

**EL EROTISMO, CUERPO DE CONOCIMIENTO
EN LA TEJEDORA DE CORONAS**
(Una lectura hermenéutica y fenomenológica de la obra literaria)

DAYAN HERRERA BERNAL

Trabajo de investigación para optar al título de Magister
en Filosofía Latinoamericana

Director: Doctor Ángel María Sopó

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA LATINOAMERICANA
BOGOTÁ

2014

Dedicado a todos aquellos que tuvieron fe en mí, incluso cuando yo misma no la tenía...

N y A Torres.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al profesor Ángel María Sopó por su amable guía e infinita paciencia.

INDICE

RESUMEN.....	6
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	8
1 LA HERMENÉUTICA COMO HERRAMIENTA DE LECTURA	10
1.1 Aproximación al concepto de fusión horizéntica	12
1.2 La pregunta y el diálogo elementos fundamentales de la experiencia hermenéutica	13
1.3 ¿En qué consiste el círculo del comprender?	17
1.4 Reconstrucción e integración como fases de la interpretación de la obra literaria	21
1.5 Cómo y dónde estar atento a lo bello. Una breve reflexión sobre la apreciación del arte plástico y la literatura.....	28
1.6 Del lector y su acercamiento a la obra literaria.....	37
2. APROXIMACIÓN A LA FENOMENOLOGÍA Y LA MIRADA.....	43
3. UN RETRATO DE GERMÁN ESPINOSA (Más allá de la imagen fotográfica)	55
4. BEVE REFLEXIÓN SOBRE LOS CAMINOS DEL EROTISMO Y EL AMOR	67
4.1 El mundo del trabajo o la superación de la animalidad, pulsión de vida y pulsión de muerte, la prohibición, la trasgresión y el pecado, fundamentos de la eroticidad	68
4.1 Erotismo y la literatura.....	94

5 EL EROTISMO Y SU RELACIÓN CON EL CONOCIMIENTO EN LA TEJEDORA DE CORONAS	99
6 A MODO DE CONCLUSIÓN	117
7 REFERENCIAS.....	120

RESUMEN

El vínculo que existe entre la filosofía y la literatura es muy estrecho, pues así como la primera ha dedicado buen tiempo al estudio y comprensión de la segunda; la segunda a su manera se ha ocupado también de los temas primordiales de la filosofía, que son a fin de cuentas los problemas de la humanidad. Uno de ellos, como afirman Bataille y Merleau-Ponty entre otros, la vida sexual del hombre y en especial el erotismo. De éste ciertamente se ha ocupado la literatura universal de todas las épocas. En Colombia se destaca la obra literaria del maestro Germán Espinosa, en cuanto al tratamiento no solo estético sino además reflexivo del erotismo, obras como *Los cortejos del diablo*, *El signo del pez*, *La balada del pajarillo* y, la más reconocida, *La tejedora de coronas*, solo por mencionar algunas, evidencian esta preocupación del escritor por el abordaje del tema en cuestión. Ahora que las heroínas y héroes de Espinosa no se limitan a la práctica erótica en su sentido coloquial, toda ella está estrechamente ligada al conocimiento del ser y del mundo. En el presente trabajo se abordará una lectura hermenéutica expuesta bajo las premisas de Gadamer y fenomenológica desde algunos postulados de Husserl y Merleau-Ponty, buscando rastrear las relaciones presentes entre erotismo y conocimiento en *La tejedora de coronas*, entendiendo el erotismo bajo los razonamientos teóricos de Georges Bataille.

Palabras claves: Hermenéutica, fenomenología, erotismo, diálogo y conocimiento.

ABSTRACT

The link that exist between the philosophy and the literature is very close, then the first has dedicated a lot of time to the study and the comprehension of the second; the second in its manner has occupied about the primordial topics of philosophy that are at the final the problems of the humanity, one of them as affirm Bataille and Merleau-Ponty among others, “the sexual life of the man specially the eroticism”, about this, certainly the universal literature has occupied in all ages. In Colombia highlights the literary work of Master Germán Espinosa, as regards to treatment not only esthetic but reflexive of eroticism works like *Los cortejos del Diablo*, *El signo del pez*, *La balada del pajarillo* and the most recognized, *La tejedora de coronas*, only to mention some works. They show the preoccupation of the writer about the topic in question. Now that the heroes and heroines of Espinosa don’t limit to practice erotic in its colloquial sense, this is tied closely to the knowledge of the being and the world. The present thesis approaches a hermeneutic reading exposed under the premises by Gadamer and phenomenological from some postulates of Husserl and Merleau-Ponty, looking for to track the present relations between eroticism and being knowledge in *La tejedora de coronas*, understanding the eroticism under the theoretical postulates by Georges Bataille.

Key words: hermeneutics, phenomenology, eroticism, dialogue, and knowledge.

INTRODUCCIÓN

En la presente exposición se partirá de la premisa de que si bien en Latinoamérica, la filosofía pareciera ser escasa, incluso como afirman algunos incrédulos, inexistente en el presente escrito no solo se cree que está si existe sino que además ha tenido sus manifestaciones más bellas en la literatura, y que al igual que en otros continentes bien sea desde su expresión literaria o propiamente filosófica se ha cuestionado no solo por asuntos políticos, sino también se ha ocupado de los interrogantes fundamentales de la filosofía universal que no son otros que los que el propio ser humano se plantea sin importar la latitud de la que provenga.

Uno de estos interrogantes fundamentales es el erotismo, que en el presente escrito se configura como eje de comprensión, aclarando por supuesto, que no es el análisis de éste en sí mismo el que se pretende, pues evidentemente el lector podría traer a colación estudios muy juiciosos como los de Georges Bataille, Merleau-Ponty, Gilles Deleuze o el mismo Enrique Dussel. Lo que se pretende aquí es hacer una comprensión, una lectura de la obra cumbre de uno de los escritores y pensadores más importantes que ha nacido en Colombia, a saber, *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa.

Si bien es cierto que esta obra goza no solo de reconocimiento sino además de estudios valiosos realizados en torno al evidente contenido erótico presente en ella, es la

intención de este trabajo indagar por la relaciones que en Genoveva, su protagonista, y en la obra misma se presentan entre erotismo y conocimiento y cómo el primero es o no herramienta para la consecución del primero por parte de la cartagenera.

Para ello se partirá de la comprensión de la hermenéutica como herramienta de lectura y de la fenomenología y la mirada como formas del comprender; de igual modo se hará una reflexión sobre el erotismo y el amor para comprender en qué términos están o no presentes en la obra literaria.

Finalmente se buscará que sea la obra misma la que dialogue con la intérprete y le haga saber si en verdad está o no presente y expresado en ésta una reflexión o pensamiento filosófico que confirme la idea de que el maestro Espinosa a su modo contribuyó también con el saber en esta rama del conocimiento.

1 LA HERMENÉUTICA COMO HERRAMIENTA DE LECTURA

La hermenéutica surge con los estudios bíblicos, en principio será conocida como exégesis y consistirá en el arte de descifrar y entender a cabalidad el mensaje que la Sagrada Escritura trae para el hombre; sin embargo, la hermenéutica no se limita a esto y se convierte en la herramienta de los filólogos clásicos, quienes harán de esta una pieza indispensable en la comprensión de las ideas de los autores griegos y latinos; no obstante, en la mera traducción se empezó a perder parte de la intención original, pues se disolvían los pensamientos de los antiguos con una fuerte influencia de lo que cada traductor pensaba sobre el texto y su autor.

Será entonces Hans-Georg Gadamer quien verá esta desviación, la cual intuye como una falta de concreción de la hermenéutica en ciencia y claramente en método, de allí que sus reflexiones se centren en la estructuración de una nueva hermenéutica que permita llegar a la esencia misma de lo que se interpreta, porque para él no ha de limitarse la interpretación a los textos, sino que ésta es extensiva a todos los aspectos de la vida misma del hombre.

La hermenéutica gadameriana está conformada por varias instancias esenciales: el horizonte de comprensión o fusión horizontal, la pregunta y el diálogo, el círculo hermenéutico o círculo del comprender, la reconstrucción y la integración.

Para pasar al abordaje de estas instancias en el pensamiento gadameriano es necesario, en un primer momento, reconocer que al procurar hacer una interpretación hermenéutica es inherente adentrarse en el mundo de la comprensión de allí que en el Prólogo a la segunda edición de *Verdad y método* (1977) Gadamer centre su exposición en la pregunta *¿cómo se da la comprensión?* entendiendo que está se da antes de cualquier intento subjetivo de comprensión y más allá de los métodos y reglamentaciones que se puedan tratar de imponer a ésta; es decir, donde la pregunta kantiana -por cuáles son condiciones de nuestro conocimiento que le permiten a la ciencia llegar a ser objetiva - se convierte realmente en una pregunta por la comprensión, que otorga el conocimiento del mundo de un modo universal, pero sin caer en los métodos empíricos para el tratamiento de la naturaleza y rescatando las condiciones fácticas del que comprende.

La pregunta central está dirigida a toda la experiencia *humana y a su praxis vital*, por eso se habla de la hermenéutica como el modo propio del ser del hombre, por lo que esa posibilidad de estar en lo individual y finito que a la vez contiene la experiencia del mundo es parte de la naturaleza misma de la hermenéutica.

A partir de allí determina que cuando hace referencia a la palabra “*hermenéutica*” no ha de pensarse que su intención sea la de formular algún tipo de normas sobre el cómo se ha de realizar el comprender o cómo orientar la forma en que se presenta el proceso metodológico de las ciencias del espíritu, ni mucho menos adentrarse en la investigación de los *fundamentos teóricos* de éstas. Su verdadera

intención, y que fue de alguna manera mal comprendida, es *rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender* pues para él esto no es una postura que se adopte sino que es inherente al sujeto que comprende.

Reconoce además varios momentos del comprender como la *universalidad*, la aplicación como momento de la comprensión misma, donde el presente entra en relación con el pasado, lo que Gadamer denomina *fusión horizontal*.

1.1 Aproximación al concepto de fusión horizontal

De esta manera, el filósofo se interesa por evitar el error de comprensión a través de la fusión horizontal que le permite poner en relación correcta la *historia efectiva* con el presente y así lograr validez absoluta. Cuando nos embarcamos en la tarea hermenéutica no podemos despojarnos del todo de aquello que como intérprete me antecede la historia de la humanidad es también mi historia, el pasado y el presente convergen en el momento de la interpretación, pues este es el momento en que a través de la pregunta indagaré, en este caso, al texto. Ese momento fundamental del cruce de tiempos es lo que se entenderá como fusión horizontal, pues no interpreto desde el presente sin más, sino que me remito al pasado y a mi pasado para encontrar un punto de equilibrio en el tiempo que me situó para interpretar.

1.2 La pregunta y el diálogo elementos fundamentales de la experiencia

hermenéutica

Es claro que en toda experiencia está presupuesta la estructura de la pregunta.

No se hacen experiencias sin preguntar

(Gadamer, 1977:439)

La segunda instancia a abordar es la pregunta puesto que, lo primero desde lo que se debe partir para la comprensión de un texto es desde las preguntas que me surgen una vez me veo enfrentado a esté. Ahora que el preguntar no se dan sin más, pues para preguntar asertivamente debo en primera instancia tener el deseo de saber y esto exige a su vez aceptar que no se sabe, pues de lo contrario se entraría en las preguntas retóricas en la que no hay nada realmente preguntado o en las preguntas pedagógicas en las que se da por sentada la respuesta y no se indaga realmente sino que se pide dar cuenta de determinada información pues quien pregunta (el profesor) cree tener la respuesta correcta, es claro que en este tipo de preguntas no hay ninguna actitud hermenéutica dado que para Gadamer “*preguntar quiere decir abrir*” (1977, pág. 440). Lo que es una verdadera actitud hermenéutica, dado que “*la apertura de lo preguntado consiste en que no está fijada la respuesta*” (440), de allí que para empezar a comprender la pregunta deba *ir por delante*, pues al cuestionar entramos en la dialéctica de la pregunta y respuesta en la que es fundamental generar apertura, no se pretende fijar una respuesta desde el momento que se pregunta, por el contrario, se parte de la idea de desechar las supuestas seguridades “*el sentido de preguntar consiste precisamente en dejar al descubierto la cuestionabilidad de lo que se pregunta*”, esto es, poner en suspenso

entendiendo que la postura dialéctica busca equilibrar el pro y el contra no hacer que se eliminen el uno al otro, de allí que toda pregunta tenga un sentido y que este sea la orientación del sentido de una posible pregunta pues *“el sentido de una pregunta solo se realiza si tras la mencionada suspensión la pregunta se convierte en <<pregunta abierta>>”*, ahora que esta apertura no es infinita sino que en ella misma se fijan unos límites que están determinados por el *horizonte* de la pregunta, pues de no existir un horizonte la pregunta estaría hecha en el vacío.

Entonces será necesario que la pregunta sea planteada, recordando que en dicho planteamiento se hace necesario que estén presentes la apertura y la limitación, *“un planteamiento de una pregunta puede ser a su vez verdadero o falso, según que se llegue o no al terreno de lo verdaderamente abierto”*, el meollo estaría pues, en saber que al plantear la pregunta se está partiendo de la consideración de que al preguntar se está juzgando no solo lo que es correcto sino, al mismo tiempo y por la misma razón, lo incorrecto, cabe preguntarse entonces, *¿cómo se aprende a preguntar?* La respuesta sería: preguntando; pero a través de la pregunta inteligente hecha de otra manera, de manera creativa, esto es despojándose de los preconceptos y haciendo preguntas fuertes que hagan hablar al texto también de otra manera; lo que sí queda claro es que no hay una fórmula para enseñar a hacer preguntas.

Al igual que en la conversación para comprender debo partir del diálogo, en este caso mi interlocutor es el texto por tanto es a éste al que debo hacer las preguntas, pero no cualquier pregunta sino las preguntas que el mismo texto puede responder, es claro

que no estoy indagando al autor del texto sino al texto mismo, cabe aclarar que “ *de las preguntas decimos que se le ocurren a uno, que surgen o que se plantean, y no que nosotros las provocamos o las planteamos*” de allí que la ocurrencia sea una pregunta y toda ocurrencia tenga la estructura de pregunta, se entabla entonces la conversación con el ánimo de saber; no tiene sentido preguntar lo que se supone que se sabe, por el contrario, generalmente quien es más diestro en el arte de preguntar es considerado normalmente como el que menos sabe y el que menos capacidad de argumentación tiene, pues todo lo cuestiona, pero es precisamente en esto donde radica el arte de preguntar en que “*el arte de preguntar es el arte de seguir preguntando y esto significa que es el arte de pensar. Se llama dialéctica porque es el arte de llevar a una auténtica conversación*” (GADAMER G.-H., 1977, pág. 444), conversación que hay que lograr con el texto. Dice entonces Gadamer que para llegar a esa verdadera conversación no es plausible que ambos interlocutores hablen al tiempo, pues no habría entonces capacidad de escucha ni mucho menos se podría dar la estructura de pregunta respuesta, pues al argumentar en paralelo cada quien iría por su lado perdiéndose el horizonte de la conversación, por eso afirma:

Llevar una conversación quiere decir ponerse bajo la dirección del tema sobre el que se orientan los interlocutores. Requiere no aplastar al otro con argumentos sino sopesar realmente el peso objetivo de la opinión contraria. En esto es arte de ensayar. Sin embargo el arte de ensayar es el arte de preguntar; pues [...] preguntar quiere decir poner al descubierto y poner en descubierto (1977, pág. 444).

Ese entrar en diálogo con el texto requiere a su vez entender la dialéctica como un arte que permite llevar una conversación que de manera simultánea “*es el arte de mirar juntos en la unidad de intención (sunoràn eiç en eidoç), esto es, el arte de formar conceptos como elaboración de lo que se opinaba comúnmente*” (1977, pág. 446), de esta forma se establece una conexión con el sentido originario del texto, recuperando por medio de la comunicación del extrañamiento en que se encontraba y lo trae *al presente vivo del diálogo* y esto se logra tras la interpretación que se ha dado en forma literaria, he aquí porque la pregunta es de fundamental importancia para el fenómeno hermenéutico; dice Gadamer:

El que un texto transmitido se convierta en objeto de la interpretación quiere decir para empezar que plantea una pregunta al intérprete. La interpretación contiene en esta medida una referencia esencial constante a la pregunta que se le ha planteado (1977, pág. 447).

La clave estará entonces en que al comprender esa pregunta se dará la comprensión del texto, lo que ocurre únicamente cuando se gana el horizonte hermenéutico y este es el que se ha de reconocer como el *horizonte del preguntar* y es en este horizonte donde se determina el sentido del texto. Ahora que este horizonte solo se puede comprender desde la *fusión horizónica* lo que parte de ese diálogo del presente con el pasado

...lo que hay en el principio es más bien la pregunta que el texto nos plantea a nosotros, nuestra propia afección por la palabra de la tradición, de modo que su

comprensión implica siempre la tarea de la automediación histórica del presente con la tradición (GADAMER G.-H., 1977, pág. 452).

Aquí es donde se manifiesta una verdadera actitud hermenéutica en el dejarme interpelar por el texto pues cada vez que le cuestiono me cuestiono a mí mismo, de esto podemos decir que en la medida que comprendo y conozco un texto de igual manera me estoy comprendiendo y conociendo a mí mismo. La importancia de la pregunta para la hermenéutica se da en esa estrecha relación que hay entre preguntar y comprender que es la que da la verdadera dimensión a la experiencia hermenéutica y que “*comprender la cuestionabilidad de algo es en realidad siempre preguntar*” (GADAMER G.-H., 1977, pág. 453), y en la medida que se pregunta y se cuestiona lo preguntado se llega al comprender. Pero este no se da sin más sino que se da en un movimiento que Gadamer denominará como el círculo del comprender.

1.3 ¿En qué consiste el círculo del comprender?

El círculo del comprender está dado en varias fases, inicialmente se ha entendido la relación de un todo con la parte o como la relación de lo subjetivo con lo objetivo, esta idea fue adoptada en primer término como la regla hermenéutica que afirma que: “el todo debe entenderse a partir de lo individual y lo individual a partir del todo” y si bien esta relación es circular, puesto que las partes determinan al todo de igual manera que ese todo determina a las partes, de allí se entendía que lo que empieza como una *anticipación de sentido* termina siendo una *comprensión explícita*. Ahora bien esta

pretensión de ir de lo objetivo a lo subjetivo y pretender de allí volver a lo objetivo termina siendo tan solo una actitud adivinatoria, puesto que, si entendemos el comprender como una confrontación de preconcepciones subjetivas frente a unas verdades ciertas que están dadas de manera tal que no se permita nada más que llegar a afirmar o refutar lo que creía el que suponía algo, la interpretación estará o bien claramente sesgada o bien claramente errada.

Esta *anticipación o expectativa de sentido* está presente en todo intento de comprender, por ejemplo en el caso de la traducción es sabido que no se hace la traducción literal, es decir no se traducen palabras sino sentidos y estos sentidos no se obtienen únicamente de la palabra en sí, más bien se obtienen de la relación de esa palabra con otras, pero también de cada página con las precedentes y posteriores y, finalmente con el universo del autor.

Sin embargo, al hacer referencia al “universo del autor” no me estoy enfrascando en la comprensión de su subjetividad, en realidad lo que busco es el sentido objetivo que tanto él como yo compartimos, en ese caso como en la conversación se llega a una participación de un sentido común. Ahora que la cosa no es tan simple como el compartir un sentido común pues para esto es necesario, igual que en la conversación llegar a un acuerdo, entre el texto y yo, esto hace referencia a la imposibilidad de poner prejuicios de mi parte a la interpretación o leer todo de manera estrictamente literal, ha de recordarse la pregunta como hilo conductor del diálogo que se plantea con el texto no con el autor.

De allí que toda interpretación verdadera vaya a las cosas mismas, en este caso, al texto mismo de *La tejedora de coronas* pleno de sentido que a su vez trata de cosas. Este permitirse ser interpelado por el texto mismo e ir hacia él sin intermediarios es la *tarea primera, permanente y última* de la hermenéutica. De esta se parte hacia un *proyectar “Entwerfen”*, por lo menos eso hace quien quiere entender el texto, pero ese proyectar no se debe dar con la intención de leer el texto en un solo sentido ya preconcebido sino en el sentido primero que éste me muestra y el cual yo indago en la *conversación- interpretación*. Por eso el intérprete no pone su juicio al texto sino que con éste se valida una opinión. Por ejemplo cuando entro en conversación ya sea con el texto o con alguien puede que a primera vista me haga una opinión pero no pongo esa opinión sobre mi interlocutor o sus palabras sino que espero a que sea este el que me ratifique si mi opinión es válida o si hace que surja en mí otra opinión de la cosa en cuestión. Por eso en el diálogo como en la interpretación debe estar presente la apertura a esas opiniones que me llegarán con el contraste o combinación del todo de mis opiniones. Dado esto se hace fundamental no pasar por alto lo que realmente dice el otro pues esto desembocaría en que no sea posible integrar *la propia y múltiple expectativa de sentido*.

Para comprender un texto uno debe dejarse decir algo por él, pero esto no implica la autoanulación del intérprete, es más bien entender desde un principio la innegable alteridad del texto; en palabras de Gadamer: “*se trata de percatarse de la parcialidad interior propia para que el texto mismo se presente en su alteridad y para que de tal manera obtenga la posibilidad de jugar su verdad objetiva contra la propia opinión previa*” (GADAMER, 1977, pág. 336).

