

N.º 11 junio 2020

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Laura Scarano
«CRÍTICO, ERGO SUM»:
POESÍA Y DISCURSO CRÍTICO

POESÍA

Carolyn Forché
POEMAS
Traducción de Juan Esteban
Suárez Encalada

ENTREVISTA

Pedro Varguillas y Jesús Montoya
ENTREVISTA
CON JERICHO BROWN

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Laura Scarano		Pedro Varguillas y Jesús Montoya	
«CRÍTICO, ERGO SUM»: POESÍA Y DISCURSO CRÍTICO	5	ENTREVISTA CON JERICO BROWN	93
Fernando Salazar Torres		[RESEÑAS]	
EL INCONVENIENTE GENÉRICO EN LA POÉTICA CONTEMPORÁNEA. UN CASO DE «YO MODAL» EN LA POESÍA HÍBRIDA: «LAS CORRESPONDENCIAS», DE ALÍ CALDERÓN	17	Francisco Morales Lomas «UNA DEFENSA DE LA POESÍA»	103
[ARTÍCULOS]		Dieter Oelker «BAJO LA PIEL DE TU CAPA»	111
Julio César Quesada Galán		Fernando Valverde «THIS GHOSTLY POETRY: HISTORY AND MEMORY OF EXILED SPANISH REPUBLICAN POETS»	115
(TANATO)BIOGRAFÍA POÉTICA SIN YO DESESPERANZADO. POESÍA NON FINITO/POESÍA ESPECULAR	49	Normas de publicación / Publication guidelines	117
Rubén Márquez Máximo		Equipo de evaluadores 2017-2020	125
EL AMOR Y LA SEDUCCIÓN: UNA POÉTICA DE LA IMAGEN	67	Orden de suscripción	127
[POEMAS]			
CAROLYN FORCHÉ	85		

Narriso. Taller de Roma, 25-50. Colección VII marqués del Carpio, Roma, 1676-1682. Museo Nacional del Prado.



EL AMOR Y LA SEDUCCIÓN: UNA POÉTICA DE LA IMAGEN

—
LOVE AND SEDUCTION: A POETICS OF THE IMAGE
—

Rubén Márquez Máximo
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Imagen, Seducción, Amor, Metáfora, Sombra }

El poder de la imagen se consagra con el mito de Narciso que narra Ovidio en las *Metamorfosis*. Narciso queda prendido de su propio reflejo y con esto el mundo de las apariencias emerge del fondo del agua. No es un cuerpo lo que seduce sino una sombra, una imagen que no se puede tocar y que, sin embargo, altera el ánimo de quien la observa con mayor fuerza que la materia. Este engaño que seduce tiene el germen de la condena que le hace Platón a la poesía. A partir de Baudrillard, Agamben, Barthes, Kristeva y Merleau-Ponty este trabajo revisa el papel que ha jugado la imagen dentro del discurso amoroso y de la seducción en la poesía. Todo esto para sostener que puede construirse una poética de la imagen a partir del amor y la seducción.

Fecha de recepción: 15/04/2020 Fecha de aceptación: 01/06/2020

A B S T R A C T

KEYWORDS { Image, Seduction, Love, Metaphor, Shadow }

The power of the image was consecrated through the myth of Narcissus, which Ovid narrates in the *Metamorphoses*. Narcissus is caught by his own reflection, which leads to the emergence of the world of appearances from the bottom of the water. It is not a body the one that seduces but a shadow, an image that cannot be touched but, however, alters the animus of those who observe it with greater force than matter. This seductive deception has within the seed of Plato's condemnation of poetry. Retrieving Baudrillard, Agamben, Barthes, Kristeva and Merleau-Ponty, this paper reviews the role that the image has played within love discourse and seduction in poetry. All this to prove that a poetics of the image can be built from love and seduction.

IMAGEN Y POESÍA

El lenguaje es el espejo del mundo, el lugar de su representación. Sin las palabras lo que queda es la «nada», pues el lenguaje significa el mundo y lo habita de presencias, pero de presencias que son fantasmas, es decir, de imágenes que están ahí pero que no podemos tocar. Signos que se desvanecen, que pierden su corporeidad para convertirse en mero sentido, en un diálogo de espíritu a espíritu, justo como lo señala Merleau-Ponty¹ (2015). Por ello, Giorgio Agamben, al hablar del lenguaje, recuerda la obra de Aristóteles donde define la voz humana como un referente del alma.

