



**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Doctorado en Literatura Hispanoamericana**

**Título de la tesis:**

**La tradición de la imagen en el poema amoroso mexicano**

**Fecha: Mayo de 2021**

**Tesis presentada para obtener el grado de  
Doctorado en Literatura hispanoamericana**

**Presenta**

**Mtro. Rubén Márquez Máximo**

**Director de Tesis**

**Dr. Alí Calderón Farfán**

# Índice

<b>Preámbulo.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>La trascendencia para la construcción del canon.</b>	
1.1 Tradición y canón.....	10
1.2 Sincronía y diacronía en los estudios literarios.....	23
1.3 La trascendencia del genio. Una visión de Pessoa.....	31
1.4 Blomm y las seis pautas revisionarias.....	38
<b>Capítulo 2</b>	
<b>La imagen como fuerza creadora en la poesía.</b>	
2.1 Las perspectivas de la imagen.....	50
2.2 Imagen y el mito de Narciso.....	52
2.3 Imagen y lenguaje.....	54
2.4 Imagen y poética.....	61
2.5 Imagen y fantasía.....	64
2.6 Imagen y melancolía.....	70
<b>Capítulo 3</b>	
<b>La configuración del amor y de la seducción.</b>	
3.1 El amor.....	75

3.1.1 Deseo y conocimiento.....	75
3.1.2 Amor y estética.....	78
3.1.3 Persona, libertad y sentido.....	82
3.1.4 Fuerza y ligereza.....	85
3.1.5 La cortesía y la idealización de la mujer.....	88
3.2 La seducción.....	90
3.2.1 Lo femenino: la luna y la inconstancia.....	90
3.2.2 El establecimiento del juego.....	98
3.2.3 Las apariencias.....	104

## **Capítulo 4**

### **La fantasía como imagen en Sor Juana Inés de la Cruz**

4.1 La mujer y el amor.....	110
4.2 El espíritu barroco.....	112
4.2.1 El barroco de la Nueva España. El mundo de las apariencias.....	114
4.3 Imagen laberinto y lucha.....	118
4.4 La seducción de la imagen.....	124

## **Capítulo 5**

### **La muerte como imagen en Ramón López Velarde**

5.1 La imagen y la muerte. Orfeo y Eurídice.....	138
--	-----

5.2 La imagen en Cintia de Propertio.....	142
5.3 La imagen en Beatrice de Dante.....	147
5.4 La imagen en Laura de Petrarca.....	152
5.5 El sueño de los guantes negros.....	158
5.6 La mancha de púrpura.....	163

## **Capítulo 6**

### **El lenguaje como imagen en José Carlos Becerra**

6.1 La voz como imagen.....	172
6.2 El lenguaje y el amor.....	174
6.3 Eros y Psique. El lenguaje y la mirada.....	177
6.4 Cosas dispuestas. El lenguaje que toca.....	181

## **Capítulo 7**

### **El tiempo como imagen en Octavio Paz**

7.1 El tiempo del Aion o la conciencia interna del tiempo.....	190
7.2 El tiempo del ahora de la poesía clásica latina.....	194
7.3 Tiempo interno, mundo y lenguaje.....	196

<b>Conclusión.....</b>	<b>217</b>
------------------------	------------

<b>Bibliografía .....</b>	<b>221</b>
---------------------------	------------

## Preámbulo

En este trabajo se propone revisar de qué manera la poesía establece un diálogo con poemas precursos que han fundamentado las bases del pensamiento poético. Para ello se comienza revisando los conceptos de tradición y de canon sobre todo a partir del pensamiento de Harol Bloom vertido en dos libros clásicos de su obra: *El canon occidental* y *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Bajo esta perspectiva teórica se aborda cómo el quehacer literario establece una lucha entre el poeta efebo y el poeta fuerte que ha establecido el arquetipo del cual se desprenderá la reflexión poética. Con esto, el poeta tardío tiene la consigna de neutralizar la obra del padre. De acuerdo al segundo libro mencionado de Bloom existen seis estrategias o pautas revisionarias para lograr este objetivo: *clinamen, tessera, kenosis, demonización, askesis y apophrades*.

Esta primera reflexión se apoya del concepto de “tradición de la ruptura” encontrado en *Los hijos del limo* de Octavio Paz. De manera contradictoria, el poeta necesita apropiarse de la tradición pero al mismo tiempo debe negarla. Sólo bajo esta doble función el poeta logra ser parte de sus ancestros pero sobre todo partícipe de lo canónico al instaurar una relectura de su obra. De este modo, el poeta efebo debe ser capaz de romper la influencia que ha ejercido el poeta mayor sobre él. Este deseo de ruptura es la ansiedad que Harol Bloom le atribuye al poeta moderno que siente que ha llegado tarde a la historia canónica de la literatura.

Posteriormente se define el concepto de imagen a través de la mitología, el lenguaje, la poesía, la fantasía y la melancolía. Partiendo sobre todo del mito de Narciso, se construye en primera instancia un pensamiento para establecer que el lenguaje es ante todo una imagen de la realidad. Las palabras, de acuerdo con Aristóteles en *De anima*, son fantasmas que contienen el alma de las cosas. Dicho de otro modo, los signos del lenguaje son el reflejo que ve Narciso en el agua. Este carácter fantasmagórico también se puede revisar a partir del pensamiento poético. Siguiendo, tanto a Octavio Paz como a Paul Ricœur, el proceso metafórico, al trabajar con la tensión entre lo dicho y lo no dicho, genera lo que se denomina la imagen poética. Por lo tanto, toda metáfora es una imagen, es decir, una posibilidad de ser que se realiza en el terreno de lo inasible y de lo no concreto.

La imagen como resultado del fantaseo se mira bajo la mirada de Sigmund Freud. Este recurso de la construcción de fantasías le llega al poeta del quehacer de la infancia. Tanto el niño como el escritor, dice Freud, juegan a construir posibilidades diferentes a las que ofrece una realidad carente de su interés. Con esto, el poeta convoca fantasmas con los que convive como cuando era niño para suplir un vacío en su existencia. Por otra parte, la melancolía es uno de los estados principales para la creación de imágenes. El melancólico vuelve la mirada hacia atrás para traer del pasado en forma de fantasma los cuerpos o los sucesos que ha perdido. Ambos elementos son partícipes de la *poiesis*, es decir, del poder creador que construye la imagen.

Bajo este contexto se revisa de qué manera el amor y la seducción son conceptos que fundamentan la aparición de la imagen. Por el lado del amor, siguiendo la teoría platónica, tenemos en primer lugar que el deseo amoroso nace de una carencia por lo que el amante persigue aquello que no tiene. En este acto se nota que lo que busca está más en el terreno de la imagen que de la materia misma. De este modo, el amor construye imágenes a partir del idealismo. Para esta parte, el trabajo se apoya en autores como Schopenhauer en *Metafísica del amor* y Roland Barthes en *Fragmentos para un discurso amoroso*.

En lo que respecta a la seducción, destacamos en la figura del seductor al constructor por antonomasia de la imagen. Tomando como base el estudio de Jean Baudrillard en su tratado *De la seducción* se observa la fuerza de atracción que tiene toda imagen por el hecho de estar entre el ser y el parecer, entre la concreción y la no concreción. De este modo, la imagen seduce porque establece un ir y venir de la luz a la oscuridad y viceversa. Con este juego de claroscuros la imagen se vuelve una sombra que apenas aparece se desvanece. En esta parte del trabajo, el análisis de la figura de Don Juan que hace Julia Kristeva en *Historias de amor*, contribuye de manera significativa para terminar de ver en el acto seductor una estrategia de construcción de la imagen.

Dicho lo anterior, los capítulos siguientes analizan cuatro autores que se encuentran en la tradición de la poesía mexicana donde la imagen es el punto central de la reflexión a partir del amor y la seducción. Los cuatro poetas establecen una lucha con su

tradición literaria para poder acceder al canon de la poesía occidental por lo que se observa un diálogo y un giro a los poemas que preceden su pensamiento. Empezamos con el soneto “Detente sombra de mi bien esquivo...” de Sor Juana Inés de la Cruz que establece a partir del mito de Narciso las propiedades del deseo amoroso a través de las propiedades de la imagen. El ser amado se muestra y se esconde por lo que se convierte en una imagen seductora ante los ojos del amante deseoso. Sin embargo, en este poema, a diferencia del mito que nos narra Ovidio, la imagen en el agua es capturada por medio del fantaseo.

En un segundo momento revisamos dos poemas de Ramón López Velarde. En “El sueño de los guantes negros” el poeta se enfrenta con el retorno del fantasma de la amada a través del sueño. Esta visita amorosa la comienza el espectro de Cintia pero sobre todo se fundamenta en la tradición del *dolce stil novo* cuando Beatrice ya muerta visita a Dante, del mismo modo que lo hará Laura con Petrarca. El otro poema que se analiza es “La mancha de púrpura”, poema que plantea con mucho genio la contención de la llegada de la amada y con esto logra posesionar su imagen. Aquí se establece una lectura revisionista del amor cortés.

Siguiendo con el análisis se trabaja con el poema “Cosas dispuestas” de José Carlos Becerra. En él encontramos toda una reflexión sobre el lenguaje como reflejo y sustituto de la realidad. Con Becerra, el lenguaje, considerado una forma de la imagen, es el puente que permite construir la experiencia amorosa ante la ausencia del otro. Esta conciencia del



lenguaje y el amor comienza con el mito de Eros y Psique en la versión de Apuleyo pero también con el poema “Me parece semejante a los dioses” de Safo.

Finalmente, en un cuarto instante, se revisa el poema “Óyeme como quien oye llover” de Octavio Paz. En él encontramos una profunda reflexión sobre lo que Husserl llama la experiencia interna del tiempo. Se trata de la conciencia de un tiempo que emerge sobre la línea cronológica, esto quiere decir, que ese tiempo deja de transcurrir para quedarse suspendido en el instante. Esta experiencia temporal se equipara al tiempo del Aion que quiebra el devenir de Cronos hacia la muerte y es en ese tiempo intermitente donde emerge la imagen. Con Catulo y Propertio podemos determinar un punto importante en el cual se inicia la reflexión sobre el tiempo y el amor. En ambos poetas latinos se enfatiza sobre la brevedad de la vida y la consagración del tiempo presente bajo los dominios de Cronos. Sin embargo, en Octavio Paz la reflexión se condensa en la complejidad del tiempo del Aion generador de apariciones debido a que todos los instantes confluyen.

De este modo tenemos que en un primer momento el concepto de imagen dialoga con autores que plantean una teoría del amor y de la seducción. Posteriormente, hay una gama de teóricos que reflexionan sobre la imagen desde diversas aristas o áreas del conocimiento, siendo la mitología un punto de encuentro entre todos ellos. Con esta base teórica se podrá observar que los poemas propuestos de la tradición poética en México logran establecer estrategias revisionistas para leer de otro modo a sus precursores y con ello estar en el canon de la literatura occidental.

## La trascendencia para la construcción del canon

### 1. 1 Tradición y canon

Los conceptos de tradición y canon comparten un rasgo que los hace inseparables. Tanto el uno como el otro aspiran a lo perdurable. Sin embargo, la tradición es superada por el canon en la medida de que ser partícipe de la tradición no garantiza la entrada al canon. La primera afirmación que sostendremos consiste en observar que mientras la tradición es social el canon en su significado moderno a partir de la lectura de Harold Bloom es individual. La segunda directriz que abordaremos radica en pensar la tradición sobre todo en el tiempo pasado ya que marca los orígenes de una sociedad, mientras el canon, se encuentra en un tiempo presente o instante atemporal.

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz plantea la paradoja del concepto “la tradición de la ruptura”. Por un lado, la tradición implica conservadurismo e inmovilidad, por lo tanto, un acuerdo social que permite la continuidad. Por otra parte, la ruptura es quiebre de esa linealidad, discontinuidad que emerge de la individualidad que lucha contra el acuerdo común.

Se entiende por tradición la transmisión de una de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e irrumpe la continuidad? (Paz 1994: 333)

Entre más se conserva una forma material o del pensamiento más arraigada está en el interior de una cultura y su valor aumenta porque ese objeto o conocimiento son una ventana hacia el pasado arquetípico. Sin embargo, la tradición la podemos ver únicamente en un aquí y en un ahora, pues todo pasado o futuro siempre es un efecto de la imaginación. Si miramos la arquitectura de una vieja casa del S. XIX no estamos viendo el pasado de esa casa sino su presente. Lo mismo sucede con la tradición que se manifiesta siempre como un fantasma entre nosotros, como una serie de imágenes concretizadas en un cuerpo que está compuesto de materia, de la realidad tangible pero sobre todo de lo intangible del pasado. Por ello Harold Bloom habla de la influencia poética como una forma de la melancolía o de un principio de la ansiedad: “La perspectiva de que la influencia poética apenas existe, salvo en pedantes furiosamente activos, es en sí misma una ilustración del modo en que la influencia poética es una variedad de la melancolía o un principio de la ansiedad” (Bloom 2009: 57) Si como expresara Durero en su grabado *Melancolía I* y más adelante los románticos, la melancolía es la base del genio creador, el impulso de la escritura también va ligado a un tiempo que no es el presente, pues en términos de Bloom todo poeta tiene sus ancestros<sup>1</sup>. El poema de Geo Bogza “Recuerdos de Polonia” ejemplifica cabalmente la manera en que el pasado nos persigue y encarna en nuestro ahora:

---

<sup>1</sup> En *El canon abierto. Última poesía en español* Remedios Sánchez citando al crítico y poeta Luis García Montero apunta sobre la importancia de comprender que, tanto en la crítica como en la creación literaria, el reconocimiento de la herencia de una tradición es indispensable. En el terreno de la literatura pareciera que la idea de innovación ha llevado a desvalorizar los fundamentos de cualquier postura anterior. Aquí la importancia de pensar el fenómeno estético desde la herencia que si bien es cierto que debe ser trascendida no puede tampoco despegarse de ella. De este modo, toda crítica o toda obra poética es un homenaje de admiración hacia el pasado.

En Varsovia, una muchacha hablaba así:  
si quieres acariciarme, yo no me opondría  
si quieres besarme, te lo permitiría  
te permitiría que me desnudes los senos.  
Pero debes saber que a papá lo fusilaron los alemanes  
y a un hermano mío lo quemaron en los hornos.

Si quieres acariciarme, yo no me opondría  
pero debes saber que todos estos muertos aúllan en mí  
y yo toda, toda soy de cenizas.  
Bésame, pero que no te sepa amarga. (Bogza 18)

La tradición es un pasado que se materializa en el presente y que por lo tanto nunca muere. Dicho de otro modo, está representada por los muertos familiares que se impregnan en el cuerpo como una huella persistente que se confunde y mezcla con lo que somos. Por lo tanto, en su sentido más profundo, toda tradición es anónima y colectiva en la medida que todos podemos participar de ella porque se enmarca en un tiempo que antecede a los nombres debido a que se encuentra rozando el nivel de los arquetipos de una cultura.

La tradición es amplia porque es accesible a todos, el canon es reducido porque es elitista, aristócrata en el sentido platónico del término. Estar en la tradición es beber del origen y ese origen es único y plural pues de ahí se nutre todo individuo que aspira a ser parte de una cultura. No obstante, mientras la tradición no se cuestiona sobre la transmisión de lo mejor porque sus arquetipos son genéricos, el canon se debe plantear el problema de qué es lo mejor en una tradición. De esta manera, el primer paso es la

asimilación de la tradición, asimilación que requiere un ejercicio riguroso que no todos consiguen consumir. En un segundo momento está la búsqueda de la integración al canon y para ello el poeta debe desviarse de ese origen del que se ha nutrido para constituirse con una voz, con un nombre que emerge de la fuente de los sin nombre. De este modo se puede ser un buen escritor dentro de una tradición pero estar en el canon implica salir de ella.

Originalmente, el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? Los bíblicos sesenta años ya no bastan más que para leer una selección de los grandes escritores que componen lo que podría denominarse la tradición occidental, por no hablar de las tradiciones de todo el mundo. El que lee debe elegir, puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo, aun cuando uno no hiciera otra cosa en todo el día. (Bloom 2015: 25)

Ser parte de la tradición es el primer paso para competir por un lugar en el canon, lo cual implica pasar por el espíritu crítico de nuestra cultura. La tradición es un problema de asimilación de las fuentes, por lo tanto es un asunto de semejanzas, mientras el canon implica la divergencia, la separación del origen. De esta manera, un escritor canónico es tan dueño de la tradición que rompe con ella, estableciendo una lucha entre su ser social y su ser individual. El poeta queda prendido de la grandiosidad de su tradición, sin embargo, por medio de su individualidad debe quebrar aquello que ama y admira para instaurar la diferencia, la extrañeza que sacude la comodidad de lo cotidiano.

La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. Walter Perter definió el Romanticismo como la suma de la extrañeza y la belleza, pero creo que con tal formulación caracterizó no sólo a los románticos, sino a toda escritura canónica. (13)

De este pensamiento podemos establecer que mientras la tradición es la belleza aceptada por la cultura, el canon es la extrañeza que surge de una visión peculiar. Formal y conceptualmente un soneto puede ser bello y por ende compartir el espacio de la tradición, pero solamente si logra alejarse del lugar común podrá ser canónico. La tradición es lo esperado, el canon lo inesperado. La escritura canónica está en la revelación porque toda revelación es una ruptura de la cotidianidad, es decir, del mundo de la continuidad. Dicho en términos de Bloom, la literatura canónica asimila, aprecia y modifica:

Estas lecturas de textos precursores son necesariamente defensivas en parte; si fueran solo apreciativas, las nuevas creaciones quedarían ahogadas, y no sólo por razones psicológicas. La cuestión no es la rivalidad edípica, sino la naturaleza misma de vigorosas y originales imaginaciones literarias: el lenguaje metafórico y sus vicisitudes. Una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva, siempre implica partir de una metáfora previa, lo que lleva aparejado, al menos parcialmente, dar la espalda o rechazar una figura anterior. (19)

Pero esta ruptura no es total pues el canon conserva los genes más profundos de la tradición<sup>2</sup>. Harold Bloom opone a su teoría de la “influencia poética” contenida en el marco

---

<sup>2</sup> Como hemos observado, en esta dicotomía entre la tradición y el canon está marcada la oposición entre lo social y lo individual. A propósito de esto, Terry Egleaton en *La estética como ideología* habla sobre el fenómeno estético como una relación necesaria entre lo particular y lo universal. Para él toda ética o estética

del concepto más general del revisionismo, el término de herejía. Mientras el revisionismo altera el original sin quebrantarlo la herejía es un intento de destrucción total del predecesor. El escritor canónico, con el uso de toda su consciencia, reconstruye la tradición con la propia fuerza de su nombre, con todo su ser que busca desviar su transcurrir cotidiano.

La Influencia Poética, empeñada por el tiempo, es parte del fenómeno mayor del revisionismo intelectual. El revisionismo, en teoría política, psicología, teología, derecho, poética, ha cambiado la naturaleza en nuestra época. El ancestro del revisionismo es la herejía, pero la herejía tendía a cambiar la doctrina recibida mediante una alteración de los resultados, en lugar de lo que podríamos llamar la corrección creativa, la señal peculiar del revisionismo moderno. La herejía era el resultado, en general, de un cambio de énfasis, mientras que el revisionismo mantiene la doctrina recibida hasta cierto punto y luego se desvía, insistiendo en que se había tomado una dirección errónea en ese punto y no en otro. (Bloom 2009: 76)

La base de la teoría de Harold Bloom radica en que la escritura canónica es un error o desvío voluntario de una obra previa. El escritor en un primer momento aprende a admirar pero sólo puede escribir lo propio cuando rompe con esa admiración, dicho de otra manera, cuando logra ver un defecto que abre la posibilidad de la reescritura de la obra original. La lucha contra el padre comienza cuando el hijo se da cuenta de los errores de su progenitor y concibe la idea de que él podría ser mejor. Este mismo sentimiento es el que experimenta

---

materialista parte del individuo concreto que tiene necesidades y deseos, sin embargo, estos aspectos son llevados a la discusión pública. (520-1) De este modo, lo particular concreto aspira a una forma final de lo universal abstracto. Ya sea poniendo el énfasis de lo individual a lo universal en Egleaton o de lo universal a lo particular en Bloom el centro del problema de la tradición y del canon oscila de un punto a otro.

el poeta joven con respecto a su antecesor. Ya no lee con admiración al padre sino que ahora deforma o malinterpreta su lectura para modificarla. De este modo, Bloom nos dice:

Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea –y creativa-, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores. Un auténtico escritor canónico puede interiorizar o no la angustia de su obra, pero eso importa poco: la gran obra que uno consigue escribir es la angustia. (Bloom 2015: 18)

Bajo esta perspectiva, Harold Bloom le da a la creatividad un poder de ruptura basado en un error de interpretación. Justo notar que este proceso creativo también lo encontramos en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* de Paul Ricœur. Para el teórico francés el excedente de sentido de la metáfora es provocado por un error calculado que se da al tensionar dos términos que bajo el discurso literal se contradicen. Sin embargo, lo que podría parecer un simple error de asociación de significados no lo es dentro del razonamiento metafórico que permite tomar consciencia de que existe un tercer elemento oculto que los relaciona, encontrando con esto el acierto a partir del error.

El funcionamiento de la metáfora está aquí cerca de lo que Gilbert Ryle ha llamado un “error de categoría”. Es, en efecto, un error calculado, que reúne cosas que no van juntas y que, por medio de este aparente malentendido, hace que brote una nueva relación de sentido, no observada hasta este momento, entre los términos que sistemas anteriores de clasificación habían ignorado o no habían permitido. (Ricœur 64)



En la teoría propuesta por Ricœur no se habla de palabra metafórica sino de expresión metafórica. No hay metáfora sin la relación que se establece entre dos términos que se tensionan, es decir, que ejercen fuerzas opuestas de significado pero aún así conservan un punto que los une por lo que la tensión no se quiebra. Por lo tanto, este efecto de sentido provoca en el lector un sentimiento de extrañeza al revelársele un nuevo significado del mundo.

Es así como una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. La metáfora, por lo tanto, es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica. (65)

La escritura canónica, de la misma manera que la expresión metafórica, quiebra la linealidad de la norma, es decir, de la tradición. Mientras la metáfora tensiona dos términos, el canon se establece con la tensión de dos obras que también luchan sin romper el hilo que las une. Por un lado está la fuerza de la tradición y por el otro la del genio individual. De estas fuerzas, una externa y otra interna, surge la extrañeza de la nueva obra, de la metáfora novísima y sorprendente. En *La ansiedad de la influencia* Bloom afirma.

(...) el poeta está condenado a captar sus anhelos más profundos mediante la conciencia de los otros. El poema está dentro de él, aunque experimenta la vergüenza y el esplendor de ser encontrado por los poemas –los grandes poemas– que están fuera de él. Perder la libertad en este centro es no perdonar nunca y darse cuenta del temor de la autonomía perpetuamente amenazada. (Bloom 2009: 73)

Ahora pensemos esto mismo desde el punto de vista de la construcción del *yo* que no ofrece Bajtín. Siendo así, podemos afirmar que la escritura canónica es una lucha del *yo* frente a los *otros*. Esa confrontación no es otra cosa que la definición del *yo* que al mismo tiempo, como lo expresa el filósofo ruso en *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, no podría ser descrito sin la presencia de los *otros* porque siempre hay algo que ese *yo* desconoce de sí mismo y que sólo a través de la mirada ajena puede ser asimilado. Por otra parte, siguiendo con Bajtín, comprender al *otro* tampoco puede presuponer una simple empatía tratando de mirar el mundo como éste lo mira porque esto significaría perder la perspectiva propia del *yo*.

Existe una idea persistente, pero unilateral y por lo mismo incorrecta, acerca de que para una mejor comprensión de la cultura ajena es necesario trasladarse a su interior y, olvidando la suya, ver el mundo a través de los ojos de esta cultura ajena. Como he dicho, una concepción semejante es unilateral. Desde luego, cierta empatía con la cultura ajena, la posibilidad de ver el mundo con sus ojos, es el momento necesario en el proceso de su comprensión. Pero si la comprensión se agotara con este momento, sería un simple doblaje y no aportaría nada nuevo ni enriquecedor. Una comprensión creativa no se niega a sí misma, ni su lugar en el mundo, su cultura, y no olvida nada. Para la comprensión, la exotopía, el 'hallarse fuera' de aquel que comprende –hallarse fuera en el tiempo, en el espacio, en la cultura- es una gran ventaja en comparación con aquello que se quiere comprender creativamente. (Bajtín 158)

Bajo esta nueva perspectiva, podemos afirmar que la tradición siempre es lo *otro* que se quiere comprender y asimilar pero que en el caso de la escritura canónica prevalece la

voluntad por no perder la esencia del *yo* que le dará a la nueva obra la fuerza de la individualidad que hace que una persona, y no la tradición, sea la autora de *Hamlet*. Lo que Bajtín llama la comprensión creativa no es otra cosa que la tensión entre la individualidad del *yo* y la colectividad de los *otros*, dicho en términos de Bloom, la lucha entre el efebo que quiere afirmar su voz frente a un poeta fuerte que representa la tradición de la cual se ha nutrido. De este modo, el *yo* del poeta que aspira a ser canónico es un *yo* que se configura siempre al margen de los otros, un *yo* que comprende a los otros sin perder su propia perspectiva.

Ahora llegamos a un nuevo concepto fundamental para entender la relación que existe entre tradición y canon. Se trata del concepto de “influencia” que Harold Bloom trabaja a lo largo de su pensamiento<sup>3</sup>. La influencia es una fuerza, un flujo al que el hombre se somete y se deja llevar por su propio convencimiento o contra su voluntad. Pero sea de una manera o de otra, la influencia domina al individuo pues su fuerza viene de los propios astros, teniendo por lo tanto, un carácter divino.

La palabra «influencia» recabó la aceptación de «tener poder sobre otro» en el temprano latín escolástico de Aquino, pero no perdería durante siglos la raíz que significaba «afluencia», ni su significado primordial de emanación o fuerza que alcanzaba a la humanidad desde las estrellas. Como se usaba al principio, ser

---

<sup>3</sup> Al respecto de este concepto de influencia podemos agregar siguiendo a Levin L. Schücking en *El gusto literario* que aquello que nos influye muchas veces es el gusto dominante de una época. Esa educación social termina en una educación estética de la cual los autores posteriores se nutren. Con esto observamos claramente la oposición entre el esteticismo de Bloom y el carácter social de las obras. Sin embargo, podemos proponer que toda lucha estética es una lucha social y que toda lucha social también es una lucha estética. Al respecto se puede revisar la obra de *La estética como ideología* de Terry Eagleton.

influido quería decir recibir un fluido etéreo que afectaba nuestro carácter y destino y alteraba todas las cosas sublunares. Un poder –divino y moral, luego simplemente un poder secreto- que se ejercía desafiando todo cuanto parecía voluntario. (Bloom 2009: 74)

Esa “influencia” que viene de los astros y por lo tanto de un poder celestial ajeno a los hombres está marcada de manera contundente en el inicio del canon occidental con la épica clásica. En los primeros versos de la *Iliada* y de la *Odisea*, Homero invoca una fuerza ajena a la suya para iniciar su canto y en este sentido, no tiene ningún tapujo para aceptar gustosamente hablar en el nombre de alguien más que lo sobrepasa. En la *Iliada* tenemos.

La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles,  
maldita, que causó a los aqueos incontables dolores,  
precipitó al Hades muchas valientes vidas  
de héroes y a ellos mismos los hizo presas para los perros... (Homero 2006: 1)

No es el canto de Homero sino el canto de una fuerza mayor que lo precede. El poeta apenas es un simple *médium* para que la poesía venida de los astros se materialice en el mundo terrenal. La escritura nace sólo a partir de la influencia que en el fondo siempre es la misma en el mundo clásico pues viene sólo de las musas. No hay genio individual pues el poeta antes que nada parece estar tocado por la gracia, por un don divino que lo hace cantar, por la diosa que le dicta sus palabras. En este momento de la literatura el genio está en la divinidad con toda su carga de misticismo. En la *Odisea* nuevamente, antes de decir cualquier otra cosa, tenemos la misma invocación.

Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,  
tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,  
conoció las ciudades y el genio de inúmeras gentes. (Homero 2008: 97)

Sin embargo, cuando preguntamos quién escribió estas obras fundacionales de la literatura occidental nunca decimos la Diosa o la Musa, pues Homero, con su propia tradición y con la fuerza de su voluntad y de su ingenio logró instaurar su propia voz, una voz que sigue sonando a lo largo de los siglos.

Ni en Homero ni en Catulo existe aún la ansiedad de las influencias. En el caso de Homero tenemos al gran padre que inaugura la tradición occidental, no hay una voz sabida que lo anteceda por lo que su obra es la primera que tiene una gran potencia, la necesaria para inaugurar el principio de la literatura como la conocemos ahora. Su trabajo ante todo fue organizar la tradición, dándole forma a una gran cantidad de mitos con los que construyó su obra. Su lucha estuvo ahí. En el caso de un poeta como Catulo, si bien es cierto que toma como referentes a los poetas clásicos de Grecia, todavía no existe en él la angustia por haber llegado tarde a la tradición. Inclusive imita con mucha soltura a Safo pero sin estar en su programa de escritura la necesidad de borrarla, al contrario, su imitación es un homenaje, una continuación de la poeta de Lesbos. Dicha ansiedad está en el poeta moderno que consciente de una larga tradición que lo precede, experimenta la angustia de haber llegado tarde. Esto se da porque la modernidad, como lo afirma Octavio Paz para explicar el concepto de la “tradición de la ruptura”, es consciencia crítica tanto del pasado como del presente fugaz y mutable.

Los pueblos tradicionalistas viven inmersos en su pasado sin interrogarlo; más que tener conciencia de sus tradiciones, viven con ellas y en ellas. Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición. Nuestro tiempo se distingue de otras épocas y sociedades por la imagen que nos hacemos del transcurrir: nuestra conciencia de la historia. (Paz 1994: 339)

El poeta moderno, en un doble movimiento, trabaja por comprender y asimilar la tradición para posteriormente alejarse de ella, negando de alguna manera lo que le parecía en otro momento digno de admiración y de ser imitado. T. S. Eliot, en su ensayo “La tradición y el talento individual” escrito en 1920, aborda esta idea al hablarnos sobre el papel del trabajo individual, interior al sujeto, con respecto al colectivo, exterior al sujeto, que está en la tradición. Para Eliot, toda obra se aprecia y se valora a partir de una que la precede. De tal modo, no puede existir una conciencia creativa que trate de partir sólo de sí misma. El poema joven siempre nace de la consciencia del poema de un antecesor y sólo a partir de esa lectura se puede valorar en la justa medida dicho texto. Una escritura y una lectura canónica son ejercicios de confrontación en los que las semejanzas se tensionan con la diferencias. Sin embargo, hay un punto en el que Eliot afirma que en muchas ocasiones donde el poeta joven se observa y se siente más él mismo es donde los precursores se levantan con toda su fuerza.

Nos extendemos con beneplácito en aquello en lo cual difiere de sus antecesores, sobre todo de los inmediatos; pugnamos por hallar algo que se pueda aislar, para

de esa suerte poderlo disfrutar. En tanto que si abordamos un poeta libre de este prejuicio, es frecuente encontrar que no sólo las mejores partes, sino las de mayor individualidad de su obra quizá sean aquellas en las que los poetas desaparecidos, sus antecesores, reafirman su inmortalidad con mayor vigor. Y con esto no me refiero a la etapa impresionable de su adolescencia, sino a la de su plena madurez. (Eliot 160-61)

El comentario de Eliot es importante porque plantea la paradoja entre tradición y genio individual cuando afirma que tal vez donde existe mayor muestra de individualidad es donde están los viejos maestros. La novedad tiene algo de viejo, es decir, sólo los clásicos son siempre modernos. Entonces, este desvío o error de lectura del poeta joven con respecto al precursor se sugiere sólo como un engaño, una apariencia que con toda su potencia nos da sólo la sugerencia de lo nuevo, cuando en el fondo únicamente se reafirma no la tradición sino lo mejor de la tradición.

## **1. 2 Sincronía y diacronía en los estudios literarios**

Es bastante conocida la división que hace Saussure sobre los estudios lingüísticos a partir de lo sincrónico y lo diacrónico. Mientras la sincronía estudia la lengua como una abstracción inmutable fuera del tiempo, la diacronía da cuenta de los cambios que ha tenido a través de la historia. Cuando en el *Curso de lingüística general* se define la perspectiva sincrónica como aquello a lo que “corresponde todo lo que se denomina <<gramática general>>”; porque sólo por los estados de lengua se establecen las diferentes relaciones que son de incumbencia de la gramática.” (Saussure 145) se está hablando de las

estructuras profundas de la lengua, es decir, de los esquemas mentales que la fundamentan y que coexisten en un mismo espacio y tiempo. Dichos niveles de la lengua son, si no inmutables sí muy cercanos a la inmutabilidad. Por su parte, dice Saussure que la diacronía estudia “no ya las relaciones entre términos coexistentes de un estado de lengua, sino entre términos sucesivos que se substituyen unos a otros en el tiempo.” (195) Por lo tanto, los estudios diacrónicos de la lengua nos muestran las transformaciones que ha tenido una palabra en su morfología, su sintaxis y (o) su semántica. Estas modificaciones rara vez afectan las estructuras profundas de la lengua, por lo que no llegan a la gramática general.

De la misma manera, el estudio de la literatura puede adoptar estas dos vertientes. Si se opta por el camino de la sincronía, se elige revisar las estructuras profundas de la literatura, es decir, aquello que la hace ser una obra de arte, por lo que el problema a tratar es de orden estético. Por el contrario, un estudio diacrónico no se enfoca en analizar las estructuras profundas de la obra literaria sino en explicar los cambios que ha tenido a lo largo del tiempo. En el primer caso coloco el acercamiento de la literatura a través del canon como lo propone Harold Bloom y en el segundo caso ubico la construcción de una historia de la literatura. El estudio del canon rompe con la comprensión de una obra literaria enmarcada en la linealidad histórica, pues una obra canónica pretende ser ahistórica y universal<sup>4</sup>. Las obras sobrepasan el sentido histórico y se ubican en el tiempo sincrónico del

---

<sup>4</sup> Aquí proponemos sobre todo que el canon representa un estudio sincrónico de la literatura pues las obras se confrontan en un mismo tiempo y en un mismo espacio de lectura. Esta interpretación o valorización de las obras obedece al concepto de atemporalidad fundamentado en el planteamiento de una estética que podría estar basada en los arquetipos universales. Con esto quiero decir, que el efecto de universalidad de una obra canónica se consigue a través de los principios que nos dan los arquetipos. Por el contrario, la tradición aunque se nutre también del arquetipo ubica las obras en un momento temporal, ya sea de la



canon literario, un tiempo donde, sin importar la época de la que provengan, luchan por obtener un lugar. Por el contrario, para la construcción de una historia de la literatura, el estudio diacrónico nos permite comprender la obra a través del tiempo, ya que es entendida sobre todo como un producto de los cambios ideológicos de una época a otra.

Para la lingüística “los estados de lengua” se encuentran en la estructura de pensamiento de una gramática. Por lo tanto, una obra canónica es aquella que ha tocado las estructuras profundas del pensamiento poético que funcionan de manera independiente a los cambios históricos. Cuando la obra literaria sobrepasa su facultad de ser un hecho histórico, es decir, un producto de la sociedad de su época podemos decir que ha alcanzado cierta profundidad en el terreno de lo sincrónico, donde se encuentran los arquetipos propios de la literatura<sup>5</sup>. Por ello, Harold Bloom habla de un lector autónomo de su ser social y partidario de la profundidad estética encontrada en su individualidad.

La crítica estética nos devuelve a la autonomía de la literatura de imaginación y a la soberanía del alma solitaria, al lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad. (Bloom 2015: 20)

---

historia literaria en particular o de la historia humana en general. Al leer *Edipo* de Sófocles, la lectura canónica nos obliga a olvidarnos por un momento de la tradición de la Grecia helénica para profundizar en la atemporalidad canónica.

<sup>5</sup> Al respecto retomamos la anotación de Schücking cuando dice que no se puede hablar de un espíritu de la época pues una época misma está conformada de varias formas de verla y entenderla. Bajo esta mirada, resulta un quehacer épico hablar de un canon pues su construcción dependería de una especie de lector omnipotente. Por tal motivo resulta importante retomar este cuestionamiento en la introducción del *Canon abierto*. Ahí Remedios Sánchez apuesta por la conformación de un grupo plural de críticos para la conformación democrática del canon. No obstante, tampoco descartamos la propuesta de Bloom si pensamos que el canon descansa en la fuerza de los arquetipos que rompe cualquier aspecto social e histórico del fenómeno literario. Esto nos lleva a pensar que el canon es democrático pero no en su construcción sino en su apuesta por la universalidad de la que parte y a la que regresa después de pasar por el filtro del genio individual.

Cuando Bloom le quita al lector su calidad de ser social y enfatiza su facultad para poder alcanzar su yo profundo, establece la crítica estética y no la historia social de la literatura como la mejor forma, si no necesariamente para entender las obras literarias, sí para valorarlas en el terreno de la construcción del canon. Dicho de otra manera, sólo en la individualidad profunda está la universalidad. Un eje central de la propuesta del crítico norteamericano es la disminución de cualquier carácter social e histórico del quehacer literario por lo que afirma en *El futuro de la imaginación* que los placeres de la lectura son más egoístas que sociales (Bloom 2002). De la misma manera para Roland Barthes en *El principio del placer* la única lectura válida es aquella que nos produce placer desde nuestra experiencia de lectores individuales.

Por lo tanto hay dos regímenes de lectura: una va directamente a las articulaciones de la anécdota, considera la extensión del texto, ignora los juegos del lenguaje (si leo a Julio Verne voy rápido: pierdo el discurso, y, sin embargo, mi lectura no está fascinada por ninguna pérdida verbal, en el sentido que esta palabra pueda tener en espeleología); la otra lectura no deja nada: pesa el texto y ligada a él, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente, atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) que la cautiva, el deshojamiento de las verdades sino la superposición de los niveles de la significancia (...) Leed lentamente, leed todo de una novela de Zola y el libro se caerá de nuestras manos; leed rápido, por citas, un texto moderno y ese texto se vuelve opaco, precluido a vuestro placer (...) (Barthes 2004: 22-3)

En esta propuesta de lectura profunda Roland Barthes se centra en la capacidad del individuo para enfrentarse en el lenguaje, verdadero personaje en la obra literaria. Este

acercamiento al texto no es social sino individual, pues la obra emerge del lenguaje mismo, independiente del devenir histórico. Más adelante dice Barthes: “no devorar, no tragar sino masticar, desmenuzar minuciosamente; para leer a los autores de hoy es necesario reencontrar el ocio de las antiguas lecturas: ser lectores aristocráticos.” (23) Este lector aristocrático de Barthes es el mismo que defiende Harold Bloom en el primer capítulo de *El canon occidental*.

Necesitamos enseñar más selectivamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales. A los demás, a aquellos que se someten a un currículum politizado, podemos abandonarlos a su suerte. En la práctica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones. (Bloom 2015: 27)

Como lo hemos planteado, la crítica sincrónica parte de un lector profundo que comprende la obra a través de su individualidad ahistórica y es ahí donde encuentra la universalidad de los discursos. Para establecer un canon, insiste Bloom, resulta importante sustraer las obras de su tiempo y confrontarlas en lo que he llamado el espacio sincrónico de la estética. Los escritores canónicos conviven en un solo tiempo, en el tiempo de las estructuras profundas del pensamiento poético donde sus rasgos históricos y sociales pierden su influencia. Si para Harold Bloom el acto de leer es individual y hedonista con mucho más razón lo es la escritura que busca alcanzar lo literario sobre todas las cosas. En ese acto el escritor experimenta la ansiedad por perdurar a través del tiempo y esta ansiedad se encuentra en la lucha entre el

pensamiento y la forma que lo sustenta pues el acto poético parte del pensamiento pero se consagra en la búsqueda de lo literario, es decir, en aquello que la obra tiene de estético.

Las angustias más profundas de la literatura son literarias, de hecho, en mi opinión, definen lo literario y casi se identifican con ello. Un poema, novela, u obra de teatro se contagia de ... todos los trastornos de la humanidad, incluyendo el miedo a la mortalidad, que en el arte de la literatura se transmuta en la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común. Incluso Shakespeare, en sus mejores sonetos, revolotea sobre este deseo o impulso obsesivo. La retórica de la inmortalidad es también una psicología de la supervivencia y una cosmología.”  
(Bloom 28-9)

La escritura canónica es un deseo de sobrevivir que se convierte en lucha con los escritores clásicos o los poetas fuertes como el propio Bloom los define. El poeta no puede mirar el canon bajo una perspectiva histórica pues sus antecesores están en el presente de su propia escritura, es decir, de manera sincrónica. Para la escritura canónica el concepto de historia resulta irrelevante porque la canonización no comprende el tiempo lineal sino tiempo del instante donde dos obras se miran frente a frente y luchan desde una perspectiva sobre todo estética. No obstante, Harold Bloom identifica una combinación de elementos que aportan la influencia. Por supuesto, la influencia de un escritor sobre otro no sólo es estética, también puede ser psicológica, espiritual o social. Dos poetas mirándose son dos psicologías que se confrontan porque es justo decir que gran parte del genio individual surge de su psique y es ella la que determina en gran medida el enfrentamiento.

Sin alguna respuesta a la triple cuestión del agón -¿más qué, menos qué, igual a?- no puede haber valor estético. La cuestión se enmarca en el lenguaje metafórico de lo Económico, pero su respuesta estará libre del Principio Económico de Freud. No puede haber poema en sí mismo, y aun con todo algo irreductible permanece en la estética. El valor que no puede menoscabarse del todo constituye en sí mismo el proceso de la influencia interartística. Dicha influencia contiene componentes psicológicos, espirituales y sociales, pero su elemento principal es estético. (Bloom 34)

En esto hay un énfasis fundamental sobre lo que los formalistas rusos llamarán “lo literario” como aquello propio de la literatura. Si bien es cierto que la literatura está compuesta por angustias espirituales y que estas angustias están sustentadas por el pensamiento, en el programa tanto de los formalistas como del propio Bloom, existe un predominio de lo estético que finalmente está en la forma en que las angustias del espíritu son expresadas. Una angustia espiritual no hace literatura y probablemente tampoco se concluya en la escritura o en cualquier tipo de objeto artístico pues el deseo de creación que gobierna al poeta es ante todo una angustia de la forma, una obsesión por moldear de manera perfecta la angustia espiritual. Es cierto que el poeta para poder escribir parte de una materia, un tema que lo preocupe pero para la creación del poema es necesaria la confrontación de ese motivo con la búsqueda de la forma. De esta manera, la concreción del espíritu se determinará en el terreno de la *estesis*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sin embargo, en este sentido, es justo decir que la psique y el espíritu de un poeta moldean en mucha medida gran parte de sus acciones. Para Platón sólo en el alma encontramos “movimiento en sí mismo”, por lo tanto en ella se encuentra la fuente originaria de toda decisión humana. Si bien podemos pensar como lo propone Bloom que dos poetas se enfrentan a partir de lo literario, considero importante destacar que detrás de ello está una realidad del espíritu que sustenta la lucha.