Gadamer propone como fase fundamental en el círculo del comprender *la captación previa de la perfección*, a saber, que esta perfección la determinamos nosotros como lectores e intérpretes al concebir que solo es comprensible aquello que presenta una *perfecta unidad de sentido*. Esta captación será entonces la que conduce todo nuestro comprender se irá determinando a lo largo de la captación del contenido esto me acerca a la lectura como acto de fe pues parto de la premisa de que lo que el texto me dice es la verdad, su verdad, lo que me lleva a entrar en la verdad del texto y no a tomarlo como una opinión del autor. De aquí se desprende la idea gadameriana de que: “*comprender significa primeramente comprender en la cosa y solo secundariamente comprender la opinión del otro como tal*”. (SOPÓ, 2012, pág. 5) Cuando me acerco a *La tejedora de coronas* me acerco en principio a Genoveva Alcocer y solo muy tardíamente a Germán Espinosa.

El diálogo con *La tejedora de coronas* me remite a su relación con la historia, así como, el diálogo con Genoveva me remitirá a la relación de esta con la historia de los siglos XVI y XVII y la historia entre América y Europa, también me remite a la relación del cuerpo con el conocimiento y la religión. Esta pervivencia presente no solo en *La tejedora de coronas* sino en cualquier otro texto genera en el intérprete una polaridad de familiaridad y extrañeza. No es posible aislarse de lo histórico en la comprensión sino que debo llegar a la fusión horizontal como punto de partida para dicha comprensión a lo que Gadamer también llamara proceso historia-efectual, entendiendo que: “*se aprenderá a reconocer en el objeto lo otro de lo propio y, con ello, lo uno de lo otro*”

(SOPÓ, 2012, pág. 7). De allí que se pueda decir que en la hermenéutica cuando he comprendido algo he logrado comprenderme con los ojos del otro y con los propios.

1.4 Reconstrucción e integración como fases de la interpretación de la obra literaria

*La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer
de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado,
Tanto del arte como de cualquier otro género de tradición.
Gadamer.*

En el camino a la comprensión de la obra de arte, en este caso de *La tejedora de coronas*, debe entenderse como un paso necesario la reconstrucción pues la obra incluso una obra tan reciente como la que interesa al presente estudio se presenta al lector un tanto desarraigada de su mundo original, 1982 dirían algunos son tan solo treinta y dos años hasta la fecha pero incluso con un periodo de tiempo tan corto el desarraigo se da; pues en treinta y dos años los cambios socioculturales son evidentemente vertiginosos, si se piensa en proceso como la globalización o la tecnologización en la que hoy se ve sumergido el mundo.

La obra de arte pierde en el tiempo un poco de lo natural y original, frente a esto Escribe Schleiermacher citado por Gadamer que “*en cuanto las obras entran en circulación. Pues cada una tiene una parte de su comprensibilidad en su determinación original*” (GADAMER, 1977, pág. 219). Esto es aplicable a *La tejedora de coronas* si

además tenemos en cuenta los casi trece años de esfuerzo en su creación, pues su escritura se inició 1969, con un foco de inspiración que surgió a partir del alunizaje del Apolo 11.

Frente a esta necesidad de entender la obra de arte en su origen histórico Gadamer formula los siguientes cuestionamientos: “¿No implica esto que la obra de arte solo tiene su verdadero significado allí donde estuvo su origen? ¿No es la comprensión de su significado una especie de reconstrucción de lo originario?” (219). A lo que responde siguiendo a Schleiermacher que si esto fuera así los medios de reconstrucción histórica podrían afirmar que “*solo ellos hacen comprensible el verdadero significado de la obra de arte y que solo ellos están en condiciones de protegerla frente a los malentendidos y falsas actualizaciones*” (220) lo que supondría que el saber histórico puede recuperar lo que se ha perdido del significado original en la obra a partir de la reconstrucción de la tradición en este caso “*el esfuerzo hermenéutico se orienta hacia la recuperación del << punto de conexión >> con el espíritu del artista, que es el que hará enteramente comprensible el significado de la obra*” (220) si bien no se resta importancia a este tipo de reconstrucción, es más se considera fundamental en la comprensión de la obra cabe además preguntarse si lo que se logra con ella es en realidad lo que se busca cuando se indaga por el significado de la obra. Para Gadamer lo reconstruido, lo recuperado desde esta lejanía no es lo original. Por ello ninguna reconstrucción por juiciosa que sea traerá de vuelta a la obra en su origen esto es equivalente a arrancar un trozo al mármol de una estatua de Atenea, por ejemplo, y pretender que este sea la estatua misma o que en el trozo este contenida la belleza y

significado primero de adoración y divinidad que el escultor sintió e infundió en la estatua.

Las condiciones originales no se pueden recrear tan solo imaginar, para Gadamer Hegel tendrá una mirada más clara que Schleiermacher dice que “*Hegel expresa así una verdad decisiva en cuanto que la esencia del espíritu histórico no consiste en la restitución del pasado, si no en la mediación del pensamiento con la vida actual*” (222). Esta mediación es la que se debe buscar no solo entre la época de creación de *La tejedora de coronas* y la de este análisis sino entre los periodos históricos y de pensamiento inmersos en la obra misma. Ahora que, esta mediación no es tan simple como a primera vista parece pues si se ha mencionado que con el tiempo en la obra se pierde algo queda aún el interrogante frente a qué es eso que se pierde.

Al remitirse a Jacques D'Hondt en su escrito *de Hegel a Marx* es posible comprender de forma un tanto más clara la noción en qué consiste esa pérdida que menciona Hegel, a saber, en el análisis que D'Hondt hace de la ideas de Forster que retoma y amplía Hegel, y que posteriormente reaparecerán en Marx, frente al arte griego y su “desaparición”, es posible encaminarse en la comprensión de la relación entre arte y religión o como lo llama Hegel *religión estética*.

La admiración que la cultura griega suscitó en autores como Hegel o Marx es innegable, incluso hoy día persiste en todos nosotros muy a pesar de su lejanía y de que hoy no pueda decirse del pueblo griego que haya mantenido su esplendor de antaño.

Explica D'Hondt que para Hegel lo que hacía al arte griego tan espléndido y aún hoy insuperado era la sacralidad que este contenía en su estrecha relación con la religión, no porque de ésta última surgiera el arte, si no porque el arte en su sacralidad fue la que engendró a la religión, pero no a cualquier religión, si no a una provista de un humanismo estético, es decir, en ella el hombre pensó a los dioses a su imagen y semejanza pues lo concebido como ideal de la belleza es la figura del hombre mismo, lo que repercute en una representación antropomórfica de los dioses, aunque superada, que genera una cercanía familiar a tal grado que está le permite sentirse cercano a ellos y confiar en que gracias a su parentesco, tendrá su ayuda siempre que lo requiera, además de generar simpatía por la figura que le permite reconocerse como proveniente de los dioses mismos.

D' Hondt explica que quien desarrolla en principio la idea de *Kunstreligion* o religión del arte es Forster, y que ésta vendría a entenderse como la religión griega antes del despotismo de Pericles, y que estaría fundada en la religión popular (*Volksreligion*). Comenta que además de esto Hegel menciona cómo la religión popular griega estaba inspirada en lo que el pueblo consideraba como verdad y que estaba expresado en los cantos de los poetas que daban cuenta de la vida y obra de los dioses. De allí que se pueda considerar que no es que la religión griega de motivos al arte sino que son los poetas los que crean a los dioses. Por eso el arte hace que los griegos se postren no ante la divinidad del dios sino ante la divinidad que ésta le ha concedido en su representación. Afirma D'Hondt que tanto para Forster como para Hegel el arte en la vida de los griegos estaba revestido de tal sacralidad que representaba no solo a los

dioses sino al orgullo mismo del griego republicano y su amor a la patria de allí que el arte fuera consagrado para los edificios y zonas públicas mientras que los recintos privados eran mucho más austeros. En tal situación afirman Hegel y Forster citados en palabras de D'Hondt “el arte y la virtud brotan de un mismo sentimiento” (1974, pág. 47) que se perderá con Pericles.

Pero es claro que ni Forster, ni Hegel, ni Marx, ni aun nosotros mismos deseamos olvidar tan desvergonzadamente al arte griego y su legado. Pues como afirma con entusiasmo D'Hondt “*¡Es verdad que el arte griego ha muerto pero desde cierto punto de vista se mantiene siempre vivo!*” (51), porque en cierto modo hay dos formas de “*aprender el pasado y sobre todo el arte del pasado*” (52) pero no solo el griego sino incluso una obra como *La tejedora de coronas*, según D'Hondt:

En primer lugar, se puede mirar desde afuera los objetos del pasado, desprovistos de espíritu y extraños a nuestro pensamiento actual, como si fueran cadáveres. Es la actitud dogmática. Pero también es posible comprenderlos, redescubriendo en cierta medida su espíritu¹, o confiriéndoles un significado actual proyectado sobre el pasado, discernir en ellos la expresión de un momento del desarrollo sin el cual no seríamos lo que somos, y reconocerlo en nosotros como se reconoce una reminiscencia de la infancia (25).

¹ Esto vendría siendo una idea muy próxima a la reconstrucción propuesta por Gadamer como tarea hermenéutica.

En su escrito de *Hegel a Marx* D'Hondt parte de las ideas de Hegel para comprender la caducidad y perdurabilidad del arte griego y la forma en que estas cuestiones son retomadas por Marx; Gadamer también se vale de Hegel pero su propósito en cuanto a este particular busca extenderse a todo el arte, incluso en algunos momentos haciendo hincapié en la literatura, y es que el texto literario con todo y que también se determina en el pasado de su creación su voz no se silencia tan fácilmente como lo hace en las artes plásticas.

Al igual que las artes plásticas la obra literaria se presenta desarraigada de su origen histórico, esto genera en nosotros un extrañamiento tal como lo hace el arte griego, y es a partir de ese extrañamiento que empieza a surgir una existencia secundaria de la cultura; en el caso de *La tejedora de coronas*, si bien ese extrañamiento se da con relación al alunizaje y al mismo hecho de ser la primera obra en Colombia editada e impresa en su totalidad a computador, todo eso en albores del siglo XXI suena a historias de abuelos, y ni aunque volviésemos a copiar y editar la obra en el mismo computador que se hizo por primera vez o en otro similar sería posible reconstruir, de acuerdo a la propuesta histórica el sentido que esta tuvo en su momento.

De situaciones como estas que son empresas no solo imposibles sino por demás inútiles, Gadamer toma algunos postulados de Hegel para construir su postura frente a la posibilidad de la *reconstrucción* que él toma como una tarea hermenéutica, y que consiste en “una posibilidad de compensar la entre sí la ganancia y la pérdida de la empresa hermenéutica” (1977, págs. 221-222). Esto como ya fue mencionado antes en

la exposición de D'Hondt se aprecia en la forma en que Hegel ve el ocaso de la vida antigua como una etapa de juventud próspera de la humanidad y de la *religión del arte* imposible de reconstrucción, que sin embargo permite la pervivencia del arte, afirma Hegel que las obras:

Ahora, ya solo son lo que son para nosotros – bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que los sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. (1981, págs. 345-346)

A esta inasibilidad del significado primero en sus elementos no presentes ha de sumársele, según Gadamer, el hecho de que la actitud del intérprete aunque tome en cuenta los elementos ocasionales de la obra de arte no está en la posibilidad de reconstruirlos, incluso la historicidad sigue siendo un fruto arrancado del árbol. En la *reconstrucción histórica* no se hacen presentes y recreados sino que tan solo los imaginamos, lo que hace que esta labor se constituya en solo un hacer externo. ¿Qué hacer entonces para comprender la obra? si no puedo hacerlo en su origen. Partiendo del hecho de que en la interpretación hermenéutica se busca un quehacer interno, para Gadamer, Hegel resolverá continuando con el ejemplo de la doncella que ofrece los frutos arrancados, pues será la filosofía la que supere a lo muerto en el arte pues con esta se supera lo meramente imaginativo y se trasciende a la reflexión del pasado que lleva a

la autoconciencia del espíritu, lo que desemboca no en una reconstrucción del pasado sino en “*una mediación del pensamiento con la vida actual*” (GADAMER H. G., 1977, pág. 222).

De esto se entiende que no es posible desligar el siglo que corre ahora de los hechos y circunstancias que determinaron a *La tejedora de coronas* en su momento de origen. Por eso siguiendo la reelaboración que Gadamer hace de Hegel es de esa manera como ha de llevarse a cabo la reconstrucción hermenéutica, no como la tarea del que desentierra un cadáver sin vida, la obra, sino como el que comprende que aunque esta hable desde su pasado y no me sea posible asirlo igual me está interpelando y pidiendo que la escuche desde mi comprensión buscando ese término medio en el que ambos podamos llegar a la cercanía y que vendría siendo la integración.

1.5 Cómo y dónde estar atento a lo bello. Una breve reflexión sobre la apreciación del arte plástico y la literatura

Mnemosyne sigue siendo la madre de las musas.

El presente del pasado pertenece, en tanto arte,
a la esencia del espíritu.

Las heridas del espíritu no dejan cicatrices.

Hegel en: (Gadamer *Estética y hermenéutica*, 307).

Se aborda aquí el texto de *Palabra e imagen* de Gadamer por considerarlo como un importante aporte en la lectura hermenéutica pues dado que la literatura y como parte de ella *La tejedora de coronas* constituye una porción del arte, la explicación sobre cómo acercarse a la obra de arte, cómo leerla y porqué, es de gran ayuda a la tarea que se pretende en este trabajo.

La cuestión hermenéutica que direcciona el texto de *Palabra e imagen* en Gadamer es cómo se puede llegar a la obra plástica por medio de la palabra del intérprete y aún más cómo se llega a la palabra realmente interpretativa sin caer en pensamientos a propósito de la imagen sino que permita introducirse en una visión misma de la imagen.

Para ello será necesario detenerse y pensar lo innombrable tanto en las artes plásticas como en la poesía, no se puede pues, pasar de largo hay que detenerse y demorarse en la obra no se puede mirar a la ligera.

También será de interés aquí qué es lo que hay en común entre la palabra y la imagen, entiéndase como arte también las primeras manifestaciones como el arte rupestre o los primeros mitos de creación, cómo el arte está sujeto prácticamente al origen mismo del pensamiento humano se debe partir además, de la afirmación de que aunque en un tiempo fue relegado o hasta ignorado las ciencias del espíritu se orientan hacia el arte pues este participa del legado metafísico de la humanidad en Occidente.

Al detenerse en la obra de arte se hace evidente para Gadamer que se da un tiempo de la simultaneidad en el presente, que no se entienda, sin embargo, esta simultaneidad como algo acabado, pues la simultaneidad se plantea también con el futuro que es el porvenir y lo que nos aguarda, pero esto aguardado solo se da desde la expectativa de lo ya experimentado.

Toda expectativa como tal se basa en la experiencia. Con cada presente, no solo se abre un horizonte del futuro, sino que hace jugar al horizonte del pasado. Sin embargo, es menos memoria y recuerdo retrospectivo que experiencia presente (GADAMER H.-G. , *Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 282).

El arte se destacará por su absoluta omnipresencia en el ámbito humano, si bien incluso lo extraño en el arte, lo ajeno me es fácilmente aprehensible desde la lectura, o si la diferencia cultural o de época hace que las obras no se nos presenten como íntimamente cercanas su omnipresencia permite que aun con un lenguaje más escaso o incluso con cierto desconocimiento histórico pueda acercarme a ellas. Una de las ventajas que permitirá este acercamiento con la obra de arte plástica frente a la obra de arte escrita o hablada es el hecho de que el lenguaje no se constituye en una barrera, aunque lo extraño sigue siendo extraño, es más, esta misma extrañeza es la que en últimas puede a la vez determinar el impulso o la fuerza para llegar a la apropiación, pero recuérdese “*que la apropiación no se refiere al saber sino al ser*” (GADAMER H.-G. , *Estética y hermenéutica*, pág. 233) no nos limitaremos entonces, al observar la obra de arte, a identificar ciertas características que se nos hacen familiares o incluso la identificación de tal o cual obra como quien tiene un saber enciclopédico.

Dadas las nuevas posibilidades de reproducción y mediatización del conocimiento y la obra de arte se cae en el riesgo que la comprensión de la obra de arte se pierda o confunda con el mero reconocimiento o identificación de una pieza o elementos presentes en ella, tal como suele hacerse con el análisis literario escolarizado, por lo que se hace vital tener siempre presente que la obra de arte trasciende más allá de esta simple contemplación o lectura lineal, de o en sus partes, ella es superior al tiempo.

Para concebir de manera un poco más acertada primero qué es lo que ha de entenderse como obra de arte y segundo cómo se hace un acercamiento a ésta, Gadamer retoma algunos conceptos griegos como *poíesis*, *techné*, *kalón*, *chresimón* e incluso el concepto de *areté*, como primera medida hará énfasis en la diferencia que debe tenerse entre el concepto de *poíesis* como *hacer*, pero no hacer por hacer, sino como el proceso de creación, de allí que la palabra luego sirviera para referirse al arte poético, la diferencia se hace principalmente con referencia al concepto de *techné* que designaría únicamente al proceso de hacer algo con una finalidad de uso.

El arte por el contrario, existe para sí sin ninguna finalidad de uso, como una creación que se hace por y para sí misma, el poeta a su vez crea un mundo que es en sí mismo justificado, pero que no requiere una determinada utilidad práctica, incluso cuando en su proceso de creación se valga de la técnica o manufactura que se pueda considerar como industrial.

La palabra *arte*, tomada en el sentido de la *poíesis*, es entonces la postura de la libertad de la obra por la obra sin ningún fin para su uso, y “es en esta <<libertad>>en lo que consiste la distancia más propia de lo bello” de allí la expresión “bellas artes”, bello es una expresión a la que no le cabe la pregunta de ¿para qué sirve? En torno a esta reflexión, Gadamer recuerda que en *Verdad y método* dedicó una buena parte a hacer la distinción conceptual entre *kalón* y *chresimón* lo bello y lo útil.

En el concepto de artes libres empieza a resonar algo de la vecindad que existe entre el concepto de lo teórico y lo estético, y por ende, la vecindad entre la contemplación de lo bello y el saber de lo verdadero (GADAMER H.-G., *Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 287).

Recuerda el autor que en griego el concepto de lo bello está estrechamente ligado a lo bueno, incluso al concepto de *areté*, concebida como la excelencia humana. Aristóteles afirma que lo bueno no necesariamente depende de la praxis, mientras que lo bello sí tendrá que ver con lo inmutable. Además de la pista dada por Aristóteles, lo bello no solo está relacionado con lo bueno sino y con la misma cercanía hacia lo verdadero.

En la antigüedad el concepto de belleza y su proximidad con la verdad dejaba sin embargo, de lado al arte, pues esencialmente, no se lo menciona o se le considera como una simple copia, tal es la postura de Platón. Sin embargo; para Gadamer lo

importante será por ejemplo que se haga a un lado la concepción de copia para dar a la obra de arte plástica y a la poesía el concepto de verdad.

Las preguntas que surgen nuevamente son: ¿Qué hace que el arte sea arte? Y en ¿qué se basa su carácter absoluto y de simultaneidad? “ Tan verdadero tan siendo” cita Gadamer a Goethe para recalcar la trascendencia de la obra de la obra de arte que insiste va más allá de su figura o su dibujo que es fácilmente aprehensible y se dirige precisamente hacia lo inaprehensible a simple vista, pues la obra de arte es para nosotros imponente, dejando de lado el pensar en ella como una copia, dado que es justamente una relación distinta a esta la que se da, ya que las obras de arte poseen un carácter altamente ontológico y “*esto se muestra en la experiencia que hacemos de la obra de arte: algo emerge a la luz , y eso es lo que nosotros llamamos verdad*” (GADAMER H.-G. , *Estética y hermenéutica*, pág. 290).

Si bien en la antigüedad el papel de la obra de arte estaba consagrado a lo sacro como su orden lógico en la vida, como reproducción o copia de la creación, lo que aplica a la literatura también, produciendo el efecto de un “eco postrero de esta tensión entre la imagen y la palabra verdadera”, se salvaguarda con el humanismo el hecho de que como paralelo a Dios existirá así mismo el artista demiurgo; luego en la Ilustración el arte alcanza su más alto rango y deja de ser, completamente, una copia de lo creado para ser ella misma creación, se enfatiza en su condición de arte por arte y ya no será lo bello lo tratado, sino el arte mismo, que en consecuencia desarrolla su propia filosofía.

Retomando a Platón, Gadamer se adentra en otra categoría del ser, a saber al devenir al ser, es decir al ser devenido. O sea que el ser surge con el devenir, no obstante, será Aristóteles quien con más claridad de un aporte a a esta idea del devenir y es en el término *enérgeia* que se aprovecha además para contener al concepto de movimiento. Se entenderá entonces a la obra de arte en ese movimiento comprendiendo que dicho movimiento no se estanca, y mientras se mueva no estará culminado sino que estará en camino o, mejor dicho, se encuentra en el devenir. Ahora que el ser devenido y el devenir no son simultáneos, “*sin embargo ver y haber visto algo son simultáneos, igual que pensar sobre algo y haber pensado sobre algo*” (*Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 294). La clave aquí será que en ambos casos se requiere demorarse y estar atento a lo común del mismo modo que decimos detenernos y centrarnos en un asunto, con pausa y sin prisa, como quien está absorto y embebido en algo que lo atrae de manera descomunal.

