

DE LA SUBLIMACIÓN DEL AMOR

Enrique BALLÓN-AGUIRRE
Institut Ferdinand de Saussure
Comité Scientifique
Emeritus Faculty
Arizona State University

*En memoria y sentido homenaje
de Georgina Sabat de Rivers*

*Para quien tiene sentido poético,
el mundo entero es un drama ininterrumpido.*

Novalis*

*Es sólo del amor que nosotros,
los poetas, estamos enamorados.*

J. W. Goethe**

Hace mucho que en el mundo occidental se han perdido algunas virtudes mayores de la antigüedad, por ejemplo, la actitud de *contemplar* (hoy día la contemplación es un lujo inusitado) [1] y, como ella, constata el filósofo esloveno S. Zizek (2008:107), llegó también “el agotamiento de la capacidad de *sublimar*”. En la enrarecida lírica digitalizada de hoy es muy difícil encontrar versos sublimes pues el rapto inspirado, urgido por poetizar arrebatos personales cada vez más pedestres –lo trivial amoroso– y donde campea el lirismo de supermercado [2], tiene poca disposición de ánimo para trovar asuntos que tiene por anacrónicos, propios de cuernos de tinta y plumas de ganso.

Pero como la tarea de nuestro Seminario es precisamente la tradición cultural y, en ella, hacer actual lo inactual, la convocatoria de este simposio menciona la discusión de la unidad y

* Friedrich von Hardenberg, alias *Novalis* (1992:291).

** J. W. Goethe (1931:VI, nota 1).

sentido de la literatura novohispana[3]. Situándome en ella, pero a su vera, me permito extender este campo de reflexión y hablar más bien de la unidad significativa de la poética novohispana y novocastellana[4]. Para ello me propongo estudiar la temática[5] de inspiración amorosa sublime en la poesía barroca colonial hispanoamericana. He elegido, al efecto, tres sonetos tomados de sendos *sublime pectore vates*, el primero atribuido al bardo novocastellano Juan del Valle y Caviedes, el segundo atestado de la pluma de la Fénix novohispana, Sor Juana Inés de la Cruz, ambos poetas estrictamente contemporáneos en la segunda mitad del siglo XVII, y el tercero atribuido al también poeta novocastellano Diego Dávalos y Figueroa radicado en la capitanía de Charcas un siglo antes, en la segunda mitad del siglo XVI.

A diferencia de los poemas líricos barrocos donde constantemente coincide el sentimiento amoroso y su propio comentario (un auténtico pleonismo: el sentimiento que escribe el sentimiento, en otras palabras, el discurso sobre el amor que no se distingue del discurso amoroso mismo) o en aquellos en que lo sublime suele rozar lo grotesco (una visión del afecto amoroso excesivamente utópica), cada una de estas tres finas muestras del *dolce stil* presenta al término <amor> en calidad de criptograma actorial[6] del *afecto sublimado* (lat. *sublimis*, suspendido en el aire; elevado, muy alto)[7]. Como ocurre con los temas constitutivos de los «motivos míticos» en tradición oral pero, naturalmente, guardando las distancias[8], aquí el amor es tenido por *afecto sublimado*, absolutamente idealizado, informe e infinito, el *summum* amoroso incondicionado e inalcanzable a la manera de una fuente abierta a la trascendencia, lo inexplicable, lo enigmático e inexpresable.

Dar curso libre, entonces, a la temática «infinita» del amor sublimado –algo así como abrir el portón al bravo toril emotivo– supone, en nuestro caso, un poco más que la simple elevación sensible común de los poemas elegidos. Funda, de hecho, su singularidad e independencia pues cada soneto es un *pro-iectus* de cristalizar, de singularizar patéticamente, a su modo y manera, la infinitud inalcanzable de «lo amoroso sublimado»[9]. Por eso en este pequeño *corpus de trabajo* no hay un texto tutor o proto-texto rector, esto es, no hay precedencia ni jerarquía entre los sonetos, y la correlación aquí adoptada que dispone su secuencia topológica (ni genética ni causal ni evolutiva) es simplemente operatoria ya que, lo afirmará nuestro primer poema, la quintaesencia del amor –lo «amoroso sublimado»– es una idea quimerina, una entidad aleatoria irreducible que no admite comprensión alguna[10].

Pero también en razón de sus propios signos lingüísticos discursivizados que “se modifican imprevisiblemente según sus ocurrencias”[11], su anacronismo léxico y su constitución semántica compleja[12], cada uno de los poemas escogidos requiere de una interpretación controlada[13]. Así, tratando de “trazar el contorno de lo que se le escapa”[14], el primer soneto enumera una gavilla de rasgos semánticos con los que ensaya sustentar, por defecto, esa iridiscente «pompa

de jabón» que es la palabra <amor>. Los otros dos sonetos proponen sendas «crisis amorosas»: el segundo despliega un monólogo dialogado vacilante entre una amonestación y un aleccionamiento y el tercero, discretamente irónico, dramatiza el reemplazo del apetito sensible característico de la seducción por el sucumbir emotivo propio del enamoramiento. Dicho esto, la visión intertextual que al reunir los poemas conforma nuestro *corpus de trabajo*, buscará explicar la incidencia del tema común (el amor sublimado) que los congrega en un haz coherente.

Finalmente, al abordar estos poemas desde el punto de vista de una lectura semántica interpretativa[15], ellos serán considerados como textos mas no como obras[16] y con tal designio procedamos enseguida a su transcripción y cotejo, a la par que examinamos su organización semántica.

1. *Amor es nombre sin deidad alguna*[17]

El amor es mudo, sólo la poesía puede hablar por él.

*Novalis**

Amor es nombre sin deidad alguna
un agente del ser de cuantos nacen,
un abreviar la vida a los que yacen,
un oculto querer a otra criatura,
un[18] fantasma o[19] sombra de hermosura,
una falsa opinión que al mundo esparcen,
un destino de errar en cuanto hacen,
un delirio que el gusto hace cordura.
Fuego es de pedernal si está encubierto;
aire es, si a todos baña sin ser visto;
agua es por ser nieto[20] de la espuma;
una verdad, mentira de lo cierto,
un traidor que, adulando, está bienquisto;[21]
él es enigma y laberinto en suma.

Para tratar de conceptualizar la naturaleza proteica y medusea del sentimiento amoroso, carente de definición institucional[22], ¿qué mejor opción retórica que la *para-doxa*, tropo contrario, por constitución, a la *doxa* u opinión corriente? Ese tropo, tan extensamente empleado en

* *Novalis* (1992:200).

numerosos textos del *corpus* caviedano[23], es la figura barroca rectora en este soneto, figura manifestada en cada una de las predicaciones o, mejor, evaluaciones de <Amor>. Desde el primer verso el enunciador implícito[24] afirma que <Amor> no es un dios[25] y los sintagmas que lo continúan, al enfatizarse este hecho, toman una posición decidida para configurar un *mundo contrafactual* pleno, vale decir, un mundo que implica las modalidades de lo imposible y de lo irreal. De ahí el *sema genérico isotopante /inconcebible/[26]* dirigido particularmente contra la tradición aristotélica de orden metafísico que hace que, en los signos lingüales, siempre el plano del significante (orden de lo físico)[27] represente al plano del significado (orden de lo inteligible, de lo concebible) y éste remita, a su vez, al objeto referido de la realidad extralingüal[28]. En cambio, como veremos más adelante en detalle, aquí se preconiza que <Amor> es realmente un cuasi-signo, un signo vacante[29], ya que carece del único rasgo que al menos podría hacerle recobrar una función representativa imaginaria: <Amor> es un apelativo (*es nombre*) que apunta a una divinidad rehusada (*sin deidad alguna*) y por lo tanto una designación no sólo ateísta sino denegadora de dios[30]. De ahí que en el primer verso se infieran los *sememas* ‘sustantivación’[31] y ‘ateísmo’ y el *sema inherente /denominación deicida/*.

El sustantivo <Amor> es, entonces, siempre según el primer verso, un significante vacío (mas no vacío), una especie de cascarón léxico o significante cero[32] que al no contener ningún significado está dispuesto para que se vierta en él cualquier función significativa que, finalmente, lo haga entender como un signo pleno. Pues bien, en los sintagmas que continúan se trata, decíamos, de conjeturar infructuosamente esa posible significación utilizando, para dicha decantación significativa, las figuras retóricas mayores de la paradoja, desde la antilogía (v. 8: <Amor> = *un delirio que el gusto hace cordura*) hasta el oxímoron (v. 12: <Amor> = *mentira de lo cierto*). Examinemos a continuación esta especie de «pespunte sin hilo» dado en el poema para tratar de llenar, de asir –captar y capturar– la decepcionante vaciedad de <Amor>.

Tenemos, ante todo, que los versos segundo y tercero portan enunciados aseverativos independientes pero, leídos en secuencia, constituyen una dupla paradójica por contrapunto semántico[33]. Frente a <Amor> entendido como el factor de la vida –*un agente del ser de cuantos nacen*– se opone drásticamente el sentido inverso, considerado también como una facultad intransferible: <Amor>, se afirma, es *un abreviar la vida a los que yacen*. En términos prosaicos diremos que, por una parte, <Amor> vivifica los seres pero, por otra, acorta, disminuye su vida[34], paradoja registrada tanto por los *sememas* ‘generar omnímodo’, ‘compendio’, ‘existencia’ y ‘reposar’ vs. ‘enterrar’ como por los *semas inherentes /avivador de los entes/ y /reductor de la existencia/*.

A diferencia de esta combinatoria paradójica de versos, cada uno de los cinco siguientes propone una aporía distinta, por ejemplo, el cuarto verso dice de <Amor> que es *un oculto querer*

a otra criatura supliendo así, directamente, la propiedad inherente del querer, su extroversión (a otra criatura)[35], por una introversión absoluta (*oculto querer*); <Amor> es, según este criterio, una querencia presente pero disfrazada[36]. Algo semejante sucede con el verso que continúa donde <Amor> es evaluado con otra aporía –*fantasma o sombra de hermosura*– pues siendo la hermosura parte constitutiva de <Amor> ella es, por definición, una excelencia apreciable por los sentidos de la vista o el oído; sin embargo, se dice igualmente de él que es una falsa percepción (*fantasma o sombra*) de la belleza (*hermosura*), en otras palabras, un auténtico equívoco sobre las sensaciones gratas recibidas, un espejismo somático[37]. Por lo tanto, los *sememas* ‘álter ego’[38], ‘afecto clandestino’[39], ‘espanto’ y ‘perfección’ como los *semas inherentes* /querencia inescrutable/[40] y /espectro de deleite/[41] demarcan ahora la paradoja de <Amor>.

Pero además la fama y la idea (*opinión: doxa*)[42] que corrientemente se atribuyen a <Amor> presentan un afecto positivo y alegre, un deseo gozoso y exultante experimentado por una persona en relación a otra, sentido positivo que es registrado siempre, de una u otra manera, por los diccionarios al uso. En contrario a esa idea preconcebida el sexto verso del poema arguye que <Amor> es más bien *una falsa opinión que al mundo esparcen*, conformándose entonces una antilogía tensiva entre

a) el sentido común elaborado y difundido por el amor cortés, la tan compartida creencia vulgar (*al mundo esparcen*) sobre la virtud del <Amor> tenido como «conocimiento supremo»[43], y

b) la adulteración, por esa creencia, de su naturaleza efectiva.

<Amor> es adjetivado, de esta manera, por el engaño (*falsa opinión*). A todo ello se suma ahora el hecho de que <Amor> es, paradójicamente, *un destino de errar en cuanto hacen* o, en palabras menos concisas (¡y nada poéticas!), la fuerza desconocida que impulsa a <Amor> es un divagar alocado (*un destino de errar*). Semejante atolondramiento obra como una energía irreprimible impuesta a la actividad de los seres (*en cuanto hacen*). Si mencionamos los respectivos *sememas* estos son ‘parecer’, ‘propagación’, ‘disimulación’, ‘sino deambulatorio’ y ‘producir’, mientras que los *semas inherentes* correspondientes a esa nueva evaluación de <Amor> son /embuste difundido/ y /hado perturbado/.

La segunda estrofa termina con un verso que congrega dos estados de ánimo inconciliables, aunque procedentes de una misma fuente: <Amor>, se asevera, es *un delirio que el gusto hace cordura*. Esta antonimia tiene forma de adunaton pues el placer (*el gusto*) que en <Amor> reúne –constituyendo una mónada– el desconcierto alucinado (*delirio*) y el juicio meditado (*cordura*) es, por principio racional, inaceptable. De este modo se conforma el calificativo

semántico que este verso atribuye a <Amor> a través de los *sememas* ‘agrado’[44] y ‘disparatar’ vs. ‘sensatez’ y el *sema inherente* /desvarío razonado/[45].

El terceto que sigue remite a los habituales «elementos de la naturaleza» pero allí se excluye, pertinentemente, a la <tierra> cuya propiedad esencial (/pesantez/) no concuerda con la característica compartida (/levedad/) por los otros tres elementos retenidos para ser parangonados metafóricamente con <Amor>. Ahora bien, puesto que en el cuarto verso se adjudicó a <Amor> el atributo paradójico de mantenerse *oculto* (‘afecto clandestino’), en el noveno verso que se le acoda anafóricamente (*si está encubierto*: ‘tapar’) encontramos una metaforización explícita (*fuego es de pedernal si está encubierto*) a ser dilucidada a continuación.

Retengamos, ante todo, el hecho de que allí se establece la siguiente proporción:

amor : fuego :: [ánimo] : pedernal

En ella la comparación señala implícitamente que mientras el eslabón no golpee el cuarzo <pedernal> éste conserva y guarda, silenciosamente, la propiedad de producir lumbre (*fuego es*), de la misma manera que el ánimo preserva, callado, su capacidad de amar que, entonces, es a entender, siempre metafóricamente, como una posibilidad candente o rusiente. Pues bien, en sentido paralelo a este verso, el décimo sostiene que <Amor> *aire es, si a todos baña sin ser visto*. La anáfora coreferente de la «preservación escondida» que aquí se prolonga con el hemistiquio *sin ser visto* (‘afecto clandestino’ → ‘disimulación’ → ‘tapar’ → ‘velar’) propone una metáfora explícita distinta: tanto <aire> como <Amor> cubren, hunden a los seres pero de modo tácito, sin apariencia perceptible. Son los *sememas* ‘tapar’, ‘combustión’, ‘viento’, ‘sumir entera y veladamente’ y los *semas inherentes* /virtualidad ígnea/ y /sumergimiento invisible/[46] los que, por lo visto, semantizan cabalmente los versos descritos.