La definición del lenguaje como signo no es, como se sabe, un descubrimiento de la semiología moderna: antes de ser formulada por los pensadores de la Stoa, estaba ya implícita en la definición aristotélica de la voz humana como (...) «sonido significante». «No

1. Para Merleau-Ponty la lectura profunda logra desvanecer por medio del lenguaje la materialidad tanto del emisor como del receptor para poner a dialogar no dos cuerpos sino dos espíritus.

cualquier sonido», se lee en el *De anima*, «emitido por un animal es voz (se puede producir un sonido con la lengua o incluso tosiendo), sino que es necesario que aquel que hace vibrar el aire esté animado y tenga fantasmas; la voz es en efecto un sonido significativo y no sólo aire expirado...». El carácter «semántico» del lenguaje humano es explicado pues por Aristóteles, en el ámbito de la teoría psicológica que conocemos, con la presencia de una imagen mental o fantasma; la voz es en efecto un sonido significativo y no sólo aire expirado... » (...) (Agamben, 2016: 214-5)

Justo debemos poner atención en la afirmación de que el lenguaje es un sonido «animado» que contiene «fantasmas». La palabra comprende al ánima y el ánima está cargada de fantasmas, es decir, de imágenes mentales. Para Aristóteles (2014), si vemos las cosas es porque en el alma ya tenemos su impronta que no es otra cosa que su reflejo.

Si el concepto de imagen es primordial para comprender la naturaleza del lenguaje, también adquiere un valor importante en el marco del discurso poético. Desde el concepto de *mimesis* que se encuentra en el centro de la *Poética* de Aristóteles (2014), la poesía ya es creación en el sentido de que es una copia de la realidad, por lo tanto, es ante todo una imagen que produce conocimiento y *estesis*.

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. (Aristóteles, 2014: 398)

El arte en cualquiera de sus manifestaciones imita el mundo bajo una serie de estrategias discursivas, siendo éstas las que les otorgan un poder o un valor estético a las representaciones. Por lo

que resultaría ingenuo pensar que se trata de una mera copia, pues el tiempo y el espacio del lenguaje no es el mismo que el de la vida cotidiana. Hay una total manipulación de la realidad para que la imagen sobrepase los hechos objetivos y con ello consiga alcanzar el fenómeno estético. Entonces, en los modos de la recreación es donde encontramos el poder de la imagen, su belleza y su fugacidad. En el poema es el lenguaje a quien tenemos enfrente y las palabras vienen a ser aquel reflejo de aquello que está en el espejo.

Pero cada silencio nos llevará a la palabra que nos refleja,
pero cada palabra es el otro reflejo,
el otro modo de tomarte por la cintura o por el sueño,
por la noche que velan tus fantasmas. (Becerra, 2002: 55)

Por su parte, en retórica, cuando hablamos de imagen nos referimos en esencia a la cualidad metafórica del lenguaje, es decir, siguiendo a Octavio Paz (1998) en *El arco y la lira*, a su facultad de unir contrarios rompiendo de este modo con el principio de contradicción de la lógica clásica. Dicho lo anterior, el terreno de la imagen es el terreno de la contradicción que como bien apunta Paz, no es el espacio donde la verdad de la filosofía emerge. El poeta no imita simplemente la realidad, sino que la confronta para que de este choque brote la imagen, no de lo que es sino de lo que *podría ser*. Entonces, toda imagen está fuera de la realidad racionalista de la verdad del ser porque es una realidad creada en el espacio psíquico de la posibilidad.

El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquellas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al anunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. (Paz, 1998: 99)

Bajo este principio sólo la contradicción hace nacer a la imagen. Cuando Narciso ve su reflejo en el agua, la imagen *es y no es* Narciso. Por ello cuando nuestra mirada se dirige al espejo decimos en un primer momento «ese soy yo» para luego descubrir que ese *yo* es *otro*. De este modo, la imagen, en cuanto muestra la contradicción del mundo, es siempre una metáfora que frente al terreno del ser muestra su reflejo en el terreno del *podría ser*. Sin embargo, en el lenguaje metafórico más que un tiempo de la posibilidad es, antes que nada, un espacio donde se manifiesta la imposibilidad, la imposibilidad que fundamenta el ser de la imagen.

En la teoría de la metáfora de Paul Ricoeur² (2006), la metáfora es explicada como una tensión entre dos términos. De este modo, se propone hablar más de que de un término metafórico de una expresión metafórica, pues la metáfora nunca funciona con un término aislado. El núcleo de toda metáfora siempre pone en tensión dos elementos que se contradicen, ejerciendo una fuerza opuesta a ellos mismo. Sin embargo, existe un punto donde ambos términos encuentran su unión, un punto lo suficientemente fuerte para que la tensión ejercida no se rompa.