Para Gadamer será esencial en esto designar la simultaneidad que es inmanente a la duración; duración que corresponde al momento de la observación en el detenerse y el estar atento. Por eso no se trata de ejecutar primero un paso y luego el otro sino de comprender que todo está presente en un mismo momento del ver y del meditar en que se está sumergido, así que “*mientras uno esté con vida, es inseparable de su pasado y su futuro*” (*Estética y hermenéutica*, pág. 294). De allí que en este detenerse y estar muy atentos se puede lograr que la verdad surja y decimos que emerge sin más, no es que nosotros la dotemos de un determinado sentido o que preguntemos por lo que emerge

sino que esto surge por la lectura detenida, no se pone nada en ella sino que ella permite que lo que está allí surja.

Vale la pena aseverar que demorarse no es perder el tiempo, ni mucho menos, demorarse consiste aquí en tomarse el tiempo que sea necesario, es aguardar para llegar la conversación con la obra de arte y que esta me cuente su ser; por eso este diálogo no tiene un tiempo fijo en el que y para el que deba darse, sino que dura hasta que sea llevado a su fin.

En este diálogo estamos acompañados de la obra de arte de manera que nunca vamos solos, así que entre más se avanza más nos convencemos de lo que “es así”, porque la armonía del todo va aumentando con nuestro asentimiento y de hecho precisa de éste. Cuando se habla del arte es absurdo preguntar al creador qué quería decir o al intérprete qué dice, queda entonces descartado todo opinar. Afirma Gadamer: *“la obra de arte es una declaración que no constituye ninguna frase enunciativa pero que es lo que más dice”* .

No es posible medir la obra de arte pues no está hecha para tal fin, ni existe un determinado patrón bajo el cual se pueda pretender una tal medición. *“ Una obra de arte real y efectiva no se deja concebir por procesos de medida”* (Estética y hermenéutica, pág. 298), de hecho lo no constatable de este modo, lo que la distingue es su papel, es precisamente el arte. Una de las claves estará en el aparecer justamente en cuanto que aparecer es fundamentalmente lo que cambia, pero siempre permanece lo bello.

Si entendemos entonces el arte como creación debe quedar claro que la creación no es ni copia, ni reproducción, ni algo que emerge, pero, saber a ciencia cierta cómo y qué es lo que emerge no es fácil, lo que si es claro es que no es copia, ¿en ese estar atento podremos entonces saber qué es lo que emerge?, dice Gadamer que lo que emerge no es lo reconocible sino antes bien, lo que nunca se había visto y esto surge cuando el interprete lo acompaña.

La grandeza es lo que hace que se diferencie la obra de arte del no-arte, esto se logra en la ejecución que se hace intemporal no dura ni pasa pero allí sucede todo, el tiempo de la ejecución es entonces el momento del encuentro y la interpretación, pues el tiempo vacío se hace medible. ¿Cuál es entonces el momento que acontece? Para Gadamer este momento es el leer que se concibe como el vendimiar escoger de lo dado lo importante. Si bien en el leer se da el proceso reproductivo a la manera de quien deletrea, se debe pensar en la lectura más como en el caso de la interpretación o ejecución, que es el saber dialogar apropiadamente con la obra, pues si se plantea una supuesta objetivación se pierde la ejecución y el ser de la obra que está en esta.

Ejecución es además *enégeia*, el arte y la naturaleza estarán muy cerca la una de la otra, la obra está para sí misma y ella es en sí misma pura *enégeia*, el arte es entonces la ejecución igual que la lengua al conversar. El impacto de la obra de arte es igual que el de la buena conversación que despierta la memoria y da algo en que pensar, incluso lo que se ha considerado como netamente decorativo puede llegar a ser considerado arte

pues todo esto esta dado en nuestro apreciar, que se determina en encontrarse con el entorno y con lo que me puede decir, la tarea de las artes libres es atraer hacia sí y actuar sobre la configuración de toda ejecución vital y la nuestra es escuchar y preguntar, pero también ver atentamente.

1.6 Del lector y su acercamiento a la obra literaria

...hay que expresar como se entiende el poema, corriendo unas veces el riesgo de entender mal y, otras, de quedarse en la vaguedad de las impresiones que nos dejan en ridículo. Sólo así se abre la posibilidad de que otros saquen provecho de ello...

(GADAMER, 1993, pág. 107)

De entre los fenómenos lingüísticos, la obra de arte literaria posee una relación privilegiada hacia la interpretación, colocándose con ello muy cerca de la filosofía; esto es algo que me parece, puede demostrarse con medios fenomenológicos.

(GADAMER , *Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 183)

Cuando se va a texto mismo se prescinde de las informaciones que de otros pueda surgir frente a éste, o al menos eso es lo que se espera, sin embargo, bien lo dice Gadamer, ningún lector está desprovisto de informaciones para comprender incluso cuando éstas en suma no deriven de otros (GADAMER, 1993). El hecho mismo de saber leer, en su acepción más primaria entender las grafías y posteriormente tener un uso mínimo del lenguaje, le da de antemano unos saberes que se reafirmarán o contradirán en su encuentro con el texto.

El error más común en el que incurre el lector es o bien partir de prejuicios o bien esperar que del exterior y no del texto mismo vengan las respuestas de comprensión del sentido de lo escrito, esto radica en el temor al fracaso de interpretación pero, ¿cómo interpretar si no nos desapegamos del miedo?, se hace esta salvedad frente a los posibles errores que se cometan e igualmente frente a la superación del miedo a cometerlos, pues, en la lectura que aquí se intenta hacer de *La tejedora de coronas* se pretende dar sentido al erotismo y su relación con el conocimiento a partir de la obra misma, sin apelar a ninguno de los numerosos estudios realizados sobre ella. Se espera que sea la obra quien hable sobre sí misma y sus relaciones internas, para procurar no caer en el fracaso entendido éste desde la descripción que Gadamer hace sobre la forma en que se origina: “*La fuente común de todo fracaso parece residir en la desfiguración del poema creyendo que desde afuera, desde la impresión subjetiva propia o ajena, se sabe lo que él expresa*” (GADAMER, 1993, pág. 106).

Debe entenderse además que la lectura hermenéutica y fenomenológica parte del diálogo que se hace entre la autora del presente escrito y la obra, y como todo diálogo y experiencia fenomenológica parte de la relación del sujeto que ve, escucha y pregunta con el fenómeno que se le manifiesta determinado además por dichas manifestaciones.

Para que el presente diálogo sea productivo es a la par pertinente entender la relación que se da entre literatura y filosofía, pues si bien páginas atrás se ha venido explorando la obra de arte en general, queda claro que la literatura al valerse de la

palabra tiene un acercamiento y una relación un tanto diferente con la filosofía a la que tienen las artes plásticas. Relación que se particulariza por el uso de la misma “herramienta” el lenguaje escrito.

Afirma Gadamer (*Estética y hermenéutica*, 2001) que para entender y adentrarse en dicha relación es necesario partir como siempre de la pregunta, pues no es posible entender sino aquello que surge como respuesta a una pregunta, pregunta que él formula en tres etapas y que se resume en: “*qué es literatura y qué significa literatura (en el sentido del arte del lenguaje) para la filosofía*” (*Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 186). La, o mejor dicho, las respuestas a este interrogante partirán de un elemento esencial que es el hecho mismo de estar escrita, hecho que rebaza al habla, aunque en la antigüedad el mismo Sócrates, según Gadamer, hubiese acusado a ésta como algo “*puesto a merced de la prostitución, del abuso y de la tergiversación*” (*Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 188), ahora que el aporte verdaderamente importante que Gadamer ve en la escritura es que supera la inmediatez a que está sujeta inexorablemente el habla, se agregaría además aquí, a las circunstancias que hoy día provocan que el habla sea casi siempre ajena a la reflexión y más propia de un acto de afán comunicativo no siempre acertado². En todo caso tenga la escritura detractores muy importantes como Sócrates o el mismo Platón que se inclinan por ver como un defecto de la escritura el que las ideas quedan a *merced del lector* sin posibilidad de corregir o aclarar ningún malentendido que se presente, si se retoman los postulados de Gadamer la escritura está provista de una *autenticidad sorprendente*, se podría decir que goza de

² Esta apreciación es propia de la autora y no de Gadamer.

tanta fiabilidad que siempre que se quiera conservar lo dicho por alguien como cierto e inmutable se le pide que lo haga por escrito luego que:

¡Ya que y que sea realmente posible alcanzar el sentido pleno de lo dicho por la comunicación de palabras en la forma congelada de la escritura, lo dicho esté otra vez <<ahí>>! Vuelve a hablar en su sentido pleno cuando uno lo lee. (GADAMER, *Estética y hermenéutica*, 2001, págs. 188-189).

Para Gadamer además de esta autenticidad de la escritura es importante tomar como base de comprensión de ésta la lectura y particularmente de la lectura de literatura que está dada para ser leída desde sí misma, como volver hacer hablar a la lengua que aparece en lo escrito. Pero se podría objetar que una carta o un memorando por ejemplo también están escritos y, no obstante, no son considerados literatura, al respecto Gadamer aclarará como en la obra de arte escrita la palabra está para ser oída, no solo para ser entendida.

Ese ser oída no es necesariamente y de hecho no se limita a la lectura en voz alta que haga el autor de la obra u otro lector cualquiera, en realidad dice Gadamer la obra de arte escrita está hecha para ser escuchada por el oído interior del lector pues este percibe la conformación lingüística ideal, que es imposible de reproducir para la voz humana y que de hecho nadie podrá oír nunca. “... y ése es precisamente el modo de ser del un texto literario” (*Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 190). Esto hace que la literatura a diferencia de otros textos escritos supere al lenguaje y quede por delante de toda

fonación, incluso si la poesía por ejemplo se lee en voz alta como se acostumbra, o la obra de teatro se represente en las tablas, queda aún algo en la literatura que obliga a que ese hablar sea “*un hablar-dentro-de mí*” (pág. 191).

Dentro de esa comprensión de la lectura de literatura debe destacarse también que lo que en un principio fue considerado como un defecto, esa imposibilidad de aclarar del autor, en realidad es el arte mismo de escribir pues el texto se independiza de su autor como un hijo de su padre, y aunque evidentemente sea expresión del primero, es completamente otro.

Otra de las cualidades que se le adjudica al texto literario en Gadamer es el hecho de que éste no solo se presta para la interpretación de hecho requiere de ella, “*en esta medida, el **texto** está también referido al comprender en el concepto más amplio...*” (GADAMER, *Estética y hermenéutica*, 2001, pág. 192). La mayor singularidad del texto literario es que sus palabras no son simplemente palabras dichas al azar o como adorno, en el texto literario él es lo que dice, “lenguaje que no solo significa sino que es lo que significa” (pág. 192). Esto hace que una vez nos detenemos por fuerza en el texto literario no lo desechemos una vez pasada su primera lectura, como lo haríamos con otros escritos, sino que entre más veces nos detenemos y lo conocemos más ejerce ese influjo casi místico sobre nosotros la obra se impone y nos atrapa en su ser en su belleza, porque encontramos en ella siempre un diálogo prolífico que nos adentra en esa conversación de cuestionar y ser cuestionados y que puede retomarse cuantas veces se quiera sin que sea siempre igual. “un dialogo verdadero, del cual algo ha salido y

<<permanece>>” (pág. 193). En este conversar continuo y productivo estaría el vínculo que une estas dos formas de pensamiento, pues si en la filosofía es el diálogo interior de alma consigo misma y la literatura es el diálogo con otro que me permite conocerme a mí mismo lo claro es que en ambas está esa “lejanía inalcanzable y acción a distancia, y a la vez absoluta actualidad...”.

La actualidad de la obra literaria permite que aun cuando se tiene un alto riesgo de equivocarse en la interpretación, pues no siempre se escucha bien y en ocasiones nos distraemos, “*siempre se comprende algo, y comprender quiere decir siempre ganar una cierta familiaridad con lo que tiene sentido*” (pág. 194), Gadamer plantea frente a la interpretación del poema de Celan extraído del libro *Schneepart* que refiere el asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, un camino para llegar a ese comprender incluso se considera difícil, el camino que se persigue aquí como lectora pretende acercarse al patrón que sigue el lector ideal, según la descripción de Gadamer en la que señala que: “*la precisión de la comprensión del poema que logra el lector ideal exclusivamente a partir del poema mismo y de los conocimientos que posee sería sin duda alguna el patrón auténtico*” (GADAMER, 1993, pág. 105).

Y como lector cabe además señalar aunque suene reiterativo que si la función del texto es mostrarse en todas sus aristas e interpelar al diálogo la función del lector será escuchar atentamente, preguntar e inevitablemente mirar pero no con la mirada desprevenida sino con la mirada de la fenomenología.

2 APROXIMACIÓN A LA FENOMENOLOGÍA Y LA MIRADA

Si se toma como punto de partida que toda comprensión es interpretación y que para que se dé una comprensión adecuada, es perentorio que quien busca dicha comprensión lea con detenimiento el fenómeno que es centro de su estudio, además de considerar que todo leer a su vez es un dirigir la vista a. Cuando se detiene la vista en la observación es porque algo ha llamado nuestra atención, de tal manera que podría decirse que se ha manifestado a la mirada.

Ahora bien, para adentrarse en la comprensión de lo que sería la mirada desde la concepción fenomenológica es necesario partir de la comprensión de lo que es la fenomenología misma, su objetivo primordial, sus objetos de estudio y sus procedimientos como método.

Más de una vez Husserl afirma que cualquiera que se encuentre en el camino de ser un verdadero filósofo debe aspirar a concebir una filosofía primera que ha de ser la filosofía única y por demás trascendental. Esto es *“la idea de filosofía como UNIDAD UNIVERSAL DE LAS CIENCIAS en la unidad de una FUNDAMENTACIÓN ABSOLUTAMENTE RACIONAL”*. (HUSSERL, 2009, pág. 3).

En primer lugar se ha de dilucidar qué es la fenomenología y cuál su objetivo primordial, en sus *Conferencias de Londres* Husserl afirma la intención fundamental de

la fenomenología como ciencia que aspira a ser la filosofía primera, intención que evidentemente no escapa a otras ciencias pero que según Husserl solo ésta podría llegar a cumplir realmente. Esto partiendo del hecho de que la fenomenología no pretende en principio dar explicaciones entorno a los objetos, sino dar cuenta del cómo son dichos objetos, lo que la alejaría de las ciencias del pensamiento planteadas hasta el momento en que se propone la fenomenología husserliana.

La fenomenología es principalmente descriptiva y apriórica, son precisamente estas dos cualidades las que le harán particularmente especial, dado que ésta no se limita a ver los objetos como aislados del sujeto sino en relación estrecha con este, relación que se da en el modo de comprender del que ve.

La labor fundamental de la fenomenología consiste en sacarnos de la enfermiza tendencia de las ciencias modernas que pretenden fraccionar el conocimiento y el carácter parcial de la especialización de estas ciencias que a fin de cuentas resultan en muchos casos casi incoherentes; *“la fenomenología representa el derecho exclusivo originario e inquebrantable de la ciencia rigurosa”* (HUSSERL, 2012, pág. 20). De igual manera la fenomenología permite explicar todas las ciencias partiendo de sus fuentes originarias, lo que estará determinado por el carácter *radicalista extremo del espíritu del conocimiento*, dado que solo una ciencia basada en la fenomenología busca comprender las esencias con una claridad y legitimidad intelectual hasta el punto de lo impensable.

La segunda instancia en que se debe centrar la atención, antes de llegar a la mirada, es en los objetos de estudio de los que se ocupa la fenomenología; por su carácter de filosofía primera sus objetos de estudio serán todos los fenómenos que se *me* aparecen como sujeto pensante y la búsqueda de las esencias de los fenómenos percibidos por *mí*. Si bien la fenomenología aborda los fenómenos propios de la psicología, es decir, los fenómenos psíquicos y de los fenómenos propios de la ciencia natural, los fenómenos físicos, el abordaje que les da, parte principalmente de un “cambio de actitud” que hace que sea fenomenología pura y que se ocupe de la totalidad del campo fenomenológico de dichas ciencias.

De allí que el punto de partida para la comprensión de dichos fenómenos sea el *mundo de la vida* “*Lebenswelt*” visto desde la *actitud natural* pues esta es la forma primera en que nos son dados los objetos de conocimiento como se nos muestran y los percibimos en la intuición primera donde se nos dan sus esencias; aunque aún carecemos de los elementos y actitudes necesarias para comprenderlos. Esto puede verse en la sensación de asombro y atracción que la obra literaria, aquí *La tejedora de coronas*, genera en el lector y que le obliga a detenerse y no a pasar la mira por encima como se hace con los objetos que están en la calle cuando caminamos, casi sin percibirlos.

Los fenómenos están allí aunque no detenga la mirada en ellos, pero para que no solamente estén allí sino que además sean percibidos más allá de la intuición primera es necesario que me detenga en la observación; y es allí donde deberé pasar a la *actitud*

reflexiva segunda instancia del comprender, y a la que me lleva inexorablemente la lectura de la obra literaria, pues en esta actitud no me limito a *vivir y ser* en el mundo como si lo hago en la actitud natural, aquí observo con detenimiento el cómo estoy y vivo en el mundo; esta segunda actitud me permite un mayor acercamiento a los fenómenos pero la actitud realmente filosófica que me llevará a no solo a percibir e intentar comprender sino además a describir el cómo de estos fenómenos será la actitud fenomenológica; que es en última instancia la que me da la posibilidad de analizar cómo y porqué se da el cómo estoy y vivo en el mundo; mas para llegar a este punto esta actitud debe partir de unos pasos, un método en que asumo la verdadera actitud fenomenológica.

Hablar de un método fenomenológico nos aboca primero a entender qué es la actitud fenomenológica y segundo en qué consiste la llamada reducción fenomenológica como método, así como la puesta en práctica de los momentos de ésta a saber, la *epojé* o reducción, la desconexión, la intencionalidad y la descripción fenomenológica. (HUSSERL, 2012).

Se entiende que una vez he pasado de la actitud reflexiva y soy consciente del o los fenómenos que se me presentan debo aprestarme a verlos dejando a un lado los prejuicios que condicionan mi comprender haciéndolo sesgado y alejándome de la comprensión del fenómeno mismo y de la esencia de éste. Para desprenderme de estos prejuicios sin dejar de lado la intuición, que es la primera percepción de la esencia, es necesario llegar a la *epojé* que parte de dudar de lo que sé y cómo lo sé.

La epojé me extrae del mundo natural al mundo reflexivo, lo que se hace entonces es *poner entre paréntesis “regla inviolable”* (HUSSERL, 2012, pág. 43) todo lo que hasta ahora creo saber y la forma en que lo he conocido, para que de allí me quede a modo de residuo, el fenómeno mismo tal y como se me aparece en la intuición; ejemplo de ello nos da Husserl en su segunda conferencia en la que nos dice que: no digo que “el cielo es azul” asumiendo esto como verdad sino que digo “yo veo que el cielo es azul” lo que es más cercano a mi comprensión; pero no basta con poner entre paréntesis es necesario además dejar a un lado esto que he puesto entre paréntesis para no tomarlo en cuenta durante mi reflexión fenomenológica. Ahora que se también es necesario saber que en la epojé *“el ego que medita fenomenológicamente como espectador transcendental de su propio ser y vida en situación de entrega al mundo. Yo como yo en actitud natural soy también y soy siempre yo transcendental”* (HUSSERL, 2009, pág. 44). No es que por dejar entre paréntesis pueda suspender mi yo de la comprensión que hago de los fenómenos, es más un apartarse de mí para comprender como es que comprendo.

En dicha reflexión es fundamental reconocer que no solo comprendo a través de la razón consiente pues incluso en los sueños, o en lo que imagino el fenómeno se me presenta como algo percibido por mí. Diría al respecto Gadamer (*Filosofía y literatura en: Estética y hermenéutica*, 2001) que la obra de arte es sin duda un fenómeno que en su aparición me exige ese dejar entre paréntesis el mundo en el que vivo para

sumergirme en el mundo que la obra, en este caso la obra literaria, me presenta y que es ella misma.

En la desconexión aparto al fenómeno del mundo para observarlo en su aparecer ante mí desprovisto de condicionamientos exteriores, éste se presenta a mí en su grado más puro, alejado de su autor, su contexto de creación y del mundo de la vida incluso fuera de toda anterior interpretación que de él se haya hecho, y yo lo recibo también desprovisto de todo prejuicio que en mí exista, lo recibo como evidencia de sí mismo y no de su creador. Solo de esta desconexión puede partir el verdadero observar sin toma de posición pues desprendido de lo preconcebido y puesto esto entre paréntesis me dispongo a ver (y escuchar) a la obra literaria. En el presente caso observo y escucho lo que *La tejedora de coronas* tiene para mostrar y decir a mí y no a otro porque la estoy mirando con mis ojos del comprender y escuchando con mis oídos internos y no necesariamente como otros la han visto o escuchado aun que pueda llegar a coincidir.

La intencionalidad es como una flecha que el observador lanza sobre el fenómeno para comprenderlo partiendo de la conciencia subjetiva (Noesis) para llegar a la conciencia objetiva (Noema), se parte entonces de la observación subjetiva para llegar a lo objetivo del conocimiento que expresa el fenómeno en sí mismo.

