

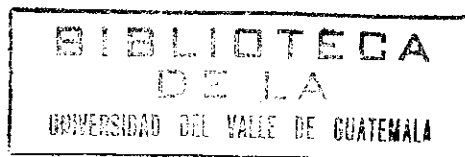
EL EROTISMO EN TRES POETISAS GUATEMALTECAS

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA
Facultad de Ciencias y Humanidades

EL EROTISMO EN TRES POETISAS GUATEMALTECAS

PATRICIA QUEVEDO

Trabajo de investigación presentado para optar
el grado académico de Licenciada en Letras

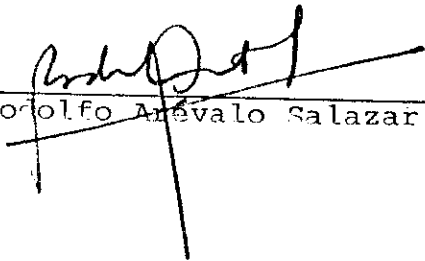


Guatemala

1996

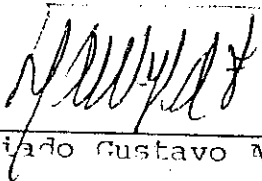
Vo. Bo. :

(f)

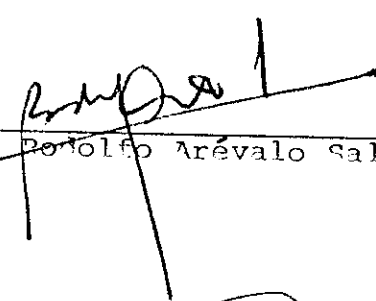

Licenciado Rodolfo Arévalo Salazar
Asesor

Tribunal


(f)


Licenciado Gustavo Adolfo Wyld Ferraté

(f)


Licenciado Rodolfo Arévalo Salazar

(f)


Licenciada Margarita Carrera

Fecha de aprobación: 10 de septiembre de 1996

A RODOLFO,

MI AMADO

RESUMEN

El fenómeno del erotismo tiene, en todas las culturas, una profunda significación. Su problemática está relacionada con elementos religiosos y artísticos que, en alguna medida, expresan su experiencia y manifiestan su naturaleza. Tarea de este trabajo es entender, en tres poetisas guatemaltecas, qué es lo que su poesía expresa de acuerdo con la hipótesis básica, la cual postula la experiencia erótica como una vivencia de lo sagrado.

CONTENIDO

	Páginas
I. INTRODUCCION	1
II. EL EROTISMO	3
III. EL EROTISMO Y LO SAGRADO	24
A. G. Bataille, M. Eliade y M. Zambrano	24
B. El Tantra y la poesía	37
IV. EL DATO POETICO Y EL CUERPO	51
V. TRES MANERAS DE EXPRESAR EROTISMO	70
A. Poemas de la izquierda erótica (1970)	71
B. Nos habita el paríso (1990)	84
C. Los designios de Eros (1993)	102
VI. CONCLUSIONES	121
VII. BIBLIOGRAFIA	128

I. INTRODUCCION

Este trabajo pretende demostrar que la poesía llamada erótica es un registro que nombra y busca nombrar, para comunicar y hacer vivir a una comunidad, el acceso a ese fenómeno desconocido que se da entre los amantes, a través del erotismo. Para lograr tal fin, me dediqué a formular una hipótesis sobre el hecho erótico a través de los autores más conocidos que han tratado este asunto. Luego de concatenar sus diferentes opiniones al respecto, concluí que hasta los pensadores más racionalistas dan al fenómeno del erotismo una calificación que siempre está en relación con lo trascendente.

Después de este paso, me dispuse a buscar dentro de otras culturas una explicación para tal experiencia y encontré, en el tantrismo, una línea de orientación y comparación que también quise compartir, ya que me había ayudado a comprender el porqué de lo sagrado de tales vivencias.

Finalmente, escogí autores que fueran mujeres debido a que yo soy mujer y esto facilitaría, en alguna medida, su comprensión; además escogí aquellas que, de una u otra

manera, habían abierto una nueva concepción de los temas que me preocupaban y lo expresaban ricamente.

Hago notar que, aunque en algunos momentos parezca un análisis formal del estilo de las poetisas escogidas, éste no es en ningún momento el objeto de mi trabajo. Tampoco lo es la comparación entre los elementos del tantrismo y los usados por las poetisas escogidas, aunque ésta se dé, en cierta medida, para reconocer las zonas sagradas que posee el cuerpo y mostrar cómo, sin influjo del tantra, estas poetisas llegan a la concepción del cuerpo como algo sagrado en el encuentro amoroso.

El tema es lo erótico como experiencia de lo sagrado, y el hecho de que nuestra cultura tiene en la poesía un medio idóneo para expresarlo y conocerlo.

II. EL EROTISMO

El erotismo, entendido como una de las energías vitales que manifiestan la consumación de los procesos vitales, incluyendo la muerte, es una de las actividades y actitudes del humano que más profundamente se expresan en la literatura. No solamente en la poesía, que es el campo que nos ocupará, sino en todo género en que se le conoce. Sin embargo, he escogido, dentro de la poesía, el género lírico debido a la libertad de su forma y la intimidad del tema. De una manera general, diré que lo erótico en poesía es la inscripción del otro, o ser inscrito por el otro, en una apropiación del encuentro con él, como la experiencia única de lo sagrado, y que se constituye como un espacio para leer, por una determinada comunidad, y hace de esto una repetición de lo vivido, que así se ritualiza y relaciona siempre; los límites en los cuales la vida de los seres humanos se hace historia: la muerte y la sexualidad, con sus dos actitudes principales, misticismo y sensualidad.

La hipótesis que pretendo demostrar es aquella en la cual lo escrito en un poema erótico es un rito, ya que, por medio de la poesía, se comparte con la comunidad

el sacrificio de la entrega amorosa, para que así dicho grupo participe de lo sagrado.

Para demostrar esto de la manera más adecuada, he dividido el trabajo en cuatro partes, que son: la presentación de los elementos básicos para entender qué es lo erótico; seguidamente, encontrar los elementos del sacrificio y lo sagrado, para entonces señalar cómo el cuerpo es afectado por la lectura de un poema erótico, y para finalizar, indicar la manera en que las poetisas escogidas presentan lo erótico.

Primero, presentaré las principales ideas de algunos pensadores europeos que hicieron énfasis en lo erótico, para ir delimitando aquellos elementos que servirán al análisis. Las ideas básicas de Herbert Marcuse, seguidas de las de Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, nos informarán acerca de los estudios profundos que sobre lo erótico hicieron Sigmund Freud y los pensadores fenomenólogos, de donde se concluye que las fuerzas antagónicas esenciales de la naturaleza son Eros y Thanatos, que representan las fuerzas vitales y la muerte, respectivamente. Dos tendencias que las manifestaciones de Eros han tratado de dominar mediante el trabajo y, con él, la creación de la cultura. Después

de esta presentación, nos referiremos a María Zambrano, Mircea Eliade y Georges Bataille, con el objeto de adentrarnos en las manifestaciones culturales del sacrificio y lo sagrado, para así, después, conocer en alguna medida las ideas del tantrismo y encontrar en ello un apoyo que nos haga comprender la relación que existe entre lo sagrado y el erotismo, y entender de una mejor manera la función de la poesía erótica en nuestra cultura.

Con apoyo en las ideas de S. Freud, Herbert Marcuse, en su obra **Eros y civilización**, contrapone los principios del placer y de la realidad como el surgimiento de la civilización. Las pulsiones básicas del hombre buscan el placer inmediato y sin restricciones (principio del placer), condición que seguramente lo llevaría a una prematura destrucción. Por lo tanto, para lograr vivir en sociedad y postergar su destrucción, el hombre debe ponerles un límite; las pulsiones deben ser desviadas de su objetivo primordial (el principio del placer), de acuerdo con una realidad exterior a la cual deberán adaptarse (principio de realidad): La "ananke" o escasez, (que es la base de la economía), por ejemplo, no permite que las necesidades humanas sean satisfechas "sin una constante restricción, renuncia o retardo" (1970:50). Y esta desviación consiste en una normatividad, una represión.

O sea que el hombre es producto de la represión, como lo dice H. Marcuse (1970:27-28):

El animal hombre llega a ser un ser humano sólo por medio de una fundamental transformación de su naturaleza... El cambio en el sistema de valores vigente puede ser definido provisionalmente como sigue:

de:	a:
satisfacción inmediata	satisfacción retardada
placer	restricción del placer
gozo (juego)	fatiga (trabajo)
receptividad	productividad
ausencia de represión	seguridad

Freud describió este cambio como la transformación del principio del placer en el principio de la realidad.

Así, el hombre se convierte en un ser consciente, regido por la razón, cuyas actividades mentales quedan bajo el dominio del principio de la realidad (dominadas por la cultura), a excepción de la fantasía, (donde se sitúa la estética, de la cual hablaremos más adelante). El principio del placer que ha sido reprimido, según Marcuse (1970:31), queda entonces en el inconsciente, desde donde afecta a la realidad exterior: "El retorno de lo reprimido da forma a la historia prohibida y subterránea de la civilización", historia a la cual pertenece el erotismo.

Al estudiar las pulsiones, Freud descubre un punto en común entre todas ellas: la compulsión propia de la vida orgánica de regresar a su estado anterior, el estado

inorgánico; es decir, el principio del placer lo que busca es liberar al "aparato mental" de la excitación que surge al nacer de la vida, y este equilibrio (principio de Nirvana) sólo se alcanza de una forma constante con la muerte, con el regreso al estado inorgánico anterior, donde la tensión es liberada. De aquí surgen dos pulsiones que se contraponen: las pulsiones de muerte (Thanatos), que no son tanto una destrucción en sí mismas, como un escape al dolor y a la necesidad; y las pulsiones de vida (Eros), que (1970:41) "cancelan y retardan el 'descenso hacia la muerte'" por medio de las pulsiones sexuales que establecen y preservan "unidades de vida cada vez más grandes", aunque al final, también la sexualidad obedece a ese principio regresivo hacia un estado anterior, común a ambas pulsiones.

De acuerdo con Marcuse (1970:44), Freud llega así a la conclusión de que Eros y Thanatos tienen un mismo origen: considera que existe una "energía desplazable, que es en sí misma neutral, pero es capaz de unir sus fuerzas, ya sea con un impulso erótico o con uno destructivo".

La forma represiva que tomó la sexualidad dentro de la cultura fue la desviación de su objetivo primordial,

la búsqueda del placer, hacia la reproducción biológica monogámica, el tabú sobre las perversiones y la desexualización del cuerpo (se da primacía a la sexualidad genital), para que el hombre pueda convertirse en un ser útil a la sociedad al dirigir gran parte de su energía y su tiempo al trabajo; toda actitud sexual que no esté dirigida a la reproducción es considerada una perversión. Dentro de la cultura, la sexualidad es sublimada en el amor (unión de la sexualidad con el afecto) y el uso del cuerpo, como objeto de placer, se convierte en un tabú. Para Freud, este orden represivo es una situación necesaria para la conservación de la civilización y la cultura, pues la liberación de las represiones sobre la sexualidad llevarían al hombre a estados precivilizados de animalidad.

Ahora bien, Marcuse (1970:206) considera que sí es posible alcanzar una cultura no represiva, en la cual la liberación pulsional no signifique el regreso a la barbarie. Y como la sexualidad es la más "desordenada" de las pulsiones, es allí donde debe probarse este nuevo orden: "El orden no represivo sólo es posible si los instintos sexuales pueden, gracias a su propia dinámica y bajo condiciones existenciales y sociales diferentes, generar relaciones eróticas duraderas entre individuos maduros." En otras palabras, Marcuse está hablando de la

transformación de la sexualidad animal en Eros, pero no en un Eros represivo como el que se da en nuestras sociedades, sino en un Eros de un orden no represivo. Esta transformación se llevaría a cabo a través de la sexualización de todo el cuerpo; es decir, la sustitución de la "supremacía genital" por una "sexualidad polimorfa pregenital". Y esta erotización no sólo estaría confinada a lo corporal, sino que además se extendería hacia toda la personalidad, ya que aspiraría también a la supresión de ese antagonismo entre cuerpo y espíritu, resultado de la represión. Y esta autosublimación de la sexualidad, que daría como resultado un orden no represivo, llevaría el impulso constructor biológico de Eros, que consiste en (1970:218) "formar la sustancia viva dentro de unidades cada vez más grandes, para que la vida pueda ser prolongada y llevada a un desarrollo más alto", a ser un impulso cultural: "El poder constructor de Eros es la sublimación no represiva: la sexualidad no es desviada ni apartada de su objetivo, trasciende hasta otros, buscando una gratificación más completa".

De esta manera, la energía pulsional, al no ser desexualizada, en lugar de destruir la civilización serviría de apoyo a ésta.

Siguiendo la misma línea freudiana, pero profundizando en el psicoanálisis, Jaques Lacan enriquece enormemente el tema del erotismo. Básicamente, el aporte de Lacan fue descubrir, al aplicar los descubrimientos del estructuralismo lingüístico, que el inconsciente está estructurado "como si fuera un lenguaje", y con este hallazgo formula, a partir de los años cincuenta, una revisión de la puesta en práctica de las ideas de Freud. Para la materia que nos interesa, la poesía es muy importante porque, por vez primera, se mirará de diferente forma la relación que existe entre el lenguaje y el hombre mismo, como productor y producto de ese lenguaje. Dice Lacan (1989:62): "cuando digo que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Digo como para no decir, siempre vuelvo a eso, que el inconsciente está estructurado por un lenguaje".

Para este pensador (1989:55) el ser humano es un significante: "El hombre -lo que se designa con este término, que no es más que lo que hace significar-...", y con este aporte al estudio del hombre por medio de la psicología, está en posición de hacernos entender que Eros es una fusión del dos vuelto uno; Eros que se opone a Thanatos en un juego de valoraciones de la significación y en una nueva manera de todo el andamiaje de la sexualidad,

propriadamente dicha, porque nada en el psiquismo dice cómo ser un hombre y una mujer (diferenciación esencial de la sexualidad como la determina la cultura en la práctica de la sexualidad); por lo tanto, esto sigue siendo parte del dominio del significante. Es por esta razón que el encuentro de los amantes en el "hacer el amor" se sitúa dentro del dominio de la poesía. Según Lacan (1989:88): "Hacer el amor", tal como lo indica el nombre, es poesía. Pero hay un abismo entre la poesía y el acto. El acto de amor es la perversión polimorfa del macho, y ello en el ser que habla. Nada más certero, más coherente, más estricto en lo que al discurso freudiano se refiere".

Llevando los descubrimientos de Freud a sus últimas consecuencias, Lacan (1989:101) no se arredra en decir que "lo único que hacemos en el discurso analítico es hablar de amor" "...Ñ "hablar de amor es en sí un goce". Es decir, que lo descubierto por Lacan es la importancia extrema de los efectos del lenguaje en todo lo referente al campo psicológico del ser humano, y en lo que respecta a nosotros, en los efectos que éste realiza sobre el erotismo. De donde el principio de placer, según él (1988:166), "no es otra cosa más que la dominancia del significante -digo, el verdadero principio del placer tal como actúa en Freud".

Para Lacan (1988:168), el arte (la poesía), como forma de la sublimación de la incidencia del significante en lo real psíquico, simplemente es una manera de buscar en su ilusión algo que la trascienda, "mostrando que sólo está allí en tanto que es significante. Esto vuelve a dar de manera eminente la primacía al dominio del lenguaje, en el que tenemos que vérnosla lisa y llanamente, en todos los casos, con el significante. Esto le devuelve la primacía, en el orden de las artes, a la poesía." Cosa que nos interesa, y añade, refiriéndose a ese lenguaje que se hará poético: "el lenguaje siempre participa del artificio respecto a cualquier cosa intuitiva, sustancial o vivida." El lenguaje en su "poesis", logra instaurar una comprensión y un método a eso que, de nosotros, no entendemos sino como vivencia. Más adelante las ideas de este psicólogo nos ayudarán a entender la función del arte poético en la erótica o, mejor dicho, en la explicación de una poesía erótica.

Finalmente, en cuanto a la presentación del erotismo, podemos deducir dos conclusiones: la primera, que el eros, como energía dadora y mantenedora de la vida, nos lleva, invariablemente, a ese encuentro del ser humano con la otredad, o alteridad, y ésta es por excelencia otro ser humano. La consecuencia de este encuentro con el otro

humano reviste siempre un carácter eminentemente sexual y fundamenta todo su mundo erótico; la segunda, que las ideas de Freud envuelven con su influencia todas las caracterizaciones que explican el fenómeno de lo erótico. Además, de una u otra forma, sus descubrimientos marcan la aproximación más importante, en Occidente, a este problema humano. Por otra parte, si bien es cierto que Marcuse alude a la utopía para registrar alguna solución al problema, Lacan adelanta la comprensión del problema de la sexualidad y del encuentro con el otro, al descubrir las implicaciones del lenguaje en la manifestación pulsional de los humanos y en aclarar, hasta donde puede, las causas y consecuencias del arte en el mundo vivido por el hombre-significante.

Me toca ahora presentar las ideas básicas que fundamentan tanto la posibilidad del encuentro con el otro como su imposibilidad, desde el punto de vista de la razón. Para tal efecto expondré la concepción del amor de Jean-Paul Sartre y, seguidamente, la de Maurice Merleau-Ponty; en sendas teorías se presentan las posibilidades del encuentro erótico entre los humanos con sus características y la importancia del lenguaje.