A renglón seguido el décimo primer verso enuncia, como advertimos, la incongruencia propia de la paradoja respecto del primer verso: acá se asegura, en contrario, que <Amor> tiene origen celestial (*agua es por ser nieto de la espuma*)[47]. <Amor> remite ahora, incongruentemente, a una progenie divina (*nieto*) negada en la /designación deicida/ de ese primer verso. Si, por lo demás, nos atenemos a la secuencia metafórica de los «elementos de la naturaleza» que competen a esta tercera estrofa, se dispone una comparación explícita entre <Amor> y <agua> (*agua es*) al compartir ambos vocablos cierta materia común, la *espuma*. De todo ello se siguen los *sememas* ‘descendencia’, ‘liquidez’ y ‘burbujeo’ y la evaluación de <Amor> con los *semas inherentes* que lo hacen pertenecer, a la vez, a un /linaje divino/ y a una /sustancia frágil/.

En el décimo segundo verso se pondera nuevamente a <Amor> diciendo de él que es *una verdad, mentira de lo cierto*. En el primer hemistiquio <Amor> es identificado, de hecho, con la

verdad, concebida ella, clásicamente, como *adaequatio rei et intellectus*; pero en el sintagma inmediato estalla la paradoja pues el ajuste (*adaequatio*) entre las lexías <Amor> y <verdad> (*es una verdad*) produce un igualamiento mendaz. Gracias al oxímoron que pone en contigüidad esos antónimos[48], la certeza propia de la verdad –*lo cierto*, esto es, lo que es libre de todo género de duda– es coercida por el cepo de la falsedad –*mentira* o disimulación maliciosa– que la califica. De ello se colige que la conformidad entre <Amor> (*rei*) y su discernimiento (*intellectus*) es una certidumbre perversamente embozada[49]. <Amor> resulta siendo, finalmente, una firme y porfiada argucia. De allí que en esta ocasión los *sememas* sean ‘conformidad’, ‘convicción’, ‘desencanto’ y el *sema inherente* /engaño avieso/[50].

Enseguida se enuncia una equiparación ética negativa pues se postula que <Amor> es *un traidor que, adulando, está bienquisto*. La paradoja inmoral constitutiva de toda traición –la deslealtad a quien se debe fidelidad– alcanza a <Amor> cuya buena fama y estima (*está bienquisto*) son obtenidas merced a una acción hipócrita, la farsa servil de agradar a quien precisamente se va a contrapasar (*un traidor que adulando*). Se trata de una felonía atribuida a <Amor> caracterizado, aquí, con rasgos despreciables: los *sememas* ‘congraciar’ y ‘perfidia servil’ a más del *sema inherente* /proceder aleve/.

El verso conclusivo descubre, en cambio, el resultado (*en suma*) del periplo poético que intenta conseguir cierta consistencia definitoria. Dicho resultado toma la forma de paradoja conclusiva que cierra, a manera del anillo unido por sus extremos mediante el golpe del joyero, la toma de consciencia ya inaugurada en el cuarto verso del *sema genérico isotopante* /incomprensible/ referido al <Amor>. Efectivamente, de acuerdo a todo este trayecto, <Amor> remite a la in-significación en lengua pues no es posible correlacionarle ninguna analogía, incluso por alegoría o por conformidad (las dos caras del signo no se corresponden), y entonces, al anular la conclusión del poema cualquier predicado positivo sobre <Amor> (*él es enigma y laberinto*)[51] se sustrae, de hecho, a cualquier rotundidad axiomática condescendiente con la doxa relativa al amor en la vida cotidiana. Así, los *sememas* relativos a <Amor> son, actualizados bajo esta última coyuntura, ‘consecuencia’, ‘indescifrable’ y ‘confusión’ y el *sema inherente* respectivo /significación nula/[52].

Poema decepcionante, anti-ontológico y anti-dogmático por excelencia (<Amor> es inubicable, inclasificable e inevaluable), defiende, desde el comienzo hasta el final de su alegato y merced a las dos clases *sémicas genéricas isotopantes* aliadas, /inconcebible/ e /incomprensible/, que el nombre <amor> carece de significación y, por ende, ni siquiera la poesía es elocuente para hablar por él como preconizaba *Novalis*. En razón de su vacío significativo ese vocablo nos deja, simplemente, pasmados, en Babia.

2. *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba*[53]

*Un torrente de lágrimas me anega;
mi corazón se quiebra de dolor.*

*Novalis**

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones veía,
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

Y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía;
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba[54].

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos;
pues ya en líquido humor viste, y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

El soneto que ahora pasamos a examinar es, en principio, una delicada misiva poética, un <billetico>, como se decía en la época[55], que pone en escena cierta «postura de lenguaje», o sea una situación de comunicación intersubjetiva[56] donde se plantea una relación conflictiva. Pero aún tratándose de esa simulación pragmática (enviar un mensaje escrito a alguien) no encontramos un diálogo, como sería de esperarse, pues a pesar de que el enunciador pone todo su énfasis en su interlocutor afectado por la languidez de los celos y el recelo, no hay ninguna respuesta de su parte[57]; por ende, se trata más bien de una comunicación sin interlocución: el enunciador es allí, en efecto, un actor incluyente que engloba a su interlocutor mudo. El soneto expone, de hecho, sólo un monólogo persuasorio en discurso directo cuya referencia a los actores que platican es estrictamente virtual[58]. Al reproducir el poema mismo ese monólogo interior dialogado a manera de una «mímesis comunicadora», se asemeja a los soliloquios del llamado,

* *Novalis* (1992:137). En otro pasaje de prosa poética, el mismo *Novalis* describe una rememoración similar: “Antaño, cuando yo derramaba amargas lágrimas; cuando, disuelto en dolor, se desvanecía mi esperanza...” (Ibid., p. 67).

en las piezas de teatro, *aparte*, o sea un monólogo redactado en el presente de la enunciación (¿esta noche?) pero que en realidad prolonga un diálogo diferido (*esta tarde*).

Dispuesta así la «escena amorosa», el enunciador comienza por contar haber realizado un primer intento para asediar el fuerte anímico de su interlocutor virtual (*Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba*)[59] pero dado que con esa tentativa no logró aminorar su reconcomio (*como en tu rostro y tus acciones veía, / que con palabras no te persuadía...*), ensaya ahora un segundo «asalto persuasorio» cuyo fin es siempre el mismo: apaciguar el encono frío e insensible del otro, su indiferencia.

Ajustemos de inmediato nuestro enfoque a fin de precisar el primer suceso acaecido al interior de la interlocución ficticia. Animado el enunciador por el cariño –el abnegado sentimiento que lo une a su interlocutor incluido (*mi bien*)[60]– y el impulso propio de los arrebatos amorosos (la compulsión irreprimible del afecto)[61] procede, en esa primera instancia, a indexar la «escena amorosa» –durante el transcurso de su ocurrencia (*esta tarde*)[62] y su correspondiente rememoración (*cuando te hablaba*)– con el *sema genérico isotopante /amonestación/*. De inmediato se plantea el motivo que desencadenó la reconvención dirigida por el enunciador a su presunto interlocutor: se trató de una inferencia obtenida a partir de la semblanza (*como en tu rostro*) y conducta que entonces adoptara dicho interlocutor (*y tus acciones veía*). Esa impresión causó un doble efecto en la competencia del enunciador:

a) puesto que su alegato culminó en un contratiempo inopinado –*que con palabras no te persuadía*–, sólo le quedó

b) aducir, como testimonio definitivo de su real sentir para convencer al celoso, que éste constataste, directamente, la disponibilidad de su «corazón oprimido» como residencia y fuente de la más honesta inclinación, una prueba suficiente: *que el corazón*[63] *me vieses deseaba*[64].

En consecuencia, el conjunto de *sememas* de la primera estrofa se compone de ‘bondad’, ‘crepúsculo’, ‘discurrir’, ‘aspecto’, ‘hacer’, ‘observar’, ‘discurso vano’, ‘amor’, ‘visualización’ y ‘antojar’ y los *semas inherentes* a destacar son /rememoración discursiva/, /inferencia semblanteada/[65], /disuasión fracasada/ y /mostración anhelada/.

Ante lo vano de semejante designio procede, en la segunda estrofa, el nuevo acto temporalizado en el presente de la enunciación (¿esta noche?), acto compuesto por sintagmas irénicos, conciliadores, que introducen el plano dialéctico-evenimencial del texto. Veamos a continuación el desarrollo de la dialéctica actorial allí esbozada, advirtiendo que no diagramaremos los grafos semánticos correspondientes y en su lugar emplearemos la combinatoria entre actantes propia de la semiótica componencial y su nomenclatura. Notemos,

ante todo, que las funciones irénicas comportan por lo menos tres actores y dos de ellos obran en el fuero interno o competencia del enunciador; en nuestro caso, son

a) el propio actor <Amor> que configura el proceso temporal señalado como *adyuvante* o actante en actitud cooperante del

b) actor enunciador que asume, a su vez, el rol actancial de *sujeto de estado*.

En su calidad de *adyuvante*, <Amor> proporciona al enunciador como *sujeto de estado* un apoyo cierto –y *Amor, que mis intentos ayudaba*– para que el predicamento y las cuitas que lo agobiaban encontrasen alivio[66]. Al intervenir el *adyuvante* <Amor> en la competencia anímica del enunciador obtuvo un éxito inesperado –*venció lo que imposible parecía*–[67] ya que dio rienda suelta al retenido pesar que lo anegaba –*pues entre el llanto, que el dolor vertía*–[68] y con él, el discurrir en lágrimas de su contenida aflicción, temor y fatigada angustia. El <Amor> procura, en suma, un conmovedor vertimiento: *el corazón deshecho destilaba*[69]. Estamos así ante un *mundo factual* en que impera la modalidad asertórica del escanciar patético[70], desfogue que tiene tanto de catarsis anímica en el propio actor enunciador como de mensaje, presión y hasta chantaje intencional[71] al

c) actor interlocutor en su rol actancial de *oponente*, pues a él se le reclama compasión, piedad[72] y lástima.

Reiteremos que en los sintagmas de esta estrofa, dado que el actor interlocutor enmudece (el texto del poema únicamente presupone su existencia), a la vez que se plantean las funciones irénicas de *proposición* y *transmisión* (del *sujeto de estado* al *oponente*) faltan las otras tres funciones irénicas correlativas a dicho *oponente* quien, de responder al actor enunciador, establecerían una *tensión* narrativa en el interior del texto: *aceptación* o *rechazo*, *transmisión de la respuesta* y *retribución*. Al omitirlas el poema, se produce inevitablemente, en reemplazo de la *tensión* ausente, el *suspense* narrativo propio de la estrategia de los relatos receptivos. Se trata de un *Programa Narrativo* fracasado cuya modalización es */querer hacer-hacer/* mas */no poder hacer-hacer/*.

Dicho esto, la segunda estrofa registra los *sememas*: ‘querer absoluto’, ‘propósito’, ‘auxilio’, ‘victoria inadmisibile’, ‘apariencia’, ‘lloro’, ‘pesar’, ‘decantar’, ‘amor destrozado’ y ‘rezumar’; y a la par los *semas inherentes* */asistencia afectiva/*, */logro imprevisto/*, */congoja aflictiva/* y */emanación lancinante/*.

El terceto que sigue plantea un contrapunto semántico en relación a la isotopía de la */amonestación/* desarrollada en las dos estrofas precedentes y comienza enunciando el apóstrofe impaciente que el enunciador se dirige a sí mismo, en su propia competencia, para detener su

ímpetu (*baste ya [...] baste*), una especie de ¡tente quieto! o sofrenada[73], y no continuar machacando los reparos al interlocutor –que, en principio, los soporta pacientemente (la *sincera atención histriónica*)– expuestos anteriormente: *de rigores, mi bien*. Pero, insistimos, ya que la «escena amorosa» original se planteó en el «entonces» de la enunciación temporal (*esta tarde*), la segunda lo hace en el «ahora» de la enunciación (*¿esta noche?*), de tal manera que como la rememoración de la «escena amorosa» inicial se hace desde este presente de la enunciación, nos encontramos ante el fenómeno textual conocido como *encajamiento diegético*: el suceso recordado se encaja dentro de este último episodio y por lo tanto las dos primeras estrofas se hallan, desde el punto de vista temporal, encajadas mientras que los dos tercetos finales, siempre desde esa perspectiva temporal, son encajantes.

El enunciador, en tanto en cuanto paciente de los celos de su interlocutor, efectivamente cambia desde el décimo verso el discurso sobre su exaltada disposición de ánimo reivindicador por un discurso ecuánime (el irenismo conciliador) y ahora, no exento de compasión, trata de instruir amablemente a dicho interlocutor, de modo confidencial y enternecido, con argumentos persuasorios[74] a fin de superar la crisis de celos y conseguir revocar su penosa hostilidad. Se trata, en este momento, del *sema genérico isotopante /aleccionamiento/* para que el interlocutor tome dos actitudes complementarias, por una parte calme su encono –*no te atormenten más celos tiranos*– y, por la otra, en dos versos contiguos,

a) alcance a desvanecer su desconfianza fundada en una rivalidad inconsistente –*ni el vil recelo*[75] *tu quietud contraste*– como,

b) consiga apaciguar el mal humor causado por el sentimiento de difidencia generado en su propia competencia y en su percepción desconfiante: *con sombras necias, con indicios vanos*[76].

De lo expuesto se coligen los *sememas* ‘suficiencia’, ‘severidad’, ‘bondad’, ‘cesación del resquemor’, ‘animadversión aplacada’, ‘fantasmagoría’ y ‘sospecha’ y los *semas inherentes* /refrenada anímica/, /disipación de la suspicacia/ y /mitigación celotípica/.

Observemos luego que en el par de versos conclusivos se establece un arco isotópico – siempre argumentante– de orden anafórico coreferente, una equivalencia semántica con los versos sétimo y octavo donde, gracias a la intervención del <Amor>, el interlocutor pudo percatarse sensiblemente del derramamiento provocado por el dolido sentimiento afectivo, mostrado *de visu*[77], mediante el irreprimido llanto del enunciador: *pues ya en líquido humor viste*[78]. Así el interlocutor pudo comprobar, de modo directo, la honda adversidad y aflicción que embargaba a este último: *y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos*.

Los *sememas* atinentes son aquí ‘deducción’, ‘lloro’, ‘visualización’, ‘constatación’, ‘amor destrozado’ y ‘asir’; y los *semas inherentes* /percepción cordial efusiva/ y /tribulación atestada/.

