

La escritura y la búsqueda del origen

Gustavo Solórzano Alfaro*

RESUMEN

Este ensayo constituye un acercamiento al discurso amoroso y al discurso poético, vistos ambos como intentos del ser humano por escapar de su estado cultural y retornar al estado primigenio. Desde esta perspectiva, la escritura se muestra como el mecanismo por el cual esto sería posible. Para ello, leeremos "Carta de Creencia" de Octavio Paz a través de sus propios ojos, y de Fragmentos de un discurso amoroso, de Roland Barthes. La pregunta inicial: ¿son capaces el amor y la poesía de liberarnos? Puede que la respuesta no sea afirmativa, pero se acercará a una aceptación de nuestra condición en el mundo.

PALABRAS CLAVE

Amor, escritura, Octavio Paz, poesía, Roland Barthes

ABSTRACT

This essay is an approach to the love and the poetry discourses, seen both as attempts of human beings to escape from their cultural state and return to their origin. From this perspective, writing is showed as the mechanism by which this could be possible. For this, we are going to read "Carta de creencia" by Octavio Paz, through the eyes of Paz himself, and Fragmentos de un discurso amoroso by Roland Barthes. The first question: Could love and poetry make us free? The answer might not be positive, but it will get closer to an acceptance of our own condition in the world.

KEY WORDS

Love, writing, Octavio Paz, poetry, Roland Barthes

PREÁMBULO

Creo que todos los poetas de todos los tiempos han afirmado lo mismo: el deseo es un testimonio de nuestra condición desgarrada; asimismo, es una tentativa por recobrar nuestra mitad perdida. Y el amor, como la imagen poética, es un instante de reconciliación de los contrarios.

OCTAVIO PAZ
Las peras del olmo (1971:8)

* Bachiller en Filología Española y Magíster Litterarum en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica. Ha sido profesor de Lengua y Literatura en la Universidad Estatal a Distancia y actualmente es editor filológico en la editorial EUNED. Ha publicado *Del sudor de tus ojos* (Líneas Grises, 1994) y *Las fábulas del olvido* (EUNED, 2005).

Rec. 14-06-07 Acep. 18-10-07

La obra de Octavio Paz es de un valor incalculable. En ella, a través del ensayo y la poesía, principalmente, el escritor mexicano construyó una ética y una estética. Partiendo de los postulados del romanticismo, y luego vinculado con las vanguardias, el marxismo y el existencialismo, la poética de Paz fue un intento

de respuesta a esa pregunta esencial del ser humano por su origen, por un origen desgarrado y traumático: del *Laberinto de la soledad* y *Los hijos del limo* hasta *La otra voz* y *La llama doble*, su mirada fue histórica y filosófica: buscó la reconciliación de los contrarios, el fundamento de nuestro ser, el paraíso perdido; trató de entender nuestro tiempo y así entonces proyectarse hacia el futuro: el ser humano como una flecha disparada hacia ninguna parte, pero esperanzado en que habría de llegar a su destino.

En su búsqueda, Paz llega a componer uno de los poemas largos más importantes: "Carta de creencia", texto con el cual cierra su último libro de poesía: *Árbol adentro*. En dicho poema, Octavio Paz hace testamento, redondea sus inquietudes: el amor y la poesía como discursos que buscan redimir al ser humano de su condición desgarrada; devolverlo a las aguas primigenias del nirvana: la escritura y el amor como ejercicio, escudo y antídoto; pero a la vez como trampa, porque, ¿pueden el amor y la poesía realmente liberarnos de nuestra condición cultural para hacernos ver de nuevo el paraíso perdido?

Amor y poesía son dos ramas del mismo sueño: abolir la cultura, los nombres, el yo y el vos, las palabras. Escribir y estar enamorado es lo

mismo, no otra operación realiza aquel que dice estar enamorado, a pesar de no lograr nunca la sublimación. Señala Roland Barthes en su texto *Fragmentos de un discurso amoroso*: "Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estás; tal es el comienzo de la escritura (1996c: 122). Justamente por eso se escribe, porque hay una falta, un espacio vacío que permite la rotación infinita y dolorosa.