Por último para llegar a la descripción fenomenológica debo partir de lo que en la obra de arte, o en otra representación, el ojo ve y cómo lo ve. Maurice Merleau-Ponty en su libro *El ojo y el espíritu* (2013) afirma que no se puede concebir la mirada sin el

ojo físico, pues nuestra mirada no solo permite posarse sobre lo objetos sino que permite traer a la mente todo lo que ve e incluso al observador mismo, permitiéndole pensarse tanto como sujeto como objeto, es tal la importancia de la mirada en el comprender que nos permite ver de nuevo lo que ya no está frente a nuestros ojo incluso desprovisto de otras cosas que vimos junto al objeto de nuestro interés, y deshacernos de ellas en la evocación y la mirada juiciosa. Dice Husserl que (2009) cuando me observo a mí mismo en esto también se reflejan los otros, ese verme permite en mí ver a los otros, es decir, conozco lo otro en mí y me reconozco en lo otro en este caso en la obra literaria.

Insistirá Merleau-Ponty, y esto algo fundamental para entender cómo se da la relación erotismo conocimiento en *La tejedora de coronas*, en que el cuerpo no es solo vidente sino además visible, puedo ver y conocer con el del mismo modo que él me sirve de instrumento para verlo y conocerlo a él como si fuese otro fenómeno. Lo más interesante de esta postura es que la forma en que el cuerpo produce ese conocimiento de sí es haciendo justamente lo que desea conocer, es decir “*el cuerpo se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí mismo no por transparencia como el pensamiento que no piensa ninguna cosa más que asimilándola*” (2013, pág. 22).

De esta manera el cuerpo, a diferencia del pensamiento no necesita hacer abstracciones para acceder, a la naturaleza de las cosas y esto sería una importante ventaja, pero evidencia también una paradoja y es que no solo comprende las cosas sino que éste mismo es parte de esas cosas el cuerpo está entretejido con el mundo.

Así lo concibe Genoveva, pues es a través de su cuerpo en contacto con otros y, de la observación y experimentación sensible de éste como empieza a romper el extrañamiento de su cuerpo que ha causado la violación, permitiéndole volver a comprenderse a sí misma en medida que comprende que es parte de algo mayor que es el mundo, y que el cuerpo del que fue dotada es el medio para ello.

Ahora que esta conciencia del sentirse, tocarse y escucharse nos dota precisamente de nuestra humanidad, nos permite saber que hacemos parte del mundo de las cosas pero también que estamos fuera de ellas, se entiende que si en nuestro cuerpo no estuviera la posibilidad de mirarnos aunque sea a la mayor parte de nosotros no sería posible el pensarnos y no nos reflexionaríamos, en pocas palabras no seríamos humanos. La condición que nos hace humanos es la de interrogarnos sobre nuestra existencia misma. (MERLEAU-PONTY, 2013, pág. 23).

Aun con su condición de vidente es claro que no es posible para el cuerpo hacer un inventario *limitativo de lo visible*, pues si nos enfocamos en el órgano de la mirada específicamente Merleau-Ponty dice que: “*Instrumento que se mueve a sí mismo, el ojo es lo que ha sido conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano*” (2013, pág. 26) incluso si eso restituido se hace por escrito y no solo a través de la obra de arte plástica.

Para Merleau-Ponty el ejemplo que mejor ilustra esta reflexión es el proceso que conlleva el arte de la pintura pues afirma que: “*el pintor de ser atravesado por el*

universo y no querer traspasarlo él... Espero estar interiormente sumergido, sepultado. Pinto acaso para surgir” (2013, pág. 29). Yo agregaría aquí, que este mismo proceso aplica para otras artes como la literatura. Es cierto que en esa actitud se hace presente lo que dice Merleau-Ponty *“hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser respiración en el ser, acción y pasión poco discernibles”* (29-30). Por ello para Genoveva no hay una clara distinción entre lo que siente durante el acto erótico y lo que experimenta en sus reflexiones.

Para Merleau- Ponty es esencial partir del de hecho de que nuestro cuerpo determina no solo lo que puedo percibir sino también como lo puedo percibir pues como afirma *“El alma piensa según el cuerpo, no según ella misma”* (43); no es sin embargo esta postura un pegarse al cuerpo o en el caso de la mirada a la visión, pues lo que capta mi mirada no es solo lo que veo de forma inmediata ante mí, capta de forma semejante lo que sueño o lo que recuerdo. El meollo es saber *“cómo se hace [la visión]”*, incluso para inventar *“órganos artificiales que la corrigen”* (33). Para Merleau-Ponty *“el razonamiento no versará tanto sobre la luz que vemos como sobre esa luz que desde afuera llega a nuestros ojos y ordena la visión”* (33).

Ha de pensarse, ahora, otra forma en la que los objetos entre ellos el cuerpo, incluso con mayor frecuencia, llegan a nuestra vista y es a través del artificio del espejo, *“esos dobles irreales son una variedad de la cosas [...] si el reflejo se parece a la cosa misma, es porque actúa a los ojos más o menos como la cosa misma”* (34) Genoveva se estremece de horror al verse desnuda ante el espejo siendo aún joven deseable y vuelve

a hacerlo frente al lebrillo de la Bruja de San Antero al reconocerse en la anciana que refleja la espantosa degradación de la carne, se asusta no solo por la imagen percibida sino por toda la carga de sentido que esa imagen trae consigo, es decir porque el pensamiento trenza así el lazo de la comprensión . Se ve en su reflejo en una percepción sin objeto, pero que de forma alguna afecta su percepción del mundo.

Tomaré aquí lo que Merleau-Ponty manifiesta del arte en su relación con la mirada, especialmente se refiere a la pintura y la escultura, pero aquí de asumirá también para la literatura no solo escucho la literatura también me es forzoso verla en sus representación escrita en esa combinación, de letras, palabras y signos de puntuación que se configuran como las pinturas que usa el escritor para otorgar a nuestra vista la imagen que a él se ha manifestado de las cosas del mundo, la escritura y en especial la literatura, como veremos más adelante, son una especie de retrato de su percepción del mundo.

La literatura al igual que la pintura no es una imagen imitativa de la realidad sino una percepción de esta y debe aclararse que las percepciones no son estáticas en ellas mismas se presenta el movimiento de la vida y el mundo frente a esto Merleau-Ponty dará un ejemplo en el que se aprecia como la captación de la misma imagen hecha por una cámara fotográfica y por un pintor contraponen lo que la realidad tiene de irreal y la percepción es creíble en el ejemplo se reflexiona en lo poco de natural tiene ver la fotografía de un caballo de carreras en la que este luce suspendido en el aire con sus patas encogidas, ese congelamiento objetivo arrasa consigo la idea natural de

movimiento, mientras que en la pintura ese mismo caballo se mostraría con sus patas respondiendo cada una un instante diferente allí sí podría apreciarse la velocidad y el movimiento de este, la imagen no se congela sino que se prolonga en el tiempo, en la literatura sucede algo parecido, meditemos por ejemplo en el primer ensayo que hizo el maestro Espinosa de contar la historia a través de un diario que escribía Genoveva, aunque allí en teoría se daría ese efecto de realidad casi objetiva e inequívoca, además de ser una labor dispendiosa y que resistiría todo intento de lectura perdería lo que ganó siendo narrada con el “desorden” caprichoso de la memoria que no solo la hace más creíble sino que le infunde ese encanto de una vida recordada por motivos que se encadenan unos con otros lo que se asemeja con mayor tino a la forma en que cualquiera de nosotros contaríamos una historia y por eso se hace más cercana a una realidad verosímil.

Partiendo de lo anterior al mirar el fenómeno (la obra literaria) no describo lo que veo sino lo que ella me muestra y la forma particular como lo hace de allí que la descripción fenomenológica este desprovista de supuestos y sea descripción pura del fenómeno en cuanto su visibilidad el ojo ve lo que el arte le hace visible incluso lo que a la mirada de la vida cotidiana no es visible, además de mostrarse sin las distracciones y alteraciones del entorno en que se originó. Así el ojo hace abre el alma lo que no es alma.

El ojo físico en todo caso es fundamental en la comprensión del mundo porque este abre el mundo a una mirada que se hace desde el interior del ser humano, de tal

manera que la visión puede darse incluso con los ojos cerrados, veo también con la imaginación y con la inteligencia, el ojo me ha permitido acceder al mundo y a partir de allí ese mundo estará configurado en mi interior no solo a partir de imágenes sino de todas las emociones y conceptos adheridos a ellas. Pensemos en la imagen insistente del joven Federico que permanece inalterable en la memoria de la anciana Genoveva, esa imagen no es como una fotografía detenida, es más como el ser de Federico se presenta a ella en todas las facetas de su existencia, como el cuerpo, la ingenuidad que le es propia y su comportamiento de muchacho enamorado y soñador.

Termino esta reflexión sobre la mirada con una hermosa cita que hace Merleau-Ponty extraída de Rilke y surgió en este tras la observación de las obras de Rodin:

El ojo [...] por el que la belleza del universo es revelada a nuestra contemplación, es de una excelencia tal que quien quiera que se resignase a su pérdida se privaría de conocer todas las obras de la naturaleza y cuya vista hace que el alma more contenta en la prisión del cuerpo. (2013, pág. 61).

3. UN RETRATO DE GERMÁN ESPINOSA

(Más allá de la imagen fotográfica)

Nuestro conocimiento deberá ser reconocimiento.

El que me conozca me reconocerá.

Hegel.



Germán Espinosa Villareal
Fotografía de Carlos Mario Lema.
Tomada de: www.ciudadviva.gov.co
Ciudad viva edición noviembre de 2007.

En el momento en que me dispuse a la tarea de hacer la descripción fenomenológica del maestro Espinosa supe que no bastaría con solo hacer la descripción sin más, la descripción debe propender no a una simple relación de aspectos físicos apreciables en la presente fotografía, sino que debe permitir hacer un retrato que lleve a entender quién fue el hombre que tras un esfuerzo de muchos años logró crear a Genoveva Alcocer.

Será necesario entonces partir de la comprensión de qué ha de entenderse como retrato y cuando se puede hablar de que alguien es retratable; al respecto Gadamer (*Antología*, 2001) menciona en cuanto a esto que: “*Un retrato es la reproducción plástica, la imagen de un individuo o persona una imagen tal, que uno debe pensar que*

reconoce a la persona, si es que la conoce [...] un retrato un ritratto [es]una cosa arracada de la realidad... ”.

Hacer un retrato implica entonces, en primer lugar hacer un reconocimiento y tomar posesión de alguien por medio de éste, entendiendo esta posesión más allá del acto simple de tener en nuestras manos una fotografía en la que se aprecia la imagen de alguien; la posesión en este caso se comprenderá desde el reconocimiento del otro en su imagen dotando a esta de las características que se perciben en el otro.

Leyendo a Gadamer (*Antología*, 2001) vemos el ejemplo de la representación que se hacía de los dioses en la antigua Grecia, pues si bien nadie podía afirmar haber visto a los dioses podían, a pesar de ello, hacer esculturas o pinturas que al estar dotadas de sentido para los adoradores iban configurándose como *retratos* de las deidades en tal grado que los dioses iban haciéndose cada vez más parecidos a su representaciones, explica Gadamer que con los seres humanos no es muy diferente; pues aprecia como una idea plausible el que “*uno llegue a ser poco a poco su propia imagen*” (GADAMER, *Antología*, 2001, pág. 268) lo que redundaría en que “*tan solo por el hecho de que una persona llegue a ser de esta manera su imagen, tenemos una imagen de esa persona. Y esto es algo que se ha generalizado en el retrato*” (GADAMER, *Antología*, 2001, pág. 268) Esta afirmación daría una precisión inicial de lo que permite que alguien sea retratable y es el hecho de que su imagen le vaya construyendo en la medida que esta se constituye también como lo reconocible en ese alguien. Ahora bien lo ciertamente fundamental en esto es que en general es otro el que hace el retrato de alguien y no ese

alguien mismo, y que al adentrarse en la labor de retratista busque reconocer a la persona retratada (GADAMER, *Antología*, 2001) En segundo término se dirá que alguien es retratable cuando: “*en el individuo se haga visible lo universal, y que el que ha sido retratado, en cuanto tal, cumpla -como dice- lo que expresa su propia imagen*” (*Antología*, 2001).

Retomando la importancia de entender que el retratado no es quien suele retratarse a sí mismo vale la pena partir aquí del cuestionamiento propuesto por Gadamer (*Antología*, 2001) en el momento que se dispone a hacer su retrato de Platón con base en un busto de éste que ha tenido la ocasión de observar con detenimiento, dicho cuestionamiento es: “*¿Qué ha pasado por mi interior, al tener ahora la posibilidad de ver **por vez primera** el rostro [...], que yo conocía por reproducciones?*” (pág. 269), escribo aquí en negrilla el *por vez primera* dado que aunque se al igual que Gadamer ha visto varias representaciones de Platón, yo haya visto muchas veces el rostro del maestro Espinosa en fotografías e incluso personalmente es la primera vez que lo veo en actitud reflexiva y que busco retratarlo.

¿Qué veo? En la primera pregunta que surge, pero ese ver no es el mirar cotidiano es el ver de la fenomenología como dirá Gadamer es *abrir bien los ojos* para describir lo que de Germán Espinosa se me revela a mí en su imagen, en este caso en la fotografía algo casual.

Observo la fotografía en blanco y negro del maestro Germán Espinosa y lo encuentro en un espacio cerrado de lo que podría ser su estudio o la sala de su casa, curiosamente no veo libros a su alrededor, solo un trozo de un asiento tal vez es en el que se sienta para escribir o leer algo y, las imágenes entrecortadas de varias pinturas; ¿acaso alguna elaborada por su esposa Josefina? Dejo entonces de mirar el entorno para centrarme en la figura del hombre que se observa vestido con un sastre oscuro y chaleco bajo el saco, corbata clara, la barba entrecana pero perfectamente perfilada con lo que, se le ve limpio, organizado y altivo. Tal como él mismo solía afirmar que le gustaba lucir estando en Bogotá y razón por la que fue duramente criticado por ser algo así como “un costeño cachaquisado”.

Los brazos se aprecian entrecruzados, permiten sin embargo apreciar los dedos de la mano derecha y el reloj en la izquierda, detengo la mirada en lo que se ve de la mano derecha, acaso la mano creadora de tantas maravillas literarias, la mano del demiurgo creador de Genoveva, ¿Cuántas veces esa mano habrá hecho o deshecho una frase y con ella un universo que nunca llegó a nosotros o que se cristalizó en su más bella expresión, la mano que se observa grande, firme y varonil, y que sin embargo a través de las palabras supo retratar la dulzura de más de una mujer; años atrás me encontraba con completa timidez y en el éxtasis de la admiración estrechando aquella mano ya no tan firme como se aprecia en la fotografía, la recuerdo como la mano de un hombre mayor curiosamente desprovisto de cualquier tipo de altivez o prepotencia, una mano cálida pero cansada, llena de experiencias, la misma mano que luego garabatearía para mí una dedicatoria sobre la historia de otra de sus mujeres Rosaura García en *Los*

cortejos del diablo. No obstante la nostalgia que podría embargarme, recuerdo que esa mano es, o fue, tan solo un instrumento que la verdadera fuente de tanta genialidad es la mente que se esconde tras el rostro que no se logra definir si como soberbio y altivo o alegre pero inquisitivo, la ceja de ojo izquierdo levemente un poco más elevada y arqueada que la del derecho. Más adelante me detendré en la mirada, tras los lentes y como esta se percibe fija en quien observa la fotografía. Por ahora me centraré en la mente creativa tras esa mirada mente que construyó a tantas mujeres y a una en especial Genoveva Alcocer, y es que como menciona Gadamer al mirar a Platón no se puede dejar de verlo en su relación discípulo-creador de Sócrates, de igual manera Espinosa se concibe primeramente como el creador de Genoveva.

Espinosa como Platón hacen el retrato de sus personajes, Platón como retratista de Sócrates y Espinosa como retratista de Genoveva, es innegable que cada uno pone parte de sí en esa construcción de retrato que permite no solo imaginar la apariencia exterior de Sócrates o Genoveva, si no que ambos permiten llegar a conocer, o aún mejor a “reconocer” realmente a sus retratados. El retrato que estos hacen de sus personajes y el que yo misma estoy tratando de hacer no pueden ser contruidos solo a partir de la imagen gráfica sino además de la expresión literaria del retratado; de hecho en los tres casos el retrato parte más de la expresión literaria que de la expresión plástica. Dice Gadamer (*Antología*, 2001) que en todo caso Platón escribió y su obra es un singularísimo retrato de su maestro Sócrates, que representa al mismo tiempo a Platón convirtiéndose a la vez en “autorretrato”. Igualmente en la *Tejedora de coronas* encontramos el retrato de Genoveva durante sus casi cien años de vida y como se va

constituyendo en mujer sabia a partir de sus vivencias, ver a Genoveva Alcocer es ver a Germán Espinosa con sus inquietudes intelectuales. Sin embargo cabe anotar como afirma Gadamer que se debe ser cuidadoso a la hora de emplear el término autorretrato cuando se habla de retratar literariamente, siempre se dará una tensión entre la imagen plástica o retrato plástico, en este caso la fotografía, y el retrato literario.

Pretendo aquí hacer un breve retrato literario del Maestro Espinosa a partir de su fotografía pero también a partir del retrato de Genoveva, se entiende en este ejercicio una coautoría de mi parte en la creación del retrato de Genoveva a través de Espinosa, pues como dice Gadamer:

El tiempo que fluye, en el cual la plasmación literaria hace que algo surja ante nosotros, atrae propiamente ante sí al oyente y al lector. Este llega a ser –cómo diría yo- algo así como un co-creador. Tanto al escuchar como al leer y el va llenando de nuevo el texto con un torrente de imágenes y miradas, suscitadas por el gran escritor, sin que él las prescriba. (Antología, 2001, págs. 272-273).

Ahora que la labor más exigente es escribir en este retrato no lo que creo conocer de Espinosa o Genoveva sino lo que se ve de ellos lo que se me revela a través de la fotografía y la novela. Es innegable que lo que a mí se me presentan son los matices de un individuo sea Espinosa, sea Genoveva, parto además de aclarar también que *todo retrato es ideal* (GADAMER, Antología, 2001) no hay distinción entre la realidad y lo

ideal en él desde la perspectiva del retratista, por eso la experiencia que obtengo del ejerció de retratar al maestro es única e incluso otros podrían disentir de ella.

La clave para retratar según afirma Gadamer de Paltón es que: “Platón no hace un retrato tan solo porque quiere argumentar. No retrata únicamente para lograr un efecto poético sino que lo hace como pensador para decir algo sobre un tema mediante una representación poética” (*Antología*, 2001, pág. 278).

Como prometí, regreso a la mirada del escritor de *La tejedora de coronas* porque para reconocerlo en su fotografía y en su obra es también necesario entrar en dialogo con él por eso nuevamente me detengo en la mirada del maestro, mirada que ahora que la observo con mayor detenimiento parece inquirir algo; ¿quién es Germán Espinosa? Me pregunto a la vez que siento que él me hizo la pregunta contraria antes. No estoy muy segura maestro, ¿puede usted darme una idea? ... miro esos ojos cuestionadores con enorme admiración y casi siento la necesidad de bajar la mirada un poco con vergüenza ¿cómo me dirijo a usted sin sonar como una persona insulsa y despistada?, ¿cómo dialogar sin intentar apelar a su propia grandilocuencia? Divago de una parte a otra buscando acaso una aceptación o un guiño que me acerque a él y me dé su aprobación, que me permita creer que puedo entablar una conversación de tú a tú. La mirada indagadora entonces me remite a pensar ¿seré yo quien por momentos se aleja de su invitación a la conversación?

Él me mira a través de sus lentes y yo a él a través de los míos, pero no logro la misma serenidad que él muestra, pero acaso por orgullo sigo mirando sus ojos como en la lucha de miradas que de niña se hace con una amiga cómplice, solo para ver quién puede permanecer más tiempo en aparente seriedad.

Finalmente, su mirada me tranquiliza, es curioso pero ahora que lo pienso su postura se me antoja en realidad más una especie de desenfado que la postura de quien busca intimidar al otro, me desenfado igual para nuevamente ver fijamente a su ojos y tratar de imaginar los pensamientos y las preguntas que el maestro me haría como si yo fuera también capaz de responder y preguntar.

Recuerdo algún fragmento de entrevista en el que dice algo como: que uno es tantas personas o tiene tantas personalidades como personas haya conocido (ESPINOSA A. , 2000)...agrego uno se construye de otros, de lo que ve y/o se imagina que ve, entonces, yo imagino que puedo tener el genio y la imaginación del maestro y por eso ahora seré yo quien le indague.

¿Por qué Genoveva?, Genoveva es mostrada por Espinosa como una mujer en la plenitud de sus encantos fascinada por su imagen desnuda ante el espejo, aterrada por el deseo que se produce a sí misma; esta imagen que se aprecia en las primeras líneas de la obra es tan solo uno de los matices que se verán de ella a lo largo de la obra en la que se hará necesario ir la reconstruyendo, conociendo y reconociendo fragmentariamente hasta hacerse un retrato completo de ella. La adolescente temerosa de Dios y con deseos

pecaminosos por Federico, su joven novio, a quien ama y admira, un muchacho soñador obsesionado con las estrellas y un planeta que ha descubierto y al que pretende bautizar Genoveva, y que la hace a ella soñadora, la jovencita que se baña al menos seis veces al día tratando de enjuagar el ultraje dejado por los piratas en su cuerpo tras la toma de Cartagena por parte de los franceses, la amante eternamente excitada e insatisfecha de los exploradores franceses que la llevan a conocer Europa, la compañera desatendida de Voltaire, la madre de Marie..., puede decirse de Genoveva que va construyéndose a sí misma a partir de las diferentes experiencias traumáticas, como la violación, la pérdida constante del amor, la erotización semi-instrumentalizada de su cuerpo, las lecturas y los amantes que conoce en su trasegar por América y Europa. Ella se hace visible como el ejemplo de una Latinoamérica que se debate entre la Edad Media y la Ilustración, bruja y sabia, bella y acomplexada. Pero más allá de lo exótica que pueda parecer lo importante aquí es Genoveva con sus inquietudes intelectuales y su alto criticismo de lo que le rodea así como Espinosa habitando en una tierra ajena visto a veces con menosprecio, un tanto incomprendido, un costeño entre cachacos, una cartagenera entre europeos, un erudito sin ánimos de deslumbrar a nadie pero aborrecido y admirado por eso mismo.