A partir de lo dicho anteriormente, pensemos sobre la temporalidad de una obra canónica. Bajo esta lectura del texto planteado por medio de absolutos intrínsecos al texto mismo ¿importa de algo saber que la *Ilíada* y la *Odisea* son obras de Homero, que los cantos a Lesbia fueron creados por el joven y apasionado Catulo en el S. I a. de C., o que *Romeo y Julieta* fue escrita por un inglés llamado Shakespeare? Seguramente ni Homero, ni Catulo ni Shakespeare se imaginaron que sus obras serían leídas por un lector mexicano o francés del siglo XXI. Escribieron para su tiempo y para sus coetáneos inmediatos y desde ese contexto particular alcanzaron la universalidad.

Sin embargo, la obra literaria es atemporal y en eso radica la universalidad que la hace perdurable. Su nacimiento en un momento y en un lugar determinado nos habla sobre la importancia del instante, del tiempo de la oportunidad, de la gloria del momento preciso que desequilibra el tiempo de lo ordinario medido por Cronos. La fuerza literaria emerge entonces de Kairos y sólo a partir de él puede perdurar en la universalidad siempre emergente del tiempo de Aion, de la vida plena que nunca cesa. El instante particular y preciso del Kairos es el tiempo de la creación humana pues la fuente de Aion sólo pertenece a un tiempo imaginado más allá de nuestros límites. Por lo tanto, el fenómeno del gran acierto literario se da por una suma de eventos inesperados que confluyen. Si Dante no hubiera visto a Beatriz en el Puente Santa Trinidad como lo imaginara el pintor prerrafaelista Henry Holiday ¿hubiera podido escribir la *Vida nueva* o la *Divina Comedia*? Todas las circunstancias en torno al escritor florentino: su momento histórico, sus genes paternos y maternos, sus lecturas y el lugar por donde decide caminar un día, son las fuerzas únicas y

particulares que constituyen su obra. En las notas de *Árbol adentro* Octavio Paz enfatiza en el accidente como principio del poema.

Cada poema es una respuesta a un estímulo exterior o interior. La circunstancia es aquello que nos rodea y que, ya como obstáculo o ya como acicate, es el origen del poema, el accidente que provoca su aparición. Pero las circunstancias no aplican ni substituyen a los poemas, que son realidades autónomas. Los poemas nacen de una circunstancia y, apenas nacidos, se liberan de ella y viven una vida independiente. En la poesía se despliega el misterio de la libertad humana: el accidente, la circunstancia, se convierte en obra. (Paz 1990: 177)

Estos acontecimientos precisos en la obra de cualquier poeta se ubican en la línea del tiempo del Cronos, por lo que la creación literaria tiene su principio en la materialidad del mundo. El poeta como toda persona tiene una vida que es una particularidad de la existencia y la revelación poética se le da a partir de ella. Ciertos sucesos del tiempo del Kairos confluyen con su individualidad y llega la epifanía que más tarde puede convertirse en poema. Podríamos imaginar vivir una vida paralela a la de Pessoa para escribir la gran obra pero ello no es suficiente, pues nos faltaría simplemente ser Pessoa.

### **1. 3 La trascendencia del genio según Pessoa**

El asunto del canon es un problema de lucha por la supervivencia, por lo que el punto radica en cómo consigue trascender un poeta. Fernando Pessoa en *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad* piensa en el trabajo de un hombre a partir de tres variables: la del intelecto, la

de la emoción o sentimiento, y la de la voluntad. De este modo hay individuos que se sostienen en uno de estos tres pilares y otros que combinan dos.

Hay hombres que son puro intelecto: los filósofos y los científicos; hay hombres que son puro sentimiento: los místicos y los profetas, los fundadores pasivos de las religiones o los propagadores de sistemas religiosos; hay hombres que son pura voluntad: los estadistas y los guerreros, los líderes de la industria en tanto tal o del comercio simplemente en tanto comercio. Hay tres tipos mixtos: hombres de intelecto y de sentimiento –los artistas de todo tipo-, hombres de intelecto y voluntad –los más grandes estadistas y los constructores de imperios y las naciones-, hombres de sentimiento y voluntad –los fundadores activos y los divulgadores de las religiones (espirituales o materiales), los que creen en la Mujer vestida con el Sol o los que creen en la democracia. (Pessoa 55)

En esta observación que hace Pessoa todo hombre que busca cierto valor en su trabajo necesariamente recae en uno de estos tres pilares. De esta manera, si no hay intelecto, sentimiento o voluntad parece casi imposible que se pueda aspirar a cualquier forma de la trascendencia. El artista, y por lo tanto el poeta, pertenece a un tipo mixto de hombre que trabaja con el intelecto y con el sentimiento. Aquí está la esencia del poeta, un ser que construye su discurso a través de la razón y la emoción. Y precisamente en la combinación de estos elementos podemos ubicar la estética que, como su etimología lo denota, es aquella experiencia que puede percibirse por los sentidos, es decir, que es factible de sentirse. El puro intelecto no genera el fenómeno estético, ni el puro sentimiento construye la belleza esperada. De este modo, el poeta siente y compone por medio de la razón para hacer sentir a los otros. Si bien es cierto que existen poetas más intelectuales o más



sentimentales, el verdadero poeta siempre contiene una buena parte de ambos elementos que conforman el quehacer estético.

No obstante, a pesar de que el poeta necesita del sentimiento que lo impulsa a la escritura para Pessoa la trascendencia recae sobre todo en el intelecto. Es desde la fuerza de lo apolíneo donde se da la lucha por ocupar un lugar en el canon poético. Entonces, el intelecto construye un programa literario que equivale a la elaboración de una estrategia que le permita al poeta efebo enfrentarse con la obra del poeta mayor. Por un lado, esto implica tener la fuerza para pensar tanto en un libro que lucha contra otro libro como en una obra completa luchando contra otra obra completa. Por otro lado, la fuerza del intelecto también se enfoca en la búsqueda de la forma que jugará un papel fundamental para enfrentarse a la obra del padre. Sin embargo, esta parte intelectual es dividida por el propio Pessoa en tres vertientes que muestran propiedades muy particulares del intelecto, nos referimos al genio, al talento y al ingenio.

Estos tres tipos de inteligencia no son continuos unos con otros; no son categorías o grados de una misma facultad o función. El genio es inteligencia abstracta individualizada –la encarnación concreta, temporalmente y (...), de una facultad abstracta. El talento es inteligencia concreta abstraída; no está ligado, como el genio, al individuo, excepto en la medida en que todo lo que pasa en el individuo está ligado a él porque es suyo. El ingenio es la inteligencia concreta individualizada y, excepto en el calor de la cosa individualizada, tiene la apariencia y los gestos del genio. Ésta es la razón por la que es tan fácil confundir un gran ingenio con el genio verdadero. El talento, en cambio, está en medio de ambos y se opone por naturaleza a ambos. (56)

De este pensamiento es justo destacar la observación que hace Pessoa cuando afirma que los tres tipos de inteligencia no son categorías o grados de una misma facultad. Tanto el genio, el talento como el intelecto son modos que, aunque parten de la inteligencia, representan facultades diferentes, por lo tanto, el desarrollo de una no nos acerca a la otra. Los sustantivos de “abstracción” y de “concreción” con los adjetivos de “individualizada” y “abstraída” representan los términos que podrán diferenciar los tipos de inteligencia. Para Pessoa la abstracción está por encima de la concreción pero, en el caso del genio, se trata de la facultad que éste tiene para encarnar lo abstracto en lo concreto. Lo abstracto se vuelve corpóreo, tangible en un aquí y en un ahora. De este modo tener la facultad de ver, tocar, oler, oír o degustar lo abstracto es el poder que posee el genio.

Dicho lo anterior Pessoa también destaca el genio sobre el ingenio por la facilidad del primero para construir realidades más completas y complejas. Si consideramos el terreno de la temporalidad, el ingenio está en el ámbito de la brevedad, sus creaciones son como pequeñas instantáneas que surgen y deslumbran al lector pero que también se evaporan con la misma rapidez de su aparición. De este modo, el ingenio es chispazo que construye breves versos que admiramos. Por el contrario, el genio mantiene la inteligencia en una línea de gran durabilidad. No es la creación de la frase elocuente sino de la obra completa que se sostiene por muchos caminos de principio a fin. En este sentido, sólo un hombre de genio pudo construir el mundo contenido en la *Divina comedia*. A propósito de esto Pessoa dice lo siguiente con respecto a Shakespeare.

Muchos hombres que ni siquiera aspiraban a poseer un gran ingenio podrían haber hecho la mayoría de las bromas de Shakespeare, en tanto bromas. Es en la creación de las figuras que hacen esas bromas donde el genio subyace; lo grande no es lo que Falstaff dice, sino lo que es. El genio hizo la figura; el ingenio la hizo hablar. (62-3)

Mientras el ingenio es común y esporádico, el genio es individual y constante en la medida que representa una manera peculiar para la comprensión del mundo a partir de la construcción de toda una obra. Crear un universo totalmente acabado conlleva a la búsqueda de la profundidad de una idea que seguramente pudo haber sido común a muchos hombres. Sin embargo, sólo es el poeta que contiene el genio en su ser quien podrá llevar a sus últimas consecuencias una idea de todos y en ese esfuerzo titánico se encuentra la fuerza y la huella del genio individual. Precisamente por eso, como el propio Harold Bloom lo afirma, sólo un hombre pudo escribir cada una de las grandes obras de la literatura. No todos los hombres de ingenio que pertenecieron al contexto cultural del Siglo de oro español pueden ser Cervantes. El creador de la figura del Quijote sólo fue uno y aunque Avellaneda trató de usurpar la obra, el genio de Cervantes fue mayor y utilizó a su mismo detractor para engrandecer más su propia obra. De este modo, la escritura canónica es una escritura del genio que parte de una idea común para contruir todo un monumento de pensamientos enmarcados en un universo estético. Entonces, afirma Pessoa que es la concentración de una idea a través del genio lo que permite al poeta construir una obra que tenga la posibilidad de dialogar con las obras canónicas de la literatura.

También las ideas son comunes, incluso las ideas brillantes. El mundo siempre está atiborrado de genios de lo casual. Sólo cuando lo casual se torna universal por la intensa concentración en él, por su desarrollo profundo de consecuencias y conclusiones, es que se conquista el derecho de entrada a las mansiones del futuro.  
(59)

Sí, la concentración y la distensión de una idea es asunto del genio. En la mente del poeta canónico una idea contiene un universo verbal que pide ser expulsado. En una sentencia puede estar toda la obra pero sólo a partir de la voluntad se da la distensión por medio de la escritura que organiza y planea la multiplicidad para regresarla nuevamente a una nueva unidad que ahora será la obra. Entonces el genio concentra, expande y organiza y en este tercer momento perteneciente a la composición es donde se pone en juego la dimensión estética que, justo es decirlo, no podría ser planteada sin la concentración y la expansión. Pero ¿cuál es la fuerza que permite la realización de estos movimientos? Para Pessoa no puede ser otra cosa que la voluntad. El genio del poeta apenas lo es si no posee esa fuerza que le permite la realización. Mientras el ingenio es un chispazo sin mayor trascendencia, el genio es energía desbordante que se convierte en una obra arquitectónica de gran envergadura. Pero es la concentración que el genio realiza lo que permite que la voluntad emerja pues la concentración misma contiene la energía que fundamenta el deseo de expansión para que nada se quede en el interior del poeta que como nadie ansía decir y construir el discurso que le permita aflorar. Y en este decir pone todo su deseo de ser que lo lleva a romper con la arbitrariedad del ingenio logrando la construcción del universo que le permitirá conseguir su propia voz, la identidad con la que buscará colocarse en la lucha por la trascendencia. Así Pessoa afirma que de lo casual, es decir, de la idea común a todos

habrá que construir un sistema ideológico y estético que la lleve hasta las últimas consecuencias.

Sólo la voluntad convertirá nuestro pensamiento casual en un sistema y de esa manera le dará un cuerpo; la voluntad, y sólo la voluntad, elevará una frase feliz a la categoría de doctrina de esa felicidad. Muchos hombres lanzan frases que contienen en germen grandes kantismos; pero sólo los Kant expanden las frases hasta que alcanzan la grandeza de mundos. La grandeza de una frase de Goethe yace no en la frase en sí, sino en el hecho de que es la consecuencia del genio. (59-60)

De este modo, una idea perdura si es parte de un sistema mayor que la justifica y la complementa. Por lo que toda lectura es realizada en relación a otros textos, ya sea en el interior de la obra de un mismo autor o en confrontación con la de otros autores. En este sentido, el genio se encuentra en una lucha constante a través de la voluntad, no de una idea sino de una obra que enmarca la identidad del poeta frente al mundo. Bloom lo dice de esta manera en *La ansiedad de la influencia*.

Por <<influencia poética>> no me refiero a la transmisión de ideas e imágenes de los poetas anteriores a los posteriores. (...) Las ideas y las imágenes pertenecen a la discursividad y la historia y no resultan únicas para la poesía. Sin embargo, la postura de un poeta, su Palabra, su identidad imaginativa, todo su ser, debe ser único para él, y seguir siéndolo, o perecerá como poeta aun cuando se haya procurado su renacimiento en forma de encarnación poética. (Bloom 2009: 114)

Justo notar que también para Bloom la idea en sí misma no genera la trascendencia de un poeta, pues una idea o una imagen puede estar en todos lados y no pertenecer a ninguna persona. Por lo tanto, su grandeza está en la construcción de lo que el crítico norteamericano llama “identidad imaginativa”, misma que pertenece a todo su ser, es decir, la construcción del universo ideológico y sobre todo estético. Alcanzar esa identidad acrecienta las posibilidades de estar en el canon o al menos pone al poeta como un posible contrincante. Tanto para Bloom como para Pessoa solo una obra completa como símbolo de una actitud ante la existencia permite sobrepasar el efímero ingenio de una idea. El “genio”, según Pessoa, debe poner toda su voluntad de ser al enfrentarse al genio de otras obras, por lo que aspirar al canon implica ganarse un lugar por medio del esfuerzo y la lucha que vienen de lo que Bloom llama la ansiedad de la influencia: “No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender.” (Bloom 2015: 17)

#### **1. 4 Bloom y las seis pautas revisionarias**

En 1973 Harold Bloom publica *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. En este tratado, el crítico norteamericano se plantea la pregunta de ¿cómo un poeta contemporáneo puede escribir después de grandes poetas como Dante, Milton o el propio Shakespeare? Para Bloom la literatura comienza a construirse a partir de la influencia. En el Prefacio a la segunda edición explica a partir de Shakespeare que la palabra influencia tiene dos acepciones: una primera que sirve para nombrar el influjo que tienen los astros sobre los hombres y otra que se relaciona con la inspiración. La relación entre ambos significados

es inmediata, por lo que estar influido implica ser partícipe de un movimiento causado por la energía del firmamento, aliento de los astros que inhalamos para alcanzar la inspiración sin la cual el poema no emerge. Entonces la influencia se presenta como un acto violento sobre el ser del poeta pues como un rayo que ciega la mirada rompe con su individualidad. A partir de esta afectación, el poeta joven, que Bloom llama el efebo, siente la necesidad de sacudir la energía que lo posee y que por lo tanto afecta su personalidad, es decir, su mirada y su voz. Esa influencia que viene de los grandes poetas del pasado es la esencia de la tradición que primero maravilla y domina por su gran fuerza pero posteriormente molesta porque su peso no permite encontrar el propio. Para Bloom, igual que para Eliot, la novedad parte de la apropiación de la tradición pero no como una mera mimesis sino por medio de un giro.

Este breve libro ofrece una teoría de la poesía mediante una descripción de la influencia poética, o la historia de las relaciones intrapoéticas. Un propósito de esta teoría es correctivo: desidealizar nuestras versiones aceptadas de cómo ayuda un poeta a formar a otro. Otro propósito, también correctivo, es tratar de proporcionar una poética que fomente una crítica práctica más adecuada.

La historia poética, según el argumento de este libro, sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos.” (Bloom 2009: 55)

Estas palabras de Harold Bloom remiten al pensamiento borgeano contenido en el ensayo “La flor de Coleridge”. En él se afirma que toda la historia de la literatura debiera ser la historia de la transformación de una idea. Con esto, lo que está haciendo Borges es

proponer un significado de la tradición a partir de la continuidad de un mismo diálogo. Si observamos la etimología de la palabra “tradición” de manera clara y precisa llegamos al concepto de transmisión, por lo tanto, en el corazón de su significado está implícita la necesidad de intercambiar palabras porque ninguna transferencia se impone sin un proceso de asimilación. Eliot ilustra esta idea diciendo lo siguiente.

La tradición entraña una significación de mucho mayor alcance. No es algo que se herede, y de desearse, deberá obtenerse por medio de un arduo trabajo. En primer lugar, implica el sentido histórico, el cual podemos establecer como casi indispensable para todo aquel que pretende continuar siendo un poeta más allá de los veinticinco años; y tal sentido histórico reclama una percepción, no sólo del transcurso del pasado, sino de su misma presencia; el sentido histórico obliga al hombre a escribir no sólo teniendo en la médula de sus huesos a su propia generación, sino también con la sensación de que toda la literatura europea desde Homero –y en el cuerpo de ésta la totalidad de la literatura de su propio país-, posee una existencia simultánea y conforma un orden paralelo.” (Eliot 161)

Para T. S. Eliot no todos son partícipes de la tradición pues ésta se adopta por medio del rigor que implica el conocimiento de los poetas más importantes. Existe un esfuerzo del poeta joven para asimilar dentro de su obra el sentido histórico de toda la tradición a la que pertenece. De la misma manera, para Harold Bloom no hay construcción de la literatura sin el diálogo que el poeta joven ejerce con los viejos maestros. Esta conversación representa una lucha en la que el efebo desea insertar su visión poética y con ella sostener el convite evitando ser rechazado por falta de posturas o argumentos poéticos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Levin L. Schücking en *El gusto literario* publicado por primera vez en alemán en 1931 inserta el concepto de lucha para comprender las relaciones que se pueden establecer en la literatura. Retomando el libro de



En *La ansiedad de la influencia* Harold Bloom describe seis pautas que el poeta que aspira a ser fuerte utiliza para leer a sus precursores y poder escribir su propia obra. El método de Bloom parte del revisionismo, es decir, de la crítica profunda del poeta anterior que implica detectar algún punto de quiebre para afirmar que la obra podría ser mejorada pese a su perfección. La primera admiración que le tiene el poeta efebo al poeta fuerte ahora se debe transformar en lucha, es decir, revisionismo que consiga el efecto de superación de la obra anterior. Plantea Bloom que el poeta efebo desea desde el fondo de su ser escribir la obra del poeta antecesor que tanto admira, por lo que nace en consecuencia el sentimiento de haber llegado tarde a la historia de la literatura. Y de ahí, nace el sentimiento de angustia como el motor que impulsa el deseo de confrontación con la obra que admira. De este modo, debe buscar las herramientas necesarias para despojarse del imaginario impuesto por el poeta mayor, por lo que Bloom propone seis pautas revisionarias: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonización*, *askesis*, *apophrades*. Dichas estrategias establecen el punto de quiebre con el discurso del poeta fuerte para lograr establecer su malinterpretación, como si la obra mayor tuviera un defecto que la obra del poeta efebo va a corregir.

---

*Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1980) de Ferdinand Brunetière recuerda cómo a partir de la teoría evolucionista de las especies de Darwin hubo un intento por explicar la literatura y sus géneros como especies que nacen, crecen, se reproducen y mueren. Si bien es cierto que Schücking nota el error de atribuir categorías de los seres vivos a las obras literarias adopta la idea de que finalmente la literatura es una lucha por la supervivencia, lucha que se da sobre todo entre corrientes estéticas y no obras particulares. En este sentido, a diferencia de Bloom, el crítico alemán tiene una fuerte influencia por la explicación más social que meramente estética del predominio de una serie de obras. Con esto recalamos el problema que siempre habrá en torno a los componentes sociales y estéticos del fenómeno literario.

Entonces, la historia de la literatura es el estudio de cómo un poeta fuerte influye en otro que a su vez lucha por mostrar una respuesta alternativa al poema del precursor. Bajo esta tensión discursiva se establece el diálogo que sirve como soporte de la historia de la literatura canónica. Por lo tanto, un punto importante en la crítica de Bloom parte de la concepción de un análisis comparativo a través del cual se puede identificar la ansiedad de la influencia y la lucha que encarnan dos poetas para sobrevivir. El poeta fuerte comienza su nacimiento cuando toma conciencia de que sus angustias han sido las angustias de otros y de que el poema que él ha querido escribir ya ha sido escrito.

Quando un poeta potencial descubre por primera vez (o es descubierto por) la dialéctica de la influencia, descubre en primer lugar que la poesía es tanto exterior como interior en lo que le concierne y da inicio a un proceso que sólo terminará cuando ya no haya poesía en él, mucho después de tener el poder (o el deseo) de descubrirla de nuevo fuera de sí mismo. Aunque ese descubrimiento es un reconocimiento de sí mismo, de hecho un Segundo Nacimiento, y habría de tener lugar, en aras de la teoría, en un solipsismo perfecto, no es un acto completo en sí mismo. Influencia poética en el sentido –sorprendente, agonizante, delicioso- de otros poetas, percibida en las entrañas de cualquiera, salvo del perfecto solipsista, el poeta potencialmente fuerte. Pues el poeta es condenado a captar sus anhelos más profundos mediante la conciencia de los otros. El poema está dentro de él, aunque experimenta la vergüenza y el esplendor de ser encontrado por los poemas –los grandes poemas- que están fuera de él. (Bloom 2009: 73)

El drama del poeta efebo está en ver reflejadas sus angustias y sus deseos en el ser de los otros y la voz que quisiera suya la oye en la voz de los demás. Lo propio del yo se desvanece en ellos comenzando de este modo la lucha para construir su identidad a partir de sus

predecesores. El nuevo poema surge con la confrontación de su interior con todo lo exterior representado por los poetas fuertes. En la primera pauta revisionaria el poeta efebo busca cambiar la dirección del poema predecesor estableciendo lo que Lucrecio llamará el *clinamen*.

Quando los átomos descienden por el espacio vacío a causa de su peso, en lugares y momentos indeterminados se desvían apenas de su curso, lo suficiente para llamarlo un cambio de dirección. Si no fuera por esa desviación, todo descendería como gotas de lluvia a lo largo del abismo del espacio. No habría colisiones ni impacto de un átomo sobre otro. La naturaleza no habría creado nada. (Lucrecio en Bloom 2009: 91)

Bajo esta visión el *clinamen* es una desviación de sentido con respecto a la obra del precursor. Dicha desviación surge por medio de una malinterpretación o de una lectura errónea que modifica por lo tanto la obra previa. Esta actitud del poeta efebo es la base del revisionismo propuesto por Bloom. El poeta comienza su caída en la tradición y en ese movimiento busca su malinterpretación para romper con la linealidad del sentido estableciendo una lectura creativa que le permita construir a partir de su individualidad.

La *tessera* se produce por medio del contraste o la antítesis que permite determinar que toda postura poética tiene su contraparte. En este sentido, toda obra está incompleta pues siempre habrá una pieza que encaje en ella, por lo que el poeta efebo tiene la tarea de buscar la compleción.

El traductor de Lacan, Anthony Tilden, comenta que esto <<alude a la función de la *tessera* como clave del reconocimiento o contraseña. La *tessera* se empleaba en los primitivos misterios religiosos, pues encajar de nuevo las dos mitades de una pieza rota de cerámica servía como medio para reconocer a los iniciados>>. En este sentido de un vínculo completivo, la *tessera* representa el intento de cualquier poeta tardío de persuadirse (y persuadirnos) de que la palabra del precursor se gastaría si no se redimiera como una Palabra nuevamente consumada y aumentada del efebo. (Bloom 2009: 110)

A diferencia del *clinamen*, la *tessera*, más que buscar la lectura errónea del padre por medio del revisionismo, tiene como intención complementarlo usando sobre todo la antítesis, es decir, la otra cara del discurso. De esta manera, el poeta efebo sirve para terminar de leer al padre, de la misma manera que el padre es necesario para leer al efebo. Juntos formaran la pieza acabada. Para Harold Bloom la crítica antitética se opone a la crítica tautológica y la reduccionista

Todas las críticas que se llaman primordiales vacilan entre la tautología —en que el poema es y se dice a sí mismo— y la reducción, en que el poema significa algo que no es un poema. La crítica antitética debe comenzar negando tanto la tautología como la reducción, una negación emitida mejor con la aserción de que el significado de un poema sólo puede ser otro poema, un poema que no sea él mismo. No un poema elegido de manera totalmente arbitraria, sino cualquier poema central de un precursor indudable, aunque el efebo no leyera ese poema. (113)

La *tessera* es la pauta que nos da la mejor comprensión de que los poemas necesariamente nacen para emitir un diálogo con otros poemas. Pero en este diálogo formula ante todo el carácter diléctico de los interlocutores que se resignifican uno a partir del otro. Por ello,

bajo esta postura no existe el valor de la obra en sí misma, pues todo valor en sí mismo está incompleto.

Al hablar de *kenosis* resalta la reflexión enfocada a decir que Apolo no es el dios de los poetas pues éste representa el ritmo de la continuidad. Por el contrario, es Hermes, el dios del Error, el que irrumpe en el quehacer poético. En la *kenosis* el poeta efebo ha conseguido disminuir, vaciar o deshacer la obra del poeta fuerte y con esta disminución rompe con el peso de la continuidad para abrirse un espacio.

(...) *kenosis* o <<vaciado>>, al mismo tiempo el movimiento de <<deshacer>> y <<aislar>> de la imaginación. Adopto *kenosis* de san Pablo, referido al <<humillarse>> de Dios en el hombre. En los poetas fuertes, la *kenosis* es un acto revisionario en que un <<vaciado>> o <<disminución>> tiene lugar en relación con el precursor. Este <<vaciado>> es una discontinuidad liberadora y hace posible una especie de poema que el aflujo o divinidad del precursor no podría permitir. <<Deshacer>> la fuerza del precursor en sí mismo sirve también para <<aislar>> el yo de la postura del precursor, y salva al poeta rezagado de convertirse en tabú en y para sí mismo. (127)

Dicho de otra manera, la *kenosis*, cuyo marco contextual es de tipo religioso, se trata de un vaciamiento o humillación tras perder el carácter divino. Esto se explica en el momento que Jesús decide volverse hombre. De la misma manera el poeta efebo se menoscaba para vaciarse de su carácter imaginativo pero ese vaciamiento es también el vaciamiento del poema del precursor.

Su postura parece ser la de su precursor (como la postura de Keats parece la de Milton en el primer Hiperion), pero el significado de la postura se deshace; la postura queda vaciada de su prioridad, que es una especie de divinidad, y el poeta que la mantiene queda más aislado, no sólo de sus semejantes, sino de la continuidad con su propio yo. (129)

La cuarta postura revisionaria es la *demonización*. En este caso, la lucha se da cuando el poeta efebo adquiere el poder del poeta antecesor al demostrar que la fuerza de éste no es propiamente suya porque pertenece a un nivel superior de la existencia.

Al volverse contra lo sublime del precursor, el nuevo poeta fuerte sufre la demonización, lo contrasublime, cuya función sugiere la relativa debilidad del precursor. Cuando el efebo es demonizado, su precursor necesariamente se humaniza y un nuevo Atlántico se desborda desde el ser transformado del nuevo poeta. (139)

Ambos poetas son partícipes de la misma energía que nutre el poema antecesor, sin embargo, el efecto que se consigue es el aumento de fuerza del poeta efebo mientras el poeta fuerte se disminuye al grado de humanizarse. En esta pauta es evidente la lucha de ambos poetas por la misma musa que al ser poseída por el poeta tardío le da una momentánea victoria. Mientras la *kenosis* es disminución o vaciamiento del poeta efebo para disminuir también al poeta fuerte, la *demonización* es la divinización del poeta efebo tras conseguir los favores de la musa de su precursor. En ambos casos se consigue disminuir al poeta fuerte pero bajo estrategias opuestas.

La *askesis* es la pauta revisionaria que busca la purgación y el solipsismo del yo para que el poeta efebo logre luchar contra el antecesor. Esto quiere decir que por medio del reduccionismo, ejercicio de entrenamiento, se consigue la individualización que le permite al poeta efebo enfrentar de manera original al poeta fuerte. El yo del poeta efebo es un yo bien constituido que ha conseguido todas las herramientas necesarias para enfrentar el yo del poeta fuerte.

La rendición útil, para él, es ahora un acortamiento, un sacrificio de cierta parte de sí mismo cuya ausencia le individualizará más como poeta. La *askesis*, como exitosa defensa contra la ansiedad de la influencia, postula un nuevo tipo de reducción en el yo poético, expresado de la manera más general como una ceguera purgativa o al menos un velado. (Bloom 157)

Dicho lo anterior, es importante notar la acotación que hace Bloom con respecto a las cinco pautas revisionarias que hemos comentado. En ella busca organizar las estrategias sobre todo en tres vertientes. Mientras la primera busca corregir o completar a los poetas fuertes y la segunda quiere disminuirlos, la tercera estrategia plantea la lucha frente a frente.

Estoy sugiriendo (lo cual me disgusta) que en su *askesis* purgativa el poeta fuerte sólo se conoce a sí mismo y al Otro al que al fin debe destruir, su precursor, que bien puede (por ahora) ser una figura imaginaria o compuesta y, sin embargo, sigue formado por verdaderos poemas pasados que no consentirán en ser olvidados. Porque *clinamen* y *tessera* luchan para corregir o completar a los muertos, y *kenosis* y *demonización* trabajan para reprimir el recuerdo de los muertos, pero *askesis* es la propia contienda, la pelea a muerte con los muertos. (157)

Finalmente, el *apophrades* se trata de un retorno de la poética del poeta fuerte. El mundo construido por su imaginación regresa pero ahora en la voz del poeta efebo. De este modo, el poeta joven se apropia de la voz del poeta mayor sin perder su propia voz. Es así como el poema nuevo parece devolvernos la voz de Homero con toda su fuerza imaginaria, sin embargo, hay momentos en los que la voz del efebo aparece para romper con la presencia del poeta fuerte.

Los muertos poderosos regresan, pero regresan con nuestros colores y hablando con nuestra voz, al menos en parte, al menos por momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya. Si regresan por completo con su propia fuerza, entonces el triunfo es suyo. (177)

Esta pauta revisionaria es la que muestra menos contienda al ser una estrategia de apropiación parcial de la obra del poeta fuerte. Por tal motivo, el poema nuevo se plantea como un homenaje a su precursor, sin perder por ello los indicios que permiten diferenciar la voz del discípulo que debe lograr sobresalir en puntos clave de la obra para que de este modo, el muerto no se coma al vivo.

El *apophrades*, en manos de una imaginación capaz, del poeta fuerte que ha persistido en su fuerza, se convierte no tanto en un retorno de los muertos como en una celebración del regreso de la primera autoexaltación que hizo posible la poesía por vez primera. (181)



Hasta aquí las seis pautas que más adelante retomaremos para ubicar las estrategias de lucha que los poetas efebos mexicanos utilizarán para enfrentarse al canon de los poetas mayores.

## La imagen como fuerza creadora en la poesía

### 2.1 Las perspectivas de la imagen

Para Ezra Pound el poema está compuesto de *melopeya*, *phanopoeia* y *logopoeia*, es decir, de música, imagen y pensamiento. De estos tres rasgos, la *phanopoeia* constituye un punto central para el quehacer del poeta. Desde Aristóteles se considera que la poesía es sobre todo creación, y toda creación, más que de sonidos y de pensamientos, es de imágenes. Cuando en la tradición hebrea Dios crea al mundo, le da ante todo una figura<sup>8</sup>. Nombrarlo equivale a delimitarlo por medio de la forma que nuestra mirada puede captar. Crear el mundo significa ver el mundo a través de una imagen, y después de ello lo oímos y lo pensamos. En el interior de cada imagen habita un ritmo y una idea que el poeta debe descubrir para poner en marcha la maquinaria del poema.

Con respecto a la tradición que marca que la poesía es sobre todo música, podemos afirmar que la musicalidad sin sentido aún no es poesía pues el quehacer de Erato no se remite a la construcción de versos rítmicamente perfectos. Considerando la poesía como pensamiento, está la reflexión que hace Aristóteles en la *Poética* cuando argumenta que el filósofo no puede ser poeta, pues existe algo más que intelecto en la poesía. Entonces, la principal fuente del quehacer poético está en la fanopea. El poeta es un demiurgo de

---

<sup>8</sup> Ezra Pound al hablar de la *phanopoeia* la caracteriza por ser perfecta o casi perfectamente traducible de un idioma a otro. Esto nos lleva a pensar que la construcción de una imagen está más apegada al arquetipo y la universalidad del discurso poético. Por tal motivo, es a través de las imágenes donde se podría dar principalmente el diálogo y la lucha entre poetas de diversas lenguas. Para Pound la riqueza del pensamiento, *logopoeia*, que cada expresión construye en muchas ocasiones es intraducible o sólo se puede construir ciertos paralelismo.

imágenes y aquí está la fuerza de la poesía porque en ella está el origen del mundo y del poema. El poeta produce representaciones de lo que observa, ya sea en el mundo exterior o en el mundo interior.<sup>9</sup> Sus emociones al verbalizarlas las convierte en una imagen, imagen que alberga la semilla de un pensamiento que deberá descubrirse y desarrollarse en el poema, imagen que vibra a través de un ritmo.

Toda imagen poética es parte de una primera imagen, de un arquetipo que está en el centro de la mitología, como si se tratara de un mito cosmogónico que se repite una y otra vez en todos los aspectos de la vida cotidiana, para de este modo, ser partícipe del origen. Su fuerza viene de esa imaginación primigenia que le da la posibilidad del reflejo, de la imitación. Al respecto Mircea Eliade explica lo siguiente.

El lado interesante del mito cosmogónico polinesio es precisamente su aplicación múltiple a circunstancias que, por lo menos en apariencia, no ponen en juego inmediatamente la “vida religiosa” como tal: el acto de la procreación, el consuelo de los desesperados, de los viejos y de los enfermos, la inspiración de los bardos, de los guerreros, etc. Así la cosmogonía proporciona el modelo cada vez que se trata de hacer algo, con frecuencia algo “vivo”, “animado” (en el orden biológico,

---

<sup>9</sup> A propósito de esta representación que crea el poeta cabe mencionar la reflexión de Friedrich Nietzsche en torno a lo apolíneo y lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*. Aquí se plantea que tanto Apolo como Dionisio contienen dos fuerzas importantes para la poesía. Mientras Apolo tiene el poder de la figuración, Dionisio contiene el éxtasis de la embriaguez. De este modo, el dios arquero recrea por medio del sueño la imagen adivinatoria y poética. Por su lado, Dionisio recrea la violencia pasional por medio de la música y la danza. Aquí notamos, en la imagen creada por Apolo, el estado de la contemplación que se da por medio del equilibrio que da la razón y la medida. Tomando como ejemplo a Arquíloco, Nietzsche afirma que la embriaguez de Dionisio debe convertirse en la imagen de Apolo: “En verdad Arquíloco, el hombre que arde de pasión, que ama y odia con pasión, es tan sólo una visión del genio, el cual no es ya Arquíloco, sino el genio del mundo, que expresa simbólicamente su dolor primordial en ese símbolo que es el hombre Arquíloco: mientras que ese hombre Arquíloco, cuyos deseos y apetitos son subjetivos, no puede ni podrá ser jamás poeta.” (78)

psicológico o espiritual) como lo hemos visto en casos citados más arriba, pero también algo “inanimado en apariencia, una casa, una barca, un Estado, etc. (Eliade 367)

Así como la fórmula del mito cosmogónico se repite en los diversos quehaceres de la vida, la imagen, en cuanto retrato, también es la imitación de ese momento creador. Por lo que existen imágenes arquetípicas que producirán otras imágenes. A continuación se mostrará un panorama de la imagen a través de diferentes perspectivas para poder comprender su naturaleza. En una primera instancia se abordará el problema de la imagen a través de la mitología, específicamente en el relato de Narciso. Posteriormente, desde la teoría estructural del signo se analizará el lenguaje como primer portador de la imagen. En un tercer apartado, considerando la perspectiva freudiana, revisaremos el concepto de imagen a partir del psicoanálisis, específicamente bajo la idea de la fantasía. Finalmente, se pensará la imagen bajo la mirada de la melancolía. No obstante, el imaginario de los mitos griegos siempre estará presente para apoyar varias explicaciones, pues la mitología está en un punto central de la recreación.

## **2. 2 Imagen y mitología**

Apunta Freud en *El creador literario y el fantaseo* que el mito es el punto de encuentro de la fantasía de naciones enteras en su estado de juventud. Bajo esta perspectiva, todas las mitologías son los deseos de una sociedad en ciernes puestos en imágenes colectivas que

se desbordan para saciar la libido. De este modo, cada mito crea una fantasía sobre el poder mismo de la creación, por ello el mito es ante todo un estado de sublimación.

Sin embargo, dentro de los mitos griegos es el de Narciso el que inaugura el tema de la imagen. En él se brinda la pauta para comprender sus propiedades y su fuerza irresistible que arrastra al sujeto hacia ella. El joven Narciso que no había sido seducido por ningún ser, queda prendido por una imagen. Es así como Ovidio nos describe la escena en las *Metamorfosis*.

No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos, los espolea. Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que está viendo es el reflejo de una imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte.” (Ovidio 2008: 80-1)

En este pasaje Ovidio describe la imagen por medio de los conceptos de la ilusión, el engaño, lo fugitivo, el reflejo y la sombra. En cuanto a la ilusión podemos destacar la idea de la esperanza, es decir, toda imagen tras ser contemplada nos ofrece el cumplimiento de una posibilidad. Sin embargo, la imagen también es engaño, ruptura de la misma ilusión que ha creado. Y por esto mismo, la imagen es una aparición fugitiva, cuya presencia es apenas una breve epifanía. También notemos que cada imagen sobre todo es un reflejo, por lo que su existencia depende de un punto previo de partida. Finalmente, para completar un quinto elemento y definir un poco más el cuarto, observemos que la imagen como sombra nos

lleva a dos conceptos, el primero es el de proyección y el segundo es el de oscuridad y secreto.

Para Ovidio es importante destacar cierto punto de desconocimiento de la imagen. Narciso no tiene claro qué es lo que observa, sin embargo, lo observado le causa estupor. La imagen alberga un secreto y por medio de éste se establece el juego de la seducción porque se encuentra entre el ser y el parecer. Bajo esta línea, Baudrillard nota muy bien que no hay seducción sin la imagen que rompe la linealidad del discurso racionalista de “la verdad objetiva”. Es en la imaginación y en la fantasía donde la seducción florece.

Además, lo real nunca ha interesado a nadie. Es el lugar del desencanto, el lugar de un simulacro de acumulación contra la muerte. No hay nada peor. Lo que a veces lo vuelve fascinante, vuelve la verdad fascinante, es la catástrofe imaginaria que hay detrás. ¿Creen que el poder, la economía, el sexo, todos esos cacharros reales se hubiesen sostenido ni un instante sin la fascinación que los soporta, y que les llega precisamente del espejo inverso donde se reflejan, de su reversión continua, del goce sensible e inminente de su catástrofe? (Baudrillard 49)

### **2. 3 Imagen y lenguaje**

Existen dos posibilidades para entender la naturaleza del lenguaje como imagen. En la primera el lenguaje es una representación del mundo, tanto tangible como intangible, es decir, la imagen que lo refleja y lo configura. En la segunda, la propia naturaleza del signo lingüístico, sin considerar su representación en un mundo exterior, da cuenta de su carácter

psíquico y metafísico que evoca al lenguaje mismo como una imagen, como representación, pero no una representación del mundo sino del sentido<sup>10</sup>.

Partiendo del primer punto, tenemos que el lenguaje es una imagen del mundo real, una copia que nos ayuda a mostrarlo pues al decir la palabra árbol, no es el árbol sino la imagen del árbol la que se presenta<sup>11</sup>. Una imagen que cada individuo formula de acuerdo a su propia experiencia, ya que nunca será el mismo árbol. Pero las palabras no sólo evocan objetos tangibles, también el mundo de lo intangible es reflejado por medio de imágenes. Al hablar de la tristeza, es decir, de cualquier sentimiento abstracto, una imagen aparece. Para algunos esa imagen será la de una persona perdida o para otros la de un atardecer en otoño. Inclusive categorías gramaticales como los conectores evocan una imagen, la “y” es una conjunción copulativa por lo que ofrece una imagen de la unión o de la suma, del mismo modo cuando digo “donde” surge la imagen de un espacio o “pero” evoca una confrontación, es decir, una imagen tensiva.

---

<sup>10</sup> Sobre el primer enfoque estaría el problema de la significación en torno al concepto del referente. Aquí caben perspectivas de lingüistas como Ogden y Richards citados por Bertil Malmberg en *Los nuevos caminos de la lingüística*. El segundo punto de vista es sobre todo estructural a partir de la obra de Ferdinand de Saussure.

<sup>11</sup> A propósito Octavio Paz en *El mono gramático* lleva el problema más lejos al plantear que todo el tejido del lenguaje, incluyendo no sólo el lenguaje figurado sino el nominativo, es una metáfora. Y de la misma manera sucede con aquello que llamamos realidad. Entre la realidad y el lenguaje se establece un juego de espejos en el cual se encierran los significados. “Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.) ¿La realidad será el reverso del tejido el reverso de la metáfora -aquello que está del otro lado del lenguaje? (El lenguaje no tiene reverso ni cara ni lados.) Quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quién?) Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otra cosa.”(Obras completas 11. *El mono gramático*, 471)

El lenguaje es el espejo del mundo, el lugar de su representación. Sin las palabras lo que queda es la “nada”, pues el lenguaje significa el mundo, lo habita de presencias, pero de presencias que son fantasmas, es decir, de imágenes que están ahí pero que no podemos tocar. El lenguaje, como bien apunta Octavio Paz en *El mono gramático*, se colma de sentido y vacía a las cosas. En la acción de nombrar ya no es el mundo sino la palabra.