Así, el amor es quizá la única y la última justificación, en sí mismo, por sí mismo, como discurso, como tarea, como herramienta, escudo o pincel. Puesto que toda aspiración humana es ridícula o absurda, el amor es la única que nos redime, justamente por ser la más absurda de todas. A toda aspiración o empresa se le asigna un valor, un uso, un reducto práctico y seguro; no así al amor, espacio de locura y soledad. Y puede, finalmente, que en realidad el amor y la poesía no sean capaces de vaciarnos del sentido cultural, pero al menos logran crear la ilusión de lo posible. Amor y escritura, aislados del sistema, parias del mercado, solo les queda su autoafirmación.

El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad (...) separado no solo del poder sino también de sus mecanismos (...) arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual (...) no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una afirmación. Esta afirmación es, en suma, el tema del libro que comienza. (Barthes, 1996c: 11).

Y de este ensayo.

Análisis

Las figuras bartheanas

En este texto, analizaremos algunos conceptos e ideas sobre las relaciones entre el discurso amoroso y el discurso poético encontradas en el análisis lírico-dramático¹ del texto "Carta de creencia"². Para ello, nos valdremos de las figuras del discurs-

so amoroso planteadas por Roland Barthes en su texto *Fragmentos de un discurso amoroso*, con el fin de encontrar el correlato entre su percepción del amor y la visión del amor planteada en el poema y cómo encaja todo eso dentro del discurso poético.

Apunta Barthes que una figura es un retazo de discurso³:

Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, "andanzas", "intrigas". En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias. (1996c: 13)

Como vemos, la noción de figura tiene un carácter operativo: el enamorado realiza una operación, su discurso es performativo. Dice Barthes: "Se puede llamar a estos retazos de discurso figuras. La palabra no debe entenderse en sentido

1. Más que un análisis, esta propuesta es una enunciación; es decir, como un ejercicio de escritura, busca ser un argumento lírico, el cual se justifica por sí mismo. De este modo, se busca una correspondencia de estilo con Octavio paz y con Roland Barthes.

2. Este poema es extenso, sumamente complejo y con una gran cantidad de referencias y juegos intertextuales, los cuales han sido analizados por el autor en "La herida oculta. Del amor y la poesía", trabajo de graduación de maestría de la Universidad de Costa Rica. Aquí solamente haremos algunos rodeos alrededor de ciertos elementos del poema.

3. Aquí también el teórico francés nos orienta sobre la noción de discurso, la cual hasta el momento no hemos definido y que además de esta versión, podemos identificar como la unidad mínima de significado. Dicha idea nos permite entender el poema como discurso, porque es su globalidad la que nos deja interpretarlo.

retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego..." (1996c: 13), es decir, como el modo en que el enamorado se constituye a sí mismo, se presenta ante los demás, ejecuta su acto, su escena, su ritual: "La figura es el enamorado haciendo su trabajo" (1996c:14).

Por otro lado, como ya señalamos, las figuras deben ser entendidas como unidades culturales, signos dentro de un sistema, elementos de un eje semántico:

La figuras se recortan según puedan reconocerse, el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchando, experimentando. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: "¡Qué cierto es! Reconozco esta escena del lenguaje." Para ciertas operaciones de su arte, los lingüistas se valen de un algo vago: el sentimiento lingüístico; para componer las figuras no se necesita ni más ni menos que esta guía: el sentido amoroso." (1996c: 14)

Siguiendo con este razonamiento que aclara la idea de figura, nos encontramos con otra idea que apoya el tipo de exposición retórica que aquí realizamos: una imagen se justifica o se sostiene por otra

imagen, porque no hay prueba: "Lo que se lee a la cabeza de cada figura no es su definición; es su argumento. Argumentum: 'exposición, relato, sumario, pequeño drama, historia inventada'; yo agrego: instrumento de distanciaci3n, pancarta, a lo Brecht" (1996c:15)

Ahora bien, para finalizar con la explicaci3n de las figuras, debemos entender que estas no son completas, 3nicas o absolutas, pueden variar de sujeto en sujeto, siempre es *yo* el que habla, y ese *yo* es inconsciente, lo que se desliza en el discurso, en este caso en el mensaje estético, es inconsciente, y por ende, indefinible. Apunta Barthes: "Se dice que s3lo las palabras tienen usos, no las frases; pero en el fondo de cada figura se alberga una frase, a menudo desconocida (¿inconsciente?), que tiene su empleo en la economía significante del sujeto amoroso." (1996c:15) Y continúa: "A todo lo largo de la vida amorosa las figuras surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ning3n orden, puesto que dependen en cada caso de un azar (interior o exterior)." (1996c: 16)