Hecha esta descripción semántica de los versos finales, tengamos en cuenta, además, el hecho de que el encajamiento temporal indicado acarrea un procedimiento discursivo de repetición en espejo, de «puesta en perspectiva» del tema y de la acción (v. 13-14 incluyentes: *viste, y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos* ← v. 8 incluido: *el corazón deshecho destilaba*)[79] y, con ello la asunción del primer *sema genérico isotopante* /amonestación/ por el segundo /aleccionamiento/ que lo abarca.

Todo lo expuesto tiene, por cierto, consecuencias para el punto de vista intertextual de nuestro *corpus de trabajo*. Este soneto que poetiza el conmovedor sentir del enunciador amante en el difícil trance de convencer, de hacer comprender a su interlocutor amado la magnitud de su afecto y, sobre todo, esfumar las dudas creadas sobre su correcto comportamiento, actualiza la *molécula sémica* que, en alianza con el *sema genérico isotopante* del instar /aleccionador/ dirigido al amado, indexará, a su modo y manera, la *dimensión* semántica intertextual //amor sublimado//.

3. *Pensando que ocupara fuerza y arte*[80]

... *la sagrada ebriedad del amor, un dulce culto...*

*Novalis**

Pensando que ocupara[81] fuerza y arte
Amor, o hermosísima señora
en no sufrir desorden, como ahora
que sufre a mi bajeza desearte.

Desarmado de aviso osé mirarte
mas el cruel que nunca lo está una hora[82],
luego desde tus ojos donde él mora
me pasó el corazón de parte a parte.

No sé qué premio espera ni que gloria
por haberme vencido en tal estado,
no sé qué palma, ni que tal victoria[83].

Suene el gran caso digno de memoria[84],
hecho fuerte, es su reino un desarmado:[85]
venció el Amor: bien sonará la historia[86].

* *Novalis* (1992:72).

De modo parecido al motivo iconográfico renacentista, retomado luego por el romanticismo, que pone frente a frente o, en otras ocasiones, lado a lado, el «amor profano» y el «amor sagrado», este soneto desarrolla, siempre bajo las mismas restricciones de la semiótica componencial aplicada en la descripción del plano dialéctico del poema precedente, un *Programa Narrativo Polémico* condensado[87] y estrictamente virtual. En este caso se trata del soliloquio que enmarca un acontecimiento-fetiché[88], el «escenario amoroso íntimo» del enunciador donde se dramatizan, de modo conciso, las tres etapas del acaecer diegético en ese su fuero interno[89]. Dicho enunciador se halla actualizado, de facto, en el discurso desde el primer verso (*pensando*) en calidad de ‘yo’ que luego se actoriza en el cuarto verso mediante el adjetivo posesivo “mi” y en el décimo gracias al morfema “-me” (*haber-me [...] en tal estado*). Pues bien, el soliloquio o foco enunciativo e interpretativo que expresa el estado de ánimo afectivo de ese ‘yo’, se actualiza en tres sintagmas polémicos; el primero de ellos es el enfrentamiento entre las dos instancias producto del «altercado interior» efectuado por

a) un *sujeto de estado* deseador –la pasión carnal, causa eficiente marcada por el *sema genérico isotopante /seducción/ (desearte)*[90]– y

b) un *antisujeto* sensible –el encandilamiento imaginario marcado, a su vez, por el *sema genérico isotopante* contrario /enamoramiento/ (*Amor*)–, todo ello en relación al

c) actante *objeto de valor perfecto* de la atracción ‘tú’ (el morfema –*te* de *desearte* y *mirarte*), pues este *objeto* es poseedor de un atractivo sumo actorizado como *hermosísima señora*.

Puede fácilmente deducirse que estamos frente a un titubeo de conducta[91] planteado en el presente de la enunciación (*como ahora*). Así, la primera etapa, o intervalo iniciador que incoa el relato, actualiza al *sema genérico isotopante /seducción/* por medio del cual el enunciador expone su arrogante maquinación inicial –*pensando que ocupara fuerza*–[92] respecto al móvil o causa impulsiva (*señora*) que, siempre en el plano virtual de su fuero interno soporta a su turno, en tanto en cuanto *objeto de valor perfecto* (el *objeto amado*)[93], el programa a ejecutar por el mismo enunciador en su avance mal intencionado (el quebranto erótico) con el rol actancial de *sujeto de estado*; es la llamada *performance activa* sujeto → objeto[94]. Los *sememas* de esta etapa inicial son, entonces, ‘actualidad’, ‘propósito’, ‘sometimiento’ y un solo *sema inherente*, /intención avasalladora/.

La segunda etapa, durativa o intervalo mediador, se dispone en los sintagmas polémicos de la controversia enunciada en las dos primeras pruebas del *Programa Narrativo Polémico*:

a) La prueba inicial es la *prueba calificante*. De modo similar a lo enunciado en el verso 9 del segundo poema, en éste la competencia del enunciador asume un segundo rol actancial, el de *sujeto auto-manipulador* que se ocupa de neutralizar, merced a su predisposición (*arte*)[95], su

ímpetu original o desborde protagónico[96] o sea, en este caso, su /seducción/ como liberalidad excesiva. En concreto: mediante el actante sujeto *auto-manipulador* reprime[97] ese atrevimiento y acecho pasional –*en no sufrir desorden*–[98], su inclinación sojuzgadora (*sufre a mi baja de searte*)[99].

b) La siguiente baliza es la *prueba decisiva* de la polémica expuesta en la segunda estrofa: inadvertidamente el mismo enunciador cae en cierto fisgoneo cuando atisba con descomedimiento al *objeto de valor perfecto* (*desarmado de aviso osé mirarte*)[100]. Al fijar sus ojos en los de la *hermosísima señora*[101] siente de inmediato la imposición repentina de esa su imagen y el encandilamiento (o «vértigo de la captura total por la imagen»)[102] consiguiente. Es, sin duda, la contemplación arrobadora del ídolo, de la «obra maestra», del *numen* en su hornacina[103], y, con ello, la *performance pasiva*: sujeto ← objeto[104], todo lo cual conlleva los *sememas* ‘habilidad’, ‘padecimiento’ (dos veces), ‘extravío’, ‘vileza’, ‘apetito sexual’, ‘indefensión de advertencia’, ‘atrevimiento para auscultar’ y ‘perfección de la dama’; y los *semas inherentes* /refreno/, /proclividad indigna/, /imprudencia escudriñadora/, /belleza excelsa/ y /fascinación/.

Al instante la competencia del enunciador se ve afectada por la estupefacción ante el actor <Amor> –calificado de inclemente y en atención continua (*el cruel que nunca lo está [desarmado] una hora*)– que radica allí mismo: *tus ojos donde él mora*[105]. A partir (*desde*) de ésta su morada, el actor <Amor> en su rol actancial de *sujeto operador* de la transformación narrativa, infiere al enunciador el trauma[106]; lo hiere malamente, en sentido figurado, con una de sus saetas: *me pasó el corazón de parte a parte*. Este es el primer sintagma alegórico del soneto pues no es planteado en sentido denotativo como los anteriores (*simple apprehensio*) sino en sentido connotativo y, entonces, a partir del momento en que ‘flechar’ sustituye paradigmáticamente a ‘cruzar’ como *semema* de la lexía “pasó”[107], a semejanza del segundo poema en que se enuncia alegóricamente el *corazón deshecho* del enunciador, acá nos encontramos ante una combinatoria figurativa y así toda la estrofa cobra sentido: el actor <Amor> es figurado de modo simbólico, vale decir, desde el código culturalmente impactante en la narración, por el dios Cupido portando sus armas caracterizadoras, el arco y el carcaj[108]. Al replicarse una vez más, merced a ese código, el tradicional efecto de tales armas (es un verdadero «lugar común» artístico-literario)[109], el *sujeto operador* Cupido infiere e insufla bruscamente en la competencia del enunciador la atracción anímica plena, abisal, procedente del *objeto de valor perfecto* u *objeto amado* pretendido (*señora*), y de esta manera, siempre mediante un contrapunto semántico, se actualiza –en esa misma competencia– al *antisujeto* marcado por el *sema genérico isotopante* que termina predominando en el relato: el /enamoramiento/ como lesión emotiva y «pasión fulminante»[110]. Por lo tanto, los *sememas* a deducir son ‘ferocidad’,

'alertamiento', 'vista', 'habitar', 'lugar', 'flechadura', 'amor', 'atravesar'; y los *semas inherentes* respectivos /vigilancia perenne/, /residencia ocular/ y /alienación amorosa/.

La etapa «terminativa» o intervalo conclusivo del relato es enunciada por el sintagma polémico de la *sanción* que, como su nombre lo indica, perfila el desenlace de la contienda siempre en el fuero interno o competencia del enunciador; se trata, en esta última fase, de destrabar definitivamente la trabazón entre los dos contendientes del relato interior, el *sujeto de estado* y el *antisujeto*. De hecho, en el verso décimo y en el primer hemistiquio del verso décimo cuarto se deja constancia de la victoria definitiva del *antisujeto*, signado por el /enamoramiento/, sobre el *sujeto de estado* marcado por la /seducción/, sujeto que padece un verdadero estado humillante final: *haberme vencido en tal estado [...] venció el Amor*. Sin embargo, en los versos noveno y décimo primero, que deberían corresponder a la llamada *prueba glorificante* del *Programa Narrativo Polémico*, sorpresivamente y de manera brusca se deja en suspenso la *sanción* compensatoria esperada y debida al /enamoramiento/ o, en otras palabras, el reconocimiento enaltecedor a la afición sentimental amorosa vencedora de la precipitación pasional.

En este punto, al contrario de lo que sería dable esperar, el enunciador declara repetidamente, con mesurado tiento sardónico (algo así como una revancha de la humillación y subyugación inferidas) que desconoce el mérito de semejante arrebató cautivador –*no sé qué premio espera ni que gloria / no sé qué palma, ni que tal victoria*– y entonces el actor <Amor> en tanto en cuanto *sujeto operador*, causa eficiente del éxtasis amoroso, obtiene una compensación trivial pues lo único que figurativamente recibe por su intervención transformadora es una pigracia, un erial asolado –*es su reino un desarmado*^[111]– o *mundo de lo posible* donde el enamorado y su «estado afectivo» son tenidos por un páramo emocional. A semejanza de la conclusión del primer poema, el estado hipnótico, alelado, de la obsesión amorosa sublimada es tenida por una verdadera «hipnosis consciente de sí misma», el encantamiento del *taedium vitae* o ineptitud para la felicidad. He aquí los rasgos semánticos destacados en esta etapa receptiva, los *sememas* 'fracaso'^[112], 'triumfo'^[113], 'remuneración', 'fama', 'mérito', 'triumfo', 'región indefensa' y los *semas inherentes* /derrota conclusiva/, /recompensa banal/ y /extensión devastada/.

Por último, como ocurre también en el segundo soneto, la cuarta estrofa contiene el epílogo deceptor del pequeño *Programa Narrativo Polémico* descrito. No obstante el pobre reconocimiento otorgado al <Amor> por su éxito, el enunciador declara que lo sucedido constituye un traumatismo (*hecho fuerte*) en su competencia y destino personal; consecuentemente, en el décimo segundo verso pide a un enunciatario innominado (¿el lector?) no dejar ese episodio en el olvido y evocar su recuerdo –*suene el gran caso digno de memoria*–, así como, en el segundo hemistiquio del verso décimo cuarto, su perennidad testimonial: *bien sonará la historia*. Los rasgos

semánticos pertinentes de esta conclusión son los *sememas* ‘conmoción’, ‘celebración’, ‘conmemoración’, ‘aclamación’ y ‘acontecimiento’ y los *semas inherentes* /suceso grave/, /honra memorable/ y /resonancia temporal/.

Haciendo cuentas, en este poema se dramatiza la catástrofe[114] que ocurre en la emotividad del enunciador donde la /seducción/ es sustituida por el /enamoramamiento/, *sema genérico isotopante* que, en nuestro *corpus de trabajo*, indexará primero al *dominio* //instilación afectiva// y, paso seguido, a la *dimensión* intertextual //amor sublimado//.

La categoría dimensional //amor sublimado// en el barroco novohispano y novocastellano: *interpretanda*[115]

...un paisaje violento de ruinas linguales.

*R. Barthes**

Ha llegado el momento de recibir el zumo[116] de los «significados representativos» en los poemas descritos, significados que, hemos dicho, para Hegel constituyen la idea que “no forma parte nunca de la categoría de lo bello sino de lo sublime”[117] y, por lo tanto, fundan en nuestro *corpus* el «panteísmo amoroso» residual, último rescoldo para catar el sufrimiento solitario – egotista, ciertamente, pero azogado y despechado– de un amante descreído cuyo ánimo, más que sentimiento, es devastado por el tedio de la existencia[118].

Antes de proceder a organizar los temas específicos en los temas micro-genéricos de los tres sonetos[119], digamos unas palabras sobre la naturaleza isotópica general de esos tres poemas: como es bien sabido, desde la perspectiva de R. Jakobson la poesía se constituye mediante la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático. Pues bien, en este caso, por su uso de las isotopías el primer y tercer soneto que desenvuelven, respectivamente, una argumentación y un relato, remiten sobre todo a lo metonímico mientras que la escritura del segundo que contiene una visión lírica sustentada en un episodio narrativo fijado en el tiempo, depende esencialmente de lo metafórico. Dicho esto, veamos de inmediato la organización semántica mencionada.

*R. Barthes (2007:156).

1. Poema *Amor es nombre sin deidad alguna*

La serie de *sememas* actualizados en este primer soneto son reunidos por sus respectivas clases, los *semas genéricos isotopantes* /inconcebible/ e /incomprensible/. En orden de aparición son los siguientes:

- *Semas genéricos isotopantes:*

- /inconcebible/: ‘sustantivación’, ‘ateísmo’, ‘generar omnímodo’, ‘compendio’, ‘existencia’, ‘reposar’ vs. ‘enterrar’;
- /incomprensible/: ‘álter ego’, ‘afecto clandestino’, ‘espanto’, ‘perfección’, ‘parecer’, ‘propagación’, ‘disimulación’, ‘sino deambulatorio’, ‘producir’, ‘agrado’, ‘disparatar’ vs. ‘sensatez’, ‘tapar’, ‘combustión’, ‘viento’, ‘sumir entera y veladamente’, ‘descendencia’, ‘liquidez’, ‘burbujeo’, ‘conformidad’, ‘convicción’ vs. ‘desencanto’, ‘congraciar’, ‘perfidia servil’, ‘consecuencia’, ‘indescifrable’, ‘confusión’.

A pesar de la aparente disparidad de los *sememas* colectados, la mayor parte se ordenan en una o más categorías genéricas, los *taxemas* pertinentes[120].