Al pensar en Espinosa es inevitable pensarlo desdoblado en sus mujeres “brujas” que se debaten en mundos oníricos, mujeres débiles en apariencia pero dueñas de los misterios de la carne y el deseo, libre pensadoras y reaccionarias a lo establecido aunque pueda costarles la hoguera, testarudas ante un destino que se les cifra trágico testarudas come él, a don Lázaro Espinosa le preocupaba que su hijo muriera de hambre por su empecinamiento por la literatura y su idea loca de dedicarse a la escritura, Espinosa

igual que Genoveva pudo ser dócil a lo que sus padres le deparaban pero igual que ella decide perseguir el destino que le ha presentado o que se ha trazado a sí mismo sin importar lo que ello acarree, incluso si con por ello debe ser menospreciado, su carácter tímido no le hace reaccionar agresivamente ante las humillaciones pero su testarudez y convicción no se amilanan ante estas. Es un camino difícil de periplos y destierros el que el maestro como Genoveva encuentran en su trasegar, pero así como Genoveva desea hacer conocer a su planeta el costeño tímido desea mostrar que es escritor, ahora que a diferencia de ella que se encuentra prácticamente sola en su búsqueda Espinosa contó con la compañía de un alma gemela, como él la llama, su esposa Josefina.

Pienso si acaso y ese destino de lucha solitaria esté predestinado a las mujeres en Latinoamérica, por lo menos a aquellas que buscan el conocimiento, tras el ultraje Genoveva afirma querer ser el *recipiente ideal*, un recipiente de lo erótico por su puesto pero desde una actitud de dadora que a su vez es ese recipiente del conocimiento científico y filosófico enciclopedista que obtiene de sus amantes, y que posteriormente dará a otros con la fundación de la primera logia masónica del continente.

El gran amante de Genoveva al igual que el de muchas otras mujeres hoy en Latinoamérica es la búsqueda del conocimiento, la reflexión y la apropiación de su cuerpo y de su ser, para Genoveva el cuerpo deja de ser pecado para ser instrumento de acceso al conocimiento, también para otras mujeres el cuerpo habrá superado su designación como vergüenza para convertirse en habitación del alma a través de la que esta conoce el mundo, el cuerpo del hombre fue considerado por mucho tiempo como

privilegiado para la comprensión mientras el de la mujer era pensado como simple depositario de los placeres y la continuación de la especie. Este es el giro que Espinosa da a Genoveva en la obra mientras que su cuñada, la hermana de Federico, quien perseguía y vigilaba a Genoveva por considerarla tentadora y lasciva creyéndose guardiana de la moral y las sanas costumbres se aprecia en París, años más tarde una prostituta usurpadora de su cuerpo y madre desatendida de un hijo que por voluntad dio a uno de los piratas Franceses que luego la abandonó a su suerte.

Si bien Genoveva un tanto mayor, persigue el conocimiento de su época en otro continente, su espíritu era inquieto desde mucho tiempo atrás acaso por la influencia de Federico. De igual forma Germán Espinosa fue lector temprano gracias a su padre de allí que siendo muy pequeño conoció Gaston Leroux en la biblioteca de su abuela, y de allí se desató su incansable búsqueda, no mucho después se encontró en la biblioteca de su padre con: *“Manrique, y con el Arcipreste, con el marqués de Santillana, y con fray Luis, con Juan de la Cruz y con Teresa de Ávila, con Garcilaso y con Boscán, con Herrera y con los Argensola, con Quevedo y con Góngora. También con las novelas alucinantes de de Eugenio Sue, de Alejandro Dumas y julio Verne y con Ellery Queen”* (ESPINOSA G. , 2003, pág. 65). Estando en el colegio lee a Rubén Darío incluso en contra de lo aconsejado por los profesores, lee también a Lugones quien en parte inspira su primer libro de poemas, que no carece de la influencia de Huidrobo y del mismo Rubén Darío. En su adolescencia temprana llena de citas de Goethe las cartas a su primer amor imposible su prima Giomar. En 1951 gracias al sarampión tiene un importante acercamiento a Victor Hugo pues en su convalecencia lee los *Miserables*,

despertó ésta el interés del joven Espinosa y pronto se encontró con *Nuestra Señora de París* y *el hombre que ríe*. También acompañaron al sarampión *La gloria de don Ramiro* y *La naranja* obras de Enrique Larreta. Semanas antes de su primer viaje a Bogotá se topó con algunos poemas del Maestro León de Greiff, a quien luego conoció personalmente; también fue Espinosa incesante seguidor de Dostoievski, Flaubert, Stendhal, Maupassant, Edgar Allan Poe, Bradbury, Faulkner así como de Borges, Cortázar y Arreola, lector incansable no solo se limitó a la literatura también fue lector asiduo y crítico de las obras filosóficas de Platón, los sofistas, Aristóteles, la escolástica, Bacon, Stuart Mill, Berkeley, Heidegger, Carnap, Russell, Leibniz, Lorenzo Hervás y Proust.

Considerado por sí mismo como bebedor empedernido y mujeriego hasta conocer al amor de su vida y compañera incondicional Josefina Torres. Espinosa nunca dejó de cuestionarse por el arte de la palabra, los misterios del alma humana, la condición del hombre en su fuero más interno, la sexualidad y el amor, la ciencia y las diversas religiones. Mismos cuestionamientos a los que Genoveva se ve incesante avocada hasta el momento mismo de su muerte.

4. BEVE REFLEXIÓN SOBRE LOS CAMINOS DEL EROTISMO Y EL AMOR

*El erotismo,[...], es, desde mi punto de vista,
un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo.*

(BATAILLE, *El erotismo*,
2010)

La relación entre conocimiento y erotismo es casi tan antigua como la humanidad misma, tiene su origen en la conciencia de finitud que la muerte despierta en el hombre, de la angustia que esta certeza le produce y, paradójicamente, también de la búsqueda de comprensión, acercamiento y escape de ésta. Ahora bien, es justo aquí para adentrarse en el desglosamiento de estas



El éxtasis de Santa Teresa también conocida como la transverberación de Santa Teresa. Gian Lorenzo Bernini
Tomada de:<http://www.lahornacina.com>.

afirmaciones resolver primero ciertas cuestiones, de interés para la comprensión y el

análisis de *La tejedora de coronas*, a saber, ¿Qué es lo que debe entenderse por erotismo?, ¿Cuál es su relación precisa con el conocimiento?, ¿qué papel juega el cuerpo en esta relación?, y ¿cómo entra la literatura en esa ecuación conocimiento-erotismo?

4.1 El mundo del trabajo o la superación de la animalidad, pulsión de vida y pulsión de muerte, la prohibición, la trasgresión y el pecado, fundamentos de la eroticidad

Georges Bataille en sus obras, *El erotismo*, *Las lágrimas de Eros* y, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, esboza una descripción de lo que es erotismo como suceso inherente al ser humano y solo sujeto de ser experimentado en él, si bien afirma que, también, el hombre como los animales puede tener episodios sexuales carentes de erotismo, éste es el que le hace más humano y es una de sus diferencias esenciales en relación con los otros seres vivos.

El trabajo, según lo menciona Bataille (2010), es la primera cosa que nos separa como especie de los animales, los hombres primitivos se acercan al trabajo a partir de la fabricación de herramientas y de éste surge, de manera muy probable, y paralelamente la distribución precaria de los roles sociales y con ellos las prohibiciones, principalmente frente al trato con los muertos y simultáneamente con la actividad sexual³. El trabajo entonces empieza ejercer, tras centenares de años, sobre hombres una transición que lo

³ Esta es una apreciación que expone Bataille, pues como él mismo afirma de este hecho no hay hallazgos arqueológicos que lo evidencien como sí frente a las evidencias del trabajo. Más adelante se explicará porque se cree en esa prohibición.

dota de conciencia no solo de la muerte de los animales, sino además de la muerte de sus semejantes y aún más importante sobre su propia muerte “*y de ahí comenzó a deslizarse de una sexualidad sin vergüenza a una sexualidad vergonzosa de la que se derivó el erotismo*” (BATAILLE, 2010, pág. 35). De esa primera conciencia de diferencia con los animales ante todo de la forma de asumir y percibir la muerte, el hombre va determinando un actuar social normativo y con tendencia hacia lo religioso.

Sin embargo, limitarse a esta explicación sobre el erotismo y su origen, y en esto coincido con Bataille, da una definición objetiva pero parva de lo que el erotismo es en realidad para el ser humano y dejaría de hacerse una comprensión de éste como una característica de *la vida interior*, pues es claro que aunque tenga expresiones físicas lo que lo produce está en realidad en el interior de cada uno de nosotros.

La investigación de Bataille sobre el erotismo, como él mismo afirma, se relaciona estrechamente con *la religión* pero no con ninguna religión en particular, sino más bien con lo que podría llamarse como experiencia mística. No es posible, tampoco, pensar en erotismo sin cuerpo sexuado y sin la evolución y transformación histórica de éste, que se produce no solo desde lo objetivo sino además desde el movimiento interior que subyace a los eventos históricos y sociales.

Se habla de la prohibición frente a la forma animal de sexualidad desde ese no bien visto de retorno a la naturaleza, ahora que en el momento mismo que nace la prohibición la transgresión se configura como algo inminente y hasta necesario para

mantener el equilibrio social, pues la transgresión “*levanta la prohibición sin suprimirla*” (BATAILLE, 2010, pág. 40). Ese es el impulso motor del erotismo y de las religiones.

La prohibición y su relación con la transgresión debe aquí ser punto de partida, ya que, si bien desde la ciencia y la psicología se le ha considerado como algo extraño a la naturaleza humana incluso como algo patológico e irracional y que no procede de la *experiencia interior*, en estas líneas se pretende ver a ésta, no como el miedo a lo externo sino como algo que contrario a lo que se cree sí surge de una experiencia interior y no como simple oposición la transgresión sino como una cara diferente de la misma moneda que se define en el erotismo.

Aquello que hizo que la prohibición surgiera como norma frente a la sexualidad fue la necesidad de controlar la violencia innata en nosotros, que de darle rienda suelta no habría permitido el desarrollo de nuestra especie, es más la ciencia no habría surgido la ciencia no tendría cabida sin el control de nuestros impulsos violentos, incluidos por supuesto los sexuales, pues no se hubiera podido llegar al “*tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana*” (BATAILLE, 2010, pág. 42) de la que claramente surge el cuestionamiento y con éste la ciencia.

La conciencia vista sí puede entonces arrojar una luz sobre la comprensión de *los movimientos confusos de la violencia* que nos son propios y considerarlos, por llamarlos de algún modo, irracionales, ahora bien para poder hacer esto tendría la conciencia

primero que haberse constituido bajo la prohibición para considerarlos así, entonces la conciencia también sería capaz de hacerse cargo de la comprensión de esas prohibiciones a las que según Bataille (2010) no podría considerárseles como externas y creadas para subyugarnos y victimizarnos, la clave del actuar humano dice Bataille está en ellas, por eso debe entenderse que la prohibiciones no nos viene impuestas como algo externo sino antes bien somos nosotros quienes las constituimos, para Bataille esto se hace evidente en la angustia que genera el momento en que se trasgrede la prohibición *“sobre todo en el momento mismo en que, sin embargo, cedemos al impulso al cual se oponía”* (BATAILLE, 2010, pág. 43), esta angustia genera la experiencia del pecado, la angustia consiste en que existe la posibilidad de transgresión a la ley y de hecho se transgreda esta no pierde su valor de ley en nosotros:

La experiencia conduce a la transgresión acabada, y a la transgresión lograda que manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él. *La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición.* (BATAILLE, 2010, pág. 43).

Frente a estos pueden darse en el ser humano además dos posturas no intencionales por un lado la de aquellos que al no experimentar dicha angustia sino esporádicamente e incluso ser capaz de ignorarla no tendrían la experiencia, y por otro los que están limitados por los sentimientos de nausea, angustia y pavor que si bien no son considerados enfermizos si no se superan no permitirán tampoco la experiencia.

Dice Bataille que estos últimos serían para el hombre lo que una crisálida para la oruga, eso implica que para que la experiencia se dé es necesario que el hombre rompa esa crisálida comprendiendo que es connatural a él y no impuesta a la fuerza desde afuera eso le haría consciente de ese desgarrarse a sí mismo que lo obliga a la transformación.

Si bien se ha explicado que es la prohibición falta aún adentrarse en cómo es que ésta se encuentra vinculada a la muerte, se dijo antes como la prohibición es un freno a la violencia especialmente la referida a la reproducción y a la muerte que es la mayor de las violencias para una especie que se apega obsesivamente a la vida. De allí que los *homo sapiens* enterraran a sus muertos esto según Bataille tenía en parte mucho de temor a que la condición de muerte fuera contagiosa así como también a la afectividad que el muerto podría en vida haber generado en otros, entonces el enterrarlo era a su vez ocultamiento y refugio se escondía para evitar que contagiase la violencia a otros pero se protegía de ser devorado por los animales. La prohibición de dar muerte a otros surge como una forma de huir lo más posible de ésta, lo paradójico en esto es el hecho de que eso que horroriza, la muerte, sea también centro de atención y de admiración hasta hoy bien sea por su imposibilidad de comprensión o porque en teoría quienes la comprenden no pueden regresar para hablar de su experiencia.

Se ha creído erradamente que toda prohibición viene del deseo pero ni antes ni ahora el cadáver como objeto ha producido deseo de tocarlo, hablando claro esta de la mayoría de nosotros, su presencia generalmente nos horroriza, la prohibición de dar muerte a otros no está relacionada con el cadáver sino con el deseo que surge en

nosotros de llevar a ese estado a otros, de ejercer la máxima violencia. La transgresión a esta se dará de forma razonada, por ejemplo al matar a alguien que se considera enemigo de la tribu cuando se entra en guerra o incluso cuando la muerte se constituye en sacrificio ceremonial.

Por su parte la prohibición ligada a la sexualidad no tiene unos orígenes tan claros, pero Bataille (2001, pág. 54) comenta nuevamente que lo más probable es que se relacione directamente con el trabajo, pues al igual que un muerto ya no es útil para éste un pueblo que se deje llevar por sus impulsos sexuales no podría trabajar, en sus inicios la prohibición podía haber estado limitada por el tiempo del trabajo, aunque acepta que

La única verdadera razón que tenemos para admitir la muy antigua existencia de una prohibición como ésta es el hecho de que en todas las épocas, como en todos los lugares -en la medida en que tenemos información al respecto-, el hombre se define por una conducta sexual sometida a reglas, a restricciones definidas. Así el hombre es un animal que ante la muerte y ante la unión sexual se queda desconcertado, sobrecogido. Según los casos se queda más o menos turbado y sin saber qué hacer, pero siempre su reacción es diferente de la de los animales.
(BATAILLE, 2010, pág. 54)

Tal vez lo más curioso de esa prohibición inherente a la conducta sexual es que aún hoy no la hemos podido definir, es informe, tácita e inaprensible pero del todo

vigente. No deben entenderse conductas como la necesidad de cubrir el cuerpo, de llevar a cabo el acto sexual en un lugar cerrado y solitario, o la exigencia de la unión matrimonial como la prohibición misma pues estas conductas son casos particulares no necesariamente coincidentes en todas las culturas humanas, deben observarse más bien como aspectos variables de la prohibición real que está arraigada en toda la especie humana.

Hay sin embargo otro aspecto de esta prohibición que es casi tan universal como la prohibición misma, este aspecto lo conocemos como el incesto, si bien lo que puede ser considerado como incesto tiene variaciones de cultura a cultura y con el paso del tiempo la conducta que es considerada con mayor gravedad dentro de este es la unión sexual con el padre o con la madre. Parece ser que uno de sus orígenes fue la repartición más o menos equitativa de las mujeres, también como forma de generar lazos entre las diferentes tribus lo que se lograba dando a sus hijas en una especie de donación en la que el hombre renuncia a las mujeres que por derecho le pertenecen (hija y hermana) y permite que otro hombre las posea, esta renuncia a lo que legítimamente se posee es un gesto de desapego y amistad con el otro, Bataille habla del intercambio de dones, pues esa donación obliga a la contraparte a que este también deba dar sus hijas o sus hermanas para que los hombres de la tribu dadora sean compensados por su sacrificio.

Uno de los elementos fundamentales en la constitución del erotismo es la relación de oposición entre muerte y sexualidad, entendida la sexualidad como el acto

dador de vida lo que simbolizará esa conocida diada de entre el Eros y el Tánatos, pulsión de vida y pulsión de muerte. Esta oposición sin embargo, es reductible ya que:

La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte que le da un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres (BATAILLE, 2010, pág. 59)

Cada nacimiento nos hace más conscientes de cuan cerca está la muerte de nosotros, la vida es un vertiginoso viaje hacia la muerte y tanto la muerte como el nacimiento de otros nos recuerda nuestra propia mortalidad y futura corrupción, este viaje es sin embargo no solo ineludible sino por demás fascinante. La etapa de la muerte que mayor terror y repugnancia genera es sin duda la descomposición, esa transición entre la carne que parece dormida y la podredumbre infestada de gusanos hasta el blanqueamiento purificado de la osamenta. Pensemos por ejemplo en la cultura Wayuu, en Colombia, a los difuntos se les hacen dos entierros uno que es ese proceso de ocultamiento de la descomposición que se hace una vez a muerto la persona y que puede incluso hacerse fuera del territorio Wayuu, aunque importante no suele ser muy ostentoso, durante el velorio se acompaña al cadáver todo el tiempo, jamás se le deja solo hasta que sea enterrado; y un segundo, diez o quince años después en el que se entierra la osamenta ya desprovista de toda carne y en que se hace una velación y

celebración de tres días con comida, música y llanto por parte de los hombres recordando las virtudes del muerto, pues es en ese momento donde se considera que la muerte ha sido definitiva, ya que todo rastro de vida ha desaparecido. Podría decirse que desaparecida la podredumbre desaparece también la sustancia de vida.

La angustia que produce la muerte en los vivos se expresa con el llanto y los lamentos, pero no solo por la desaparición del fallecido sino por la conciencia de la propia muerte. La angustia como se verá más adelante es un elemento preponderante en el desarrollo del erotismo, ahora que la angustia producida por la muerte no se supera nunca pero se hace más llevadera, de cierta forma se apacigua un poco; frente al ejemplo del entierro wayuu podría citarse a Bataille quien muy acertadamente diría:

...luego piensan que los huesos blanqueados responden al apaciguamiento de ese odio [de esa violencia de la muerte expresada en la descomposición y la carne devorada por los gusanos]. Esos huesos que le parecen venerables, introducen una primera apariencia decente – solemne y soportable- de la muerte ese aspecto es aún angustiante, pero ya no posee el exceso de virulencia activa de la podredumbre. (2010, pág. 60).

El temor que produce el cadáver dice Bataille procede de la náusea que nos genera y en la que le percibimos como amenazante, esto es de cierta forma irracional pues no hay diferencia objetiva alguna entre el cadáver de un ser humano y el de un

animal cualquiera, sin embargo el alejamiento horrorizado que provoca ese cuerpo en descomposición según Bataille no es más que un conjunto de conductas artificiales, además de afirma que ese horror que produce el cadáver en descomposición es análogo al que produce por ejemplo la eyaculación. Además esta analogía cobra de forma más relevante un sentido, si se piensa que en lo sensual todo aquello que calificamos de obsceno genera un horror parecido.

La similitud que se da entre los órganos sexuales y el orificio anal con la descomposición cadavérica se asienta en que tanto los fluidos sexuales, la menstruación, la materia fecal y la materia en descomposición son todas consideradas como porquería. San Agustín, citado por Bataille, confirmaba esto diciendo “*inter faeces et urinam nascimur*” “nacemos entre las heces y la orina” (2010, pág. 62). En definitiva la náusea y el asco participan tanto de la concepción de muerte como de la del erotismo, es curioso como en realidad objetivamente ambos están equivocados pues en teoría un cadáver o una eyección no son nada y no podemos asumir comportamientos ante la nada, pero subjetivamente como especie hemos ido dándole razones como por ejemplo que huele mal y por ende es repugnante y esto nos lo ha contagiado la humanidad precedente y se lo inculcamos a nuestros sucesores, pero que da preguntarse si en verdad el oler mal es lo que hace repugnante a algo o si es la asociación con la corrupción la que nos indica que por naturaleza debe oler mal, el ejemplo que explica esto, aunque un poco grotesco, es el de un bebé que desprevenido come sus propias heces y hasta juega con ellas sin producirse en él ninguna señal de asco, solo por medio de la enseñanza éste aprende que lo que hace es repugnante y censurable.