Esta manera de entender la metáfora nos conduce a la revisión del juego entre la presencia y la ausencia, juego necesario para la composición de toda imagen. Los dos términos que aparecen en la frase metafórica son los términos de la presencia que están en el marco del mundo de «la literalidad de la realidad». De su tensión, contradicción/ semejanza, deviene la imagen, imagen que nunca se escribe, es decir, que nunca deja su impronta más que en la presencia de los términos literales.

De esta tensión emerge la imagen que, como bien apunta Ricoeur, siempre será una innovación, un acontecer en el marco del lenguaje denotativo pues la metáfora no es la simple sustitución de un término literal por uno connotativo. Si fuera así, la

2. Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* plantea que no puede haber una palabra metafórica pues la metáfora implica la tensión de dos palabras que contienen un punto de conjunción y otro de disyunción.

innovación sería nula, pues sólo habría un juego de sustitución de términos. Sin embargo, la imagen es creación y disolución, pues emerge y desaparece debido a que, en esta tensión, también se observa «la resolución de una disonancia semántica», es decir, más que un enigma su respuesta. Toda metáfora la leemos por un momento como un enigma que queda resuelto cuando comprendemos la innovación semántica que contiene al grado de sentir que ese descubrimiento siempre había estado ante nuestros ojos y que simplemente no lo habíamos visto, pues un ligero velo lo cubría.

IMAGEN Y FANTASÍA

En el texto *El creador literario y el fantaseo*, Sigmund Freud (1992) se ocupa del trabajo poético y lo describe sobre todo como un acto de la fantasía. Para ello, inicia la reflexión asociando el juego del niño con el quehacer del poeta. Ya dijimos que la imagen es ante todo creación, es decir, *poiesis*, y el *homo ludens* es el sujeto que está en las mejores condiciones para ella. En Freud la imagen se crea cuando las cosas del mundo real se insertan en un nuevo orden. Y en esencia ese nuevo orden es el de la contradicción de la metáfora. De este modo, en el juego del niño todos los elementos que lo componen adquieren otro significado y un lápiz puede ser un barco.

La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Aca-so tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino... la realidad efectiva. (Freud, 1992: 27)

Entonces, jugar también es recrear como si se tratara de una obra de teatro. El juego es el reflejo de la realidad del que se enamora el niño o el poeta, pues nada resulta más atractivo que jugar con las sombras que se proyectan en la pared. Las manos que perte-

necen al mundo objetivo en el reflejo se convierten en animales fantásticos. Por ello, la imagen siempre es otra cosa que nos seduce por su sugerencia, por su pertenencia al mundo del juego, del reacomodo al cual ponemos toda nuestra determinación.

La construcción de la fantasía es importante porque en ella habita el placer del individuo que cubierto por el velo del juego se permite aparecer. En este sentido, la imagen es la simulación que nos mantiene a salvo de la rigidez del mundo de las prohibiciones. La enunciación desde un *yo* que juega permite que cualquier afirmación por más atrevida que sea se mantenga a salvo en el espacio de la seducción, sin que por ello en su *parecer* se elimine parte de su *ser*. La poesía, en cuanto juego, es la simulación de la fantasía que sólo en el terreno de esa simulación puede dejar la represión de la realidad para entregarse al goce.

Aunque tú no lo sepas te inventaba conmigo,
 hicimos mil proyectos, paseamos
 por todas las ciudades que te gustan,
 recordamos canciones, elegimos renuncias,
 aprendiendo los dos a convivir
 entre la realidad y el pensamiento. (García, 2014: 157)

Por otra parte, si pensamos que la imagen es el objeto deseado, nos interesa rescatar que toda imagen es un fetiche en la medida que sustituye por medio del reflejo la realidad deprimente. Agamben³ (2016) pone énfasis en que esta sustitución obedece a la figura retórica de la sinécdoque y de la metonimia. Para el fetichista, la parte o la contigüidad, sustituye a un todo por lo que un mechón de cabellos o una prenda íntima recrea a la mujer deseada o inclusive no sólo a ese cuerpo sino a una situación concreta. Aquí el fetiche adquiere todo el poder de la imagen porque ese pequeño objeto deja de ser lo que es para convertirse en algo más, una imagen compleja que ha sustituido la ausencia del objeto real.