Por 3ltimo, Barthes aclara que las figuras no completan un discurso, en el sentido de que no podemos pretender, al estudiarlas, descubrir o elaborar una teoría del amor. Precisamente, por eso vamos a insistir en que el análisis que hare-

mos del poema no busca instaurar una teoría; busca entender el amor en ese poema y no en ningún otro. Si esa visión nos aclara algo sobre otros discursos, otros textos, otros poemas, o incluso nos da una lección de vida, es meramente accesorio, e incluso diremos, reflejo o alucinación. Las figuras son signos: “En términos lingüísticos se diría que las figuras son distribucionales, pero que no son integrativas; permanecen siempre en el mismo nivel: el enamorado habla por paquetes de frases a nivel superior, a una obra; en un discurso horizontal: ninguna trascendencia, ninguna salvación, ninguna novela (pero mucho de novelesco)”. (1996c: 16)

Veamos un ejemplo de una figura:

EL MUNDO ATÓNITO

Desrealidad. Sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo.

1. I. “Espero un llamado telefónico y esta espera me angustia más que de costumbre. (1996c: 97).

Esa es la estructura del libro de Barthes. Cada parte tiene un título, una palabra-definición, y el despliegue de la escena. La anteriormente

descrita es muy típica: la espera que produce angustia. El ser amado que no llega.

Entonces, la lectura bartheana sobre el discurso amoroso (como una sintaxis y una literatura) nos permitirá ampliar los alcances estructurales y filosóficos de nuestra interpretación. Así, las figuras que rastreademos son: abismarse, escribir, noche, signos, te amo, unión y verdad. Dicha escogencia responde a la similitud inmediata evocada por tales palabras que se encuentra entre el poema⁴ y lo que hasta aquí hemos planteado.

Lectura

de “Carta de creencia”

La primera figura que planteamos y justamente la que abre el libro de Barthes es abismarse: “Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud.” (Barthes, 1996: 21) En esta figura recae el deseo y la culpa, es el inicio, es sucumbir, es dejarse llevar, como por hipnosis, hacia el terreno de lo inhóspito, lo desconocido, eso que me atrae. Lo ominoso de abismarse es que nunca sabremos qué nos espera en el fondo, o peor aún, ni siquiera sabemos si hay fondo.

4. Todos los versos que se irán citando corresponden a “Carta de creencia” salvo indicación contraria.

De alguna manera, el enamorado se abisma, pero en esa vorágine desea que el otro también se abisme:

Déjate llevar por estas palabras
hacia ti misma.

Es deseo de la muerte, añoranza
del origen perdido. Búsqueda del
espacio vacío (sin final) por el cual
atravesamos hacia el principio.

una fiebre, una dolencia,
un combate, un frenesí, un estupor,

Es una herida que duele, pero embe-
bidos del aura amorosa nos aban-
donamos, abandonamos nuestros
cuerpos:

Amar:
abrir la puerta prohibida,
pasaje
que nos lleva al otro lado del tiempo.
Instante:
reverso de la muerte,
nuestra frágil eternidad.

Así logramos vencer la muerte,
hemos atravesado el umbral, el
pasaje prohibido, hemos llegado
hasta la muerte:

amar es despeñarse:
caer interminablemente,
nuestra pareja
es nuestro abismo.

Estos versos concuerdan directa-
mente con el concepto barthea-
no: caer en el abismo, despeñarse,

dejarse ir, caer interminablemente.
La caída original, la caída hacia
la muerte para reencontrarnos de
nuevo con nuestros padres primor-
diales: la tierra, el árbol, el agua
universal.

Te quiero
porque yo soy mortal
y tú lo eres.
El placer hiere,
la herida florece.

Dice Barthes: "1. Herida o felicidad,
me dan a veces ganas de *abismar-
me.*" (1996:21) También, apunta: "2.
La explosión de abismo puede venir
de una herida pero también de una
fusión: morimos juntos de amar-
nos." (1996:21-22) Finalmente: "4.
¿Enamorado de la muerte?" (1996:
22) El enamorado solamente espera
morir, para retornar de una vez por
todas al seno primigenio, y en esa
espera sabe que el ser amado sufre
de su misma condición, o al menos
así lo desea. Abismarse es un delirio,
es un deseo, todos queremos caer
en el abismo, aunque este no sea
más que una ilusión.