Para Jean-Paul Sartre (1993:389), partiendo de una

fenomenología con sus propios matices que más tarde se llamó existencialismo, el "otro" es el fundamento y el hacedor de "yo mismo", debido a que él mira un ser que yo no puedo mirar y "guarda un secreto: el secreto de lo que soy. Me hace ser y, por eso mismo me posee, y esta posesión no es nada más que la conciencia de poseerme". Pero esta conciencia del prójimo, que me hace, no es gratuita porque me ha robado mi ser, al mismo tiempo que me hace ser. En un segundo movimiento el ser-por-el-otro, el "yo mismo", intenta recuperar su ser por fundamentación propia, por lo tanto se convierte en un "proyecto de recuperación del 'yo mismo'". Esto según Sartre, (1993:389), solamente se logrará por la asimilación de la libertad del otro: "Así, mi proyecto de recuperación de mí es fundamentalmente proyecto de reabsorción del otro. Empero, tal proyecto debe dejar intacta la naturaleza del otro". Esta absorción del otro es muy especial porque lo que realmente debe asimilar el "yo mismo" es la alteridad del otro, al adoptar el punto de vista que de él (del "yo mismo") tiene ese otro; luego, esa asimilación debe hacerse respetando la alteridad del "para sí" del prójimo, para que éste no se desvanezca en el del "yo mismo". Según Sartre, este fenómeno en la intersubjetividad normal es imposible; pero, en la empresa amorosa, sí es factible y conforma el fundamento de tal relación. Hay que hacer notar que la libertad, que

se debe captar en el hecho amoroso, no es una libertad capturada, sino, todo lo contrario, es una libertad que por su libertad se entrega a ese "yo mismo", sin perder su libertad. Este especialísimo cautiverio ha de ser entrega libre; pero, al mismo tiempo, quedar encadenado a nuestras manos. Es decir, en el amor, no deseamos del prójimo ni el determinismo pasional, que lo limite a una ciega actuación, ni tampoco una libertad fuera del control de nuestro alcance, sino más bien una libertad (1993:392) "que juegue al determinismo pasional y quede presa de su juego".

Como vemos el acento sartriano está puesto sobre la libertad del otro, que dentro de la tradición idealista es el fundamento del sujeto; es por esto, que la libertad dentro del fenómeno amoroso cobra categorías específicas. Dice Sartre (1993:392): "Para sí mismo el amante no pide ser la causa sino la ocasión única y privilegiada de esa modificación de la libertad. En efecto, no querría ser su causa sin sumir inmediatamente al ser amado en medio del mundo como un utensilio que pudiera ser trascendido". Por el contrario, el amante quiere ser el todo para el ser amado. El amado tiene que ser el objeto límite de la trascendencia, el objeto absoluto, porque representa todo para el amado. Además, necesita que el amado trascienda

todo por él, y con entera libertad lo escoja como el límite final de su trascendencia, que es su libertad. Es decir, que desde que el otro me hace "ser", debe hacerme como lo absoluto y como una posibilidad anterior al encuentro. Esto quiere decir que la aceptación de la libertad, donante del ser, exige que el amante exista "a priori" como posibilidad del "yo mismo", en forma totalizante. Leamos a Sartre (1993:395):

En realidad, lo que el amante exige es que el amado haya hecho de él una elección absoluta. Esto significa que el ser-en-el-mundo del amado debe ser un ser-amante. Este surgimiento del amado debe ser libre elección del amante. Y, como el otro es fundamento de mi ser-objeto, exijo de él que el libre surgimiento de su ser tenga por fin único y absoluto su elección de mí, es decir, que haya elegido ser para fundar mi objetividad y mi facticidad.

De esta manera, el ser humano encuentra una justificación de su existencia. El objetivo del amante es pues un "proyecto de sí-mismo"; pero podría ser que el amado no quiera participar de este proyecto; entonces, según Sartre, el amante debe seducir al amado. Con el fenómeno de la seducción, el "yo mismo" pretende proponerse como el fin absoluto o como la plenitud de ser del otro, y aquí dirá que el lenguaje determinará la seducción; y agrega (1993:397) que "el lenguaje no es un fenómeno sobreañadido al ser-para-otro: es originariamente el

ser-para-otro, es decir el hecho de que una subjetividad se experimente a sí misma como objeto para el otro".

Dicho en otra forma, el surgimiento del otro frente a mí como mirada hace surgir el lenguaje como condición de mi ser. Sartre (1993:398) puntualiza que el lenguaje, en la seducción, no busca dar a "conocer", sino "hacer experimentar". Sin embargo, el sentido de las expresiones y de las actitudes será dado por el "otro"; es ese "otro" el que da sentido al lenguaje. Por otro lado, el lenguaje es una fuga de "mí mismo" y que me trasciende hacia el "otro". En este momento el lenguaje me revela la libertad del "otro" que me escucha, y con esto me hace experimentar su trascendencia, y mi dependencia de la utilización de esa libertad. Para este filósofo (1993:398-399), esto causa que el lenguaje sea sagrado, pues un objeto sagrado, para él, es un "objeto del mundo que indica una trascendencia allende el mundo".

Uno de los elementos, aquí muy importante, es que el "otro" encuentra al "yo mismo" como un significante. Y mientras el "yo mismo" encuentra lo sagrado en esa trascendencia, el "otro" en esa objetividad significativa del "yo mismo", encuentra el lenguaje como un objeto mágico, porque es una acción a distancia. Además, el lenguaje

conforma mi cuerpo porque es el "otro" el que lo significa y lo identifica; por lo tanto, el problema del cuerpo es en suma un problema de lenguaje. Puesto que éste, al final, es el único referente en lo relativo a la comunicación.

Por medio del lenguaje, el "yo mismo" puede llegar a provocar la fascinación en el "otro", pero esto no provoca el amor, finalidad del "yo mismo" con su seducción. Entonces Sartre se hace la pregunta: "¿Cuándo, pues, el ser amado se convertirá a su vez en amante?" y la respuesta es: "cuando proyecte ser amado." Es decir, que el amado quiere la subjetividad del otro, y la única manera de lograr esto es hacerse amar, por lo tanto amar es el proyecto de hacerse amar. Veamos (1993:400):

Así, en la pareja amorosa cada miembro quiere ser el objeto para el cual la libertad del otro se aliene en una intuición original, pero esta intuición, que sería el amor propiamente dicho, no es sino un ideal contradictorio del "para sí", de modo que cada uno de ellos es alienado sólo en la medida exacta en que exige la alienación del otro. Cada cual quiere que el otro le ame sin darse cuenta de que amar es querer ser amado y que así, queriendo que el otro le ame, quiere solamente que el otro quiera que él le ame. Así, las relaciones amorosas son un sistema de remisiones indefinidas análogo al puro reflejo reflejado de la conciencia, bajo el signo ideal del valor "amor", es decir, de una fusión de las conciencias en la que cada una de ellas conservaría su alteridad para fundar la otra.

Hasta aquí, Jean-Paul Sartre, encuentra una explicación al amor, muy imbuida del idealismo alemán y los fundamentos de la autoconciencia, debido a que propone para alcanzarla la dialéctica del encuentro. Sin embargo, niega que el amor sea posible, por causa de la imposibilidad de poder pasar de objeto a sujeto, de sujeto fundante del "otro" a objeto amado por el "otro", porque se compromete la libertad. El "otro", para fundamentarme, tiene que poseer completamente su libertad, y esta libertad le confiere la facultad de poder renunciar al proyecto amoroso en cualquier momento, que es el miedo real de los amantes y el fundamento del fracaso del proyecto; pero al mismo tiempo es la trascendencia de ese miedo y la constante superación del obstáculo siempre presente en el horizonte de la pareja amante. Sartre, con su estudio, demuestra cómo, para la razón, no es posible entender el misterio de la unión amorosa basada en el miedo de la libertad del otro y el constante enfrentamiento con el fracaso de la unión, fracaso que es parte fundamental de un uso contradictorio de la libertad, que sólo puede entenderse como el discurso de la pasión. Y ésta no se fundamenta en la razón, sino que está más ligada a lo imaginativo, siempre unido a lo primigenio, y, dentro del campo de mi tesis, próxima a la libido.

Por otra parte, como dice Merleau-Ponty, somos cuerpo y éste primariamente está hecho para realizar la intencionalidad, que describe el hecho en el cual la conciencia está estructurada para el encuentro con el mundo, y en el centro de estos encuentros nace la intersubjetividad que es el encuentro con el otro, con ese que es mi semejante. Y de este encuentro poblado por el misterio tenemos, al menos, una certeza del mundo metafísico, de eso que trasciende nuestros intentos de comprensión. Refiriéndose a esto en su libro *Phenomenology of Perception*, dice (1989:166): "There is no doubt at all that we must recognize in modesty, desire and love in general a methaphysical significance, which means that they are incomprehensible if man is treated as a machine governed by natural laws, or even 'a bundle of instincts', and that they are relevant to man as a consciousness and as a freedom." (No hay ninguna duda en que nosotros debemos, con modestia, reconocer una significación metafísica al deseo y al amor, lo cual quiere decir que éstos son incomprensibles si el hombre es tratado como una máquina gobernada por leyes naturales, y hasta como un paquete de instintos, y que éstos son relevantes al hombre como una conciencia y como una libertad). Y más adelante explica las dimensiones de esta metafísica; para Merleau-Ponty (1989:168), "Methafysics -the coming to light of

something beyond nature is not localized at the level of knowledge: it begins with the opening out upon "another", and is to be found everywhere, and already, in the specific development of sexuality". (Metafísica -el descubrimiento de ese algo que está más allá de natura no está al nivel del conocimiento: se inicia con la apertura hacia "el otro", y se encuentra en todo lo que nos rodea, y ya, en el desarrollo específico de la sexualidad).

Como vemos, esta apertura hacia el otro nos dirige a un encuentro con esas partes nuestras que no pueden ser reducidas a una mera especulación, como consecuencia de lo conocido, como fin de un conocimiento; por el contrario, este encuentro, por la riqueza de sus experiencias y la enormidad de lo que conjuga, nos demuestra que es necesario apartarnos de lo conocido, ir más allá de lo que natura nos presenta y adentrarnos en una materia más difícil por desconocida. Esta metafísica, de la que habla Merleau-Ponty, es la necesaria, quizá no para explicar el fenómeno del encuentro con el otro, por medio de la sexualidad que en el ser humano es el erotismo, sino más bien para asegurarnos un no saber que, probablemente, nos acerque más al objeto que buscamos explicarnos.

A manera de conclusión de esta primera parte del

trabajo, para dilucidar qué es lo erótico y lo que debe entenderse por erotismo, diremos : primero, la sexualidad en el ser humano es de carácter simbólico, es decir, erótico; la manifestación humana de toda voluntad de vida, por nimia que ésta sea, es erótica, porque en ella el significante es vida. Segundo, lo erótico es toda esa fuerza que nos prepara e impulsa hacia la vida, en la dialéctica de la dualidad freudiana de Eros y Thanatos. Tales fuerzas antagónicas, esenciales de la naturaleza, representan las fuerzas vitales y la muerte, respectivamente. Tercero que el erotismo es esa fuerza que impele a los seres vivos al encuentro con lo dado, básicamente como una necesidad. Dentro de este encuentro (donde goce y sufrimiento desempeñan un papel preponderante) que tiene el ser humano con lo dado (el mundo circundante), el ente más buscado, y al mismo tiempo más problematizado en tal encuentro, es otro ser humano. Este fenómeno, llamado intersubjetividad, el encuentro de un "yo mismo" con "otro yo mismo", es el encuentro por excelencia que busca esa fuerza vital. Es decir que el encuentro del "yo mismo" con el mundo y que produce el trabajo, y éste la cultura y la civilización, están basados en ese primer encuentro marcado por la sexualidad y, desde ahora, mediado por lo simbólico. Cuarto, cuando en este proceso se alcanza al otro ente humano, aparecen el lenguaje (lo simbólico por

excelencia) y el cuerpo (como producido por lo simbólico) que encuentran al "otro" y al mundo como una apetencia (necesidad) de ser; y esa constitución del ente humano, por el encuentro con el otro, acontece como descubrimiento de una dimensión que desconoce (la erótica) y que intenta simbolizar como más allá del mundo, es decir, de lo sagrado, que es el tema que trataré en el siguiente capítulo.

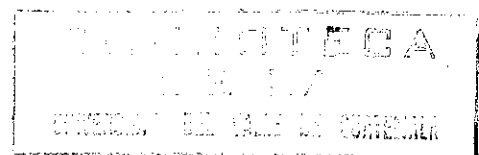
III. EL EROTISMO Y LO SAGRADO

En esta parte del trabajo expondré la relación que existe entre el erotismo y lo sagrado. Para el efecto dividí el capítulo en dos partes. La primera trata acerca de los estudios hechos por G. Bataille, Mircea Eliade y María Zambrano y, después, se presentan algunas consideraciones sobre el tantrismo. La segunda se refiere a cómo lo erótico participa de lo sagrado y, en ocasiones, es su manifestación por excelencia.

A. G. Bataille, M. Eliade y M. Zambrano

Uno de los principales aportes al tema del erotismo es el estudio realizado por Georges Bataille a finales de la década de los cincuenta. En esta obra descubre las raíces de tal fenómeno, y propone una explicación que vincula tanto lo sagrado, como el sacrificio amoroso, a la incomprensión y terror del hombre ante la naturaleza de lo erótico.

En esta obra comenzamos por descubrir que Occidente se horroriza al hablar de erotismo. El erotismo se puede experimentar, pero es un "algo" en el que se evita



incursionar por medio de explicaciones, didactismos, etc. Esto ya es, en sí, una dificultad.

Para Bataille, lo erótico está vinculado a la realización del hombre como un ser "discontinuo", que aspira a la "continuidad" de la cual procede y a la cual retorna en la muerte de su ser "discontinuo"; y descubre, al mismo tiempo, que aún en vida puede lograr la conciencia y vivencia de esta "continuidad" a través del erotismo (1992:30-33):

Toda la actuación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, en el punto en que el ánimo falta. El paso del estado normal al de deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo. (1992:30,31) ... Hay búsqueda de la continuidad, pero en principio solamente si la continuidad, que es lo único que podría establecer definitivamente la muerte de los seres discontinuos, no vence. Se trata de introducir, dentro de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es susceptible.

De aquí colige Bataille que el ser amado, para el amante, equivale a la verdad del ser, debido a que el amado "introduce" en la existencia del amante la "continuidad". Y por medio de esta experiencia el hombre alcanza lo sagrado que sería, desde esta perspectiva, la de tal "continuidad"

del ser". Siguiendo esta noción de lo erótico, el sacrificio religioso sería un sucedáneo de la contingente relación erótica, al poder encontrarse en el sacrificio religioso la misma experiencia de la continuidad del ser, de manera ordenada, es decir ritual, siempre accesible y para "todos" aquellos que participan del sacrificio (la muerte de la víctima, por ejemplo), que manifiesta lo sagrado. Esto, de manera violenta, hace que los participantes puedan experimentar la muerte como expresión de la continuidad.

Las otras dos maneras que Bataille encuentra para vivenciar la "continuidad del ser" son: la experiencia mística y la poesía. Para este autor (1992:40), "la poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad, es la mar ida con el sol".

Para comprender mejor el punto de vista de este pensador, tengo que explicar cuál es el planteamiento general que hace del erotismo, sus características en la vida humana y sus condiciones. Empezaré por decir que, para Bataille, la sexualidad y el erotismo se diferencian en cuanto que este último nace como una "trasgresión" a

uno de los "interdictos", en este caso, al de la sexualidad. Un "interdicto" es un límite impuesto, a través de la historia, a la fuerza de la naturaleza. Esta energía de la naturaleza, debido a la abundancia en que se da, desborda la comprensión de los humanos y su vivencia les produce horror. Para hacer a un lado esta violencia que lo conduciría a la destrucción (y hasta cierto punto a imponer una normatividad a la naturaleza), hace surgir límites a esa fuerza que se escapa a su dominio y que está como más intensificada en la cesación de la vida y en los actos de la procreación. Así surgen los dos "interdictos" primordiales: hacia la muerte y hacia la sexualidad. El "interdicto" evita la experiencia personal directa, que sería una experiencia subjetiva (interior), y la convierte en una experiencia objetiva (exterior). En el momento que surgen los primeros "interdictos", se produce la cultura y sus manifestaciones, que es la diferenciación específica del humano y los otros animales. Esto coloca al hombre en una situación paradójica: La emergencia del interdicto, por una parte, oculta y aleja el objeto, así como el horror que produce en el hombre su encuentro total que lo conduciría a la muerte; y por la otra, le da la posibilidad del goce de ese objeto (porque a causa de su ocultamiento, es deseable) gracias a la "transgresión" de esa norma. Con estas limitaciones de la naturaleza, el hombre está

ya en posesión de los límites que le permitirán la elaboración de los órdenes simbólicos y, con ello, la comunicación y la cultura; por lo tanto, los problemas de la comunicación de la experiencia nacen aquí. Como dice Bataille (1992:54):

...es relativamente simple, en mi opinión, considerar en qué mi experiencia interior coincide con la de los demás, y en qué me hace comunicar con ellos...los obstáculos opuestos a la comunicación de la experiencia me parecen de otra naturaleza: corresponden al interdicto que la fundamenta y a la duplicidad de la que hablo conciliando aquello cuyo principio es inconciliable, el respeto de la ley y su violación, el interdicto y la transgresión.

Aquí cabe distinguir dos aspectos importantes: Primero, tenemos que hacer notar que los "interdictos" surgen para dominar la violencia de la naturaleza, y el medio es el trabajo y el resultado, la cultura; en otras palabras, es el trabajo (que produce el mundo del orden) el que manifiesta la diferencia esencial del hombre con respecto a otros animales; segundo, que la interiorización de la transgresión está vivida con angustia, y es por medio de ésta que el hombre descubre que la naturaleza (el mundo del desorden) es él mismo, y que los límites de los "interdictos" son para su ser; es decir, él es la naturaleza, él es la violencia, él es lo que le da un horror primordial, así como un deseo siempre renovado.

El mundo de los "interdictos" es el mundo de lo profano y del "trabajo" (todo lo referente a la cultura), es el mundo del horror al objeto sagrado que, al mismo tiempo, fascina, mientras que el mundo de las "trasgresiones" es la esfera de lo sagrado, normado en la antigüedad por las religiones (excepto el cristianismo que siente gran repugnancia por la transgresión a la ley), el mundo de la fiesta (donde todo se transgrede). Y aquí hay un punto importante: para Bataille, la literatura hereda de las religiones esa guía de la transgresión. Así, el mito viene a ser la historización de los sacrificios donde el hombre, o un animal en su representación, trata de ir más allá de sus límites. Para nuestros fines es importante entender este punto, en lo que se refiere a la literatura, como registro de la transgresión, ya que el poema erótico es un nombramiento de tal fenómeno, una señalización, una conmemoración del encuentro con lo desconocido.