- *Taxemas:*

- //desorientación//: ‘sino deambulatorio’, ‘disparatar’, ‘indescifrable’, ‘confusión’.
- //discernimiento//: ‘parecer’, ‘sensatez’, ‘conformidad’, ‘convicción’, ‘desencanto’.
- //elemento//: ‘combustión’, ‘viento’, ‘liquidez’, ‘burbujeo’.
- //esconder//: ‘disimulación’, ‘tapar’, ‘sumir entera y veladamente’.
- //estado de ánimo//: ‘afecto clandestino’, ‘agrado’.
- //totalidad//: ‘compendio’, ‘perfección’, ‘sumir entera y veladamente’.
- //vileza//: ‘congraciar’, ‘perfidia servil’.
- //vitalidad//: ‘generar omnímodo’, ‘existencia’, ‘producir’, ‘descendencia’.

Quedan sin categorización genérica de este tipo los *sememas*:

- ‘sustantivación’, ‘ateísmo’, ‘reposar’ vs. ‘enterrar’, ‘álter ego’, ‘espanto’, ‘propagación’ y ‘consecuencia’.

Pues bien, los *semas genéricos isotopantes* /inconcebible/ e /incomprensible/ remiten a la isotopía mesogenérica o *dominio //vacío ontológico//* que es indexada indistintamente por ambas clases pertenecientes al mismo orbe semántico atribuido a <Amor>. Es de notar que a diferencia de los otros dos casos que describiremos a continuación, ambos *semas genéricos isotopantes*

contribuyen, en paridad de condiciones, a la indexación indicada porque remiten a los *campos semánticos* afines //insondable// e //incertidumbre//; y que el tema dominal //vacío ontológico// recibe igualmente la indicación de los temas específicos reunidos en la *molécula sémica* del soneto. Habremos de tener en cuenta, en este extremo, que la *molécula sémica* no se halla ligada a ninguna clase determinada; ella es reseñada y configurada por los *semas inherentes*[121] contrarios y contradictorios en situación paradójica, como sigue:

- *Molécula sémica:*

/denominación deicida/ vs. //linaje divino/, /avivador de los entes/ vs. /reductor de la existencia/, /querencia inescrutable/, /espectro de deleite/, /embuste difundido/, /hado perturbado/, /desvarío razonado/, /virtualidad ígnea/, /sumergimiento invisible/, /sustancia frágil/, /engaño avieso/, /proceder alevel/, /significación nula/.

2. Poema *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba*

El conjunto de *sememas* que nos ha sido dable registrar en este segundo poema, siempre por orden de aparición y agrupados por sus respectivas clases, los *semas genéricos isotopantes* /amonestación/ y /aleccionamiento/, es el siguiente:

- *Semas genéricos isotopantes:*

- /amonestación/: ‘bondad’, ‘crepúsculo’, ‘discurrir’, ‘aspecto’, ‘hacer’, ‘observar’, ‘discurso vano’, ‘amor’, ‘visualización’, ‘antojar’, ‘querer absoluto’, ‘propósito’, ‘auxilio’, ‘victoria inadmisible’, ‘apariencia’, ‘lloro’, ‘pesar’, ‘decantar’, ‘amor destrozado’, ‘rezumar’, ‘suficiencia’, ‘severidad’, ‘bondad’;
- /aleccionamiento/: ‘cesación del resquemor’, ‘animadversión aplacada’, ‘fantasmagoría’, ‘sospecha’, ‘deducción’, ‘lloro’, ‘visualización’, ‘constatación’, ‘amor destrozado’, ‘asir’.

Veamos a continuación los *taxemas* que permiten agrupar estos mismos *sememas*.

- *Taxemas:*

- //accionar//: ‘hacer’, ‘lloro’, ‘decantar’, ‘rezumar’, ‘lloro’, ‘constatación’, ‘asir’.
- //actitud//: ‘bondad’, ‘propósito’, ‘auxilio’, ‘suficiencia’, ‘severidad’, ‘bondad’, ‘animadversión aplacada’.
- //percepción//: ‘aspecto’, ‘observar’, ‘visualización’, ‘antojar’, ‘apariencia’, ‘fantasmagoría’, ‘visualización’.
- //reflexión//: ‘discurrir’, ‘discurso vano’, ‘deducción’.

- //sentimiento//: ‘amor’, ‘querer absoluto’, ‘pesar’, ‘amor destrozado’, ‘cesación del resquemor’, ‘sospecha’, ‘amor destrozado’.

Los *sememas* no integrados en ningún *taxema* son[122]:

- ‘crepúsculo’, ‘victoria inadmisibile’.

De los dos *semas genéricos isotopantes* descritos, /amonestación/ vs. /aleccionamiento/, al remitir cada uno a *campos semánticos* disímiles (//reprensión// vs. //guía//), sólo el segundo cumple la función de rediente o saliente semántico en vista de la isotopía macro-genérica intertextual //amor sublimado// y, como tal, indica aquí directamente la isotopía dominal //instilación afectiva//. Sin embargo, aquellos *sememas* agrupados por el primer *sema genérico isotopante*, puesto que constituyen el contexto estrecho de los reunidos por el segundo, contribuyen a la misma indexación pero de modo indirecto, diremos por «contagio semántico» opositivo. Nótese que, de facto, ellos conforman indistintamente los *taxemas* repertoriados en el texto.

En cuanto a los temas específicos que también indexan al *dominio* //instilación afectiva//, ellos conforman la *molécula sémica* que reúne la ringla de *semas inherentes* colectados en este segundo poema:

- *Molécula sémica:*

/rememoración discursiva/, /inferencia semblanteada/, /disuasión fracasada/, /mostración anhelada/, /asistencia afectiva/, /logro imprevisto/, /congoja aflictiva/, /emanación lancinante/, /refrenada anímica/, /disipación de la suspicacia/, /mitigación celotípica/, /percepción cordial efusiva/, /tribulación atestada/.

3. Poema *Pensando que ocupara fuerza y arte*

Como en los casos precedentes, dispongamos enseguida los *sememas* que informan este tercer soneto. Helos aquí ordenados siempre según sus *semas genéricos isotopantes* y por secuela de aparición:

- *Semas genéricos isotopantes:*

- /seducción/: ‘actualidad’, ‘propósito’, ‘sometimiento’, ‘habilidad’, ‘padecimiento’, ‘extravío’, ‘padecimiento’, ‘vileza’, ‘apetito sexual’, ‘indefensión de advertencia’, ‘atrevimiento para auscultar’;
- /enamoramamiento/: ‘perfección de la dama’, ‘ferocidad’, ‘alertamiento’, ‘vista’, ‘habitar’, ‘lugar’, ‘flechadura’, ‘amor’, ‘atravesar’, ‘fracaso’ vs. ‘triumfo’, ‘remuneración’, ‘fama’, ‘mérito’, ‘triumfo’, ‘región indefensa’,

‘conmoción’, ‘celebración’, ‘conmemoración’, ‘aclamación’,
‘acontecimiento’.

A la manera de los textos precedentes, los *sememas* enumerados se reagrupan en sus correspondientes *taxemas*.

● *Taxemas*:

- //cautividad//: ‘perfección de la dama’, ‘flechadura’, ‘amor’, ‘atravesar’.
- //emplazamiento//: ‘habitar’, ‘lugar’, ‘región indefensa’.
- //júbilo//: ‘triumfo’, ‘remuneración’, ‘fama’, ‘mérito’, ‘triumfo’, ‘celebración’, ‘conmemoración’, ‘aclamación’, ‘acontecimiento’.
- //lascivia//: ‘apetito sexual’, ‘atrevimiento para auscultar’.
- //observación//: ‘auscultar’, ‘vista’.
- //soportar//: ‘padecimiento’, ‘padecimiento’, ‘fracaso’.
- //sujeción//: ‘sometimiento’, ‘indefensión de advertencia’.
- //temperamento//: ‘propósito’, ‘habilidad’, ‘vileza’, ‘extravío’, ‘ferocidad’, ‘alertamiento’.

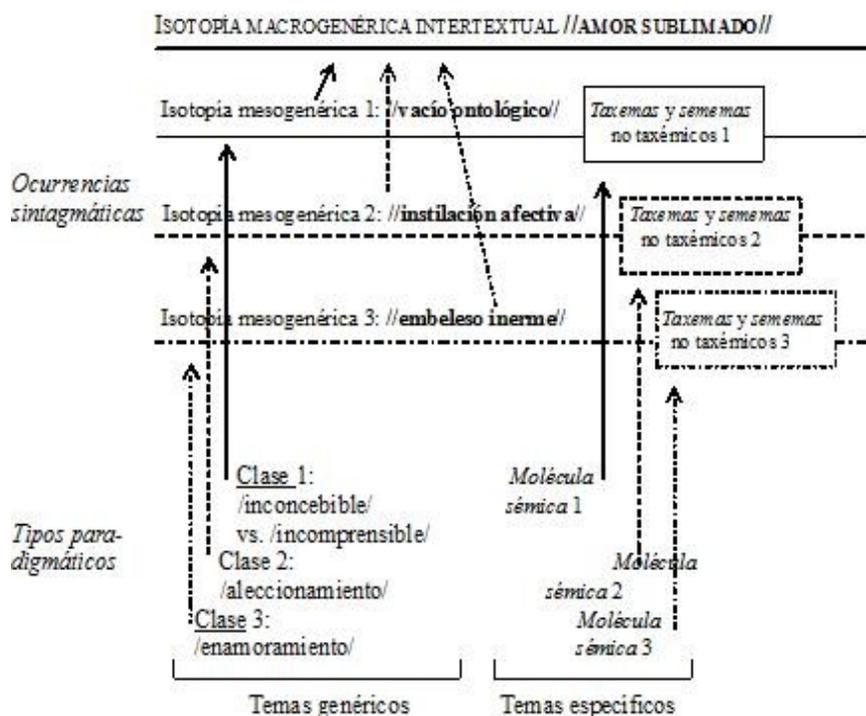
Aquellos *sememas* que no pertenecen a ningún *taxema* son, por último, ‘actualidad’ y ‘conmoción’.

Como ocurre en el texto del poema precedente, de entre las dos clases o *semas genéricas isotopantes* registradas en este soneto, /seducción/ alude lexicográficamente al *campo semántico //sexualidad//* mientras que /enamoramiento/ al *campo semántico //apego//*; sólo el segundo cumple la función de listel semántico que indexa la isotopía mesogenérica //embeleso inerme// que le corresponde. Retengamos, no obstante, el hecho de que también como en el texto del poema anterior, los *sememas* reunidos por el primer *sema genérico isotopante* contextualizan a los del segundo y, en esta vía, contribuyen indirectamente, siempre por oposición, a la indexación de la isotopía macrogenérica intertextual //amor sublimado//. En lo referente a la isotopía mesogenérica del //embeleso inerme// ésta es igualmente indicada por la *molécula sémica* que reúne los temas específicos descritos como *semas inherentes*:

● *Molécula sémica*:

/intención avasalladora/, /belleza excelsa/, /proclividad indigna/, /imprudencia escudriñadora/ vs. /refreno/, /fascinación/; /vigilancia perenne/, /residencia ocular/, /alienación amorosa/, /derrota conclusiva/ vs. /recompensa banal/, /suceso grave/, /extensión devastada/ vs. /honra memorable/, /resonancia temporal/.

Una vez fijados los anclajes *sémicos* y *semémicos* de nuestro *corpus de trabajo*, ha llegado el momento de diagramar su organización semántica dirigida a indexar la *dimensión* o isotopía macrogenérica intertextual //amor sublimado//[123]:



La armadura semántica propuesta explica el mecanismo de las indexaciones que justifican el control de la interpretación obtenida. En efecto, dicha armazón destaca sobre todo las tres isotopías mesogenéricas –//vacío ontológico//, //instilación afectiva// y //embeleso inerte//– que, como ocurrencias sintagmáticas de los *dominios* semánticos, al mismo tiempo que ahorman el sentido principal de cada poema por separado articulan los tipos paradigmáticos –clases y *moléculas sémicas*– que les corresponde con la *dimensión* semántica general, *dimensión* que no sólo aglutina intertextualmente este conjunto de discursos poéticos sino que les confiere su sentido determinante: el //amor sublimado//.

Téngase a bien notar, además, que respecto a los *sememas* de los *taxemas* propios de los tres poemas, buena parte de ellos remiten a un universo de impresiones referenciales y efectos de sentido pragmáticos, es decir, a contenidos de hechos amorosos mundanos en tanto en cuanto

«valores de verdad», por ejemplo, ‘existencia’, ‘reposar’, ‘enterrar’, ‘combustión’, ‘velar’, ‘viento’, ‘sumir’, ‘liquidez’, ‘burbujeo’, ‘visualizar’, ‘lloro’, ‘escanciar’, ‘destrozar’, ‘padecimiento’, ‘apetito sexual’, ‘auscultar’, ‘habitar’, ‘región’, etc. ¿Cómo estos contenidos semémicos llegan, entonces, a expresar ora por oposición contraria o contradictoria ora por concurrencia y acumulación una categoría altamente abstracta como ésta del //amor sublimado//?

Notemos que Corominas-Pascual advierten en su *Diccionario crítico-etimológico* que el sentido moderno del vocablo <sublime> sólo quedó precisado a partir del siglo XVIII gracias a “las meditaciones estéticas sobre lo bello y lo sublime”[124]. Pues bien, atendiendo a esta precisión lexicográfica, al revisar la historia de la estética y el recuento de las reflexiones filosóficas sobre el amor y su sublimación[125] nos percatamos que allí se registran sumariamente las ideas de Fontanelle, Hutcheson, Hume, Burke y en especial las de Kant, Shiller y Shopenhauer en la materia. Según dichos compendios, estos pensadores hacen causa común, en lo esencial, con el hecho de que la emoción de lo sublime es un placer negativo –la liberación del peligro de destrucción– de carácter subjetivo resultante de la imitación o contemplación de una circunstancia dolorosa, criterio inspirado, sin duda, en la *Poética* (14, 1453b 10) de Aristóteles para la cual el poeta trágico “debe buscar el placer que nace de la piedad y el terror a través de la imitación”. Por lo tanto, ya que lo <bello> reside en el objeto lo <sublime> sucede sólo en el acto de aprehensión de una magnitud desproporcionada o de una potencia aterradora. No es posible, en consecuencia, hablar de «objeto sublime» pues lo <sublime> radica en el sujeto y sólo en él.