La segunda figura que escogimos es
escribir: "Señuelos, debates y calle-
jones sin salida a los que da lugar
el deseo de 'expresar' el sentimien-
to amoroso en una 'creación' (espe-
cialmente de escritura) (Barthes, 1996:
119). Roland Barthes critica la idea
de sublimación, presente tanto en

el mito socrático como en el ideal romántico. ¿Es decir que Barthes vendría a contradecir todo lo que hemos expuesto? En realidad no. Octavio Paz se funda tanto en la tradición griega como en el romanticismo. La diferencia estriba en el hecho de que Paz escribe justamente después de Freud, Lacan, Saussure o Borges, es decir, su estética, su poética, están permeadas por un ideal romántico que Paz resuelve en otra tesitura: el ideal no se alcanza, lo sabemos, solamente creemos alcanzarlo mediante la sublimación, lo cual ha sido expuesto por Freud o Juan David Nasio. La aceptación paciana y la no sublimación bartheana son similares signos de reconciliación.

En este sentido, Barthes señala en esta figura la idea de que el amor es inexpresable. Lo que en realidad hacemos es tapar el vacío con palabras, pero el vacío permanece.

página en la que escribo,
despacio estas palabras

Barthes apunta que la escritura puede pasar de la más mínima expresión a un "torrente de trivialidades". El amor es literario, pura literatura, pero no puede ser expresado mediante esta: paradoja.

Yo escribo:
hablo conmigo
—hablo contigo

Quisiera hablarte
como hablan ahora,
casi borrados por las sombras,
el arbolito y el aire;

(...) Hablarte
con palabras visibles y palpables,
con peso, sabor y olor
como las cosas.

Las palabras no son suficientes, porque están en el terreno de lo simbólico, aquello que nos organiza como sujetos. El hablante lírico manifiesta que su deseo, y nada más, es hablar con palabras como las cosas, es decir, hablar con el lenguaje de la naturaleza: "El lenguaje de lo Imaginario no sería otra cosa que la utopía del lenguaje; lenguaje completamente original, paradisiaco, lenguaje de Adán, lenguaje "natural exento de deformación e ilusión, espejo límpido de nuestros sentidos, lenguaje sensual" (Barthes, 1996: 121).

Mientras lo digo
las cosas, imperceptiblemente,
se desprenden de sí mismas
y se fugan hacia otras formas,
hacia otros nombres.

Me quedan
estas palabras: con ellas te hablo.

Y mientras el hablante lírico expresa su deseo este se desvanece, como las figuras entre la bruma, sin mayor explicación. El lenguaje vive de su propia contradicción, es un embrollo, demasiado y demasiado poco (Barthes, 1996).

Las palabras son puentes.
 (...) Yo te hablo: tú no me oyes.

Las palabras son apenas espejismo donde Amor cree reflejarse, apenas para darse cuenta de su egocentrismo, igual que el poema que, independiente y autónomo, es prisionero de sí mismo. El amor es incomunicable, intransferible: me enamoro de una palabra, tu forma y tu esencia. Intento escribir, pero tu silueta me lo impide porque es tu silueta lo que amo. Amor sucumbe al lenguaje o hace sucumbir al lenguaje.

La tercera figura es la noche: "Todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o se sosiega." (Barthes, 1996: 185) Así como nos encontramos con la dicotomía día/ noche, la misma noche es un terreno de tranquilidad y locura. Los escenarios románticos son nocturnos: Chopin componía nocturnos, imagen tradicional de la estética romántica (tuberculosis incluida).

Tú no estás dormida ni despierta:
 tú flotas en un tiempo sin horas.

El tiempo son horas, lugar entre la vigilia y el sueño: soñar: "los románticos (...) llegan a afirmaciones del todo opuestas: para ellos, son precisamente el sueño y los demás estados "subjetivos" los que nos hacen descender en nosotros mismos y

encontrar esa parte nuestra que "es más nosotros mismos" que nuestra misma conciencia" (Béguin, 1993: 29) El sueño es, de alguna manera, reencuentro con aquello que en el día, o está vedado o queremos olvidar y no podemos.

Amor, isla sin horas,
 isla rodeada de tiempo,
 claridad
 sitiada de noche.
 Amar es tener ojos en las yemas,
 palpar el nudo en que se anudan
 quietud y movimiento.