(...) y apenas lo digo, se vacían: las cosas se vacían y los nombres se llenan, ya no están huecos, los nombres son plétoras, son dadores, están henchidos de sangre, leche, semen, savia, están henchidos de minutos, horas, siglos, grávidos de sentidos y significados y señales, son los signos de inteligencia que el tiempo se hace a sí mismo, los nombres les chupan los tuétanos a las cosas, las cosas se mueren sobre esta página pero los nombres medran y se multiplican, las cosas se mueren para que vivan los nombres (...) (Paz 2013: 482)

El lenguaje ha sustituido a la cosa, o para ser más preciso, la ha interpretado, es decir, le ha colmado de sentido. Un sentido que ha abolido lo que llamamos realidad para mostrar lo intangible de la cosa. Signos que se desvanecen y pierden su corporeidad para convertirse en mero sentido, en un diálogo de espíritu a espíritu, justo como lo señala Merleau-Ponty en *La prosa del mundo*.

Cuando alguien -autor o amigo- ha sabido expresarse, los signos se olvidan enseguida, solo queda un sentido, y la perfección del lenguaje consiste de esa manera en pasar inadvertida.

Pero esta es precisamente la virtud del lenguaje: nos arroja sobre lo que significa; se disimula a nuestros ojos en su misma operación; su triunfo está en borrarse y



darnos acceso, por encima de los vocablos, al pensamiento mismo del autor, de tal suerte que retrospectivamente creamos haber estado conversando con él sin palabras, de espíritu a espíritu. (Ponty 28)

Si el término logos puede designar tanto a la palabra como al pensamiento, como si se tratara de una entidad indisoluble, con la observación de Merleau-Ponty la palabra parece ser la huella o la representación de algo no más profundo sino más elevado, nos referimos al pensamiento que da la sensación de ligereza tras quitarse el peso de sus propias palabras. Y entonces, todavía el filósofo va más lejos y de las palabras y del pensamiento sólo queda el espíritu dialogando con otro espíritu. Las palabras entonces terminan siendo el espíritu, el aliento y la voz que dan la vida. Por tal motivo, Giorgio Agamben no deja de recordar la obra de Aristóteles donde habla de la voz humana como un referente del alma.

La definición del lenguaje como signo no es, como se sabe, un descubrimiento de la semiología moderna: antes de ser formulada por los pensadores de la Stoa, estaba ya implícita en la definición aristotélica de la voz humana como (...) “sonido significante”. <<No cualquier sonido>>, se lee en el *De anima*, <<emitido por un animal es voz (se puede producir un sonido con la lengua o incluso tosiendo), sino que es necesario que aquel que hace vibrar el aire esté animado y tenga fantasmas; la voz es en efecto un sonido significante y no sólo aire expirado...>>. El carácter <<semántico>> del lenguaje humano es explicado pues por Aristóteles, en el ámbito de la teoría psicológica que conocemos, con la presencia de una imagen mental o fantasma (...) (Agamben 214-5)

Justo debemos poner atención en la afirmación de que el lenguaje es un sonido “animado” que contiene “fantasmas”. La palabra contiene al ánima y el ánima está cargada de

fantasmas, es decir, de imágenes mentales. Para Aristóteles, si vemos las cosas es porque en el alma ya tenemos su impronta que no es otra cosa que su reflejo. Agamben continúa pensando cómo ha sido tratado el tema de la voz humana como referente al alma y ahora también lo sitúa como parte de la teoría del neuma.

En el ámbito de esta teoría, la voz aparecía desde el comienzo como una corriente neumática, proveniente del corazón, que, pasando a través de la laringe, pone en movimiento a la lengua. Galeno, que, en su *De Hipócrates et Platonis placitis*, se detiene largamente sobre la fisiología de la voz humana, nos informa minuciosamente sobre las disputas que dividían a los que sostenían el origen del neuma vocal desde el corazón y los que ponían en cambio su fuente en el cerebro. (Agamben 218)

El neuma o el espíritu, continúa Agamben, es el mediador entre el alma y el cuerpo, lo invisible y lo visible, el ser y el aparecer. Por ello, la voz es el médium entre ambos mundos de la misma manera que el fantasma se encuentra atrapado entre lo incorpóreo y lo corpóreo<sup>12</sup>.

Como un segundo camino para entender el lenguaje como imagen, pensemos en la misma naturaleza del signo lingüístico a partir del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure.

---

<sup>12</sup> Siguiendo la reflexión que hace Octavio Paz en *El mono gramático* cuando pienso en el término de “fijeza” (473). En el centro de su reflexión se encuentra la observación de que la fijeza es un momento del tránsito, por lo que su inmovilidad no es total. Esta característica de la fijeza, la hace ver como un momento intermediario entre la inmovilidad y la movilidad, instante de tránsito que también se encuentra en la fijeza de toda imagen.

El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla <<material>> es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. (Saussure 102)

Saussure rompe con la mera referencialidad del signo y al hacerlo introduce dos conceptos que muestran las propiedades indisolubles del mismo, los dos lados de la misma moneda. Si bien el significante tiene una realidad material, tanto éste como el significado son realidades psíquicas, es decir, representaciones mentales que bien pueden corresponder con el mundo material o no, pero se trata de una correspondencia a la manera de un reflejo en un espejo. Las palabras son tanto el reflejo psíquico del mundo como la creación también psíquica del mundo. En cuanto realidad psíquica tiene una presencia en ausencia pues el lenguaje está aquí y no está aquí. El significado siempre tiene algo de inasible. La dualidad del signo es también una doble imagen porque el significado que le damos a las cosas es una entidad psíquica y también los “sonidos” que lo sustentan. Entre ambas realidades se encuentra atrapada la palabra, de la misma manera que el neuma se encuentra atrapado entre el alma y el cuerpo.

Pero el significado ¿se lo damos a las cosas o a las palabras que las representan? Significamos el mundo pero sobre todo el lenguaje. Como lo plantea la semántica estructural una palabra no tiene significado porque sea referente de un objeto sino porque

se puede relacionar con otra palabra. De este modo las palabras y sus significados son realidades psíquicas que se encuentran no en el exterior sino en el interior del hombre. Por ello, tanto Platón como Aristóteles incorporan el tema del lenguaje al tema del alma. Agamben comenta así el *Filebo* de Platón.

El artista que dibuja en el alma las imágenes (...) de las cosas en el pasaje de Platón es la fantasía, y esos <<iconos>> son en efecto definidos un poco más abajo como <<fantasmi>> (...) (40a) El tema central del *Filebo* no es sin embargo el conocimiento, sino el placer, y si Platón evoca aquí el problema de la memoria y de la fantasía, es porque le urge demostrar que el deseo y el placer no son posibles sin esta <<pintura en el alma>> y que no existe tal cosa como un deseo puramente corpóreo. (Agamben 134)

Pero, ¿de dónde vienen esas imágenes que se dibujan en el alma y que por lo tanto la componen? Podemos acudir a otro pasaje de Platón. Si es del *topos uranus* de donde se desprenden las almas para llegar al mundo terrenal de lo corpóreo, olvidando en el transcurso el mundo perfecto de las ideas, las imágenes que se van impregnando nuevamente en el alma vienen también de ese sitio. Por ello el mundo del ideal es el mundo del lenguaje. En el lenguaje el ideal se puede volver palpable y por ello sólo a través de él emerge el espíritu.

Si el lenguaje es la única posibilidad que tenemos para percibir el alma y sus fantasmas, entonces, también siguiendo a Agamben, el significado y su inmaterialidad representa un tema central de la metafísica. El estudio moderno del lenguaje pasa de una

gramatología a una semiología poniendo entonces toda la atención en el proceso de la significación.

La solidaridad de la interpretación del significar como unidad de un significante y de un significado con la historia de la metafísica occidental está explícitamente afirmada por una intención crítica cuyo proyecto se enuncia como la sustitución de una ciencia de la escritura (gramatología) a la ciencia de los signos (semiología). Según este proyecto, la metafísica se funda en un estatuto privilegiado del significado, entendido como plenitud de la presencia, respecto del significante que es su rastro exterior. (262)

#### **2. 4 Imagen y poesía**

Si el concepto de imagen es primordial para comprender la naturaleza del lenguaje, también adquiere un valor importante en el marco del discurso poético. Desde el concepto de mimesis que se encuentra en el centro de la *Poética* de Aristóteles, la poesía ya es creación de una copia de la realidad, por lo tanto, recreación de una imagen. El arte en cualquiera de sus manifestaciones imita el mundo bajo una serie de estrategias discursivas, siendo éstas las que le otorgan un poder o un valor estético a las representaciones. Por lo que no se trata de una mera copia, pues el tiempo y el espacio del lenguaje no es el mismo que el de la realidad. Hay una total manipulación para que la imagen sobrepase la belleza de los hechos objetivos, por lo que Aristóteles declara que toda imagen terrible en la realidad

puede ser bella en el arte. Entonces, en los modos de la recreación es donde encontramos el poder de la imagen, su belleza y su fugacidad.

En retórica cuando hablamos de imagen nos referimos en esencia a la cualidad metafórica del lenguaje<sup>13</sup>. En *El arco y la lira* Octavio Paz designa a la imagen la facultad de unir contrarios por lo que el lenguaje rompe con el principio de contradicción de la lógica clásica.

Épica, dramática o lírica, condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real (...) La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del “imposible verosímil” de Aristóteles. (Paz 1998A: 98-9)

Dicho lo anterior, el terreno de la imagen es el terreno de la contradicción que como bien apunta Paz, no es el espacio donde la verdad de la filosofía emerge. El poeta no imita simplemente la realidad sino que la confronta para que de este choque brote la imagen, no de lo que es sino de lo que podría ser. Entonces, toda imagen está fuera de la realidad racionalista de la verdad del ser porque es una realidad creada en el espacio psíquico de la

---

<sup>13</sup> La imagen al proyectar una posibilidad fuera del orden real o literal nos obliga a pensarla en el plano de la representación. Cuando en el Libro III de la *Retórica* Aristóteles pone el ejemplo de una imagen: “Aquilés se lanzó como un león” sólo puede ser representada dicha imagen en el plano de la imaginación, es decir, de la evocación mental de orden connotativo. De este modo, toda imagen es una proyección de orden intangible.

posibilidad. Bajo este principio sólo la contradicción hace nacer a la imagen. Cuando Narciso ve su imagen en el agua, la imagen es y no es Narciso. Por ello cuando vemos nuestra imagen decimos “ese soy yo” para luego descubrir que ese yo es otro pues el que está frente a nosotros tiene el reloj puesto en la muñeca contraria. De este modo, la imagen, en cuanto muestra la contradicción del mundo, es siempre una metáfora que frente al terreno del ser muestra su reflejo en el terreno del podría ser. Sin embargo, el lenguaje metafórico más que un tiempo de la posibilidad es, antes que nada, un espacio donde habita la imposibilidad, la imposibilidad que fundamenta el ser de la imagen.

En la *Teoría de la interpretación*, Paul Ricoeur explica que la metáfora es una tensión entre dos términos. De este modo, se propone hablar, más que de un término metafórico, de una expresión metafórica, pues la metáfora nunca funciona como un término aislado. El núcleo de toda metáfora siempre pone en tensión dos términos que se contradicen, por lo que ejercen una fuerza opuesta a ellos mismo. Sin embargo, existe un punto donde ambos términos encuentran su unión, un punto lo suficientemente fuerte para que la tensión ejercida no se rompa.

Esta manera de entender la metáfora nos conduce a la revisión del juego entre la presencia y la ausencia, juego necesario para la composición de toda imagen. Los dos términos que aparecen en la frase metafórica son los términos de la presencia que están en el marco del mundo de “la literalidad de la realidad”. De su tensión,

contradicción/ semejanza, deviene la imagen, imagen que nunca se escribe, es decir, que nunca deja su impronta más que en la presencia de los términos literales.

Es así como una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. La metáfora, por lo tanto, es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica. (Ricoeur 65)

De esta tensión emerge la imagen que, como bien apunta Ricoeur, siempre será una innovación, un acontecer en el marco del lenguaje denotativo pues la metáfora no es la simple sustitución de un término literal por uno connotativo. Si fuera así, la innovación sería nula, pues sólo habría un juego de sustitución de términos. Sin embargo, la imagen es creación y disolución, pues emerge y desaparece debido a que en esta tensión, también se observa “la resolución de una disonancia semántica”, es decir, más que un enigma su respuesta. Toda metáfora la leemos por un momento como un enigma que queda resuelto cuando comprendemos la innovación semántica que contiene al grado de sentir que ese descubrimiento siempre había estado ante nuestros ojos y que simplemente no lo habíamos visto, pues un ligero velo lo cubría.

## **2. 5 Imagen y fantasía**

En el texto *El creador literario y el fantaseo*, Sigmund Freud se ocupa del quehacer literario y lo describe sobre todo como un acto de la fantasía. Para ello, inicia la reflexión asociando



el juego del niño con el quehacer del poeta. Ya dijimos que la imagen es ante todo creación, es decir, *poiesis*, y el *homo ludens* es el sujeto que está en las mejores condiciones para ella.

La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino... la realidad efectiva. (Freud 1992A: 127)

En la cita de Freud podemos determinar que una imagen se crea cuando las cosas del mundo real se incertan en un nuevo orden. Y ese nuevo orden en esencia es el de la contradicción de la metáfora. De este modo, en el juego del niño todos los elementos que lo componen adquieren otro significado y un lápiz puede ser un barco. Entonces, jugar también es recrear como si se tratara de una obra de teatro. El juego es el reflejo de la realidad del que se enamora el niño o el poeta, pues nada resulta más atractivo que jugar con las sombras que se proyectan en la pared. Las manos que pertenecen al mundo objetivo en el reflejo se convierten en animales fantásticos. Por ello, la imagen siempre es otra cosa que nos seduce por su sugerencia, por su pertenencia al mundo del juego, del reacomodo al cual ponemos toda nuestra determinación porque si algo es importante para el niño es el espacio y el tiempo de la creación, del fantaseo.

La construcción de la fantasía es importante porque en ella habita el placer del individuo que cubierto por el velo del juego se permite aparecer. En este sentido, la imagen

es la simulación que nos mantiene a salvo de la rigidez del mundo de las prohibiciones. Es como decir: “imagínate por un momento que te tomo de la mano y te beso”. La enunciación desde un yo que juega permite que cualquier afirmación por más atrevida que sea se mantenga en el espacio de la seducción, pues el parecer de la imagen siempre contiene una parte del ser. La poesía, en cuanto juego, es la simulación de las fantasías que sólo en el terreno de esa simulación pueden dejar su represión para entregarse al goce.

Ahora bien, de la irrealidad del mundo poético derivan muy importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía; y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta. (128)

Este adulto que ha dejado de jugar y que por ende ha dejado el placer del juego, ahora construye fantasías para sustituir las recreaciones de la infancia, porque en el fondo, dice Freud, no podemos desistir de nada. Bajo esta condición de la no renuncia de aquello que nos ha producido un placer, el hombre busca remplazar lo perdido recreando una serie de imágenes o de fantasmas que, por un lado, tienen su asidero en el mundo real y su ligereza en el mundo de la posibilidad del que habla Paz. Esta doble naturaleza de la imagen, Freud la describe como “sueños diurnos”.

El adulto deja, pues, de jugar; aparentemente renuncia a la ganancia de placer que extraía del juego. Pero quien conozca la vida anímica del hombre sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer que conoció. En verdad, no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otra; lo que parece ser

una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado. Así, el adulto, cuando cesa de jugar, sólo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de jugar, ahora fantasea. Construye castillos en el aire, crea lo que se llama sueños diurnos. (128)

Toda imagen está en el terreno de la ensoñación, en ese espacio y en ese tiempo en que el yo de la razón está en convivencia con el ello de las pulsiones de placer. La fantasía permanece en ese punto intermedio donde la conciencia se encuentra en tensión con la inconciencia, donde la razón y la pasión convergen pues el que fantasea divaga a partir de un objeto real que poco a poco se va transformando en imagen. Y esa imagen siempre está entre dos polos, entre dos términos, en el caso del lenguaje entre dos términos opuestos desde donde emerge, en el caso de la fantasía, entre realidad e idealización, porque la imagen no puede ser pura idealización pues es el reflejo de un objeto real que en Freud es sustituido para satisfacer el deseo reprimido.

La imagen emerge por la ausencia del objeto y es su sustituto. De tal manera, la imagen cumple deseos insatisfechos de un sujeto desdichado. Porque desde la dicha es imposible que la fantasía acuda. En este contexto Freud plantea la explicación del objeto fetichista que en la psique viene a sustituir la ausencia del pene en la madre.

Sí; en lo psíquico la mujer sigue teniendo un pene, pero este pene ya no es el mismo que antes era. Algo otro lo ha remplazado; fue designado su sustituto, por así decir, que entonces hereda el interés que se había dirigido al primero.

Y aún más: ese interés experimenta un extraordinario aumento porque el horror a la castración se ha erigido un monumento recordatorio con la creación de este sustituto. (Freud 1992B: 149)

De esta sustitución del objeto deseado, nos interesa rescatar que toda imagen también es un fetiche en la medida que sustituye por medio del reflejo la realidad reprimida. Agamben pone énfasis en que esta sustitución obedece a la figura retórica de la sinécdoque y de la metonimia. Para el fetichista, la parte o la contigüidad, sustituye a un todo por lo que un mechón de cabellos o una prenda íntima recrea a la mujer deseada o inclusive no sólo a ese cuerpo sino a una situación concreta. Aquí el fetiche adquiere todo el poder de la imagen porque ese pequeño objeto deja de ser lo que es para convertirse en algo más, una imagen compleja que ha sustituido la ausencia del objeto real.

El fetiche, ya se trate de una parte del cuerpo o de un objeto inorgánico, es por consiguiente al mismo tiempo la presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, en la cual las dos reacciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo (*Ichspaltung*) (Agamben 70)

Con esta cita, observamos que el fetiche en el fondo representa un no objeto, en el sentido que ese objeto que quiere sustituir nunca ha existido. El fetiche como “presencia de la nada” adquiere todo el potencial de la imagen al perder su referencialidad. De manera paradójica, la imagen se vuelve más que nunca presencia y ausencia, dejando al descubierto su peso y su ligereza. No obstante, para fines concretos, el fetiche es un referente o un reflejo de una

realidad conocida, pues la fantasía siempre parte de un deseo que se encuentra en el mundo real.

Por otra parte en el texto de *Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*, Sigmund Freud divide la fantasía en dos momentos. Si se encuentra en el terreno del consciente esta queda liberada con el proceso autoerótico de la masturbación. Por el contrario, si la libido se reprime y pasa al terreno del inconsciente, la fantasía pasa a ser una patología.

Originalmente la acción era una empresa autoerótica pura destinada a ganar placer de un determinado lugar del cuerpo, que llamamos erógeno. Más tarde esa acción se fusionó con una representación-deseo tomada del círculo del amor de objeto y sirvió para realizar de una manera parcial la situación en que aquella fantasía culminaba. Cuando luego la persona renuncia a esta clase de satisfacción masturbatoria y fantaseada, la fantasía misma, de consciente que era, deviene inconsciente. Y si no se introduce otra modalidad de la satisfacción sexual, si la persona permanece en la abstinencia y no consigue sublimar su libido, vale decir, desviar la excitación sexual hacia una meta superior, está dada la condición para que la fantasía inconsciente se refresque, prolifere y se abra paso como síntoma patológico, al menos en una parte de su contenido, con todo el poder del ansia amorosa. (Freud 1992A: 142-3)

Pero ¿qué nos dice esto sobre las cualidades de la imagen? En primer lugar que la creación de toda imagen pertenece a un ámbito autoerótico. Narciso contempla su propia imagen y aunque no lo sabe, goza en sí mismo. Cuando el poeta crea su poema, no hace otra cosa que autocomplacerse en el mismo. El lenguaje es su gran masturbador que logra satisfacer los deseos inconclusos de la vida real y la imagen es la sublimación de la libido. La imagen es liberación del ansia amorosa, sin imagen sólo llega el síntoma de una patología.

Regresando al texto *El creador literario y el fantaseo*, Freud cierra su disertación afirmando que el poeta logra producirnos placer al compartirnos sus fantasías a diferencia del simple soñador diurno del que nos avergonzaríamos, censurando sus deseos. ¿A qué se debe esta diferencia del decir? El poeta nos cuenta a través de imágenes y conoce el arte de su creación. Por lo tanto, la imagen se encuentra entre la libido y la razón, entre Dionisio y Apolo, es decir, en el marco de toda estética.

## **2.6 Imagen y melancolía**

Si bien es cierto que la fantasía parte de un objeto perdido, su imagen es una proyección al futuro, a la creación de la posibilidad del acontecimiento. La imagen de la fantasía es la creación del escenario que será, es la construcción y el apoderamiento del futuro. Por el contrario, la imagen de la melancolía es la recreación de un pasado dichoso. La imagen es memoria y retorno. En *La novela familiar de los neuróticos* Freud habla de la fantasía como el retorno a la dicha del padre de la infancia, cuando todo es la felicidad gloriosa. Por lo tanto, si el adolescente quiere sustituir a su padre por uno mejor es por recrear nuevamente la dichosa infancia.

Y aun el íntegro afán de sustituir al padre verdadero por uno más noble no es sino expresión de la añoranza del niño por la edad dichosa y perdida en que su padre le parecía el hombre más noble y poderoso, y su madre la mujer más bella y amorosa. Entonces, se extraña del padre a quien ahora conoce y regresa a aquel en quien creyó durante su primera infancia; así, la fantasía no es en verdad sino la expresión del lamento por la desaparición de esa dichosa edad.” (Freud 1992A: 220)

La creación de la imagen del melancólico bajo esta mirada freudiana no consiste únicamente en recordar el pasado, ya que el pasado se recrea en la fantasía del presente. El melancólico busca en una imagen inmediata las huellas de la felicidad del pasado remoto. De este modo, construye de una mujer o un de un suceso del presente, la añoranza por el pasado. El proceso resulta entonces más complejo pues existe una doble imagen. La primera es una evocación que se encuentra más en la superficie y la segunda es la imagen profunda que subyace de la primera.

La imagen melancólica tiene como fundamento el pensamiento metafórico clásico pues en una evocación primera está una imagen segunda. Sin embargo, podríamos profundizar en este hecho y notar cómo existe también una tensión metafórica entre dos términos que recrearán un tercero. Para el melancólico la imagen del presente se tensiona con una imagen del pasado para generar una tercera imagen que es la que desea, imagen que no está ni el pasado ni en el presente, por lo que no se trata de la simple rememoración del pasado. El melancólico quiere el pasado en su presente o su presente en el pasado y este deseo mismo es la paradoja de la melancolía, la negación del principio de contradicción necesario para la creación de toda imagen. Y en esta tensión, la melancolía del religioso estudiada en la Edad media, da cuenta, como bien apunta Agamben, de que lo inalcanzable se vuelve lo más deseable.

Fijo en la escandalosa contemplación de una meta que se le muestra en el acto mismo en que resulta vedada y que es para él tanto más obsesiva cuando más inalcanzable se vuelve, el acidioso se encuentra así en una situación paradójica en la que, como en el aforismo de Kafka, <<existe un punto de llegada, pero ningún

camino>> y de la que no hay escapatoria, porque no se puede huir de lo que tampoco se puede alcanzar. (Agamben 32)

En este sentido observamos que la melancolía es el deseo por algo que no será. Y ese no será se encuentra en el futuro porque se trata de una espera, la espera de lo inesperado. Esta nueva tensión entre la espera, que ocurre en el tiempo presente, y lo inesperado, que se encuentra en el futuro distante, pone al hombre melancólico en un punto que le permite siempre imaginar lo que espera, contemplarlo en la imagen que ha creado, imagen que se disipa con rapidez por lo que nace el sentimiento de la tristeza tras su pérdida, tras su imposibilidad. Por ello, la melancolía es un punto intermedio entre el deseo y su fracaso, entre la luz y la oscuridad.

Sin embargo, esta relación con el futuro no es la misma que establece la fantasía. Mientras en la fantasía el futuro sobre todo funciona como un camino para el goce, para la ensoñación que hace posible lo imposible pues se pierde la conciencia de la distancia del objeto, el futuro de la melancolía es un camino para la retracción y caer de este modo en el ensimismamiento. Este estado de contención le permite al melancólico estar concentrado a través de la mirada contemplativa, pues a diferencia de la fantasía que pone al sujeto en un estado dinámico y participativo, la bilis negra tiende a la detención del tiempo y del sujeto. En ese momento el individuo ya está alejado de la realidad circundante y surge la revelación.

En la medida en que su tortuosa intención abre un espacio a la epifanía de lo inasible, el acidioso da testimonio de la oscura sabiduría según la cual sólo



para quien ya no tiene esperanza ha sido dada la esperanza, y sólo para quien en cada caso no podrá alcanzarlas han sido asignadas metas. (35)

Toda imagen lleva consigo la espera de su imposible concreción. Narciso contempla la imagen en el agua y ese acto representa la espera que se quiebra cuando se quiere sobrepasar el terreno de la vista para entrar al sentido del tacto. Si Narciso se acerca demasiado a la imagen, ésta terminará desvaneciéndose y su totalidad se verá fracturada. Por tal motivo, la imagen permanece mientras se acepta la espera y el deseo de lo imposible es tanto deseo como disminución del ánimo por la aceptación del fracaso. Por ello, la melancolía es un estado de mayor profundidad que la fantasía, pues la fantasía sólo es consciente del deseo sin llegar a la aceptación de la imposibilidad, pues la espera se ha quebrado por un momento al menos en el fantaseo.

Por otra parte, resulta ahora muy evidente que la introspección del melancólico sea un problema del alma. El mundo de la Edad media se encuentra sumergido a partir de Platón y Aristóteles en los dilemas en torno al binomio del alma y el cuerpo. La salvación del alma era el objetivo de la vida y para ello se tuvo que confrontar al mundo de la materia representado por el cuerpo. Para el clero no bastaba la simple represión de los apetitos de la carne, pues siguiendo a Platón el alma debía buscar por medio del conocimiento la manera de recordar el *topus uranus* del que se había desprendido. Ese lugar donde las ideas se presentan de forma perfecta e inquebrantable es el detonante de la melancolía del estudioso, del hombre de letras. Así lo explica el médico medieval Antonio Guainero citado por Roger Bartra.

Cuando el alma <<señorial>> en un cuerpo olvida casi todas sus ideas innatas y sólo el estudio -es decir, el discurso- le permitirá recordar una parte de lo que ha olvidado. En ciertos casos llega a suceder que los sentidos corporales quedan paralizados y el alma, aislada durante un corto tiempo, recurre a la intuición directa sin la mediación de ningún discurso. Es lo que pasa con los melancólicos, cuyos sentidos quedan bloqueados, lo que lleva al alma de los hombres menos educados a rememorar sus conocimientos primigenios, a tal punto que se convierten en muy sabios (*literatissimus*). (Bartra 66-7)

No obstante, el melancólico también fue descrito como un ser de profusos deseos amorosos a través del cuerpo. En este sentido, Roger Bartra recuerda el Problema XXX,1 donde Aristóteles argumenta que tanto el vino como la bilis negra son detonantes del deseo amoroso.

Por otro lado, la tradición aristotélica que arranca del Problema XXX,1 establecía una relación entre la melancolía y la lascivia, pues al igual que el vino la bilis negra incita al amor, razón por la cual <<la mayor parte de los melancólicos están obsesionados por el sexo>>. Ello ocurre porque la bilis negra -como el vino- contiene viento, y ese carácter ventoso, además de provocar enfermedades del hipocondrio, hace que el pene se hinche; gracias a estos procesos neumáticos se produce la eyaculación y el derrame de esperma. (88-9)

Así tenemos que la melancolía está fundamentada por el viento del *neuma*. Del mismo modo, esa fuerza invisible también es la esencia de toda imagen. El *neuma*, explica Agamben, se encuentra entre el alma y el espíritu, entre lo incorpóreo y lo corpóreo. Precisamente, como también ya lo vimos en torno al lenguaje, tanto el signo lingüístico como la melancolía están atrapados entre dos realidades.

## La configuración del amor y de la seducción

### 3. 1 El amor

#### 3. 1. 1 Deseo y conocimiento

El texto que inaugura la reflexión sobre el amor en Occidente es el *Banquete*. En este diálogo Platón justifica el quehacer del filósofo a partir del amor que funge como la fuerza que todo lo mueve. El filósofo es el que ama el conocimiento, por lo tanto, el que lo desea. Este ser sufre la carencia del saber y de ahí viene su deseo, su búsqueda constante y minuciosa. La filosofía es el arte de sabernos inconclusos y, por ende, la consciencia del vacío y la ansiedad de colmarlo por medio del pensamiento. Dentro de este diálogo el amor está totalmente inmiscuido con el deseo, por lo que amar es desear y solamente se puede desear lo que no se tiene.

El amor comienza con una herida que deja ver el alejamiento que tiene el hombre con las cosas que desea. El filósofo ama el conocimiento y lo ama precisamente porque no lo tiene. Si lo tuviera no podría amarlo y si teniéndolo lo sigue amando es porque sabe que en cualquier momento puede perderlo, acaso porque en el fondo presiente que el saber es infinito, aunque se empece en considerarlo finito, es decir, absoluto. Ésta es una de las paradojas de la filosofía platónica, pues mientras el filósofo es un buscador constante, la idea de una verdad absoluta supone que el conocimiento tiene finitud.

Dentro del platonismo el amor no es un fin porque alcanzarlo equivaldría a negarlo. El amor es movimiento constante, un horizonte que se aleja cada vez que avanzamos. Cuando el filósofo cree saberlo todo, la consecuencia es el aniquilamiento de su espíritu. Sócrates por eso enunció la máxima de la filosofía cuando dijo “yo sólo sé que no sé nada”. Si pensamos y sentimos que somos seres completos el amor no puede habitar nuestras almas, pues falta la herida que nos deja observar el abismo de la existencia. Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* ve en el enamorado un ser que constantemente busca la comprensión de su ser. Es en el amor cuando más nos preguntamos sobre nosotros mismos.

(...) quiero analizar, saber, enunciar en otro lenguaje que no sea el mío: quiero representarme a mí mismo mi delirio, quiero “mirar a la cara” lo que me divide, lo que me recorta. Comprended vuestra locura: tal era el mandato de Zeus cuando ordenó a Apolo volver los rostros de los Andróginos divididos (como un huevo, como una serba) por el corte (el vientre) “para que la vista de su seccionamiento los vuelva menos osados”. (Barthes 2016: 77)

Bajo esta perspectiva no podemos afirmar que aman los corazones plenos, por el contrario, aman aquellos que sienten un vacío. Pero no se trata de una carencia absoluta que nos obligaría a centrarnos en la pasividad más determinante. Por el contrario, la ausencia es una ausencia consciente que nos incita a cubrirla, por eso, si bien es cierto que el amor es carencia, también, y sobre todo, es deseo de cubrirla. O, dicho de otra manera, todo deseo implica en sí mismo una privación que lo alimenta.

Para Roland Barthes la ausencia se vive a través del lenguaje. Mientras en el discurso de la ausencia el ser amado como referente está lejano como alocutor está presente pues a él se le habla. Entonces, el discurso es la marca de la distancia y el acercamiento.

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia. (57)

En el discurso de la ausencia se vive dos tiempos, uno real y otro ficticio. En el real hay un vacío material que cubre por medio del lenguaje a través del tiempo ficticio. Es el lenguaje quien trae al ausente, que lo acerca a pesar de la distancia. Las palabras, es decir, el *logos*, recrean el tiempo y sus personajes para contrarrestar la pérdida, por ello el enamorado es ante todo un creador.

La ausencia es dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (...) La ausencia se convierte en una práctica activa, en un ajetreo (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). (57)

Con la idea del amor como carencia se inauguran las bases del amor en nuestra cultura. Toda esa poesía que se encarga de cantarle a la ausencia del otro, de llamarle a través del lenguaje mostrando el padecimiento por la herida de Eros es antes que nada platónica. La

historia de estas ausencias es la base del trabajo clásico de Denis de Rougemont en *Amor y Occidente*.

El amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden existir novelas del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He aquí el hecho fundamental. (de Rougemont 15)

La filosofía es amor por el conocimiento y la muerte para muchos místicos es el mayor conocimiento. La vida prepara al hombre para la muerte, por ello, el amor también camina hacia los terrenos de Hades. Es el amor lo que hace bajar a Orfeo al inframundo, es el amor la causa del suicidio de Iseo. Amor y muerte, deseo y ausencia, Eros y Thánatos, constituyen el círculo de la plenitud.

### **3. 1. 2 Amor y estética**

En la *República*, Platón fundamenta como la principal opción de gobierno la aristocracia. De esta manera, la administración de los mejores, es decir, de los más virtuosos, está por encima de las formas de la democracia. Para Platón hay una élite intelectual que tiene mejores herramientas para dirigir a la sociedad por lo tanto filosofía y política están unidas en la figura del filósofo rey. En lo social hay un idealismo, una tendencia a la perfección moral por medio del dominio de los apetitos hasta alcanzar las máximas virtudes.

Así como en la política se aspira a la perfección, en la erótica también existe una tendencia natural al idealismo. El filósofo ama el conocimiento, pero lo ama porque es bello. De la misma manera, el amante ama al amado, pero lo ama porque encuentra en él ciertas formas de la belleza. El discurso platónico afirma que lo que se ama es lo bello y que todo lo bello es verdadero y por lo tanto bueno. A este principio se le llamó *kalokagathia*.

Esta asociación del amor con lo bello y lo bueno encontrará cabida de manera perfecta en el amor cortés. Idealmente, el caballero ama no sólo la belleza de su dama sino también y sobre todo su nobleza, es decir, su calidad ética<sup>14</sup>. La belleza suprema estaba en la clase aristócrata, por lo que a la estética y ética también se adhiere la diferencia de clases.

Demandar mujer de caballero e inclinarla al mal no es honor de caballero. Y mujer de caballero que tiene hijo de villano no honra al caballero y destruye la antigüedad del linaje del caballero. Y caballero que, por deshonestidad, tiene hijo de hembra vil, no honra a ninguno ni a caballería. (Llull 102)

En Platón el amor es una estética y una ética ya que no puede haber maldad en la belleza que sólo muestra lo mejor del ser y por lo tanto la verdad. Pero aquí el fundamento real de este amor o deseo no es ni lo bueno ni lo verdadero sino lo bello, es decir, el amor es una búsqueda de la verdad y de la virtud, pero sobre todo de la belleza. Si el hombre ama el

---

<sup>14</sup> Martin de Riquer en su clásica obra *Los trovadores. Historia literaria y textos* afirma que en este *ars amandi* “celebrar la hermosura, el juicio, la bondad y la nobleza de la dama casi es una obligación.” (86) De este modo, el amor cortés, fundamento de nuestra cultura, es una estética y una ética que debe eliminar toda fealdad y vileza para llegar al *fin’amors*, es decir, al amor depurado.

bien no es por el bien mismo sino porque es bello. Tanto el filósofo como el amante son admiradores de la estética del mundo.

El amor a la belleza tiene grados que van desde lo más superficial hasta lo más profundo. Primero se encuentra el amor a la belleza del cuerpo seguido del amor a la belleza del alma. En tercer lugar, está el amor a la belleza de todos los cuerpos. El cuarto lugar está ocupado por el filósofo que ama la belleza del conocimiento para finalizar con el nivel más profundo donde se encuentra el amor por la belleza en sí misma. Estos niveles de amor son también niveles de la aristocracia, pues el mejor hombre es el que logra amar la belleza en sí misma. A partir de esta idea Reugemont enfatiza que es el amor el camino hacia la divinización que fundamenta el amor de Tristán e Isolda, uno de los mitos fundacionales del amor en Occidente.

Tal es el amor platónico: “delirio divino”, arrebató del alma, locura y suprema razón. Y el amante está cerca del ser amado, “como en el cielo”, ya que el amor es el camino que sube por grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y de la materia, lejos de lo que divide y distingue, más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo. (de Rougemont 63)

Estos niveles de profundidad remiten a otra característica platónica: la búsqueda de lo duradero. Amar un cuerpo bello es bueno pero este cuerpo en algún momento comenzará a mostrar su corruptibilidad, por lo que resulta mejor amar la belleza del alma pues ésta no envejecerá porque es eterna. De aquí la idea que más tarde tomará el cristianismo para afirmar que el amor si es verdadero debe ser duradero. También aquí está el fundamento



para pensar que el instante del enamorado es eterno. Nadie que ama cree que el amor va a terminar. El amor platónico habita el terreno del idealismo, de la perfección abstracta que forma parte de *topos uranus*.

Por el contrario, Schopenhauer, en su *Metafísica del amor*, se encarga de desmentir el amor platónico. El deseo que siente el enamorado no puede ser ni verdadero ni duradero porque se trata de una ilusión creada por la fuerza de la especie o el instinto de supervivencia que nos invita a la reproducción. El engaño radica en creer que sólo a través de la posesión carnal del ser amado se puede conseguir la eterna felicidad y por ende la perfección de la especie.

Así, en este instinto, como en todos los demás, la verdad se disfraza de ilusión para influir en la voluntad. Una ilusión de voluptuosidad es lo que hace refulgir a los ojos del hombre la embaucadora imagen de la felicidad soberana en los brazos de la belleza, no igualada por ninguna otra criatura ante sus ojos: ilusión también cuando se imagina que la posesión de un solo ser en el mundo le otorga de seguro una dicha sin medida y sin límites. (Schopenhauer 21)

El deseo termina con la pertenencia y la procreación. El hombre que se sentía tan pleno de vida ahora se encuentra vacío, sin comprender por qué se había aferrado como un loco a su deseo. Platón es consciente de que la posesión termina con el deseo, sin embargo, para el filósofo griego el amor es inalcanzable. Por el contrario, para Schopenhauer el amor es finito y termina con la posesión. Ambos creen que el amante busca la belleza, sin embargo, para el hombre nacido en Danzig, la belleza es una ilusión. Roland Barthes, en *Fragmentos*

*de un discurso amoroso*, observa que existen ciertos momentos en los cuales se fisura la fascinación que antes teníamos por el objeto amado. Por ese intersticio se asoma lo que él llama la alteración de la imagen que muestra los defectos de la aparente perfección.

Sobre la figura perfecta y como embalsamada del otro (tanto me fascina), percibo de repente un punto de corrupción. Este punto es menudo: un gesto, una palabra, un objeto, un traje, algo insólito que surge (que despunta) de una región que jamás imaginé, y que vincula bruscamente al objeto amado con un mundo simple. ¿Será vulgar el otro, de quien yo alababa su elegancia y originalidad? (Barthes 2016: 40)

Lo cierto es que ya sea como verdad eterna o ilusión perene, el amor tiene como detonante lo que en algún tiempo o espacio el amante puede entender como belleza. Existe una tendencia natural, que se alimenta por la cultura, a desear lo bello, considerado como portador de la perfección. No obstante, no podemos dejar de notar que también lo imperfecto, lo que irrumpe el orden y el equilibrio, se asocia a una de las causas de la belleza. Greimas, en *De la imperfección*, propone que el fenómeno estético es siempre una irrupción violenta del orden, por lo que el enamorado encuentra la belleza en la imperfección.

### **3. 1. 3 Persona, libertad y sentido**

En *La llama doble*, Octavio Paz describe el amor ante todo como un acto de elección y por lo tanto de libertad. Para el amante no es lo mismo amar a B que amar a C porque el amor pone de manera prioritaria el concepto de persona que connota lo irrepetible. Los enamorados creen que su amor es único y especial entre todos los amores, por eso luchan

a muerte por conservarlo. La elección no puede ser casual, hay voluntad, deseo dirigido que no nace de fuerzas ajenas al individuo.

En el amor el consentimiento es necesario pues no hay raptos ni ejercicios de violencia sobre el otro, por lo tanto, el que ama busca ser amado por el ser que ama. Para Paz, el amor es diálogo, búsqueda de la reciprocidad por medio del entendimiento. Julia Kristeva al analizar el *Cantar de los Cantares* en su libro *Historias de amor* remarca su calidad de diálogo entre la esposa y el esposo. Ambos son reconocidos como personas que voluntariamente se entregan al intercambio de palabras para ganarse mutuamente. Sin embargo, más que una comunicación se plantea una comunión de dos almas, un acuerdo que los empodera y fascina de sus respectivas posiciones.

Técnica de la dramaturgia griega al mismo tiempo que lógica profunda del acto de comunicación, esta teatralización de la palabra y de sus sujetos llega a su máxima intensidad y verosimilitud con la situación amorosa. Sin embargo, el diálogo del *Cantar* no es trágico ni filosófico: al oponer radicalmente los sexos, crea, no obstante, su comunidad real y simbólica. El diálogo amoroso es tensión y gozo, repetición e infinito, no comunicación sino encantamiento. Diálogo canto. Invocación. (Kristeva 80)

De este acoplamiento nace la idea de la fidelidad que garantiza la unicidad y la plenitud de los enamorados. El que ama encuentra en el otro todo lo que necesita, su universo gira en torno a los ojos del ser que lo colma haciéndolo pensar y sentir que la realización sólo puede conseguirse en ese amor. El enamorado no quiere dialogar con nadie más, no hay otro interlocutor con quien pueda entenderse porque en el amor sólo se puede desear a una

persona que es única e irrepetible y por ello mismo se vuelve más atractiva. Roland Barthes apunta lo siguiente.

Es átopos el otro al que amo y que me fascina. No puedo clasificarlo puesto que es precisamente el Único, la Imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo. Es la figura de mi verdad; no puede ser tomado a partir de ningún estereotipo (que es la verdad de los otros). (Barthes 2016: 51)

Por su parte, Schopenhauer en *Metafísica del amor* subraya que el sentimiento de lo irremplazable del ser amado es nuevamente un gran engaño que utiliza la fuerza de la especie para luchar por el amor hasta el fin de los días. Lucha que no persigue otra cosa que la finalidad pragmática basada en la necesidad de la reproducción. Al respecto, el mito de Tristán e Isolda ilustra también que es una fuerza ajena a la persona lo que alimenta su deseo. Aquí la observación de Denis de Rougemont.

Nada humano parece acercar a los amantes. Cuando se encuentran por vez primera, no tienen más relaciones que las de la cortesía tradicional. Y recuérdese que cuando vuelve Tristán en busca de Iseo esta cortesía cede su lugar a una franca hostilidad. Todo lleva a creer que libremente jamás se hubieran escogido. Pero han bebido el filtro; y de ahí la pasión. (de Rougemont 39)

Sólo si el amado muere antes de ser poseído, continúa Schopenhauer, el amante experimenta el gran colapso pues nada tendrá sentido ya que la pérdida es irrecuperable. En el amor lo uno se convierte en el todo. De esta manera se explica el sentimiento de suicidio que conlleva al amante que sufre el luto del amado. No hay peor dolor que perder

el sentido del universo. A propósito Rolan Barthes explica esto con la novela de Werther. El personaje se siente fuera del sistema porque no tiene un lugar en el mundo, porque el sitio que desea al lado de Charlotte ya está ocupado. Sin lugar en el sistema no hay sentido y se vive por lo tanto como un extranjero, sin motivo y sin razón de ser, por ello el final trágico del enamorado.