La vida trae en su desarrollo la pulsión de vida y la pulsión de muerte el hombre por su parte trata de desafiar a esta última, normativizando su comportamiento para alejarse del vórtice de la animalidad que se desliza con mayor rapidez en ese destruir y regenerar que es la vida, un incesante desperdicio de energía a los ojos del hombre quien pretende controlar, como si le fuera posible, ese desperdicio en su propia existencia. La creación y permanencia de vida en la naturaleza exige enormes sacrificios cada especie requiere el sacrificio de otras pero ninguna escapa del ciclo de vida y muerte, tan solo el ser humano se crea esa ilusión y pretende controlar y salirse del ciclo de violencia que engendra la vida en su curso normal, afirma Bataille:

El deseo de producir con poco gasto es pobremente humano. [...]. Si tomamos en consideración la vida humana en su globalidad, veremos que esta aspira a la prodigalidad hasta la angustia; [...] hasta el límite en que la angustia ya no es tolerable.[...] ¡Todo nos lo indica! En nosotros, una febril agitación pide a la muerte que ejerza su estrago a nuestras expensas. (2010, pág. 64).

El hombre huye y se aterra de la muerte pero también secretamente la desea como el fin de esa persistencia insidiosa de la angustia que se configura como un lujo, pues por momentos nos figuramos que sea posible que cese, al menos en nosotros, ese movimiento vertiginoso e inútil de la vida cuando objetivamente ni siquiera deberíamos ocuparnos de eso.

Las relaciones humanas que son tan caras para nosotros solo nos precipitan al abismo, el movimiento de la vida, del que huimos pues aunque rechazamos con nuestras prohibiciones, pues si estas nos alejaron del derroche de energía y de la orgía aniquiladora de la animalidad en realidad ya no podemos diferenciar la muerte de la sexualidad pues ambas son un derroche excesivo de energía que se opone al deseo de perdurabilidad de cada ser. (BATAILLE, 2010, pág. 65).

Si somos reflexivos podremos percatarnos que a fin de cuentas la reproducción exige la muerte de los progenitores, desde el momento mismo en que se engendra la nueva vida la ya existente empieza a extinguirse a precipitarse hacia la muerte, por más que la humanidad se haya esforzado en decirle no al movimiento de la vida con sus normas nunca es un no definitivo, pues siempre aunque sea de modo controlado se abdica ante ella.

El acto sexual debe mirarse en dos direcciones la primera desde la labor reproductiva que garantiza la continuación de la especie y la segunda como acto liberador que genera placer. Si se parte de asumir que la naturaleza es tan boyante que incluso en la muerte está pletórica de vida. En la actividad sexual también está presente la condición de plétora en cuanto a la “hinchazón” de las gónadas sexuales que están llenas de energía esa energía puede usarse para procreación que sería su derroche original o en la consecución de placer que sería su forma de pérdida.

Se debe recordar que no es concebible el erotismo sin el cuerpo sexuado, es decir, sin sus condiciones físicas, cuando se habla de plétora o sobre abundancia en los animales esta suele desembocar en el acto sexual que lleva a la reproducción, caso similar sucede en el hombre y sin embargo nuestra plétora no está necesariamente ligada a la generación de nuevos seres. “incluso en principio cuanto más pleno es el goce erótico, menos nos preocupamos por los hijos que puedan resultar de él. La muerte hace saber al ser humano la condición de discontinuidad que habita en él, el orgasmo permite a dos individuos que se juntan perderse a sí mismos y por un breve momento salir de ese estado de discontinuidad individual para sumergirse y sentirse parte de una continuidad mayor a su propia existencia. En el ser humano esto se experimenta de manera más intensa ya que:

La asociación de la violencia de la muerte con la violencia sexual tiene ese doble sentido. De un lado la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más se aproxima esta al desfallecimiento; y de otro lado, el desfallecimiento con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad. La angustia moral no inclina necesariamente a la voluptuosidad, pero la voluptuosidad en la angustia moral, es más profunda. (BATAILLE, 2010, pág. 111)

La sexualidad ha sido considerada por casi todas las culturas como contraria a la dignidad, tal vez porque nos acerca a nuestra animalidad, sin embargo de ello se desprende que la voluptuosidad y posteriormente el erotismo se alimentan de la

prohibición, es más afirma Bataille que lo prohibido es la esencia misma de la voluptuosidad (2010, pág.114), esto porque de alguna extraña manera la prohibición nunca nos es mostrada como ajena al placer casi siempre vergonzoso socialmente. Ahora que, como ya se había mencionado hay circunstancias en las que se da una transgresión normativa como por ejemplo en el matrimonio que si bien casi nunca es asociado al erotismo está, no obstante, para permitir que este se dé de forma regulada pues prevé que la trasgresión se dará y la legaliza sometida a la circunstancia de la unión social que presenta el matrimonio. Ahora que incluso en el matrimonio el acto sexual tiene un matiz de fechoría, según Bataille, más si por ejemplo s involucra a una virgen en el acto. Generalmente la labor de desflorar a la virgen en las culturas antiguas se designaba a aquel que estuviera por encima de los demás bien fuera de forma espiritual o social, como en el caso de los sacerdotes por su condición de unión con lo sagrado para algunas culturas o del señor feudal para la creencia cristiana pues el sacerdote cristiano no podía recibir la mancha de dicha transgresión. Eso se daba porque la relación entre lo profano y lo sagrado está constituida entre el mundo de la vida humana y el mundo de la animalidad que lo supera la violación de la virgen implica tocar lo sagrado y en ese caso debí hacerlo alguien que no corriera gran riesgo al hacerlo, que en todo caso no era el futuro esposo. Empero con la duración el matrimonio pierde ese carácter de trasgresión bien sea que la novia haya sido desflorada por el novio o por un superior y esto se da por lo que Bataille denomina como *la repetición*

Lo más grave es que el hábito suele apagar la intensidad y que el matrimonio implica costumbre. Hay un notable acuerdo entre, de un lado,

la inocencia y la ausencia de peligro que presenta la repetición del acto sexual (solo se prestaba atención al primer acto) y, de otro lado, la ausencia de valor en lo referente al placer, que solía conferirse a esa repetición. (2010, pág. 117).

Pensar en esto definiría que lo que de fondo se considera inmoral o trasgresor no sería entonces el acto sexual mismo sino aquel que está cargado de erotismo porque su búsqueda y desenlace está en el placer, si no hay placer como se supone ocurre en el matrimonio, vínculo designado para acumular bienes y riquezas y mantener la línea de sangre no habría a la postre transgresión, o al menos eso era lo que se esperaba moralmente.

Se daba otro tipo de legalización de la sexualidad en su rebosamiento y esta era la del ritual orgiástico, en la fiesta se da un quiebre con la normalidad de la vida cotidiana asignada al trabajo y la producción, es como si en ella se diera una pausa, congelamiento del tiempo o un entre paréntesis en el que lo normalmente prohibido tiene cabida como un acceso a lo sagrado del que participa o bien toda la comunidad incluidos los esclavos como en el caso romano, o bien un grupo determinado como en las fiestas dionisiacas, el caso es que la orgía se constituye como otra forma normada de transgresión que se opone “reguladamente” al orden cotidiano, el desborde que tiene cabida esta dado dentro del lo sagrado y su fin aunque genera placer y puede estar inmerso en el erotismo es un fin de carácter más religioso que placentero, lo que en

realidad se busca es llegar a la pérdida de sí que era ;y sigue siendo aunque con medios diferentes, el momento decisivo de la religiosidad.

Todos estos ritos orgiásticos que estaban ligados a lo sagrado empiezan a transfigurarse con la llegada del cristianismo, que aquí toma importancia por el contexto en el que se desarrolla la vida de Genoveva Alcocer cartagenera criolla, éste se opuso a la trasgresión en comparación con las culturas anteriores en las que el acto sexual enmarcado dentro del rito podía ser considerado sagrado, para esta era un acto de depravación absoluta.

El principio de la religiosidad cristiana es el amor, y esencialmente el amor a los otros y a Dios, podría creerse falsamente que se perdió con ello la esencia de lo sagrado; pero de hecho, la forma en que el cristianismo lo plantea con la búsqueda de la continuidad fuera de sí en Dios es la esencia misma de lo sagrado y la búsqueda incesante de ser humano. En el acto erótico, recordemos que, el éxtasis sexual nos rebasa permitiéndonos la desconexión entre nuestro cuerpo y espíritu llevándonos hacia las cercanías de la muerte a través de esa “pequeña muerte” que es el orgasmo y acercándonos al sentido de la continuidad superior a nuestra existencia.

A esa búsqueda de rebasamiento de discontinuidad que es el hombre y por ende su mundo del trabajo, el cristianismo respondió de manera efectiva pues el ser humano tuvo y tiene en su reflexión la idea de que su esencia a diferencia de la de los animales es la de continuidad y no referido a la especie misma sino a los sujetos, es decir que el ser humanos cree poder escapar de la destrucción reinante en la naturaleza a fuerza de

la continuidad a la que cree pertenecer y que reside en la divinidad. Esa idea de regreso a la continuidad de la que creemos provenir es la que marca la búsqueda religiosa. El ser humano cree entonces, o más bien se imagina, que hay o puede haber un estado en que un ser discontinuo como él acceda a la continuidad a la inmortalidad.

Por contraposición a las llamadas religiones arcaicas el cristianismo resignifica el mundo de lo sagrado, expulsando del todo aquello que no considere bendito dividiendo el mundo sagrado en bendito y maldito, divino y demoniaco. Si bien el cristianismo reconoce el origen divino de lo demoniaco aclara que esa cualidad la perdió al hacerse transgresor y eso lo arrojó al mundo profano por ello podía conservar unas cualidades sobrenaturales pero ya no un carácter divino, en esto la religión cristiana muestra su rechazo a la culpa y a la transgresión que mancha lo divino, se sume lo religioso pero exento de mancha; el gran sacrificio fue hecho ya para limpiar todo rastro de esa macula incluso María concibió sin acceder a la violencia propia del acto sexual, es decir sin transgresión. La transgresión pierde así su carácter sagrado y se convierte en algo profano y execrable.

.

De esa manera el erotismo cayó en el terreno de lo profano y fue objeto de condena. Para Bataille (2010, pág. 130) el camino del erotismo es paralelo al de la impureza a partir de ese momento.

De consideraciones como esas podemos empezar a entender la idea de mal adosada a la de sensualidad, para Bataille esto generó mayores niveles de sensualidad

casi con la firmeza de que solo sabiendo que se está haciendo el mal se presenta el goce. Esto hizo que el erotismo degenerara nuevamente en mera actividad sexual animalizada en la que solo se busca el goce físico pues perdió su carácter sagrado los cuerpos así vuelven a ser simple carne convulsa, su importancia se devalúa y cae en el mundo profano del que ahora hace parte la mayoría de la humanidad. Por su parte los “espíritus libres” dejan de creer en el mal y niegan lo que la iglesia considera divino, entonces el sentimiento de hacer el mal desaparece en ellos y con él límite de su posibilidad.

Esta situación que podría considerarse una pérdida, y que de hechos en la mayoría de los casos lo es, trae consigo, sin embargo, el desarrollo de un erotismo más elaborado que será lo que Bataille llama el *erotismo de los corazones*.

Si bien el sentido último del erotismo es *“la supresión del límite. En su primer impulso, el erotismo no se significa menos por ello la posición de un objeto de deseo”* (BATAILLE, 2010, pág. 135), el objeto de deseo se materializa en el ser humano gracias a la percepción de *signos anunciadores de la crisis* como las impresiones que perciben el olfato, la vista (que en nuestro caso tiene una fuerte influencia), el tacto, el gusto que aunque su función primordial no sea esa tienen un fuerte valor erótico. El objeto de deseo puede afectar a estos sentidos en su totalidad o a uno en particular y aunque el erotismo no se centra solo en el objeto de deseo si es necesario que pase por él.

El desarrollo de los signos tiene como consecuencia que el erotismo, que es fusión y que desplaza el interés en el sentido de una superación del ser personal y de todo límite, se expresa a pesar de todo por un objeto. (BATAILLE, 2010, pág. 137).

El objeto de deseo es de aquí en adelante *objeto erótico*, sin negar el papel que el cuerpo del hombre y el hombre mismo pueden tener como objeto erótico en nuestra civilización el objeto erótico por definición es la mujer, no es que una mujer sea más deseable que un hombre es que la costumbre ha hecho de ella un ser un tanto más pasivo que el hombre lo que la dota con el poder de seducir al hombre quien es el que sale en su búsqueda, es más sugiere Bataille (2010, pág. 137) que las mujeres se proponen al deseo agresivo de los hombres, aclara que no es que haya en cada mujer una prostituta en potencia pero sí que la prostitución deriva de la actitud femenina. Lo que hace deseable a una mujer es en principio su belleza a no ser que se refugie en la castidad y la esconda, el aderezo de la mujer busca resaltar y conservar su belleza la cual desean poseer los hombres, incluso su propia desnudez es la anticipación de la posesión de esa belleza. Lo paradójico será para Bataille que:

La mujer desnuda está cerca del momento de la fusión; [...] pero el objeto que es ella aún siendo el signo de su contrario de la negación del objeto, es aún un objeto. Esa es la desnudez de un ser definido, aunque anuncie el instante en que su orgullo caerá en el vertedero indistinto de la convulsión erótica. (2010, pág. 137).

Se parte aquí de entender que el deseo que despierta la mujer es el deseo por la posesión de la belleza, pero debe entenderse en esta situación qué es la belleza y como es simbolizada por la mujer. Si bien se considera que la belleza en el caso erótico, pues no se hablará de otros aspectos de ésta, es subjetiva y varia de un sujeto a otro; sí se puede establecer que esta responde a unos principios más o menos inspirados en un ideal de la especie, que casi siempre están ligados al alejamiento de la animalidad, especialmente de esa imagen de antropoide, entre más lejanas a sean las formas de la mujer a las del antropoide y al hombre mismo más atractiva será considerada; el alejamiento de la animalidad se da de manera particular en la carencia de bello en su desnudez casi completa pero el deseo se da hacia justamente lo que de animal permanece en ella sus zonas siempre pilosas. Ilustrado esto; en principio se entiende que la posesión de ese objeto de deseo consume al hombre, pero también que si accede fácilmente y con frecuencia a él terminará perdiendo el deseo por éste.

El deseo real es ese pequeño morir no el objeto mismo, en este caso la mujer y su belleza, pero se pone al objeto para ser poseído como un bello objeto que permitiría el alejamiento de la degradación y en esto se permite en la fusión la pérdida y la cercanía a la muerte en la *pequeña muerte* pero sin la sensación de pérdida, pues en cierta forma se gana la posesión de lo bello.

Pero dicha posesión no se logra de manera simple se cumple siempre sometida a la mancha, la belleza en la mujer se decía líneas atrás es el alejamiento de la animalidad que es lo que la hace impetuosamente deseable, es porque la posesión de ella permite introducir la animalidad en sí, ensuciándola, *“por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla”* (BATAILLE, 2010, pág. 150) en su pureza. Bataille cita al respecto a da Vinci quien dice que: *“el acto de apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal, que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebatado desenfrenado, de la naturaleza perdería la especie humana”* (2010, pág. 150). Aunque la trasgresión en su concepción primera ha perdido significación y valía, la profanación en el erotismo pasará a ocupar su lugar.

Para terminar, hay que hacer la obvia diferenciación de como el erotismo se presenta o no en los diferentes seres humanos, para ello Bataille recurre a la observación del estudio *Kinsey, el hampa y el trabajo* (BATAILLE, 2010, págs. 155-169), este informa sobre la frecuencia de orgasmos sexuales de los individuos según su clase social y en definitiva el tiempo de dedicación al trabajo. En una especie de resumen éste afirmaría que las clases trabajadoras tienen un porcentaje muy bajo de relaciones sexuales entendidas como apareamiento que oscila entre 16,1% en los obreros de más bajo rango y 9,8 en los ejecutivos, frente al hampa que llega al 49,4%, según Bataille esto podría interpretarse como niveles de humanización de la sexualidad pues, el hampa se acerca a la normalidad en el reino animal mientras que los obreros y altos ejecutivos más propensos al trabajo irían en el ascenso hacia la humanización según se vayan especializando. Sin embargo llama la atención como cuando se llega a las clases

dirigentes vuelve a presentarse un margen de aumento pues en estas se presenta un 12,4% saltando la frecuencia que se venía presentando en las clases trabajadoras, frente a esto asume Bataille que el hecho de ser una clase más ociosa que las anteriores, además de que mientras el hampa y las clases obreras dan un valor determinado a los objetos en recursos económicos sean estos adquiridos por el trabajo propio o robados las clases dirigentes dan a esos mismos objetos valores relativos porque no deben esforzarse en conseguirlos ni con mucho trabajo y en teoría no los roban, al menos no con los medios del hampa común⁴. Además se tiene en consideración que los dos extremos, el hampa y la clase dirigente, evidentemente disponen de mayores niveles de energía. Hasta aquí se expresan las frecuencias del orgasmo pero no la duración del acto sexual que incluye todo el juego erotismo, y que se considera que será un elemento ausente de la actividad sexual en el hampa e irá en crecimiento según la clase social sea más privilegiada y educada, pues la dedicación al juego erótico puede durar horas mientras en las clases menos favorecidas suele limitarse a contactos rápidos y esporádico en los que casi nunca se busca la satisfacción de la mujer.

Explica Bataille que la interpretación que hace del estudio *Kinsey* no tiene como intención defender el honor sexual de los hombres que se podrían considerar cultos, sino antes bien, mostrar como en el sexo erotizado se vuelve a un conocimiento que el mundo del trabajo a dejado al descuido e incluso ignorado, no se debe olvidar que el mundo del trabajo es también el mundo finito de las herramientas y los objetos, así pues:

⁴ Este comentario muestra una postura de la autora no de Bataille.

En la medida que el hombre se definió mediante el trabajo y la conciencia, tuvo no solo que moderar, sino que ignorar y a veces maldecir sí el exceso sexual. En un sentido, este desconocimiento ha apartado al hombre, sino de la conciencia de los objetos, al menos a la conciencia de sí mismo. Lo ha encaminado al mismo tiempo hacia el conocimiento del mundo y hacia la ignorancia de sí. (BATAILLE, 2010, pág. 167).

Por otro lado al tomar la sexualidad desde la ciencia como algo enteramente natural se le reduce a su animalidad y se le quita el valor de confusión que lleva a la experiencia interior, al dudar de sí y a la reflexión del autoconocimiento. Pues al quitar de la actividad sexual el signo de pecado, repugnancia y pavor, *“es pues en forma de posibilidad maldita, condenada -en forma de <<pecado>>- cómo la verdad íntima llega a la conciencia”*.

Es valioso para la esta reflexión sobre el erotismo traer a colación los comentarios del P. Beirnaert extraídos por Bataille (2010, pág. 229), en los que se hace una comparación de el uso del lenguaje referido a la sensualidad para expresar los arrobamientos de la experiencia mística de los religiosos en su unión con Dios. Considera, acertadamente, que la unión sexual sirve para expresar “la unión del Dios trascendente y de la humanidad” esto se dirá aquí de otra manera pero con análogo significado, *la unión de la discontinuidad con la continuidad superior y universal*⁵, no debe olvidarse que Dios en el sentido cristiano representa la continuidad absoluta. El P.

⁵ Cursiva propia.

Beirnaert asegura además, que si eso es posible es porque “*ya tenía la experiencia humana una aptitud intrínseca para significar un acontecimiento sagrado*”. No debe entenderse esto como el hecho de que los místicos religiosos tengan una experiencia sexual sino que el acto sexual erótico está provisto de un momento de rebasamiento que lo excede y acerca a la experiencia mística de la unión con lo infinito presente en la muerte física.

Vale aclarar, que al igual que Bataille no se pretende hacer una comprensión sexual de la vida mística, como lo han hecho otros autores. Puede que efectivamente los sentimientos que experimenta el místico en su arrobamiento sea similares a los producidos por la sensualidad, o más bien así lo sugiera el lenguaje empleado para describirlos, la diferencia primordial como aquí se interpreta ese arrobamiento con el éxtasis sexual es que los sentimientos o sensaciones previas son sentidas en el espíritu por el religioso y en la carne y posteriormente en el espíritu por los amantes.

El deseo que es común al erotismo y al misticismo es desfallecimiento, esa muerte en vida que le permite trascender más allá de los límites de la carne y su mortalidad así sea por unos pocos instantes que es además la posibilidad de acercarse a la experiencia de muerte, incluso el aire falta, sin morir en verdad. Igual pasa en el enamoramiento que mantiene al enamorado en la angustia de la pérdida del ser amado aunque su deseo no sea perderle.

Todo este recorrido deja claro que el *erotismo tiene de manera fundamental, el sentido de la muerte*, en palabras de Bataille, de un silencio abrumador el éxtasis erótico y la filosofía, por disímil que parezca, persiguen un mismo fin, aunque la filosofía, que no la experiencia religiosa, se ve limitada por el mundo de las palabras por el lenguaje que aunque crea o de hecho pueda llegar a formular adecuadamente el enigma esencial, no puede salir de sí misma porque el lenguaje es su camino y su prisión, y en ella nunca se da paso a ese silencio abrumador que excede a la interrogación filosófica al menos en lo que respecta a responder su propia pregunta. Dirá entonces Bataille (2010, pág. 279) que: *“La pregunta solo tiene sentido si la elabora la filosofía: es interrogación suprema cuya respuesta es el momento supremo del erotismo- del silencio del erotismo [...] de esta manera aunque la filosofía se funda en el mundo del trabajo y la prohibición, según Bataille está llamada, idea que aquí se comparte, llamada a comprender la trasgresión como su base de manera que pueda sustituir el lenguaje por la contemplación silenciosa. Esta es la contemplación del ser por encima del ser*, cabe igual aclarar que aunque éste silencio contemplativo sería la cima de la comprensión, hay un breve instante en que la conciencia discontinua expresada por el lenguaje, se aproxima a la continuidad que necesariamente exige el silencio y el ocultamiento de la conciencia, además queda siempre la posibilidad del retorno en el que si bien no se puede expresar con el lenguaje ese silencio si se permite un acercamiento a su comprensión, que en todo caso debe ser personal; a fin de cuentas ¿qué seríamos sin el lenguaje?, la filosofía así se debe configurar como trasgresora de sí misma.