El amor está rodeado de noche, es su hábitat, su *modus vivendi* o su *modus operandi*. La noche me hace meditar o me vuelve loco, y salgo al mundo para gritar o callar mi amor.

La cuarta figura es signos: "Ya sea que quiere probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguros." (Barthes, 1996: 221) De esta manera, la desconfianza en el lenguaje se hace presente. Lo que me dice el otro es su amor, intransferible, incomunicable, porque el amor es ese espacio vacío alrededor del cual me muevo, nos movemos. Ya vimos cómo Julia Kristeva plantea la idea de que nunca hay dos hablando el mismo lenguaje (1995: 2), es el lenguaje el que nos habla: palabras del poema, no las decimos nunca, el poema nos dice:

No hablo contigo:
hablo con una palabra.

El sujeto amoroso se pierde en la marea de los signos: presa del desconcierto y la incertidumbre, solamente acata a seguir hablando, sin saber que esto será su encierro, porque las palabras

También son trampas, jaulas,
pozos.

Esta incertidumbre provocada por los signos queda reducida a la pregunta final de todo el discurso amoroso: ¿me amas? No tenemos respuesta, porque no la hay. Desde el nacimiento, el ser humano, ser mortal, ser en el tiempo, queda atrapado:

Gradualmente se vio (como nosotros)
Aprisionado en esta red sonora
De Antes, Después, Ayer, Mientras,
/Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú,
/Aquéllos, Otros.
(Borges, 1999, p. 111)

Finalmente, el discurso amoroso se produce porque se enuncia. Si no soy capaz de saber qué es el amor, si yo amo o me aman, me vuelvo irremediabilmente hacia el poder del lenguaje como productor de la realidad que es. Señala Barthes: "De mi otro recibiré toda palabra como un signo de verdad: y cuando sea yo el que hable, no pondré en duda que recibe como verdadero lo que diga.

De donde se deduce la importancia de las *declaraciones*"... (1996:222) Entonces vemos cómo el amor existe en el lenguaje y por el lenguaje, es preformativo. Todo el discurso amoroso es un ir y venir entre enunciados: decir que amamos y pedir al otro que repita lo mismo hacia nosotros, porque "para que una cosa sea sabida, es necesario que sea dicha; pero también, desde que es dicha, muy provisionalmente, es verdad." (Barthes, 1996:223).

La quinta figura es te amo: "La figura no remite a la declaración de amor, a la confesión, sino a la proferición repetida del grito de amor". (Barthes, 1996:234) Roland Barthes plantea que la expresión te-amo es una estructura aglutinante, no analítica, porque es una expresión que no puede ser sustituida por ninguna otra ni tampoco por sus partes, es una expresión fuera de la sintaxis y que lo encierra todo: "Amar no existe en infinitivo (salvo por artificio metalingüístico): el sujeto y el objeto llegan a la palabra en el mismo momento en que es proferida, y *je-t-aime* (...) debe entenderse (y leerse aquí) a la húngara, por ejemplo, en que se dice con una sola palabra" (1996:234).

En Octavio Paz, las palabras son preformativas, al igual que Barthes plantea lo es la expresión *te-amo*:

Mientras lo digo
 las cosas, imperceptiblemente,
 se desprenden de sí mismas
 y se fugan hacia otras formas,
 hacia otros nombres.

Me quedan
 estas palabras: con ellas te hablo.

Conforme hablamos, las cosas desaparecen. *Te-amo* solamente es válido en el momento de su enunciación, no puede estar en el recuerdo, por ello solicitamos constantemente al otro que repita la estructura y a su vez nosotros la proferimos, como única manera de mantenerla viva, porque en realidad está en constante fuga.

Continúa Barthes: "Te-amo carece de empleos. Esta palabra, como la de un niño, no está aprisionada por ninguna restricción social..." (1996: 235). Esa es justamente la función del poema y del amor: ninguna. Al *no servir para nada* (es decir, al ser autorreflexivas) nos liberan de las obligaciones y represiones. Nos devuelven al tiempo de la infancia. "Te-amo carece de matices. Suprime las explicaciones, los acondicionamientos, las gradaciones, los escrúpulos (...) Te- amo carece de otro-lugar (...) no es una frase: no transmite un sentido sino que se aferra a una situación límite (... está fuera del diccionario; es una figura cuya definición no puede exceder el encabezado.)". (Barthes, 1996: 235).