Radicando, entonces, lo <sublime> en la disposición del espíritu del sujeto que reconoce dicha desproporción y, al mismo tiempo, su libertad ante ella, lo <sublime> es un producto de la imaginación que implica estados de ánimo mezclados, inquietos (caóticos, desordenados), ocasionados por la aprehensión de la grandeza y la potencia afectiva extrema que, de experimentarlos, nos llevarían a reconocer nuestra debilidad e impotencia[126]. Dicho esto, lo <sublime>, en esta primera corriente filosófica, es la consciencia de nuestra derrota y de la inutilidad del esfuerzo para superarla, a lo cual R. Bayer (1961:175) agrega que “es sublime lo que gusta inmediatamente por la resistencia contra el interés de los sentidos”, idea que hace causa común con la psicología en que la <sublimación> se define, esta vez positivamente, como la derivación de los instintos y de tendencias egoístas y materiales hacia fines altruistas y espirituales[127].

Pero si esto es así, ¿cómo lo <sublime> puede actualizarse en algo cuya referencia es más bien sensible, por ejemplo, en la escritura poética que, en nuestro *corpus*, actualiza *taxemas* de referencia pragmática –«histórica» diría Benveniste– como //esconder//, //vileza//, //vitalidad//, //accionar//, //percepción//, //lascivia//, //soportar//, etc.? Esta aporía ha sido planteada por Kant (1953) para quien *lo sublime realizado es una contradicción*, punto de vista que hace causa

común obvia tanto con la plena argumentación del poema *Amor es nombre sin deidad alguna* como con el criterio de R. Barthes (2007:55,157,158) que asigna esa incapacidad a las limitaciones propias del lenguaje:

El amor ¿es algo distinto a su discurso? [...] El discurso amoroso implica *tomar a su cargo lo Simbólico por el Imaginario* [...]. El discurso amoroso es *puro discurso del sujeto amoroso* (discurso de uno solo) [...]. La *expresión* amorosa se halla arrinconada entre su originalidad absoluta y su banalidad absoluta [...]; el fiasco de la *expresión* amorosa se debe a que ella debe enfrentar al lenguaje y sucumbe en la tentativa. Es el Otro, el lenguaje, lo Simbólico (la castración), los que hacen fracasar al Imaginario [...]. El bloqueo de la expresión amorosa encuentra una salida en el mito: el mito de lo inexpresable. Allí donde puedo expresar, hablo abundantemente sobre lo inexpresable. El amor es afásico y prolijo; entonces, el discurso es relanzado: tal es la función mítica de la liberación de la palabra. Al referirme a lo inexpresable del Amor, expreso un hecho o un accidente de enunciación: yo enuncio una categoría de enunciadore, expreso no el contenido de lo inexpresable sino lo inexpresable como contenido.

En oposición a estos criterios, Hegel (1944), coincidiendo con la visión de *Novalis*[128], señala que *el arte reconcilia esa aporía ya que encarna lo infinito del mundo espiritual en lo finito de las formas*. Desde este último punto de vista[129], Hegel interpreta lo <sublime> únicamente como una tentativa por expresar lo infinito sin encontrar en el mundo de las apariencias un solo objeto que definitivamente y concluyentemente se preste a esta representación; de ahí que F. Vaucluse (2008:20), dentro de la misma línea reflexiva, concluya en uno de sus aforismos “no escribo poesía amorosa, pues no quiero quedar eternamente en las faldas del Infinito”. Dicha tentativa puede, no obstante, realizarse, según Hegel, en los *significados representativos* del lenguaje (nuestros *taxemas*) mediante los cuales ella procura alcanzar una sustancia absoluta, infinita, concebida ésta como un todo, en nuestro caso, la categoría genérica dimensional //amor sublimado// que los poemas *Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba* y *Pensando que ocupara fuerza y arte* se encargan de actualizar.

La poesía barroca producida en los dos centros del poder colonial hispanoamericano ilustran así, tangiblemente, la articulación de las dos mayores vertientes contrarias del pensamiento estético clásico en la cultura occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLÓN AGUIRRE, Enrique. *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas*. México: UNAM, 2003.
- ___ “La categorización contrastiva en una comedia caviedana”. *Lexis* XXX, 1 (2006a), pp. 5-53.
- ___ *Tradición oral peruana – Literaturas ancestrales y populares* I y II. Lima: PUCP (2006b).
- ___ “Sobre la decepción amorosa (sentimientos y poesía barroca colonial andina)”. E. Ballón Aguirre (coord.). *Simulacros de la fantasía. Nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales. Homenaje a José Pascual Buxó*. México: UNAM (2007) pp. 433-489.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- ___ *S/Z*. México: Siglo XXI Editores, 1980.
- ___ *Fragmentos de un discurso amoroso*. México : Siglo XXI Editores, 1982.
- ___ *Œuvres complètes* III. París: Editions du Seuil, 2002.
- ___ *La préparation du roman* I et II. *Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. París: Seuil, 2003.
- ___ *Le discours amoureux. Séminaire à l'École Pratique des Hautes Études -1974-1976*. París : Éditions du Seuil, 2007.
- BAYER, Raymond. *Histoire de l'esthétique*. París: Armand Colin, 1961.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia de. *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. Londres: Tamesis Books Limited, 1985.
- ___ “Poética en clave de sol: el saber omnicomprendido en la poesía colonial”, en Georgina Sabat de Rivers (ed.), *Esta, de nuestra América pupila. Estudios de poesía colonial*. Houston: Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry (1999), pp. 140-156.
- COROMINAS, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, RI-X*. Madrid: Gredos, 1983.
- CHERTOK, Léon. *L'Hypnose*. París: Payot, 1965.
- ENGELS, Friedrich. *L'Origine de la famille, de la propriété et de l'État*. París: Éditions Sociales, 1974.
- FUCILLA, Joseph G. “A Petrarchan Sonnet Imitated by Diego Dávalos y Figueroa”. *Renaissance News*, VII, 4, (Winter 1955).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Les Souffrances du jeune Werther*. París: Montaigne, 1931.
- ___ *Werther*. Navarra: Salvat Editores S. A., 1982.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Del sentido* II. *Ensayos semióticos*. Traducción de E. Diamante. Madrid: Gredos, 1989.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* II. Traducción de E. Ballón Aguirre. Madrid: Gredos, 1991.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Traducción de G. Hernández Aguilar y R. Flores, revisión técnica de E. Ballón Aguirre. México: Siglo XXI Editores – UAP, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. París: Aubier, 1944.

- HESIODO. *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- KANT, Emmanuel. *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*. París: Vrin, 1953.
- LANCELAÍN, Aude y Marie Lemonnier. *Les philosophes et l'amour. Aimer de Socrate à Simone de Beauvoir*. París: Plon, 2008.
- LE BRIS, Michel. *Journal du Romantisme*. Ginebra : Editions d'Art Albert Skira S. A., 1981.
- LEMARÉCHAL, A. *Zéro(s)*. París : Presses Universitaires de France, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. París: Plon, 1955.
- ____ "Les leçons d'un ethnologue". *Nouvel Observateur*, (1-7 mayo de 2008) pp. 11-12.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio. "Tres sonetos de Dávalos y Figueroa". *Mar del Sur* 19, febrero de 1952.
- NOVALIS. (Friedrich von Hardenberg). *Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen*. Madrid: Cátedra, 1992.
- PARRET, Herman. *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruselas: Pierre Mardaga, Editeur, 1976.
- QUINTILIANO. *Institution oratoire* III. París: Les Belles-Lettres, 1977.
- PASCUAL BUXÓ, José. *Sor Juana Inés de la Cruz : amor y conocimiento*. México : UNAM - Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- PIÉRON, Henry. *Vocabulaire de la psychologie*. París: Presses Universitaires de France, 1951.
- RASTIER, François. *Sens et textualité*. París: Hachette, 1989.
- ____ "La généalogie d'Aphrodite – Réalisme et représentation artistique". *Littérature* 10 (1992), pp. 9-25.
- ____ "Le silence de Saussure ou l'ontologie refusée". S. Bouquet. *Saussure*. París: L'Herne (2002), pp. 23-51.
- ____ *Ulises en Auschwitz. Primo Levi el sobreviviente*. Barcelona: Reverso Ediciones S. L., 2005.
- ____ "Signo y negatividad: una revolución saussuriana". *Tópicos del Seminario*, 18 (julio-diciembre 2007), pp. 13-55.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. París: Plon, 1962.
- SARTRE, Jean-Paul. *Esquisse d'une théorie des émotions*. París: Hermann, 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Édition critique préparée par Tullio de Mauro. París: Payot, 1972.
- ____ "Note sur le discours". *Cahiers Ferdinand de Saussure* 43, 1989.
- ____ *Écrits de linguistique générale*. París: Gallimard, 2002.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Segundo Volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Tomás López de Haro, 1692.
- ____ *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I, Lírica personal*. Edición de A. Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- SPINOZA, Baruch. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1954.
- TOMAN, Rolf (ed.). *Neoclassicism and Romanticism*. Cambridge: Könemann, 2006.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del. *Obras. Clasicos Peruanos I*. Edición de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana S. A., 1947.
- ____ *Obras completas*. Edición de Daniel R. Ready. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107, 1984.

- ____ *Obra completa*. Edición de María Leticia Cáceres. Lima: Banco de Crédito del Perú. Biblioteca Clásicos del Perú 5, 1990.
- ____ *Obra poética II*. Edición de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Jaén: Diputación Provincial, 1994.
- VARGAS UGARTE, Rubén. *Manuscritos peruanos en las bibliotecas del extranjero*. Biblioteca Peruana I. Lima, s.f.
- VAUCLUSE, François. *L'amitié des peintres*. Châlons en Champagne: Hápax, 2008.
- VALLEJO, César. *Contra el secreto profesional*. Lima : Mosca Azul Editores, 1973.
- ZIZEK, Slavoj. *Fragile Absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu?* Paris: Flammarion, 2008.

[1] C. Lévi-Strauss (1955:479) escribe que “la contemplación procura al hombre el único favor que sabe merecer: suspender la marcha, retener el impulso que lo obligan una tras otra las fisuras abiertas en el muro de la necesidad y a concluir su obra al mismo tiempo que cierra su prisión; este favor que toda sociedad ansía, cualquiera que sean sus creencias, su régimen político y su nivel de civilización, en que ella sitúa su descanso, su reposo y su libertad”.

[2] Para muestra un botón: los estereotipos escolares colectados por M. Vargas Llosa en su letanía *Padre Homero* publicada por el «Suplemento Dominical» del diario *El Comercio* de Lima el 30 de marzo de 2008.

[3] *Unidad y Sentido de la Literatura Novohispana*, octavo simposio internacional convocado por el Seminario de Cultura Novohispana de la UNAM, celebrado en la ciudad de México entre el 25 y el 27 de junio de 2008.

[4] Según C. Lévi-Strauss (2008:11), “ninguna civilización puede pensarse a sí misma si no dispone de algunas otras para servirle de término de comparación”.

[5] Cf. F. Rastier (1989:54-61).

[6] R. Barthes (2007:115) escribe: “el Amor es un *rotulador*: crea un espacio de sentido (nuevo)”. Entiendo por <criptograma> un icono verbal, es decir, una representación figurativa de enunciación que remite a una entidad actorial no definida pero reconocida hermenéuticamente en los tres textos; de hecho, como veremos, este mismo actor se figurativiza, se «corporiza», diríamos mejor, tanto en el poema de Sor Juana y en sus piezas teatrales como en el poema de Dávalos de Figueroa y los tres bailes atribuidos a Caviedes. En cuanto a su contextura semántica, el actor es una unidad del plano dialéctico del texto que se compone de una *molécula sémica* a la que se le asocia un conjunto de roles actanciales como, por ejemplo, el de *adyuvante* en el segundo poema y el de *sujeto operador* de la transformación en el tercer poema.

[7] Gr. ὑψος, altura; ὑψωμα, altura, punto culminante. Ese significado aparece en el *Tesoro* de Covarrubias y el *Diccionario de Autoridades* (“grande, excelso, glorioso, eminente o alto”) que también conservan el sentido alquímico de inflamar, poner incandescente (‘sublimación’: “extracción de las partes más sutiles y volátiles de los mixtos, elevados por medio del fuego” como en Cicerón: *ardere, flagare amore*, abrasarse de amor). En poética la noción de «lo sublime» evolucionó desde la antigüedad (Quintiliano: “el estilo sublime”; Cicerón: “el estilo más rebuscado”; Seudo Longino: “resonancia de nobleza de alma”) pues, advierten Corominas-Pascual en su *Diccionario crítico-etimológico*, que el sentido en uso actual sólo se precisó en el siglo XVIII. En el apartado conclusivo de este trabajo comentaremos su teorización por la filosofía y la historia de la estética.

[8] Cf. E. Ballón Aguirre (2006b).

[9] El sentido del amor sublimado no proviene de ningún diccionario sino que se elabora ahí mismo, en el discurso de cada uno de los poemas; como escribe F. de Saussure (1989:94), “¿qué se necesita para que

tengamos la idea de que se quiere significar algo, empleando los innumerables términos que se encuentran a disposición en la lengua? Es la misma pregunta por saber lo que es el discurso”.

[10] “De lo que sufre el sujeto enamorado es de no poder expresarse: enfoca al lenguaje como expresión directa, simple, recta de una plenitud afectiva, de una *potencia*, pero es separado de esta *expresión* o bien por las circunstancias sociales, morales, ora por las trampas y recovecos del lenguaje (sistema de significación)”. R. Barthes (2007:154).

[11] F. Rastier (1989:82, 95-96) explica bien que “la relación significante/significado es fija sólo para los signos-tipo; para los signos ocurrencia ella varía indefinidamente en función de los contextos”.

[12] Es imprescindible sobre todo objetivar cada una de las *moléculas sémicas* independientes. Pues bien, en la perspectiva categorial de la lengua y no del discurso, el //amor sublimado// es una *dimensión* del *orbe* o *universo semántico* de los sentimientos y estados de ánimo en las relaciones interpersonales. En una perspectiva de categorización léxica, a ella pertenecerían tanto el *taxema* del //prendamiento// como el *campo semántico* del //afecto// y el *dominio* de la //atracción//.