3. En el capítulo «Freud o el objeto ausente» de su libro antes citado piensa en el fetiche como la presencia de una ausencia.

De este modo, el fetiche representa un no objeto, en el sentido de que ese objeto que quiere sustituir nunca ha existido, pues no es un objeto concreto de la realidad sino una ilusión. El fetiche como «presencia de la nada» adquiere todo el potencial de la imagen al perder su referencialidad. De manera paradójica, la imagen se vuelve más que nunca presencia y ausencia, dejando al descubierto su peso y su ligereza. No obstante, para fines concretos, también podemos afirmar que la fantasía siempre parte de un deseo que se encuentra en el mundo real. De este modo, la imagen es liberación del ansia amorosa y sin imagen sólo llegaría el síntoma de una patología.

EL AMOR Y LA IMAGEN

El amor comienza con una herida que deja ver el alejamiento que tiene el hombre con lo que desea. El filósofo, dice Platón en *El banquete*, ama el conocimiento y lo ama precisamente porque no lo tiene. Si lo tuviera no podría amarlo y si teniéndolo lo sigue amando es porque sabe que en cualquier momento puede perderlo. Dentro del platonismo el amor es movimiento constante, un horizonte que se aleja cada vez que avanzamos. Cuando el filósofo cree saberlo todo, la consecuencia es el aniquilamiento de su espíritu, por lo que amor y conocimiento se unen como una constante búsqueda. Por su parte, Roland Barthes (2016) ve en el enamorado un sujeto que en todo momento busca la comprensión de su ser. Es en el amor cuando más nos preguntamos sobre nosotros mismos, sobre *el otro* y sobre *lo otro*.

Bajo esta perspectiva no podemos afirmar que aman los corazones plenos, por el contrario, aman aquellos que sienten un vacío. Y justo notar que para Barthes la ausencia se vive a través del lenguaje. Mientras en el discurso de la ausencia el ser amado como referente está lejano, como alocutor está presente, pues a él se le habla.

Me asomé otra vez a la ventana
a ver si tocabas en mi puerta.

No era nadie. Todos los vecinos
saben que te estoy esperando. (Bonifaz, 1996: 145)

De este modo el lenguaje, y sobre todo el poético, es la marca de la distancia y del acercamiento. En el discurso de la ausencia se vive dos tiempos, uno real y otro ficticio. En el real hay un vacío material que se cubre por medio del lenguaje a través del tiempo ficticio. Es el lenguaje lo que trae al ausente, lo que lo acerca a pesar de la distancia. Las palabras manipulan el tiempo para contrarrestar la pérdida, por ello el enamorado es ante todo un demiurgo del lenguaje.

La ausencia es dura, me es necesario soportarla. Voy pues a *manipularla*: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (...) La ausencia se convierte en una práctica activa, en un *ajetreo* (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). (Barthes, 2016: 57)

Con la idea del amor como carencia se inaugura la base del discurso amoroso en nuestra cultura. Toda esa poesía que se encarga de cantarle a la ausencia del otro, de llamarle a través del lenguaje mostrando el padecimiento por la herida de Eros es antes que nada platónica. La historia de estas ausencias es el recorrido del trabajo clásico de Denis de Raugemont (2001) sobre el amor en la cultura occidental.

Por otra parte, Schopenhauer, en su *Metafísica del amor*, apunta que el deseo que siente el enamorado no puede ser ni verdadero ni duradero porque se trata de una ilusión creada por la fuerza de la especie o el instinto de supervivencia que nos invita a la reproducción. El engaño radica en creer que sólo a través de la posesión carnal del ser amado se puede conseguir la eterna felicidad y por ende la perfección de la especie. De la misma manera, Roland Barthes⁴ observa que existen ciertos momentos en

4. Con esta observación hecha en *Fragmentos de un discurso amoroso* se reafirma la idea de que el amor es una imagen y que como tal tiende a desvanecerse. Del mismo modo la metáfora tiene un soporte que tiende al desvanecimiento.

los cuales se fisura la fascinación que antes teníamos por el objeto amado. Por ese intersticio se asoma lo que él llama la alteración de la imagen que muestra los defectos de la aparente perfección.

Uno se hace a la idea,
desde la infancia,
de que el amor es cosa favorable
puesta en endecasílabos, señores.