Para Barthes,

La palabra (la frase-palabra) no tiene sentido sino en el momento en que la pronuncio; no hay en ella ninguna otra información que su decir inmediato (...). ¿A qué orden lingüístico pertenece pues este ente curioso, esta ficción de la lengua, demasiado fraseada para depender de la pulsión y demasiado gritada para depender de la frase? (...) Se la podría denominar un *proferición*. A la proferición no le corresponde ningún lugar científico: *te-amo* no compete ni a la lingüística ni a la semiología. Su instancia (eso a partir de lo cual se lo puede hablar) sería más bien la Música. A semejanza de lo que pasa con el canto, en la proferición de *te-amo* el deseo no es ni reprimido (como en el enunciado) ni reconocido (ahí donde se lo esperaba: como en la enunciación), sino simplemente: gozado. El goce no se dice; pero habla y dice: *te-amo*. (1995:236).

Entonces, nuevamente la música emerge como un espacio fuera del lenguaje, como único lenguaje hecho de signos que están fuera de nuestro alcance, la convención y el sentido. La música sería, entonces, otro intento de vaciarnos del sentido social, incluso más allá de la poesía y el amor, porque no se dice, nos dice.

Barthes reconoce en esta figura la posibilidad de la construcción de esa verdad, el hecho de que me enamoro porque creo en ello: "El otro es mi bien y mi saber: yo sólo lo conozco, lo hago existir en su verdad." (1996: 249)

La verdad, en última instancia, "sería lo que, suprimido, no dejaría ya al descubierto sino la muerte (como se dice: la vida ya no valdría la pena de ser vivida)." (Barthes, 1996: 250) En este mismo sentido, apunta Octavio Paz: "La muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra de Eros. La sexualidad es la respuesta a la muerte; las células se unen para formar otra célula y así perpetuarse. Desviado de la reproducción, el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte." (1995: 161) Así las cosas, la dualidad placer/displacer, propia de toda experiencia extraordinaria, propia del instinto de conservación es del orden de lo escatológico, una lucha inevitable mientras caemos al abismo:

El arte de amar
¿es arte de morir?
Amar
es morir y revivir y remorir:
es la vivacidad.

El cierre que da Barthes es lapidario, literalmente, a la vez que nos deja sin esperanza o bien, con toda la esperanza (la eternidad) por delan-

te: "... la verdad sería lo que, del fantasma, debe ser retardado, pero no negado, atacado, defraudado: su parte irreductible, lo que no ceso de querer conocer una vez antes de morir (otra formulación: «Así que moriré sin haber conocido, etc.»)." (1996: 250) Esta idea de morir sin alcanzar el ideal o completar la búsqueda atravesará desde el romanticismo hasta el existencialismo, por decir lo menos. Para ir cerrando, veamos dos ejemplos de esto:

En la película de Giuseppe Tornatore *Cinema Paradiso* (1988), la infancia de Salvatore está marcada por las imágenes cinematográficas: su realidad es la que emerge de la pantalla. El tiempo pasa y Toto debe abandonar su pueblo, el cual parece estar obligado a olvidar, en aras de poder realizarse como persona. Entre ese momento y el regreso a su pueblo, algo se ha perdido para siempre, y Toto tan siquiera sabe qué es. Finalmente, Alfredo, su gran amigo, antes de morir le deja una cinta: cuando Toto la ve, todo adquiere sentido nuevamente, y Toto, entre nostalgia y alegría, se da cuenta de que toda su vida solamente fue un intento por recuperar ese pedazo de cintas recortadas, inconexas; un intento por recuperar su infancia.