[13] Desde nuestro punto de vista, el texto no es una bola de cristal en la que se puede leer lo que a uno le venga en gana (un antiguo proverbio de la lengua inglesa dice que aquel que acostumbra a leer en una bola de cristal termina por tragársela). El control interpretativo procede aquí a la fijación de sus significados o *sememas* y sus rasgos diferenciadores o *semas inherentes* cuya oposición contrastiva, ora contraria –la mayor parte– ora contradictoria, determina tanto el sentido de cada poema como las *moléculas sémicas* que los congrega. Si bien el *semema* es tenido por contenido de un morfema, por razones prácticas aquí será considerado como contenido de la *lexía*; los *sememas* serán graficados entre comillas simples. El *sema* es un elemento del *semema* definido como la extremidad de una relación funcional binaria entre *sememas*; el *sema inherente* es aquel cuya ocurrencia es hereda del tipo por defecto y el *sema aferente* es la extremidad de una relación antisimétrica entre dos *sememas* que pertenecen a diferentes *taxemas*. Los *semas inherentes*, los *semas aferentes* pero que obran como *inherentes* y los *semas genéricos* serán graficados entre barras simples. Igual cosa sucederá con las *moléculas sémicas* a las que los *semas inherentes* pertenecen; ellas son consideradas como grupos estables de *semas* no necesariamente lexicalizados o cuya lexicalización puede variar. Las categorías micro- (*taxemas*), meso- (*dominios*) y macrogenéricas (*dimensiones*) serán marcadas entre barras dobles. Por último, entendemos por *isotopía semántica* el efecto de la recurrencia sintagmática de un mismo *sema genérico*; por lo tanto, las relaciones de identidad entre las ocurrencias del *sema isotopante* inducen las relaciones de equivalencia entre los *sememas* que las incluyen.

[14] F. Rastier (2005:116-117); cf. E. Ballón Aguirre (2006:47, n. 163).

[15] Salvo la mención de ciertos contrapuntos semánticos, no nos ocuparemos de describir sistemáticamente las linealidades diferenciadas de los planos de la expresión y del contenido ni de la disposición lineal de las unidades semánticas (polifonía, ritmos dialécticos y dialógicos) propia del plano táctico de los textos.

[16] A este respecto, R. Barthes (2007:61,63) reflexiona lo siguiente: “el texto no debe detenerse en la obra, la literatura no debe ocultar el Texto. El Texto, o mejor *del Texto* (solo un partitivo), ¿qué es? Es, eventualmente, *la obra según el sujeto-lector* [...]. A cada quien su Texto (interno) y su intertexto”.

[17] Este poema aparece copiado, con leves variantes, en cuatro manuscritos y ha sido reproducido en las ediciones de R. Vargas Ugarte (V-U: 1947:94-95) con el epígrafe *Para el autor catorce definiciones al amor*; D. R. Ready (R: 1984:399) con el epígrafe: *Da el autor catorce definiciones al amor*; y M. L. Cáceres (C: 1990:747), con el epígrafe: *Definiciones del amor en este soneto* (recordemos que Giordano Bruno en *Los furores heroicos* distingue, por su parte, nueve tipos de ceguera amorosa). En su publicación del corpus caviedano, L. García-Abrines Calvo (1994:19-20) inescrupulosamente suprime este poema porque, según él, el estilo “no es el de Valle y Caviedes”, sin ninguna demostración filológica o por lo menos comparativa de lo que afirma. Este profesor acusa allí a Amado Alonso, de quien asegura ser discípulo de Menéndez Pidal y profesor de la Universidad de Harvard, y lo apostrofa: “es inconcebible que no se diese cuenta de que estos poemas no fueron escritos por Valle y Caviedes” (pp. 20-21); pero el mismo García-Abrines Calvo, profesor de la Universidad de Yale y proclamado discípulo de José Manuel Blecua (a quien le envía allí mismo “un abrazo crujiente”), no se percata que al haber sido publicados tres poemas en vida del vate bajo su autoría, sólo ellos son de su pluma atestada; todo el resto del inmenso corpus caviedano le son *atribuidos*, incluido ciertamente éste.

[18] V-U, R, C: una.

[19] V-U: Ø

[20] V-U: vicio.

[21] V-U, R: bien quisto.

[22] Parodiando el metalenguaje de la ciencia, el imperativo epistemológico clásico requiere darle el estatuto de concepto. Advirtamos en este extremo que, por ejemplo, la locución latina *amor cognitionis* sólo designaba todo afán de conocer, la inquietud por saber, algo así como en griego la palabra <filosofía>, deseo ardiente de saber.

[23] Cf. E. Ballón Aguirre (2006).

[24] Ningún sintagma de este poema porta una enunciación enunciada o referida y por lo tanto el enunciador no es manifestado en el texto como sucede en los otros dos poemas. Esta es una característica compartida con los textos científicos que acostumbran a esfumar a su enunciador. Pero, en cambio los tres epígrafes que titulan este poema y donde se promete que allí se encontrarán las *definiciones* de <Amor> (*Para el autor catorce definiciones al amor; Da el autor catorce definiciones al amor; Definiciones del amor en este soneto*) son notablemente defraudadores. Nos será dable mostrar en adelante que cada uno de los versos niega la posibilidad de semejante empresa y así este soneto, desde la perspectiva de sus epígrafes tradicionales, es a leerse como una paradoja plena: es un sarcástico embuste de lo que anuncia y, en este sentido, su vía cognitiva se opone a la radical del *Tractatus* de Wittgenstein o los *Prolegómenos* de Hjelmslev.

[25] La mitología griega no registra, por cierto, ninguna deidad con ese nombre u otro apelativo equivalente. El dios encargado de representar la *atracción carnal* dual era Eros (Ἔρως, de donde las palabras <erógeno> y <erotismo>) que, en un comienzo, fue percibido ora como destino, muerte e infortunio (κῆρ) ora como una fuerza abstracta, como el deseo que aproxima y engendra los seres; cf. Hesiodo (1986:32). Luego Eros no fue incluido en el conjunto de los doce dioses principales del Olimpo y según Platón (*Fedro*, 252b) para los mortales era el “dios que vuela” pero para los dioses mismos irónicamente “el emplumado” (πτερόεις), “pues tiene el poder de darnos alas”. Sin embargo, en la lengua griega se encuentran dos términos complementarios entre sí y, a la vez, opuestos a Ἔρως: ἀγάπη (afecto, amor fraterno) y φιλία (amistad, vivo afecto, amor sin idea de sensualidad). A este respecto, F. Engels (1974:84) hacía notar que el amor como *sentimiento individual* (el *amor romántico*, es decir, el apelativo que designa un modo de existencia, no una fase histórica) ocupaba, entre los griegos, sólo los márgenes de la sociedad, por ejemplo, los pastores en Teócrito o *Dafnis y Cloe* de Longo. Fueron los romanos quienes le dieron a este sentimiento intersubjetivo los nombres enaltecedores y deíficos Cupido (deseo) y Amor. Por lo demás, el paso del amor pastoril individual y marginal a «la esfera central del poder» se efectuó en la Edad Media con el *amor cortés* (la palabra provenzal <cortezia> designaba, es bien sabido, el mundo del amor cortés, de la corte); cf. D. de Rougemont (1962), R. Barthes (2007:52,456).

[26] Como tema genérico, este *sema isotopante* señala la recurrencia que induce la isotopía dominal del poema.

[27] Aunque la «imagen acústica» saussureana sea *cosa mentale*. Se trata de una discordancia entre el significante y el significado, una especie de *diabólica* (M. de Certeau, C. Agamben) puesto que siendo, por ejemplo, los sacramentos signos, <amor> equivaldría, *mutatis mutandis*, a una especie de hostia sin consagrar, sin dios.

[28] El sustancialismo de diccionario hace de <amor> un objeto constituido en sí (“sentimiento experimentado por una persona hacia otra, que se manifiesta en desear su compañía, alegrarse con lo que es bueno para ella y sufrir con lo que es malo”, M. Moliner) mientras que según este soneto lo que distingue a <amor> de los demás objetos es una colección variable pero necesaria, no contingente, de accidentes paradójicos.

[29] Esto si se persiste en reiterar el esquema apócrifo del *Curso de lingüística general* de F. de Saussure (1972:99) donde el signo lingüístico es figurado con una elipsis dividida mediante una línea horizontal: abajo la materia, en lo alto el espíritu. Los nombres y los verbos serían los ejemplos mayores de «signos completos» pues se supone que corresponden, respectivamente, a los objetos y a las acciones *definidas*; allí, como en el diccionario, los significantes autónomos corresponderían a significados autónomos, visión equívoca que sin duda contradice la existencia de la polisemia y la contextualidad discursiva. Todo ello ha sido desmentido en los manuscritos del mismo lingüista recientemente descubiertos y publicados (2002).

- [30] Al describir el verso décimo primero del mismo poema, veremos la plenitud paradójica de este primero.
- [31] En su sentido original tomado del bajo lat. *sustantivus*, calcado a su vez del griego ὑπαρκτικόν:, lo existente y sustancial (esencial) de algo, no lo adjetivo de ello: “tal vez lo que bloquea la Imagen amorosa del Amor en una oposición no dialectizable, es hacer del amor una sustancia, un *sustantivo* [...], el *Amor sustantivo* tal cual es vivido por el sujeto enamorado”. R. Barthes (2007:460,461).
- [32] Se entiende por *significante cero* “el que desempeña el papel de interpretante y sirve simplemente para «verificar» lo que se espera”, F. Rastier (2002:33,38); cf. A. Lemaréchal (1997).
- [33] La figura retórica del *contrapunto* se constituye cuando dos isotopías contrarias se prosiguen en alternancia. Debemos tener en cuenta que la isotopía es un fenómeno de correlación sintagmática no sintáctica, como se ve claramente en la paradoja planteada isotópicamente entre el primer verso y el décimo primero.
- [34] B. Spinoza (1954:277) escribe que “entendemos por vida la fuerza que hace perseverar las cosas en su ser”, pero <yacer> convoca al mismo tiempo a sus dos remisiones, a los que reposan y a los que están enterrados. Al inquietar <Amor> a los que reposan (los despreocupados, ligeros, desenfadados), les acorta la vida con muerte temprana y así ellos continúan yaciendo en muerte su yacer en vida: “vida, pero vida fuera del sentido” (R. Barthes. 2007:303).
- [35] El DA definía <querer> como desear o apetecer con ansia alguna cosa.
- [36] Es lo que entre los romanos se conocía como *larvatus prodeo*: me muestro pero enmascarado; en otras palabras, *persona* que para los mismos romanos es el carácter, la individualidad, el papel o rol que cada quien desempeña en sociedad, mejor, la persona misma que actúa su propio papel (tal el tema de la película *Persona* de Ingmar Bergman), pero también *personatus*, el enmascarado en sentido de aparente, falso, engañoso.
- [37] D. de Rougemont (1962:176) cita el pensamiento paralelo de B. Spinoza sobre <Amor>: “sentimiento de alegría acompañado de la idea de una causa exterior”. Notemos que tanto en este verso como en el segundo del tercer poema se califica al *objeto amado* sólo con el adjetivo “hermosa”; ello se debe a que, por su perfección, ese objeto no admite otros atributos: “La Perfección es el atributo de Dios que se destruye como atributo puesto que es esencia de la Esencia. Demiúrgica del sujeto que crea el objeto como dios”. De ahí que cuando los otros emiten adjetivos sobre ese *objeto amado*, a los ojos del sujeto enamorado ese acto “sea una ofensa, una alteración de la *perfección* de dicho objeto. La Perfección es entonces disminuida, mermada por cualquier predicado que es, por lógica, restrictivo (ser *esto* es fatalmente no ser *aquello*) [...]. El objeto amado es, de facto, para el sujeto enamorado, un referente fuera del lenguaje, situado en lo gestual, lo deíctico: una alteridad pánica (estática y catastrófica)”. El enamorado se siente herido cuando el *objeto amado* es aludido en un discurso indiferente: “decir ya *él* o *ella* de quien se ama es vejatorio para el sujeto (*él, ella*: pronombres *aviesos* ya que ellos ausentan)”. R. Barthes (2007:226,235-236).
- [38] Recordemos que a la palabra <otro> le corresponden en latín dos palabras: *alius* (un otro, los otros) y *alter* (uno de los dos). En *alter* “el otro de los dos que no soy yo, pero con el que me encuentro encerrado en lo dual [...] es el otro elemento de la diada imaginaria; [...] este lugar es llenado, sea por el Yo ideal (el Ideal del Yo) sea por otro real (el otro, *alter*, el semejante), objeto del enamoramiento cuando esta imagen viene a proyectarse sobre él”. R. Barthes (2007:395).
- [39] La palabra *clandestino* proviene del latín *clandestinus*, formada en esa lengua a partir de *clam* (en secreto, en forma oculta), como en Plauto “*clam uxore mea*” (a escondidas de mi mujer). *Clam* proviene, a su vez, de la raíz indoeuropea *kla-* (ocultar, esconder).
- [40] Entre este sintagma y el siguiente se establece la isotopía anafórica oculto vs. sin ser visto, isotopía que será continuada en el noveno verso con “encubierto”. R. Barthes (1982:156) escribe al respecto: “estoy aprisionado en esta contradicción: por una parte, creo conocer al otro mejor que cualquiera y se lo afirmo triunfalmente (‘Yo te conozco. ¡Nadie más que yo te conoce bien!’); y, por otra parte, a menudo me embarga una evidencia: el otro es impenetrable, inhallable, irreducible; no puedo abrirlo, remontarme a su origen, descifrar el enigma. ¿De dónde viene? ¿Quién es? Me agoto: no lo sabré jamás”.
- [41] “Cuando el objeto amado se desvanece (*fading*) parece moverse a lo lejos en la bruma; no muerto pero sí *viviente borroso*, en un espacio nebuloso. Es el tema de la *sombra*; en la *Odisea XI*, el episodio de la *vékuia* [evocación de los muertos] en que Ulises [movido por el recuerdo amado] visita a las Sombras, el

alma de su madre y de sus compañeros fallecidos. El objeto amado es capturado en la *vékua*; se hace evocar y se le convoca, pero lo que viene es sólo una sombra". R. Barthes (2007:163 n. 3-164).

[42] En el paradigma glosemático, la *doxa* es el nivel de la sustancia del contenido formado por las apreciaciones colectivas. Según F. Rastier (2002:49 n. 39) "es la correlación entre las valorizaciones lingüísticas y los valores sociales (en que los valores del intercambio económico sólo son un caso particular, ejemplar debido a que es normado)".

[43] Cf. D. de Rougemont (1962:133).

[44] Para los romanos *gaudium* significaba goce, alegría, satisfacción, regocijo. Terencio escribía *lacrimare gaudio* para denotar llorar de alegría, y Cicerón, *gaudiis exultare* con el sentido de estar desbordante de alegría. Las principales acepciones de <gusto> como 'gozo' en castellano son, normativamente, sentimiento de complacencia en la posesión, recuerdo o esperanza de bienes o cosas apetecibles y alegría del ánimo.

[45] "El sistema de valores, de razones, de afectos (heridas, alegrías, deseos): redes asociativas, separadas, que engendran su propia lógica, su propia razón, su propio derecho, su propia necesidad". R. Barthes (2007:113).