Werther quiere una plaza que está ya tomada, la de Alberto. Quiere entrar en sistema ("colocado", en italiano, se dice sistemato). Puesto que el sistema es un conjunto en el que todo el mundo tiene una plaza (incluso aunque no sea buena); los esposos, los amantes, los tríos, los propios marginados (droga, seducción), bien alojados en su marginalidad: todo el mundo salvo yo. (Barthes 2016: 71)

En Barthes, la estructura nos da un sentido y esto es lo que realmente deseamos. Tal vez más que a Charlotte lo que se desea es la estructura o el lugar del amante correspondido. Aquí se pierde la concepción del deseo del amado como ser único, pero se entiende que el amor, de una u otra manera, es una búsqueda de sentido a través de las estructuras. Y en esto nuevamente Platón, pues el sentimiento amoroso nos lleva a ciertas formas del saber porque el que ama quiere comprender.

### **3. 1. 4 Fuerza y ligereza**

Como hemos observado, para Schopenhauer la pasión amorosa es ocasionada por lo que designa la fuerza de la especie que hace creer a los enamorados que su unión contribuye a la perfección de ésta. Igual que en Platón, el amor es la búsqueda de la belleza, sin embargo, ésta no se encuentra en el ser amado sino en la posibilidad de la creación de un nuevo ser.

De esta manera, el amante ve en el amado más que su belleza las características físicas que puedan neutralizar sus propios defectos. Esta creencia es el engaño del instinto de supervivencia de la especie que se vale de él para mantenerse. La idea de poder alcanzar la perfección de la especie es lo que fundamenta el ardor de la atracción.

Sin embargo, el deseo amoroso es una ilusión que termina con la procreación. Tanta intensidad emotiva, tanto fuego vuelve a la calma cuando el objetivo llega a su fin. Por eso, señala Schopenhauer, el hombre puede abandonar a la mujer en este momento con mucha ligereza. Por lo tanto, el instinto de supervivencia crea el gran engaño y regresamos a la consciencia cuando satisfacemos el deseo. La racionalidad se instaura nuevamente en el amante apasionado y lo libera de la carga del amor que creyó que era insuperable. Y en esto regresamos a Platón, a su principio que apunta que no podemos desear lo que ya tenemos. No obstante, mientras para Platón el amor es un deseo verdadero siempre insatisfecho y por lo tanto constante, para Schopenhauer el amor es un deseo alcanzable que termina siendo una ilusión y de ahí su inconstancia.

Flechas mortíferas, venda y alas son sus atributos. Las alas indican la inconstancia, séquito habitual de la desilusión que acompaña al deseo satisfecho.

En efecto, como la pasión se fundaba en una ilusión de felicidad personal, en provecho de la especie. Una vez pagado a ésta el atributo, al descaecer, la ilusión tiene que disiparse. El genio de la especie, que había tomado posesión del individuo, le abandona de nuevo a su libertad. Desamparado por él, cae en los estrechos límites de su pobreza, y se asombra al ver que después de tantos esfuerzos sublimes, heroicos e infinitos, no le queda más que una vulgar satisfacción de los sentidos: al

contrario de lo que esperaba, no se encuentra más feliz que antes. Advierte que ha sido víctima de los engaños de la voluntad de la especie. (Schopenhauer 46)

Al cumplir su deseo el enamorado se quita la venda de los ojos, su consciencia regresa y observa que no tenía mucho sentido aferrarse a esa pasión. Lo que antes creía pesado y sagrado ahora lo valora ligero y mundano. Inclusive, dice Barthes, la imagen se ha alterado de tal manera que hasta se puede sentir vergüenza por el otro.

Se diría que la alteración de la Imagen se produce cuando siento vergüenza por el otro (el miedo de esta vergüenza, al decir de Fedro, mantenía a los amantes griegos en la vía del Bien, debiendo cada uno vigilar su propia imagen bajo la mirada del otro). (Barthes 2016: 41)

Para Schopenhauer, lo trascendente no está en el deseo que inflama el ser de dos individuos sino en la posibilidad de perfeccionar el género humano. Sólo así se entiende como en el amor, el suceso más ligero entre los amantes pueda tener la fuerza suficiente para cambiar el orden completo de las cosas.

La constitución y determinación de los caracteres de las generaciones futuras ¿no es un fin infinitamente más elevado, infinitamente más noble que sus sentimientos imposibles? Entre todos los fines que se propone la vida humana, ¿puede haber alguno más considerable? Sólo él explica los profundos ardores del amor, la gravedad del papel que representa, la importancia que comunica a los más ligeros incidentes. (Schopenhauer 14)

### **3. 1. 5 La cortesía y la idealización de la mujer**

Mientras para la filosofía platónica el amante era el sujeto más importante en el binomio del amor pues se trata de un ser habitado por dioses, para el *fin'amors* es la amada quien retoma el papel fundamental al ser ella quien se encuentra divinizada. Lo que se contempla y no quien contempla es lo importante, por lo que el objeto que recibe las acciones y no el sujeto que las efectúa marca el dominio de la relación. No obstante, el acto de contemplar sí nos remite al idealismo platónico, pues este hecho se aleja de la corporeidad, del tacto que implica todo materialismo.

Es el sentido de la mirada lo que domina la escena amorosa. Esa mirada que no llega al tacto y que construye a partir de la imagen, de paisajes que previamente han sido idealizados por los trovadores. El acto de mirar extiende un puente entre el caballero y la dama, un acercamiento y un alejamiento porque los dos extremos ejercen su fuerza al mismo tiempo provocando la tensión entre ambos. La contemplación requiere establecer una distancia moderada entre el observador y lo observado. Quien contempla no puede estar ni muy cerca ni muy lejos, se encuentra en el punto medio que permite estar todo el tiempo ante la posibilidad latente. Estar y no estar es la condición del amor entre un caballero y una dama.

En la alta Edad media la contemplación se había asociado a la melancolía considerada un padecimiento del alma que sumía al individuo en un estado de aletargamiento y desidia. Por lo tanto, contemplar profundamente por largos periodos de



tiempo era considerado una señal de locura. Es el grabado *Melancolía I* de Albert Dürero el parteaguas para instaurar el mundo contemplativo como esencia del conocimiento divino dejando atrás su carácter enfermizo. El personaje del grabado es un ser alado que mira profundamente el horizonte menospreciando los instrumentos de la ciencia del mundo pragmático. Para los trovadores, y posteriormente para Dante y Petrarca, la mirada constituye la esencia del eros que lleva al hombre hacia un estado de perfección.

En los ojos de mi dama lleva Amor, y se hace noble  
todo lo que ella mira; por donde pasa,  
todos los hombres hacia ella se vuelven,  
y a quien saluda le hace temblar el corazón, por eso,  
bajando la mirada, éste palidece enteramente,  
y por todos sus defectos entonces suspira;  
huyen delante de ella la soberbia y el orgullo.  
Damas, ayudadme a honrarla.  
Toda dulzura y todo humilde pensamiento  
nace del corazón de quien la oye hablar,  
por lo que es alabado quien antes la ha visto.  
Lo que ella parece cuando un poco sonrío,  
no se puede decir ni guardar en la memoria,  
tan inusitado y noble es el prodigio. (Dante 83)

Los ojos de la amada son fuente de belleza y pureza que todo cuanto miran lo elevan a un estatuto supraterráneo. En el amor cortés la mujer hace sufrir por su nobleza, en el amor que propone Catulo, la mujer martiriza por su carácter voluble y libertino. Cualquier poeta latino puede imprecarse a su amada, desearle el peor mal por su falta de correspondencia, por el contrario, el trovador de la época medieval no puede por ningún motivo mancillar la

nobleza de su dama. El carácter de total vasallaje queda instaurado y la verticalidad del poder fundamenta la relación amorosa. Sin embargo, se trata de un dominio divino que no está tocado, en apariencia, por el carácter mundano. Decimos en apariencia porque el predominio de clase de la mujer es fundamental para las reglas de la cortesía. En las relaciones entre hombre y mujer sólo por medio de la clase social la feminidad domina en lo pragmático

### **3. 2 Sobre la seducción**

#### **3. 2. 1 Lo femenino: la luna y la inconstancia**

Para Jean Baudrillard una historia del feminismo a partir del sufrimiento es errónea. Si bien es cierto que la mujer ha padecido la discriminación y la violencia por parte del hombre, el filósofo francés destaca como contraparte el poder de la mujer por medio de la actividad seductora. Mientras lo masculino está marcado por el símbolo de la producción, lo femenino constituye el terreno de la seducción. Esta distinción es explicada por Baudrillard considerando las dos formas más importantes de organización del mundo: la burguesía y la aristocracia. El sistema burgués gira en torno a la inmediatez del capital, por lo tanto, la producción está siempre en un estado de urgencia. La etimología de la palabra producción viene del prefijo pro (hacia adelante) y el verbo ducere (llevar), por lo que la producción lleva de manera implícita en su significado la idea de “llevar hacia adelante”. En el mundo capitalista no hay lugar para la contemplación, el tiempo transcurre vertiginosamente hacia la manufactura de más y más objetos de consumo.

El triunfo del capitalismo ha desplazado el poder de la seducción que se encuentra en la raíz de la feminidad. La urgencia de lo masculino se opone radicalmente a la intermitencia de lo femenino. Si la producción tiene un objetivo determinado, la seducción es la madre de la indeterminación, por lo que su fundamento radica en nunca llegar al objetivo. Mientras en el amor, el amante quiere y hace todo por llegar al ser amado, en la seducción el seductor sólo ronda al ser seducido y si está a punto de llegar se desvía para volver a empezar el recorrido hacia él. De esta manera, el deseo se sostiene, pues siempre es una posibilidad latente que nunca termina de concretarse, pero precisamente por eso mismo, se vuelve una peripecia atractiva. La etimología misma de la palabra seducción nos da la clave de esta afirmación, por lo que tenemos el prefijo se (aparte) y como ya hemos visto ducere (llevar), de este modo el significado sería “llevar aparte”. La producción al igual que la conducción (llevar con) guardan la idea de la línea recta que lleva hacia un objetivo determinado, sin embargo, la seducción es siempre un desvío que evita el objetivo sin perderlo de vista.

Esta obligación de liquidez, de flujo, de circulación acelerada de lo psíquico, de lo sexual y de los cuerpos es la réplica exacta de la que rige el valor de cambio: es necesario que el capital circule, que no tenga un punto fijo, que la cadena de inversiones y reinversiones sea incesante, que el valor irradie sin tregua -esto es la forma de la realidad actual del valor, y la sexualidad, el modelo sexual es su modo de aparición de los cuerpos. (Baudrillard 42)

La burguesía aspira llegar al goce de manera rápida y objetiva, por lo que cualquier dilatación se convierte en una espera innecesaria. Por el contrario, Baudrillard encuentra en los valores de la aristocracia la pausa y la incertidumbre de la seducción que quiebran el orden de la continuidad necesaria en toda producción<sup>15</sup>. Este quiebre se da tanto en el ámbito del mundo industrializado como en el orden instaurado por la religiosidad.

La seducción vela siempre por destruir el orden de Dios, aun cuando éste fuese el de la producción o el del deseo. Para todas las ortodoxias sigue siendo el maleficio y el artificio, una magia negra de desviación de todas las verdades, una conjuración de signos, una exaltación de los signos en su uso maléfico. Todo discurso está amenazado por esta repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos, sin rastro de sentido. Por eso todas las disciplinas, que tienen por axioma la coherencia y la finalidad de su discurso, no pueden sino conjurarla. (10)

La feminidad rompe la objetividad del discurso y por ende la comunicación. Si la filosofía es la forma de lo masculino, la poesía entendida como encantamiento es el discurso de la feminidad, es decir, de la seducción. La poesía no afirma sino que sugiere y su sugerencia rompe los paradigmas cartesianos. A propósito de esto Lucretia Salomé en su ensayo “El ser humano como mujer” afirma lo siguiente.

No es casual que a menudo se descubren caracteres femeninos en los artistas o que se les reproche su falta de masculinidad. Al igual que las mujeres ellos también son

---

<sup>15</sup> A propósito de esta pausa de la que habla Baudrillard, Umberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos* dice: “Por otra parte, existe en los manuales de casuística sexual, que tanto le gustaban al Des Esseintes de Huysmans, la noción de *delectatio morosa*, una dilación concedida incluso a quien tiene urgencia de procrear. Si tiene que pasar algo importante y apasionante, es menester cultivar el arte de la dilación.” (59 – 60) El placer amoroso retardado así como el juego de la seducción, forman parte de la suspensión del tiempo que genera la tensión imaginativa, es decir, la tensión de la imagen.

menos dueños de sus capacidades y estados de ánimo, son más sensibles e influenciados por cuanto de oscuro les impele tras sus ideas e impulsos de la voluntad, que luego se cuaja como en sueños en sus creaciones... (Andreas 20)

Si bien es cierto que Andreas-Salomé no distingue el poder de la seducción en lo femenino, sí hacemos hincapié en la intuición de la filósofa francesa de que el arte y la poesía comparten una sensibilidad femenina. La descripción que hace Denis de Rougemont sobre la mujer está muy cerca de esta concepción pues la considera un ser donde el misterio y la divinidad habitan en su existencia.

La mujer figura, a los ojos de los druidas, como un ser divino y profético. Es la Velleda de los Mártires, el fantasma luminoso que aparece a la vista del general romano perdido en su nocturno ensueño: "Sabes que soy un hada?", dice. Eros se revistió con las apariencias de la mujer, símbolo del más allá y de esta nostalgia que nos hace despreciar las alegrías terrestres. Símbolo equívoco, empero, ya que tiende a confundir la atracción sexual y el deseo sin fin. El Essylt de las leyendas sagradas, "objeto de contemplación, misterioso espectáculo", era la invitación de ser aquello que está más allá de las formas encarnadas. Pero ella es bella y deseable en sí. Y, sin embargo, su naturaleza es fugaz. (de Rougemont 66)

Para Baudrillard, la seducción es femenina por su polivalencia e intermitencia. Esta aseveración la podemos sustentar en el pensamiento mítico. Desde tiempos antiguos la mujer ha estado asociada a la mutabilidad de la luna que influye sobre muchos aspectos de la naturaleza y del ser humano. Estos cambios constantes son símbolos de polivalencia pues su rostro no es uno sino múltiple y por lo tanto, siempre se encuentra en un estado de intermitencia o de pausa abriendo el camino hacia lo inconcluso.

El sol permanece siempre semejante e igual a sí mismo, sin ninguna especie de “devenir”. La luna en cambio es un astro que crece. Decrece y desaparece, un astro cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. Igual que el hombre, la luna posee una “historia” patética, pues su decrepitud, como la del hombre, termina con la muerte. Durante tres noches el cielo estrellado queda sin luna. Pero esta “muerte” va seguida de un renacimiento: la “luna nueva”. (Eliade 150)

Mientras el discurso de la filosofía es solar pues se mantiene siempre fijo en la línea de la racionalidad; el discurso de la poesía es lunar debido a que se establece un juego entre el ser y el no ser, entre el decir y el no decir, tensión propia de la seducción. Esta cualidad de la mutabilidad ha hecho ver a la mujer como un ser misterioso que inclusive se asocia a la figura de lo demoníaco que quiere romper con el orden de Dios, estableciendo con ello el mundo de las apariencias y de la ambigüedad, es decir, de la fortuna siempre arbitraria, sin razón de ser. Un poema clásico de la poesía goliárdica, da cuenta perfectamente de esta unión de la luna con la fortuna.

Oh, Fortuna,  
cual la luna,  
que es por natura mudable,  
siempre creces  
o decreces;  
esta vida miserable  
neciamente  
de la mente  
la agudeza quita o vuelve (Cántos goliárdicos 281)

La seducción es un discurso del cambio constante, de la insinuación y la sugerencia, pero nunca de la finalidad concretada pues esto terminaría con la implementación del juego. Cuando Julia Kristeva analiza la figura de don Juan se establece en él la figura de la seducción. Se trata de un conquistador que no busca retener y por lo tanto va de mujer en mujer, ya que el placer lo encuentra en el propio juego de la conquista, en probar que puede conseguir a cualquiera por lo que el interés no radica en la persona sino en el propio juego de la seducción. En otras palabras, don Juan es un hombre libre que no atesora.

La confesión, de hecho trivial, de que el deseo se nutre del cambio de objeto, bordea aquí un rasgo más particularmente específico a don Juan: la búsqueda de la conquista sin la posesión. Por el hecho de ser caballeresca, e incluso antiburguesa, esta inconstancia no es menos reveladora, en el plano subjetivo, de una doble dinámica. Por un lado, ningún objeto amoroso en cautivador: ninguna de las amantes podría ser La Belleza que sería la única que pararía la carrera del seductor; nada equivale al ideal absoluto tan liberador para el seductor como tiránico para las seducidas. Por otro, renunciar a la posesión es superar la fijación anal, la necesidad de atesorar. (Kristeva 174-5)

Aquí una diferencia importante con respecto al amor. Mientras el enamorado ve en el ser amado el ideal absoluto, el seductor tiene la plena consciencia de que aquel objeto del deseo no puede ser ningún ideal. El amor busca los absolutos, la seducción es siempre provisional. El deseo de no retención hace a don Juan un hombre libre que como la luna va mudando sin detenerse en un estado preciso. Para que su deseo no muera desea la inconstancia, la intermitencia que le permite saltar de una mujer a otra.

Aunque no sea más que por su máscara en Tirso de Molina y por su afición al secreto y al disfraz en Mozart, don Juan se afirma plenamente en un juego de inconstancias, de apariencias y de fascinaciones “¿Quién eres hombre?”, pregunta Isabel de entrada, y don Juan se define así, ya en su primera palabra en la obra de Tirso: “¿Quién soy? Un hombre sin nombre”. (176-7)

Y claro, en la seducción no hay un yo propio pues el yo muda para construir en cada una de las situaciones una verdad distinta y provisional. Mientras en el pensamiento cotidiano, el nombre da una identidad al ser, la ausencia del nombre permite ser todos y ninguno a la vez. En el mundo grecolatino, los dioses son los grandes artificios porque pueden ser lo que les plazca. En la historia de Zeus y Europa, el dios del rayo decide mudar a la figura de un hermoso toro blanco estableciendo con esto el juego de las apariencias. No es la violencia del rapto físico lo que desea sino la fascinación de la seducción. A este primer acto de inconstancia surge el segundo cuando la hermosa bestia en lugar de observarse temible se muestra amigable y sensible por sus comportamientos delicados. Así nos lo dice Ovidio en sus Metamorfosis.

No hay en su testuz amenaza alguna ni inspira terror su mirada. Su semblante es de paz. Se maravilla la hija de Agénor de que sea tan hermoso, de que no amenace con ataque alguno; pero, con todo lo manso que era, al principio no se atreve a tocarlo. Después se acerca y le ofrece flores en la blanca boca. Se regocija el enamorado y, en tanto llega el placer que espera, le da besos en las manos; y apenas, apenas puede ya aplazar lo demás. Tan pronto retoza y salta en la verde hierba, como apoya el costado de nieve en la rojiza arena; y habiéndole quitado el miedo poco a poco, ya le ofrece el pecho para que le dé golpecitos su mano de virgen, ya los cuernos para que entre ellos le entrelace guirnaldas de frescas flores. (Ovidio 65-6)



La metamorfosis de los dioses griegos pertenece al terreno de la inconstancia pues dejan su identidad para ser otros. Todo cambio es un quiebre y por lo tanto un llamado, un guiño que el seductor le ofrece al seducido para fascinarlo. Pero esa ruptura se da por medio de un cálculo, Zeus va midiendo las expresiones de Europa para escoger el momento adecuado. Mientras el enamorado se encuentra en el total anonadamiento, el seductor es un estratega que mide sus pasos y la medida es otra propiedad atribuida a la luna.

La luna es el instrumento de medida universal. Toda la terminología relativa a la luna en las lenguas indoeuropeas deriva de esta raíz: mās (sánscrito), mâh (avéstico), mah (antiguo prusiano), menu (lituano), mēna (gótico), mēne (griego), mensis (latín). Los germanos medían el tiempo según la noche (Tácito, Germania, III). Vestigios de esta medida se han conservado igualmente en las tradiciones populares europeas; ciertas fiestas se celebran en la noche, por ejemplo la Navidad, Pascua, Pentecostés, la noche de San Juan, etc. (Eliade 150-1)

Si pensamos en la estructura básica de la poesía, observamos que la metáfora seduce porque se encuentra entre la razón y la no razón o como lo explica Paul Ricquer en su *Teoría de la metáfora*, se trata de “un error calculado”. La seducción es un encantamiento, pero no por ello es irracional, pues la objetividad la quiebra con la medición. Del mismo modo, la metáfora fractura la racionalidad pragmática del lenguaje, pero esa ruptura nunca es total, pues la metáfora no puede perder la lógica verbal que la sustenta, sin embargo, obliga al receptor a detenerse, a frenar la producción del mensaje de la comunicación lineal que implica el pensamiento unilateral. La metáfora, en este sentido, siempre es una intermitencia, una pausa que obliga volver los ojos a las palabras para descifrar la

polivalencia que se encuentra en ellas, las nuevas sugerencias que dicen sin decir. Tanto la metáfora como la seducción son estrategias de quiebre que se complementan para sus propios fines, fines que muchas veces coinciden.

### **3. 2. 2 El establecimiento del juego**

Mientras para el amante su objeto de deseo representa lo más sublime, para el seductor significa una posibilidad de establecer un juego. Al seductor no le interesa amar al otro ni su posesión, su objetivo es invitarlo a jugar, a desear ser poseído, pero apenas comienza a concretarse la unión el seductor se oculta y en esa distancia se prepara para iniciar el nuevo acercamiento. La seducción es el arte de estar siempre al acecho con la expectativa de lo que vendrá. No es un ser concreto lo que fascina al seductor sino la incertidumbre y la emoción que ofrece el juego mismo de la seducción. Y si es el juego lo que ofrece los placeres entonces el interés del seductor se encuentra en hacer todo lo que esté en sus manos para que no termine. El mito fundacional de Tristán e Isolda, explica Denis de Rougemont, está en este tenor de la dilatación del placer que también es vista como un juego realizado por medio del obstáculo.

El obstáculo cuyo juego se ha visto en el curso de nuestro análisis del mito ¿no tiene acaso un origen perfectamente natural? Retrasar el placer ¿no es el más elemental ardid del placer? Y el hombre ¿no está “hecho de tal modo” que se impone a veces una cierta continencia, casi instintiva, en interés de la especie? Liturgio, legislador de Esparta, imponía a los recién casados una prolongada abstinencia. (de Rougemont 61)

No hay historia de amor sin los obstáculos que permiten construir en los amantes la figura del héroe. La tensión del drama amoroso se encuentra en ellos, por lo que su función en el discurso está en el terreno de la construcción de la fábula. Pero nótese entonces que, en este caso, la dilatación del placer no está en el terreno de la seducción debido a que no hay estrategia de aplazamiento por medio del seductor, pues ni Tristán ni Isolda buscan huir el uno del otro. La intencionalidad y el cálculo del vaivén de los sujetos implicados son necesarios para poder hablar de seducción. En este sentido, el seductor establece para su juego obstáculos que harán de retos o provocaciones y que al final tienen toda la intención de no ser librados para poder seguir con el juego.

La seducción es algo que se apodera de todos los placeres, de todos los afectos y representaciones, que se apodera de los mismos sueños para volverlos a verter en una cosa distinta a su desarrollo primario, en un juego más agudo y más sutil, cuyo objetivo ya no tiene ni principio ni fin, ni el de un deseo, ni el de una pulsión. (Baudrillard 118)

Por ello no debemos asociar la idea de juego con la de simpleza. Se trata de un juego de agudezas y sutilizas que ayudan a construir un discurso fino apenas sostenible y que, sin embargo, se mantiene siempre fuerte en su calidad evanescente. El seductor, de la misma manera que el poeta conceptista, juega con el lenguaje para lograr la sugerencia por medio del ingenio. En la seducción, el deseo, irracional en su primera naturaleza, se intelectualiza en un juego de apariencias. Se muestra y se oculta, siempre al límite entre la luz y la oscuridad. Si pensamos en Gadamer, la seducción funde la fuerza del logos y la fuerza del

bios, de la razón de la filosofía y de la pasión instintiva de la vida. El juego radica precisamente en mantener esta tensión. Por ello el dominio total de la técnica no puede estar en el terreno de la seducción, pues ésta es agudeza que alucina, ingenio que raya en la fascinación. La seducción, de la misma manera que la poesía, termina siendo un juego entre la luz del intelecto y la oscuridad del deseo.

Por otra parte, también es importante notar que la idea de juego implica el consentimiento y el estímulo de reglas. Por ello, a diferencia del amante que las rompe a favor de la pasión que lo domina, el seductor las respeta porque son parte de la estructura del juego. Y la primera regla establece la dilatación de los placeres por medio de escapismos, por lo que la estrategia mayor no es cómo llegar sino cómo escaparse porque para la seducción toda posesión termina con el juego.

Es lo que trasluce en el juego más banal de la seducción: me muestro esquivo, no me harás gozar, soy yo quien te hará jugar, y quien te hurtará el goce. Juego movedizo, donde es falso suponer que sólo es una estrategia sexual. Más que nada estrategia de desplazamiento (se-ducere: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado. (27)

Juego de escapismo y también juego de signos. Las posibilidades del lenguaje en el terreno de las sugerencias mantienen la tensión por el lado de lo no resuelto. El seductor es un creador de imágenes, de posibilidades distantes, pero siempre latentes. Lo que seduce es “la posibilidad de...”, el poder ser que no pierde su fuerza, que no se desvanece, que se

tensiona entre el presente de la contención y el futuro de la realización. Este juego de signos es una posibilidad de decir, de establecer sentido por medio de la provocación apenas insinuada, pero que precisamente por esa debilidad se mantiene un interés mayor. Roland Barthes establece el primer contacto, tímido y clandestino, como el detonante del sentido, la invitación sutil al juego de las correspondencias.

(Presiones de manos -inmenso expediente novelesco-, gesto tenue en el interior de la palma, rodilla que no aparta, brazo extendido, como si tal cosa, a lo largo de un respaldo de diván, y sobre el cual la cabeza del otro va poco a poco a reposar, son la región paradisiaca de los signos sutiles y clandestinos: como una fiesta, no de los sentidos, sino del sentido.)

El sentido (el destino) electriza mi mano; voy a desgarrar el cuerpo opaco del otro, a obligarlo (ya sea que responda, o que se retire, o que deje hacer) a entrar en el juego del sentido: voy a hacerlo hablar. (Barthes 2016: 84-5)

Esta sutileza de significados es lo que fascina. El discurso de la seducción nunca es una afirmación sino una señal que se debe interpretar<sup>16</sup>. Se encuentra, como la propuesta de la estética barroca, entre el decir y el no decir, en el punto del doble sentido que abre el abanico de las posibilidades. Por eso el seducido duda todo el tiempo y mantenerse en ese estado de perplejidad lo deja siempre en suspenso, paralizado por la fascinación del juego de los signos. Para Roland Barthes, cada acto de los sujetos enamorados es entonces un hecho que debe interpretarse, por lo tanto, un signo de algo más.

---

<sup>16</sup> Umberto Eco al hablar de la dilación descriptiva la asocia como una posibilidad de la insinuación, es decir, de una codificación o llamada en clave (78). La dilación va poniendo elementos que deben ser descifrados. Del mismo modo, la dilación tanto amorosa como seductora, construye signos, incógnitas que detienen el tiempo para plantear la duda y su posible resolución. (Véase también lo que dice Roland Barthes en *Fragmanetos de un discurso amoroso*). En el caso de la seducción, el juego consiste en retardar en todo momento el develamiento del enigma.

Es fútil lo que aparentemente no tiene, no tendrá, consecuencias. Pero para mí, sujeto amoroso, todo lo que es nuevo, lo que altera, no se recibe como si fuera un hecho, sino como si fuera un signo que es necesario interpretar. Desde el punto de vista amoroso, el hecho se vuelve consecuente puesto que se transforma enseguida en signo: es el signo, no el hecho, el que es consecuente (por su resonancia). Si el otro me ha dado ese nuevo número de teléfono, eso ¿qué signo representa? ¿Era una invitación a usarlo de inmediato, por placer, o solamente, llegado el caso, por necesidad? (80)

A diferencia del amor, en la seducción los signos son lanzados de manera estratégica, con la intención de confundir al seducido para dejarlo perplejo. En el amor, el enamorado en su estado de anonadamiento ve en todo hecho del objeto amado una señal, inclusive cuando la acción misma pueda no estar dirigida a él. Tanto el amor como la seducción comparten elementos, sin embargo, la seducción es un discurso cargado de estrategia y de intencionalidad, mientras el amor es un estado de mayor inocencia o naturalidad del sentimiento. En ambos casos hay un juego de signos, sin embargo, en la seducción queda potencializado estableciendo un contrato de complicidad implícita entre el seductor y el seducido.

Por otra parte, este ir y venir de los signos nos acerca al terreno de las representaciones. El seductor siempre es un actor, un ser que maquilla su rostro de acuerdo con el papel que le toque personificar. El seductor no es un ególatra de su propio yo porque su yo es múltiple. No se siente atraído nunca por lo que él es sino por las actuaciones que podría representar.

Nico parecía tan hermosa sólo por su feminidad absolutamente representada. Algo más que la belleza, más sublime, emanaba de ella, una seducción diferente. Y suponía una decepción saber que era un falso travesti, una verdadera mujer jugando a travesti. Una mujer / no mujer, moviéndose en los signos, es más capaz de llegar hasta el final de la seducción que una verdadera mujer ya justificada por su sexo. Sólo ella puede ejercer una fascinación sin mezcla, porque es más seductora que sexual. (Baudrillard 20)

El juego de la seducción es también un juego de representaciones. El seductor, a diferencia del enamorado, juega a ser otro, a interpretar un papel de acuerdo con la ocasión y en esa representación se da el juego de signos entre el ser y el parecer. Cuando el seductor construye imágenes, no sólo lo hace en torno a la posibilidad, sino también en torno de sí mismo. Por tal motivo, el seductor afirma su condición de escapista pues su personaje se desvanece por la representación de nuevos papeles. Así la figura del don Juan siempre juega un papel diferente en el libreto de las mujeres que seduce. Con cada mujer es otro, por ello existe un juego de veracidad donde lo verdadero lo es sólo en el instante del presente tan eterno como efímero. En *Memorias de un impostor* de Riva Palacio, el personaje principal, arquetipo del don Juan, da una definición muy significativa al respecto.

Todo es inútil, yo siento en mí que no es un solo espíritu el que me anima, el que reside dentro de mi cuerpo, porque siento una alma entera, independiente para cada una de esas mujeres: adoro a cada una de ellas como si fuera mi única pasión, y sus recuerdos no se confunden, ni el amor que siento por una se entibia ante el amor de la otra, ni una imagen se eclipsa delante de otra imagen... (Riva 80)

La seducción se centra en un juego de signos, es decir, de significados que construyen un discurso polivalente poblado de imágenes que representan la posibilidad latente. Este juego de significados permite al seductor establecer una espiral de acercamientos y escapes que mantienen el deseo en vilo, evitando con ello la fuga por su concreción. Y en este ir y venir del sentido lo que queda es la representación, el juego de máscaras donde todo se enmarca en el terreno de las apariencias.

### **3. 2. 3 Las apariencias**

En el libro VII de la *República*, Platón comienza la lucha entre el mundo verdadero y el mundo de las apariencias. El hombre preso que habita la caverna sólo ve sombras y no el ser verdadero de las cosas. Cuando descubre que la luz le permite conocer el mundo como es destierra de su mente las apariencias que sólo funcionan como engaño. A partir de ese momento la filosofía representa la lucha constante para quitar todo aquello que mantiene al hombre en la penumbra, en ese estado de contemplación de las apariencias. Con Platón vence el terreno del ser que se muestra por medio de la luz olvidando de este modo la fuerza que ejercen las imágenes producidas en la oscuridad. Bajo esta perspectiva, la apariencia es algo que surge mientras la verdad no puede aparecer porque siempre ha estado ahí. De tal manera, la apariencia es efímera, pues toda aparición tiende a desvanecerse con la misma facilidad y sorpresa con la que se manifestó. Don Juan parece que está enamorado terriblemente, sin embargo, esa aparición del deseo desaparece al



poco tiempo. El amor de don Juan es simulación, pura apariencia que se desvanece. Es el arte de la seducción lo que revalorará el terreno de las apariencias, pues para el seductor no es la verdad sino la ilusión producida por la aparición de imágenes volátiles lo que construye el discurso.

“I’ll be your Mirror.” “Yo seré tu espejo” no significa “Yo seré tu reflejo” sino “Yo seré tu ilusión”.

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.

Es caer en su propia trampa y moverse en un mundo encantado. Tal es la fuerza de la mujer seductora, que se enreda en su propio deseo, y se encanta a sí misma al ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez. (Baudrillard 69)

Para Baudrillard el terreno de las apariencias está en el ámbito de la ilusión. El seductor por medio del parecer realiza simulacros que construyen en el seducido imágenes del deseo. De este modo, seducir es crear posibilidades que niegan el estatuto de realidad, pero no se trata de una negación total, pues siempre hay un intersticio donde la posibilidad puede convertirse en realización. Hacerse ilusión de que algo suceda es el estado ideal de la seducción, no hay mayor poder de atracción que mirar las apariencias, aquellos fantasmas que nutren el deseo. Lo real no seduce porque no existe nada que pueda detonar los poderes de la imagen capaces de mover los ánimos hacia el embrujo de lo posible. “Yo seré tu ilusión” es la máxima de don Juan, su no lugar desde donde crea el mundo de las apariencias. De este modo, Kristeva enfatiza el pasaje donde se define él mismo como un hombre sin nombre.

Aunque no es más que por su máscara en Tirso de Molina y por su afición al secreto y al disfraz en Mozart, don Juan se afirma plenamente en un juego de inconstancias, de apariencias y de fascinaciones. “¿Quién eres, hombre?”, pregunta Isabel de entrada, y don Juan se define así, ya en su primera palabra en la obra de Tirso: “¿Quién soy? Un hombre sin nombre”. (Kristeva 175-6)

Ese no lugar de la ilusión se acentúa en la ausencia de la identidad. La apariencia no necesita un nombre que afirme la realidad. La falta de nombre hace que el ser se desvanezca como si se tratará de tan sólo una aparición sin sustento alguno. El seductor es un ser que deambula, que atrae, pero no afianza, pues su existencia no está aquí, se trata de una presencia en ausencia. En el mundo de las apariencias las cosas han perdido su nombre, sin embargo, desde ese vacío la seducción se apodera de los sujetos. La seducción como hemos enfatizado está en la polivalencia, pero también en la pérdida de sentido que hace enfrentarse al hombre a la nada, desecharla al grado de la aniquilación de la identidad.

¿Qué seduce en el canto de las sirenas, en la belleza de una cara, en la profundidad de un precipicio, en la inminencia de la catástrofe, como en el perfume de la pantera o en la puerta que se abre al vacío? ¿Una fuerza de atracción escondida, la fuerza de un deseo? Términos vacíos. No: la anulación de signos, la anulación de su sentido, la pura apariencia. Los ojos que seducen no tienen sentido, se agotan en la mirada. El rostro maquillado se agota en su apariencia, en el rigor formal de un trabajo insensato. Sobre todo no un deseo significado, sino la belleza de un artificio. (Baudrillard 73-4)

La nada produce vértigo y todo vértigo pertenece al terreno de la seducción. El sinsentido que anula los signos permite que el seductor produzca en el seducido el vacío de su propia existencia. Esa ausencia de significado es la apariencia que, como don Juan, no tiene un

nombre que la defina. Pero hay algo más que seduce dentro del mundo de las apariencias y es la acentuación del carácter de lo inesperado. Con gran prontitud las apariciones simplemente llegan abriendo los sentidos y el imaginario de quien las contempla, como si la seducción tuviera la misma manifestación de la revelación estética planteada por Greimas en *De la imperfección* a partir del concepto del *guizzo*.

El *guizzo* -palabra intraducible pues, en tanto lexicalización de una construcción figurativa, recubre, diríase, lo esencial de la estética de Calvino- me ha sido explicado como lo que designa el coleteo del pez surgiendo del agua, como una vibración argentada y brillante que en una instantánea reúne el destello de la luz con la humedad del agua. Lo súbito del acontecimiento, la elegancia de esta gestualidad bullente, el juego de la luz sobre una superficie líquida: he aquí, imperfectamente descompuesto, algunos elementos de la captura estética, presentes en una síntesis figurativa. (Greimas 42)

En este punto de las apariencias, la seducción y la estética se unen. Ambos fenómenos emergen con un destello súbito e instantáneo que desvía la mirada por la ruptura de lo cotidiano. Las apariencias son ese brillo en el agua que aparece y desaparece casi en el mismo momento, dejando acaso un momento de anodina reflexión al observar como la superficie líquida regresa a la calma. Tanto la seducción como la estética son fenómenos contemplativos de lo súbito, de lo apenas instaurado en la realidad objetiva y que, sin embargo, se fija en la conciencia con la fuerza del sinsentido del acontecimiento.

## La fantasía como imagen en Sor Juana Inés de la Cruz

La obra de Sor Juana Inés de la Cruz representa un punto fundacional de la poesía canónica en México. Su pensamiento es universal y dialoga de la misma manera tanto con autores clásicos grecolatinos como con poetas del Siglo de Oro Español. El tema de la imagen que viene del mito de Narciso se encuentra en su poema “Detente sombra de mi bien esquivo” en el cual utiliza la perfección estructural del soneto para dar toda una interpretación de la imagen. El asunto central consiste mostrar los poderes de seducción que tiene el sujeto amado y la manera en que éste burla una y otra vez al enamorado. Este proceso seductor se da a partir de la no concreción de la unión amorosa, pues una y otra vez el amado se convierte en sombra, imagen, ilusión y ficción. El deseo se presenta como un fantasma que podemos ver pero no podemos tocar, es decir, de una nueva recreación de Narciso frente al espejo de agua.

Este confrontamiento con el problema de la imagen se da en el marco del mito griego pero también en el contexto de las preocupaciones barrocas. El barroco se va a cuestionar a través de autores como Calderón de la Barca y Tirso de Molina el mundo de las apariencias que vuelven compleja cualquier forma de interpretación de la realidad. Es aquí donde Sor Juana lanza su soneto para establecer su postura poética al respecto. Para ella, retomando una postura de la poesía clásica griega influenciada por la épica homérica, el amor es lucha. Sin embargo, la imposición de su visión resulta ser más inaudita pues la confrontación termina siendo no entre individuos reales sino entre imágenes.

Si pensamos en las pautas revisionarias propuesta por Harold Bloom, el recurso de la *tessera* es el utilizado por Sor Juana para decirle a Ovidio y a los demás poetas barrocos que la única manera de atrapar la fugacidad de la imagen es por medio de otra imagen. En el soneto antes mencionado el amado se vuelve una sombra y el amante sólo la puede atrapar de manera indisoluble por medio de la fantasía. Aquí el poema de Sor Juana completa y continúa el poema del mito de Narciso, pues en Sor Juana, Narciso convertido en sombra logra ceñir la imagen en el agua. Este atrapar de la imagen por medio de la fantasía se vuelve un juego de espejos propio de la seducción. Con este giro revisionista la décima musa logra un lugar entre los grandes poetas del canon.

#### 4.1 La mujer y el amor

En el Banquete de Platón es una mujer la que instruye a Sócrates en los misterios del amor. Suceso extraño pues toda la filosofía que encontramos en los diálogos tiene cabida en las voces masculinas de una gran serie de personajes. Sin embargo, en el caso del sentimiento amoroso, Sócrates confiesa que todo lo que sabe es gracias a una mujer llamada Diotima<sup>17</sup>, sacerdotisa de Mantinea. La teoría de los niveles del amor que expone la maestra de Sócrates es al mismo tiempo la teoría de los niveles de la comprensión filosófica. Así tenemos que filosofía y amor son entidades inseparables que encarnan ante todo en la voz femenina, como si Platón en este diálogo, hubiera decidido darle la fuerza del conocimiento a las diosas. Recordemos que tanto Palas Atenea como Afrodita, la diosa del conocimiento y la diosa del amor respectivamente, son mujeres.

Lo femenino desde tiempos remotos está asociado a la fecundidad y, por lo tanto, al conocimiento mismo de la germinación de la vida. Por ello, es la mujer quien descubre la agricultura y por consecuencia inaugura lo que denominamos cultura. El conocimiento del mundo comienza con la observación que realiza la mujer de los fenómenos naturales, convirtiendo a la sociedad nómada a una sociedad sedentaria. Con los grupos humanos instaurados en un sitio determinado comenzará la civilización.

---

<sup>17</sup>Pese a que un sector de la crítica ha visto en Diotima la figura de Platón consideramos que dicha interpretación no está totalmente justificada. También se ha discutido si dicho personaje tiene un carácter histórico como los que aparecen en todos los diálogos o se trata de un recurso meramente ficcional. Aquí interpretamos que Diotima es lo que dice Sócrates, una sacerdotisa de Mantinea.

Se admite generalmente que la agricultura fue un descubrimiento femenino. El hombre se ocupa en perseguir la caza o en llevar a pacer los rebaños y estaba casi todo el tiempo ausente. La mujer, por el contrario, ayudada por su espíritu de observación, limitado pero agudo, tenía oportunidad de observar los fenómenos naturales de la inseminación y de la germinación, y de tratar de reproducirlos artificialmente. (Eliade 236)

Dicho esto, no es de extrañar que Platón, en este diálogo, haya puesto como maestra de los secretos del amor y de la filosofía a una mujer, pues la contemplación y el entendimiento fueron el quehacer femenino, mientras el mundo de la praxis de la caza fue un asunto masculino. Lo que germina en el interior del útero o de la misma tierra, es un misterio para el hombre, así que la sabiduría de Diotima es un saber oculto, iniciático.