Por otro lado, Umberto Eco (otro italiano, curiosamente), semiótico por excelencia, está obsesionado con el

signo, ese que se fuga en el último minuto, cuando nos quedamos con un palmo de narices o con la revelación final: solo tenemos nombres, palabras, lenguaje. Las palabras solamente son palabras. En su última novela, *La misteriosa llama de la reina Loana*, el personaje central ha perdido la memoria. Para reconstruirla recurre a la casa de su infancia (el tiempo feliz, ya olvidado o cercenado por la conciencia). Allí se dará cuenta de que su historia es una historia literaria (así como cinematográfica es la Toto). No hay verdad más allá de la que ha sido forjada por los signos y perpetuada por la indiferencia o el olvido. Pippo (tal es el nombre de nuestro personaje) ha buscado toda su vida una única cosa: a la niña que conoció en el sexto grado, el amor de su vida, transfigurado en todas las mujeres que le fue dado conocer, borrada por la niebla del tiempo. Y finalmente, cuando por fin está a punto, luego de un viaje a la semilla, de ver el rostro de ella otra vez salir por la puerta, el signo se evapora de nuevo: la verdad ¿cuál?:

Por fin sabré cómo recitar eternamente la escena final de mi *Cyrano*, sabré qué es lo que he buscado toda la vida, desde Paola a Sibilla, y volveré a la totalidad de mi ser. Estaré en paz.

Cuidado. Tendré que estar atento a no preguntarle una vez más: «¿Vive aquí Vanzetti?» Por fin tendré que aferrar la Ocasión.

Pero un ligero *fumifugium* color ratón se está difundiendo en la cima de la escalinata. Ya vela la entrada.

Siento una ráfaga de frío, levanto los ojos.

¿Por qué el sol se está poniendo negro? (Eco, 2005: 485)

Entonces, en Barthes tenemos: el discurso amoroso es fragmentario, un espejismo, un acto preformativo. La base de dicho discurso es, una vez más, el lenguaje; sin embargo, tal lenguaje es engañoso, apenas una pantalla para cubrir el vacío. En ese vacío-abismo me precipito, pues mi deseo es fundirme en la verdad última, la única que me completa, y cuando estoy a punto de lograrlo, esta imagen se desvanece. Así, no hay sublimación, desvío del deseo sexual ni nada parecido, solamente trazos, grafos inconexos que surgen como bastonazos de ciego. En el momento que esto me es revelado, empiezo a aceptar, a reconocer que existe un “sentimiento amoroso” que estructura mi vida, pero paso de largo, como si no fuese conmigo y continúo mi búsqueda.

De Octavio Paz a Roland Barthes y viceversa, el amor y la poesía son dos discursos inextricablemente unidos,

a lo mejor son uno solo, hablado por muchos. Los discursos son necesarios, porque no conocemos ni el amor ni la poesía, solamente tenemos la capacidad de hablar de ellos, y en ese deleite, si no logramos la reconciliación, al menos aceptamos nuestra condición desgarrada.

Un aura amorosa.

Puesta en escena

El anterior ejercicio de lectura no fue otra cosa que una puesta en escena, una paráfrasis del discurso amoroso de Barthes y el discurso poético-amoroso de Paz, los cuales a su vez son una paráfrasis del discurso amoroso hablado por millones y perpetrado por los escritores y sus fantaseos. Hemos recurrido a múltiples artimañas discursivas, hemos diseminado el sentido, entre el *yo* y el *nosotros*, entre la posibilidad y la negación, entre la utopía y la fatal conciencia de nuestra propia materia perecedera. Los niveles del lenguaje se han confabulado para brindarnos una mirada de dos discursos en falta, dos discursos que buscan, que sueñan y anhelan. Y esa búsqueda es la aniquilación del sentido, pues este es cárcel terrenal que por castigo divino nos fue impuesta. El ser humano es un desarraigado, un exiliado, un extranjero de sí mismo, y en sus espaldas carga, solitario, único cada uno de nosotros, uno y nada más,

el pecado original, la maldición de hablar. Todos los seres de la Tierra, ¿acaso querremos realmente morir? La respuesta es incierta, pero los indicios que apuntan a una respuesta positiva son demasiados. El matiz religioso del lenguaje, como forma de *religar*, adquiere sentido cuando desaparece en el misticismo, en el erotismo, en el amor y en la poesía: ahí, aunque sea por un instante, somos capaces de vislumbrar el Gran Todo, pero solo por segundos, pues su visión completa y total nos es negada, quizá como un acto de magnanimidad, pues ella nos aniquilaría. Entonces, como niños traviesos, sin medir las consecuencias, cada día es una carrera sin fin y sin destino hacia el instante de ser atrapados por nuestros mayores: ese es el fundamento de una estética y una ética basadas en el amor.