Como conclusión al trabajo de Bataille, encontramos qué diferencia al hombre del animal en lo tocante a la limitación de la abundancia natural de la fuerza sexual en el hombre, y esta limitación (interdictos) hace que el hombre trabaje y, con ello, fundamente su humanidad. Seguidamente, señala que el erotismo nace de la "transgresión" de esas limitaciones (ya que en la

"transgresión" no se anula el interdicto para volver a una sexualidad animal; en la "trasgresión" el límite sigue ahí y el hombre es consciente de él) y como un deseo de muerte que lo impulsa a encontrar de nuevo esa continuidad de donde proviene. La muerte que se alcanza es parcial en cuanto que, por la entrega de una persona a otra, ambas experimentan la muerte en vida (en la trasgresión del interdicto) y, con ello, logran establecer una libertad que los prepara para enfrentar la vida en la continuidad. Esta continuidad está representada por lo que llamamos lo sagrado.

Desde este planteamiento, la actividad sexual es una negación al trabajo, representando aquélla el desorden de la violencia de la naturaleza, y el trabajo el orden creado por el surgimiento de los interdictos. Por lo tanto, el hombre que trabaja, es decir, el hombre en general, es un interdicto, ante la muerte y ante la actividad sexual.

He hablado de dos campos, de dos dimensiones en las cuales lo erótico se desarrolla: lo sagrado y el sacrificio. Sobre el sacrificio, no es muy complicado decir de qué se trata; poco más o menos, todos sabemos que existe una entrega, una inmolación dedicada a la divinidad para congraciarse u obtener algo de ella. En el fenómeno

amoroso, este sacrificio es la entrega de la individualidad, y ésta es una renuncia a la libertad que se da a cambio de un valor o un bien, que en este caso es la experiencia del amor (y con ello de lo sagrado) y su conservación; por lo tanto, la conservación del amado.

En relación con lo sagrado, diré, siguiendo a María Zambrano, en *El hombre y lo divino*, que es la dimensión de lo erótico lo que vincula al ser humano con lo divino. Según ella (1986:275), "la acción del amor, su carácter de agente de lo divino en el hombre, se conoce, sobre todo, en ese afinamiento del ser que lo sufre y lo soporta". Y este sufrimiento es una modificación, un "afinamiento" del ser humano en una dimensión que lo lleva más allá de todos los campos posibles de su conocimiento, para hacerlo vivir "fuera de sí" y encontrar la vida en ese más allá que es un "no sí mismo", al margen de lo que normalmente él sitúa y discierne. Esta situación lo hace vivir en una libertad "de sí mismo" que lo vincula con lo divino, en esa topología conocida como lo sagrado (1986:276): "Ese fuego sin fin que alienta en el secreto de toda vida. Lo que unifica con el vuelo de su trascender vida y muerte, como simples momentos de un amor que renace siempre de sí mismo. Lo más escondido del abismo de la divinidad; lo inaccesible que desciende a toda hora".

La vivencia amorosa es, entonces, vivencia de lo desconocido, porque es la experiencia de la singularidad, es decir, lo inefable, lo que todavía no ha sido nombrado y que, por su unicidad, sólo podrá serlo una vez (en el poema), pues lo que le acontece ya no es experimentado como lo indiferente. Sin embargo, la captación de la cualidad de ser específico para una determinada existencia, su "incorporación" a la vida en su propio cuerpo, al hacerlo el centro de la única posibilidad de experiencia, no se determina, no nace como una diferenciación, sino, todo lo contrario, nace como la imposibilidad de comparación genérica para ese determinado sujeto-cuerpo, ajeno a las expresiones de sus circunstancias (una determinada cultura, por ejemplo); pero, al mismo tiempo, es por este medio que va a comprender otras experiencias similares. Por eso no es una individualización de lo común, una manera de expresarlo de otra forma, sino, todo lo contrario, ya que se encuentra que cada una de estas experiencias tendrá un único sentido, la conciencia de que es sagrada a través del amor, como dice Mircea Eliade (1968:27):

"...desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofonía (algo sagrado que se nos muestra) no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no realidad de la enorme

extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna "orientación", la hierofonía revela un punto "fijo absoluto", un "Centro".

De acuerdo con este autor, el espacio profano es una región homogénea donde no existe rompimiento; pertenece a un horizonte donde la diferenciación cualitativa de sus partes es olvidada porque todas pertenecen a un "caos de homogeneidad". Pero cuando se da la ruptura de ese "caos homogéneo", surge lo sagrado debido a que es una diferenciación que da el ser a lo descubierto y que lo fundamenta como real porque "está saturado de Ser". Esto tiene el efecto de destacar ese algo como único. Y allí donde se manifiesta lo sagrado se da una ruptura de niveles que permite la comunicación con lo alto, que es el mundo divino, o hacia lo bajo que son las regiones infernales o mundo de los muertos. Lo erótico tiene la capacidad de descubrir la calidad de único de lo circundante, su auténtica historia, y, en esa revelación de lo real, convierte lo amado en sagrado, descubre que es una "hierofonía".

Siguiendo de nuevo a María Zambrano, una de las conciencias de la experiencia erótica es también la

apropiación de lo negativo de la vida. Ella (1986:275) cree que el amor es una apropiación de la muerte para enriquecer, en su contrariedad, a la vida misma: "Y así, el que de veras ama, muere ya en vida. Aprende a morir". Este aprender a morir es el descubrimiento del no ser dentro de la vida misma, en uno de sus puntos más críticos, es decir, como sacrificio; pero éste, que es la pérdida de uno mismo, es, a la vez, la esperanza de ser. Es el momento culminante de la entrega porque ésta no tiene argumento, sólo esperanza. Dice María Zambrano (1986:274): "El argumento de la esperanza no prendería en el alma si el amor no preparase el terreno, justamente con ese abatimiento, con esa ofrenda de la persona que el amor alcanza en el instante de su cumplimiento". Encontramos, entonces, que esas dos dimensiones de lo erótico, lo sagrado y el sacrificio, están unificadas en la experiencia. Tanto lo sagrado, que es la vivencia de la unicidad de la experiencia erótica, como el sacrificio, que es la entrega de la persona, son la comprobación de que el ser humano se encuentra frente a un fenómeno que no tiene, para él, más explicación que la certeza de su vivencia y que lo impele a demostrar su adhesión a lo divino, inmolando su libertad y entregándose a lo amado.

El único medio que lo erótico reconoce es el cuerpo.

Desgraciadamente, el racionalismo y, sobre todo, sus prejuicios y justificaciones nos hicieron olvidar aquella hermosa frase de San Agustín, que dice: "el alma es la forma del cuerpo", que, aunque recuerde a Platón y sus Ideas, no deja de reconocer en el cuerpo la esencia de la vida. Somos cuerpo, y por eso somos eróticos, que es la trascendencia de ese cuerpo hacia otros y otro cuerpo.

Entonces, en ese viaje que supone todo lo erótico, en ese alejamiento de lo propio, de la creencia en un yo que no está fundamentado en el otro, se llega a lo desconocido, lo arcano, lo ignoto, lo abismal, lo terrible y, de ahí, a lo sagrado. En otras palabras, y para estar de acuerdo con nuestro final de este Siglo del Lenguaje, diremos que es sagrado lo que nos impide formular un discurso seguro, exacto (contando siempre con la ambigüedad del mismo), que narre, que describa, que refiera, es decir que sea referente de "algo". De aquí que es sagrado aquello que no se puede referir; que no se puede instaurar por medio del lenguaje racional. Cualquier fiel de cualquier religión es incapaz de explicar y encontrar referencia para su fe; de igual manera, el hombre no encuentra lenguaje suficiente para esclarecer su experiencia erótica. Es eso lo sagrado. Y como todo lo sagrado, lo erótico tendrá las características ontológicas que expresan el Ser: será

contradictorio y ambiguo. Será Dionisiaco y Apolinio, impulsador de la vida y dador de la muerte, creador y destructor, como las imágenes de Vishnu, y todo en concordancia y referencia a ese cuerpo que somos.

B. El Tantra y la Poesía

Para comprender eso "maravilloso" de la experiencia erótica nos referiremos, en esta parte del trabajo, a esa antigua religión indostánica que pretende hacer de la experiencia amorosa una trascendencia a lo divino a través del cuerpo. Y lo divino como conocimiento.

Lo que me interesa subrayar es el carácter del rito dentro del tantrismo y el valor del cuerpo en algunas zonas especiales, que serán la vía idónea de esa energía que se manifiesta por medio de lo erótico. La finalidad de hacer una inducción a estas creencias es demostrar cómo las prácticas eróticas ritualizadas sirven para lograr una preparación y, ya con ésta, alcanzar algo divino.

Como marco referencial tenemos que tener claras dos ideas: primero, el tantrismo alienta todo goce del cuerpo porque supone un aprendizaje para el placer supremo, que es el goce de un ser humano por otro ser humano; esto es

el placer amoroso. La otra idea es aquella que supone el placer amoroso, como una estética y un camino de conocimiento del cuerpo en su totalidad, para trascenderlo.

El Tantra es un sistema religioso hindú que se centra en la libido humana, a la cual utiliza excitándola primero, y luego suspendiéndola completamente de los fenómenos perecederos de este mundo, para dirigirla hacia un objeto trascendente. En el Tantra, el que triunfa no es el que elimina su gozo de los fenómenos de esta vida, sino el que logra ser totalmente consciente de ellos para luego elevar su significado al más alto nivel posible. Ningún rito del Tantra tiene éxito si no está presente el placer, y este término, tan ambiguo en Occidente, será entendido como el goce de nuestro cuerpo que involucra necesariamente el cuerpo del otro, hacia una referencia que los hace trascender. Este aspecto es de importancia porque pondera la sensibilidad hacia el erotismo, que en este caso se comprende como todo aquello que es un gozo para el cuerpo.

El Tantra tiene que ver con el amor que encarna, literalmente hablando, el placer más refinado. El cuerpo humano, pues, adquiere una gran importancia dentro de este sistema, aunque es un cuerpo que se asimila al cosmos en cuanto considera que la libido sexual humana es idéntica

a la energía creadora, esencia del Universo, porque el mundo es el resultado del acto sexual cósmico entre la Pareja Originaria.

Es por esto que el acto sexual humano es considerado como la repetición de aquel acto sexual primigenio. Así, el placer que provoca tal acto es lo que el Tantra aprovecha para sus fines espirituales. Este acto sexual no es de un carácter simbólico, sino un acto sexual con todo el placer que supone. Sin embargo, es un acto que se hace como un ejercicio, cabalmente, del placer, como reflejo del éxtasis divino alcanzado en el juego sexual de energías entre las dos divinidades creadoras.

En la India, aun el pueblo no iniciado en estas prácticas, ve el erotismo como la manifestación externa de un estado interior. Philip Rawson (1993:87), en su obra *The Art of Tantra*, dice: "Sex is not regarded as sensation, but as feeling; attraction is not appetite, but the 'meeting of eyes'; love is not a reaction, but a carefully nurtured creation. Its meaning is a protracted ecstasy of mind and body...". (El sexo no es considerado una sensación, sino un sentimiento; la atracción no es una necesidad, sino "un encuentro de las miradas"; el amor no es una reacción, sino una creación alimentada

con cuidado. Su objetivo es alcanzar un éxtasis prolongado de la mente y el cuerpo.) De aquí su preocupación por la realización de un acto sexual pleno, tratado en obras como el Kamasutra, Anangaranga y otras, en las que se estudian caricias y posturas dirigidas a alcanzar una prolongación del placer erótico, donde el cuerpo es el medio más importante. Lo que en nuestra cultura está representado, de manera óptima, por la poesía que internaliza el retozo amoroso y sus diferentes estados emocionales y espirituales.

Todas estas técnicas, que aparecen en los libros sagrados mencionados arriba, son utilizadas en los rituales tántricos con el objeto de alcanzar el placer necesario para que el sadhaka (la persona que lleva a cabo actos de adoración, ritos o meditación) alcance el Rasa o 'néctar' (un estado donde se 'disfruta' una experiencia emocional), o un estado interior denominado Maharaga (la forma más alta de energía pasional concentrada), en el cual la verdad última es experimentada como un todo.

Ahora bien, la idea básica de los rituales tántricos es la de trasladar el foco erótico de la personificación externa del deseo hacia una divinidad interior; es decir, el hombre se convierte en la imagen del dios masculino (Siva) y la mujer en la imagen de la Diosa (Devi). Para

realizar esta transmutación existen varios métodos como el denominado Nyasa que consiste en ir tocando las distintas partes del cuerpo del compañero, mientras se recitan mantras (una sílaba o grupo de sílabas sánscritas usadas para concentrar energías cósmicas y psíquicas), que las irán convirtiendo en las partes del cuerpo de la divinidad; también se pueden recitar mantras durante el acto sexual ceremonial o dibujar diseños simbólicos en los cuerpos de la mujer y el hombre, con el poder de un yantra (símbolo diagramático para un campo de energía), con el mismo fin. Esta parte es de suma importancia para comprobar mi tesis, ya que la iniciación amorosa en Occidente estaría precedida por una cultura literaria que explica las partes del cuerpo más llamadas al goce amoroso, la cual juntamente con toda la literatura que habla del tema, iniciaría al novel en una sensibilización consciente, y lo iría preparando para el conocimiento de la experiencia amorosa. Así, un poema erótico incita pero, al mismo tiempo, da el tono anímico que preparará para la experiencia del encuentro sexual-del-amor, que nunca es el mero placer, sino está dirigido a una trascendencia. En el caso de Occidente, esta trascendencia es salir del "yo-mismo" para constituir al "otro". Además, el poema simboliza la experiencia de tal manera que puede hacer que el lector participe de la vivencia como propia.

En la tradición hindú existe la creencia en un cuerpo sutil, compuesto por un sistema de canales llamados nadis, repartidos por todo el cuerpo a partir de un canal principal llamado Susumna, que corre a la par de la columna vertebral, donde se encuentran repartidas siete chacras, que son círculos de energía en el cuerpo sutil. Es curioso hacer notar que estos puntos constituyen en Occidente las zonas erógenas. Dentro del discurso amoroso, estas zonas son las preponderantes como recipientes del amor o de la admiración enamorada (muslos, caderas-espalda, torso, busto-corazón, cuello-boca, ojos-frente y cabello) y, hay que hacer notar, que siempre se referirán a ellas por la comparación o la metaforización de un tercero, fuera del sujeto amado, que concretiza la trascendencia. Esta referencia a un tercer elemento es siempre el encuentro con lo paradigmático, una especie de salto en el esfuerzo por nominar al ser amado. Es necesario darse cuenta de cómo la poesía utiliza esta manera de referencia indirecta para encontrar al ser amado.

Es, a través de estos nadis, que se distribuyen a todo el cuerpo las energías vitales denominadas Pranas, cuya realidad depende de la experiencia interior directa. Alrededor del Susumna se encuentran, en forma de espiral, dos nadis denominados Ida y Pingala, muy importantes en

el proceso de despertar las energías concentradas, situadas en la base del Susumna, en forma de una culebra que permanece dormida en las personas no iniciadas.

Esta línea de energía (culebra) recibe el nombre de Kundalini y es esta fuerza la que el sadhaka quiere despertar y hacer pasar por el Susumna, desde la chacra inferior, llamada Muladhara, hasta alcanzar, pasando por otras chacras, la chacra superior denominada Sahasrara, situada en la coronilla, en la cual se encuentra la abertura hacia el espacio divino. Leamos en **The Art of Tantra** (1993:164):

What the sadhaka must learn to do is to control the currents, and withdraw from what he experiences the power which makes it seem 'real'. When he has withdrawn the reality-energy he must concentrate it, performing a 'turning back up' along the nadi system of the condensed force, and drive it to the subtle point in the crown of his head where it will cleave wide the opening into the Ultimate Ground of Being. Through this an infinitely bliss-creating nectar will then drip down to flood his body and mind. (Lo que el sadhaka debe aprender es a controlar las corrientes de energía y retirar de sus experiencias tangibles, el poder que las hace aparecer como 'reales'. Cuando ya ha retirado esta energía, debe concentrarla y enviarla por el sistema de nadis al punto sutil que se encuentra en la coronilla, donde rasgará la abertura que conduce hacia el Nivel más Sublime del Ser. Entonces, un néctar de infinita gracia inundará su cuerpo y su mente.)

Es en este momento cuando Purusa (Ida, el elemento

masculino) se une en una relación trascendental con Prakriti (Pingala, el elemento femenino), unión que constituye la experiencia erótica interna más sublime sugerida por las imágenes eróticas exteriores. Por esto, todo practicante del Tantra, ya sea hinduista o budista, tratará de mantener su cuerpo en el mejor estado físico posible.

Para el practicante del Tantra, sólo a través de la unión sexual de lo masculino y lo femenino se puede alcanzar el Sahasrara, el chacra de los mil pétalos donde reside la inmortalidad; experimentarlo es alcanzar el Nirvana, es alcanzar el estado de conciencia que los budistas llaman Iluminación.

Cada uno de los amantes le da al otro lo que le falta, para juntos alcanzar la totalidad y experimentarla. En un principio, el Uno quiso crear, disfrutar, poseer y actuar y para ello se dividió en sujeto y objeto, 'aham' (Yo) e 'idam' (Esto), equiparados a lo masculino y femenino. En este momento último, el sadhaka reconoce que el sujeto y el objeto no están separados, realización a la cual sería tonto (según los tántricos) tratar de llegar por un acto de razón o voluntad.

Existe la creencia de que la estética hindú está basada

en el Tantra. Según Philip Rawson, la teoría estética de la India comienza en el siglo IV, con *Natyasastra*, para culminar en la obra del filósofo Abhinavagupta del siglo XI, quien, según leemos en *The Art of Tantra* (1993:108), sugiere en su teoría estética que: "...art operates by arousing in the mind of the spectator the latent traces of emotions associated with events in his past life (or lives) analogous to those with which the work of art presents him". (...el arte funciona al despertar en la mente del espectador los rastros latentes de emociones asociadas con sucesos en la vida pasada o [vidas pasadas], similares a esos que el arte le presenta.) Aquí podemos apreciar la similitud entre esta concepción del arte y la "catarsis" aristotélica, según la cual, el arte permite el retorno de la imagen reprimida en el espectador, al ver triunfar, ceder o perecer a sus propios arquetipos; y debido a que están representados por el arte, puede vivenciarlos y después olvidarlos, logrando la purificación. Elementos que, en el tema que trato, representarían la libertad de experimentar el amor desde todas las perspectivas poéticas conocidas por el lector.