Éstas son, pues, las cosas del amor en cuyo misterio también tú, Sócrates, tal vez podrías iniciarte. Pero en los ritos finales y suprema revelación, por cuya causa existen aquéllas, si se procede correctamente, no sé si serías capaz de iniciarte. Por consiguiente, yo misma te los diré —afirmó— y no escatimaré ningún esfuerzo; intenta seguirme, si puedes. (Platón 261)

El primer gran poema que inaugura el canon de la poesía amorosa en México es de una mujer. No de una sacerdotisa como Diótima pero sí de una monja, de una mujer cuyo conocimiento filosófico fue el fundamento de su vida. El mestizaje que divaga entre el ser y el parecer deja su impronta en la estética barroca de Sor Juana que plantea la imagen como reflejo de una realidad que finalmente queda superada por ésta. El mundo de las apariencias queda manifiesto en el soneto *Detente sombra de mi bien esquivo..*, un mundo desde el cual lucha la décima musa con otros escritores que también trabajaron sobre el

problema de la imagen. Así Sor Juana dialoga con un poema de Safo y el poema de “Las hechiceras” de Teócrito, con dos obras barrocas siendo la primera *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Inclusive, su soneto revierte un poema sobre la nostalgia por la ausencia del amado de la poeta japonesa Ono no Komachi. Finalmente, también se enfrentará con el gran mito de la seducción de la imagen que se encuentra en el Narciso de Ovidio. Así tenemos que la lucha con estas obras funda el primer gran poema amoroso mexicano, que se caracteriza, sobre todo, por la disputa entre el amado y el amante a través de las apariencias.

#### **4. 2 El espíritu barroco**

El siglo XVII, tanto en España como en la Nueva España, está regido por el espíritu del arte barroco que articula no sólo una estética sino toda una concepción del mundo. Mientras para el hombre de la Edad Media Dios es el centro del pensamiento, para el hombre del Renacimiento surge el antropocentrismo que vuelve a dignificar todo lo humano. Pero este hombre que domina la naturaleza por medio de la ciencia queda ahora disminuido por el nuevo espíritu barroco a partir de la teoría heliocéntrica de Copérnico.

Pues tan pronto como la Tierra no se juzgase el centro del Universo, el hombre no podía ya significar el sentido y finalidad de la creación. Pero la doctrina copernicana no significaba sólo que el mundo cesara de girar alrededor de la Tierra y de los hombres, sino que aquel ya no tenía ningún centro, y estaba constituido por otras tantas partes iguales y de igual valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la naturaleza. (Hauser 505)



Desde tiempos antiguos se creyó que el hombre está vinculado a los astros y nada más cierto si pensamos que la concepción del universo toma injerencia en la concepción del hombre mismo. Cuando la tierra deja de ser el centro, el individuo también deja de serlo. Para el pensamiento barroco todo centro se ha abolido porque el universo está en constante expansión. Por lo tanto, la idea de un universo infinito implica que cualquier punto puede ser determinado como el centro. El hombre barroco duda a cada momento porque las certezas se han debilitado, por lo que construye entonces desde su cualidad de sujeto, es decir, desde su subjetividad, la realidad que lo circunda. Bajo estas condiciones aparece el personaje Don Quijote de la Mancha. Todo es pensado en torno a su propia cabeza, pues tampoco podemos decir que el centro de su pensamiento está en las novelas de caballería. Incluso este discurso, por medio de la ironía, también se derrumba ante la imaginación siempre prolífera del Caballero de la Triste Figura. Sin embargo, a pesar de esta concepción, el pensamiento astronómico de Copérnico está regido por el orden.

El Universo era, según esta doctrina, infinito, y, sin embargo, unitario; un sistema de mutuas influencias; algo continuo, organizado según su principio propio, para una conexión vital orgánica; un mecanismo ordenado y en buen funcionamiento; una máquina de reloj ideal, para hablar con la época. (505)

Un gran sector de la crítica tiende a decir que el pensamiento barroco rompe toda posibilidad de equilibrio, invitando al lector o espectador a adentrarse al caos de un laberinto. Para Wöfflin, nos dice Hauser, el barroco es un arte que prefiere lo móvil, lo ilimitado, lo relativo, lo libre, lo incompleto, lo desproporcionado y lo complicado. No

obstante, para el propio Hauser, existe en el arte barroco una fuerte tendencia a la unidad y al orden. En ese sentido, el barroco no es antítesis del renacimiento sino su continuidad. Si la obra renacentista es equilibrada y ordenada, la pieza barroca lo es aún más. En un soneto de Góngora o en una pintura de El Greco todo es cálculo y precisión, es decir, pese a la saturación, nada está ahí sin motivo. Por la tanto, el arte barroco es complejo, pero no arbitrario. De la misma manera que el universo de Copérnico, tanto el poema como la pintura barroca son monumentos de la construcción precisa, nunca del caos.

El universo del poeta barroco es enmarañado pero ordenado, pues toda alegoría termina siendo un entramado perfecto. Cada palabra en el poema barroco tiene una razón de ser, nada sobra porque todo gira de acuerdo con el sistema de astros que domina.

#### **4. 2. 1 El barroco de la Nueva España. El mundo de las apariencias**

En la Nueva España el espíritu barroco se vive con mayor intensidad gracias a la diversidad cultural que supera por mucho a la de la Península. Si bien es cierto que lo español, en términos generales, quiso desaparecer el mundo indígena, la realidad fue que la cultura de Nezahualcóyotl se amalgamó con la de Garcilaso. En el caso de la arquitectura, el barroco de Tonantzintla da cuenta de esto. Edmundo O'Gorman explica que todo es invención en América. El hombre del viejo mundo que llega con Colón, y más adelante con Hernán Cortés, está idealizando todo el tiempo una América que aún no es.

En el sistema del universo e imagen del mundo que acabamos de esbozar, no hay ningún ente que tenga el ser de América, nada dotado de ese peculiar sentido o significación. Real, verdadera y literalmente América, como tal, no existe, a pesar de que exista la masa de tierras no sumergidas a la cual, andando el tiempo, acabará por concedérsele ese sentido, ese ser. Colón, pues, vive y actúa en el ámbito de un mundo en que América, imprevista e imprevisible, era en todo caso mera posibilidad futura, pero de la cual, ni él ni nadie tenía idea, ni podía tenerla. (O`Gorman 79)

América está llena de ideales, es decir, del fantasma del futuro. Esta saturación de proyecciones se da porque los conquistadores, con el síndrome de la ceguera del grupo dominantes, observa espacios vacíos que necesitan ser ocupados. Ninguna estética se ajusta mejor a esta necesidad que la del barroco que, como principio, busca saturar la realidad por considerarla vacía. Toda posibilidad cabía en estas nuevas tierras por lo que América se convirtió para el español en el lugar de los sueños y las utopías mientras el sometimiento quedó del lado de las culturas indígenas.

Los europeos trasladaron a América los sueños de sus propias utopías fracasadas, y éstas se convirtieron en pesadillas a medida que el poder colonial se extendió, y en vez de ser los beneficiarios de la utopía, los pueblos aborígenes de las Américas se convirtieron en las víctimas del colonialismo, despojados de su antigua fe y de sus tierras hereditarias, y obligados a aceptar una nueva civilización y una nueva religión, mientras el Renacimiento europeo seguía soñando en una utopía cristiana en el Nuevo Mundo. (Fuentes 240)

Precisamente el sueño y la utopía están en el terreno de lo barroco porque buscan construir espacios al margen del mundo objetivo. Si como vimos anteriormente, lo barroco tiene que ver con la expansión del universo y por lo tanto la concepción del infinito, tanto el sueño

como la utopía se pueden interpretar como expansiones de la realidad inmediata. Sí, el hombre barroco sueña porque su realidad no le cabe en el mundo material de la vigilia. Es muy probable que este espíritu idealista haya marcado en el nuevo ser una tendencia natural a la imagen como reflejo de la realidad<sup>18</sup>. No es el mundo objetivo y palpable lo que le atrae al mestizo sino el mundo de las apariencias y de las simulaciones donde se encuentran los aparecidos y todos los fantasmas que se ha fabricado. En este tenor, el historiador Jorge Alberto Manrique habla de la necesidad de mitos de la cultura novohispana.

La cultura manierista y barroca novohispana se nutre de mitos, como toda cultura, pero con una fruición exaltada. Para el novohispano el mito es una necesidad compulsiva porque le otorgará la raigambre de que se siente ayuno. Así, se lanza a buscarlos, recrearlos y glosarlos. (Manrique 436)

Este lugar de las apariencias es un constante deambular entre el ser y el parecer. La encrucijada del mestizaje radica en que la identidad del nuevo individuo ni es española ni es indígena, por lo que su ser se encuentra en la esencia de la estética barroca que divaga entre la sensación de vacío y de plenitud. El mestizo se siente un hombre tan saturado por sus dos realidades y tan vacío a la vez por no encajar en alguna. Tanto el pasado como el futuro parecen fantasmas muy lejanos por lo que, en la Nueva España, se asentará el

---

<sup>18</sup> Miguel Grande Yañez en su estudio *De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del barroco español* apunta sobre el término de engaño para describir la esencia del ser barroco, una esencia que no sólo es estética sino que abarca muchas áreas de lo humano: “El mundo del barroco es el reino del engaño que se manifiesta en distintas dimensiones de lo humano como la convivencia moral, el conocimiento de la realidad y la experiencia de la vida. De este modo, inquietud, inseguridad e inestabilidad son propias del ser barroco. El engaño precisa de reacción humana ante el abandono de la idea de naturaleza, y frente a ella va a resultar valorado filosóficamente el artificio más allá de lo natural, meditando, nuevamente, el esfuerzo humano.” (11)

sentimiento de la melancolía, que como lo explica Roger Bartra en Cultura y melancolía se trata de un mal de frontera.

La melancolía era un mal de frontera, una enfermedad de la transición y del trastocamiento. Una enfermedad de pueblos desplazados, de migrantes, asociada a la vida frágil de gente que ha sufrido conversiones forzadas y ha enfrentado la amenaza de grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales que los orientaban. Un mal que ata a quienes han perdido algo o no han encontrado todavía lo que buscan y, en este sentido, una dolencia que afecta tanto a los vencidos como a los conquistadores, a los que huyen como a los recién llegados. La melancolía podía desequilibrar a quienes traspasaban fronteras prohibidas, invadían espacios pecaminosos y alimentaban deseos peligrosos. (Bartra 31)

En este sentido, tanto el sueño como la utopía pueden ser producidos por la melancolía ya que la bilis negra conduce al sujeto a un lugar idealizado. El melancólico sueña con el lugar de la utopía, lo desea y lo pierde en un mismo instante. De este modo tenemos que este estado de ánimo es propicio para la creación de imágenes porque la mirada que se fija en un punto del mundo objetivo no ve realmente aquella realidad<sup>19</sup>. El pensamiento del melancólico suele estar en otra parte, contemplando su propia creación, embelesado y extrañado por la subjetividad que lo alimenta. Por lo tanto, el apego a la apariencia de las imágenes está en la esencia del hombre de la Nueva España, atrapado en sus dos realidades que lo colman y lo angustian. Para Baudrillard, ahí en la simulación, es decir, en la recreación, está el poder de la fascinación.

---

<sup>19</sup> Por otra parte, Miguel Grande Yañez en el estudio antes citado apunta que el desengaño como develamiento del ser implica un sentimiento melancólico de la existencia tras la angustia misma generada por la búsqueda de la verdad. (12)

Además, lo real nunca ha interesado a nadie. Es el lugar del desencanto, el lugar de un simulacro de acumulación contra la muerte. No hay nada peor. Lo que a veces lo vuelve fascinante, vuelve la verdad fascinante, es la catástrofe imaginaria que hay detrás. ¿Creen que el poder, la economía, el sexo, todos esos cacharros reales se hubiesen sostenido ni un instante sin la fascinación que los soporta, y que les llega precisamente del espejo inverso donde se reflejan, de su reversión continua, del goce sensible e inminente de su catástrofe? (Baudrillard 49)

Tanto para el español, como para el criollo, el mestizo o el indígena, la creación de imágenes es aquello que le permite escapar de su presente, ya sea construyendo un futuro o reconstruyendo un pasado. Si el indígena trata de recrear su antiguo mundo, el español también lo hace porque añora su vieja España. De la misma manera, como hemos apuntado, la creación de imágenes de un futuro idealizado también será abundante. En un principio por el español peninsular que sueña con vivir sus utopías y posteriormente por el criollo y el mestizo que proyectarán la imagen independentista.

#### **4. 3 Imagen, laberinto y lucha**

Octavio Paz, en *Las trampas de la fe*, apunta que la vida de Sor Juana está llena de ausencias que se vuelven fantasmas y que quizá una de las más importantes se encuentra en el eclipse del padre. Ahora bien, si nos detenemos un poco en una cita donde Fuentes trata de mostrar la esencia del ser de Sor Juana a partir del aprisionamiento, encontramos que su alma está tensionada entre dos mundos, el de la pasión y el de la razón.

Y como nadie era más silencioso en la sociedad colonial que las mujeres, quizás sólo una mujer pudo darle voz a esa sociedad, sin dejar de admitir, lúcidamente, las divisiones de cabeza y de su corazón: “En dos partes dividida / tengo el alma en confusión: / una, esclava a la pasión, / y otra, a la razón medida”. (Fuentes 252)

Quien está entre dos mundos se encuentra en el camino de las invenciones que son la única salida de la encrucijada. Uno de los poemas más representativos de la obra de Sor Juana es el soneto 165 de su *Lírica personal* que organiza Antonio Alatorre. Su perfecta manufactura muestra a una poeta dueña de todos los recursos poéticos de su tradición, además, el pensamiento vertido da cuenta de una visión peculiar y profunda del mundo a partir de la fantasía.

Que contiene una fantasía contenta con amor decente.

Detente, sombra de mi bien esquivo,  
imagen del hechizo que más quiero,  
bella ilusión por quien alegre muero,  
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias atractivo  
sirve mi pecho de obediente acero,  
¿para qué me enamoras lisonjero,  
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes satisfecho  
de que triunfa de mí tu tiranía;  
que aunque dejas burlado el lazo estrecho  
que tu forma fantástica ceñía,  
poco importa burlar brazos y pecho  
si te labra prisión mi fantasía. (de la Cruz 407-8)

Este soneto puede ser visto como un laberinto, ya que el ser amado va sitiando al amante deseoso. Por ello, la petición de detención con la que comienza el poema. El amante conoce los efectos del amor, la fuerza de los dardos de Eros y por ello comienza con una súplica para no caer en ese terreno. Aquí Sor Juana parece retomar unos versos de Safo, la gran poeta de la antigüedad que la precede.

Inmortal Afrodita de polícromo trono,  
hija de Zeus, urdidora de engaños, te lo ruego,  
no me oprimas con penas ni con sufrimientos,  
Señora, el ánimo.  
Ven aquí si algún día también en otro tiempo  
escuchando de lejos mi palabra  
me atendiste, y, dejando la casa de tu padre  
dorada, te presentaste  
luego de uncir tu carro. Lindos gorriones  
te llevaban veloces sobre la oscura tierra  
agitando las alas, desde el cielo, incesantes, por el  
centro del éter  
y al instante llegaron. Y tú, la Felicísima,  
rompiste a sonreír con tu rostro inmortal y preguntabas  
qué me pasaba entonces y por qué entonces  
yo te llamaba,  
y qué quería, más que otra cosa, que sucediera  
con alma loca. “¿A quién deseas que yo persuada  
que te conduzca a su amor nuevo? ¿Quién es, oh Safo,  
la que te agravia?  
Que si te huye, no tardará en seguirte;  
si tus dones no acepta, ella te los dará;  
si no te ama, no tardará en amarte



mal que le pese”.  
Ven hoy también a mí y libérame  
de los duros pesares, y lo que quiere mi alma  
que llegue a término, cúplemelo, y tú en persona  
sé mi salida. (Safo 57)

La petición de la amante de frenar los embates del amor parece ser la misma, sin embargo, conforme avanza el poema, nos percatamos que más que frenar el amor se trata de revertir el dominio de la amada indiferentes para ahora dominarla bajo los efectos de Afrodita. El amor como lucha queda instaurado. Mientras Safo dirige su ruego a la misma diosa del amor, Sor Juana lo hace hacia el mismo ser amado. Para Safo el poder amoroso es todavía asunto de dioses, mientras para la mexicana son fuerzas que están en el propio ser humano, por lo que el diálogo se da desde iguales. Sin embargo, es importante notar que sea una fuerza divina o una fuerza humana, tanto la diosa del amor es “urdidora de engaños” como el ser amado es “imagen del hechizo”. En este sentido, ambas poetisas aluden al mismo poder de las apariencias que envuelve el discurso amoroso. Y en ambos casos, esa misma fuerza que en un primer momento ciñe y oprime el deseo, es la que dará la reversión y el triunfo final del que antes padecía. De este modo, Afrodita deja clara la sentencia: “Que si te huye, no tardará en seguirte; / si tus dones no acepta, ella te los dará; / si no te ama, no tardará en amarte / mal que le pese.” (57) En el caso de Sor Juana, el ser amado que se presenta como una apariencia escurridiza es vencido por una nueva apariencia, una nueva imagen que lo captura.

En ambos poemas, el amor es visto como una lucha que se desarrolla en medio de un laberinto. Tanto la poeta griega como la poeta mexicana buscan salir de los influjos del engaño amoroso. La acentuación de esta idea al final del poema de Safo es contundente: “Ven hoy también a mí y libérame / de los duros pesares...” Esta ansia de liberación queda marcada también en Sor Juana cuando dice: “Si al imán de tus gracias atractivo / sirve mi pecho de obediente acero / ¿para qué me enamoras lisonjero / si has de burlarme luego fugitivo?” (407) Ambas voces buscan una salida que realmente no es la salida del juego del amor sino la reversión del dominio, la búsqueda del placer de vencer al otro.

El mundo de las apariencias es una fuerza que siempre sobrepasa la fuerza de los amantes. En el caso del poema de “Las hechiceras” de Teócrito queda desde el principio la manifestación de los poderes ocultos de la naturaleza para conseguir al ser amado. De este modo, en Teócrito tenemos estos versos.

¿Dónde están mis ramos de laurel? Tráelos, Testílide. ¿Y mis filtros, dónde?  
Corona el vaso con fina lana carmesí de oveja,  
que voy a encadenar al hombre, desdeñoso, al que yo quiero.  
Once días hace que ni me visita, el muy cruel;  
ni siquiera le importa si he muerto o sigo viva.  
No, el ingrato no ha llamado a mi puerta. Seguro que a otra parte  
Eros y Afrodita han llevado su corazón voluble.  
Iré a la palestra de Timágelo mañana  
para verlo y echarle en cara cómo me atormenta;  
pero ahora deseo apresararlo con mis hechizos. Con que tú, Selene,  
luce brillante: a ti muy quedo, entonaré mis cantos, diosa,  
y a Hécate infernal, ante quien tiemblan hasta los perros

cuando camina entre las tumbas y oscura sangre de cadáveres.

Salve, impecable Hécate; asístenos hasta la consumación  
mientras avío estas pócimas no inferiores a las de Circe,  
ni a las de Medea o la rubia Perimedes.

Rueda mágica, arrastra a mi hombre hasta mi casa.” (Teócrito 177)

Nuevamente queda de manifiesto la crueldad del ser amado por su indiferencia y la desesperada necesidad de dominarlo. En el caso de este poema de Teócrito se enfatiza en el encadenamiento del otro, del desdeñoso que quiere huir hacia otra parte. Es el mismo asunto de Safo y de Sor Juana. Aquí Simeta, en primer lugar, echa mano de la fuerza de las plantas para conseguir por medio de una mezcla al hombre de corazón voluble. Por su parte, Simeta no evoca a Afrodita o al ser amado, sino que su petición va directa hacia las fuerzas ocultas de la herbolaria para nuevamente, por medio del hechizo, capturar al amado y posteriormente hacia los conjuros de carácter amoroso. En segundo lugar, Simeta utiliza conjuros de carácter amoroso por lo que la fuerza de las palabras, es decir, del lenguaje, es la que viene a constituir la apariencia. Así tenemos que el lenguaje es el gran reflejo de la realidad, su gran imagen y su gran apariencia. Simeta es consciente de sus cualidades y alude al conjuro, así como Sor Juana alude a la construcción de una prisión por medio de la imagen que finalmente está hecha también con el lenguaje, con la imagen mental que aprisiona la imagen del amado.

Hay un poema del siglo IX de la poeta japonesa Ono no Komachi que se contrapone con el soneto de Sor Juana. Para Komachi existe total conciencia de la realidad y el sueño, sin embargo, ambos espacios quedan fundidos por compartir la ausencia del ser amado.

En la realidad  
sé que debe ser así,  
pero qué tristeza  
cuando hasta en sueños  
me sigues evitando. (Komachi 118)

El sentimiento de nostalgia característico de la poesía japonesa asesta el golpe emotivo tras negar la posibilidad de que en el mundo de las apariencias el amado se encuentre. Su ausencia es tan completa que asistimos al instante en que la imagen misma se va desvaneciendo hasta ser apenas una leve bruma. Pareciera que el ánimo tempestuoso de Sor Juana quisiera darle la vuelta a este poema para apoderarse de la esquivez de lo fugaz.

#### **4. 4 La seducción de la imagen**

Estas fuerzas ajenas a los amantes, también están evocadas en Sor Juana por medio del imán que representa al fugitivo. En este sentido, el amado se instaura más que como un objeto del deseo como un sujeto que manipula y hechiza el ser del amante, con una fuerza invisible y enigmática de la cual difícilmente se puede librar. Las gracias del objeto amado son el elemento atrayente, sin embargo, la verdadera atracción está por la tensión entre la presencia y la ausencia que convierte al otro en un ser sumamente codiciable.

Pensemos sobre este punto. En el soneto el objeto amado es una ausencia que se presenta en cada verso del primer cuarteto con las palabras “sombra”, “imagen”, “ilusión” y “ficción” respectivamente. Los cuatro términos pertenecen al terreno de las apariencias pues son un reflejo de la realidad tangible. Sin embargo, las apariencias no son ausencias cabales. En su calidad de ser huidizo, el amado es una presencia en ausencia y por lo tanto está más cercano a las formas de la seducción que propone Baudrillard.

Es lo que trasluce en el juego más banal de la seducción: me muestro esquivo, no me harás gozar, soy yo quien te hará jugar, y quien te hurtará el goce. Juego movedizo, donde es falso suponer que sólo es una estrategia sexual. Más que nada estrategia de desplazamiento (se-ducere: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del orden del signo, y es quien gana a largo plazo porque es un orden reversible e indeterminado. (Baudrillard 27)

El objeto amado es seductor, invita al otro a jugar, su vuelve esquivo, un hechizo deseable, una bella ilusión y una ficción dulce. El seductor es bello y dulce, por ende, atractivo, al mismo tiempo que esquivo y hechizante. Y estas cualidades, lo vuelven un ser fascinante porque tiene el poder del desplazamiento, es decir, del desvío que va alargando e intensificando el tiempo de la espera. El seductor mantiene la expectativa, su presencia y su desaparición son parte del mismo juego. Dicho de otro modo, la imagen siempre emerge como posibilidad de acontecimiento, como tensión entre el parecer y el ser por lo que su tiempo siempre está suspendido. En este sentido, la petición del detenimiento no sólo se refiere al andar del objeto amado sino al transcurrir del mismo tiempo. ¿Pero qué sucede con detención de sombra, de esa bella ilusión? Con la paralización de la imagen se instaura

también el tiempo de la contemplación. Entonces, si bien es cierto que el “detente” es una alusión al lenguaje bélico de estrategias de ataque y contraataque, no podemos dejar de observar que también es la suspensión del tiempo para instaurar la mirada en el objeto deseado y poder contemplarlo en su totalidad porque el amante nada desea más que capturar al amado por medio de la mirada. Dicho esto, no debe extrañarnos porque Sor Juana utiliza adjetivos que implican el goce estético en “bella ilusión” o “dulce ficción”, es decir, finalmente la imagen está hecha para la contemplación. Si bien es cierto que tenemos un ser amado que, como objeto de deseo, se muestra seductor, también tenemos la sutileza de un amante que captura su imagen para gozarla, idea que queda totalmente explícita al final del soneto cuando la contemplación de un amor correspondido y prisionero de los deseos del amante queda totalmente expuesta.

Pero, así como la imagen se muestra para ser contemplada, así como nos fascina y nos hace partícipes de su propia realidad, la imagen tiene la cualidad de la desaparición, de la huida y esquividad de la que también se queja la voz del poema. La resolución de este planteamiento está en los dos tercetos, cuando el amante contrapone sus fuerzas para restar las del amado. Ante la queja y la denuncia de los primeros ocho versos surge un tono combativo clásico del poema amoroso que inclusive se acerca a la estructura del epigrama por el final sorpresivo. El amante acepta que el ser seductor escape del “lazo estrecho”, es decir, de la realidad inmediata de la cercanía del cuerpo, pero lo que no acepta es que con esto triunfe su tiranía sobre el mundo de las apariencias. Pero entonces, ¿cómo vencer a una sombra que se niega al mundo tangible de la realidad? La respuesta la da Sor Juana de

una manera sumamente ingeniosa. Sólo una imagen puede vencer a otra imagen, esto quiere decir que el amante burlado debe entrar al juego de las apariencias para salir airado, quedando la sentencia dicha: si eres una imagen yo haré otra imagen que te aprisione.

Nada es casual en Sor Juana y todo forma parte de un plan estratégico que tiene como objetivo edificar su obra en el parnaso de los grandes escritores. Uno de los personajes más atractivos de la estética barroca es el Don Juan, el gran seductor que construye apariencias en cada una de las mujeres que enamora. Si a un hombre había que vencer éste era Don Juan, portavoz de uno de los discursos más elocuentes de la época por su juego de inconstancias, de apariciones y desapariciones<sup>20</sup>. El hombre que simboliza además la esencia del barroco.

Un hombre artista sin más autenticidad que su habilidad para cambiar, para vivir sin interioridad, para ponerse máscaras sólo para interpretar. El libertino comparte la “errante inconstancia” del poeta barroco. Don Juan es un Bernini en acción: volátil, móvil, festivo... “Todo es mudable en el mundo... Hay que amar al vuelo” (Lortigue). Más allá del arte barroco ¿no es todo arte esencialmente barroco, es decir donjuanesco? (Kristeva 177)

La mutabilidad de este personaje es el símbolo de la apariencia pues todas sus conquistas se dan por medio de la interpretación, por medio de máscaras que ocultan y desvanecen el nombre. Don Juan siempre fue una imagen, un hechizo, una ilusión o una sombra para las

---

<sup>20</sup> Al respecto de la figura de Don Juan podemos retomar lo que Helmut Hatzfel anota en su obra *Estudios sobre lo barroco* como dos características manieristas en la poesía de Góngora. Hatzfel afirma que el manierismo está en un ir y venir entre lo real y lo irreal, construyendo además una fusión entre lo visible y lo oculto. El seductor de la escena barroca construye su estrategia de lenguaje y de acciones precisamente entre estas categorías propuestas por Hatzfel.

mujeres que sedujo. Tendría que llegar una fantasía mayor para que el mundo de las apariencias del seductor quedara vencido. Y en este sentido, Sor Juana reafirma que el mundo platónico de las ideas supera el mundo de lo terrenal de la carne. Así, en el Fedón, la voz de Sócrates niega el mundo perceptible por medio de los sentidos.

Lo que digo es que entonces reconocen los amantes del saber que, al hacerse cargo la filosofía de su alma, que está en esa condición, la exhorta suavemente e intenta liberarla, mostrándole que el examen a través de los ojos está lleno de engaño, y de engaño también el de los oídos y el de todos los sentidos, persuadiéndola a prescindir de ellos en cuanto no le sean de uso forzoso, aconsejándole que se concentre consigo misma y se recoja, y que no confíe en ninguna otra cosa, sino tan sólo en sí misma, en lo que ella por sí misma capte de lo real como algo que es en sí." (Platón 76-7)

Si el mundo tangible es engañoso, para Platón queda entonces el mundo de las ideas donde se puede captar lo "que es en sí". La realidad es imperfecta, por lo que la perfección está en el *topos uranus* donde se encuentran los modelos ideales. Si bien es cierto que Platón usa sobre todo en "El mito de la caverna" el concepto de "apariencia" para hablar de aquello que no es verdadero, tanto las ideas como las imágenes forman parte de ese concepto, pues las ideas nunca serán tangibles y siempre representarán el reflejo de este mundo, fantasmas de aquella cosa extraña que llamamos realidad. Por tal motivo, Sor Juana se decanta por la perfección que nos ofrece la imagen, la apariencia, es decir, la perfección del idealismo<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> José Pascual Buxó en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento* apunta que en la concepción amorosa de Sor Juana, influenciada por el *fin amors* de los poetas provenzales, sobresale el sentido de la contemplación intelectual del objeto amado (249). En el soneto que nos ocupa observamos claramente esta contemplación a través del intelecto pues la unión entre los amantes sólo se da en el terreno de la fantasía. Del mismo modo



La tensión entre pasión y razón de la que habla Carlos Fuentes queda resuelta a favor del intelectualismo, sin embargo, hay que tener cuidado pues este dominio de la idea frente a la pasión e inmediatez de la carne es una fantasía que se acerca más a lo que Platón llamó la locura divina como forma más alta del conocimiento. Ni Platón ni Sor Juana eran simples racionalistas, pues ambos creen en sus propios fantasmas.

Esta controversia entre la realidad y la apariencia la encontramos en otra obra de la época. En *La vida es sueño* de Calderón de la Barca se cuestiona sobre la esencia de la vida a partir de su consistencia objetiva. Recordemos que Segismundo se encuentra encerrado en una torre porque los astros vaticinaron su tiranía como futuro rey. Su padre Basilio, después de muchos años duda del destino, dando cabida a la voluntad humana como la mayor fuerza para la construcción del presente. De manera ingeniosa, Basilio plantea uno de los juegos más significativos de la estética barroca cuando hace creer a Segismundo, después de despertar de un largo sueño, que es el rey para ver cómo se comporta con el cargo. Acto seguido, una vez que vuelve a dormir, despierta el personaje nuevamente en su prisión. Ante este suceso, Segismundo se cuestiona.

Yo sueño que estoy aquí  
destas priones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí  
¿Qué es la vida? Una ilusión,

---

se puede pensar que la búsqueda del amante es finalmente la búsqueda del conocimiento filosófico que siempre se escapa por su cualidad inteligible.

una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son. (Calderón 58)

En este pasaje de *La vida es sueño*, rodeado de la duda de la realidad nuevamente encontramos la cuestión del encierro. Por un lado, se trata del encierro físico pues Segismundo efectivamente está prisionero en una de las torres del palacio; y por el otro, se encuentra atrapado entre dos realidades, la de la vigilia y la del sueño. Mientras Sor Juana labra una prisión a través de la fantasía que ha creado, Calderón sitúa a su personaje en la línea frágil entre el mundo tangible y el mundo de las apariencias. Esta prisión está dada por fuerzas tiránicas. En Sor Juana, la tiranía está del lado del hechizo del amado<sup>22</sup> y en Calderón tanto del destino humano que el hombre tiene que afrontar como de la falta de claridad del mismo.

Cabe señalar que las mismas palabras que usa Calderón de la Barca para hablar de la inconsistencia de la vida: “ilusión”, “sombra” y “ficción” son las que usó Sor Juana para describir al ser amado. La única que no aparece es la palabra “imagen”. Para ambos escritores la vida y el amor, respectivamente, son una ilusión, una sombra o una ficción, que nos aprisiona. Tanto “vida” como “amor” son conceptos que se pueden amalgamar para cerrar el círculo que fundamenta la existencia del hombre. A propósito de esto, está el

---

<sup>22</sup> En este sentido, Sor Juana adopta la concepción perarquista sobre la falsedad y el engaño que ejerce siempre Amor para esclavizar al ser enamorado. Véase a Ignacio Navarrete en *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista* (119)

poema 5 de Catulo. Dicho poema instaura la fuerza de la vida y el amor, yendo de la generalidad a la particularidad para ceñir y concentrar en un todo el deseo de los amantes: “Vivamos, Lesbia mía, y amemos, y todos los rumores de los viejos, demasiado severos, valorémoslos en un solo céntimo.” (Catulo 67) ¿Qué otra cosa puede desear el hombre si no es la vida y el amor? Mientras para la estética clásica ambos elementos tienen un peso en la realidad, el mundo barroco los desquebraja dándoles un estatuto de apariencia, pero en este proceso les otorga una mayor fuerza a través de la imagen. ¿Pero de dónde viene esta serie de sustantivos pertenecientes al reino de la apariencia? La clave está en Ovidio, en el mito de Narciso que se encuentra en las *Metamorfosis*.

No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos, los espolea. Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que está viendo es el reflejo de una imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte. (Ovidio 80-1)

Lo que observa Narciso es un reflejo en el agua, expresado bajo los conceptos de “ilusión”, “imagen” y “sombra”. Otros términos que se asocian son los de “fugitivo” y “engaño”. Se trata entonces del mismo campo semántico que utilizará tanto Calderón como Sor Juana. Sin embargo, en Ovidio, la imagen es el propio individuo, reflejo tanto de la vida como del amor. Es aquí donde se instaura la primera reflexión sobre la imagen que fascina pero también desaparece, pues se trata de una imagen siempre fugitiva. Esta cualidad huidiza se enfatiza más porque la imagen se presenta en el agua, adquiriendo las propiedades de este elemento, siendo entonces escurridiza. Julia Kristeva destaca del mito la obsesión ante un

error visual que se constituye como un no-objeto debido a su irrealidad y el poder de la imagen misma como también ya lo apuntó Baudrillard.

Estamos aquí ante lo que habría de llamarse el vértigo de un amor sin otro objeto que un espejismo. Ovidio se maravilla, fascinado y espantado, ante un doble aspecto del engaño que continuará alimentando la vida psicológica e intelectual de Occidente durante siglos: por una parte, la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos; por otra parte, el poder de la imagen... (Kristeva 90-1)

En Ovidio no sólo la imagen es bella, sino también el lugar de su revelación. El encuentro de Narciso consigo mismo es un idilio total con la naturaleza que acrecienta la experiencia estética. Cabe destacar la separación y la unión entre lo tangible y lo intangible, es decir, entre lo real y la imagen misma. Narciso se acerca al agua para satisfacer una sed física que se cristalizará en una sed pasional que no podrá satisfacerse.

Allí el muchacho, fatigado por la pasión de la caza y el calor, fue a tenderse, atraído tanto por la fuente como por la belleza del sitio. Y mientras ansía apaciguar la sed, otra sed ha brotado; mientras bebe, cautivado por la imagen de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua. (Ovidio 80)

Mientras en Ovidio la imagen es un reflejo en el agua, en Calderón de la Barca la imagen está en la materia del sueño. En la primera se propone una visión de la belleza física y en la segunda una visión de la vida llena de lujos y poder tras contemplarse como rey. Ambas propuestas son atractivas, aunque al final de cada pasaje la falsedad de la imagen queda

evidenciada. Narciso toma conciencia de que lo que ve es un reflejo y se lamenta de ser él mismo a quien admira. Por su parte, Segismundo aclara la confusión entre vida y sueño, dominando con esto el mundo de la razón y de la voluntad humana. El genio de Sor Juana consiste en que revierte estos resultados y la imagen es vencida por otra imagen más poderosa. En su soneto, el amor queda atrapado en un juego de espejos y la creación del lenguaje es lo que domina la mente del amante, ahí se encuentra todo su ímpetu. De este modo, Roland Barthes nos habla del dominio de la imagen sobre la razón a partir de Werther.

La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sustituirla. Werther sabe perfectamente que Carlota está prometida a Alberto y al fin de cuentas no sufre por ello sino vagamente; pero “le corre un escalofrío por todo el cuerpo cuando Alberto estrecha su esbelto talle”. Yo sé que Carlota no me pertenece, dice la razón de Werther, pero de todos modos, Alberto me la roba, dice la imagen que tiene bajo sus ojos.” (Barthes 2016: 173)

El poder de la imagen destruye lo que la razón puede comprender. Para el discurso amoroso la fanopea instauro sus atributos disminuyendo las cualidades de la logopea, pues frente a la imagen que el amante se ha formado del amado no existe ningún discurso racional que pueda borrarla. Por ello, tanto el personaje de Otelo de Shakespeare como Pablo Castel de Ernesto Sabato guían su actuar por medio de las imágenes que van formando de Desdémona y de María Iribarne. Para el enamorado, sólo esas imágenes tienen la cualidad de formar parte de la realidad del sujeto, sólo ellas construyen significado en el discurso. De este modo el pensamiento barroco llega a una de sus máximas cumbres pues el mundo

de las apariencias sobrepasa la razón objetiva inaugurando lo que varios siglos después se llamaría posmodernidad.

## La muerte como imagen en Ramón López Velarde

El tema de la imagen en el caso de Ramón López Velarde lo trabajaremos sobre todo en este capítulo a través del poema llamado “El sueño de los guantes negros”. En dicho poema, el sueño del amante y la muerte de la amada son los detonantes de nuestra reflexión en torno a la imagen. Estos elementos son el punto de encuentro y de lucha con el canon impuesto sobre todo por Dante y Petrarca a través del *dolce stil novo*. No obstante, también le dedicamos un breve apartado al poema “La mancha de púrpura” que trabaja la construcción de la imagen a partir de la contención que se da por medio de la espera.

Antes de que Petrarca y Dante sufrieran la pérdida de la mujer amada, el poeta Propertio se había quedado sin Cintia. Tras su muerte temprana, el poeta latino experimenta la visita su amada a través del sueño. Este encuentro con la imagen marca el inicio de toda una serie de poemas donde el fantasma de la mujer amada se le aparecerá al poeta en el espacio del mundo onírico. Bajo esta tradición tenemos que el sueño mismo como propia imagen es el espacio de reunión con el espectro que representa la otra imagen que llega a partir de la muerte. De esta manera, la experiencia amorosa cuando Hades está en el trasfondo es la aparición del fantasma en el reflejo inasible que nos da el sueño. Mientras en Sor Juana la sombra es capturada por la fantasía, en esta experiencia el espectro es contenido en el sueño. En ambos casos hay encuentro de imágenes por lo que sólo a través de una imagen se llega o se revela otra imagen.

Con Ramón López Velarde podemos observar como pauta revisionaria presente la *demonización*. En este sentido, la muerte cumple la función de una fuerza intermediaria que no pertenece al poeta precursor y de la cual el poeta tardío tomará y hará uso para construir su poema. Con esta fuerza antecesora del poeta fuerte, pues se encuentra en una categoría primera y superior a él, el poeta efebo logra instaurar su obra al mismo nivel que la del poeta paterno. Dicho de otro modo, el poema de Velarde no resulta una imitación de los poemas de Propertio, de Dante o de Petrarca, pues el poeta jerezano está poseído no por estos poetas sino por la fuerza antecesora de la muerte misma.

Por otro lado, la lectura de Ramón López Velarde sobre este encuentro de la imagen a través del sueño complementa la interpretación de sus predecesores al implementar en su poema una reflexión y un asombro mayor ante la experiencia de la muerte con el arribo del fantasma de la mujer querida. El poema de Velarde continúa los poemas de sus precursores con la conciencia del enigma que ciñe la relación entre el amor y la muerte como una experiencia de reencarnación y de creación de universos mismos.

Finalmente, en el poema “La mancha de púrpura” López Velarde establece la lucha con la tradición a partir del amor cortés que plantea la separación carnal de los amantes. Mientras el código de caballería marca una distancia corporal por cuestiones de honor y de sublimación del amor, el poema de Velarde impone al mismo sujeto enamorado la penitencia de no ver a su amada para que de este modo goce más del momento en que pueda estar con ella. Con esto, el recurso que se pone en escena es el del *clinamen*, ya que



el poeta menor hace un desvío o malinterpretación del poeta mayor. El amante no se reprime por leyes sociales o fuerzas externas al deseo que siente sino que se contiene para generar un estado de mayor exaltación. Al evitar por voluntad propia mirar la materia a través del cuerpo, lo que se hace es reafirmar la fuerza de la propia imagen. La espera y contención de la materialidad del suceso es presencia y evocación del fantasma.

## 5.1 La imagen y la muerte. Orfeo y Eurídice

Ramón López Velarde es un poeta que representa las grandes tensiones. La más importante radica probablemente en la que se establece entre el amor y la muerte. Tema central de la poesía occidental. En el mito de Orfeo se establece por primera vez de manera clara y desgarradora la pérdida del ser amado por manos de la muerte. La felicidad de Orfeo se interrumpe por la ausencia de Eurídice y con esto el poeta queda condenado al vacío. Así como el filósofo desea el conocimiento porque no lo tiene, el poeta desea el amor porque tampoco lo tiene. La angustia ante el vacío es el camino de la creación y toda creación es producto del amor. Orfeo, que es el poeta por antonomasia, cuenta con la gracia de los Dioses por lo que por primera vez se le permite a un mortal descender al mundo de los muertos para recuperar al ser amado. Sin más arma que su lira baja al Hades y con su canto logra dominar a la muerte por medio del encantamiento para que Eurídice pueda escapar. El mito es representativo porque la poesía al menos por un momento logra vencer a la muerte por la fuerza estética del canto. Sin embargo, este lirismo es vencido por un elemento perteneciente al género dramático de la tragedia. Orfeo comete la hamartia por transgredir una prohibición, la de mirar el cuerpo descarnado de Eurídice que lo llamada con desenfreno.

Allí, por temor a que ella desfalleciese, y ansioso de verla, volvió el enamorado los ojos, y en el acto cayó de nuevo al abismo. Y extendiendo ella los brazos y esforzándose por ser abrazada y por abrazar, no agarra la desventurada otra cosa que el aire que se le escapa, y al morir ya por segunda vez no profirió queja alguna de su esposo (¿pues de qué se iba a quejar sino de que la había amado?), y diciéndole un último adiós, que apenas pudieron percibir los oídos de Orfeo, descendió de nuevo al lugar de donde partiera. (Ovidio 269)

La muerte que se encuentra tan adentro del hombre implica una de sus más grandes prohibiciones, por esto, desde tiempos prehistóricos los hombres sepultan a sus muertos. Al final del mito el poeta logra vencer por un momento a la muerte porque logra salir de su territorio, sin embargo, Hades recupera a Eurídice. Por este motivo, al poeta le toca vivir la muerte a través de la ausencia irremediable del otro<sup>23</sup>. La condena del poeta es enfrentarse a la angustia del vacío para mirar en cualquier punto la imagen del que ya no está. Con su muerte, Eurídice se ha convertido en un reflejo que se desvanece una y otra vez, como se desvaneció en una primera ocasión tras ser vista por Orfeo.