Pero el amor es todo lo contrario del amor,
tiene senos de rana,
alas de puerco. (Lizalde, 2014: 61)

Por lo tanto, tenemos que el amor es ante todo la construcción de una imagen que responde a la necesidad de cubrir una ausencia. Esa imagen en el terreno platónico está determinada por el idealismo que claramente se opone al mundo material pues se trata de una representación de la posibilidad perfecta e inalcanzable del *ser*. Esta construcción no obstante no tiene un soporte duradero en el mundo de la materia y por ello en el amor, como apuntan Schopenhauer y Barthes, el amante cae en cuenta de que se ha enamorado de una ilusión que se disipa regresando a la imperfección de la materia.

LA SEDUCCIÓN Y LA IMAGEN

Para Baudrillard (1992) la feminidad rompe la objetividad del discurso y por ende la comunicación. Si la filosofía es la forma de lo masculino, la poesía entendida como encantamiento es el discurso de lo femenino, es decir, de la seducción, siempre polivalente e intermitente. Esta última aseveración la podemos sustentar en el pensamiento mítico. Desde tiempos antiguos, acota Mircea Eliade⁵ (2004), la mujer ha estado asociada a la mutabilidad de la

5. Para esta afirmación se puede revisar su Tratado de historia de las religiones en el Capítulo IV «La luna y la mística lunar».

luna que influye sobre muchos aspectos de la naturaleza y del ser humano. Estos cambios constantes siempre se encuentran en un estado de intermitencia, abriendo el camino hacia lo inconcluso. Mientras el discurso de la filosofía es solar pues se mantiene siempre fijo en la línea de la racionalidad; el discurso de la poesía es lunar debido a que se establece en el mundo de las apariencias propias de la seducción.

Del mismo modo, cuando Julia Kristeva (2013) analiza en *Historias de amor* la figura de don Juan establece los estatutos de la seducción. Se trata de un conquistador que no busca retener y por lo tanto va de mujer en mujer, ya que el placer lo encuentra en el propio juego de la conquista y no en su fin último. En otras palabras, don Juan es un hombre libre que no atesora. En este sentido, don Juan no ejerce la masculinidad de la posesión sino la cualidad femenina de la intermitencia.

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

En la seducción el *yo* mismo se desvanece pues muda para construir en cada una de las situaciones una verdad distinta y provisional. Mientras en el pensamiento cotidiano, el nombre da una identidad al *yo*, en la seducción la ausencia del nombre permite ser todos y ninguno a la vez. En los raptos de la mitología observemos cómo los dioses muchas veces mudan su figura, es decir, se desprende de su *yo*, para mostrarse de otro modo al sujeto de su deseo. De esta manera en la historia de Zeus y Europa, el dios del rayo decide mudar a la figura de un hermoso toro blanco que tensiona su masculinidad con sus comportamientos delicados, estableciendo con esto el juego de las apariencias pues *es* y *no es* lo que Europa tiene enfrente. En este pasaje Zeus no apuesta por la violencia del rapto físico sino por la fascinación de la seducción.

Si regresamos a la estructura fundamental de la poesía, observamos que la metáfora seduce porque tensiona dos realidades, provocando lo que Paul Ricoeur (2006) denomina como «un error calculado». La seducción y la metáfora son encantamiento debido a que ambas se encuentran entre la razón y la irracionalidad, entre el *ser* y el *parecer*. La seducción de la metáfora se da porque fractura la racionalidad pragmática del lenguaje, pero esa ruptura nunca es total, pues la metáfora no puede perder la lógica verbal que la sustenta, sin embargo, obliga al receptor a detenerse, a frenar la producción del mensaje de la comunicación que implica el pensamiento unilateral. La metáfora, en este sentido, siempre es una intermitencia, una pausa que obliga volver los ojos a las palabras para descifrar la polivalencia que se encuentra en ellas, las nuevas sugerencias que dicen sin decir. Tanto la metáfora como la seducción son estrategias de quiebre que se complementan para sus propios fines.

Juego de escapismo y también juego de signos. Las posibilidades del lenguaje en el terreno de las sugerencias mantienen la tensión por el lado de lo no resuelto. El seductor es un creador de imágenes, de posibilidades distantes, pero siempre latentes. Lo que seduce es «la posibilidad de...», el *poder ser* que no pierde su fuerza, que no se desvanece, que se tensiona entre el presente de la contención y el futuro de la realización. Este juego de signos es una posibilidad de decir, de establecer sentido por medio de la provocación apenas insinuada, pero que precisamente por esa debilidad se mantiene un interés mayor. Roland Barthes establece el primer contacto, tímido y clandestino, como el detonante del sentido, la invitación sutil al juego de las correspondencias.