Volviendo a Abhinava, el arte contiene todas las modalidades necesarias para cubrir todas las categorías de experiencias emocionales, con el objeto de estimular

los rastros latentes de estas diferentes experiencias emocionales y que la mente las 'disfrute' como Rasa ('néctar'). Philip Rawson (1993:108) dice: "The tasting of these rasas in sequence puts the mind into a special state, in which it transcends its own emotive contents, and becomes conscious both intellectually and emotionally of itself". (Disfrutar estos rasas en secuencia, pone la mente en un estado particular en el cual ésta trasciende sus propios contenidos emotivos y toma conciencia, intelectual y emocionalmente, de sí misma.) Así, el arte, al igual que el Tantra, son caminos utilizados para alcanzar ese estado de la mente conocido como Rasa.

El erotismo es considerado la más poderosa entre todas las 'rasas', ya que domina en ella más lo que atrae que lo que repele. Así, según la concepción del arte de Abhinva, no es de extrañar que la leyenda de Krishna (símbolo erótico dominante en la cultura de la India) se convirtiera, durante la Edad Media, en el centro de toda la estética hindú, al mismo tiempo que su culto se introducía dentro del tantrismo. Las relaciones amorosas entre Krishna y las Gopis (mujeres enamoradas de él), en especial con Radha, serán el tema de las diferentes manifestaciones artísticas.

Según Philip Rawson (1993:104), en los poemas se

describen estas relaciones en sus detalles más íntimos y sensuales: "Young bursting breasts, swelling hips in charming undulation, small pink-palmed wandering hands, perfumed black hair dishevelled by long nights of love, slender limbs exhausted with amorous struggle". (Turgentes pechos, pletóricas caderas en ondulaciones encantadoras, pequeñas manos extraviadas de palmas rosadas, perfumadas cabelleras negras, despeinadas por largas noches de pasión, delgados miembros exhaustos por los estragos del amor). En algunas ocasiones, hasta especifican las posturas y actos sexuales llevados a cabo por Krishna, con el propósito de llevar la emoción erótica y la excitación sensual a su más alto grado y atizar, de esta forma, el fuego interno de Bhakti. Bhakti es un tipo de adoración religiosa cercana al concepto de Amor de la cultura occidental, dirigido hacia cualquier devata (principio divino tántrico). El resultado de cultivar Bhakti es inundar la mente y el cuerpo de ese 'néctar' llamado Rasa, que en este caso es el 'disfrutar' la experiencia de estar enamorado con una divinidad. Este objetivo buscado por la literatura sobre Krishna, es compartido también por la música y la pintura.

Es decir que el Tantra tiene como finalidad enseñar al iniciado a disfrutar de ese néctar, que se denomina

Rasa, por medio de la debida preparación y conocimiento de su cuerpo, al igual que la poesía erótica en nuestra cultura tiende a desarrollar una sensibilidad especial para el encuentro con el amor, que no es precisamente corporal sino un estado del espíritu, como fruto de esa totalidad corpórea, que encontrará, gracias a su preparación y afinación sensibles. Por otro lado, si observamos que las prácticas del tantrismo se parecen más al uso que hacemos de la poesía que de la religión (en lo relacionado con el señalamiento de zonas especiales de energía, en la ritualización del evento amoroso-sexual y, finalmente, en lo relativo al amor como un medio de alcanzar lo trascendental), vemos que lo sagrado, en cuanto a lo erótico, ha quedado a cargo de la poesía, ya que la religión en Occidente entró en el campo de lo racional, dominado por "el principio de realidad", cuando su campo era el de la trasgresión o de lo sagrado, dominado por el "principio del placer".

Me detendré ahora a examinar lo que se entiende por rito y sus implicaciones dentro del campo que me interesa: vitalizar el encuentro con lo sagrado.

El rito consiste, esencialmente, en la repetición de un acto sagrado. Sin embargo, esta repetición no es

una simple conmemoración, sino una reactualización: Tanto el que realiza el rito como el espectador se convierten en contemporáneos de ese suceso sagrado; salen de la duración temporal ordinaria para entrar en una temporalidad sagrada que es la misma en la cual se llevó a cabo aquel suceso. Entramos en ese Eterno Presente, indefinidamente recuperable a través del rito. Como dice Mircea Eliade (1968:71) en su obra **Lo sagrado y lo profano**: "...el Tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos".

En la poesía amorosa, el poeta cumple el papel de un sacerdote ya que reactualiza, con el lenguaje poético, la vivencia amorosa y hace que, por medio de las distintas técnicas, tanto él como los lectores, se introduzcan en ese Eterno Presente en que se llevó a cabo la experiencia erótica. Así, el poema se convierte en un rito pues repite un acontecimiento sagrado que, en este caso, es la vivencia amorosa, sagrada por el hecho de ser única, de ser inexplicable, de pertenecer al campo de la trasgresión y, finalmente, por contener la entrega de la individualidad como sacrificio.

De esta manera, el poeta por medio de su poema, logra un rompimiento en la linealidad del tiempo profano, para introducirse, él y los lectores, en esa temporalidad recuperable de lo sagrado y participar del hecho amoroso.

Como conclusión, tenemos dos ideas: primero, el tantrismo alienta todo goce del cuerpo porque supone un aprendizaje para el placer supremo, esto es el goce amoroso. La otra idea es aquella que supone este placer amoroso como una estética, un camino de conocimiento del cuerpo en su totalidad, para encontrar en ello lo sagrado.

IV. EL DATO POÉTICO Y EL CUERPO

Si hemos de partir del cuerpo, como lo intenta Merleau-Ponty en su filosofía, lo que tendremos que estudiar, entonces, será la manera en que éste es afectado por la lectura de un poema erótico. Para tal efecto, me servirán de base las ideas de Mikel Dufrenne, en su obra *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, donde esboza las peculiaridades de los trabajos artísticos. Asimismo, utilizaré los apuntes de *Lo visible y lo invisible* (continuación de *Phenomenology of Perception*), de Maurice Merleau-Ponty, que nos dan el estudio más detallado de lo que sucede al cuerpo en la percepción y toma de conciencia de la experiencia. Además, haré una comparación con los valores sagrados del tantrismo y lo que encuentra nuestra poesía en su afán de plasmar la experiencia erótica para comprender su carga sagrada y luego llegar a la conclusión de que el cuerpo es la única referencia en la poesía erótica, y que los lugares que nombra y el ámbito que designa, para el cumplimiento de la experiencia erótica, tienen una carga de sentido ritual en donde el ser humano siente y comprende su vivencia erótica.

Como dice Levinas, en *Totalidad e Infinito*, el

lenguaje posibilita la objetividad del mundo, en cuanto que éste es la validación que hace la colectividad del pensamiento. El lenguaje, que está hecho de la intersubjetividad, ya que es comunicación, objetiviza lo pensado porque hace que sea un "algo" comunicable. El "otro" desempeña el papel de dador de significado al recibir el mensaje, y entonces éste se convierte en sentido dentro de la colectividad. En esto consiste la objetivización del mundo que compartimos por el mero hecho de "hablarlo", de contarlo, de ponerlo en común para que sea sabido. Según Emmanuel Levinas (1987:225), la presentación al "rostro" del otro de lo que acontece, de lo que narro, es hacia un "único otro", pero esta "expresión- no devela un mundo interior, previamente cerrado, que agrega así una nueva región para comprender o para apresar"; por el contrario, de acuerdo con Levinas (1987:226), esta comunicación, "Me llama, [...]por encima del dato que la palabra pone ya en común entre nosotros. Lo que da, lo que se toma, se reduce al fenómeno, descubierto y ofrecido a la aprehensión, que arrastra una existencia que se suspende en la posesión. Por el contrario, la presentación del rostro me pone en relación con el ser." Es este ser el que se revela en el "dato" poético y que, en su expresión comunicante, realiza el fenómeno de poseer la existencia, y esta existencia es una participación del ser.

Ahora bien, en lo erótico, la propuesta poética presentada por medio del lenguaje logra una transformación del momento por la participación de lo sagrado, en relación con la reactualización del rito. El poema es una transformación del momento porque lo convierte en el presente perpetuo del ritual (poner en común) del sacrificio amoroso y, por otro lado, es una participación en el sentido particular de la existencia de la vivencia humana de lo erótico.

Esta carga de contenido se logra por lo específico del mensaje y la participación somática del lector, mediante el vehículo del lenguaje que trae la vivencia al cuerpo y lo convierte en un dato sensual. Y es aquí donde nace la experiencia de ese compartir el fenómeno que despliega, de esta manera, el infinito de posibilidades de la unión amorosa. Curiosamente, pero comprensible, es que las zonas que marcan lo erótico en Occidente siempre se originan en un lugar de gran actividad nerviosa, los plexos, que a su vez en el tantrismo localizan las chacras y que tienen las mismas funciones, probablemente con perspectivas diferentes, pero con los mismos resultados; de allí que nos interese demostrar cómo se pueden identificar las dos modalidades de reconocer al cuerpo, porque así comprendemos el sentido sagrado de la poesía erótica.

Veamos esto con un ejemplo de Carmen Matute, en su libro titulado *Los designios de Eros*. Primero, en su poema "Mujer" (1993:2)

1 Tatuada
 con inscripciones misteriosas
 que una mano de fuego
 trazó por error
 5 aquí estoy
 yo, mujer,
 que soy más cadáver que ninguno.

Me interesa llamar la atención en tres aspectos del poema. El primero es aquel que localiza su cuerpo como un lugar para inscribir; segundo, esta inscripción está hecha por el fuego; y tercero, dicha inscripción está dominada por el error, donde el error la hace "más cadáver que ninguno"; es decir, el cuerpo es una textualidad que realiza un mensaje equivocado. La diferencia con otros cuerpos es lo tatuado. Sólo el humano es tatuado. La simbolización de la piel es el tatuaje, ese marcar el cuerpo de una manera indeleble, como para figurar que la vida, aunque no parezca, se convierte en historia y ésta puede ser la negación; entonces, el cuerpo es una marca que niega, y esta toma de conciencia de la equivocación reconoce lo inscrito por el fuego como un tatuaje. En este caso, es un tatuaje hecho con error. Dicha equivocación cae también sobre la inscripción; es más, el poema apunta a un reclamo de dicha falta.

Sin embargo, no es ésa la línea de su significación que a mí me interesa, sino esa parte en que este cuerpo es un espacio marcado, y esa marca lo hace cadáver. Desde el marco de mi análisis, este convencimiento de ser cadáver es cabalmente el segundo punto al cual quisiera llamar la atención; el cuerpo que es un cadáver es el femenino que tiende con toda su fuerza a esas posiciones originales y que, dentro del dominio humano, están más identificadas con la mujer como mero punto cultural. Dentro de lo humano, es lo femenino lo que tiende a la negación; es esa capacidad la que va hacia la potencia de lo inorgánico, al instante místico de lo inmovil y, cabalmente por eso, es que se descubre un error en la inscripción, porque es allí de donde partirá la fuerza erótica, precisamente de la trasgresión al mandato divino. Y es éste el tercer aspecto que encuentro digno de mención: la interrelación que aparece como el primer resultado del encuentro del cuerpo en el dato poético. El poeta en este momento descubre que su ser debe ir al encuentro de una verdad que supera el mandato hecho en el límite de su cuerpo. Por lo tanto, estas características que se reconocen como erradas son sagradas y harán la historicidad de ese cuerpo como la inscripción de lo misterioso.

En resumen, el cuerpo es un texto, lugar de señales,

de signos que serán interpretados y vistos según la expresión del momento del encuentro con el otro: el suceso erótico.

Leemos, en otro poema titulado "Safo", la ambivalencia de la apertura de la vivencia erótica. El título del poema hace alusión a la mujer siempre rodeada de la belleza femenina en Lesbos, pero víctima de la pasión hacia un hombre joven. Esta ausencia de condición está presente en Carmen Matute, y encuentra los lugares del cuerpo en que esto es propicio; aquí serán los "senos" y las cabelleras. La metáfora del beso o la caricia sobre los pechos también participa del fuego que marca, en este caso, alucinado amor en forma de alas de fuego. El poema dice (1993:6):

1 Repta la madrugada
entre dulcísima la lluvia.
Vagan enigmáticas las horas
sobre la pareja derramada
5 en el valle prohibido.
El amor alucinado
torna fuego las alas
del gorrión que se posa
10 en altos pechos,
mientras flotan los cabellos
como algas en el agua
persiguiendo las huellas de Safo
en el espejo fragmentado.

Es el cuerpo el que está en un lugar prohibido, aquel

cuerpo transgredido por un error divino. No es él mismo lo prohibido; la trasgresión la hace el cuerpo y su fuerza es esa parte en la cual el "amor" bendice y transgrede.

Me gustaría hacer mención, en la poesía erótica, de ese tercer elemento que realiza la metáfora, y que siempre es algo que permite el tránsito de las naturalezas identificadas en tal figura. En este caso son las alas de un gorrión, que se han convertido en algo que quema. Es decir, hay una alusión al poema "Mujer", esa marca del fuego, esa marca que habla desde una trascendentalidad y que viene a contar, a narrar, cómo es lo metaforizado. Se podría decir una voz de lo desconocido. En este caso la caricia, que solamente puede ser explicada por ese tercer elemento y que va más allá de lo implicado en la figura. Veamos: El gorrión que se posa (1er. carácter), ha tornado fuego sus alas (2do carácter), el amor alucinado (3er. carácter); todo esto quiere decir que la caricia es amorosa, (el fuego quema y las alas pueden rozar levemente y es una leve quemadura, etc.). Lo importante aquí es que no puede decirse que la caricia es de tal manera, sino solamente en virtud de una comparación o una identificación; esto es lo que llamo el tercer elemento. Primero, las dos naturalezas comparadas que en este caso son la caricia o el beso y las alas -fuego del amor caricia-gorrión; el

tercer elemento es aquel que se escapa más allá de estas dos naturalezas y, desde un lugar distante de la significación, nos dice cómo es la caricia, cómo debe ser, cómo figuraría ser, cómo es la imagen de; pero no es eso simplemente, es la identificación vívida de la imagen. Es, desde este punto, que el lenguaje se niega en la metáfora, porque no alcanza su objetivo sino eludiendo la precisión, buscando ésta en un término que no está presente y que sólo por la imaginación que encarna dará una idea, una noción, pero con la polivalencia de lo no establecido, con una riqueza de sentido totalizante que se sumerge en lo intuitivo y que nos hace perder la relación directa con el lenguaje, y deja rastros, señales, pero no el significado. Este tercer elemento es el cuerpo. Es este "aquí" donde se "siente el lenguaje". En esta pérdida de la significación directa, el cuerpo vive el sentido de lo expresado, porque él es la única referencia, el único recuerdo y el único camino al lenguaje que necesita corporizarse. Aquí es donde el cuerpo se convierte en texto. Podría decirse, lee desde sí mismo y en sí mismo y es la única referencia posible.

Desde esta perspectiva, Merleau-Ponty expresa que el poema es existencia. En el capítulo dedicado a la explicación de cuál es el sentido de nuestro propio cuerpo,

dice (1989:151): "Just as the spoken word, is significant not only through the medium of individual words, but also through that of accent, intonation, gesture and facial expression, and as these additional meanings no longer reveal the speaker's thoughts but the source of his thoughts and his fundamental manner of being, so poetry, which is perhaps accidentally narrative and in that way informative, is essentially a variety of existence". (Así como la palabra hablada es significativa, no sólo por medio de las palabras individuales sino que también por el acento, la entonación, el gesto, y expresión facial, y así como estos significados adicionales ya no revelan los pensamientos del hablante sino la fuente de sus pensamientos y su manera fundamental de ser, así la poesía, que es tal vez accidentalmente narrativa y de esta manera informativa, es esencialmente una variedad de existencia.) Además, el lenguaje encuentra una receptividad propia sólo en el cuerpo; es allí en donde la metáfora encuentra su plenitud de significación, y es a esa corporeidad a donde la poesía se traslada para fundamentarse y vivir. El cuerpo es lo real poético.

Dufrenne (1973:337) dice a este respecto: "The transcendental activity which intellectualism assigns to the mind can also be attributed to the body [...] As living and as mine, the body is itself capable of knowledge, and

this fact represents a scandal only for those who consider the objective rather than the animated body". (La actividad trascendental que el intelectualismo asigna a la mente puede también ser atribuida al cuerpo [...]. Como algo mío y viviente, el cuerpo es en sí mismo capaz de conocimiento, y este hecho representa un escándalo sólo a aquellos que consideran el cuerpo como un objeto y no como un ente animado.) Dufrenne (1973:339) agrega: "The body is the always already established system of equivalences and intersensory traspositions. It is for the body that unity is given before diversity". (El cuerpo es siempre el sistema ya establecido de equivalencias y trasposiciones intersensoriales. Es por el cuerpo que se da la unidad antes que la diversidad.) Así, según Dufrenne (1973:342), el ritmo de los poemas es leído y sentido desde lo interpretado por el cuerpo, siempre y cuando las palabras hayan sido entendidas, como si dijéramos que el cuerpo está en una posición dialéctica, en la cual él está siendo producido y al mismo tiempo produciendo la percepción: "Thus if the body must bring us and the aesthetic object into accord, and if the body pays homage to this object even in the pleasure that it sometimes experiences in its presence, this does not occur in terms of its normal proclivities". (Así, si el cuerpo es el que debe ponernos en armonía con el objeto estético, y

si el cuerpo brinda homenaje a este objeto aun en el placer que algunas veces experimenta en su presencia, esto no ocurre en términos de su proclividad normal). Y la respuesta de por qué ocurre esto es dada por Merleau-Ponty (1970:324) en uno de los apuntes que realizó mientras escribía su última obra; él dice: "Toda la arquitectura de las nociones de la psicología (percepción, idea, -afección, placer, deseo, amor, Eros), todo ello, todo ese batiburillo se aclara de repente cuando se dejan de pensar todos esos términos como realidades positivas (espirituales más o menos densas), sino como diferenciaciones de **una sola total adhesión al Ser que es la carne...**".

Desde este punto de vista, toda poesía tiende a lo erótico en el sentido de que es el descubrimiento del cuerpo como la conciencia, y como nuestro filósofo citado (1970:80-81) diría, repitiendo a Bergson: "estoy tan ligado a este mundo, que no soy yo, como lo estoy a mí mismo, en cierto sentido no es más que la prolongación de mi cuerpo". Y leemos en una cita al pie de página: "como decía Bergson en **Las dos fuentes**: mi cuerpo llega hasta las estrellas 'porque si nuestro cuerpo es aquello a que se aplica nuestra conciencia, es coextensivo a ella. Comprende cuanto percibimos, llega hasta las estrellas.'" y sigue Merleau-Ponty: "tengo fundamento para decir que soy el mundo.