Regresemos al mito de Narciso. Este personaje puede mirar su imagen pero al final se desvanece, sin embargo, Orfeo no puede mirar la sombra de Eurídice y sólo escucha una voz, como si se tratara de la misma Eco. Tanto Narciso como Orfeo tuvieron el deseo de tocar o de mirar la carne, el cuerpo que representa el mundo de la materia y no quedarse sólo con la imagen. Orfeo quiso volver a mirar para reconstruir la imagen perdida y en ese deseo la pierde para siempre. Esta segunda muerte, es decir, el momento en que la imagen se desvanece es la que conforma la esencia del mito pues se remarca en la conciencia del sujeto, en la contemplación más pura de la nada. Ese momento tan intenso sucede como un flashazo, con la rapidez con la que el hombre abre y cierra los ojos y lo que antes estaba, en una fracción de segundo se ha ido.

---

<sup>23</sup> Al respecto Albert Beguin en *Gérard de Nerval y el sueño* hace hincapié en la siempre ruptura del mundo onírico que representa una forma de la perfección velada para el hombre. Por lo tanto, el regreso al espacio y el tiempo terrenal es un regreso a la imperfección y al vacío. (67)

La imagen se contrapone al mundo de la materia representado por la presencia de la percepción sensorial puesta en marcha a través de los sentidos. Para ser percibida, la imagen se presenta a partir de un sentido pero el designio parece consistir en no poder configurar su existencia en más de uno. Por ello, tanto en el mito de Narciso como en el de Orfeo la imagen debe permanecer alejada de alguno de los sentidos para que perdure. Narciso puede mirarla pero si intenta tocarla la pierde, por su parte, Orfeo puede escucharla pero si intenta mirarla también la pierde. De una u otra manera, la imagen debe permanecer alejada de la cabal materialidad pues la imagen, aunque siempre presente, nunca termina de ser materia, concreción de los sentidos.

En ambos mitos la muerte está presente pero con peculiaridades diferentes. En el caso Narciso la muerte del ser amado se presenta como pequeñas intermitencias, pues la imagen desvanece pero se vuelve a formar hasta que Narciso cansado de este juego decide abrazarla definitivamente y con este acto cae al agua donde termina ahogado. Por este desdoblamiento del sujeto, tanto el sujeto como el objeto de deseo mueren. Sin embargo, en Orfeo sólo muere el objeto de deseo y al sujeto le toca vivir la muerte, es decir, sentir en sus días y noches la muerte del otro. En este sentido, el poeta lírico que inaugura Orfeo es el que vive la ausencia contemplándola y poblándola de imágenes por medio de la poesía. El poeta recrea, una y otra vez, el instante en que Eurídice, siendo una voz desvanece su

sombra. Desde este momento, el drama del poeta es vivir la muerte y poblar su vida de fantasmas, de imágenes que emergen y desaparecen<sup>24</sup>.

Ramón López Velarde pertenece a esta línea de poeta lírico que construye el poema amoroso a través de la muerte del ser amado. Para Velarde la muerte es necesaria pues sin ella no surge la imagen. De este modo, Octavio Paz nos dice a propósito de Fuensanta.

Fuensanta, mujer real, se vuelve sombras. Mientras las otras mujeres de sus poemas son una presencia inmediata, feroz o jovial, ella es la imagen de la lejanía. Es la desaparecida, el ánima en pena, la ausente con la que se sostiene un infinito diálogo imaginario. Es aquello que está a punto de dejarnos y que todavía, por un instante, retomamos (...)" (Paz 2001: 37-8)

Fuensanta, como Eurídice, se vuelve una sombra que se aleja y que se desvanece. Sin embargo, en cuanto imagen, ambas mujeres están presentes en el canto del poeta y sus muertes son el sentido de sus respectivas consagraciones. La muerte corona sus vidas y el poeta en la construcción de la imagen consagra su poesía. Su heroísmo radica en vivir la muerte, soportar su peso y aligerarlo por medio del poema. Desde este momento, el poeta buscará recrear el mito de Orfeo y mirar una vez más a la muerta, a Eurídice descarnada

---

<sup>24</sup> Esta producción de imágenes es la base del trabajo creativo del poeta que encuentra en la imaginación un modo de vencer a la muerte o a la ausencia del ser amado. Al respecto, Rüdiger Safranski en *Romanticismo. Una odisea del espíritu romántico* apunta en torno a Novalis: "En el sepulcro de Sophie, que visita a diario, hay <<instantes de ardiente alegría>>, como si estuviera ya unido con la amada, y se pregunta desconcertado: ¿estás loco? Pero no está loco, es la imaginación productiva, acerca de la cual ya había construido su teoría cuando estudiaba a Fichte, la que lo arrastra ahora a un imaginario más allá, que para él es real. Pero todavía no está allí, está aún aquí, ha de realizarse todavía la transición." (108)

para tratar de al menos por un instante volverla un cuerpo que palpita, materia venciendo al espíritu.

## 5.2 La imagen en Cintia de Propertio

Desde Orfeo el poeta se enfrenta a la muerte de su amada, muerte que va desde el plano real hasta el plano simbólico y el poema, artificio verbal, será el lugar donde los amantes se encuentren. Es en Propertio, poeta latino del siglo 1 a., de C., donde la imagen de la mujer amada vuelve tras la muerte al mundo de la materia. Propertio, junto a Tibulo, es uno de los grandes representantes de la elegía romana que de tener como motivo único el carácter funerario pasa con mucha rapidez al tema amoroso. En Propertio, tenemos la fusión de la muerte y el amor.

Existen los Manes: la muerte no lo acaba todo,  
y una pálida sombra se escapa de la pira extinguida.  
Pues he visto inclinarse sobre mi cama a mi Cintia,  
eco de la enterrada hace poco a un lado del camino,  
cuando mi sueño estaba pendiente de las exequias de mi amor  
y me lamentaba en el frío dominio de mi lecho.  
Tenía el mismo peinado con el que fue llevada a la tumba,  
los mismos ojos; el vestido estaba quemado por un lado,  
consumido estaba el berilo que solía llevar en el dedo  
y las aguas del Leteo habían marchitado la piel de su rostro.  
Dejó escapar su voz y su vital aliento, pero los pulgares  
le crujían sus débiles manos. (Propertio 252)

La alusión a los Manes de acuerdo a la tradición romana se refiere a las almas errantes de los muertos, siendo la sombra la forma en que los percibimos. En Propertio, esta sombra que se presenta como una oscuridad difícil de definir, es la imagen que viene del mundo de los muertos. Si pensamos en el cuadrado de la veridicción de Greimas, mientras para Sor Juana la sombra es equivalente a una ilusión pues la imagen parece pero en el fondo no es, en Propertio la sombra pese a que no parece al menos por un instante es. La aparición de Cintia, aún siendo una sombra es Cintia, sin embargo, el amante esquivo siempre parece pero nunca es aquello que parece y por ello estamos en el terreno de la ilusión o de la fantasía. Para Propertio, Cintia no es una ilusión, ella es, en forma de sombra pero es. Como sombra o imagen no es materia pero sí es espíritu y si el espíritu vence a la materia, entonces ella es.

Y este espacio de intersección entre los vivos y los muertos se da en el punto intermedio de la ensoñación, donde llevamos una vida fuera de la vida y vivimos una especie de muerte temporal. Es decir, el que sueña no está vivo ni muerto y la ensoñación enfatiza este momento intermedio entre el sueño y la vigilia. En esta aparición el énfasis en el vestido que llevaba Cintia en el día de su entierro es lo que conecta ambos mundos, es decir, volver a ver el vestido es la muestra de la veracidad del retorno.

En Propertio la muerte ya ha tocado a Cintia y su rostro se ha marchitado por las aguas del Leteo. Esta alusión que hace Propertio a las aguas del Leteo es representativa del pensamiento poético. El agua tanto es símbolo de vida como de muerte. Por ello en el

mundo griego, como en los ritos del hombre antiguo, el paso al inframundo es a través de las aguas. Gaston Bachelard en *El agua y los sueños* explica cómo existía la costumbre de poner a navegar al muerto dentro de un árbol y que este viaje era el primero en su vida debido a que el hombre primitivo no tenía la necesidad de lanzarse al mar ya que no encontraba alguna utilidad al respecto.

Mucho antes de que los vivos se confiaran a las aguas, ¿no se habrá echado el ataúd al mar o al torrente? El ataúd, en esta hipótesis mitológica, no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Para algunos soñadores profundos será el primer viaje verdadero.

(...) El héroe del mar es un héroe de la muerte. El primer marino es el primer hombre vivo que fue tan valiente como un muerto. (Bachelard 114-5)

La presencia del agua será un elemento presente en el regreso de los muertos a su cita amorosa. De este modo, el agua aparecerá en muchos momentos de ese encuentro como un símbolo fuerte de comunión entre el Eros y el Thánatos.

Por otra parte, en el encuentro hay dos sonidos contrarios, uno primero es el de la voz de Cintia que la hace cercana al mundo de los vivos y el otro sonido es el crujir de los dedos de sus manos que la hace partícipe del mundo de los muertos. Cintia es una imagen que se encuentra entre la vida y la muerte, entre la materia y el espíritu. Después de esta parte significativa donde Propercio narra cómo se da el encuentro con su amada muerta, se oye la voz de Cintia que da un mensaje a su amado después de explicarle cómo llegó hasta él, advirtiéndole al mismo tiempo en qué momento regresará.



<<Y no desprecies los sueños que llegan por las puertas piadosas:  
cuando los sueños son piadosos, tienen importancia.  
Por la noche vagamos, la noche libera las sombras cautivas  
y anda errante el mismo Cérbero, quitado el cerrojo.  
Con la luz las leyes ordenan regresar a las aguas de Leteo:  
somos transportadas y el barquero recuenta el pasaje.

Que ahora te posean otras; luego yo sola te tendré:  
conmigo estarás y desharé mis huesos mezclados con los tuyos. >>  
Cuando terminó de hablar conmigo entre quejosos reproches,  
su sombra se desvaneció entre mis brazos. (Propertio 254)

Pongamos especial énfasis en la aclaración de Cintia en torno a la llegada de los sueños piadosos. Primero diremos que en los sueños los muertos regresan y segundo, siguiendo a la amante muerta, que los piadosos no podemos pasarlos desapercibidos. Con esto Cintia quiere aclararle a Propertio que su presencia es ante todo bondadosa, un bien para su vida pese al reclamo que le hace por los amantes que éste ha tenido en su ausencia. Esta piedad con la que se presenta Cintia marca un punto importante que la tradición literaria occidental retomará sobre todo con Dante y Petrarca. Y si bien Cintia con esta aclaración sobre los sueños piadosos advierte su presencia en las siguientes líneas también aclara que regresará por las aguas de Leteo. Ahí la fugacidad de toda imagen.

Los siguientes versos que salen de la boca de Cintia contienen una gran fuerza imaginativa y erótica. Ella sabe que debe partir por lo que deberá dejar su lugar a otras. El momento es uno de los más dramáticos de la literatura porque es el fantasma, el ánima en

pena, quien sufre y acepta la imposibilidad del amor y que las mujeres vivas la sustituyan. Por un momento, al igual que con Orfeo, vence la vida, sin embargo, al final Cintia sabe que será la vencedora. La imagen, el espectro quedará fundido en un abrazo eterno, mezclando los huesos. Posteriormente a este encuentro, la sombra de Cintia se desvanece de los brazos de Propercio. El abrazo es el símbolo del encuentro de los amantes que no quieren desprenderse. Mientras en Sor Juana el abrazo es más símbolo de posesión, en Propercio es el elemento de la comunión. Octavio Paz en *La llama doble* ha apuntado al respecto.

Aunque la literatura antigua está llena de fantasmas, ninguna de esas apariciones tiene la realidad terriblemente física del espectro de Cintia. Tampoco su fúnebre erotismo: obligada por la ley divina, Cintia se desprende de los brazos de su amante contra su voluntad y esa separación equivale a una muerte renovada. (...) Eneas divisa a Dido entre las sombras -como aquel, dice Virgilio, <<que ve o cree ver a la luna atravesar débilmente las nubes>>- pero la reina, rencorosa, no responde a sus palabras de arrepentimiento y se aleja en el bosque profundo. La escena es conmovedora; sin embargo, la emoción que provoca en nosotros pertenece a otro tipo de sentimiento: la compasión. En cambio, la visita de Cintia es una cita de amor de un vivo con una muerta. (Paz 2014: 49)

Retomando la última oración de la cita, podemos afirmar que esta visita amorosa es el encuentro de la materia con el espíritu, de la corporeidad con la imagen. En el abrazo de Propercio y Cintia regresa la unidad perdida entre ambos mundos. Pero este encuentro se da en un espacio que le pertenece más a la imagen, es decir, en el sueño. Mientras en Sor Juana sólo a través de una imagen podía ser capturada la imagen, en Propercio sólo a través de la imagen onírica podía aparecer una imagen. De esto podríamos preguntar ¿qué imagen

es más fuerte? De ambos poemas podemos deducir que las imágenes que representan al ser amado son las que generan las otras imágenes, en el caso de Sor Juana la imagen del amante esquivo genera la fantasía del amante, mientras en el caso de Propertius, la imagen de la amante muerta genera el sueño donde se encontrarán. Sin la primera imagen que seduce como un objeto de deseo, no existirían las otras imágenes, ni la fantasía ni el sueño. Es la imagen amorosa la principal generadora de otras imágenes.

### **5. 3 La imagen en Beatrice de Dante**

Con Dante Alighieri, en un contexto ahora totalmente cristiano, la muerte de la mujer amada volverá a irrumpir con fuerza el imaginario de la poesía amorosa. El deseo que siente Dante por una nueva comunión con Beatrice es el mismo que mueve a Orfeo. Ambos se lamentan por la muerte. Aunque el lamento de Dante es más contenido por considerar importante el dominio de las pasiones es de la misma profundidad que el de Orfeo. Tras la pérdida ambos inician un viaje hacia el inframundo sin más armas que la poesía misma. Mientras a Orfeo lo acompaña la lira de Apolo para dominar a Hades, a Dante lo guía ni más ni menos que el propio Virgilio, el último gran poeta de la antigüedad. Si bien es cierto que tanto Eurídice como Beatrice, de uno u otro modo, son guías de los poetas en el sentido de que ellas los llevan al lugar de los muertos, Beatrice adopta un lugar mucho más activo y central que Eurídice. A diferencia de Eurídice, es la amada de Dante quien en todo momento muestra a Dante el camino. A propósito de *La vida nueva*, en el prólogo de la edición de Ciruela, Enrico Fenzi apunta.

Sintetizando al máximo, Dante afirma que el amor consiste en una experiencia transformacional que invade y exalta todas las potencias del alma, tendente a conquistar la propia perfección a través de un acto de entrega total al objeto que la trasciende. Como en el proceso del conocimiento el intelecto acaba por coincidir con el propio objeto y se vuelve semejante a él, así ese especial *iter* de conocimiento en el que propiamente consiste el amor se dirige a la identificación con el objeto amado, se nombra en él (Amor es Beatriz) y actúa sobre el sujeto como principio incesante de metamorfosis, como «inteligencia nueva» que lo eleva más allá de «la sfera che più larga gira» (la esfera que más amplia gira) (*La vida nueva*, XLI) (Fenzi 17)

Para Propertio el amor es cuestión de los hombres, de la materia y no del espíritu, por ello hasta cuando Cintia quiere unirse con Propertio en el Hades, dice que se mezclarán los huesos. El misterio del espíritu se resuelve en la materialidad de la dureza de los huesos. Sin embargo, en Dante el amor es ante todo revelación, trascendencia en el espacio de lo intangible, en el mundo de las ideas que representa el intelecto. Y en ese terreno del ideal en el sentido totalmente platónico el Amor vence a la Muerte. En Dante, a pesar de la pérdida tras la muerte de Beatrice, el sentimiento es siempre de gozo. Revisemos esta idea en el poema de *La vida nueva* donde Dante observa el cuerpo sin vida de Beatrice.

(...)

Entonces dijo Amor: -No te lo oculto más;

ven a ver a nuestra dama que yace.

La falaz imaginación

me condujo a ver a mi dama muerta;

y cuando la vi,

unas damas la cubrían con un velo;

y ella tenía en sí humildad tan verdadera,

que parecía decir: -Estoy en paz.  
Tan humilde me volvía aquel dolor,  
y veía en ella humildad tan perfecta,  
que dije: -Muerte, muy dulce te considero;  
debes ahora ser noble,  
ya que has estado en mi dama,  
y debes tener piedad y no desdén.  
Mira que vengo con un deseo tan grande  
de ser de los tuyos, que me asemejo a ti por mi fe.  
Ven, que el corazón te llama.  
Luego me iba, consumado todo duelo;  
y cuando quedé solo,  
dije mirando hacia el alto Reino:  
- ¡Bienaventurado quien te ve, alma bella!  
Y entonces vos me despertasteis, vuestra merced.» (Dante 2004: 95, 7)

Es Amor quien lleva a ver a Dante el cuerpo de Beatrice. Esta visión tendría que romper con la duda sobre su muerte, pues la vista comprobaría el hecho. El tercer verso de la cita es fundamental para comprender el poema pues se habla de que “la falaz imaginación” es la que llevó a Dante a ver a la dama en deceso. ¿Por qué la falaz imaginación? Si la imaginación es falsa entonces lo que se quiere mostrar es que la muerte de Beatrice sólo fue en apariencia, murió el cuerpo pero no el espíritu. Es su humildad tan perfecta, valor excelso del cristianismo que además evoca la belleza que da la serenidad, que la muerte queda vencida y ennoblecida. Con esto la Muerte y Beatrice se funden, por lo que Dante le habla a la Muerte y la desea como si fuera la propia Beatrice.

Desde *La vida nueva* Dante comienza la construcción de todo su imaginario en torno a Beatrice, mismo que alcanzará el punto más alto con la creación de la *Divina comedia*. En *La vida nueva*, Dante plantea su preparación, su cambio de paradigma hacia una renovada forma de las ideas circunscritas al amor. Es el amor lo que salvará al poeta, pero no el amor a Dios, sino a una mujer terrenal que por medio de su muerte ha alcanzado su consagración. Con esto en Beatrice tenemos una renovada Eurídice. Si bien Beatrice también hace bajar a Dante al mundo de los muertos, al grado de desearla porque en la Muerte está su amada, como lo vimos en el poema antes citado, la amada de Dante es la verdadera guía en el viaje hacia el conocimiento, un viaje que a diferencia del de Orfeo termina en la ascendencia de Dante. El poeta de Florencia para llegar a Beatrice inicia un descenso para mirar a los muertos y comprender el motivo de sus faltas. Este recorrido, al lado de Virgilio, sirve como una especie de catarsis que lo llevará al autoconocimiento necesario para volver a contemplar y a escuchar a Beatrice. Mucho se puede decir de la gran obra de Dante pero lo que nos interesa en este momento es la manera en que construye el encuentro con su amada muerta. Es en el Canto XXX del “Purgatorio” donde una vez más se reúnen los amantes.

«Dante, porque Virgilio se haya ido  
tú no llores, no llores todavía;  
pues deberás llorar por otra espada.» (Dante 2006: 490)

Estas son las primeras palabras que le dice Beatrice a Dante, en ellas la crítica ha enfatizado sobre la severidad y el reclamo de una Beatrice que se muestra con toda dureza. Es el tono de una Cintia que regaña pero sin dejo de pasión alguna. Después de escuchar estas palabras Dante describe de este modo su visión.

Cual almirante que en popa y en proa  
pasa revista a sus subordinados  
en otras naves y al deber les llama;

por encima del carro, hacia la izquierda,  
al volverme escuchando el nombre mío,  
que por necesidad aquí se escribe,

vi a la mujer que antes contemplara  
oculta bajo el angélico halago,  
volver la vista a mí de allá del río.

Aunque el velo cayendo por el rostro,  
ceñido por la fronda de Minerva,  
no me dejase verla claramente,

con regio gesto todavía altivo  
continuó lo mismo que quien habla  
y al final lo más cálido reserva (...) (490)

Dante usa una representación que recuerda a la manera en que Cintia describió a Caronte cuando pasa revista de las sombras que dejó durante la noche acudir al mundo de los vivos. Del mismo modo que Caronte, Beatrice, cual almirante, pasa revista y nombra a Dante, como si con ese hecho lo estuviera enlistando para llevarlo al otro lado de la orilla.

Nuevamente la presencia del agua simboliza el mundo de la imagen, de las sombras intangibles. Aunque por un efecto inverso, esas sombras sean consideradas en Dante como luminosidades, ya que Beatrice es un alma divina, sin embargo la luz, igual que la sombra, no es del mundo material sino de la imagen.

#### **5. 4 La imagen en Laura de Petrarca**

Petrarca es el poeta de la siguiente generación de Dante. En él la fecha del 06 de abril es importante porque señala la primera vez que ve a Laura, la ocasión en que fue coronado con laureles y el día de la muerte de Laura. En estos tres momentos tenemos toda la construcción simbólica del poeta a través de la mirada, de los laureles y de la muerte. En la mirada está la representación del encuentro amoroso, un encuentro que no llega a ser tacto sino pura idealización. En los laureles está el mito de Apolo, simbolizado en la persecución que emprende sobre Dafne. Y finalmente, en la muerte está el motivo y la consagración del canto debido a que la ausencia definitiva acerca al poeta a la vida trascendental del espíritu.

En este mito de Apolo y Dafne está la representación más importante sobre la imposibilidad de la posesión amorosa. Orfeo tuvo y perdió a Eurídice, sin embargo, Apolo nunca tuvo a Dafne. El poeta, representado por Apolo, no puede alcanzar a la mujer que se le escapa de las manos, por ello, en lugar del tacto está la contemplación. Es el acto de mirar lo que establece tanto la red como la flecha, la captura y la herida. “Era el día en que al sol se le nublaron / por la piedad de su hacedor los rayos, / cuando fui prisionero sin guardarme,



/ pues me ataron, señora, vuestros ojos.” (Petrarca 135) Mientras Dionisio es el poseedor de las ninfas Apolo es su mentor, él las posee pero por medio del intelecto, del mundo de las ideas. Del mismo modo, Laura es una idealización, idealización que llega a su punto más alto cuando la muerte la cubre. Y una vez convertida en imagen la dama una vez más regresa a encontrarse con el poeta. Es en el poema CCCLIX del Cancionero donde Laura se le aparece a Petrarca.

#### CCCLIX

Cuando el tierno y leal consuelo mío,  
por dar reposo a mi cansada vida  
a la izquierda se sienta de mi lecho  
con ese hablar tan dulce y tan discreto,  
pálido por la angustia y por el miedo  
exclamo: «Alma feliz, de dónde vienes?»  
Del bello seno saca  
un ramo de laurel y otro de palma,  
y dice: «Del sereno  
empíreo cielo y de los santos sitios  
bajé por consolarte solamente».

Con gestos y palabras doy las gracias  
humildemente, y le pregunto: «Cómo  
sabes mi estado». «Tristes ondas -dice-  
del llanto del que nunca te has saciado,  
con auras de suspiros, gran espacio  
del cielo cruzan, y mi paz perturban;  
¿tanto te desagrada  
el que de esta miseria haya partido  
y alcance mejor vida?

Alegrarte debieras, si me amaste,  
cual mostraste en tu rostro y tus palabras.»

Respondo: «De mí solo me lamento,  
que me quedé en martirios y tinieblas  
seguro de que al cielo tú subiste  
como de cosa que se ve de cerca.  
¿Cómo Dios y Natura hubieran puesto  
en un pecho tan joven virtud tanta,  
si la salud eterna  
a tu bondad no fuese destinada,  
oh ánima exquisita,  
que viviste altamente entre nosotros,  
y tan rápido al cielo fuiste luego?»

«¿Qué debo hacer sino llorar ya siempre,  
que nada soy sin ti, mísero y solo?  
¡Ojalá hubiese muerto ya en la cuna  
y de amor no probara los tormentos!»  
Y ella: «¿Por qué en llanto de deshaces?  
¡Cuánto mejor sería que te alzaras  
de las cosas mortales,  
y esa dulce y falaz palabrería  
midieras con justeza,  
y vinieras tras mí, si me amas tanto,  
cogiendo ahora alguno de estos ramos!»

«Quisiera preguntar -contesto entonces-  
qué vienen a decir esas dos frondas.»  
«Respóndete a ti mismo -dijo ella-  
tú, cuya pluma alaba tanto a una:  
la palma es la victoria, y aún yo joven

a mí vencí y al mundo; triunfo indica  
este laurel, y digna  
soy gracias al Señor que me dio fuerzas.  
Y, si otro te empuja,  
vuélvete a Él, y pídele socorro,  
y así con Él estemos cuando mueras.»

«¿Son éstos -digo- los cabellos rubios  
y el nudo que aún me ata, y esos ojos  
mi sol?». «No yerres -dice- con los necios,  
ni comentes, ni pienses a su modo.  
Espíritu que goza soy del cielo,  
y lo que buscas, tierra, hace ya años;  
que sólo por calmarte  
así me muestro, mas de nuevo aquélla  
seré, cual nunca hermosa,  
más querida, indomable y compasiva,  
por salvar tu salud como la mía.»

Yo lloro; y ella el rostro  
me enjuga con sus manos, y suspira  
dulcemente, y se enfada  
con palabras que a piedras romperían,  
y luego ella se aleja con el sueño. (Petrarca 1003 -7)

En Petrarca, del mismo modo que en Propertio y que en Dante, la imagen de la amada se aparece en torno a una alusión del sueño. Laura se sienta al lado izquierdo de su lecho, lo cual insinúa que Petrarca se encuentra en un estado cercano a la ensoñación. Es desde ese espacio donde la imagen se observa y se oye causando angustia y miedo. Al final del poema esta alusión del sueño se enfatiza pues dice Petrarca que “ella se aleja con el sueño”. De

este modo, es claro, a través de Propercio, Dante y Petraca, que lo inasible se presenta a través de lo inasible, por ello, en el mito de Narciso, la imagen se encuentra en el agua, elemento que no se puede sujetar.

En el mensaje que viene a darle Laura a Petrarca se observan dos intenciones, la primera de consuelo y la segunda de reclamo por no alegrarse por su venturosa partida. En ambas actitudes el tono de Laura es instruccional, ya que ella viene del divino cielo para mostrale el camino a Petrarca. Por tal motivo, mientras el poeta sufre y se lamenta, su dama se muestra serena y rebotante, un espíritu dichoso del cielo que sólo por un momento se manifiesta, que sabe que regresará al lugar del que vino, pero que a diferencia de Cintia, no hay lamento por ello sino alegría. Y del mismo modo que con Propercio y con Dante hay un deseo de abrazarse nuevamente en la muerte, un deseo de unirse en la otra orilla.

Anteriormente, en los poemas CXCIX y CC aparece un elemento representativo en López Velarde, la mano y el guante. Por una parte, en Petrarca la mano desnuda simboliza la belleza y es el aliciente para acercarse al pecho a la manera de un abrazo, por la otra el guante es una alusión a la mano que ya no está, como si en ese hueco estuviera el vacío de la muerte.

CXCIX

Oh bella mano que mi pecho oprimes  
y en poco espacio encierras a mi vida;  
mano donde pusieron sus cuidados  
el Cielo y la Natura para honrarse;

Oh color oriental de cinco perlas,  
y solamente crueles en mis llagas;  
dedos finos que alguna vez desnudos  
consiente amor que estéis y me enriquezcas.

Cándido guante amable y delicado  
que cubría el marfil y frescas rosas,  
¿quién pudo ver despojo semejante?

¡Ojalá lo dijese de su velo!  
¡Oh inconstancia de las humanas cosas!  
Esto es un robo, y debo rechazarlo. (Petrarca 629)

CC  
No sólo la desnuda bella mano  
que se viste con grave daño mío,  
mas la otra también y los dos brazos  
están para apretar el pecho humilde.

Mil lazos tiende Amor, ninguno en falso,  
entre aquellas honestas formas nuevas  
que el celestial aspecto tanto adornan  
que alcanzar no lo puede humano ingenio:

los ojos claros, las brillantes cejas,  
la bella boca angélica, de perlas  
llena y de rosas y palabras dulces,

que hacen temblar a los demás de asombro,  
y la frente y el pelo que al mirarlo

vencen al sol de estío al mediodía. (631)

## 5. 5 El sueño de los guantes negros

La obra de Ramón López Velarde se encuentra entre el romanticismo y el modernismo. Por el lado del romanticismo le preocupan sobre todo sus temas y por el lado del modernismo las formas en que este trata el lenguaje. Este López Velarde romántico construye su obra en torno a la mujer, sobre todo alrededor de Fuensanta pero también de las otras mujeres que amó<sup>25</sup>. Y bajo esta influencia del romanticismo construyó la figura femenina como un símbolo de misterio y de muerte. Es en el poema de “El sueño de los guantes negros” donde una vez más la imagen o el fantasma visita al poeta.

Soñé que la ciudad estaba dentro  
del más bien muerto de los mares muertos.  
Era una madrugada del invierno  
y lloviznaban gotas de silencio.

No más señal viviente, que los ecos  
de una llamada a misa, en el misterio  
de una capilla oceánica, a lo lejos.

De súbito me sales al encuentro,

---

<sup>25</sup> Al respecto de la relación de las mujeres en la obra de Velarde, José Emilio Pacheco en *Ramón López Velarde: la lumbre inmóvil* señala: “Frente a la tentación de la lujuria, *Fuensanta* representa la conciencia casta. La definen, según Martha Canfield, la santidad, la virginidad y la fraternidad. La Amada es también y sobre todo la Santa, la Novia y la Hermana. A diferencia de María, Sara, Águeda, Mireya y las desterradas que son la provincia, *Fuensanta* es el edén. Como la Laura de Petrarca y la Beatriz de Dante, *Fuensanta* es la Señora que impone el vasallaje amoroso y enseña el amor cortés. (

resucitada y con tus guantes negros.

Para volar a ti, le dio su vuelo  
el Espíritu Santo a mi esqueleto.

Al sujetarme con tus guantes negros  
me atrajiste al océano de tu seno,  
y nuestras cuatro manos se reunieron  
en medio de tu pecho y de mi pecho  
como si fueran los cuatro cimientos  
de la fábrica de los universos.

¿Conservas tu carne en cada hueso?  
El enigma de amor se veló entero  
en la prudencia de tus guantes negros.

¡Oh, prisionera del valle de México!  
Mi carne (urna) de tu ser perfecto  
quedarán ya tus huesos en mis huesos;  
y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo  
fue sepultado en el valle de México;  
y el figurín aquel, de pardo género  
que compraste en un viaje de recreo.

Pero en la madrugada de mi sueño,  
nuestras manos, en un circuito eterno  
la vida apocalíptica vivieron.

Un fuerte (ventarrón) como en un sueño,  
libre como cometa, y en su vuelo  
la ceniza y (la hez) del cementerio  
gusté cual rosa (entre tus guantes negros). (López 259-9)

Una vez más el espectro, es decir, la imagen, se aparece a través del sueño, un sueño rodeado de agua. La ciudad misma, dice Velarde, está dentro del mar muerto. Esta alusión al agua se acentúa con la presencia de una llovizna de gotas de silencio, donde el silencio vuelve a enfatizar la presencia de la muerte. La siguiente imagen en torno al agua está en la frase “capilla oceánica”. El único sonido que se oye en ese ambiente de silencio es el eco de la llamada a misa y aquí el eco representa también a la imagen, pues todo eco es un reflejo de un sonido. El espectro aparecerá después de este llamado y una vez presente aparece ahora el agua en el mismo cuerpo de la amada, en el “océano de tu seno”. Si el agua, como ya lo vimos, representa la muerte, para este momento del poema el agua que ya se había presentado en la ciudad, en la llovizna y en la capilla ahora está en el seno mismo Fuensanta. En este momento es pertinente completar la reflexión de Bachelard en torno al agua.

Esa partida del muerto sobre las aguas apenas si ofrece un rasgo de la interminable ensoñación de la muerte. Sólo corresponde a un cuadro visible, y podría engañarnos respecto a la profundidad de la imaginación material que medita sobre la muerte, como si la muerte fuese una sustancia, una vida en una nueva sustancia. El agua, sustancia de vida, es también sustancia de muerte para la ensoñación ambivalente. Para interpretar correctamente el Todtenbaum, el árbol de muerte, hay que recordar con C. G. Jung que el árbol es ante todo un símbolo maternal; y dado que el agua es también un símbolo maternal, podemos registrar en el Todtenbaum una extraña imagen de cómo encajan los gérmenes unos dentro de otros. (Bachelard 113-4)



Aquí Bachelard identifica el elemento del agua no sólo como símbolo de muerte sino también como un símbolo maternal. Lo que tienen en común la ciudad, la capilla y el seno es que los tres elementos de agua acogen como una madre. La muerte, dirá Bachelard, representa el regreso al seno materno para volver a nacer. Por tal motivo, en los poemas que hemos visto, la presencia de la muerte es también la presencia de la vida, espíritu y cuerpo envuelto en una circularidad que no los permite reunirse pues uno es consecuencia del otro y viceversa.

La dualidad materia y espíritu, alma y cuerpo, amor sensual y amor espiritual, puede ser cristiana si esa oposición no es definitiva, quiero decir: si los dos principios no son irreconciliables. La Iglesia no condena a la carne sino a la confusión que nos hace atribuir al cuerpo las virtudes del espíritu: el endiosamiento de una criatura mortal. Con la misma severidad juzga los extravíos del espíritu y de ahí la desconfianza, por no decir hostilidad, con que mira a los místicos. En cada enamorado y en cada místico hay una semilla de herejía. Pero la Naturaleza no es el Mal: es el mundo caído. La Tierra y los seres vivos comparten con el hombre el destierro del ser, la contingencia. Esta separación es infinita (hay un abismo infranqueable entre Dios y el hombre), no eterna: aunque la redención no nos hará dioses, tiende un puente entre los seres caídos y el pleno ser. Para López Velarde, en cambio, las dos mitades jamás se funden. El espíritu es invulnerable, incorruptible, intocable. La materia, sometida al tiempo, vencida por su propio peso, cae; la materia es vulnerable y su peso es pesadumbre, corrupción. (Paz 2001: 54)

Para este dualismo entre vida y muerte el poema plantea la oposición entre la carne y los huesos<sup>26</sup>. Velarde se pregunta si los huesos de Fuensanta conservan su carne. Esta pregunta

---

<sup>26</sup> Esta relación entre la vida y la muerte Guillermo Sheridan en *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines* la ve como una ascensión que culmina precisamente en el poema que nos ocupa. El encuentro amoroso resulta del misterio la resurrección: “El poema inconcluso a la muerte del poeta,

es posible porque la amada se presenta con sus guantes negros. A propósito Octavio Paz apunta.

Para que la idolatría de la juventud se convierta en la religión de la madurez es menester que pase por los purgatorios del erotismo y de la muerte. Sólo muerta, ya espíritu puro, la amada puede ser realmente Fuensanta. La pregunta de "El sueño de los guantes negros" posee una resonancia equívoca. ¿Fuensanta no acaba de ser espíritu porque el poeta sigue hechizado por el tiempo y sus trampas? ¿Cuál es el significado de esos guantes negros, cuya prudencia acentúa más su fúnebre erotismo? Son un obstáculo, una prohibición, pero ¿qué prohíben: la unión de las almas o la de los cuerpos? (56)

Con este giro se logra dar una visión mucho más reflexiva en torno al misterio de la vida y la muerte, donde ambos elementos se encuentran vedados por medio de los guantes. Jamás sabremos cómo es la vida tras la muerte, sin embargo, las manos de Fuensanta se unen con las de Velarde en medio de sus pechos. Con este acto, Velarde habla de que las cuatro manos son cuatros cimientos pero también la imagen evoca cuatro velas prendidas en las cuatro esquinas de un féretro. El ingenio poético brota cuando las cuatro manos unidas entre el pecho desbordan la fábrica de los universos. Es la unión entre la vida y la muerte lo que genera universos, como si se tratara de una gran explosión consecuencia de la concentración de la energía amorosa.

---

presagia la *incorporación*, la resurrección de la carne de Fuensanta y de él mismo, y anticipa la *reencarnación* que concluye, y perpetúa, el ciclo de amor: no se trata ya de desear su esqueleto, sino de reencontrar en el amor a una mujer revivida: la muerta Fuensanta recibe en el más allá a su enamorado con una promesa de amor eterno: vivir <<la vida apocalíptica>>." (245)

Por otra parte, en Ramón López Velarde se establece una gran diferencia con las apariciones anteriores ya que Fuensanta no habla. El encuentro se da en el completo silencio y esta ausencia de palabras le da una cualidad más fúnebre al encuentro pues la muerte debe ser un profundo mutismo. Del mismo modo, el hecho de que no haya palabras por parte de Fuensanta, implica el misterio de su aparición y a pesar de su cercanía por medio de las manos cierta distancia.

## **5. 6 La mancha de púrpura**

Este poema de López Velarde construye la imagen a través de la contención del encuentro amoroso pues el amante, con la severidad de una penitencia, se impone el retardo del mismo. Esta espera provoca el ansia que aflora en el ideal de un tiempo imaginado en el que los amantes se reúnen, potencializando de este modo su deseo amoroso. En este sentido, el poema de “La mancha de púrpura” es rechazo del cuerpo e invocación del fantasma que aparece como un deslumbramiento, recordando su significado etimológico que proviene de la forma griega *phos* que, como en la palabra fósforo, quiere decir brillo. La imagen en forma de fantasma es la aparición o manifestación de una luz súbita que nos sorprende por su fuerza pero que al mismo tiempo tiende a desaparecer. Dicho deslumbramiento evoca la ceguera profética a la manera del viejo Tiresias. En la poesía de Velarde existe como en ningún otro poeta mexicano la conjunción mística con el acto erótico.

Me impongo la costosa penitencia  
de no mirarte en días y días, porque mis ojos,  
cuando por fin te miren, se aneguen en tu esencia  
como si naufragasen en un golfo de púrpura,  
de melodía y de vehemencia.  
Pasa el lunes, y el martes, y el miércoles... Yo sufro  
tu eclipse, ¡oh creatura solar!; mas en mi duelo  
el afán de mirarte, se dilata  
como una profecía; se descorre cual velo  
paulatino; se acendra como miel; se aquilata  
como la entraña de las piedras finas;  
y se aguza como el llavín  
de la celda de amor de un monasterio en ruinas.

Tú no sabes la dicha refinada  
que hay en huirte, que hay en el furtivo gozo  
de adorarte furtivamente, de cortejarte  
más allá de la sombra, de bajarse el embozo  
una vez por semana, y exponer las pupilas,  
en un minuto fraudulento,  
a la mancha de púrpura de tu deslumbramiento.

En el bosque de amor, soy cazador furtivo;  
te acecho entre dormidos y tupidos follajes,  
como se acecha una ave fúlgida; y de estos viajes  
por la espesura, traigo a mi aislamiento  
el más fúlgido de los plumajes:  
el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento. (López 188-9)

Lo que hace Ramón López Velarde y que no había hecho otro poeta de los que hemos  
revisado es imponerse la imagen sobre todas las cosas. La imagen atrae pero al final siempre

está el deseo de que con su captura se logre alcanzar lo real, la materia. El caso de Sor Juana siempre es peculiar porque el final de su soneto es una lucha entre imágenes, sin embargo, la imagen no es una imposición que la propia Sor Juana se ha planteado, la imagen es el medio para acceder a la imagen pero no una imposición y menos una penitencia. Cuando Velarde enuncia “Me impongo la costosa penitencia / de no mirarte en días y días...” la evocación de la imagen es ante todo la evocación del dolor, de una penitencia que el amante debe pasar para obtener la redención. En Sor Juana, el enamorado pide que la imagen se detenga porque sabe que es un engaño y si convoca al final de su soneto a su propia fantasía es porque también sabe que sólo a través de la imagen se puede capturar la imagen y experimentar el gozo. Sin embargo, en Ramón López Velarde, existe desde un principio la clara determinación de hacer todo lo posible para que la imagen se mantenga de ese modo y sabe que ese acto no puede ser otra cosa que la más penosa penitencia. Al respecto Roland Barthes menciona que una etapa del discurso amoroso la da el duelo que es la imposición que el propio sujeto se hace para alejar de sí la imagen del ser amado, no tanto su presencia corpórea sino todo el imaginario creado en torno a la materia.

En el duelo real, es la “prueba de realidad” lo que me muestra que el objeto amado ha cesado de existir. En el duelo amoroso, el objeto no está ni muerto ni distante. Soy yo quien decido que su imagen debe morir (y esta muerta llegaría tal vez hasta a escondérsela). Durante el tiempo de este duelo extraño, me será necesario pues sufrir dos desdichas contrarias: sufrir porque el otro esté presente (sin cesar, a pesar suyo, de herirme) y entristecerme porque esté muerto (tanto, al menos, como lo amaba). (Barthes 2016: 142)

Este dolor es causado por la lucha que tiene el enamorado para alejar de sí la imagen. En el caso de Velarde, el sujeto lucha para no mirar la materia y con este acto atrae a la imagen que le presenta el dolor por el alejamiento de la materia y por la cercanía de la imagen debido a que la imagen como posibilidad latente lacera el tiempo de una espera que se dilata.

Esta intención de no acceder a la materia, aunque el dolor que esto cause sea grande, en la tradición occidental se encuentra en el amor cortés. El caballero debe resistirse al contacto físico y su amor está por lo tanto en el terreno del alma, del ideal y de la imagen. Sin embargo, esta resistencia es un acto que obedece más al código de caballería que prometió cumplir el enamorado que a su propia voluntad. En el poema de Velarde lo que sobresale es la imposición que viene del propio sujeto, imposición que por lo tanto no es de índole social. Este giro permite reconfigurar la poesía del mundo medieval, pues la penitencia no la da dios ni las leyes del hombre sino un sujeto conocedor de un refinado arte de amar que por medio de la contención busca alcanzar un mayor goce.

Por otra parte, si bien es cierto que se podría afirmar que en el código de caballería ya había esta conciencia de que el amor sólo se disfruta plenamente cuando su camino es largo, los obstáculos que se le presentaban al amante eran externos a él. Por lo que, como lo hemos dicho, no existía esta imposición desde el propio sujeto. La dama se encargaba de poner la contención y el caballero la aceptaba movido por su juramento. Entonces, no sobresale la conciencia propia del sujeto y es esto lo que marca la genialidad de Velarde. El

sujeto que plantea el poema de “La mancha de púrpura” es un sujeto que se impone así mismo la penitencia que finalmente es una espera y siguiendo con Barthes el que espera es siempre el enamorado.

“¿Estoy enamorado? -Sí, porque espero.” El otro, él, no espera nunca. A veces, quiero jugar al que no espera; intento ocuparme de otras cosas, de llegar con retraso; pero siempre pierdo a este juego: cualquier cosa que haga, me encuentro ocioso, exacto, es decir, adelantado. La identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: yo soy el que espera. (139)

La espera es la causa del dolor pero también la causa de un placer refinado. En la espera el tiempo se dilata produciendo el dolor de la penitencia pero al mismo tiempo también se va dilatando la dimensión pasional del sujeto. El sujeto de Velarde está entre el dolor y el placer. Así es como lo define Allen W, Phillips.