[46] Este sumirse "en el aire" es semejante al sumergimiento de Isolda "en el éter" según la ópera *Tristan e Isolda* de R. Wagner: "en la vorágine bendita del éter infinito, en tu alma sublime, inmensa inmensidad, me sumerjo y me abismo, sin consciencia, ¡oh voluptuosidad!" (*Muerte de Isolda*, Acto III, escena 4).

[47] En efecto, según Hesiodo (1986:33-34), Cronos para vengar a su madre Gea, cortó los órganos sexuales de su padre Urano y los lanzó al mar. La espuma los rodeó y engendró Afrodita, pues su nombre deriva de *ἀφρός*, la espuma, de la que ella surgió del mar, ya joven mujer, en Paphos, lugar en la isla de Chipre o también en Citera. Ahora bien, siendo Eros hijo de Afrodita (Venus) y Ares (Marte) es, consecuentemente, «nieto de la espuma»; cf. F. Rastier (1992).

[48] C. Vallejo (1973:83), también amigo del oxímoron, escribe otro similar: "El único que dice la verdad es el mentiroso". Se trata de la yuxtaposición de *sememas* que provienen de universos diferentes y se oponen por sus rasgos evaluativos: "en esos casos, tales contradicciones son por lo general instrucciones interpretativas que llevan a una disimilación de universo" (F. Rastier, 1989:88).

[49] F. de Saussure (2002:65,76) curiosamente extiende una idea semejante a todo el sistema de la lengua. En sus manuscritos encontramos los siguiente párrafos: "apenas hay necesidad de indicar que la diferencia de los términos que constituye el sistema de una lengua no corresponde, incluso en la lengua más perfecta, a las relaciones verdaderas entre las cosas; y, en consecuencia, no hay razón alguna para esperar que los términos se apliquen completamente o incluso muy incompletamente a los objetos definidos materiales u otros [...]. Así, la existencia de los hechos materiales, tanto como la existencia de los hechos de otro orden, es indiferente a la lengua. Todo el tiempo ella avanza y se mueve con la ayuda de la formidable marcha de sus categorías negativas, verdaderamente libres de todo hecho concreto y, por ello mismo, inmediatamente dispuesta a acumular una idea cualquiera que venga a añadirse a las precedentes".

[50] "El oficio de los poetas es velar la verdad" (Aristóteles. *Metafísica* XII, 8). De ahí que para F. Vacluse (2008:38), "la verdad de la obra es la mentira del artista... mas no la expresión auténtica de sus sentimientos distinguidos", lo que explica que siempre se trate de la misma inversión: "lo que el mundo tiene por 'objetivo' yo lo tengo por artificial y lo que tiene por locura, ilusión, error, yo lo tengo por verdad. En lo más profundo del señuelo es donde viene a alojarse curiosamente la sensación de verdad. El señuelo se despoja de su ornamentación, deviene tan puro que, como un metal primitivo, nada puede alterarlo: he aquí que es indestructible". R. Barthes (1982:249-250).

[51] Según Quintiliano (1977) el enigma es una alegoría oscura pues su sentido queda escondido. F. Vacluse (2008:37) escribe también al respecto: "el artista sabe hacer de la solución un misterio, pero sólo el entendido puede transformar un problema en enigma". El *DA* decía, por su parte, que <enigma> es "sentencia oscura o propuesta y pregunta intrincada, difícil y artificiosa, inventada al arbitrio del que la discurre y propone" y <laberinto> "cualquier cosa o figura, difícil de entenderse sin particular explicación". Para tratar de esclarecer el enigma y el laberinto amorosos se precisaría, ante todo, de un metalenguaje «meta-pasional», psicoanalítico, adecuado que pudiese mentalizarlos o intelectualizarlos y comentarlos (*working through*), pero éste sólo puede ser tautológico; cf. R. Barthes (2007:119-121).

[52] "Desvivirse, debatirse por un objeto impenetrable, es religión pura. Hacer del otro un enigma insoluble del que depende mi vida es consagrarlo como dios: no llegaré nunca a resolver la cuestión que me plantea;

el enamorado no es Edipo. No me queda, entonces, más que trastocar mi ignorancia en verdad. No es cierto que cuanto más se ama mejor se comprende; lo que la acción amorosa obtiene de mí es solamente esta sabiduría: que el otro no es para conocerlo; su opacidad no es en absoluto la pantalla de un secreto sino más bien una especie de evidencia, en la cual se anula el juego de la apariencia y del ser. Me sobreviene entonces esta exaltación de amar a fondo a *alguien desconocido*, y que lo seguirá siendo siempre; movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento". R. Barthes (1982:157; 2007:621-625).

[53] Soneto incluido en el *Segundo Volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (1692:280) con el epígrafe del editor *En que satisface un rezelo con la Rectorica del llanto*. En la edición de A. Méndez Plancarte (1994:287) es el poema numerado 164 que no lleva ningún título.

[54] A. Méndez Plancarte (1994:529) remite a la pieza *El examen de Maridos* (I, esc. 2) de Alarcón: "Sale en lágrimas deshecho/ el corazón..." y Calderón en *Luis Pérez el Gallego* (I J.) "por la boca y por los ojos/ todo el corazón deshecho..."

[55] Esta misiva poética en forma de <bilietico> se distingue de otros subgéneros como las cartas romanceadas tan usuales en la época pero, sobre todo, del <billete>. En efecto, el *DA* explica que el <bilietico> se distingue del <billete> "para significar el billete que es de amistad y cariño"; cf. E. Ballón Aguirre (2003:28-30).

[56] 'Yo': "mi", "me" / 'Tú': "te", "tu", "tus", "te".

[57] R. Barthes (2007:56) señala que "no hay, de hecho, un criterio interlocutor, pues nunca se sabe a quién se dirige el discurso amoroso".

[58] No se habrá dejado de notar en este discurso que, de ese modo, crea una impresión de objetividad (a la manera de los discursos científicos donde el enunciador y el receptor quedan implícitos), que no se toma partido por el sexo ora del *sujeto de estado* ora de su *oponente*; se trata de una enunciación facticia, reversible: enunciador/a, interlocutor/a. Sin embargo, la crítica al presuponer que sólo el poeta tiene la palabra, confundirá entusiasmada el enunciador real y el enunciador ficticio, el receptor real y el receptor ficticio, dando por sentado, apresuradamente, que el enunciador corporizado de este poema es su autora, Sor Juana, pero hará mutis sobre el interlocutor; o mística y bienpensante dirá, como acostumbra, que éste es Cristo (¿o un santo de su devoción?), maliciosa y malpensante imaginará un aficionado desconocido de la monja. Nosotros optamos por una designación nominal neutra (enunciador/interlocutor).

[59] "La «escena» es la voluntad de conflicto impuesta por un miembro de la pareja que está resentido al que no lo está pero es arrastrado por esa voluntad: fatalidad de la escena [...]. La «escena», como el «amor», es siempre recíproco: la voluntad de uno es suficiente para plantear el conflicto y subyugar al otro". R. Barthes (2007:254).

[60] "Figura de discurso por la cual el sujeto enamorado se dirige y se dice a sí mismo la «bondad» del ser amado. «Bondad» equivale aquí a toda cualidad, toda virtud «objetiva» del ser amado, es decir, toda cualidad que puede ser planteada exteriormente, fuera de la relación amorosa. Es el Bien *objetivo* y *objetal* del ser amado. La Bondad (o todo sustituto) enfoca al ser amado como perfecto [...]. Perfecto: sin nada en el plato negativo de la balanza, *sin tara*; el ser amado tiene un peso absoluto [...]. Como atributo psicológico, la «bondad» desempeña un papel triple: a) mantiene la imaginación del Objeto Perfecto; b) esconde y revela a la vez la exclusión del sujeto; c) ella lo dota de un discurso cultural (del género «idílico»: «todo va bien», nos amamos, él/ella es perfecta, etc.)". R. Barthes (2007:105,106).

[61] "El palpitar de un corazón ardiente / desata las más fuertes ataduras", poetiza *Novalis*, *ibid.* p. 168.

[62] El atardecer es, por excelencia, el tiempo propio de la «escena romántica» en el arte occidental. Recuérdense los encuentros del joven Werther y Charlotte (Goethe) o los grandes *lieder* de Beethoven (*A la esperanza*, *Adelaida*, etc.), Shumann y Schubert (*La bella molinera*, *El viaje de invierno*, *Die Sigphoniker*) y, sobre todo, los lienzos de C. D. Friedrich, Turner, Constable, *Atardecer* o *Las ilusiones perdidas* de Gleyre, *Viaje a Cítera* de Watteau y Baudelaire, Verlaine, etc. En cambio el anochecer y la noche es el tiempo del abandono y la desesperación (por ejemplo, en *Erwartung* de Shömborg), la ensoñación y la angustia amorosa (los *Himnos a la noche* de *Novalis*, la *Tetralogía* de Wagner), el suicidio (Werther se mata "después de las once de la noche"; en *Rojo y Negro* de Stendhal, Julien Sorel decide dispararse una bala en la cabeza si no llega a tomar la mano de la Srta. de Rênal a media noche), el desenlace trágico (*Romeo y Julieta*, *Otelo* de Shakespeare-Verdi), etc., pero también de la reconciliación y el éxtasis (*La flauta mágica*

de Mozart, *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare-Mendelssohn, el cine, las telenovelas...), etc.; cf. M. Le Bris (1981), R. Toman (2006).

[63] <Corazón> significaba en la época amor y actualmente, además de ser tenido por el órgano asiento del amor, es la localización corporal de los sentimientos o sensibilidad afectiva (M. Moliner). El corazón, núcleo esencial de la persona, desconocido e ininterpretable por cualquiera que no sea esa misma persona, es igualmente aludido por el joven Werther: “¡Ah! lo que sé cualquier otro puede saberlo –mi corazón, soy el único en tenerlo” (J. W. Goethe, 1931:87); de ahí que el <corazón>, que pasa así por ser el tesoro más valioso del enamorado, es lo que cree poder donar como el mayor acto de largueza concebible.

[64] Se trata aquí de una exigencia semejante a la empleada, por ejemplo, por el interlocutor celoso Roxana en *Bajazet* (acto 1, escena 3) de J. Racine: “Quiero que en mi presencia, su boca y su rostro / me revelen su corazón sin dejarme receloso”.

[65] <Semblantear> significa, en México, mirar a uno cara a cara para penetrar sus sentimientos e intenciones (*DRAE*).

[66] Acerca de la cognición amorosa en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, cf. J. Pascual Buxó (1996).

[67] Véase más adelante la oposición fracaso/victoria y la *isotopía intertextual* que establece con los versos décimo y décimo primero del tercer poema.

[68] “Llorando, quiero impresionar a alguien, hacer presión sobre él (‘Mira lo que haces de mí’). Es tal vez el otro –y lo es por lo común– a quien se obliga así a asumir abiertamente su consideración o su insensibilidad; pero puedo serlo también yo mismo: me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión: las lágrimas son signos no expresiones. A través de mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él: puedo vivir con él, porque, al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más ‘verdadero’ de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: ‘Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más’ (Shubert)”. R. Barthes (1982:176).

[69] Tengamos en cuenta que uno de los parasinónimos de <destilar> es <sublimar>. En psicoanálisis, es la llamada «emotividad histérica autógena» o «histeria de angustia», psiconeurosis en la cual el ego actualiza las defensas para evitar las situaciones que suscitan específicamente la angustia, porque ellas representan tentaciones y/o castigos; cf. H. Piéron (1951:209) y más adelante la nota 126. Por lo demás, este sintagma hace una alusión obvia a la herida ocasionada por la lanzada que según los *Evangelios* (Juan 19, 34) un soldado infirió a un costado de Cristo crucificado y, según la tradición, vertió por ella agua y sangre; esta herida sirvió luego de prueba de su resurrección ante la incredulidad de Tomás (Juan 20, 24-29).

[70] Desde el llanto de Patroclo sobre el cadáver de Héctor en la *Iliada*, el tópico del «llanto del héroe» es muy socorrido en la épica y la lírica occidentales.

[71] Cf. J. P. Sartre (1995:44-45).

[72] Recordemos las palabras de B. Spinoza en su *Ética* citado por Sartre (*Ibid.*): “La piedad es un sentimiento que no hace honor ni a aquel que lo siente ni a aquel que lo inspira”.

[73] El diccionario define <sofrenar> como reprimir una pasión o alteración violenta del ánimo.

[74] Semióticamente es el *hacer persuasivo*; cf. A. J. Greimas (1989:244-246).

[75] A diferencia de los <celos>, el <recolo> es concebido como un sentimiento de desconfianza, un temor a ser eclipsado, hundido en la penumbra por alguien; cf. A. J. Greimas y J. Fontanille (1994:164-165).

[76] No obstante, al intuir el lector que se trata de un intento perdido por adelantado, el poema da una vuelta más a la tuerca emotiva pesarosa: “los celos [son] inmóviles, como si fuesen eternos (contrariamente a lo que proclama cierta ética moderna, los celos nunca están ausentes de la relación amorosa). Por lo tanto, no pueden ser combatidos, en la contingencia, cada uno a su vez (por razonamiento, sabiduría, obediencia, dialéctica, etc.): es toda la estructura la que debe ser desplazada, reformada [...]. Sólo un «universo» perverso puede dialectizar los celos”. R. Barthes (2007:194).

[77] R. Barthes (1982:154) hace notar que “en el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe”.

[78] En este *acting-out* no se trata de derramar «lágrimas de cocodrilo» (lat. *pia fraus*, mentira piadosa) sino de una *sinceridad* retórica y teatralmente representada mediante el llanto. Advirtamos que en la expresión “líquido humor” hay una insistencia semántica a remarcar pues <humor> era ya tenido, en la época, por

cuerpo líquido y fluido: “liberando sus lágrimas sin coerción alguna, sigue las órdenes del cuerpo enamorado que es un cuerpo bañado en expresión líquida: llorar juntos, fluir juntos [...]. ¿Dónde adquiere el enamorado el derecho de llorar sino en una inversión de valores cuyo primer blanco es el cuerpo? Él acepta recobrar su cuerpo de niño”. R. Barthes (1982:174).

[79] Se trata, en realidad, de lo que desde A. Gide (1893) se conoce como *mise-en-abyme*. Esta expresión francesa no tiene traducción más o menos precisa en la lengua española. La especialización de *abîme* designaba, en heráldica, el centro del escudo (1671). R. Barthes (2003:232 n. 21), por ejemplo, considera que la *mise-en-abyme* comprende la inclusión de una “obra en una obra, como un cuadro en un cuadro (*La galería de pintura* de Watteau)” y F. Rastier (1989:87) piensa que tratándose de un encajamiento narrativo “se puede hablar de un *contrato de veridicción* implícito que ordinariamente sólo su ruptura devela”.