Hasta este punto se ha pretendido dar respuesta a algunos de los interrogantes propuestos al inicio de este capítulo; falta aún dar respuesta a qué papel juega el cuerpo en la relación erotismo y conocimiento, para ello se hará mención de algunos postulados propuestos por Merleau-Ponty, se parte de la concepción de que el acercamiento a la comprensión del mundo es una relación viva y primaria del cuerpo que percibe como espacio de partida, y puesto que me permite comprender el mundo en su exterioridad debe concebirse también como elemento de la universalidad a la que también pertenece la exterioridad, sin el cuerpo no existiría la concepción de espacialidad ni de un yo que mira o escucha. Eduardo Gonzales Di Pierro resumiendo a Merleau-Ponty, dice que:

el cuerpo es la representación de las posibilidades del sujeto, cada movimiento corporal expresa virtualidades [...] los signos del cuerpo no pueden permanecer anclados en sí mismos, sino que deben significar *a través* del mundo y mi cuerpo y la percepción constituyen una totalidad armónica y expresiva. (GONZÁLEZ, 2012, pág. 231).

Obviamente en eso entra la actitud reflexiva que da paso al comprender, el cuerpo se constituye así no solo como “herramienta” para el conocer sino que en el reside la posibilidad comprensión de sí y del mundo. Para autores como Merleau-Ponty hay que pasar de la actitud clásica de rechazo del cuerpo a una aceptación de éste porque somos cuerpo y no se debe pensar la comprensión o incluso el filosofar sin la carne, los ojos, los oídos que en su sentir y apreciar el mundo, del que presienten su aprensión en la conciencia. Somos carne sintiente

y carne pensante, este es el sentido que se busca dar al cuerpo en el erotismo, aunque este dúo sea siempre superado por el movimiento convulso de la vida, es su combinación la que permite una aproximación a su comprensión y la que se resiste a dejarse arrasar sin dar pelea.

4.1 Erotismo y la literatura

En su ensayo *la felicidad, el erotismo y la literatura* Bataille, parte de reconocer que esos movimientos opuestos que se dan en nosotros “*el lenguaje y la vida*”, se pueden leer en la literatura que sirve de medio para la entrega del “*rostro escondido de la verdad*”. Lo que hace que esta se imponga y apasione, incluso cuando líneas arriba se ha hablado de las imposibilidades del lenguaje, es el hecho de que los seres humanos somos constantemente atraídos por el deseo de reír y de amar. Lo curioso es que al igual que el amor la literatura trae aparejado consigo un contrasentido, ejemplifica Bataille:

La literatura no tiene otro sentido que la felicidad, pero, esa búsqueda de la felicidad que efectuamos al escribir literatura o al leerla parece en realidad tener el sentido contrario de la desgracia. Pensemos en la tragedia, promueve el terror y no la voluptuosidad; y si se trata de la alegría de la comedia es una ambigua; nos reímos de una caída, si no de una desgracia. El arte de la novela requiere peripecias que provocan angustia y es usual decir que la descripción de la felicidad aburre (2001, pág. 84).

Aunque Bataille represente la felicidad en la voluptuosidad, entendiéndose en ella la paliación de la angustia, que nunca se supera en realidad. Pero al referirse puntualmente a la literatura erótica, de la que sin ser su única condición *La tejedora de coronas* participa; insiste que tampoco esta puede describir acertadamente la felicidad pues aunque:

Sin duda, la literatura erótica puede demorarse en la descripción de los estados más dichosos, su movimiento implica la sugestión de los mayores atractivos. Pero evidentemente no puede limitarse a representar la belleza femenina, siempre hace intervenir una irregularidad, angustiante o risible.
(2001, pág. 103).

Esos pasajes eróticos que se presentan en la literatura hacen evidente la condición de angustia que se ha mencionado en el apartado anterior, o la risa que menciona Bataille pero únicamente enmarcados en el hecho de la carga sexual que está en ellos. Como se verá más adelante el erotismo en *La tejedora de coronas* juega un papel fundamental en el desarrollo intelectual de su protagonista Genoveva que indudablemente para por varias de las esas etapas que la constituyen como ser erótico, culto y en la búsqueda insaciable por el conocimiento de sí.

Para finalizar hay un elemento más a tener en cuenta un elemento más que se encuentra presente en la literatura y con bastante fuerza en *La tejedora de coronas*, el

amor, en algunas ocasiones casi en oposición con el erotismo, en otras como fundamento de éste y en unas más como un ente aparentemente aislado.

El amor según lo define Salabert en su obra *Sphairos. Geografía del amor y la imaginación*, viene a ser: “*principio y singularidad al mismo tiempo, rareza en su condición de origen. Anomalía inevitable [...] su fondo de contradicción se manifiesta en una situación concreta que nos afecta personalmente*” (2005, pág. 118), a esta “definición” llega tras formular varios razonamientos en cuanto a cómo es que el enamoramiento se produce y cuál es su relación con el erotismo y la imaginación.

El amor al igual que el erotismo se funda en el deseo del objeto, pero no necesariamente en el objeto mismo si no en lo que de promisorio hay en él lo cual es construido por la presencia del objeto y alimentado por la imaginación del sujeto que se formula ese sentimiento en dos posibles creaciones de sentido opuestas iluminación u ofuscación. En todo caso aunque el amor toca a la razón del enamorado esta parece no ocuparse de él, como consecuencia de esas dos creaciones de sentido Salabert aclarará que:

Dado que cuando el amor <<prende>> se adueña de un espacio mental del que ha desalojado antes otros contenidos, admitir una u otra denominación ya es exponer lo singular e indiscutible de su naturaleza así como el equívoco en el que se sume el sujeto mientras dura el sentimiento. (2005, pág. 77).

Esto debido a que se considera que el enamoramiento se produce por la estimulación de la imaginación del sujeto, más no por su razón, el sujeto no suele cuestionar el amor pues este mismo es la explicación, por su parte la estimulación que se ha generado en la imaginación aunque difusa alimenta la “*lívido o carga erótica del enamorado*”, en ese punto el objeto se llena de la carga simbólica de la promisión tal como Genoveva se presenta en su idealidad a Federico y éste a ella incluso después de muerto, a esta primera carga simbólica Salabert la denominará como *la apariencia* que aunque pase de por los mismos sentidos que pasa todo conocimiento en este caso el intelecto lo transformará en emoción. El así amor entendido solo se produciría en un sujeto dispuesto “*a la imaginación que afecta su carácter y condiciona su temperamento*”.

Para Salabert el sentimiento de amor se enraíza en la imaginación que construye su modelo deseo, esta estará a medio camino entre la sexualidad animal y al mayor grado de humanización que es la sublimación de los cuerpos por el roce. El amor entonces se entenderá, según Salabert (2005; pág. 78), como una *pasión* de intensidad variable que persigue un objeto de deseo que se le manifiesta y al que esta concibe y modifica; para entender su movimiento se debe partir de tres momentos a saber:

Pongamos aquí la competencia sexual -un *querer- hacer* aliado a un *saber-hacer*-; allá, la <<lógica>> del amor –un *querer* y un *creer* amalgamados-, y entre los dos, en función de puente, el intervalo de un afecto que da alas a la imaginación abriéndose al juego erótico con el trato de los cuerpos.

Tres fases la sexualidad como elemento preformativo, el erotismo como humanización que provoca la imaginación y el amor en sus distintas intensidades, estas fases se resumen en el siguiente esquema propuesto por Salbert:

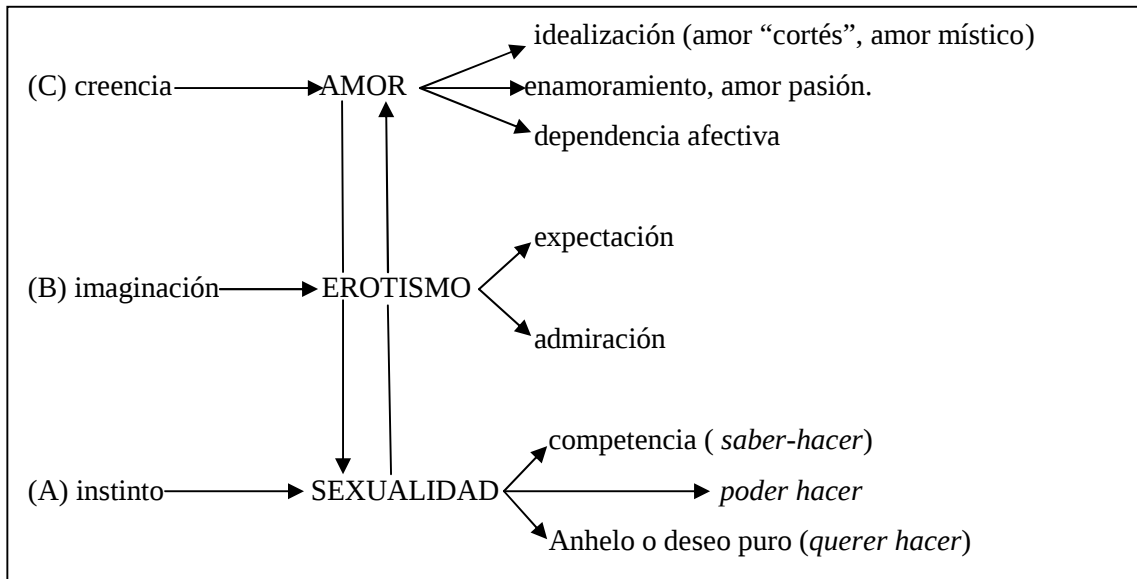


Figura 1. Tomada de: (SALABERT, 2005, pág. 79)

En este esquema podrían identificarse los movimientos amorosos de Genoveva; por ejemplo el presente entre ella y Federico que va de C a B pero nunca logra resolverse en C por la repentina muerte del muchacho y la brutal violación de ella, caso idéntico vivirá con Marie, niña que adopta en Francia y que resulta ser la reencarnación de Federico. Con sus otros amantes la relación se da de forma inversa pues siempre pasa por A y B pero nunca llega a C, el único caso en su vida donde eso llegó a pasar fue en la relación de amancebamiento oculto que tuvo con Voltaire, de quien se enamora porque le recuerda a Federico, pero aún ahí no se logra la culminación del movimiento porque ella no es correspondida y Voltaire finalmente no es Federico. Esta imposibilidad de acceder al amor hace que Genoveva encamine su búsqueda por lo que el erotismo le puede dar como posibilidad de continuación y eso es el conocimiento.

5 EL EROTISMO Y SU RELACIÓN CON EL CONOCIMIENTO EN LA TEJEDORA DE CORONAS

*Hay un cuerpo humano cuando entre vidente y visible,
entre lo que toca y es tocado, entre un ojo y otro,
entre mano y mano se hace una especie de cruce,
cuando se enciende la chispa del sintiente sensible,
cuando prende el fuego que no dejará de arder,
hasta que tal accidente del cuerpo deshaga
lo que ningún accidente hubiera bastado hacer...*

Merleau-Ponty, *el ojo y el espíritu*, 2013.

Abro el libro de *La tejedora de coronas*, para releer algunas de sus líneas por cuarta o quinta vez en los últimos ocho años. Debo admitir que en realidad lo primero que me viene a la mente fue ese momento, cuando a los trece años hurtado de mi padrastro leía *Los cortejos del diablo*, por vez primera, acaso por la impresión de misterio que en mí generó la portada con la imagen del *Aquelarre* de Goya; poco tiempo después, en la biblioteca Luis Ángel Arango *La tejedora de coronas* se presentó ante mí haciendo giños, me atreví a leer una cuantas líneas, pero, enamorada como estaba en ese momento de *Los cortejos del diablo* y aterrada por la puntuación endiablada que a mi corta edad se hacía casi ininteligible huí de esa lectura, aunque siempre con la promesa

de volver a ella cuando fuera más avezada en la comprensión de los escritos del maestro Espinosa.

Navegué; sin embargo por muchas otras de sus obras, inicie con ese primer libro robado, que hasta hoy conservo, ahora con la firma de Espinosa en él, una colección de su obra, y con vergüenza debo admitir que sin buscarla, hace ocho años, *La tejedora de coronas*, vino a mí como un regalo de cumpleaños de mi mejor amiga. Ya más madura tal como lo había prometido me interné en sus páginas y confieso que esta vez nuevamente generó en mí angustia, pero ya no era la angustia de las letras sin punto sino la angustia seductora de una noche de tormenta que ambientaba la contemplación de un bello cuerpo femenino. Quedé atrapada en sus páginas y otra vez vino a mi encuentro una mujer que me revelaba en su historia lo que yo percibía en la existencia misma.

Dejo atrás esos recuerdos y me encuentro o mejor me rencuentro con una Genoveva, que rememorando una noche tormentosa de mar agitado en Cartagena, se halla turbada por la imagen sensual de su propio cuerpo frente al espejo, esa impresión bella y horrorizante que sonroja a quien lo lee y le hace sentir la misma turbación erótica que experimenta Genoveva (ESPINOSA G. , 2002, págs. 9-11), haciendo que el lector quede atrapado entre el espacio discursivo de los recuerdos apoltronados y caprichosos de la memoria de la ya marchita Genoveva, que reflejada ve reflejada la fealdad de su vejez en el agua del lebrillo de la bruja de San Antero recuerda su propio cuerpo casi ochenta años antes cuando este le inspiraba un pavor diferente. Se partirá aquí la escena en varios fragmentos para su análisis:

Al adentrarse la noche, los relámpagos comenzaron a zigzaguear sobre el mar, las gentes devotas se persignaron ante el rebramido ronco del trueno [...] pensé que, para tomar el baño, el quinto o sexto del día, sería mejor llevar camisola para meterme en la bañera, pues ir desnuda era un reto al Señor y un rayo podía muy bien partir en dos la casa [...]

En este momento Genoveva ve a su cuerpo de diecisiete años como símbolo del pecado, porque ya ha sido mancillado y ni los baños logran borrar el ultraje; ya le había advertido su confesor que su belleza era engendradora de pecado, la gente que se persigna ante la furia de los truenos bien podría igual santiguarse ante la provocadora, prometida, desnudez de Genoveva.

[...] y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación, un espejo alto, biselado, ante cuyo inverso universo no pude evitar la contemplación lenta de mi desnudo aún floreciente [...] no conseguía enorgullecerme porque lo sabía , no ya manchado, sino invadido por una costra [...] (ESPINOSA G. , 2002, págs. 9-11).

La costra adherida a la herida en Genoveva será una herida que nunca cierra, entre otras cosas porque ella se niega a hacerlo, si la herida cierra con el olvido de la mancha que invade su cuerpo olvidaría también lo que en éste despertó la presencia y el

amor de Federico, la fatalidad de la violación está, con todo, eternamente ligada al recuerdo de Federico.

Genoveva se avergüenza de ese cuerpo que antes le causaba felicidad por lo que producía en Federico, un cuerpo que en su condición de pureza mostraba a él, no obstante, la promesa de la entrega sin medida, en ese juego de muchachita seductora pero inocente que generaba a placer el deseo en el muchacho de la cercanía y la prohibición como ese miércoles santo que se cuela a hurtadillas de su padre y el señor Goltar al pequeño e improvisado observatorio astronómico de Federico solo para

indicarle con un dedo sobre los labios que guardara mucha discreción, [...] bajo la impresión de mi rostro emoliente, porque me sabía ya una mujer, sabía que en mis ojos oscuros relumbraba, con vivaz inteligencia, algo que, aplicado a sus solitarias ensoñaciones, cobraba un íntimo y excitante cariz de complicidad, de suerte que me estrechó rápidamente contra el pecho, con friolento amor, aún revuelta la imaginación en espectros de expediciones temerarias e impedimentos infranqueables, y creí experimentar como en un golpe de conciencia de qué modo la vibración de su espíritu poseía el intranquilo aspecto de un espasmo torturado, pues buscó mis labios con avidez casi rabiosa, alborotó mis tupidos cabellos y estuvo a punto de gemir al apoyar la cabeza en la abertura de mis senos y estrechar mis caderas, en tanto yo lo rechazaba con dulzura, con ese rechazo tan a pesar nuestro con el que

damos a entender las mujeres que todo esto será tuyo, muchacho, pero una vez cumplidos los requisitos. (ESPINOSA G. , pág. 23)

En esos momentos en lo que seguía viva la esperanza de consumación ella hacia padecer los espasmos de la promesa de entrega a Federico; luego frente al espejo y a lo largo de su vida el cuerpo erotizado de Genoveva llevará siempre en los espasmos el deseo irrealizable de la posesión del cuerpo de Federico; pues fue ese cuerpo masculino el que le hizo verdaderamente consciente de su atractivo y de la forma casi insistente en que ese cuerpo pedía y pide ser poseído por él:

[anhelando] al adorable adolescente que me había hecho comprender [...] la función nada maternológica ni mucho menos lactante de mis eréctiles pezones [...] y me sentí avergonzada del recorrido escalofriante, y quise eludir el reflejo de mi cuerpo [...] pero mis ojos permanecían fijos] en la hendidura que parecía temblar de placer bajo la maleza rojiza del vello, cuya contemplación me hacía sentir un escalofrío eléctrico, como de ámbares frotados, una especie de zigzagueante relámpago como esos que alborotaban el mar, recorrerme las piernas, que apretaba entonces como los niños cuando no pueden retener la orina, y el efecto era igual que si me hubiesen masajeado los muslos, [...] e imaginaba un cabezal apropiado para cauterizar la cisura de aquella enervante sangría, para restañarme la herida del sexo como si fuera la del cordón umbilical, y sentí entonces la necesidad de algo que lo taponara profundamente hasta

cortar o estancar aquel flujo magnético que me hacía apretar los muslos y evocar con furor el cuerpo amado de Federico [...] (ESPINOSA G., pág. 11)

Su propia imagen la llena de temor y repugnancia porque se sabe profanada, y aun peor tiene la certeza de que esa profanación no ha repercutido en la disminución del deseo que puede provocar su cuerpo, es más la profanación le ha hecho no solo objeto del deseo sino que le ha permitido reconocerse con mayor claridad como sujeto que desea poseer y nuevamente ser poseído aunque su Federico amado ya no sea accesible más que por la fantasía, que solo engendra con mayor profundidad el sentimiento de frustración.

Si bien, la joven esclava Beltrana fue la que inicio a Genoveva en la vida de la sensualidad, ella considerará aquellos juegos, como los juegos inocentes de dos niñas desamparadas a las que la vida a dejado un poco a su suerte, Beltrana como Genoveva ha perdido a su madre. Beltrana es producto violación, además debió presenciar en silencio como su madre era abusada nuevamente por un batallón antes de ser ahorcada por asesinar al padre de su hija, la misma Beltrana no escapó a esta condición de víctima en su niñez al ser desflorada por un sacerdote que huyó bajo la protección del clero; esto hace que ella no tenga trato carnal con ningún hombre y que sus encuentros eróticos con Genoveva tengan más la búsqueda de compañía y afecto que la intención de placer para Genoveva, esa inocencia se muestra en su primer encuentro den el que el contacto es más una forma de consolación que manifestación del deseo de Genoveva en este punto

para Genoveva el deseo sigue estando supeditado a la imagen de Federico desnudo en la playa y a sus besos apasionados. Besos su primer encuentro con Beltrana es muy diciente:

[...] me precipitaba, deshecha en llanto, en la habitación que compartía con Beltrana, donde ésta se apersonó inmediatamente, transfigurada, sin saber lo que pasaba, y viendo en el lecho mi cuerpo desnudo empezó a prodigarme consuelos muy dulces, [...] consuelos que incluían suavísimas caricias desde mi temblorosa nuca hasta mis nalgas y mis piernas convulsas, de forma que no pude resistirme, [...] , atrayendo su rostro, besé con furor los labios de la muchacha, que desfogó también su deseo y se trenzó conmigo en un amor huracanado pero muy breve, pues comprendimos lo estúpido de nuestro comportamiento (ESPINOSA G. , pág. 386).

Genoveva misma afirma nunca llega a amar a Beltrana su desnudez le produce más una especie de ternura que deseo, ciertamente, ella desea a los hombres, por lo que aunque se sume en éxtasis voluptuosos con ella estos responden al miedo que invade a ambas, el saberse rodeadas de abuso y muerte, el pensar que el sitio de los francés a Cartagena pronto llegará a ellas para arrebatarles la vida, en sus encuentros se aferran a la vida presintiendo la usurpación y la muerte.