Resumiendo, pues, lo más prudente sería ver en López Velarde un católico por tradición, que peca, que se arrepiente a veces, y que vive angustiado ante la doctrina y sus propios instintos de hombre integral. El conflicto no llega nunca a resolverse; pero lo que más nos interesa en nuestro estudio literario es la presencia de una lucha entre la iglesia, su pasado piadoso y tradicional, y el mundo, su presente liberal y sensual. (Phillips 153)

Ahora bien, vale la pena pensar en la etimología de la palabra “penitencia”. Derivada del latín *paenitentia* quiere decir castigo o dolor y con este sufrimiento causado se busca la redención por medio del arrepentimiento. Tal pareciera entonces, que en Velarde, el gozo del amor es posterior a la penitencia que el amante debe cumplir. Pero ¿por qué se debe cumplir una penitencia?, ¿cuál es el pecado o la falta que se debe subsanar? La insurrección está en el propio amor. Velarde se recrimina así mismo el deseo amoroso que siempre lo acompaña. El amor es entonces, si usamos palabras de Bataille, la prohibición y la trasgresión, la causa del dolor y del placer. Por ello, mientras la poesía petrarquista busca el encuentro de las miradas como el fundamento del amor, el poema de Velarde prohíbe la mirada. El amante quiere pero se condena a no mirar y esa condena es una condena momentánea al amor.

Sin embargo, la penitencia sólo es una espera al placer venidero, una contención emocional que a manera de redención alcanzará la visión deseada, visión que se enmarca en el contexto de la experiencia *estésica*, es decir, de la revelación. Un punto sobresaliente es que la revelación no se da a través de la materia por lo que todo es contenido en el terreno de la imagen. Cuando se prohíbe ver a la amada lo que viene para sustituir esa presencia es la imagen con todas sus posibilidades, la amada no está pero está su recuerdo pero también la visión de un futuro siempre latente. Esta imagen se mantiene debido a que lo que se mira, después de la penitencia, no es el cuerpo de la amada sino su esencia que se muestra como una mancha púrpura que deslumbra. La imagen se reafirma ahora en



forma de destello, dando un carácter trascendental a la visión que nos hace por lo tanto pensar en el amor como una experiencia de índole religioso.

## El lenguaje como imagen en José Carlos Becerra

¿Qué otra cosa puede ser un mayor reflejo de la realidad si no es el lenguaje? Aunque el estructuralismo plantea que las palabras no implican una relación con las cosas del mundo sino una relación con otros signos dentro del mismo lenguaje, no podemos dejar atrás la idea de que la palabra designa alguna cosa concreta o abstracta que está tanto dentro como fuera del hombre. Si en Ramón López Velarde el sueño es el espacio donde se dan los reflejos, en José Carlos Becerra el lenguaje es el agua donde Narciso mira su imagen. La experiencia de adentrarse en el peso de las palabras y de tomar conciencia de su fuerza creadora nos permite mirar y oír al fantasma pues cada palabra es una imagen mental pero también una voz y ambas son realidades inmateriales.

El mito de Eros y Psique inaugura el arquetipo en el cual el amor es ante todo una voz. Psique puede escuchar a Eros pero no puede mirarlo. Bajo este principio observamos que la experiencia amorosa es ante todo una experiencia del lenguaje. Es el lenguaje y no el cuerpo lo que muestra el verdadero *ser* pero las palabras son imágenes, fantasmas que habitan en el alma y salen por medio de la voz. Por otra parte, Safo tiene un poema clásico donde se puede percibir esta conciencia de la importancia del lenguaje ya que poder escuchar de cerca la voz del ser amado implica un gran goce amoroso. En el mismo poema, como contraparte, el hecho de que el enamorado esté cerca del sujeto de su deseo le quiebra la voz y lo silencia. De uno u otro modo, la presencia o la ausencia del lenguaje es una consecuencia de la presencia de Eros.

José Carlos Becerra en el poema “Cosas dispuestas” utiliza la *tessera* para completar el poema que inicia con el mito de Eros y Psique. Esto lo consigue mostrando de manera explícita la contundencia del lenguaje para sustituir la ausencia de la materia. Ni en Ovidio, ni en Safo tenemos este carácter reflexivo sobre el lenguaje mismo y su carácter fantasmagórico que logra trastocar la realidad. Por otra parte, al regresar al fundamento del lenguaje, es decir, al momento en que la palabra es el reflejo mismo de la cosa e inclusive no pueden distinguirse, nos lleva a pensar en el regreso de los muertos por medio del *apophrades*. Bajo este efecto, José Carlos Becerra como poeta tardío de manera explícita se ve influenciado por el retorno de la figura chamánica del poeta mago que en su nombrar contiene el hacer del mundo. Con esto se logra el efecto de que el poeta tardío por su fuerza expresiva inclusive se considera el autor de los poemas que le preceden.

## 6.1 La voz como imagen

Uno de los puntos principales en la construcción de la imagen es el lenguaje. Las palabras constituyen el reflejo del mundo exterior del hombre. En términos aristotélicos, las palabras de la poesía son *imitatio* de la realidad y en cuanto *imitatio* tienen una cualidad de sustitución, es decir, implementan una copia del mundo, una imagen. Sin embargo, como ya revisamos, Aristóteles ubica su teoría del lenguaje como parte de la teoría del alma. De este modo, si una palabra tiene sentido no es porque represente un objeto del mundo exterior sino porque es extensión de una imagen o de un fantasma proveniente del alma. La palabra, esa entidad conformada por un significado y un significante de acuerdo a Saussure, es un sonido animado. Por lo tanto, la esencia del lenguaje viene del interior de la voz, una voz que se constituye como tal gracias a que está cargada de sentido, es decir, de imágenes.

En la semántica estructural propuesta por Greimas queda muy claro como la significación del lenguaje es un asunto que se resuelve dentro del mismo lenguaje y no en relación al mundo exterior. De este modo, las palabras significan porque se relacionan con otras palabras y no por su relación con el objeto que quiere designarse. En este sentido, la palabra crea su propia realidad por medio de otras palabras, realidad intangible compuesta de significados que desde su inmaterialidad nos tocan.

En *Semántica estructural* Greimas anota que el mundo toma forma gracias a la percepción de diferencias y que esto es posible porque dos términos pueden estar

simultáneamente presentes. Cuando pronuncio la palabra “luna” la palabra “sol” es el término que aparece para establecer una oposición semántica que me permite construir el significado de “luna”. Sin embargo, en el discurso no aparece la palabra “sol”, su presencia es una presencia en ausencia. El acto de decir es un acto implícito de invocación de lo no dicho, por lo que el discurso siempre está rodeado de un segundo plano de imágenes. Si la palabra misma ya es una imagen, al nombrarla hay una presencia en ausencia de otras imágenes que conformarán el sentido de la primera.

Bajo esta perspectiva sólo podemos decir que la poesía hace vivir al hombre una experiencia a través del lenguaje. El mundo exterior se desvanece y abre paso al mundo interior del lenguaje que nos permite, siguiendo a Merleau-Ponty, dialogar de espíritu a espíritu, olvidando inclusive, de algún modo, la materialidad sonora de las palabras. Vivir a través del lenguaje es vivir en el terreno de la imagen donde por medio del lenguaje se puede sentir la voz del otro y posesionarse en ese espíritu.

No se puede imitar la voz de alguien sin tomar algo de su fisonomía y hasta de su estilo personal. Así, la voz del autor acaba por inducir en mí su pensamiento. Palabras comunes, episodios después de todos ya conocidos -un duelo, unos celos-, que antes me remitían al mundo de todos, empiezan a funcionar de repente como emisarios del mundo de Stendhal y acaban por instalarme, si no en su ser empírico, al menos en ese yo imaginario sobre el que ha estado imaginando consigo mismo durante cincuenta años, al tiempo que lo iba desmenuzando en obras. Sólo entonces pueden el lector o el autor decir con Paulhan: “En tal instante al menos, yo he sido tú”. Yo he creado a Stendhal, soy Stendhal cuando lo leo, pero esto es posible porque previamente Stendhal ha sabido en él. (Ponty 30)

Para este momento, en que las palabras son el único actor, el lenguaje se ha posesionado del que lee. Su espíritu ha pasado a ser el espíritu del que enuncia y el yo se vuelve reflejo del otro por lo que Narciso logra fundirse con la imagen que ve reflejada en el agua. Pero se trata, como ya se ha dicho, de una fusión de espíritus por medio del lenguaje, una fusión sin siquiera tocarse.

## 6.2 El lenguaje y el amor

El amor es un juego de signos. Las palabras son el medio para llegar al otro, para tocarlo por medio de la voz. El decir es un hacer. Por ello decir “te amo” se vuelve un acto que cambia el mundo tanto de quien lo dice como de quien lo escucha. El enamorado toma consciencia del lenguaje y sabe que por medio de las palabras se establece el acercamiento. Este poema de Safo nos muestra lo dicho anteriormente.

Me parece semejante a los dioses  
el hombre que se sienta frente a ti  
y, cerquita, te escucha  
mientras hablas con palabras tiernas  
y ríes dulcemente. ¡Cómo hiela  
mi corazón dentro del pecho!  
Si un momento te miro  
no me viene la voz,  
se me quiebra la lengua y enseguida  
corre bajo mi piel un sutil fuego.

No veo con mis ojos nada y los oídos  
no dejan de zumbarme (...) (Safo 59)

La envidia del enamorado está provocada precisamente por no estar cerca del amado para poder escuchar sus palabras tiernas. La distancia de los cuerpos es evidente pero más que una distancia física está la distancia del lenguaje. Las palabras del ser amado no van dirigidas al amante y este es el drama principal. Conversar con el otro en un estado de anonadamiento erótico implica estar en su interior, poseerlo por medio del lenguaje que abre su ser para insertarse en su alma. “Mis palabras son tus palabras” suele ser una de la frase de los enamorados pues no basta la posesión física sino que es necesaria la posesión del pensamiento y esa sólo es posible a través de la voz, una voz que se introduce en el oído dulcemente para seducir.

Mientras en la primera parte del poema de Safo la voz del amado fluye tiernamente, en la segunda parte la voz del amante no puede salir pues se quiebra por mirar al ser de su devoción. Esa ausencia de palabras acentúa la imposibilidad de acercamiento. En Safo es muy claro que la ausencia del lenguaje implica el alejamiento amoroso. El individuo no puede escuchar o al menos no van dirigidas a él las palabras del otro y tampoco puede decir ya que el amor tanto hace hablar con gran retórica como también enmudece y paraliza pues el cuerpo vibra y se contiene.

En este poema clásico de la tradición occidental el sentimiento amoroso necesariamente está acompañado de la presencia del lenguaje pues aún en su ausencia no

se hace otra cosa que remarcar su presencia. El lenguaje es la otra manera de acercarnos al otro, de sentirlo y de apropiarnos de él. El amado habla y hace temblar al amante, el juego de los signos comienza para enmudecer las palabras de ese amante que sólo mira y tiembla. El acto amoroso es conciencia del lenguaje y del poder que tiene para mostrar las cosas en su devenir, como lo piensa Heidegger.

Nosotros, empero, pasamos ahora por alto todo este proceso de la desfiguración y decadencia y tratamos de reconquistar la no destruida fuerza nominadora del lenguaje y de las palabras; porque las palabras y el lenguaje no son vainas en las que sólo se envuelven las cosas al servicio de la comunicación hablada y escrita. Sólo en las palabras y en el lenguaje las cosas devienen y son. (Heidegger 22)

El discurso amoroso construido a través de imágenes toma aquí su fundamento. El amante que quiere conquistar al amado es un orfebre del lenguaje a tal grado que el amado se deja arrastrar por las palabras y su fuerza encantadora.

La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia: el niño se agencia un carrete de hilo, lo lanza y lo recupera, imitando la partida y el regreso de la madre: se crea así un paradigma). La ausencia se convierte en una práctica activa, en un ajetreo (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escenificación lingüística aleja la muerte del otro: un momento muy breve, digamos, separa el tiempo en que el niño cree todavía a su madre ausente y aquel en que la cree ya muerta. Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descaradamente de la ausencia a la muerte." (Barthes 57-8)



### 6.3 Eros y Psique. El lenguaje y la mirada.

A lo largo de los mitos, los dioses siempre habían hecho todo para ser vistos, puestos en la mirada de los sujetos que despertaban sus deseos. Zeus hace todo para ser contemplado. Europa mira un toro blanco con gran embeleso y Leda mira un bello cisne. La mirada es el inicio del raptó amoroso. No obstante en el mito de Eros y Psique encontramos la prohibición de la mirada. Psique no puede ver a Eros, contemplarlo significa el fin de su relación. El amor entra en el terreno de lo invisible, de la ausencia de la luz que muestra las cosas. Amar es no mirar resulta ser la consigna de estos amantes.

Aquella noche, el esposo, dirigiéndose a Psique -pues aunque era invisible no dejaba de oírlo y de tocarlo como muy presente y real-, le habló en los siguientes términos: 'Psique, adorable y querida esposa, estás en peligro de muerte, te persigue la Fortuna con acentuada crueldad; has de ponerte en guardia con la mayor cautela. He ahí mi consejo. Tus hermanas, alarmadas, te creen ya muerta y buscan tu rastro; pronto llegaran a la consabida roca. Si, dado el caso, oyeras sus lamentos, no contestes; más todavía, no vuelvas la mirada en su dirección; de lo contrario, a mí me acarrearías el más vivo dolor y a ti te esperarías la mayor de las desgracias'. (Apuleyo 120-1)

Cuando Eros, desde su invisibilidad, le pide a Psique que no oiga y se detenga a contestar los lamentos de sus hermanas, parece recrear la escena de la salida de Orfeo del terreno de Hades. Psique al igual que Orfeo no debe mirar. Detenerse a escuchar los lamentos de las hermanas es mirar a Eros, del mismo modo que sucumbir ante las suplicas de Eurídice significaba para Orfeo mirar a la amada. En ambos mitos el amado no puede mirarse, porque el amor es muerte y vida al mismo tiempo, oscuridad y luz, terror y belleza.

Entonces es sobre todo una voz lo que conoce Psique de Eros. De la misma manera que la ninfa Eco, la voz sustituye el cuerpo de la deidad. En el fondo de este hecho está la acentuación del lenguaje como sustitución del mundo de lo visible. En el mundo de Eros no sólo Eros es invisible sino todos los que viven en su palacio. Sólo hay voces y el sonido de la música porque inclusive los instrumentos no pueden verse.

Inmediatamente aparecen vinos deliciosos como el néctar, fuentes con variados y abundantes manjares; sin que nadie sirva la mesa, todo viene solo como por impulso sobrenatural. Ella no podía ver a nadie; tan sólo oía palabras caídas del cielo y las voces eran su único servicio. Después del opíparo banquete, entró alguien y se puso a cantar, sin dejarse ver; otro tocó la cítara, y hasta la cítara era invisible; después deleitó su oído un número de conjunto, ejecutado por numerosas voces; aunque no se veía a nadie, era evidente que se trataba de un coro humano. (119-20)

El palacio de Eros es un festín de los sentidos. El banquete muestra sobre todo los placeres del gusto en los platillos de la mesa y del oído por la música pero la invisibilidad domina la escena. Si los alimentos se ven es porque terminarán siendo comidos y sólo están en la mirada por un momento. Más adelante, en la oscuridad de la alcoba la voz de Eros aparece en escena y Psique además de oírlo puede tocarlo y degustarlo pero no mirarlo. Siente un cuerpo que no puede ver por lo que la voz parece corporeizarse y Eros es entonces lenguaje. Pero también Psique da constancia de la importancia de lo dicho en el amor. Las palabras son más que simples palabras y se convierten en el hacer mismo que modifica la conducta

del otro por medio de su retórica. Como ya vimos arriba con Roland Barthes, los amantes manipulan el lenguaje.

Y cubriéndolo de persuasivos besos, entre palabras cariñosas y estrechos abrazos, lo halaga además con frases como éstas: 'Dulzura de mi vida, adorado esposo mío, tierno encanto de tu Psique.' La fuerza y el hechizo del lenguaje amoroso acabó rindiendo al esposo, a pesar suyo. Prometió hacer todo lo que se le pedía y, como ya iba a amanecer, se esfumó entre los brazos de su esposa. (122)

Con Eros y Psique el lenguaje sustituye la mirada del cuerpo. Además de las manos son las palabras las que tocan y el lenguaje sobre todo resulta ser la imagen de aquello que Psique no puede mirar. Eros que no puede ser mirado resulta ser la contraparte de Narciso. Por una parte Narciso exclusivamente puede ser mirado, no hay otro sentido que acompañe la escena de la contemplación en el agua. Por otra parte, la imagen no emite voz alguna, el silencio del ambiente y la mudez de Narciso dominan la escena, la fragilidad de la mirada puesta en la fragilidad del reflejo en el agua es la fuerza que marca el encuentro amoroso. En Narciso la mirada no está prohibida pero al igual que para Psique y para Orfeo, la mirada es lo que le causa su tragedia o al menos el comienzo. Con Narciso la mirada se potencializa y el tiempo se detiene en el instante eterno de la contemplación. El problema resulta cuando de la mirada se quiere pasar al tacto. Narciso quiere tocar la imagen y la imagen si ya es vista no puede ser tocada. De este modo, Psique puede tocar y oír a Narciso pero entonces no puede mirarlo.

La poesía amorosa trabajará con este dilema. Dante y Petrarca pueden mirar a sus amadas, gozar de sus imágenes pero entonces no podrán tocarlas. El amor cortés es la potencialización idealista de la vista, tanto del poeta que mira como de la amada que también contempla. De este modo, el lugar de encuentro está en los ojos.

Era el día en que al sol se le nublaron  
por la piedad de su hacedor los rayos,  
cuando fui prisionero sin guardarme,  
pues me ataron, señora, vuestros ojos.

No creí fuera tiempo de reparos  
contra golpes de Amor, por ello andaba  
seguro y sin sospecha; así mis penas  
en el dolor común se originaron.

Hallóme Amor del todo desarmado,  
con vía libre al pecho por los ojos,  
que de llorar se han vuelto puerta y paso;

pero, a mi parecer, no puede honrarle  
herirme en ese estado con el dardo,  
y a vos armada el arco ni mostraros. (Petrarca 135)

En este soneto de Petrarca domina la presencia de la mirada pero en ningún momento se traspassa este sentido. La amada se contempla pero se mantendrá alejada del tacto.

#### 6.4 Cosas dispuestas. El lenguaje que toca.

El poema de José Carlos Becerra es ante todo una apuesta por el poder de la palabra. El lenguaje surge de lo profundo de la consciencia y es el protagonista de toda la escena amorosa. Las palabras son el reflejo del mundo y por lo tanto lo que pasa en ese reflejo como por magia mimética altera la realidad. Como en las expresiones antiguas de las cavernas del hombre prehistórico, el dibujo sustituía la realidad, es decir, el objeto representado. Esta misma actitud es la que apunta Octavio Paz como la actitud inmediata del hombre frente a las palabras.

La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. La escultura era un doble del modelo; la fórmula ritual una reproducción de la realidad, capaz de reengendrarla. Hablar era recrear el objeto aludido. La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de las primeras condiciones de su eficacia. La necesidad de preservar el lenguaje sagrado explica el nacimiento de la gramática, en la India védica. (Paz 1998: 29)

En José Carlos Becerra el poeta regresa a este origen de donde toma toda la fuerza del lenguaje. Aquí el lenguaje es reflejo de la realidad y el discurso amoroso trabaja a partir de la construcción del reflejo.

No debe sorprendernos por lo tanto si el lugar amoroso por excelencia es, para la Edad Media, una fuente o un espejo. Y si, en el *Roman de la rose*, el dios de amor habita junto a una fuente que no es otra que el *miroërs perilleus* de Narciso. Estamos tan acostumbrados a la interpretación que del mito de Narciso ha dado la psicología moderna, que define como narcisismo el encerrarse y el retraerse de la libido en el yo, que acabamos por olvidar que, después de todo, en el mito el joven no está

enamorado directamente de sí mismo, sino de su propia imagen reflejada en el agua, que él toma por una criatura real. (Agamben 149)

El amor es un sitio ideal para la mirada. Los amantes ya sea en la fuente o en el espejo se contemplan y contemplan al otro. En el caso de Becerra el lenguaje es aquella fuente de reflejos que reproduce la imagen del enamorado. Es el lenguaje el agua de la contemplación. La palabra un espejo.

Cada palabra es un sitio para mirarte  
cada palabra es una boca para acercarme a ti,  
el otro modo de tomarte por la cintura o por el mundo  
cuando tu mirada y el atardecer son la misma persona. (Becerra 54)

El primer verso es muy significativo ya que anuncia que la palabra se vuelve un espacio y por lo tanto toma su lugar en la escena. La primera pregunta que deviene es si las palabras no se ven ¿cómo pueden ser un espacio? Aquí la palabra al ser un sitio comienza a materializarse pues tiene una ubicación concreta que es precisamente la que abre la posibilidad para mirar al ser amado. El giro que Becerra le da a la mirada amorosa es fundamental. Desde el lenguaje y no de los ojos nace la contemplación. Y ese lugar de la contemplación se vuelve también un modo distinto para ver pues cada palabra es una posibilidad de construir la mirada. Te miro desde el lenguaje pero también te pruebo desde ese mismo sitio. Cuando cada palabra se convierte en una boca para acercarse más allá de la mirada el lenguaje adquiere la propiedad de la degustación. Con el lenguaje se mira y se besa. Con el tercer verso la palabra llega ahora al tacto pues con el lenguaje se toma al ser

querido. Desde luego que con el lenguaje aprehendemos el mundo, lo asimamos hacia nosotros.

No obstante, este suceso de materialización del lenguaje en los sentidos tiene un momento particular. El atardecer es el tiempo que abre la posibilidad de la aparición de la imagen. El lenguaje es el lugar donde se refleja el mundo y la reunión entre palabra y objeto cuando la mirada se funde con él. La mirada de tanto ver la tarde se funde con ella y abre un nuevo tiempo, un tiempo fuera del tiempo reinado por cierta melancolía. La melancolía es un estado de lo intermedio, de la fusión de Eros y Thánatos, de la luz y la oscuridad, por ello, la línea del horizonte en el momento que cae la tarde es su imagen predilecta. La mirada y la tarde se funden y lo que se funde en el trasfondo de esta imagen es el lenguaje con el mundo, pues la palabra ha pasado a ser el mundo mismo con todos sus sentidos. La palabra en el poema amoroso ha recobrado su hacer en el mundo y la voz es un cuerpo. Sin embargo, ese cuerpo no pierde su fantasmagoría, sigue siendo algo intangible, una luz que aparece y hace aparecer.

Cada palabra es una lámpara encendida  
para verte cuando tú no estás. (54)

Hasta este momento del poema la palabra es un sitio para mirar pero también un objeto que muestra. Volvamos un momento al mito de Eros y Psique veamos el asunto de la lámpara que sirve como instrumento para mostrar lo vedado, lo que no debe ni puede mirarse. La lámpara hace presente el cuerpo de Eros.

Pero al acercarse la luz e iluminarse la retirada alcoba, Psique ve al más dulce y amable de los animales salvajes: era Cupido en persona, el dios de la hermosura, graciosamente recostado; ante su aparición hasta la lámpara avivó su alegre resplandor y la navaja se horrorizó de su filo sacrílego. (Apuleyo 134)

En el caso de Psique la lámpara ilumina y muestra la belleza divina de Eros, es decir, del Amor mismo, que estaba prohibida a la mirada humana. En el caso de José Carlos Becerra la lámpara ilumina en primera instancia una ausencia pues nadie está ahí. Sin embargo, la luz de la lámpara, de decir, el lenguaje mismo, trae la imagen del otro. Con este proceso la sustitución verbal termina siendo corporal, pues como ya lo dijimos, el lenguaje encarna. De este modo, el poema continúa con una serie de revelaciones en torno a la palabra y el silencio.

Cada palabra te revelará la otra palabra,  
el silencio que vas conociendo, el silencio transparente de los amantes,  
el silencio que se parece al calor de mi mano posada en tu cuerpo  
el silencio donde mis besos sacuden la estatura que vacila dentro de tu alma.

(Becerra 54-5)

Si la palabra revela al ser amado que está ausente, a ese mundo que está allá a lo lejos, también la palabra revela a la palabra misma. Es a través del lenguaje y su inmanencia donde se descubre el mismo lenguaje. Como lo vimos con Greimas, toda palabra de un lenguaje tiene su significado dentro de otras palabras del mismo lenguaje. La creación o el descubrimiento del lenguaje es creación dentro del amor. El devenir del lenguaje es devenir en el amor. Eros es una voz.



Hasta aquí el poema tendrá un giro, un quiebre que llevará la reflexión a la contraparte de la palabra, al silencio que pausa la voz de Eros. La palabra ahora revela el silencio pues acaso el hombre tomó consciencia de él sólo a través de la palabra, antes de la palabra el silencio no era. Después de las revelaciones anteriores la ausencia de la voz parece ser el fin buscado. Cuando los amantes se quedan callados y sólo se miran es probablemente el momento más profundo pues han llegado a la comunión con el otro y las palabras ya no son necesarias. Pensemos esto a partir de Paz.

Y aquí habría que preguntarse: una vez reconquistada la unidad primordial entre el mundo y el hombre, ¿no saldrían sobrando las palabras? El fin de la enajenación sería también el del lenguaje. La utopía terminaría, como la mística, en el silencio. En fin, cualquiera que sea nuestro juicio sobre esta idea, es evidente que la fusión —o mejor: la reunión— de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir; más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente. (Paz 1998: 36-7)

Regresar al silencio cuando la comunión está dada resulta ser el camino evidente. Los amantes callan porque sus miradas y sus caricias son suficientes. Por ello este nuevo silencio es comparado por Becerra con el calor de una mano que acaricia el cuerpo y los besos que alteran el alma. Cuerpo y alma son tocados y probados pero a través de la presencia del silencio que, sin embargo, fue revelado por una palabra pues como ya dijimos la consciencia

del silencio comienza con la palabra. No obstante, del silencio también se parte a la palabra que nos revela.

Pero cada silencio nos llevará a la palabra que nos refleja,  
pero cada palabra es el otro reflejo,  
el otro modo de tomarte por la cintura o por el sueño,  
por la noche que velan tus fantasmas. (Becerra 55)

De la palabra al silencio y del silencio a la palabra, a la palabra que lleva al reflejo de uno mismo pues cada hombre está hecho de lenguaje, de palabras que lo delimitan. El poema nuevamente se instaura en los significados del lenguaje y en su cualidad de espejo que muestra el otro modo de tomar el cuerpo, el sueño o la noche donde se encuentran los fantasmas. Por lo tanto, el amor a través del lenguaje es una búsqueda de comunión con lo tangible, es decir, con el cuerpo del ser amado y el mundo que lo rodea pero también es reunión con lo intangible que se encuentra en el sueño y la noche plena de fantasmas. El dominio del lenguaje le permite a la voz lírica acceder al espacio del sueño donde se revelan las imágenes. Aquí el sujeto domina y no es dominado por la visita del fantasma como en el caso de la poesía donde la amada muerta se ve nuevamente con el amado.

Y este encuentro con ambos lados de la realidad se da sólo por medio del lenguaje. Para Becerra, tocar el cuerpo o el sueño es un acto del lenguaje. Son las palabras y nada más que las palabras las que aman porque desde ahí se mira y se siente al otro y a lo otro.

Así observamos que el amor es consciencia de la imagen a través del reflejo del mundo que ofrece el lenguaje.

Así sostendré algo tuyo en el mundo,  
así cada palabra quedará marcada para siempre. (55)

El poema de Becerra regresa al poema de Sor Juana pues recordemos que en su soneto para atrapar al ser amado escurridizo sólo lo puede hacer por medio de la fantasía que produce su deseo. Esa captura no se hace de otra manera que por medio del lenguaje. Como no se puede tocar al amado con el sentido del tacto se captura con las palabras del poema. Y ese tomar representa la verdadera posesión pues el cuerpo de Beatriz puede escaparse de Dante, pero Dante la sostiene por la cintura usando toda la maquinaria verbal que se encuentra tanto en la *Vida nueva* como en la *Divina comedia*.

## La imagen como tiempo en Octavio Paz

En la experiencia interna del tiempo se construye el espacio de aparición del fantasma. De este modo, así como la imagen se refleja en la fantasía, el sueño o el lenguaje, también lo hace en la experiencia interna que tiene el sujeto de la conciencia temporal. Con esto se establece una oposición entre el tiempo de Cronos que es lineal y avanza hacia la muerte con el tiempo del Aion que ante todo es un quiebre de la percepción cronológica del tiempo. En el Aion el tiempo no se muestra como un continuo sino como un emerger para suspender de este modo el instante donde caben todos los instantes. Es en este tiempo epifánico donde se da la revelación de la imagen.

Tanto en Catulo como en Horacio podemos observar las primeras reflexiones sobre el tiempo a partir del poema amoroso. En ambos casos el amor se convierte en una experiencia del ahora, por el lado de Catulo este aferrarse al presente se determina porque la vida del hombre es breve comparada con la del Sol, mientras que en Horacio el único tiempo cierto y asequible al hombre es el presente. Ni el tiempo eterno de los astros, ni el tiempo futuro sólo conocido por los Dioses son partícipes del único tiempo de goce que tienen los amantes. En esta concepción canónica del tiempo y el amor la reflexión se da ante todo sobre Cronos y su poder devorador. De este modo, el amor es una experiencia del tiempo concreto representado en el presente.

Por su parte, en el poema “Óyeme como quien oye llover”, Octavio Paz construye la conciencia del tiempo interno en torno a la aparición de la imagen. Bajo el uso de la *tessera* el poema de Paz amplía los poemas de Catulo y Horacio ya que interpreta la vivencia amorosa y creativa como toda una experiencia en torno al tiempo del Aion que resulta ser un tiempo mucho más complejo que el tiempo de Cronos. En Octavio la imagen de la mujer está hecha de tiempo y el tiempo mismo deambula hasta llegar a la página en blanco donde el lenguaje deviene y representa otra forma de la imagen. Bajo esta perspectiva el poema del poeta tardío amplía por mucho la reflexión sobre Eros y el tiempo, borrando por un momento cualquier huella del poeta precursor.

## **7.1 El tiempo del Aion o la conciencia interna del tiempo**

Como hemos revisado la imagen es ante todo representación. Narciso ve en el agua el reflejo de su rostro, Propertio recuerda a Cintia y se aparece su espectro, Dante a través del sueño mira a Beatrice, en Sor Juana el ser amado es una construcción por medio de la fantasía o en José Carlos Becerra es el lenguaje la representación de la materia. Todas estas imágenes emergen a través de la experiencia interna del tiempo, es decir, de un tiempo que fractura los dominios de Cronos. Cuando Narciso contempla la imagen en el agua surge un tiempo interno, un tiempo propio de la contemplación que no es el mismo tiempo de la vida diaria. Del mismo modo, la aparición del fantasma de Cintia es la venida de otro tiempo, la irrupción de un pasado que se vuelve presente sin dejar de ser pasado, por ello tenemos la conciencia de que lo que miramos es una imagen que terminará desvaneciéndose. En el sueño también el tiempo es otro, transcurre con su propio ritmo y una noche puede ser toda una vida o apenas el fragmento de un minuto. La construcción de la fantasía, como lo hemos visto sobre todo con Freud y Sor Juana, sucede en un futuro distante, ajeno al presente. No se trata de la experiencia del recuerdo, de lo que ha dejado de ser sino la vivencia interna de lo que podría ser. Por lo tanto, la imagen siempre inaugura otro tiempo ajeno al momento del ahora de la materia, del día a día de la vida cronológica. Este tiempo de la imagen es equiparable al tiempo griego del Aion que surge como una fuente borbotante. No es el movimiento horizontal de un Cronos trascurriendo sino la verticalidad de un tiempo que emerge.

Este otro tiempo que implica la fuerza del Aion es el tiempo de lo sagrado que se contrapone al tiempo de lo profano de Cronos. Por tal motivo la revelación de la imagen siempre es una epifanía, un develamiento que nos muestra el otro lado de la realidad, su reflejo mismo donde podemos mirar hacia un punto fuera del tiempo de lo cotidiano. Para Mircea Eliade este tiempo puede estar sobre todo en tres experiencias.

El término “tiempo hierofánico”, como no tardaremos en verlo, cubre realidades muy variadas. Puede designar el tiempo en que se coloca la celebración de un ritual y que es, por ello mismo, un tiempo sagrado, es decir un tiempo esencialmente diferente de la duración profana a la que sigue. Puede designar también el tiempo mítico, ya sea recuperado por intermedio de un ritual, ya sea realizado por la repetición pura y simple de una acción provista de un arquetipo mítico. Finalmente, puede también designar los ritos cósmicos (por ejemplo las hierofanías lunares) en la medida en que esos ritmos son considerados como revelaciones -queremos decir manifestaciones, acciones- de una sacralidad subyacente al cosmos. (Eliade 346-7)

Aquí observamos con claridad que este tiempo hierofánico es el tiempo del Aion donde la imagen aparece. El sujeto que la percibe rompe y trasciende la linealidad de Cronos para colocarse en otro ahora. En este sentido, la imagen siempre es huella de otro momento, ya sea pasado, presente o futuro, pero nunca es el ahora cronológico. Por lo tanto, la añoranza del pasado o de un futuro deseado también es añoranza de un presente, un presente que se muestra lejano, brumoso, inmaterial, como toda imagen que emerge y se disipa. En Narciso no hay recuerdo del pasado ni fantasía por el futuro. Él mira el ahora pero ese ahora abre un ahora de la lejanía que representa el tiempo de la contemplación, de la *estesis* del fenómeno estético. Así Octavio Paz apunta en torno a la experiencia poética.

Ese principio no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar. Lo que nos cuenta Homero no es un pasado fechable y, en rigor, ni siquiera es pasado: es una categoría temporal que flota, por decirlo así, sobre el tiempo, con avidez siempre de presente. Es algo que vuelve a acontecer apenas unos labios pronuncian los viejos hexámetros, algo que siempre está comenzando y que no cesa de manifestarse. La historia es el lugar de la encarnación de la palabra poética. (Paz 1998: 186)

Entonces, el tiempo del Aion es un tiempo lejano pero que encarna de manera contundente en un presente de la experiencia poética. La imagen que pertenece a un más allá por un instante se instaura en un presente que es un ahora pero distinto del ahora cronológico, es decir, se trata de un presente suspendido. De este mismo modo, siguiendo a Paz, podemos decir que el tiempo de la imagen no es histórico pero encarna en la historia, es decir, el Aion emerge desde el Cronos y desde ahí se manifiesta. La experiencia de la imagen es una experiencia que encarna en el tiempo histórico pero que a la vez nos lleva a experimentar el tiempo mítico para Mircea Eliade o el tiempo poético para Octavio Paz. La imagen es una puerta que abre el tiempo cotidiano y se constituye como ese otro tiempo de la revelación. Por lo tanto, en el poema y en la imagen, el tiempo va de lo histórico a lo mítico y de lo mítico a lo histórico.

(...) trasmutación del tiempo histórico en arquetípico y encarnación de ese arquetipo en un ahora determinado e histórico. Este doble movimiento constituye la manera propia y paradójica de ser de la poesía. Su modo de ser histórico es polémico. Afirmación de aquello mismo que niega: el tiempo y la sucesión. (189)



Así con la imagen hay un vaivén de un punto a otro, del mundo de la materia al mundo de la no materia, del original al reflejo, del tiempo histórico al tiempo epifánico. En el caso de Edmund Husserl, en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, el vaivén va de lo que él llama el tiempo sentido y el tiempo percibido o el tiempo interno de la conciencia y el tiempo externo de la percepción.

Si llamamos dato sentido, dato de sensación, al dato fenomenológico que por medio de la aprehensión hace consciente como dado en persona un objeto o rasgo objetivo, el cual se dice por ello percibido objetivamente, entonces hemos de distinguir de la misma forma entre un tiempo <<sentido>> y un tiempo percibido. Éste último alude al tiempo objetivo. El primero, en cambio, no es en sí mismo tiempo objetivo -o lugar en el tiempo objetivo-, sino el dato fenomenológico por cuya percepción empírica se constituye la referencia al tiempo objetivo. (Husserl 29)

Con Husserl notamos que la conciencia fenomenológica del tiempo nos lleva a su experiencia subjetiva, es decir, a un tiempo sentido y no percibido. Es este tiempo sentido el espacio temporal de la aparición de la imagen. El sujeto que contempla el fantasma se sumerge en la conciencia interna del tiempo quebrantando sus rasgos objetivos. De este modo, la aparición de la imagen implica una experiencia siempre subjetiva de un tiempo que, de una u otra manera, es el sustento de la misma imagen. Por lo tanto, hablar del tiempo es hablar del gran fantasma, de la gran aparición que se muestra a través de nuestra conciencia y muchas veces, como lo hemos visto, es la fuerza de Eros quien nos abre esa puerta. Por esta razón, el enamorado siempre está en otra parte que también es otro ahora.

El poema de Octavio Paz “Óyeme como quien oye llover” es una reflexión sobre el tiempo, una mirada a la imagen del otro ahora que se nos muestra tan lejano y tan cercano.

## **7.2 El tiempo del ahora de la poesía clásica latina**

La alusión sobre el tiempo que marca la tradición en la poesía amorosa la encontramos en Catulo y en Horacio, dos poetas clásicos latinos. En ambos existe una preferencia directa del tiempo presente, del ahora que permite el único momento concreto para el goce amoroso. Para el enamorado no hay pasado ni futuro, sólo el instante preciso que se está viviendo. Se trata del tiempo de la realización, un tiempo encarnado en la línea cronológica que hace consciente al sujeto enamorado de su transcurrir hacia la muerte. Bajo esta conciencia, este vivir en Cronos implica una potencialización del ahora por lo que no hay más tiempo que el presente que está ocurriendo y toda la vida se congrega en este instante.

El hombre, desde que nace, está ante la presencia de Cronos devorando a sus hijos. Por este saber existe una fuerte intención de aferrarse al ahora como única posibilidad latente de contrarrestar la muerte. En el caso de Catulo el sujeto enamorado toma conciencia de la brevedad del tiempo de la vida cuando lo compara con la extensión del tiempo de un cuerpo celeste. De esta manera, la presencia de un tiempo que avanza se contrapone al tiempo cíclico del sol que una y otra vez muere pero vuelve a renacer, planteando con esto un tiempo eterno.

¡Vivamos, Lesbia mía, y amemos, y todos los rumores de los viejos, demasiado severos, valorémoslos en un solo céntimo! Los soles pueden morir y renacer; nosotros, cuando haya muerto de una vez para siempre la breve luz de la vida, debemos dormir una sola noche eterna. Dame mil besos, luego cien, después otros mil, y por segunda vez ciento, luego hasta otros mil, y otros ciento después. Y cuando sumemos ya muchos miles, los borraremos para olvidarnos de su número o para que ningún maligno pueda echarnos mal de ojo cuando sepa que fueron tantos nuestros besos. (Catulo 67-8)

En este poema de Catulo la luz es la representación de la temporalidad. Mientras el tiempo cíclico es una gran luz representada por el sol, el tiempo del hombre que deviene hacia la muerte es un breve destello. Con esta metáfora se logra sobre todo instaurar la conceptualización de un tiempo que avanza y se agota. Aún en el tiempo cíclico planteado con la visión de un sol que muere y renace tenemos esta conciencia del transcurrir de Cronos. Por lo tanto, de una u otra manera, el tiempo deviene y lo que le queda al hombre para sobrellevar la angustia por su finitud es el instante, dentro de su breve vida, en el cual puede experimentar el goce del amor. Sin embargo, bajo la experiencia amorosa, en ese fragmento de tiempo caben miles de besos, es decir, el presente de ese instante amoroso se expande.

En la propuesta de Horacio tenemos la misma actitud sobre la valoración del presente. Sin embargo, la oposición del ahora no se da con el tiempo cíclico de la eternidad sino con el tiempo futuro de la espera. Lo que “podría ser” está desvalorizado debido a que se encuentra en el terreno de la incertidumbre. La fugacidad del tiempo es tan latente que no tiene sentido perderse en la posibilidad que sólo es una expectativa. De este modo, igual

que en Catulo, el ahora es lo único cierto y, en este caso, todo tiempo futuro está vedado para los hombres.

No, no inquietas lo vedado... no, ni cábala ni agüero  
por saber qué fin los dioses, oh Leucónoe, nos darán,  
si nos guardan larga vida, o este invierno es el postrero  
que al Tirreno contemplamos en las rocas estallar.

Hay que estar a lo que venga... Sé juiciosa, filtra el vino;  
corta el vuelo a la esperanza, pues la vida es tan fugaz:  
mientras juntos conversamos, ya el minuto huyó mezquino...  
goza el día de hoy: ¡quién sabe si mañana otro tendrás! (Horacio 71)

En ambos poemas, la experiencia amorosa es sobre todo conciencia del poder devastador de Cronos. La muerte ronda la vida del hombre y puede terminar en cualquier momento con su tiempo, sin embargo, la única certeza se encuentra en el ahora que sí pertenece categóricamente al sujeto que ama. Dicho esto podemos determinar que el poema amoroso clásico se instaura en un tiempo presente contenido en la linealidad de Cronos. Instante que se potencializa por la puesta en escena del *phatos*.

### **7.3 Tiempo interno, mundo y lenguaje**

Como si se tratara de Eco, el poema comienza con una alusión a la voz, al sonido invisible que se manifiesta. La voz emerge y con ella se pone énfasis en el fantasma del lenguaje: palabras que evocan. Este primer verso se construye a través del reflejo, poniendo ante el

espejo las palabras y la lluvia. Existe un oír de la voz y un oír de la lluvia, donde el sonido de la lluvia representa el mundo material, un mundo material que sin embargo acerca al sujeto hacia el oír del mundo interior del lenguaje.

Óyeme como quien oye llover (Paz 1999: 336)

Es la lluvia a través de su ritmo lo que evoca la sustracción de la percepción externa hacia la conciencia interna. El ritmo de la lluvia y la aliteración del mismo verso dan constancia de la presencia del sonido, un sonido que transcurre enfatizando el decurso y la repetición del tiempo. De este modo, tanto la lluvia como la voz y el tiempo, trascurrirán paralelamente a lo largo de todo el poema. De estos tres elementos, la presencia del agua cayendo es fundamental porque es lo que conectará el tiempo cronológico del mundo material con el tiempo epifánico del mundo inmaterial de la imagen. Pero ¿qué significa entonces este elemento de la lluvia? En un primer momento la lluvia se presenta como un ser temporal porque podemos determinar, siguiendo a Husserl, su modo decursivo.