Desaparecen el idealismo y el calambre reflexivo porque la relación de conocimiento se apoya en una 'relación de ser'". En otras palabras, nuestro cuerpo es la conciencia del mundo; somos el mundo en nosotros. Pues bien, la poesía es esa conciencia de mundanidad que nuestra cultura tiene, y la metáfora y las figuras de sinestesia no son sino el nombre que le damos a la conciencia de transformación que nuestro cuerpo realiza constantemente como participación de la mundanidad-del-mundo, es decir, "del ser del mundo", esa corporización de los elementos de lo universal, que se reconocen en la vida de mi cuerpo. Concluyendo, la metáfora y su proceso son lo más "natural" que posee nuestra capacidad somática de transformación, del elemento hacia una síntesis, que busca la captación de la totalidad.

Ahora bien, esa localización de la figura erótica y que habla de y a las zonas erógenas de nuestro cuerpo, convirtiendo la experiencia en un ritual religioso es lo que ya hemos denominado tantrismo. Lo que busco ahora es demostrar cómo en la poesía erótica lo que hace Occidente es, cabalmente, fijar la relación directa de ese ritual que nos hace falta y la sacramentalización de ciertas acciones de transgresión, por medio de la estilización poética, donde, expresamente, partes nuestras, que son la localización espacial de esa energía, son invocadas

para lograr que todos participen de dicha sacralización. Así, en los ejemplos de la poesía de Carmen Matute, hemos visto cómo este cuerpo, único escenario de lo erótico, está marcado por lo divino para su interpretación; también hemos leído cómo ciertas partes son ponderadas. Veamos ahora otras muestras donde se da la misma pretensión: lograr que dichos espacios sean considerados como sagrados. Leemos, en el poema "Amor al Amanecer" de la misma autora (1993:9):

1 Brota la luz apenas
 -de no sé dónde-
 y hay un airecillo como de lluvia.
 Tu espalda parece
 5 un mundo remoto
 hasta el húmedo instante
 en que recuerdo tus labios
 atravesando puertas anoche.
 Es entonces cuando estiro la mano
 10 para tocarte con alegría y ternura
 -como se toca a un niño-
 y reconozco la torre
 o el puñal del alba.

sonrío, pájara en su nido...

15 Irrepetibles, las caricias me esperan
 pacientes.
 Entre el sueño y la vigilia
 el placer parece aún más,
 agonía.

En este caso se reconocen la espalda, los labios y el falo, que corresponden a tres centros principales de energía, que son el Vishuddha o plexo laríngeo, Anahata

o plexo cardíaco, y Swadhisthana o plexo prostático. En nuestra cultura, al ser nombrados estos centros nerviosos, se les invoca e inmediatamente recurrimos a los recuerdos que tenemos localizados en ellos para realizar el poema, como una correspondencia. Resulta curioso observar cómo la invocación de estos centros tiene que ver con los elementos que los identifican en forma sagrada dentro del Tantra. Por ejemplo, la chacra Swadhisthana tiene como su elemento el agua y la alusión en el poema es de lluvia y de humedad (versos 3 y 6). Igual, en la combinación del éter, elemento del Vishuddha, que en el poema es el airecillo de la mañana (3er. verso). Por último, está la adjudicación a la chacra Swadhisthana, plexo prostático, de la metáfora "la torre" y el "puñal del alba"; siendo la primera una construcción de posición, con alusiones al ataque, y la otra la nominación de un arma; en ambas el carácter de la imagen es agresivo. Luego, para finalizar el poema, se recuerda que lo alcanzado es una agonía, esa representación de la muerte que es la verificación de lo sagrado, porque habla de la entrada en el mundo de lo no sabido. De manera análoga, Ana María Rodas (1973:33) hace un poema con similares elementos en su libro **Izquierda erótica:**

1 Aprovechame ahora, cuando te pertenezco

Eso me gusta, sigue.
 Muérdeme un poco más los pechos.
 Recorre mi cuerpo con tu lengua
 tibia
 suave.

5

Crece dentro de mí
 lo necesito.

Empápame con fuerza
 Y escúchame gemir
 10 anunciando mi nuevo nacimiento.

Está el sacrificio de la entrega; luego, la conjugación de los centro de energía de la boca y el del plexo cardiaco; la llamada a lo húmedo, el crecimiento fálico: la erección; y por último, en lugar de la "agonía" por el placer que se da en el poema de Carmen Matute, leemos la anunciación de un "nuevo nacimiento", que supone una muerte. Sin embargo, las similitudes son fáciles de encontrar: labios y lengua que pertenecen al mismo plexo laríngeo; empapar y la humedad de la lengua, la mordedura en los pechos, al plexo cardíaco, chacra Anahata. El final será siempre el encuentro con un supuesto origen o con la agonía, simulando, en ambos casos, la muerte, y simbolizando con esto un espacio divino, en el plexo Swadhisthana.

Cabe decir aquí que no es el tema de esta tesis el marcar e identificar cada una de las zonas eróticas señaladas, tanto por Occidente como por el tantrismo, y que coinciden con bastante precisión ya que la base de

ambos didactismos es la experiencia del cuerpo. Sin embargo, como señalé en el tantrismo, esto demuestra el carácter sagrado que se le da a la experiencia erótica.

Pero, prosiguiendo con el intento de mostrar cómo afecta la lectura de un poema erótico al cuerpo, vemos que la imagen ha hecho del cuerpo un referente propio; entonces es cuando decimos, otra vez, con Mikel Dufrenne (1973:413), que es el objeto el que revela la conciencia: "Consciousness is, in fact, a relation to the self and a relation to a world" (La conciencia es, de hecho, una relación con el yo mismo y una relación con el mundo) y reafirma (1973:414) que "A consciousness is revealed through the object". (La conciencia es revelada a través del objeto.) Y en el caso del erotismo, es el cuerpo revelado a la conciencia en toda su profundidad, por medio de la imaginación y la re-presentación de que somos capaces al leer el poema como propuesta estética, el que anuncia un autoconocimiento.

Veamos un ejemplo en Delia Quiñónez (1981:14), otra poetisa que ha buscado la expresión erótica:

1 Amo el desvarío de tus manos
y las montañas de sueño
que me tocan:
alas

5 para borrar
mi aquelarre de mundos
que no entiendo.

 Cómo decir
 que el pulso,
10 y la luz,
 y el fuego de tus manos,
 no pudo diluir en las estrellas,
 toda la soledad
 que me quedó en el pecho
15 cuando tus manos,
 torrente,
 agua,
 luz,
 dijeron el adiós definitivo!

En este poema de su poemario intitulado **Otros poemas**, hay una potencialización de la presencia de las manos, las cuales, desde la perspectiva hindú, son el punto de entrada y salida por excelencia de la energía del prana, la energía tomada del oxígeno aspirado. Son ellas terminales nerviosas que llevan un caudal de significación y que, en el caso del poema, conducen un torrente de fuego, luz y agua. Se describen para decir lo que su adiós significa, la soledad que le habita en el pecho. De nuevo ese valor especial que da el erotismo al plexo cardíaco, el Chakra Anahata, cuyo elemento es el aire y se manifiesta en el suspiro, que a su vez relaciona el aire con el agua y así al plexo prostático, la Chakra Swadhisthana. Además, tenemos que decir que es este plexo el que crea un nexo de energía entre los amantes, según el tantrismo, y en nuestra cultura designa el lugar de la presencia amorosa.

En este poema, Delia Quiñonez hace evidente la relación estrecha que tienen los símbolos relacionados a los fenómenos eróticos y lo que le ocurre al cuerpo. Aquí se entiende el porqué el corazón se relaciona con el proceso de los afectos eróticos del adiós y por qué radica allí el dolor causado por la pérdida del compañero, del "otro".

Como conclusión a esta parte del trabajo, vemos que de una comparación con los valores sagrados del tantrismo lo que encuentra nuestra muestra de poesía en su afán de plasmar la experiencia erótica es una serie de lugares corpóreos en donde ocurre el fenómeno erótico y, entonces, nombra para identificar y comprender su carga sagrada debido a que siempre está ligado a lo no comprendido y oscurecido por el misterio. Esto nos lleva a decir que el cuerpo es la única referencia de carácter topológico en la poesía erótica, y los lugares que nombra y el ámbito que designa, para el cumplimiento de la experiencia erótica, tienen una carga de sentido ritual en donde el humano siente y trata de comprender su vivencia erótica, que escapa a una racionalización de las palabras y, en su ambivalencia, describe tanto el momento de la muerte como el de la vida, y también la pérdida del "yo" en el sacrificio de la entrega.

V. TRES MANERAS DE EXPRESAR EROTISMO

Las peculiaridades de los trabajos artísticos que a continuación presento son, de una manera u otra, expresiones de lo erótico, desde el título que los encabeza hasta la temática. Cada uno de ellos muestra una característica bastante definida en nuestra cultura; por ejemplo, Ana María Rodas clama, desde una perspectiva de femineidad, por una actitud menos injusta en lo que respecta al encuentro erótico entre hombre y mujer, y plantea una pregunta ontológica relacionada con el ser de lo erótico. Delia Quiñonez muestra, por medio de la sublimación, el hecho erótico, en ese "esconder- mostrar" tan característico de una cultura de subordinación; y, por último, Carmen Matute presenta la experiencia erótica como una transgresión dramática y conflictiva.

Me referiré a tres obras: *Poemas de la izquierda erótica* (1973), de Ana María Rodas; *Nos habita el paraíso* (1990), de Delia Quiñonez; y *Los designios de Eros* (1993), de Carmen Matute. Intentaré encontrar en esta poesía el afán de plasmar la experiencia erótica y los problemas que acarrea en nuestra cultura. Todo esto, como ya he dejado apuntado, ayuda a comprender su sentido sagrado,

lo cual me llevará a concluir que el cuerpo es la única referencia en la poesía erótica y los lugares que nombra y el ámbito que designa, para el cumplimiento de la experiencia erótica, tienen un uso de ritual en donde el humano siente y comprende su vivencia erótica.

A. Poemas de la izquierda erótica (1973)

Ana María Rodas publica en 1973 su libro Poemas de la izquierda erótica, una colección de más de noventa poemas que hablan de la situación de la mujer frente a su cuerpo, y su exigencia erótica ante la cultura y su realización frente al otro, en este caso, el hombre, como un fruto de la imposibilidad histórica del erotismo sin una valoración negativa de la sociedad. Este afán de liberación y sentimiento de hastío se vive en todo el libro, con el empuje de una mujer que comprende bien qué pasa (la desvalorización de su género) y cómo se le impide su total expresión en una cultura marcada por la sanción a lo erótico. Sin embargo, plantea la cuestión del hombre como un ser que no comprende y no vive su primordial experiencia humana, el erotismo.

En cuanto a la forma de expresión, Ana María Rodas utiliza palabras comunes y metros diversos, que determinan

un campo poético cuya finalidad es la comunicación sin ambivalencia. Sus términos son de uso corriente porque va, *exprofeso*, en contra de una poesía que engaña y oculta la situación discriminatoria hacia la mujer, dentro de la sociedad, en la experiencia erótica.

El primer sentimiento erótico es el descubrimiento o, simplemente, el encuentro con el cuerpo. En el proyecto poético de Ana María Rodas, el descubrimiento de su cuerpo se da en el primer poema (1973:9) y, poco a poco, va conformando este descubrir su cuerpo hasta llegar a la otredad. Leámoslo:

- 1 Domingo 12 de septiembre, 1937
a las dos de la mañana: nací.
De ahí mis hábitos nocturnos
y el amor a los fines de semana.
- 5 Me clasificaron: ¿nena? rosadito.
Roté el rosa hace mucho tiempo
y escogí el color que más me gusta,
que son todos.
Me acompañan tres hijas y dos perros:
- 10 lo que me queda de dos matrimonios.
Estudié por que no había remedio;
afortunadamente lo he olvidado casi todo.
- Tengo hígado, estómago, dos ovarios,
una matriz, corazón y cerebro,
/más accesorios.
- 15 Todo funciona en orden, por lo tanto,
río, grito, insulto, lloro y hago el amor
Y después lo cuento.

Este cuerpo que es historia (versos 1 y 12) y después

bandera de este pueblo autónomo
que me funciona adentro.

En este poema de Ana María Rodas, todavía notamos la separación racionalista en la cual el cuerpo, en este caso la piel, está separado de "ella", que es otro "algo" que realmente vive allí (versos 1 y 4). Aunque la nombre "bandera" (verso 23) de su pueblo, que es ese "algo" que es ella misma, accede a que es "buena" porque ha durado (verso 5), y su estado, en alguna forma, da cuenta de lo que le acontece (15,19). De todas maneras, Ana María Rodas (1973:90) logra, casi al final del libro, en un pequeño poema de doce versos, entregarse a la idea de su identidad en y con su corporeidad:

- 1 La piel,
mi piel.
Este erizamiento primitivo
que ya no lo produce nadie ajeno.
- 5 Yo con mis vísceras,
con mi silencio
con esta calma nueva
con este sentimiento
de plenitud perfecta.
- 10 Quiero disfrutar ahora
el ser yo misma.
Mañana voy de regreso al camino.

Desde esa piel que la hace ser ella misma (versos 1 y 4), la poetisa se siente propia, sin nada ajeno que

le ayude a conformarse; y en esas vísceras (versos 5 y 9), desde esa calma de ser ella, se lanza al sentimiento de la perfección en sí misma, no con el escalofrío de una vanidad más, sino con la perfección del encuentro con uno mismo que es un disfrute ajeno a la falsa imagen que da lo vano (versos 10 y 11).

Este descubrimiento de ser el propio "ser" viene después de la entrega y de la rabia por la negación de reciprocidad (verso 12); pero, también, con el valor alcanzado por el tiempo vivido con plenitud y responsabilidad. La responsabilidad es un tema que en Ana María Rodas forma al ser humano: la responsabilidad que puede ser leída como consecuencia, como conciencia o como sinceridad, virtudes que mucho pueden ayudar a nuestra cultura en la experiencia de la relación amorosa entre el hombre y la mujer.

La entrega en Ana María Rodas siempre está llena de fe y ambición humanas; es decir, una ansiedad muy especial que persigue "el-ser-humano". Y este fuertísimo deseo de tener cerca a una totalidad, representada en un hombre, la lleva a una serie de entregas que terminarán con la relación, o con una queja, pero no con el sueño del deseo de ese encuentro, que para ella es lo importante. Leamos

cómo, en la plenitud de su intersubjetividad, descubre que ella es hecha por el otro (1973:27):

1 Hoy he descubierto la belleza
de ser yo misma.
-no,
no fue así;
5 me lo enseñaste-

Pero al hacerme mujer
al mostrarme que los seres
son tan libres

Comprendí
10 que libre-yo
y libre-tú
podemos tomarnos de la mano
y realizar la unión sin anularnos.

Así,
15 después de la cópula perfecta,
de la unión que no ata
del entregarse
sin miedo

Con tu semen y tus besos me has vuelto
20 un organismo vivo
un ser perfecto.

Este poema es muy especial por dos razones: en primer lugar el encuentro con el otro es el aprendizaje de ser ella misma (verso 5) y, a continuación, el descubrimiento de que ese yo misma es un "libre-yo" (verso 10). Después, esa libertad ofrece un clima y un lugar donde no se anula ninguna de las dos mismidades. Así, contrario a lo que opina Sartre y de acuerdo con Merleau-Ponty, existe una entrega en libertad (versos 16 y 18), sin el problema

de la pérdida del yo mismo en el dolor del sacrificio de la entrega, sin el sentimiento de la libertad perdida, sino una realización perfecta y con la presencia del otro en el cuerpo (versos 19 y 20). Como vimos en la primera parte, esto enseña la perfección de ser y la conciencia de la vida como participación de la otredad (verso 21).

De esta participación con el otro para el encuentro con el propio ser, Ana María Rodas obtiene una conciencia plena de su femineidad que se expresa sin ningún engaño ni particularización; esta entrañable conciencia la hace ser mujer, cuya única diferencia es su saber y, sobre todo, la experiencia de su plenitud (1973:26):

- 1 De acuerdo,
soy arrebatada, celosa,
voluble
y llena de lujuria.
- 5 ¿Qué esperaban?

¿Que tuviera ojos,
glándulas,
cerebro, treinta y tres años
y que actuara
10 como ciprés de cementerio?

Esta afirmación es una aceptación de una autenticidad que la hace mujer, ser humano y no, hipócritamente, como un vegetal que la haría negarse. También hay una alusión a la "mujer castrada", aquella que no hace sino lo que

le indica la sociedad, al imponerse en su lugar, un simulacro de mujer, un fantasma que dice no desear. En el siguiente poema, Ana María Rodas (1973:28), con intuición se adelanta a la crítica más acérrima: aquella hecha por la mujer moldeada por la negación, bien educada, e hipócrita:

1 A tí te aterra
hablar de estas cosas.

Las sientes, claro, pero sólo te carcomen
/por dentro.

Porque ¿como decir "yo deseo"?
5 -las mujeres no deseamos
sólo tenemos hijos-

Cómo puedes pedir a tu marido
que te lama y te monte
-eso no lo aprendiste en el colegio-

10 Y cuando él alcanza su orgasmo egoísta
no puedes gritarle
yo no termino.

Ni puedes masturbarte
ni buscar un amante.

15 Para una mujer eso no es bueno.

Este es un poema que protesta contra la postura absurda que ha hecho la cultura de la mujer: un ser anónimo que funciona bien porque es madre y que, gracias a esta categoría valuada y ponderada por la sociedad, la mujer se vela y vive aislada de su femineidad, alejada hipócritamente del deseo y el placer, incluso soportando

a un compañero que, lejos de encontrar un éxtasis erótico con ella, se esconde en su egoísmo. Ambos adoptan una actitud enfermiza uno frente al otro, al perder de vista lo sagrado del rito amoroso y el trasfondo de realización que conlleva lo erótico.

Ana María Rodas va formulando una ética del encuentro con lo verdadero, al entender que cualquier sinceridad será siempre mejor que toda esa serie de mutilaciones que, poco a poco, hemos creído como parte de nuestra cultura. También es ética la queja que se hace para buscar una manera de ser más sincera y tratar de descubrir a un humano que sea consecuente con su responsabilidad de saberse hecho por su creatividad, y no un ente a la deriva de una contingencia mal llamada "natural", que lo niega y abandona a ser "un algo". Estas son proclamas a favor de un auténtico erotismo, de una práctica que nos redima y nos humanice. Leamos qué dice Ana María Rodas (1973:66) al "macho":

1 Para ser hombre
 es necesario tener arrestos
 ¡Tan fácil esconder la cola,
 negar los hijos,
 5 decir soy amoral
 olvidar los excesos
 de amor y de celos
 cerrar la puerta
 y dejar adentro
 10 -porque como estorban-
 los huevos!