Este temor es fundado, y casi premonitorio la mancha que ha tomado a Cartagena se va acercando a ellas hasta encontrarlas justo en el momento en que

Genoveva decide pasar por encima de sus temores religiosos y sus creencias entregándose finalmente a Federico, antes de que esto llegue a suceder, con la misma violencia con la que se han tomado a Cartagena lo filibusteros de la tortuga encabezados por Leclerq, invaden la casa golpean a Federico y toman a Genoveva, quien desde la mazmorra del santo oficio aun recuerda con rabia el hecho que la arrojó al mundo y cambio para siempre la forma en que vería su cuerpo y su vida:

Leclerq me asió en aquel momento por el cuello y, con la ayuda de los otros malparidos, me tendió en las baldosas y me penetró dolorosamente con su virilidad amoratada, rodó la sangre que debía inmolarse para Federico, se redujo a carúnculas multiformes el repliegue de la mucosa vaginal, se abrió el himen en un himeneo de infamia, ay muchas veces me dijo mi madre que el destino de las mujeres, como el de las flores, era el de ser cogidas en su más bella floración, pero a mí me despetaló un ave de rapiña, ante tus ojos, Bernabé, que aullabas de ira entre tus ataduras, a mí me cogió en mi floración un gavián depredador, y cuando sentí mi sexo inundado por su espermatozoide, cuando lo supe congestionado en los intensos relámpagos del orgasmo, entonces no quise que se saliera de mí, y creo que bendije el que otros formantes se turnasen ahora para poseerme también, aullé de maldito placer y de divina cólera y de sublime humillación entre sus brazos, quise que vinieran más, que vinieran todos, que todos consumaran la infamia y me proclamaran como su recipiente ideal [...] (ESPINOSA G. , pág. 439).

Esa decisión y deseo de ser el recipiente ideal hace que Genoveva exclama entre el éxtasis y la ira de su pureza pérdida manifiesta la decisión de negarse a ser la víctima y permitir que sean otros los que dispongan de ella, evidentemente aunque tomada la decisión no le será fácil deshacerse de sus principios, para emprender ese nuevo camino, será otro esclavo joven y solitario quien en su encuentro le purifique del ultraje restañando la cisura con el bálsamo de su deseo de animal herido. Bernabé al igual Beltrana son en cierta forma hermanos de Genoveva en el dolor y el abandono. Bernabé a quien ella considera siempre su amigo es el primer hombre con el que decide compartir el lecho tras la violación, esa relación cura de cierto modo su cuerpo, nunca su hendidura, y es la que le hace sentirse dueña de sí, así que se empodera de su cuerpo y lo hace instrumento y vehículo de su búsqueda que ya no será el amor que sabe del todo perdido.

En Genoveva el cuerpo pierde el valor de animalidad por la violencia desbordada y primitiva que sobre ella se ha abalanzado, para convertirse en cuerpo pensante, no es que deje de ser sintiente, solo que esta es la condición que la acerca a conocimiento que espera alcanzar, de allí en adelante la condición *sine qua non* .un hombre podrá ser considerado como su amante dependerá de que tan maestro pueda ser al menos hasta que ella sea quien difunda el conocimiento científico a otros. Pues si una vez fue entregada a la animalidad irracional buscará alejarse de esta en la persecución del saber enciclopedista de la época. Ejercida así su sexualidad, se convierte en la negación de toda animalidad; claro está que no toda su sexualidad está orientada a ese conocimiento

esta contribuye claramente al conocimiento y comprensión de sí misma y lo que ella considerará como su destino ser recipiente del saber propio y de otros.

Es por eso que se debe considerar que la búsqueda de conocimiento de Genoveva tiene varias aristas en primer lugar el conocimiento certero de la estrellas en el que sus amantes-maestros Pascal Bignon y Guido Androvani la sumergen y guían ello son como su segundo bautizo el primero lo hizo Federico al sembrar las inquietudes intelectuales aun medio informes en ella, este segundo bautizo la encamina en su viaje que solo terminará al regresar a su tierra natal. Con ellos Genoveva emprende la huída a Francia que no pudo concretar con el muchacho criollo.

A partir de ellos para Genoveva los hombres con los que comparte el lecho y el acto sexual la acercan cada vez más al conocimiento ella da su cuerpo y en el goce gana no solo el orgasmo sino el acceso al mundo matemático, astronómico, literario, político y filosófico de la época sus amantes no solo son cuerpos con los que se entrelaza, esos cuerpos son sus maestros y en su vejez el rito sexual de despedida lo más cercano a la experiencia mística (pero de esta experiencia se hablará más adelante).

De todas sus amantes el que mayor influencia ejercerá en ella es Voltaire quien siendo aún joven la toma bajo su tutela como amante y aprendiz, es él quien le empieza a mostrar el nuevo mundo desde la ciencia y la razón hasta antes de conocerlo ella misma se considera como una bestezuela barruntada con algo de conocimiento, la relación breve pero productiva con François-Marie Arouet', aún semidesconocido, será

el tercer y definitivo bautizo en la razón que recibirá Genoveva. En Voltaire encuentra una especie de Federico en una hipotética etapa adulta, imagina que de haber corrido con mejor suerte este sería el destino merecido para su novio perdido, que se fue de ella el día mismo de la violación pues él se sumió en una enorme tristeza acaso por haberse sabido traicionado por el pirata Leclercq en quien depositó su esperanza de viajar a Francia o por la pérdida impotente de la pureza de su amada Genoveva. La compañía de Voltaire a medida que se hace más agradable amplifica en ella el dolor de la muerte de Federico. Las conversaciones con su amante Voltaire siempre orientan la búsqueda de la razón y el cuestionamiento sobre lo que por ignorancia se llama destino:

por aquellos días, entonces desplegó ante mí todo el esplendor de su espíritu escéptico para hacerme ver cómo aquella sentencia según la cual el hombre prudente forja él mismo su destino venía a ser tan inconsecuente como la propia creencia en el destino, pues podía redargüirse que fue precisamente el destino el que lo hizo prudente, concepto que coronó con una de sus finas sonrisas, [...] aunque, naturalmente, la idea que mi joven amigo se había formado, en realidad, sobre la materia [...] pensaba más bien que el ser humano nacía destinado a ser juguete de los prejuicios y de las pasiones, de esta manera el destino de un individuo dependía menos de sus talentos y de sus méritos que de la elegancia de sus cabellos o de la belleza de sus manos. (ESPINOSA G. , pág. 127).

Esta es una de las apreciaciones que podría haber entender a Genoveva como en su condición de indiana y más aun de mujer, esa disposición de sus encantos es sin duda una llave al conocimiento que el joven Federico solo soñó, a fin de cuentas quien la introduce, a pesar de su condiciones de mujer y extranjera, en los misterios de la masonería y la lleva a hacerse miembro es el mismo Voltaire, a quien llegó gracias a la disposición de sus encantos y su inteligencia.

Si en el acto erótico la sensación de continuidad es su clímax, puede decirse que si bien Genoveva goza de su sexualidad y es ella misma puro erotismo esa búsqueda de continuidad se encuentra siempre en ella irrealizable pues a causa del enamoramiento imperecedero por Federico en ella está fijada la idea de que solo con él y luego con Marie, su reencarnación lo hubiera podido lograr al grado que hubiera deseado, sin embargo, Federico siempre se le presenta cercano pero inasible muere antes de la consumación de su amor y al reencarnar en Marie aunque puede gozar de los placeres sensuales su cuerpo de niña no puede taponar la herida de Genoveva. De esta manera podría entenderse que el deseo de continuidad en Genoveva solo logra apaciguarse con el conocimiento que adquiere de sus amantes y luego prodiga a sus discípulos de la logia.

Marie se desliza en la vida de Genoveva como rayo de luna palideciente, un pequeño fantasma que solo habla en romances y que únicamente tras su adopción por parte de la cartagenera puede empezar a hablar y manifestarse; pero en Marie nada es como en otros niños su excesivo ingenio la hace macabra y sombría en sus expresiones

de su boca de niña salen expresiones que presentan una reflexión que conmueve a Genoveva, gracias a que en ésta identifica de verdad y aún más de verdad sentida en carne propia:

toda forma de amor la relacionaba con la muerte, sostenía que la prueba de un amor verdadero radicaba en su capacidad de tentar a la muerte, de atraerla para ser destruido, giraba en torno de la muerte como un insecto muy luminoso y polícromo alrededor de una llama negra, la muerte era su noria, su centro de actividad (ESPINOSA G. , 257).

Si con Federico la promesa de amor era de vida, matrimonio e hijos con Marie era muy sensual pero siempre sombría una promesa de desolación y muerte. La pobre niña sufrirá de una especie de enamoramiento obsesivo por su madre adoptiva en quien cree ver la razón de su ser, para Genoveva Marie, es la hija que nunca pudo tener pero lo extraño es como en su ánimo de protección, pues Marie parece siempre cercana al desmoronamiento debido a su fragilidad, descubre que:

un elemento casi indiscernible de sensualidad parecía sumarse a esos sentimientos, pues experimentaba un placer casi sexual al estrecharla contra mí, acaso no ese mismo, ligero erotismo de las madres al dar el pecho a los bebés, sino algo mucho más subyugante y estático, una sensación de ilícita plenitud que había estado, varias veces, a punto de conducirme al orgasmo (ESPINOSA 245).

Esta sensación es análoga a la que años antes sufrió Federico con el mentado Miércoles Santo. Lo que en otros encuentros con la niña que se va haciendo adolescente se da es la sensación de fusión perseguida por Genoveva en el amor, pero estos arrebatos se le antojan aunque bellos siempre irracionales pues son ajenos a su comprensión, solo sabe con certeza que los disfruta siempre con una sensación de extraña nostalgia:

nos estrechamos en un éxtasis del cual no habríamos de salir en mucho tiempo, un arrebato que no exigía lógica, pues no era exactamente un acto sexual el que emprendíamos, sino la fusión platónica de dos partes de un todo cuya separación espacial había sido mero capricho de la naturaleza, pobre de mí que no podía comprender la causa verdadera de aquel gozoso padecimiento, cuyas secretas pulsaciones jamás hubiera logrado descifrar porque no pertenecían a las estructuras de mi razón, a las jerarquías de mi conciencia (ESPINOSA G. , 259).

En compensación a toda la angustia que Genoveva ha padecido por la pérdida de Federico este a su vez encarnado en Marie sufre el mismo destino, pues aunque entre ellas hay presente eroticidad nunca llega a la consumación que ellos anhelaban, Genoveva traiciona el amor de Marie con un joven que hace su juguete porque ni las caricias ni el amor de Marie, pueden restañar la cisura, llenar el vacío, de hecho parecen hacerlo más profundo. Así como perdió a Federico en una muerte anticipada cruzada por el abandono a la vida antes de llegar a morir igual perderá a Marie a causa de una rara

enfermedad que la va llevando de a poco al desvanecimiento, parece que Marie muriera de amor.

Genoveva transita como su América nativa entre la superchería, el oscurantismo, y la frivolidad de la razón, su cuerpo la acerca al conocimiento y sobre todo al conocimiento de sí misma, pero es también una llaga que nunca cierra, porque lo que ella no comprende hasta ya muy anciana es que su herida no está depositada en el cuerpo sino en el alma y solo la razón la ha apaciguado pero nunca la curará, Genoveva como América debe asumir su condición de víctima que se nutre con el ultraje que no la destruye pero que indudable la modifica obligándola a construirse una y otra vez con base a sus experiencias, lo que de erótico le es propio a Genoveva es también su única debilidad intelectual, la eterna añoranza de las ilusiones febriles de la adolescencia, el conocimiento trae consigo la dura carga de la nausea de saberse finito incompleto y la inexorable búsqueda de la trascendencia, carga que como dos valijas que se van colmando con el viaje lleva siempre consigo la criolla europeizada; incluyo aquí este tipo de reflexiones porque en su trasegar no solo fue depositaria de conocimientos exactos, sino y tal vez de manera más intensa de saberes, filosóficos y políticos. Si bien es cierto que Genoveva cumplió su promesa de *recipiente ideal* nunca fue un recipiente pasivo, siempre transformó lo que le llegaba.

Ya al final de su viaje en las mazmorras donde espera su ejecución siendo acusada de brujería, debe reencontrarse con el espejo de agua que el lebrillo de la bruja de San Antero, acaso ella misma, le facilita y nuevamente se aterra al verse reflejada por

no ya como en esa noche de relámpagos zigzagueantes sino por la fealdad de la vejez que a sus propios ojos la hace dudar de si en verdad no es una bruja y saberse decidida y deseosa de morir pero finalmente continuada en sus discípulos. Igual ya sabe que ha experimentado su último arrebató erótico que le confirmó la existencia de un más allá en el que podrá permitir la comunión con la eternidad:

entonces, ante mi pasmo, insistió en que, para desagraviarme, me haría el amor en la barca cuantas veces yo quisiera, lo dijo con un entusiasmo que no se compadecía con mi pobre cuerpo caduco, con mis casi noventa años, demonios, que a despecho de mis arrestos juveniles saltaban a la vista, pero él me aseguró que la ley del mundo, más allá de las fronteras de la edad, era el amor, y por ello entendía el amor carnal, al cual consideraba la suma y perfección de todos los amores, pues no existían auténticas distancias entre aquello que reputábamos los cristianos profano y aquello que juzgábamos sagrado, el universo y el cuerpo humano eran todos una sola esencia sagrada y ningún acto que nos causara sano placer podía considerarse contrario a las leyes divinas [...] (ESPINOSA G. , págs. 446-447).

Esté pensamiento último y trascendente lo recibe de boca de Bolongo, antes de ser poseída en el piso de la barca que la ha rescatado de su naufragio de Nueva York a Cartagena, pero ese anuncio y el acto mismo solo serán preludio para el momento

más intenso de éxtasis de Genoveva, el ritual al que Bolongo y sus tripulantes la conducen un ritual en el que:

un temblor incontenible me empezó a inundar, a mí, que era sólo una observadora alejada del círculo, me sentí empujada por una fuerza invisible y, de pronto, mi físico se me antojó ingrátido, los cuerpos contorsionados de los negros giraron en vértigo ante mis ojos, me supe saqueada por algo extraño, traté de resistirme a esa posesión avasallante y creí rodar por un abismo cuyas paredes las formaban millares de brazos convidantes, perdí la noción de mí, para sólo recuperarla mucho más tarde, cuando desperté en el regazo de Apolo Bolongongo que, concluida la ceremonia, trataba de reanimarme con sorbos de aguardiente de caña, pues como trató de explicármelo a la mañana siguiente, no había logrado establecer qué *loa* se apoderó de mí, tan desprovista de preparación, en cierto momento del ritual, y yo sin reticencias le manifesté mi sorpresa ante aquellos acontecimientos, pues pude evaluar, hasta determinado punto, su irrefutable maravilla, y comprobar también el estado de paz y alegría en que las almas de los oficiantes, y la mía propia, habían quedado después del trance (ESPINOSA G. , pág. 447)

En la obra sale al encuentro con el lector, una mujer que se ha constituido de otras mujeres, una mujer única y sin embargo claro ejemplo de la universalidad de la condición humana y de los movimientos del pensamiento de su época; la Genoveva

adolescente enamorada, puritana y soñadora, la que ha sido víctima del desengaño de la vida tras su violación, la muchacha inquieta que se marcha de Cartagena en busca del conocimiento pero también para mostrar a otros el planeta que lleva su nombre y fue descubierto por el dulce Federico, aquella que quiso iluminar a Cartagena con la luz del conocimiento para sacarla del oscurantismo pernicioso de la inquisición, la que recorrió las calles de París observando el gélido contraste entre despilfarro y pobreza; la que protegida por Voltaire, confirmó que su vida se debía al conocimiento, no al amor, la viajera incansable, la fundadora de la primera logia en el continente, la anciana que sobrevivió al naufragio solo para ser consagrada al último acto sexual y a la posesión del espíritu de la comunión, la bruja marchita asesinada por el santo oficio y en ultimas una mujer que encontró en su cuerpo el vehículo para hacerse sabia:

para que llegue mi turno deberá brillar en el cielo de Cartagena, en ese cielo que escudriñó Federico Goltar con una pasión y con una esperanza tan ardientes, la luna llena de abril, bajo la cual podré despedirme de mis recuerdos y de mis fantasmas inclementes, para ver cómo se incorporan mi fantasma y mi recuerdo a la espesa sombra de la muerte y de los muertos, y comprender entonces que, así como con todos los rostros que conocí podría ahora componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así con los semblantes de los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios. (ESPINOSA G. , pág. 503)

6 A MODO DE CONCLUSIÓN

La lectura hermenéutica y fenomenológica de la obra literaria *La tejedora de coronas* del cartagenero Germán Espinosa, permite comprender la evolución de la que es protagonista Genoveva y como en ella ese juego de la vida que vertiginosamente se desliza hacia la muerte es en ella un viaje enteramente significativo se va de Cartagena para perseguir el sueño de Federico su joven aprendiz de astrónomo, y lo toma como suyo pero acaso ese viaje sea en realidad motivado más por la búsqueda de encontrar a Federico y así misma en el camino del conocimiento, vivir por los dos la vida que debían vivir juntos. Como Ulises que parte a la guerra y vuelve vencedor solo para saber que todo su viaje incluso su partida no fue más que un largo camino para llegar nuevamente a casa. Pero para Genoveva esa casa ha perdido todo su sentido con la muerte injusta y prematura de Federico así que para poder habitar en ella es necesario que esta salga del oscurantismo en que la inquisición la tiene sumida. Obviamente en Cartagena esa labor se hace imposible ante todo porque no hay forma en la que Genoveva pueda acceder a las herramientas que le faltan para llegar a generar ese cambio, que ella siente se lo debe a Federico y a sí misma.

En parte por ser mujer y en parte por ser criolla o mejor como le dicen en Francia, indiana, no puede acceder a ese conocimiento de forma lícita, no sabe y no tiene como llegar a Francia y sabe que aunque a dedicado algún esfuerzo en recibir tal como lo hace el puerto de Cartagena a todo lo que de cultura y conocimiento le llegue

de fuera, mientras permanezca allí no solo este conocimiento será limitado sino que pondrá en riesgo su vida a causa de las leyes de la inquisición.

Es así como su cuerpo y el uso erótico que es capaz de hacer de él se convierte en llave, en herramienta de acercamiento al conocimiento, si bien esta vía es placentera también es sin duda peligrosa Genoveva comprenderá que el amor nunca se materializará en ella, así que debe dejar de lado toda esperanza por su consecución y en cambio perseguir un conocimiento que su cuerpo le permitirá asir. Ese conocimiento que en principio es científico, pronto se tornará filosófico e incluso transcendental, se convertirá en conocimiento de sí misma y de los otros. Comprensión de que solo en la muerte podrá alcanzar la unidad que no pudo llegar a crear con Federico su alma gemela.

El conocimiento que adquiere y la posterior comprensión y difusión de él en sus tierras de origen dará el mayor sentido a su vida con el tiempo ha podido hacerse de los instrumentos de los que necesitaba para iluminar la oscuridad de su natal Cartagena sabe con tristeza que no vivirá para verlo por completo realizado pero que de igual forma se dará y ella habrá sido la gestora de esto, saldando así la deuda con la pareja soñadora e ingenua de criollos que jugaban a la astronomía con la pasión del amor que en ellos engendraba.

En su periplo también comprenderá que la decisión de hacerse recipiente ideal fue la correcta sin importar los años de prisión y violaciones a las que fue sometida en diferentes partes del mundo, incluso sabe que su renuncia al amor valió la pena y valió

la pena también toda la angustia de una vida mal vivida como la llama ella pues tal como fue su deseo logró desprenderse de la estupidez reinante en las colonias españolas, estupidez que igual le traería la muerte y que no dejaba de repugnarle y divertirle.

Se comprueba con todo esto como la relación entre conocimiento y erotismo es fundamental en la obra y como incluso los movimientos de la comprensión filosófica como lo serían la fenomenología y la hermenéutica están presentes en el proceder intelectual y comprensivo que Genoveva hace de su siglo y de los hombres de ciencia que conoce en su navegar. Incluso es apreciable, las reflexiones filosóficas que ella misma hace de la cuestiones relacionadas con el amor, el erotismo y la muerte como tres momentos que aparecen incesantemente en su vida y ayudan a constituir la en lo que será. Genoveva es sin duda una heroína de su tiempo, una heroína que nace mancillada por la bestialidad de la violencia que su tierra sufre constantemente, una heroína que nunca tomó las armas ni combatió en el campo, ella es una heroína ante todo intelectual y un espejo de su tiempo.

7 REFERENCIAS

- BATAILLE, G. (1997). *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BATAILLE, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Arango Editora.
- BATAILLE, G. (2010). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- D'HONDT, J. (1974). *de Hegel a Marx*. Buenos aires : Amorrurtu editores.
- ESPINOSA, A. (2000). *Espinosa oral*. Bogotá: Gente Nueva.
- ESPINOSA, G. (2002). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Alfaguara .
- ESPINOSA, G. (2003). *La verdad sea dicha: Mis memorias*. Bogotá: Taurus.
- GADAMER, H. G. (1977). *Verdad y método*. (A. A. Agapito, Trad.) Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GADAMER, H. G. (1993). *Poesía y diálogo*. Barcelona: Gedisa editorial.
- GADAMER, H.-G. (2001). *Antología*. Salamánca: Ediciones Sígueme.
- GADAMER, H.-G. (2001). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- GONZÁLEZ, d. P. (2012). Apuntes preliminares para una fenomenología del cuerpo en Edith Stein y Maurice Merleau-Ponty. En M. T. RAMÍREZ, *Merleau-Ponty Viviente* (págs. 223-235). Morelia, México: Antrpos. Siglo veintiuno editores.
- HEGEL, G. W. (1981). *Fenomenología del espíritu* . Mexico: Fondo de cultura económica.
- HUSSERL, E. (2009). *Las conferencias de París*. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- HUSSERL, E. (2012). *Las conferencias de Londres*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

MERLEAU-PONTY, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta.

SALABERT, P. (2005). *Shpairos, geografía del amor y la imaginación*. Barcelona:
Laertes .

SOPÓ, A. M. (2012). Del círculo del comprender. *apuntes de camino al aula*. Bogotá.