Todo ser temporal <<aparece>> en algún modo decursivo, y en uno en continua mudanza, uno distinto, mientras en efecto decimos, que el objeto y cada punto de su tiempo y el tiempo mismo son uno y el mismo. A este aparecer: <<objeto en el modo decursivo>>, u <<objeto en un modo de decurso>>, no podremos llamarlo conciencia (igual que tampoco llamaremos <<conciencia>> al fenómeno de espacio, al cuerpo físico en el cómo de su aparecer por este o por aquel lado, de cerca o de lejos). (Husserl 49)

Dicho de otra manera, en este modo decursivo de la lluvia percibimos el transcurrir del tiempo pues cada sonido de las gotas cayendo es un devenir, una continuidad temporal que como una pieza de música va encadenando sus notas en un tiempo cronológico ya que cada gota está ubicada en un punto preciso del tiempo. Estamos ante una percepción material del hecho. Sin embargo, en este mismo fenómeno también observamos una ruptura de este modo decursivo e intuimos la aparición del tiempo del Aion. Siguiendo a Mircea Eliade, la lluvia es una de las representaciones del ritmo lunar, de un tiempo cíclico y sagrado.

El tiempo controlado y medido por medio de las fases de la luna es, decíamos, un tiempo “vivo”. Se refiere siempre a una realidad biocósmica, la lluvia o las mareas, la siembra o el ciclo menstrual. Bajo la influencia o según el ritmo lunar se coordinan toda una serie de fenómenos de los “planos cósmicos” más diversos. (Eliade 152)

El constante caer de las gotas nos da cuenta de un transcurrir pero también construye la circularidad de un tiempo sagrado, rompiendo de este modo la linealidad del tiempo cronológico. Este tiempo, evocado por la lluvia, está representado por el sonido contante del agua que pondrá en estado introspectivo al sujeto que escucha. De este modo, el tiempo de la lluvia es un tiempo suspendido que genera un estado de conciencia. La lluvia que se escucha es percepción de un transcurrir que está en todos los tiempos cronológicos, por lo tanto, en ninguno.

No obstante, no sólo es el sonido de la lluvia lo que aparece en este verso sino también el sonido de las palabras. De este modo, el lenguaje se impregna del mismo ritmo

fluvial que suspende el tiempo. Las palabras en el poema son el ritmo que avanza y se detiene, el vaivén de la conciencia entre el mundo interior y el mundo exterior. Lluvia y lenguaje conectan ambas realidades, son el tránsito mismo del tiempo del Cronos al tiempo del Aion y viceversa. El poema, como la lluvia, transcurre pero ya no en el tiempo de Cronos sino en el Aion que es tiempo que borbotea. Por lo tanto, el sujeto no está ni aquí ni allá, como veremos al final del poema, y esta pérdida del espacio es pérdida de la linealidad temporal. De este modo, el sujeto que escucha no transcurre sino que emerge. Se encuentra suspendido entre la atención y la distracción, entre la vigilia y el sueño, entre la lluvia y la voz, entre la materia y la idea<sup>27</sup>.

ni atenta ni distraída,  
pasos leves, llovizna, (Paz 1999: 336)

Esta suspensión del sujeto se reafirma con la presencia de los “pasos leves”, es decir, el andar continúa pero ya no en la objetividad terrenal de Cronos, ahora el tiempo se ha suspendido. Esta intermitencia también se marca en la propia lluvia que también ha adquirido una propiedad de levedad al ser una llovizna, agua que apenas cae, que casi flota. Tanto hay suspensión en el agua que estará enmarcada primero por la propiedad del aire y después por la propiedad del mismo tiempo.

---

<sup>27</sup> Esta suspensión entre ambos extremos es parte del concepto de fijeza que trabaja Octavio Paz en *El mono gramático*. Lo poético está en lo que queda entre ambos polos, entre aquello que no es silencio ni voz: “Aquello que se dice en el lenguaje sin que el lenguaje lo diga, es decir (¿es decir?): aquello que realmente se dice (aquello que entre una frase y otra, en esa grieta que no es ni silencio ni voz, aparece) es aquello que el lenguaje calla (la fijeza es siempre momentánea).” (Obras completas, T. XI 471)

agua que es aire, aire que es tiempo,  
el día no acaba de irse,  
la noche no llega todavía, (336-7)

Del agua al aire hay un tránsito, una continuidad marcada por dos notas. Una es el momento agua y la otra el momento aire. Sin embargo, el poema no dice el agua se transforma en aire. El verbo “es”, da siempre cierto carácter de fusión, de que lo que ocurre en dos instantes realmente ocurre en uno: el agua es aire. Y el aire, aliento que evoca la inmaterialidad y la vida, discurre hasta ser tiempo. Tanto el aire como el tiempo son fantasmagóricos, sabemos de su presencia pero son seres inasibles. Con esta relación el poema deja la sensación de que se trata de un tiempo suspendido, discontinuo de la línea de Cronos. Posteriormente, dos datos más sobre la temporalidad: el día y la noche. Nueva huella del trascorrir de Cronos, del tiempo percibido, como apunta Husserl, tras el tránsito de un punto a otro. Sin embargo, la presencia de ambos puntos temporales, sirve para ubicar un nuevo tiempo que es el mismo tiempo suspendido del que hemos venido hablando. El día se va pero no acaba de irse y la noche se acerca pero no termina de llegar<sup>28</sup>. Estamos ante un tiempo intermedio que no transcurre sino que emerge y el instante de esa ruptura está en el atardecer, momento para la introspección que ha sido clave en la cultura de la poesía occidental. Es en la tarde cuando emerge la conciencia de un tiempo interno, asociado muchas veces al estado del melancólico enamorado y del melancólico que busca la rememoración o la generación de una expectativa. Con este hacer, un instante se

---

<sup>28</sup> Con esta observación seguimos corroborando que el término de fijeza sigue en el centro del poema. La suspensión es un ir y venir, detención y movimiento: tránsito. “Todo esto quiere decir que la fijeza nunca es enteramente fijeza y que siempre es un momento del cambio, La fijeza es siempre momentánea.” (Obras completas, T. XI 473)



vuelve todos los instante, pasado, presente y futuro se unen. De este modo, en Octavio Paz, tenemos la siguiente observación en torno al hombre y está fusión con el instante que universaliza el tiempo.

En cada instante quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea. Para escapar de su condición temporal no tiene más remedio que hundirse más plenamente en el tiempo. La única manera que tiene de vencerlo es fundirse con él. No alcanza la vida eterna, pero crea un instante único e irrepetible y así da origen a la historia. Su condición lo lleva a ser otro; sólo siéndolo puede ser él mismo plenamente. Es como el Grifón mítico de que habla el canto XXXI del Purgatorio: "Sin dejar de ser él mismo se transforma en su imagen". (Paz 1998: 190-1)

Esta reflexión sobre el tiempo es punto central en toda la poética de Paz. El hombre está hecho de continuidades temporales pero también de esos instantes donde la poesía hace que la continuidad se detenga y se quiebre para que emerja el tiempo como fuente, como un instante que contiene todos los instantes. En "Piedra de Sol", su poema paradigmático sobre el tiempo y el amor tenemos: "los dos se desnudaron y besaron / porque las desnudeces enlazadas / saltan el tiempo y son invulnerables, / nada las toca, vuelve al principio, / no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres," (93) Tanto en la experiencia poética como en la experiencia amorosa, el tiempo es fusión por medio del instante. Este momento es amorfo debido a la condensación, por ello Paz lo representa en el poema que nos ocupa como "figuraciones de la niebla".

figuraciones de la niebla

al doblar la esquina,  
figuraciones del tiempo  
en el recodo de esta pausa, (Paz 199: 337)

La figuración es apenas una insinuación de la forma y la niebla acentúa ese estado amorfo que no permite ver con claridad. Por otra parte, la niebla reúne el agua y el aire, agua y aire que es tiempo, como lo observamos más arriba. En este momento del poema continúa la presencia del movimiento, es decir, del transcurrir. La niebla avanza pero también alguien que camina por la calle y al doblar la esquina se encuentra con la niebla. Andar y doblar en una esquina para incorporarse a un nuevo espacio marca la ruptura de Cronos que instaaura la pausa del Aion. Avanzar y detenerse, como con el sonido y el silencio de una melodía, forman el ritmo del tiempo y es a través del él, sigue anotando Mircea Eliade en distintas ocasiones, que se nos da la revelación.

Las ideas de ritmo y de repetición, sobre las que tendremos que volver en el transcurso de este capítulo, pueden considerarse como una “revelación” de las hierofanías lunares, independientemente de eventuales ejemplificaciones del ritmo y de la repetición en el marco de la vida social como tal. (Eliade 348)

En el poema de Paz el ritmo ante todo está en la lluvia que cae constante, una lluvia atrapada entre el sonido y el silencio, ritmo que logra la intermitencia. Por tal motivo, el poema comienza con ese verso tan emblemático: “Óyeme como quien oye llover”, expresión que irá apareciendo a lo largo del poema. Esta repetición es la misma repetición de la lluvia, rememoración traída al presente de que sigue lloviendo. Esto quiere decir que

hay un presente de la frase al ser dicha en este nuevo momento pero también la conciencia de haber sido dicha en otro momento que ya pasó. La cercanía entre una y otra frase, retomando la teoría del tiempo propuesta por Husserl, alude más al fenómeno de la retención que al de la rememoración. De este modo, Edmund Husserl explica la retención con el proceso de escuchar una pieza musical.

Pero finalmente, cuando la melodía, representada, ya ha discurrido, a este proceso de ir la como oyendo se une una retención; lo que ha sido como oído aún resuena un rato, hay todavía una continuidad de aprensión, pero ya como algo que ha dejado de oírse. De acuerdo con esto, todo es igual que en la percepción y el recuerdo primario, y no obstante, no se trata de percepción y de recuerdo primario. (Husserl 58)

El sonido de la lluvia se sigue escuchado a lo largo del poema como algo cercano, por eso no se trata de la evocación de un recuerdo que se encuentra ya lejano en la línea temporal sino de la experiencia de lo que acaba de suceder, de lo que aún está presente. Y lo que sucede en el poema es que la lluvia sigue ahí pero no está del todo en la percepción del sujeto que ya ha quedado suspendido tras su ritmo. Por ello la repetición del verso, la necesidad de su retención para volver a hacer presente, en el sentido de la presencia, ese sonido del mundo físico que lleva a la experiencia introspectiva.

óyeme como quien oye llover,  
sin oírme, oyendo lo que digo  
con los ojos abiertos hacia adentro,  
dormida con los cinco sentidos despiertos, (Paz 199: 337)

Este ritmo, como un ir y venir, sigue remarcando el carácter intermediario y de suspensión. El oír, tanto las palabras como la lluvia evocada, se tensiona con una serie de términos opuestos: sin oír pero oyendo, con los ojos abiertos pero hacia dentro, dormida pero despierta. Y aquí llegamos a una pregunta importante, el oír sin oír nos lleva a lo que Greimas denomina ¿“lo neutro” o “lo complejo”? Es decir, en la experiencia que plantea Paz los dos términos ¿se excluyen o se incluyen? El sujeto que se suspende en el tiempo no es ni sordo ni auditivo pero también se puede decir que al mismo tiempo es sordo y auditivo. Esto nos lleva a pensar que en el tiempo del Aion existe tanto neutralidad como complejidad del instante. De ahí, en el poema continúa el juego de oposiciones que sigue remarcando la suspensión de la experiencia. El sujeto que percibe está con los ojos abiertos pero hacia adentro, dormido pero despierto, en otras palabras, ni en la vigilia ni en el sueño sino en la duermevela, en ese punto del inicio del poema donde oímos sin oír.

Los siguientes versos reúnen tres elementos fundamentales: la lluvia, los pasos y las sílabas. Cada uno de estos elementos corresponden respectivamente a la naturaleza, al hombre y al lenguaje. Todos estos aspectos nos evocan un ritmo y un discurrir en el mundo. Las gotas, los pasos y las sílabas transcurren como pequeñas notas que unidas conforman la totalidad de una melodía.

llueve, pasos leves, rumor de sílabas,  
aire y agua, palabras que no pesan: (337)

Ya en “Piedra de sol” se encuentra esta fusión del lenguaje que nombra, de todos los rostros de los sujetos y de todos los tiempos: “todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro / todos los siglos son un solo instante” (89) Por lo tanto, esto apunta a la unidad del ser a través del lenguaje, del hombre y del tiempo<sup>29</sup>. En “Como quien oye llover” los tres elementos comparten que, en su transcurrir, son parcamente perceptibles, una lluvia que es llovizna, un andar pero con pasos leves y el lenguaje que apenas es un balbuceo de sílabas. Su estado de liviandad es lo que sigue dando el carácter de fantasmagoría a lo largo del poema. El sujeto confluye con el objeto y el lenguaje para verse inmerso en la experiencia en torno al tiempo. En versos anteriores ya habíamos visto como el aire y el agua son tiempo a lo que ahora se suma las palabras sin peso. La fantasmagoría del propio lenguaje se suspende en el poema y el tiempo se abre entre lo que ha sido y lo que es, entre la duración mínima de los días y la duración mayor de los años.

lo que fuimos y somos,  
los días y los años, este instante,  
tiempo sin peso, pesadumbre enorme, (337)

---

<sup>29</sup> Esta relación entre el lenguaje y el tiempo también es punto central de *El mono gramático*. “Frasas que son líneas que son manchas de humedad que son sombras proyectadas por el fuego en una habitación no descrita que son la más oscura de la arboleda de las hayas y los álamos azotada por el viento a unos trescientos metros de mi ventana que son demostraciones de luz y sombra a propósito de una realidad vegetal a la hora del sol poniente por las que el tiempo en una alegoría de sí mismo nos imparte lecciones de sabiduría tan pronto formuladas como destruidas por el más ligero parpadeo de la luz o de la sombra que no son sino el tiempo en sus encarnaciones y desencarnaciones que son las frases que escribo en este papel y que conforme las leo desaparecen (...)” (Obras completas, T. XI 481)

Lo que queda entre los elementos es el instante, el tiempo que emerge y se suspende. En Paz se lee que es un “tiempo sin peso” pero también un aspecto de su contrario, una “pesadumbre enorme”. Este pensamiento representa la idea del instante que tiene Octavio Paz a lo largo de su obra. El instante es la síntesis de la levedad y el peso, es decir, síntesis de los contrarios.

Una vez más el poema regresa al verso de inicio. En este tercer comienzo aparece la calle mojada y una luz surge del asfalto. El fantasma, como el fósforo, es un chispazo, un súbito relumbrar que llega. Esta idea de lo inasible que está en la luz se refuerza con el concepto del vaho. Los pasos que aparecieron antes ahora son los pasos del vaho que se levanta y anda.

óyeme como quien oye llover,  
relumbra el asfalto húmedo,  
el vaho se levanta y camina, (337)

La luz del fuego, el agua y el aire contenidos en el vaho, son elementos intocables que súbitamente aparecen y conforman la imagen. De algún modo, la tierra como elemento también está presente, pues la luz y el vaho emergen de ella. Al mismo tiempo el vaho camina y en el caminar está la referencia directa a la parte terrenal. Por lo tanto, el asfalto y el caminar son los elementos del aparecer, de la materia que sostiene a la imagen. Al respecto de este punto cito un fragmento de El antro de las ninfas de la Odisea de Porfirio.

Los antiguos con justa razón consagraron grutas y cavernas al cosmos, tomándolo como un todo o por partes, considerando la tierra símbolo de la materia que constituye el cosmos: razón por la que algunos incluso consecuentemente identificaban la tierra y la materia; representaban el cosmos surgido de la materia por medio de las grutas, pues de ordinario las grutas son naturales y desde la misma naturaleza que la tierra, rodeada por roca uniforme, cuyo interior es hueco y su exterior se pierde en la masa ilimitada de la tierra. (Porfirio 223)

En este breve tratado de Porfirio dedicado al pasaje de la Odisea donde se encuentran las Náyades, ninfas del agua, el pensador latino propone una lectura de la creación del mundo y de la vida. Como pudimos ver en la cita, la creación emerge de la tierra que representa la materia. Es de la gruta, o en el caso del poema de Paz del asfalto, de donde lo animado nace recordando que lo animado es aquello que tiene movimiento en sí mismo. Por tal motivo, el vaho emerge y avanza, enfatizando de este modo su carácter móvil. Siguiendo esta línea interpretativa de Porfirio notamos la aparición de otro elemento. Las ninfas que habitan estas grutas son ninfas del agua por lo que la humedad evocada va desde la propia de los mares, los ríos y las fuentes hasta la que sube en forma de vapores.

Afirman algunos incluso que los cuerpos que están en el aire y en el cielo se alimentan de vapores provenientes de fuentes, ríos y otras evaporaciones. Los estoicos pensaban que el sol se alimenta de la evaporación proveniente del mar, la luna de las aguas de las fuentes y ríos, y los astros del vapor proveniente de la tierra. Y por esta razón el sol es un cuerpo ardiente noético formado a partir del mar, la luna a partir de las aguas de los ríos, y los astros a partir de la exhalación procedente de la tierra. Necesariamente, pues, también las almas corpóreas o incorpóreas, pero que arrastran un cuerpo, y muy especialmente las que van a ligarse a sangre y cuerpos húmedos, tienden a lo húmedo y humedecidas se encarnan. (228-9)

De este modo, lo animado emerge de la tierra a partir de los vapores provocados por el calor y sobre todo por el agua. Bajo este principio arquetípico se fundan los dos versos de Paz donde el asfalto húmedo relumbra para que el vaho se levante y camine. De la materia de la tierra surge la vida a través del agua pero se trata de la vida que aún no encarna pues está en el terreno de la imagen, se trata del vaho inasible.

Posteriormente, el siguiente verso hace una segunda alusión a un momento del tiempo. Ya no es el atardecer lo que rodea el poema, la noche que no llegaba ha llegado y se abre y mira al sujeto de la enunciación. Tanto en el abrir como el mirar está la captación, cierta luz penetrando en la noche y con ello un renacer de la imagen.

la noche se abre y me mira,  
eres tú y tu talle de vaho,  
tú y tu cara de noche,  
tú y tu pelo, lento relámpago, (Paz 1999: 337)

En esta parte del poema el vaho toma la forma de una silueta femenina que seguirá caminando con toda su ligereza y la noche, como elemento temporal, se ha fundido con el rostro: el tiempo, la imagen y la mujer son uno. Posteriormente el poema tiene un nuevo cruce, la noche se ha abierto y el fantasma que es tiempo emergiendo del asfalto ahora cruza la calle para entrar en la frente del sujeto.

cruzas la calle y entras en mi frente,  
pasos de agua sobre mis párpados, (337)



Por lo tanto, la noche, como momento temporal, se funde con el rostro de la mujer y luego ella con su “talle de vaho” entra en la frente del hombre. Y nuevamente aparece la alusión a la lluvia que va marcando todo el poema. Ella no sólo es el tiempo entrando sino también el agua de esa lluvia constante, la misma lluvia que ahora marca el ritmo con el andar, con los pasos de agua, sobre los párpados. Y esta humedad de los pasos sigue construyendo de manera arquetípica una alusión a la creación.

óyeme como quien oye llover,  
el asfalto relumbra, tú cruzas la calle,  
es la niebla errante en la noche,  
es la noche dormida en tu cama,  
es el oleaje de tu respiración, (337)

Por cuarta vez regresamos al verso inicial y del agua de la lluvia aparece nuevamente el fuego como elemento, el relumbrar de la imagen que sigue avanzando. Y esa misma luz también es niebla, noche y oleaje. La niebla pertenece a ese mundo de lo intangible que es presencia nebulosa y que como todo fantasma vaga de un sitio a otro. Este andar continuo es el andar del propio tiempo que se encuentra atrapado en la eternidad. Por lo tanto, la mujer amada es el mismo tiempo errante que entra en el sujeto de la enunciación. Pasando ahora al elemento de la noche, como ya observamos, en ella está la apertura y en esa apertura camina la niebla. Noche misma que, como amante sigilosa, duerme en la cama de ella. La noche, es decir, el tiempo, se tiende al lado de la misma imagen. Finalmente, el oleaje de la respiración es alusión al aliento, al ánimo que da la vida.

El poema avanza y ahora destaca el sentido del tacto. La imagen, con su cualidad inmaterial, toca. Con esto observamos que la fuerza está en la imagen y que es ella la que puede trastocar el mundo de la materia. Finalmente, el tiempo deja su impronta sobre el cuerpo y la aparición ha quitado de sus manos los guantes negros para sentir y transformar al otro que mira.

tus dedos de agua mojan mi frente,  
tus dedos de llama queman mis ojos,  
tus dedos de aire abren los párpados del tiempo,  
manar de apariciones y resurrecciones, (337)

Es por medio del tacto entre la imagen y la materia que se dan las apariciones y resurrecciones. Pero este contacto de los dedos se da a través de los tres elementos que ya habían aparecido antes: el agua, el fuego y el aire. En este sentido sobresale ahora un elemento: el aire. Agamben<sup>30</sup>, remitiendo a Aristóteles, nos recuerda que la melancolía está asociada con Eros porque tanto el melancólico como el amante tienen el soplo en su naturaleza. Dice Aristóteles que la virilidad se inflama con el viento, por lo tanto, es el aire la vida que viene de Eros. El significado que se interpreta en este verso: “tus dedos de aire abren los párpados del tiempo” se enmarca en el acto erótico de la creación<sup>31</sup>. Es el viento,

---

<sup>30</sup> Observación de Giorgio Agamben en el capítulo “Eros melancólico” de su libro *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*.

<sup>31</sup> Esta misma imagen erótica de los dedos de agua está en *El mono gramático* donde además existe una trasmutación creadora entre el agua, la sombra, la luz y el silencio: “El agua de muchos dedos abre las valvas y frota el obstinado botón eréctil escondido entre repliegues chorreantes. Se enlazan y desenlazan los reflejos, las llamas, las ondas. Sombras trémulas sobre el espacio que respira como un animal, sombras de una mariposa doble que abre, cierra, abre las alas. Nudos. Sobe el cuerpo tendido de Esplendor sube y baja el oleaje. Sombra de un animal bebiendo entre las piernas abiertas de la muchacha. El agua: la sombra; la luz: el

el soplo de vida lo que fecunda el tiempo. Por consecuencia, emergen las apariciones y las resurrecciones. Esta fecundación del tiempo hace que el pasado vuelva a ser presente o, dicho de otro modo, que todos los tiempos converjan en este ahora de la aparición. El misterio de la resurrección nos recuerda el poema de “Los guantes negros” de Ramón López Velarde, por lo que esta fusión del tiempo puede interpretarse también como un retorno de los muertos. De este modo llega la quinta repetición del verso inicial.

óyeme como quien oye llover,  
pasan los años, regresan los instantes,  
¿oyes tus pasos en el cuarto vecino?  
no aquí ni allá: los oyes  
en otro tiempo que es ahora mismo, (337)

El vaivén del tiempo es el punto clave. Avanza el tiempo a través de los años pero también regresa en los instantes. Esto da la interpretación de que el transcurrir del tiempo hacia delante es un torrente pero el regreso se da sólo en pequeños instantes. Esta recreación reúne por medio de una antítesis lo macro y lo micro, remarcando de este modo, el espacio-temporal entre uno y otro elemento. Se trata de un verso que establece de manera muy clara la experiencia del tiempo no sólo como una continuidad uniforme marcada por el seguimiento de unidades temporales de Cronos sino por la reunión de lo diacrónico y lo sincrónico en una sola experiencia.

---

silencio. La luz: el agua; la sombra: el silencio. El silencio: el agua; la luz: la sombra.” (Obras completas, T. XI 478)

Esta observación conlleva a la introducción del siguiente verso. El modo de oír, en ese estado de suspensión que ha pasado desde la lluvia hasta las palabras, ahora llega a los pasos propios de la imagen, una imagen que, como ya vimos, pertenece a la mujer. El estado de conciencia se enfoca en el sonido de los pasos propios que sin embargo se oyen en otro espacio que no es el propio sino en otro, en el cuarto vecino. Este desdoblamiento en el espacio finalmente es un desdoblamiento temporal. Quien oye no está en el mismo tiempo de lo que oye, sin embargo, como mencionamos antes, nos enfrentamos a la experiencia de un tiempo condensado en este instante de la revelación de las apariciones. Si bien la mujer que oye ya tiene todas las condiciones propias de la imagen lo que oye en sus propios pasos es otra imagen que viene de sí misma, en otro tiempo y en otro espacio. Nos enfrentamos a la conciencia múltiple del tiempo.

Para Husserl, la teoría de degradación del tiempo de Brentano no es suficiente para explicar la conciencia del tiempo. Si bien es cierto que el tiempo es un continuo que se va desvaneciendo dejando atrás cada momento, tanto en el acto de la rememoración como de la expectativa, la vivencia del tiempo va más allá de la mera sensación de la evanescencia del instante como un continuo que se une a un momento originario. Por consiguiente, existe en esta conciencia interna una simultaneidad de tiempos: el tiempo de lo que fue vivido, el tiempo propio del recuerdo y el tiempo de la expectativa.

La rememoración no es expectativa, pero sí tiene un horizonte dirigido al futuro, al futuro de lo rememorado, y este horizonte es objeto de posición. Con el avance del proceso rememorativo, el horizonte se abre siempre de nuevo, y con una mayor

viveza y riqueza. Y así este horizonte se cumple, se llena con acontecimientos rememorados siempre de nuevo. Los acontecimientos antes sólo predelineados son ahora quasi-presentes, quasi en el modo del presente que les presta realidad. (Husserl 74)

De este modo, en el poema de Paz, la llegada del fantasma amoroso y el propio acto de la conciencia del lenguaje son los elementos que construyen esta experiencia condensada del tiempo, aunque del mismo modo podríamos afirmar que la vivencia del tiempo interno es la que nos genera la aparición del fantasma y la conciencia sobre el lenguaje. Mirar la imagen implica fundirse con el torrente de un tiempo ya sin una dirección precisa, pues los años y los instantes van y vienen en el ahora de la experiencia que se convierte en todos los ahoras.

El siguiente verso reafirma este desdoblamiento entre el aquí del sujeto que oye y el allá del sujeto que hace el sonido con sus pasos. Sin embargo, esta propuesta no sólo queda en el desdoblamiento del sujeto en el espacio-temporal ya que el aquí y el allá son negados. Por lo tanto, si el sujeto no oye los pasos ni aquí ni allá ¿dónde los oye? El tiempo ha perdido sus coordenadas. Desde donde se oye y lo que se oye está ahora en el instante suspendido que puede ser ninguno y todos los instantes<sup>32</sup>. Es el tiempo del Aion que emerge

---

<sup>32</sup> Siguiendo con la relación del poema con *El mono gramático* es importante destacar que este desdoblamiento del tiempo termina con el desdoblamiento del "yo". Esta multiplicidad del sujeto resulta finalmente en la creación de imágenes, en los fantasmas del "yo": "Mi cuerpo y yo, mi sombra y yo, su sombra. Mis sombras: mis cuerpos: otros otros. Dicen que hay gente vacía: yo estaba lleno, repleto de mí. Sin embargo, nunca estaba en mí y nunca podía entrar en mí: siempre había otro. Siempre era otro. ¿Suprimirlo, exorcizarlo, matarlo? Apenas lo veía, desaparecía. ¿Hablar con él, convencerlo, pactar? Lo buscaba aquí y aparecía allá. No tenía substancia, no ocupaba lugar. Nunca estaba donde yo estaba; siempre allá: acá; siempre acá: allá." (Obras completas, T. XI 498)

de Cronos para quebrar cualquier ubicación temporal. En el Aion no hay antes ni después, ni aquí ni allá. Esta interpretación la refuerza el último verso del fragmento antes citado: “en otro tiempo que es ahora mismo”. De este modo llegamos a la última parte del poema.

oye los pasos del tiempo  
inventor de lugares sin peso ni sitio,  
oye la lluvia correr por la terraza,  
la noche ya es más noche en la arboleda,  
en los follajes ha anidado el rayo,  
vago jardín a la deriva  
—entra, tu sombra cubre esta página. (Paz 1999: 337)

Ahora sabemos con claridad que los pasos leves son los pasos del tiempo y que esa petición sobre el oír que llega una y otra vez es una invitación para percibir también el tiempo. Pero un tiempo creador del no espacio, del lugar sin peso, es decir, del instante suspendido de la vida que emerge. Y mientras se toma consciencia de los pasos de ese tiempo se oyen también los pasos de la lluvia que transcurre por la terraza. De esta manera, la consciencia interna del tiempo no se despega de su aspecto externo del que ha partido y el sujeto continúa en ese estado intermitente, entre el Aion y el Cronos, entre el sueño y la vigilia.

Llegamos a un tercer momento de la noche. El primer momento fue una alusión a la noche que aún no llega, una aparición sólo en el marco del lenguaje pues se menciona pero no se encuentra. El tiempo avanza y entonces el segundo momento está en su llegada. Ahora la noche se ha abierto y se ha fundido con el ser de la mujer. Finalmente, en este

tercer momento la noche ya es más noche por lo que se ha plantado con toda su impronta. El tránsito del tiempo nos muestra que en la propia palabra noche hay diferentes momentos que trasmutan por lo que la palabra “noche” es la misma y diferente. De este modo, observamos que el tiempo está en el propio lenguaje, en la palabra que contiene siempre marcas temporales a lo largo del discurso. Para Octavio Paz es muy claro que la conciencia del tiempo es una conciencia del lenguaje.

En el segundo momento de la noche un lento relámpago está en el cabello de la mujer. En el tercero el rayo ha anidado en el follaje. Ambas representaciones forman un paralelismo donde la luz entra en la oscuridad, primero en la oscuridad femenina y después en la oscuridad de la naturaleza. Contrariamente a lo que podría pensarse no es la rapidez lo que domina la presencia del relámpago y del rayo sino la lentitud. De este modo, lo súbito del instante es prolongado en un tempo lento que anida. En Octavio Paz la aparición, pese a ser un destello de la inmediatez, es un momento de pausa que prepara el paso de la imagen por el mundo tangible. Los pasos leves, la llovizna, la niebla que avanza despacio y la alusión a la pausa del instante, son los elementos que construyen todo este contexto de suspensión que enmarca el poema.

Finalmente el avanzar del fantasma de la mujer termina con la entrada al cuarto donde el poeta se encuentra frente al acto de la escritura. Ese arribo se da como una sombra y no como un destello pues la oscuridad de algún modo ya ha devorado a la luz. Es la imagen en su calidad de sombra la que cae sobre la página blanca estableciendo con esto un nuevo

contraste entre la oscuridad y la luz. Si anteriormente la luz del había entrado en la oscuridad, ahora es la sombra la que entra en la luz impregnando el momento de la escritura. Lo que hace hablar al poeta es la sombra que ha devorado la luz. Recapitulando el recorrido de la imagen tenemos que aparece por el ritmo de la lluvia y por la suspensión del tiempo, se desprende de la composición de los cuatro elementos y se vuelve agua, tierra, aire y fuego. Avanza por la calle desierta y, en su calidad de sombra, arriba al sitio donde el poeta escribe. Si bien es claro que la página en blanco insinúa un cuerpo, es decir, el mundo material al que ha llegado el fantasma, también representa el espacio propio de la escritura, es decir, de la creación de donde emergen todo. Por lo tanto, el fin último de la imagen está en adentrarse en el pensamiento mismo. El poema que es imagen del mundo devora y se nutre de las sombras para constituir el proceso del manar de las apariciones y de la misma resurrección. De este modo, el recorrido de la aparición es circular ya que este llegar es un regreso, pues toda imagen emerge y termina en el lenguaje mismo.



## Conclusión

El tema de la imagen está en el centro de la génesis de la poesía. El quehacer poético implica su búsqueda. Como un Narciso que mira en el agua, el poeta contempla y desea la imagen a través del espejo. Mira el reflejo y encuentra la belleza que busca, la imagen que estaba dentro de sí mismo y que ahora puede mirar afuera como lo *otro*, pues al igual que Narciso el poeta contempla la imagen sin la consciencia de que es él mismo el que se mira. Esa imagen se persigue pues en ella está la fuente del deseo, el espacio y el instante de la revelación. Sólo a través de la fantasía, del lenguaje, del sueño o de la muerte, la epifanía llega al poeta. Es el mundo de las apariencias lo que nutre el espíritu de Erato, lo que detona el poema que está entre el espíritu y la materia. No es la rosa concreta lo que seduce al poeta sino su imagen, su posibilidad de ser poema. Esa posibilidad de ser que encontramos en la poesía es lo que seduce al poeta, buscador incansable de la fantasmagoría.

Esta imagen que seduce al poeta está en el origen de los tiempos, en el arquetipo que es la fuente de todo pensamiento poético. El poeta fuerte, para retomar el término de Bloom, busca llegar al centro del arquetipo para tomar su fuerza y construir la imagen, imagen cuya sustancia es la misma fuente primordial del origen que ahora se ha moldeado en un nuevo reflejo. El lenguaje regresa a la fuente y sale de ella para ser imagen en forma de poema. Los poetas fuertes luchan en torno al arquetipo y su fuerza radica en ser tan parecidos y tan distantes del modelo. En esa atracción y en esa repulsión está la justa tensión que hace posible la permanencia del poema.

El mito es la primera recreación del arquetipo. Cada cultura narra el origen a partir de él. En este discurrir del lenguaje se crean las imágenes que fundan el imaginario de toda civilización. En el fondo de todo mito está el asunto de la imagen, de la representación del arquetipo. El mito encarna el arquetipo, sin embargo, en su materialidad también está su rastro de fugacidad, por ello, el mito es siempre un instante, un breve momento que irrumpe el tiempo cronológico para establecer la epifanía. En la esencia del mito está el misterio de la presencia en ausencia o de la ausencia en presencia. La imagen funde el mundo del espíritu y de la materia y en esta comunión todo vuelve al inicio en el cual la palabra se materializa y se desvanece. En la experiencia que el hombre tiene con la imagen el logos al encarnar se disipa en la idealización.

En el mito de Narciso está el significado primero de la imagen al determinar sus principales valores, es decir, su carácter de sombra y de ilusión. Este reflejo en el agua marca, por un lado, su gran fuerza de atracción producida por el engaño, elemento propio de la ilusión y, por el otro, el carácter de sombra de toda imagen, su falta de luz que la hace estar en el terreno del ocultamiento y del secreto. Tanto la ilusión como la sombra marcan el estado esencial de la imagen que se encuentra entre la presencia y la ausencia, estado que conforma el juego mismo de la seducción.

Si el mito de Narciso está en el centro, en los extremos tenemos el mito de Orfeo y Eurídice y el mito de Eros y Psique. En el primero, está la imagen a través del espectro del ser amado, la imagen construida por la muerte. Esta búsqueda del fantasma,

posteriormente a Orfeo, se dará por medio del sueño, espacio creador de imágenes por antonomasia. La muerte marca la ausencia de la carne y evoca la presencia de la imagen. Orfeo y los poetas que lo seguirán conformarán con su canto la imagen de la amada muerta, misma que en muchas ocasiones se presentará en el espacio de Hipnos. El sueño de la muerte provoca la emanación del fantasma.

La muerte en un extremo de la imagen y en el otro el amor porque finalmente en el pensamiento mitológico amor y muerte son dos polos que están reunidos. En el mito de Eros y Psique, ambos personajes representan el mundo de lo inasible. Eros es ante todo una voz, la representación de la imagen construida a partir de las palabras. Es el lenguaje amoroso el creador de la imagen, de la metáfora que no está en el mundo de la materia. La invisibilidad reina en el Palacio del dios alado debido a que estamos frente al nacimiento del amor ideal. Del mismo modo, Psique representa el alma, por lo que el encuentro entre ambos amantes es un encuentro idealizado por el mundo de la imagen.

Con lo anterior observamos que la discusión en torno a la imagen se enmarca en el tema del amor. Es a partir de este padecimiento de donde nace el lenguaje como espejo del mundo. El sentimiento amoroso de los amantes es ante todo fantaseo. El joven Eros es detonante de la posibilidad, pues el amor nunca es lo que es sino la eterna apertura de lo que *podría ser*. El amor como deseo puebla la ausencia con la ausencia, es decir, la carencia con la imagen idealizada. Y en este terreno de la posibilidad, del ir y venir entre la presencia

y la ausencia, entre la luz y la oscuridad, emerge la seducción para completar el juego de las eternas apariencias. El amor no es la luz sino la sombra.

La tradición del poema amoroso en México se centra en estos devenires de la imagen. En este sentido, sus poemas fuertes dialogan con la tradición occidental a partir de los arquetipo que encontramos en los mitos. El origen del poema amoroso mexicano está en la estética barroca, por lo que Sor Juana es el centro organizador de nuestra tradición. El barroco, como fuente no sólo de la literatura mexicana sino hispanoamericana, representa el juego de espejos donde la imagen se desdobra para generar una nueva imagen capaz de capturar a la primera. Este núcleo de la imagen, donde está su esencia como en el mito de Narciso, está rodeado de la reflexión que hace Octavio Paz en torno a la aparición de la imagen en el tiempo de la epifanía. Toda imagen implica una consciencia de la temporalidad, es decir, si la imagen es ficción es porque la imagen está hecha de tiempo. Por tal motivo, la aparición de la imagen en Paz está rodeada por una experiencia temporal sobre todo en el marco del tiempo del Aion.

En el espacio que se encuentra entre el centro y la periferia está Ramón López Velarde y José Carlos Becerra. Por un lado, la imagen se presenta en el sueño y la muerte y, por el otro lado, a través del lenguaje. Sueño, muerte y lenguaje son tres formas de la ficción y tres experiencias del tiempo a través del sentimiento amoroso. El tiempo de la muerte es el tiempo del sueño y ambos son el tiempo de la imagen. Del mismo modo, el amor está hecho de lenguaje y el lenguaje está hecho de tiempo.

## Bibliografía citada y consultada

- A. A. V. V. *Poesía clásica japonesa. KOKINWAKASHŪ*. Tr. Torquil Duthie. España: Editorial Trotta, 2005
- A. A. V. V. *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos, 700 -300 a. C.)*  
Prólogo y traducción de Francisco Rodríguez. Madrid: Editorial Gredos, 2002
- Anónimo. *La Orden de Caballería*. España: Ediciones Siruela, 2009
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. España: PRE-TEXTOS, 2016
- Alighieri, Dante. *La vida nueva*. España: Ediciones Siruela, 2004
- Apuleyo. *El asno de oro*. España, Ed. Gredos, 1997
- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. España: Editorial Anagrama, 2001
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: CONACULTA, 2002
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2003
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 2004
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 2016
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets, 2002
- Becerra, José. *El otoño recorre las islas*. México: Era, 2002
- Bérroul y Tomás. *Tristán e Isolda*. México: Conaculta, 2006
- Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Ed. Trotta 2009

- \_\_\_\_\_ *El canon occidental*. España: Ed. Anagrama, 1995
- \_\_\_\_\_ *El futuro de la imaginación*. España: Ed. Anagrama, 2002
- Bowra, Cecile. *Historia de la literatura griega*. México. F. C. E., 2014
- Calvo, José Luis (ed). *Antología de poesía erótica griega*. Madrid: Cátedra, 2009
- Catulo y Tibulo. *Poemas. Elegías*. España, Ed. Gredos, 1993
- Cavalcanti, Guido. *Rimas*. España: Ediciones Siruela, 2004
- Cazane, Michel, et al. *El arte de amar en la Edad Media*. España: José J. de Olateña,  
Editor, 2000
- Dante, Aligheri y Cavalcanti, Guido. *La vida nueva y Rimas*. España: Ediciones Siruela, 2004
- Dante, Aligheri. *Divina comedia*. España: Ed. Cátedra, 2006
- De Hita, Arcipreste. *El libro del buen amor*. España: Ed. Castalia, 2001
- De Lorris, Guillaume y de Meun Jean. *El libro de la rosa*. España: Ediciones Siruela, 2003
- De Rougemont, Denis. *Amor y Occidente*. México: Conaculta, 2001.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo IX*. Argentina: Amorrortu editores, 1992
- \_\_\_\_\_ *Obras completas. Tomo XXI*. Argentina: Amorrortu editores, 1992
- Galán, Guillermo (ed). *Antología palatina II. La guirnalda de Filipo*. Madrid:  
Editorial Gredos, 2004
- Girad, René. *La violencia y lo sagrado*. España: Editorial Anagrama, 1998
- Greimas, A. J.: *De la imperfección*. México: FCE y Buap, 1990
- Homero. *Ilíada*. España: Editorial Gredos, 2006
- \_\_\_\_\_ *Odisea*. España: Editorial Gredos, 2008
- Horacio. *Lírica horaciana*. México: Editorial Jus, 1960.

Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. España:

Editorial Trotta, 2002

Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Ed Espasa Calpe, 2003.

Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Ed. Siglo XXI, 2013

Llull, Ramon. *Libro de la Orden de Caballería*. España: Ediciones Siruela, 2009

López, Ramón. *Obras*. México. FCE, 2004

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. España. Alianza Editorial, 2015

Ovidio. *Arte de amar*. España: Alianza editorial, 2009

\_\_\_\_\_ *Metamorfosis*. España: Ed. Gredos, 2008

\_\_\_\_\_ *Textos mitológicos*. España: Ed. Gredos, 2008

Panofsky, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Ed. Alianza, 1982

Parret, Herman: *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Argentina:

EDICIAL, 1995.

Paz, Octavio. *Árbol adentro*. España: Seix Barral, 1990

\_\_\_\_\_ *El arco y la lira*. México: FCE, 1998

\_\_\_\_\_ *El camino de la pasión: López Velarde*. México: Seix Barral, 2001

\_\_\_\_\_ *El fuego de cada día*. México: Seix Barral, 1999

\_\_\_\_\_ *El laberinto de la soledad*. España: Cátedra, 2004

\_\_\_\_\_ *El mono gramático*. Obras completas. Tomo 11. México: FCE, 2013

\_\_\_\_\_ *La llama doble*. España: Galexia Gutemberg, 2014

\_\_\_\_\_ *Las trampas de la fe*. Obras completas. Tomo 5. México: FCE, 1998

\_\_\_\_\_ *Los hijos del limo*. Obras completas. Tomo 1. México: FCE, 1994

Petrarca, Francesco. *Cancionero I*. España: Ed. Cátedra, 2006

\_\_\_\_\_ *Cancionero II*. España: Ed. Cátedra, 2004

Phillips, Allen W. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México: INBA, 1988

Platón. *El banquete. Diálogos III*. España: Gredos, 2008

Propertio. *Elegías completas*. España: Gredos, 2008

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: F. C. E., 2005