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

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

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

Por otra parte, este ir y venir de los signos nos acerca al terreno de las representaciones. El seductor siempre es un actor, un ser que maquilla su rostro de acuerdo con el papel que le toque personificar. No es un ególatra de su propio *yo* porque su *yo* es múltiple. El juego de la seducción apunta Baudrillard (1992), es un juego de representaciones. El seductor, a diferencia del enamorado, juega a ser otro, a interpretar un papel de acuerdo con cada ocasión y en esa representación se da el juego de signos entre el *ser* y el *parecer*. Cuando el seductor construye imágenes, no sólo lo hace en torno a la posibilidad, sino también en torno de sí mismo. Por tal motivo, el seductor afirma su condición de escapista pues su personaje se desvanece para la representación de nuevos papeles.

Al final del camino, está segura
de que ha ganado siempre
las cosas que ha perdido.

Cada versión distinta de sí misma
que otras manos le han ido regalando
es una muestra de todas las vidas

que a Juana le han cabido en una vida. (Lanseros, 2006: 34)

De esta manera, para Baudrillard (1992) el terreno de las apariencias está en el ámbito de la ilusión. El seductor por medio del parecer realiza simulacros que construyen en el seducido imágenes del deseo. De este modo, seducir es crear posibilidades que niegan el estatuto de realidad, pero no se trata de una negación total, pues siempre hay un intersticio donde la posibilidad puede convertirse en realización. Lo real no seduce porque no existe nada que pueda detonar los poderes de la imagen capaces de mover los ánimos hacia el embrujo de lo posible. «Yo seré tu ilusión», dice Julia Kristeva (2013), es la máxima de don Juan, su no lugar desde donde crea el mundo.

Ese no lugar de la ilusión se acentúa en la ausencia de la identidad. La apariencia no necesita un nombre que la afirme. La falta de nombre hace que el ser se desvanezca como si se tratará de tan sólo una aparición sin sustento alguno. El sinsentido que anula los signos permite que el seductor produzca en el seducido el vacío de su propia existencia. Esa ausencia de significado es la apariencia que, como don Juan, no tiene un nombre que la defina. Pero hay algo más que seduce dentro del mundo de las apariencias y es la acentuación del carácter de lo inesperado. Con gran prontitud las apariciones simplemente llegan abriendo los sentidos y el imaginario de quien las contempla, como si la seducción tuviera la misma manifestación de la revelación estética planteada por Greimas (1990) a partir del concepto del *guizzo*.

El *guizzo* —palabra intraducible pues, en tanto lexicalización de una construcción figurativa, recubre, diríase, lo esencial de la estética de Calvino— me ha sido explicado como lo que designa el coleteo del pez surgiendo del agua, como una vibración argentada y brillante que en una instantánea reúne el destello de la luz con la humedad del agua. Lo súbito del acontecimiento, la elegancia de esta gestualidad bullente, el juego de la luz sobre una superficie líquida: he aquí, imperfectamente descompuesto, algunos elementos de la captura estética, presentes en una síntesis figurativa. (Greimas, 1990: 42)

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

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2016). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: PRE-TEXTOS.

Aristóteles. (2014). *Física. Acerca del alma. Poética*. Barcelona: Ed. Gredos.

Barthes, R. (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores.

Baudrillard, J. (1992). *De la seducción*. México: Red Editorial Iberoamericana.

Becerra, J. (2002). *El otoño recorre las islas*. México: Editorial Era.

Bonifaz, R. (1996). *Del otro modo lo mismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

De Rougemont, D. (2001). *Amor y Occidente*. México: Conaculta.

Eliade, M. (2004). *Tratado de historia de las religiones*. México: Ediciones Era.

Freud, S. (1992). *Obras completas. Tomo IX y XXI*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

García, L. (2014). *Habitaciones separadas (20 años sí es algo)*. Madrid: Visor.

Greimas, A. J. (1990). *De la imperfección*. México: FCE y Buap.

- Kristeva, J. (2013). *Historias de amor*. México: Ed. Siglo XXI.
- Lanseros, R. (2006). *Diario de un destello*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Lizalde, E. (2014). *El tigre en la casa*. México: Valparaíso México.
- Merleau-Ponty, M. (2015). *La prosa del mundo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. Bogota: FCE.
- Platón (2008). *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Madrid: Ed. Gredos.
- Platón (2010). *República*. Madrid: Alianza editorial.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores.
- Schopenhauer, A. (2007). *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*. Barcelona: Ediciones Folio.