En este poema, Ana María Rodas plantea que tener los atributos que hacen a un "macho" de la especie humana (verso 11) entra en conflicto con lo que dicta esa normativa de ser "macho" que, contrario sensu, castra. Un "macho" es la negación cultural de la mujer, pero también es la negación del hombre como realización erótica (versos 5 y 7). La plenitud de ser humano no está vinculada con esos elementos de la cultura, que pretenden "devolver" al hombre (versos 2 al 8) algunas características animales que no ha poseído nunca, ni siquiera en sus émulos más primitivos.

El siguiente poema de Ana María Rodas (1973:67) demuestra la pérdida de la humanidad en la negación del erotismo que, en ella, es la unión de dos seres humanos. Para ella, el fracaso en esto llevará siempre al desierto de lo humano, el peor de los castigos: la soledad sin horizonte del hombre entre los hombres. Veamos:

1 Nunca digas, contador de historias
por qué tus cuentos
son extraordinarios

5 No reveles que tus palabras
son los sonidos de los seres
que dejaste agonizando en el camino.

No te extrañe tampoco que mañana
como único auditorio
10 de tus hermosas frases
de tus palabras

dramáticas
sonoras
tengas a tus pies un mar de arena.

Atrévete a mirarme. Soy el primer grano
15 de tu inmenso desierto del futuro.

Aquí hay una crítica al discurso de la cultura que hace del hombre un "macho". Este dramatismo que convierte el "mundo" en auditorio donde despliega sus características "machistas" y hace de su ser masculino una negación, creando una máscara que lo engaña y, entonces, la consiguiente pérdida de la autenticidad. Como vemos, Ana María está muy comprometida con encontrar el ser erótico de la humanidad; una preocupación ontológica, de ocuparse del ser y también de otra ética, toda vez que trata de decir cómo debe ser ese ser; y es cabalmente por esto, y jugando con una frase irónica llena de irreverencia y dolor, que proclama un retorno a lo erótico con el título de su libro: **Poemas de la izquierda erótica**, en busca del ser humano (1973:76):

- 1 Ya sé
Nunca voy a ser más que una
guerrillera del amor.
Estoy situada algo así
- 5 como a la izquierda erótica.
Soltando bala tras bala
contra el sistema
Perdiendo fuerza y tiempo
en predicar un evangelio trasnochado.
- 10 Voy a terminar como aquel otro loco

que se quedó
tirado en la sierra.

Pero como mi lucha
no es política que sirva a los hombres
15 jamás publicarán mi diario
ni construirán industrias de consumo
/popular
de carteles
y colgajos con mis fotografías.

Con esta postura, clara y ajena de militancia política, la poetisa encuentra que mientras el hombre no pueda amar, nada puede construir.

En conclusión, Ana María Rodas, como hemos dicho anteriormente, clama, desde una una perspectiva de libertad, por una actitud cultural y social menos injusta respecto del encuentro erótico entre el hombre y la mujer; y plantea una pregunta por el ser de lo erótico. Esta interrogante es de carácter ético, ya que busca la autenticidad de una ontología del encuentro amoroso. Parte de una crítica sobre cómo la cultura mira este encuentro, continúa con su experiencia sufrida como mujer y, finalmente, dice cómo debiera ser ese encuentro, sin caer en una postura feminista, ya que nunca plantea, dentro de sus soluciones, que la mujer tome el papel machista del hombre. Por esto, esa pregunta ontológica va a propiciar una respuesta ética.

Desde otro plano, se ubica perfectamente contra el

sistema de anti-erotismo, que es el principal discurso de poder de la cultura en la cual vivimos y, al mismo tiempo, plantea una revolución desde un punto de vista francamente femenino: lo erótico. Al leer estos poemas, fácilmente se recuerda a Herbert Marcuse; uno podría decir que Ana María Rodas es una seguidora de esa nueva cultura que plantea una nueva visión sobre las relaciones humanas no represivas, sin los malestares que la cultura impone a la convivencia de los humanos.

Como vemos, la temática de Ana María Rodas la obliga a una expresión simple y directa, sin rebuscamientos retóricos que confundan su crítica, su indagación y su mensaje.

B. Nos habita el Paraíso (1990)

Este poemario compuesto por diez poemas nos introduce en el mundo del encuentro erótico en toda su dimensión sagrada. Así, Delia Quiñónez muestra, por medio de la sublimación, el hecho erótico en su encuentro con el otro. Y por medio de esta sublimación, que es una simbolización donde se encuentra más claro ese "esconder-mostrar" tan característico de una cultura de subordinación como la nuestra, con su sistema comparativo de contrarios, la poeta

describe todo el fenómeno del encuentro erótico, con su intención sagrada, en su caso divinizado por el título del libro, **Nos habita el Paraíso.**

El recorrido que realiza Delia en su libro va desde la conciencia del cuerpo hasta la trascendencia de la realización erótica en el contacto físico de los cuerpos. Todo esto mediatizado por elementos y conceptos (el mar, el tiempo, luz, armas, lo original y lo agónico), los cuales, por su grandeza y valor simbólico dentro de lo sagrado, muestran lo inmenso de la vivencia y su escape a los órdenes de significación que comunmente se usan para la comunicación.

Delia sacraliza la unión y la eleva a una significación sublime. Construye un sistema de significación que tiene una precisa referencia en el mundo erótico. Mediante la metaforización, logra un conjunto de símbolos que hablan de la condición del amor humano: la balsa que flota sobre el mar, que es la circunstancia de lo "dado" (donde se da lo erótico, lo cultural). Todos los elementos que existen para la navegación tendrán su referencia en el cuerpo. Además, esto obliga a la autora a buscar, en la precisa conjunción de la utilización de ese instrumental (el cuerpo) y las circunstancias (el mar), una mediación

que es el tiempo. Quiere decir, con esto, que lo erótico es la temporalización del cuerpo, su historicidad.

En la sublimación que ella realiza, entonces, la barca, la brújula, la bitácora y las características de la navegación son el cuerpo que no podría expresarse igual desde su corporeidad, dado el prejuicio cultural que sobre esto prevalece.

Así, la toma de conciencia de la diferencia dentro del marco cultural se realiza en lo erótico; es decir, la ocupación de un lugar dentro de la espacialización y dentro de una temporalización específica. Según mi análisis, la simbolización que encuentro, con plena conciencia del polisemantismo de un poema y que Delia Quiñónez utiliza en alguna forma a manera de alegoría, es el siguiente:

Mar u océano	=====	Tiempo circunstancial historicidad
Balsa	=====	Cuerpo, vivencia del tiempo
Templos		
Recorrido	=====	Experiencia,
Peregrinaje		Temporalidad hecha cuerpo
Sábanas	=====	Alusión a lo real
(siempre será olvido de sábanas)		
Hespérides, orilla, labios, (tierra)	=====	El "otro"

Antorchas, fuego ===== Pasión

Pez, arpón, proa,
 aguijón, buzo, cresta
 flecha, saeta ===== Penetración de orden
 fálico

Dioses ===== El orden simbólico,
 lo normativo

Esto determina la métrica de sus poemas, ya que la longitud del verso se asimila a la temporalidad. Estos son cortos ya que la autora está urgida de reducir la mediación entre la balsa (el cuerpo) y el mar (el tiempo circunstancial cultural), debido a que cuando se sublima es importante evitar que el vínculo con lo sublimado se evidencie. Por ejemplo en el poema "Proa y saeta" (1990:18): "Ciego además/ buzo,/ anguila."; en un siguiente ejemplo, vemos como el encabalgamiento, en los tres últimos versos de la segunda estrofa del poema titulado "Cresta y espuma" (1990:20), da la sensación de penetración, de ir hacia lo profundo: "Sí/ en el instante/ en que se alza y desciende/ hurtando eternidad/ entre olvido de sábanas/ y el leve/ lento/ rompimiento de túneles y voces." Los versos, pues, van desde dos hasta diez sílabas; los que sobrepasan las 10 sílabas son bastante escasos, y, como ya mencionamos, los encabalgamientos son muy frecuentes para facilitar esta fluidez que precisa su temática.

En cuanto al vocabulario, además de las palabras que se refieren a la navegación, abundan los términos relacionados con lo sagrado como "ungidos, resucita, arcángeles, peregrinaje, sal, redentor, laurel, paraíso, eternidad, redimir, misterio, perennidad, insondable, epifanía, develar, templos", etc. Hay que hacer notar, también, que la navegación es travesía, y para mi tesis este dato es muy importante, porque todo camino dentro del misticismo significa la búsqueda de la unión con lo divino.

Las metáforas que crea Delia Quiñónez logran una sinestesia que hace vivenciar al lector el goce erótico y convertir su cuerpo en el espacio donde se dé ese eterno presente del fenómeno erótico simbolizado. Por ejemplo, en el poema "Ecos de sombra" (1990:24), cuyo título es ya una metáfora que diluye el eco, tenemos una sinestesia de movimiento: "Apacentan las olas/ -balsa en mar abierto-/ su rebaño de mieles." Estas imágenes producen la sensación de la quietud del cuerpo todavía movido armoniosamente por el placer experimentado.

Otro ejemplo es el que aparece en el poema titulado "Palabras unguadas en la piel", donde la sinestesia explica la capacidad del tacto de convertir el cuerpo del amado en un libro que leen las manos: "Manos unguadas de

palabras". En este poema, se vuelve a proponer al cuerpo como un mensaje de lo desconocido, de lo sagrado. Ya desde el título que nos advierte sobre una consagración, el poema dice (1990:12):

1 Bitácoras de incendio
 en esta travesía indomable.
 Tatuajes
 y códigos sin clave conocida.

5 Manos unguadas de palabras.

Recorrido triunfal
 para absorber la sal que resucita
 más allá de los poros
 más acá del deseo

10 que se abisma
 en túneles remotos.

Estalactitas buceadoras
 de náuticos arcángeles ocultos

Nervio y palabra arden

15 ¡oh navegantes salobres!
 en la huella
 de todos los peregrinajes
 donde encallan, unguadas,

nuestras manos dicentes.

Es el cuerpo el que habla por la manos (versos 5 y 19) que reconocen ese lenguaje tatuado en la piel (versos 1 y 3), en donde está el recuerdo de la eterna travesía. Así pues, el término "Bitácoras" está reconocido aquí, no como el aparato que sostiene en equilibrio la brújula, sino como la memoria que se va haciendo de lo que ocurre

durante la travesía de la nave, este cuerpo en el tiempo. Ahora bien, dentro del poema de Nelia Quiñónez, este recordar se convierte en un reconocer el incendio que es aquí la palabra nominadora de la pasión que nos conforma. Luego, esa travesía es "indomable" (verso 2), en el sentido de su carácter de misterio. La piel, con el mandato de su pasión, está "Tatuada" (verso 3) y, así, cifrada en un código desconocido (verso 4). Por otra parte, las manos están consagradas con palabras (verso 5) y, de esta forma, recorren lo tatuado en busca de la sal que resucita (verso 7) el olvido de los incendios que son, cabalmente, ese recuerdo de lo primigenio que está escondido para las "estalactitas" (dedos) que buscan a los arcángeles ocultos (versos 12 y 13); esos mensajeros y su mensaje que será el encuentro, el final del peregrinaje, que será todos los peregrinajes (verso 17). Ese itinerario siempre lleva a un lugar sagrado por un camino que, a su vez, es un sacramento y una purgación.

Después de descubrir el cuerpo como un lugar sagrado, y sus ritos (caricias que descifran) de peregrinaje y redención (1990:12): "el recorrido triunfal/ para absorber la sal que resucita/ más allá de los poros/ más acá del deseo/ que se abisma/ en túneles remotos", la poetisa (1990:14) se acerca a la orilla de la otredad, el beso,

y la encuentra como la "Orilla redentora":

- 1 ¿dónde,
sino en el beso,
encontraremos la orilla redentora
- Leve espada
5 anida y combate
compartiendo la savia
que deviene en torrente.
- Uva frugal.
Ayuno de antiguas plenitudes.
10 Agua y jugos
humanamente turbios,
coronan,
sin laureles,
la puerta vital del paraíso.
- 15 Besos de eternidad
marcando territorios,
colinas,
cavidades.
- Antorchas en la balsa.
20 Lengua y labios
avanzan
en lúbricas saetas,
hasta la vieja orilla
que redime
25 la irreverente ambigüedad del paraíso.

En este poema, Delia Quiñónez nos muestra el beso como un contacto redentor (versos 1, 2 y 3), como el despertar de lo primordial y su plenitud infinita; esa acabada perfección que Bataille llamaba "lo continuo" y que significa la vivencia plena de la "discontinuidad" en el retorno místico a lo "continuo". Y como muy bien apunta la poetisa, redime de "la irreverente ambigüedad

del paraíso", que solamente puede ser así, ambigua, porque es vitalidad, movimiento que "anida y combate" (verso 5), que puede "coronar sin laureles" (versos 12 y 13), y que, con eternidad, marca para siempre algo finito y delimitado (versos 15 y 16): "territorios", carne, límite, orilla de otra orilla. Y entonces lo imposible, el beso como el encuentro con lo sagrado, la imposibilidad posible, y lo infinito vivido por lo finito, encuentra, de esta manera, su finalidad (1990:14): "Antorchas en la balsa./ Lengua y labios/ avanzan/ en lúbricas saetas,/ hasta la vieja orilla/ que redime/ la irreverente ambigüedad del paraíso". Es aquí donde el beso se convierte en lo imposible posible: fuego en una balsa, liberación de lo ambiguo, de lo dual, para unificarlo en la redención, en la única redención posible: la que unifica. Y más aún, la poetisa se detiene en el paisaje interior de esa redención. Desde el verso décimo hasta el decimoséptimo, informa de las cavidades, de las colinas y de los territorios que van siendo parte de la liberación y objetivos de la unificación.

Luego de la unión del beso y su efecto de sacralización, Delia Quiñónez viaja a lo primordial en el poema "Proa y saeta", que dice (1990:18):

1 Ciego ademán
buzo,

anguila.

Proa y saeta.
5 Pedernal en tiniebla.
Transitoria perennidad,
volcán.

Aguijón de relámpagos oscuros.

Paso al tiempo:
10 ardida claridad
navega mar adentro.

El ademán (verso 1) que define al humano, porque es el movimiento vuelto lenguaje en la corporización de éste, dentro del erotismo es la única referencia. Este ademán es ciego, sumergido, convertido en anguila (verso 3) para sortear y penetrar mejor el agua, en lo profundo. Pero arriba, en la superficie que ondea y es cubierta por el aire, es "proa y saeta" (verso 4) y está comprometido con lo desconocido como "pedernal en tiniebla" (verso 5). "Ademán" que se ha convertido en piedra para ser en la tierra algo diferente a esa materia; pero, al mismo tiempo, para pertenecer a ella (versos 6 y 7), que lo recupera y lo convertirá en volcán. Vuelve al aire y es "aguijón de relámpagos oscuros" (verso 8), porque es en lo profundo, en lo sumergido entre "transitoria perennidad". No me parece aventurado pensar en lo humano, representado por esta energía "transitoria" y, a la vez, "perenne", donde pasa el tiempo y la "ardida claridad" de la anguila, ademán que "navega mar adentro" (versos 9 al 11).

Es, en estos momentos de rapto poético, en donde Delia Quiñónez alcanza todas las teorías sobre el erotismo y las sobrepasa. Por ejemplo, al igual que Bataille que presenta al hombre como esa juntura tan especial de lo "continuo y lo discontinuo", la poetisa lo propone como una "transitoria perennidad", al revelar que es en la vivencia de lo amoroso donde se logra esa confusión que regresa momentáneamente a lo "continuo", en lo sagrado del evento erótico. Sin embargo, continúa y, en el siguiente poema, "Cresta y espuma" (1990:20), expondrá claramente esta pérdida de lo "discontinuo" y la experiencia de lo "continuo"; leamos:

1 No en las cresta de la ola
 No en la extinción
 de su espumoso vientre.

Sí
 5 en el instante
 en que se alza y desciende
 hurtando eternidad
 entre olvido de sábanas
 y el leve
 10 lento
 rompimiento de túneles y voces.

Ascenso a contraluz.
 Fuga

15 hasta el abismo insondable
 que mece su agonía
 en un recodo
 de minutos tirados al vacío.

Ser y dejar de ser
 en la cresta y en la espuma.

20 Ritmo agónico
 urdido
 en antiguos manantiales.

Ademán
 donde transita la sal
 25 que asciende
 y desciende
 en vuelo eternizado.

El hecho de comenzar con una negación es repetir el arduo camino de la renuncia hacia lo que primeramente sentimos y que todavía no es la experiencia, sino lo que se experimentará. "No es en la cresta de la ola" (verso 1), ni "en la extinción de su espumoso vientre" (versos 2 y 3); es decir, no es en el in situ, en el "estar", sino en el tiempo, en el "ser"; el éxtasis amoroso de la experiencia no es sentido sino en ese misterioso cuerpo conformado por el instante, en la historicidad, en lo que de nosotros parece y también se convierte en recuerdo. "Hurtando eternidad" (verso 7) entre "olvido de sábanas" (verso 8), que es ese carácter transitorio del amor que parece con el tiempo ido, mientras en ese olvido nace esa otra parte de la experiencia que se recuerda y se convierte en el cuerpo que es referencia, que siente y que puede trascender hacia el otro. La capacidad del momento erótico de alcanzar lo sagrado hace que, en ese "vacío" (verso 17), puedan los sujetos "ser y dejar de ser" (verso 18), en una agonía que viajará hasta el momento

primordial; es decir, un retorno mítico al origen, hasta la eternización (verso 27) del "Ademán" (verso 23) "donde transita la sal" purificadora del instante vivido de la entrega (verso 24).

Esta vivencia ha transformado a los amantes en poseedores de un saber que los hace capaces de reconocer el paraíso que poseen; pero esta conciencia se adquirirá por el asalto a los viejos órdenes, representando aquí la liberación de una manera muy nietzscheana, por dioses que van en contra de esa "epifanía" (verso 4). Esto los convierte en "Arcángeles rebeldes" (1990:22).