Borges, en el "Poema de los dones, se "figuraba el Paraíso bajo la especie de una biblioteca" (1999:12), es decir, un universo simbólico, hecho de palabras. En ese universo de palabras, pasillos de letras, paredes de páginas, el ser humano se pierde, "y se ha perdido muchas veces", encontrar la salida del símbolo (pérfido, traidor) es su gran aspiración. Las soluciones presentadas no son menos traicioneras: el amor y la poesía, fantasmas y significados, solo podrán devolvernos al paraíso

cuando sean formas absolutas de la soledad, ahí donde podamos escuchar, entre los ecos del silencio, el lejano rumor del agua primordial.

Apuntes finales. Parábola y silencio

Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas (tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.)

Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.

De lo que no se puede hablar hay que callar.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Tractatus logico-philosophicus (2000:183)

Desde Barthes y Lacan, hasta Kristeva y Derrida, la percepción performativa del lenguaje proviene en gran parte de la escritura japonesa. Las nociones (que muchos consideran nihilista) sobre el vacío, provienen del budismo zen.

“Carta de creencia” es en sí un híbrido, a horcajadas entre la poesía y el aforismo, entre la filosofía y la religión. En tanto una ética y una estética, representa no solo una disolución del significado sino de los estilos. Paz, quien inicia su obra ensayística cuestionando sus orígenes, ya para el momento en el que escribe “Carta de Creencia”, tal cuestionamiento lo ha

llevado a poner en entredicho todas nuestras nociones y verdades sobre el mundo.

Ese itinerario es el viaje de la evaporación del significado, porque esa es la tarea del poeta, su maldición y su destino:

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que los llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es –en azul adorable. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna.* (Paz, 1990: 96-97).

Los signos ya ni siquiera están en rotación, simplemente se desvanecen en el momento justo en el que surgen. Para cuando algo es pronunciado ya se ha desintegrado en la marea infinita de los nombres. El lenguaje aparece entonces como selva, las

palabras son lianas que se enroscan, como la serpiente emplumada:

Manchas: maleza: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras, Ahogado por los trazos, los lazos de las vocales. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos: negación de los signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. Plétora termina en extinción: los signos se comen a los signos." (Paz, 1990:39).

El lenguaje se ha extinguido: es su propia trampa. Las palabras aparecen y resurgen para desaparecer en el mismo momento. Si la poesía intentó en algún momento devolver al ser humano al estado paradisiaco, luego también produce el efecto contrario: la poesía vuelve habitable el mundo, pero nos lo muestra en su faz más terrorífica. Igual que en el poema "Blanco", la página es apenas una posibilidad de creación. Las páginas son vacíos, espacios del sueño imposible de la cultura.

Entonces, el porvenir se abre con signo de esperanza, pero también con signo de interrogación. Por ahora solo nos queda la aporía, la paradoja, el posible fluir de las diferencias. Y en el justo momento en que digo esto, pienso en algo distinto y veo un rayo de sol atravesar la arboleda que se extingue apenas la nombro, la digo...

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS REFERENCIAS

Libros de Octavio Paz:

- Delta de cinco brazos*. 1998a. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- El mono gramático*. 1990. Barcelona: Seix Barral, 3ª ed.
- La llama doble*. 1995. Barcelona: Seix Barral, 5ª ed.
- Las peras del olmo*. 1971. Barcelona: Seix Barral.
- Obra poética (1935-1988)*. 1998b. Barcelona: Seix Barral.

General:

LIBROS

- BARTHES, R. 1996. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI editores, 12ª ed.
- BORGES, J. L. 1999. *Obra poética*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 2ª reimp.
- ECO, U.. 2005. *La misteriosa llama de la reina Loana*. Buenos Aires: Editorial Lumen S. A.
- KRISTEVA, J. 1995. *Historias de amor*. Madrid: Siglo XXI editores, 5ª ed.
- NASIO, J. D. 1988. *El libro del dolor y del amor*. Barcelona: Editorial Gedisa S. A.
- WITTGENSTEIN, L. 2000. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

TESIS

- ESQUIVEL TREJOS, Á. 1998. Las figuras bartheanas y el amor pasión en el discurso poético *Cima del gozo*. Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica.
- MONTERO BOLAÑOS, Ma. G. 1998. Las figuras bartheanas y el discurso amoroso en *Estación de fiebre* Ana Istarú. Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica.

Películas:

- TORNATORE, G. 1988. *Cinema paradiso*. Italia-Francia: Buena Vista Internacional.