[80] Publicado por R. Vargas Ugarte (VU, s.f.:73) es también reproducido por A. de Colombí-Monguió (CM, 1985:21). Según noticia de A. Miró Quesada (MQ, 1952:80) se copia el poema, con variantes, en un manuscrito de la primera parte del siglo XVII conservado en la Biblioteca Nacional de París (F. E. 373, folios 280r y 281r). Finalmente, J. G. Fucilla (F, 184-186) estudia el soneto como una imitación del soneto III de Petrarca *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*.

[81] MQ: ocupaba.

[82] F: mas el cruel que nunca se esta una ora.

[83] MQ: no sé que palma sigue tal victoria.

[84] F: bien sonara es su victoria. Según A. de Colombí-Monguió (1985:22 n. 17) esta lectura del verso “es muy improbable: por un lado, daría un dodecasílabo, por el otro, haría que rimara con la victoria del v. 11”.

[85] MQ: hecho fuerte e su reino a un desarmado; F: hecho fuerte de su reyno a un desarmado.

[86] MQ: bien sonará e su historia.

[87] Puesto que toda narración (dialógica) es la acción de enunciar un relato (dialéctica), aquí se pone en marcha, en cierto modo, una «novela de amor» elíptica.

[88] <Fetichismo> proviene del francés *fétiche* y éste del port. *feitiço* que significa ‘fático’: “basado en hechos o limitado a ellos, en oposición a teórico o imaginario” (*DRAE*)

[89] De inmediato veremos que son las tres etapas canónicas del relato acabado: incoativa, durativa y terminativa.

[90] Para Platón, recordemos, el deseo es una “bestia multiforme y policéfala”.

[91] Es el sistema dinámico propio de la indecisión de conducta (¿qué hago?) donde obra la alternativa proairética (προαίρεσις: en el proyecto de una conducta o de un deseo, un punto de bifurcación) entre dos atractores o estados asintóticos (el estado de seducción y el estado de enamoramiento) en el «espacio interno» del sujeto; cf. A. J. Greimas y J. Courtés (1991:41), R. Barthes (1980:14; 2002:742).

[92] En los significados de época, efectivamente <pensar> era intentar o formarse ánimo de hacer alguna cosa; <ocupar> significaba tomar posesión o apoderarse de algo, mientras que <fuerza> era el acto torpe o violencia ejecutada contra la voluntad de la mujer.

[93] Por su propio estatuto, en este soneto como en el segundo, “el objeto amoroso (o más exactamente *i*: el pequeño otro imaginario) es un objeto que no tiene discurso –tal es la marca del objeto” (R. Barthes, 2007:56). Ha de entenderse la expresión «pequeño otro» como el destinatario o interlocutor del discurso amoroso aunque éste permanezca en el fuero interno del enunciadore: “en el discurso amoroso, el interlocutor es una imagen. Esta imagen constituye un otro muy particular: el sujeto habla, habla, pero ¿a quién?, ¿de qué habla? [...] El pequeño otro es la imagen capturante, es el cuerpo perfecto que viene en lugar del Yo ideal” (Ibid., pp. 395-397).

[94] Aunque no se trata de la premeditación de una agresión, sí de una trasgresión social de la doxa, del sentido común bienpensante de la época (lo obsceno). Desde este mismo punto de vista, H. Parret (1976:34 y sig.) considera al amor como una *pasión orgásmica* que, de realizarse en nuestro escenario, procuraría crear en el imaginario de la *señora* un proyecto hedonista, epicúreo, erógeno.

[95] <Arte> significa aquí la maña, destreza, sagacidad y astucia de alguien para disponer algo; de ahí el refrán que subtiende el primer par de versos imbricados uno en el otro: «a fuerza de villano, hierro en medio» que enseña que la fuerza debe ser contrarrestada con el arte.

[96] El /refreno/ es a comparar con la /refrenada/ descrita en el verso 9 del segundo poema.

[97] Una especie de autocensura o, por lo menos, de ἀφάνισις, desaparición del deseo sexual (E. Jones).

[98] En este contexto negativo, <no sufrir> remite más bien a no soportar ni tolerar el <desorden> o sea la propia demasía, insolencia y descortesía. En resumidas cuentas, se trata de «no sufrir cochura por hermosura», refrán de época que enseñaba que no era aconsejable pasar por mortificaciones para lograr cierto gusto (<cochura> era concebido, entonces, como el efecto de estar cociendo o de estar ya cocido algo).

[99] Ahora <sufrir> es marcado por el *semema* 'padecimiento' (llevar un peso) y <bajeza> es un hecho vil y apocado, la acción indigna de venir en desear a la *señora* y arder en deseo por ella, ímpetu incontrolable que para Platón es una "bestia multiforme y policéfala" y Cicerón llama *desideria naturae satiare* o, en términos prosaicos, el deseador que apetece, aspira y anhela tratar de satisfacer la necesidad natural de poseerla; en una palabra, la <lujuria> definida en esa época como apetito desordenado o excesivo uso de la sensualidad o carnalidad.

[100] <Desarmado> contiene, en este caso, el *semema* 'indefenso' o libre de malicia y <de aviso>, locución hoy fuera de uso, significaba en la época de escritura del poema tanto mirar con recato como advertir y observar.

[101] "La belleza (contrariamente a la fealdad) no puede explicarse realmente: se dice, se afirma, se repite en cada parte del cuerpo, pero no se describe. Como un dios (tan vacía como él), sólo puede decir: *soy la que soy*. Al discurso no le queda más remedio entonces que afirmar la perfección de cada detalle y remitir el 'resto' al código que funda toda belleza: el Arte [...]; librada a sí misma, privada de todo código anterior, la belleza sería muda". R. Barthes (1980:26-27).

[102] En Cicerón y Ovidio es la inspiración del amor a alguien: *conciliare amorem alicui*.

[103] *Numen*, lat. gesto silencioso de los dioses pronunciando el destino humano. "El *numen* es la histeria petrificada, eternizada, entrampada, ya que por fin uno la mantiene inmovilizada, encadenada bajo una larga mirada. De allí el interés por las poses (a condición que estén encuadradas), las pinturas nobles, los cuadros patéticos, los ojos alzados al cielo, etc.". R. Barthes (1978:147).

[104] Es la vía exactamente divergente de la de los mitos, por ejemplo, el de Orfeo y Eurídice (Virgilio, Ovidio, Monteverdi, Gluck) o el de Cupido y Psiqué (Apuleyo, Canova) en que el *sujeto de estado*, en el instante mismo que mira al *objeto amado*, lo hace desaparecer para siempre.

[105] "El sujeto puede confiar en el *saber* de otro sujeto pero jamás en su *vista* [...]. *Ojos*: órgano que se interroga, parte esencial del sistema semántico amoroso [...]. El aprendizaje de la mirada del otro que quiero hacer está impedido estatutariamente por el hecho de que no conozco nunca, en mi vida entera, mi propia mirada. ¿Cómo, entonces, adquirir un saber semántico de la mirada? Estoy obligado a confiar en una vulgata cultural de la mirada amorosa [...]. Nada seguro puede ser construido (establecido, leído, *aprendido*) sobre una mirada". R. Barthes (2007:186).

[106] <Trauma>, en griego, significa herida. R. Barthes (2007:74) anota con justeza: "La Belleza es la Máscara (retórica) del trauma".

[107] Incluso hoy dicho enunciado puede ser blanco de inferencias que permiten hacer cálculos pragmáticos, por ejemplo, reemplazando paradigmáticamente el significado de "pasó", que en este contexto es 'atravesó', por su polisemia denotativa 'apuñaló' o 'baleó', cuando la referencia figurada usual (toda referencia es convencional pues remite a la opinión común o doxa sociolectal) insta a sustituirlo más bien por un contenido de orden mítico.

[108] Esta *simbólica* divina de <Amor> contradice a la *diabólica* deicida de <Amor> según el primer poema.

[109] Cf. E. Ballón Aguirre (2007:442). Sin embargo, el dios Cupido no es siempre representado en el arte occidental como saetero, por ejemplo, en el famoso poema de Anacreonte que lo describe anegado en llanto al haber sido picado por una abeja (μέλισσα o μέλιττα, pero también miel, poeta y poetisa) en un dedo; en la pintura de Giovanni da San Giovanni titulada *Venus despiojando a Cupido*, etc.

[110] Semejante alienación es bien expresada en la lengua inglesa mediante la locución fijada *fall in love*: esta conmoción “se halla marcada no sólo por que aliena al ego (que depende de una imagen, se halla sojuzgado por ella), sino que ella además aliena al otro y hace de él un objeto [...]: un ser querido” (R. Barthes, 2007:396).

[111] A diferencia del quinto verso, en el verso décimo tercero <desarmado> significa, metafóricamente contextualizado, arruinado al haber perdido sus fuerzas y encontrarse despiezado.

[112] Sobre el relato del fracaso, cf. A. J. Greimas (1989:205-206).

[113] Sobre el relato de la victoria, cf. A. J. Greimas (1989:220-222).

[114] Cf. A. J. Greimas y J. Courtés (1991:40-42). Se trata de una verdadera situación pánica, “sin remanente, sin retorno; me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido para siempre”. R. Barthes (1982:55). Posteriormente, la <catástrofe> es definida como “crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto que resiente la situación amorosa como un callejón sin salida definitivo, una trampa de la cual no podrá salir jamás, se ve dedicado, prometido, condenado a una destrucción total de sí mismo”. R. Barthes (2007:504).

[115] Lat. *interpretanda*: signos a interpretar.

[116] Se cuenta que Luis XVIII, fino *gourmet*, hacía que su cocinero asara varias costillas o chuletas superpuestas; él degustaba sólo la inferior, la que había recibido el jugo de las demás, su zumo.

[117] R. Bayer (1961:265).

[118] Recordemos que, según Sastre, estar solo es estar en mala compañía.

[119] Ello en relación a los temas genéricos organizados en tipos paradigmáticos o clases que señalan, en su momento, las isotopías mesogenéricas que, finalmente, al haber sido reunidos en un *corpus de trabajo* coherente, indexan de consuno la isotopía macrogenérica intertextual //amor sublimado//.

[120] Cada *taxema* se constituye con al menos dos *sememas*.

[121] Los *semas aferentes* pueden formar parte de una *molécula sémica* siempre que obren como si fueran *semas inherentes*.

[122] Es hora de aclarar que los *sememas* independientes o sea que no conforman un *taxema* comprensivo (κατάληψις), no son de ninguna manera «lapsus» del texto, una especie de deriva del discurso, un exceso o un desecho; ellos son, a su manera, aptos para la comprensión e interpretación del discurso (κατάληπτικός) pues no sólo indexan la isotopía mesogenérica que les corresponde como sucede con el *semema* ‘victoria inadmisible’ que en este poema no pertenece a ninguno de los *taxemas* registrados, más no por ello deja de remitir a su respectiva isotopía mesogenérica, sino que, de haber sido actualizado en el tercer poema, formaría parte del *taxema* //júbilo// que, veremos de inmediato, cuenta entre sus *sememas* a ‘triumfo’, ‘acontecimiento’, etc. Desde esta perspectiva de «afinidad asociativa» entre figuras (por ejemplo, el *semema* ‘perfección’, aunque en contextos contradictorios, con “hermosura” del quinto verso en el primer poema y “hermosísima” del segundo verso del tercer poema, o la autosujeción (/refrenada/) del enunciador del segundo poema, verso noveno, y la del /refreno/, segundo verso del tercer poema), ‘victoria inadmisible’ permite la consolidación del *corpus de trabajo* al establecer una correspondencia semántica intertextual definida entre los dos poemas, como ocurre normalmente con las isotopías intertextuales entre *taxemas* que conforman *campos semánticos*, por ejemplo, //discernimiento// del primer poema, //reflexión// y //percepción// del segundo y //observación// del tercero; //estado de ánimo// del primero, //sentimiento// del segundo y //temperamento// y ‘conmoción’ del tercero; //vileza// del primer poema y ‘vileza’ del tercero, etc. A ello contribuye igualmente la oposición ‘fracaso’/‘victoria inadmisible’ enunciada en los versos tercero y sexto del segundo poema; dicha oposición establece una *isotopía intertextual* con los versos décimo y décimo primero del tercer poema de nuestro *corpus de trabajo*.

[123] La *dimensión* //amor sublimado// puede ser indexada ciertamente, en otros *corpus de trabajo* o *referencia*, además de los *sememas* enumerados, por *sememas* como ‘inefable’ (por ejemplo, en el teatro caviedano, cf. E. Ballón Aguirre, 2006). ‘aspiración’, ‘excelsitud’, ‘grandeza’, ‘absoluto’, ‘magnificencia’, ‘éxtasis’, ‘contemplación’, ‘ininteligible’, ‘supremacía’, ‘inmensidad’, ‘intuición’, ‘ascesis’, ‘abismarse’, ‘inaudito’, etc.

[124] J. Corominas y J. A. Pascual (1983:713).

[125] Cf. A. Lancelin y M. Lemonnier (2008).

[126] Si, como indican Greimas y Fontanille (1994:178,179), “la inquietud parece ser más general que el temor o el recelo [...] El sujeto inquieto podría pasar por el prototipo del sujeto apasionado”, se trata de la deriva discursiva producto del «inmovilismo agitado» que caracteriza el imaginario sublime, en especial la sublimación amorosa. H. Parret (1976:35,75,78,91,111,113), a partir del hecho de que, según él, “no hay vida pasional sin *malestar* o ‘inquietud’”, cita la taxonomía de Locke dirigida por la enumeración de las inquietudes, principalmente la del amor. L. Chertok (1965:71) anota, por su parte y sorprendentemente, que Athanasius Kircher hablaba en 1646, también respecto a esa inquietud, de *vehemens animalis imaginatio* (visión, imaginación intensa del animal) y, más concretamente, de la imaginación... de la gallina: *experimentum mirabile de imaginatione gallinae*.

[127] Cf. H. Piéron (1951:423). El mismo Piéron indica que en psicoanálisis la <sublimación> es “la defensa del yo por la cual, en ausencia del bloqueo psiconeurótico, las pulsiones pre-genitales son integradas a la personalidad sustituyendo a sus fines y a sus objetos primitivos los fines y los objetos que representan un valor social positivo”.

[128] Véase el sintagma que sirve de epígrafe al poema *Amor es nombre sin deidad alguna*.

[129] Este criterio concuerda con el de C. Vallejo (1973:78) quien sostiene que “la naturaleza crea la eternidad de la sustancia. El arte crea la eternidad de las formas”.