Este poema reviste mucha importancia para nuestros fines porque habla de la transgresión, la cual es un elemento imprescindible en el sentimiento sagrado, porque revela la disposición completamente humana del sentimiento. Si bien es cierto que el sentimiento proviene de una divinidad, es una vivencia prohibida porque no está normada, es completamente desconocida y, si aceptara una denominación, ésta sería, siempre, una simbolización y jamás una definición, una delimitación.

Por otra parte, la transgresión es también el momento en que lo revelado se hace manifiesto como poder, y hace

que los humanos involucrados hagan no lo que está escrito, sino lo que ellos inscriben en ese espacio sagrado y en esa historicidad completa, que es fruto de su incursión en lo divino y de su apropiación por la vivencia de la diferencia propia. Por eso, termina diciendo que, en esa particular materia (que el poeta escogió y que simboliza las particularidades de la condición humana frente a lo desconocido: una balsa), no hay manera de limitarla, de "cerrarle" la puerta al único paraíso de los hombres. "Arcángeles rebeldes" (1990:22):

1 De pronto
 los dioses
 recobran reino y espada
 y la epifanía
 5 estalla entre la cresta y la espuma.

 Ardidos en el goce,
 -terrenales y eternos-
 los arcángeles develan el
 misterio.

 10 Y en esta balsa
 no hay puertas que impidan
 la entrada al paraíso.

Luego, para completar perfectamente el viaje místico que Delia Quiñónez hace del encuentro erótico, tiene que experimentarse, como parte del proceso unificativo, la accidia. En "Ecos de sombra" (1990:24) anuncia este cansancio de la plenitud:

1 Apacentan las olas
 -balsa en mar abierto-
 su rebaño de mieles.

Brida quieta
 5 que reposa la calma
 en memorias
 e hilvanes de hierba.

El volcán se suaviza
 y celebra mansedumbres
 10 cobijando la sal
 y la estrella
 donde cuerpos y ángeles
 -a galope tendido-
 revivieron contraluces fugaces.

15 Espuma y cresta
 el volcán se suaviza
 en un eco de sombra.

Después de la accidia, ese cansancio y apatía que marca el especial estado de ánimo que se sufre después de un éxtasis, Delia nos presenta el poema que sirve de título a sus encuentros poéticos con lo erótico: "Nos habita el paraíso", que es la descripción de la comprensión del infinito en el humano, a través de la experiencia erótica. Los veinte versos que presenta este poema, nos expresan lacónicamente lo que es la habitación del paraíso en la piel y el entusiasmo que logra esta experiencia en la existencia. Digo esto, no sin el peso que se le tiene que dar: existencia es la historicidad de los sujetos en cuestión, al tomar como punto de ser la relación única que tienen el ser humano con el discurrir temporal (versos 9, 10 y 11), que es la experiencia que puede ser recordada

(versos 19 y 20). Luego, el sentimiento de exaltación divinizada por la vivencia del sacramento (versos 1 al 6); el entusiasmo de ser, al mismo tiempo, balsa y fuego (verso 18), una antítesis como explicación posible de la condición humana, al igual que los arcángeles tatuados en la piel (versos 15 y 16), que identifican las caricias y los besos con esos mensajeros de lo divino y que, en los anteriores poemas, nos mostraron ese mensaje como el descubrir de un camino y su peregrinaje, todo ello localizado con precisión en nuestro cuerpo; leamos (1990:26):

1 En nuestros templos
 habita el paraíso:
 profundo y claro
 en la oquedad que dejan
 5 los besos
 y el temblor de espasmos milenarios.

Ahora
 el fuego es apenas un roce
 y en la curva del tiempo,
 10 un trecho recorrido
 en algas,
 tibiezas y recuerdos.

Nos habita el paraíso
 ungido de fragancias;
 15 tatuamos en la piel
 arcángeles inermes
 y dejamos así
 -balsa y fuego-
 las próximas estrellas de quietud
 20 en la memoria.

Dentro de todo el proyecto místico-erótico que Delia

Quiñónez nos expone en el último poema, habla de la circunstancia en que este erotismo encuentra y deja al ser humano. La "sombra" (verso 1), que en este contexto representa todo lo relacionado con Thanatos, la muerte, la negación, envuelve el ejercicio erótico, y así la memoria es el deleite, mientras se prepara el ser humano para encontrar en el tiempo su próximo encuentro. El poema conjuga el avanzar con la inmovilidad; el silencio, con el paso de las aves; la indecisión, con el eclipse de la epifanía; pero al final, ese paso al tiempo que marca todo el acontecer humano dará, como diría María Zambrano, el horizonte de la esperanza sin fin al acontecimiento erótico. Leamos "Luz en contra" (1990:28):

1 Envueltos en la sombra
avanzan
ojos,
luz
5 y eternidades.
La balsa ancla
su inmóvil lucidez
en la proximidad del paraíso.
Ahora
10 luz en contra
navegan ecos nemorosos
y algas retenedoras del silencio.

Pasto etéreo
retoña
15 en olvido de sábanas.

Aves de paso,
veleros indecisos
cresta y espuma
eclipsan su dorada epifanía.

20 Paso al tiempo:
 ardida claridad
 navega mar adentro.

Como conclusión, en este poemario, compuesto por diez poemas que nos muestran el mundo del encuentro erótico en toda su dimensión sagrada, Delia Quiñonez presenta, por medio de la sublimación, el hecho erótico en su encuentro con el otro. Y por medio de este fenómeno que consiste en una simbolización donde se tiene más libertad para expresar algo que culturalmente se esconde, Delia describe la intención sagrada del encuentro erótico al utilizar un vocabulario propio de la tradición religiosa y una métrica apropiada, para dar la sensación de una travesía en la cual es necesario una pronta adecuación del cuerpo con este orden simbólico.

Escogió, para ello, las figuras de la balsa sobre un océano. Sobre esta balsa mítica hay un fuego que la habita sin consumirla, en una concientización de la temporalidad de este fenómeno. Esta temporalización hace que la existencia logre su sacralización, mediante la experiencia del encuentro amoroso en un -como lo dice ella- "olvido de sábanas" (verso 15), para trascender a una región donde el hombre encuentra su instauración divina.

El recorrido que realiza Delia Quiñónez en su libro va desde la conciencia del cuerpo propio hasta la trascendencia de éste, en la realización erótica por el contacto físico de los amantes. Todo ello se ve mediatizado por elementos y conceptos que, por su grandeza y valor simbólico dentro de lo sagrado, muestran lo inmenso de la vivencia y la resistencia a los órdenes de significación que comunmente se usan para comunicar esta experiencia.

En resumen, Delia Quiñónez sacraliza la unión y la eleva a una significación sublime, que hace del evento erótico un presente para ser vivido por la comunidad, a través de una elevada expresión poética.

C. Los designios de Eros (1993)

El erotismo es una transgresión. Fundamentalmente es una experiencia que va más allá de lo aceptado como norma; requiere de un renunciamiento a determinados órdenes y es una vivencia de lo desconocido. El erotismo necesita de cierta liberación imposible en otros ámbitos, porque permite un desplazamiento de la experiencia a la diferencia personal, la cual será expresada en una forma no establecida; por lo tanto, no instituye una norma para entender tal fenómeno.

Dentro del marco de mi tesis, la transgresión muestra lo sagrado del hecho erótico y cómo el discurso poético se convierte, así, en un registro que permite al lector vivenciarlo, en forma de un presente.

Tenemos que recordar que la transgresión es necesaria para la vivencia de lo sagrado, porque marca la interdicción (lo que está permitido y lo que no). Por su parte, lo sagrado conduce al individuo a un camino completamente desconocido; no existen ni lo permitido, ni lo establecido dentro de este sentido. Si bien es cierto que Ana María Rodas vive la transgresión dentro de lo cultural y pregunta por el sentido del erotismo entre el hombre y la mujer, tenemos que decir que Delia Quiñónez enfrenta la transgresión como una posibilidad de ir en contra del orden simbólico, a través de la sublimación; un ir en contra de los propios dioses, arrancándoles el paraíso.

Por otro lado, Carmen Matute vive la transgresión como el único camino posible para su relación con Eros. Partirá del narcisismo hasta llegar a la soledad posterior al encuentro, como una transgresión del mismo encuentro con el otro, ya que, dentro de su planteamiento existencialista, no cabe la comunicación absoluta con la otredad, como lo expuse, cuando aludí a Jean-Paul

Sartre, en la primera parte de este trabajo.

La originalidad de cada una de sus transgresiones hace evidente su responsabilidad en su hacer poético y también pone de manifiesto su honestidad intelectual, lo su calidad como representante de un mundo femenino, cada vez más consciente de su participación en la realización de la cultura.

El poemario de Carmen Matute se titula **Los designios de Eros** (1993). En él presenta, a partir de una consciente soledad, la apertura hacia un narcisismo que terminará en admiración creciente de lo femenino y en una clara conciencia del encuentro con el "otro", lo masculino.

En cuanto a la forma, podemos decir que el metro varía desde los bisílabos hasta versos de diecisiete sílabas, en una combinación que no obedece a ningún patrón. Hay un ritmo fluido y progresivo, dado por los encabalgamientos que terminan con el punto. Le gusta cargar las palabras fuertemente tildadas para subrayar su propósito poético.

Sin embargo, el ritmo del poema facilita su lectura: hay una especie de cesura débil que da la sensación de un proceso que se cierra con el último verso. La puntuación

es muy escasa y el poema casi siempre termina con un punto final.

Sus metáforas están encaminadas a identificar la experiencia erótica con elementos de la naturaleza. Por ejemplo, en el poema "Voluptuosa" (1993:14): "...entre vastísimas humedades/el presagio lento/ de la miel."; en el poema "Desnuda Boca" (1993:17): "...tus pródigos corales.../...la dulce carne del durazno./...lleno los labios de paisajes,.../...peces del delirio."; y en el poema "Te extraño" (1993:15): "...en apretados racimos de fuego.../...extraño el río subterráneo..."

Algunas veces utiliza elementos culturales con el mismo fin. Por ejemplo en el poema "Memorias" (1993:8): "Una cuchilla deja en sus muslos/débil ardor que asciende/inquieto..."; en el poema "Amor al Amanecer" (1993:9): "...-como se toca a un niño-/ y reconozco la torre/ o el puñal del alba."; en el poema "Es Amor?" (1993:16): "...este impulso que crece/ lamento de guitarra..."; y en el poema "Mujer Sola" (1993:4): "La memoria es una tumba abierta..."

En Carmen Matute, el proceso para el encuentro con el amor, como ya hemos señalado, comienza con la soledad.

Leamos en "Sola" (1993:3):

- 1 Toda mi soledad
se reúne de pronto
en la quebrada belleza
de una caracola
- 5 en este largo domingo
carente de sentido.

Esta femineidad es "la quebrada belleza de una caracola" (versos 3 y 4). La belleza rota en un tiempo determinado "carente de sentido" (versos 5 y 6) designa una temporalidad sin finalidad, que se parte. Luego, el siguiente poema especifica que esta soledad es la de un ente que se sabe mujer, que está conciente de ser una diferencia frente a lo masculino, una "Mujer Sola" (1993:4):

- 1 La memoria es una tumba abierta
donde puedo enterrar
la piedad por mí misma,
mientras un felino se desliza
- 5 muy suave
por el aire de la alcoba
con la afilada garra
dispuesto a rasgar
sin rabia
- 10 a la mujer sola
que apenas está saliendo
de los filamentos del sueño.

Hay un "felino" (verso 4) que le impide el acceso a la consciencia de su ser femenino; ya su piedad se ha

dispuesto para el olvido y, así, esta mujer marca su historia con la soledad de la herida recibida.

Sin embargo, no están distantes estas dos manifestaciones de su presentación como ente solitario, sino son parte de la mujer que se encuentra "más cadáver que ninguno" ("Mujer" 1993:2; verso 7), cuerpo muerto, al cual una mano de fuego designó, señaló y, al mismo tiempo, nombró como propia de Eros. Desde su primer poema, "Temblor de Lágrimas" (1993:1), habla ya de la falta que hace una presencia que no existe, y termina diciendo "El amor está ahí, / quieto como un barco / olvidado en una dársena."/".

Entonces, después de este poner en evidencia la falta (en el sentido lacaniano) que la hace amar, viene el poema donde se pone de manifiesto este ser femenino que sufre en el cuerpo dado, un error, una muerte, una ausencia vital. Leámos "Mujer" (1993:2):

1 Tatuada
 con inscripciones misteriosas
 que una mano de fuego
 trazó por error
 5 aquí estoy
 yo, mujer,
 que soy más cadáver que ninguno.

Esta conciencia de la soledad le dará oportunidad de conocerse y entregarse a ese "sí mismo" que alimenta con dulzura, desde el espejo del misterio, a la voluptuosidad que soñaba. Además, hablará de la torpeza que ignora las delicias de la soledad. Hay que tener en cuenta que estas caricias son sin máscaras, y que están más allá de la espera; es decir, son parte de ella misma, florecen solas sobre la piel desnuda y desde una perfecta ceguera, que simboliza el eterno equívoco de Narciso; él no se ve porque carece de la distancia y la mirada del otro. Si bien es cierto, hay una transgresión a la cultura con el placer que no tiene ninguna finalidad, sino en sí mismo, no es capaz de transgredir la obediencia propia. Y así las caracolas con sus oquedades y concavidades, salen a su encuentro en el febril momento de ser ella misma, sin el rompimiento de la integridad propia. La otredad sigue lejana. Leámos "Las Manos de Onán" (1993:7):

- 1 Tú que duermes
apacible
soñando escritorios,
rollos de polietileno,
- 5 faldas arriba de las rodillas,
tarros de cerveza al mediodía,
ignoras
lo que ocultan
las dulces manos de Onán.
- 10 Sin máscaras florecen en el pecho,
acarician caracolas
que salen a su encuentro
sobre la ahogada, callada

soledad ceniza
 15 y se enredan lentas,
 a veces torpes,
 en la vigilia
 que en vano espera.

Las manos de Onán
 20 decapitan soles porque son ciegas.

La imagen más poderosa de este poema es esa última, la que muestra todo el poder de las manos de Onán que "decapitan soles" (verso 20), con toda la riqueza de la alusión (decapitar dioses, decapitar al padre, decapitar lo que fecunda, decapitar lo masculino). Los soles, que representan lo celestial con la luz, es decir, lo masculino, se quedan sin cabeza ante ese acariciador secreto que sabe en su ceguera el porqué de la caricia, una caricia que llega sin el viaje de la otredad y su interpretación, sino que acude, exactamente, a donde es necesitada. Onán es el sabio del placer porque es el mismo placer; no hay coyuntura; sólo un acontecer perfecto de la caricia.

Sin embargo, esta soledad perfecta para el narcicismo también es puerta de acceso a otras posesiones del cuerpo y, entonces, la memoria hace su turno y aparecen presencias que harán otro espacio a la conciencia de soledad: veamos en "Memorias" (1993:8):

1 Se arremolinan los recuerdos

sobre el estrecho muro
de la medianoche.
Se contempla en el espejo,
5 sonríe para admirar su sonrisa,
se aleja un poco
y roza levemente
los pezones afilados
con los negros pájaros
10 encerrados en sus ojos.

Una cuchilla deja en sus muslos
débil ardor que asciende
inquieto

como lengua de duendecillo.

Esta "cuchilla" (verso 11) de orden fálico, corta, hiere, llena de ardor y, contrario a todo, es deseada como la caricia que llena de magia la carne (versos 11 a 14). En el siguiente poema, la autora reconoce a su amante por esa arma que la llena de agonía, a ella que es "más cadáver que ninguno" ("Mujer":1993:2; verso 7) y que reconce el clímax del erotismo como una muerte. Lo sagrado, aquí, está determinado por la vivencia de la muerte. Leamos "Amor al Amanecer" (1993:9):

1 Brota la luz apenas
-de no sé dónde-
y hay un airecillo como de lluvia.
Tu espalda parece
5 un mundo remoto
hasta el húmedo instante
en que recuerdo tus labios
atravesando puertas anoche.
Es entonces cuando estiro la mano
10 para tocarte con alegría y ternura
-como se toca a un niño-
y reconozco la torre

o el puñal del alba.

Sonrío, pájara en su nido...

15 Irrepetibles, las caricias me esperan
pacientes.
Entre el sueño y la vigilia
el placer parece aún más,
agonía.

En el proceso de **Los designios de Eros**, el encuentro con el otro, que viene de "un mundo remoto" (verso 5) y que entró a ella "atravesando puertas" (versos 7 y 8), se ve también marcado por la soledad en "Luna de Mayo" (1993:10), donde la recuperación de la vida, por esa muerte del placer erótico, muestra cuán fértil es la poesía en lo que atañe a la descripción del misterio de la unión de los amantes. Aquí, también tiene que involucrar el todo (lo sagrado), que muchas veces está representado por elementos del paisaje, en este caso, la luna (versos 2 y 5) y las casuarinas (verso 12), juntamente con el jardín (verso 2), espacio en el cual ella encuentra el deseo (verso 7). Es decir, es el cuerpo el que llama al amor y en él, se encuentra la comunicación hacia el universo como lo dice Merleau Ponty. Toca con sus manos lo inmemorial y se llena de la textura del sueño (verso 14). Hay que hacer notar que, para Carmen Matute, la muerte y el sueño tienen una connotación de terminación que da siempre como resultado la vida. Ella, que es un cadáver, vive cuando

es herida, y es después del sueño que viaja hacia la vida en una epifanía siempre llena de un misterioso goce. "Luna de Mayo" (1993:10):

- 1 Anoché compartí la ternura
 en un jardín con luna llena.
 Ambar y cristal
 rodaban por el césped
 5 mientras la luna de mayo
 dibujaba sobre su cuerpo
 el pretexto para amarlo
 y el deseo inmemorial
 anclaba en sus labios.
- 10 Mañana me marchitará la muerte,
 pero hoy,
 bajo las altas casuarinas silenciosas
 pude tocar de nuevo
 la textura de los sueños.

De la misma manera, a través de la muerte y las rosas marchitas, juntamente con la herida del misterioso puñal, la poetisa encuentra que ama y se asusta ante la posibilidad de la ventana; sin embargo, el cristal está intacto. "Acerca del Corazón" (1993:11):

- 1 Al borde
 de lejanas
 amarillentas
- rosas de muerte
 5 has venido, amor,
 a herirme
 con tu puñal de fuego.
- Entonces,
 se ha estremecido el corazón
 10 como un tierno pájaro

asustado
tras el cristal de la ventana.

Fuera de toda soledad, de toda ambivalencia del designio erótico, Carmen Matute se lanza al amor, con toda su capacidad femenina, como "hembra definitiva" (verso 7) y sin más guía que el celo de su angustia amorosa. Encamina toda esa fuerza de lujosa manifestación a lo que más simboliza su contrario, es decir, a lo masculino; es ahí donde realmente sobrepasa la articulación de la imagen narcisista y va más allá de la cultura. La esta prohibición tácita que lleva toda unión amorosa dentro de la cultura, se infringe con la manifestación plena del cuerpo; es allí donde se nombra ella como mujer definitiva y acepta el designio de renunciar a sí misma y entregarse al misterio. Veamos "Amándote" (1993:12):

1 Amándote
a borbotones incontenibles
olvidada de mí
por llenar tu vida
5 con este fiero amor
de animal en celo,
de hembra definitiva,
así,
mis días y mis noches
10 se acumulan
junto al verano carnal
que palpita en tu vientre
y me llama
con señales que reconozco
15 hasta tu centro,
hasta la espesa oscuridad de tu sexo
que bautizo hoguera,

misterio, daga, turbulencia,
 mientras te tomo
 20 con mis labios implacables.

La plenitud de la entrega se expresa por analogía con la naturaleza, que sirve de metáfora para la comprensión de que el misterio de la vida y sus manifestaciones yace en esta experiencia nuestra que se llama amor. En el poema "Voluptuosa" (1993:14) aparece ya su entrega después de un viaje que va desde la ausencia y el silencio de la soledad, hasta el descubrimiento del otro con su poder de ser:

1 Sólo un te quiero necesito, amor,
 Apenas
 el roce de tus labios
 para que ocurra
 5 entre vastísimas humedades
 el presagio lento
 de la miel.
 Porque
 tendida hacia ti,
 10 con urgencia de que lluevas
 besos, silencios y palabras,
 sobre la seguridad del vértigo,
 toda flor
 amanezco
 15 en esta primavera recobrada.

De la misma manera, en este otro poema, la boca se convierte en la especial mensajera de la pasión que la encuentra cada vez más mujer y cada vez más dispuesta a dar todo por el encuentro. En "Desnuda Boca" (1993:17),

el éxtasis amoroso aparece como la culminación de un cambio, en donde la entrega que perdió sólo un sentido busca la expresión de la pasión para encontrar el vuelo secreto del amor:

1 Es en el vuelo secreto del amor
 cuando mis labios buscan, besan, asedian
 tus pródigos corales,
 la cálida, dura certeza de tus venas.
 5 Mi lengua en dimensión de arco
 se tiende
 hacia la certidumbre de la pasión,
 a la inminente promesa
 que encierra tu abrasado centro,
 10 mientras sueña
 alucinada
 la dulce carne del durazno.

Sin brújula,
 lleno los labios de paisajes,
 15 mi desnuda boca
 - fugaz viajera en la penumbra -
 desciende
 a soltar los anchos, definitivos
 peces del delirio.

Por este camino que marca el erotismo para los humanos, no todos nos detenemos en las mismas veredas. Para Ana María Rodas, el desconcierto de no encontrar capacidad de amar dentro de la cultura, la convirtió en una de las voces de protesta más preclaras; Delia Quiñones completa su "subida al Monte Carmelo", con una conciencia muy clara respecto del proceso de sacralización amorosa; pero Carmen Matute, como la peregrina que busca el amor desde la soledad y sus confusiones al final del proceso

sólo puede argumentar otra vez la ausencia. Pero no una ausencia sin promesa, sino una ausencia en la cual basta el recordar para llenarse de la nostalgia de la unión que ella vive como una eterna presencia. "Te Extraño" (1993:15) es uno de los más bellos poemas que escribe para el amado, y tiende un puente sobre el tiempo. El cuerpo es la habitación del placer y del dolor, de lo erótico; es allí donde se conjugan todos los ritos que nos llevan a creernos dioses y a sentir la presencia del otro como un milagro único y sin más sentido que nuestro compartir el instante amoroso. "Te extraño" (1993:15):

1 Tras los párpados ausentes,
 esta noche me habita
 el recuerdo de tu cuerpo
 en el preciso instante del amor:
 5 tus besos permanecen
 donde los dejaste
 en apretados racimos de fuego
 sobre mi piel
 y en el desamparo de tus muslos
 10 que me queman
 como una zarza ardiente,
 extraño el río subterráneo
 de leche y tibia miel,
 que desde tu vientre mítico
 15 me das, amor.

Después de la extrañeza que le produce la ausencia del amado y su siempre presente recuerdo en el cuerpo, ese espacio donde el amor se encuentra, quizá único en el universo, Carmen Matute se pregunta, con toda

franqueza, si todo ese desvarío es amor, ese constante no morir muriendo, ese recordar la vida y la posible muerte. ¿Será amor este sentir, con toda intensidad, que el cuerpo es el dueño de todas las metáforas posibles que explican la vida y lo visto y también lo oculto? "Es Amor?" (1993:16):

1 Es amor entonces,
este impulso que crece
lamento de guitarra
y que despeña por los poros

5 como una vaga locura?

Es amor, dime,
este deseo felino de lenguas y dedos,
este desenterrar memorias
de mi casi muerte,
10 este recordar
flautas de seda?

Esa "vaga locura" (verso 5), que es un inquirir asegurando, se convierte pronto en el aseveramiento rotundo de una mujer que conoce el amor y que ama. Entonces ella puede conjurar mágicamente el frío y las tinieblas, olvidar los umbrales que llevan al desquicio de la vida.

Además, el ser cenizas con la promesa de ser también el fuego, es tener el corazón protegido y en esa protección sagrada, conocer que se es humano y por ello capaz de conocer el don maravilloso del amor. Con este poema,

"Conocer el Amor", Carmen Matute (1993:20) termina el libro:

1 Conocer el amor
 es conjurar el frío
 y las tinieblas,
 olvidar la angustia
 5 en el umbral de la noche
 y buscar la azucena
 que emerge pacífica en el alba.
 Es sentirse fruto grávido
 - sin nombre, con olor a bosque -
 10 un fruto exhausto
 pendiente de la inclinada rama.
 Conocer el amor
 es convertirse en cenizas
 con la seguridad
 15 de que un dios incierto
 atrapará de nuevo el fuego
 en una llama.
 Conocer el amor
 es tener
 20 el corazón amurallado.

El camino que se ha trazado desde el principio, habitado por el uso de la palabra, le confiere la conciencia de ser o llanto o caricia ardorosa y da al conjunto de poemas todo un proceso de la conciencia de lo erótico, que va pasando por la soledad, el narcicismo, el encuentro con el otro y, finalmente, concluye con el dolor de la ausencia.

Con **Los designios de Eros**, Carmen Matute inicia un recorrido que deja señales de su experiencia y de su soledad: "Y la memoria ama el polvo/ contra toda

esperanza." (1993:1). Terminará con el conocimiento del amor, el encuentro con el otro y sus particulares descubrimientos, y deja un registro que permitirá compartir de nuevo el momento sagrado. Al final, en tres versos resume todo este conocer con la defensa que le procura: "Conocer el amor / es tener / el corazón amurallado." (1993:20).

Como conclusión, podría decir que, en Carmen Matute, hay una fijación en los plexos propios de lo sexual, en lo referente a la vivencia amorosa, como se ve en los poemas "Amándote", "Voluptuosa", "Desnuda boca", "Amor al Amanecer", "Acerca del Corazón"; asimismo, hay una sacralización de aquel momento por el empleo de una metáfora que busca su comunión con toda la naturaleza (imágenes que unifican la naturaleza al cuerpo).

De la misma manera, para Carmen Matute el narcisismo no basta para completar el ciclo amoroso, pero tampoco limita la experiencia. Además, el encuentro con el otro tampoco completa la ansiada busca de plenitud, pues en ella adopta la forma de soledad. Es decir, su hacer poético es un planteamiento de corte existencialista: no cabe la comunicación absoluta con la otredad.

Carmen Matute es una poetisa de la vivencia de la transgresión erótica, que logra la sacralización de la experiencia porque hace conciencia en la amplitud de su espectro, que siempre desborda nuestra aceptación y comprensión. En "Las Manos de Onan", nos demuestra la univalencia del placer, mientras que en "Mujer sola", logra plasmar la soledad sin referencia ni esperanza posible, y así va tejiendo un proceso que llega a la unión con el amado y, después, a la soledad de su partida, todo dentro del marco de sacralidad que nombra a la muerte y a la agonía como parte de esa vida erótica que nos aproxima con lo desconocido.

VI CONCLUSIONES

Después de haber tenido presentes las tres manifestaciones de poesía que marcan un proceso de conciencia de la poesía erótica en Guatemala, según mi opinión, he llegado a las siguientes conclusiones generales. Primero me detendré en aquellas referentes a la primera parte y, luego, sobre la poesía escogida.

Para postergar su desaparición, el ser humano reprime el Principio del Placer en favor del Principio de Realidad. De esta suerte, todas sus actividades quedan bajo el dominio del Principio de Realidad a excepción de la fantasía, donde queda incluida la estética.

La consecuencia de este predominio del Principio de Realidad es que la sexualidad, dentro de la cultura, ha tenido como único fin la reproducción biológica. Esto desexualizó el cuerpo, localizando y al mismo tiempo centralizando toda la actividad sexual en los genitales. Otra consecuencia paralela es aquella que tachó de perversidad toda actividad sexual que no estuviera dirigida a la reproducción. Sin embargo, quedó permitida toda su sublimación en lo que conocemos como amor.

Esta sexualidad reprimida o sublimada se transformó en erotismo, el cual en otras palabras, es la culturización de esa energía que nosotros poseemos y que fue desviada de su objetivo original.

Como ser cultural (Principio de Realidad), el hombre es producto y productor del lenguaje, el cual permite la sublimación de la energía sexual en la poesía: la unión de dos seres humanos por amor sólo se explica y expresa mediante la poesía. Así, como hemos visto en Lacan, el encuentro de los amantes en el "hacer el amor" es poesía. Y esta es la única parte de nuestra cultura que procura una comprensión del hecho amoroso y nombra lo que no tiene referencia conocida; es decir, se adelanta a nombrar ese ejercicio humano del Principio del Placer.

Eros, como la energía dadora y mantenedora de la vida, es el encuentro de los seres humanos.

Y este encuentro es tenido como la fundamentación de la mismidad, a tal punto que se convierte en un proyecto de recuperación del "yo mismo" con la asimilación de la libertad del otro. Esta aprehensión de la libertad del otro no es anulación, sino una entrega que se produce como una oblación a un nivel que hace descansar la libertad propia en la aceptación del otro. Esto se logra sólo

mediante el enamoramiento, que sucede como una vivencia de la totalidad. El otro es el todo para el "yo mismo", y viceversa. Aquí, vuelve a aparecer el lenguaje como una participación de la totalidad, ya que, por su medio, la seducción ocurre. El lenguaje hace que la reducción de mi ser al otro, y del otro a mi ser, sea un hecho vivido, y se convierte en un medio sagrado, en tanto que hace experimentar la trascendencia de mi yo hacia el otro, y del otro hacia mi "yo mismo". Como consecuencia de esta vivencia, tenemos que el problema del encuentro de los cuerpos es un problema de comunicación.

Además, somos cuerpo y este cuerpo experimenta al otro como un fenómeno de lenguaje comunicante (intencionalidad e intersubjetividad) que, en un último momento, es entrega completa y nos lleva a un umbral que no tiene precedente y que sólo puede ser entendido con la práctica de una manera nueva de expresión. Esto se realiza a través de la poesía, entendida como aquella parte de nuestra cultura que crea la nueva palabra o que nombra, por vez primera, lo desconocido, que es la vivencia erótica.

Por otro lado, lo erótico está vinculado a la realización del hombre (ser discontinuo) como una continuidad (lo inorgánico en Freud). Esta aspiración

del hombre se termina con la muerte; sin embargo, la experiencia erótica hace que la continuidad se experimente en la pérdida del yo en el otro. Así, el ser amado introduce en el otro la continuidad, al dar su libertad y recibir la libertad del otro, experimentada como voluntad. Con la entrega amorosa se toca un límite que no puede ser entendido sino como una trasgresión a lo culturalmente aceptado; es entonces cuando lo sagrado despunta.

La entrega amorosa y su experiencia son indescifrables y, al mismo tiempo, infringen lo normado. La unicidad de experimentación y su raptó llevan al ser humano a vivir lo desconocido, que va más allá de los límites de la cultura y del lenguaje; su singularidad rompe lo homogéneo y, por lo tanto, lo profano; su vivencia produce una hierofonía y revela una realidad absoluta. Esta pérdida de uno mismo y la aceptación del otro conducen a entender la experiencia de la muerte como algo vital y que, a fin de cuentas, fundamenta el ser del hombre como continuidad. Aquí es donde se hace evidente el uso de la poesía que, en alguna forma, nos reactualizará y llevará a la contemplación del evento sagrado de la unión erótica, dando vitalidad a una comunión con lo acontecido. A esta actualización en un presente sagrado es a lo que he llamado rito.

En Guatemala, la ritualización ha tenido un cierto proceso en la historia, y parte de la publicación de *Poemas de la izquierda erótica*, en 1973, por Ana María Rodas, donde se postula una crítica a las condiciones culturales del erotismo y una búsqueda por encontrar qué es el encuentro erótico entre dos seres humanos. Ana María Rodas inicia una toma de conciencia de la experiencia erótica. Si bien es cierto que pudo haber tenido antecedentes, fue ella quien hizo evidente la relación que guardan las costumbres, el entorno sociopolítico con la interacción erótica del ser humano. Así mismo, encontró una manera llana y sin mediación para expresar el descontento femenino por las condiciones en que se enmarca su realización amorosa. En suma, Ana María Rodas, al preguntarse por el ser de lo erótico y sugerir cómo debería ser esa relación, enuncia una ética de lo erótico.

Otra conclusión es el descubrimiento del amor y su total sacralización en la expresión de un símbolo; es decir, la sublimación. Delia Quiñónez logra, con el poemario *Nos habita el Paraíso* (1999), la ejemplificación de cómo la poesía logra decir lo indecible. El lenguaje, en su caso, es el medio que describe y luego esconde. El resultado es una poesía de alto vuelo y reveladora de la vivencia erótica como una experiencia sagrada.

Y, finalmente, tenemos otro elemento importante en la sacralización de lo erótico, la transgresión. Carmen Matute, en *Los designios de Eros* (1993), logra evidenciar el proceso de la transgresión de lo erótico, desde el descubrimiento de su ser femenino, hasta el encuentro con el otro, y su entrega y final soledad.

Todas estas manifestaciones de poesía logran registrar y comunicar el hecho erótico en toda su magnitud e importancia humanas. Describen un cuerpo erotizado que, en nuestra exposición del tantrismo, vimos como ayuda a localizar sus zonas con amplitud y sin caer en exageraciones. La finalidad de exponer el tantrismo fue la de darnos cuenta de que el cuerpo es el medio amoroso por excelencia, y no solamente una minimización del mismo desde una perspectiva circunscrita a lo genital.

Como hemos visto, la poesía es la ritualización que permite compartir el momento del encuentro erótico; el proceso del sacrificio de la entrega amorosa para que la comunidad participe de lo sagrado.

VII. BIBLIOGRAFIA

- Bataille, Georges. El erotismo. Traducción de Antoni Vicens. 6a. Ed. Barcelona, España, Tusquets Editores S.A. 378 pp.
1992
- Baudrillard, Jean. De la seducción. Traducción de Elena Benarroch. 1a. Ed. México, Editorial Iberoamericana México, S.A. de C.V. 170 pp.
1990
- Carse, James P. Muerte y existencia, una historia conceptual de la mortalidad humana. 1a. Ed. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. 497 pp.
1987
- Dufrenne, Mikel. The phenomenology of Aesthetic Experience. Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. 1a. Ed. Evanston, U.S.A., Northwestern University Press. 578 pp.
1973
- Dussel, Enrique. Liberación de la mujer y erótica latinoamericana. 3a. Ed. Colombia, Editorial Nueva América. 157 pp.
1987
- Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Madrid, Editorial Guadarrama. 293 pp.
1968
- Lacan, Jacques. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Seminario 11. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Suchre. 4a. Ed. Argentina, Editorial Paidós SAICP. 293 pp.
1991
- Aun, Seminario 20. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Suchre. 1a. Ed. Argentina, Editorial Paidós SAICP. 177 pp.
1989
- Levinas, Emmanuel. Totalidad e infinito. Traducción de Daniel E. Guillet. Salamanca, España, Ediciones Sígueme. 315 pp.
1987
- Marcuse, Herbert. Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud. Traducción directa de Juan García Ponce.
1970

- 5a. Ed. México, D.F., Editorial Joaquín Morúa, S.A. 270 pp.
- Matute, Carmen. Los designios de Eros. Guatemala, 1993 Guatemala, Litografía Van Color, S.A. 20 pp.
- Merleau-Ponty, Maurice. Phenomenology of Perception. 1999 Translated from the French by Colin Smith. 10a. Ed. London, Great Britain, Routledge & Kegan Paul Ltd. 641 pp.
-
- Lo visible y lo invisible. 1a. Ed. Buenos Aires, Argentina, Editorial Losada. 1970. 412 pp.
- Platón. Diálogos, El banquete o del amor. 4a. Ed. 1980 Madrid, España, Espasa Calpe, S.A. 180 pp.
- Quiñónez, Delia. Nos habita el paraíso. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias, España. Guatemala, Guatemala, Tipografía MERCADERE. 1990. 30 pp.
-
- Otros poemas. Guatemala, Guatemala, 1981 Talleres de Serviprensa. Sin paginación.
- Pawson, Philip. The Art of Tantra. 2nd. Ed. 1993 Singapore, Thames and Hudson. 216 pp.
- Rodas, Ana María, Poemas de la izquierda erótica. 1973 Guatemala, Guatemala, Talleres de Serviprensa 92 pp.
- Sartre, Jean-Paul. El ser y la nada. Grandes Obras Pensamiento, volumen 3. Traducción de Juan Valmar. Barcelona, España, Ediciones Altaya, S.A. 1993. 648 pp.
- Zambrano, María. El hombre y lo divino. 2a. Ed. 1986 México, D.F., Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. 408 pp.