

**Ausencia y realidad de la ausencia.
Notas sobre Eros y el cuerpo de Eros,
a propósito de las *Cartas de la monja portuguesa***

JOSÉ LUIS OMAÑA
Escuela de Artes (UCV)

JOSÉ LUIS OMAÑA
GUEVARA

Investigador egresado de la Escuela de Artes-UCV, donde se desempeña actualmente como instructor docente de las materias Estética I y II. Trabajó en el Departamento de Investigación del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y tuvo a su cargo varias curadurías y la producción editorial de catálogos. Fue coordinador editorial de la revista *Arte en diálogo*, de la Fundación Museos Nacionales. Publicó en la Revista *Día-crítica* una reseña titulada «Aproximación a *Fragments de una memoria épica*, de Derek Walcott». Es coordinador editorial de la revista *Agujero Negro*, órgano divulgativo de la Escuela de Artes. Actualmente es tesista de la Maestría en Estudios Literarios de la UCV.

RESUMEN

Partiendo de un corpus crítico especializado, se realiza un breve estudio sobre la presencia de lo erótico en la obra *Cartas de la monja portuguesa*, escrita por Gabriel Lavergne de Guilleragues y atribuida a Mariana Alcoforado. Así, indagando en las características propias del discurso epistolar de ficción, se procura reflexionar sobre el peso de la realidad de la ausencia en el duelo erótico.

Palabras clave: EROS, AUSENCIA, REALIDAD, FICCIÓN EPISTOLAR.

ABSTRACT

Standing on a specialized literature, we study the place of *Eros* in *Lettres portugaises*, the epistolary novel by Gabriel Joseph de Lavergne, vicomte de Guilleragues (1628-1685), long attributed to Mariana Alcoforado. Inquiring on the epistolary fiction gender, we consider the tension between reality and loss in erotic writing.

Key words: EROS, LOSS, REALITY, EPISTOLARY FICTION GENDER.

I

El lezamiano gordiano de las confusiones gravita en torno a las *Cartas de la monja portuguesa*. Según informes precisos de la historiografía contemporánea, Mariana Alcoforado, la monja, escribió y no escribió las amorosas cartas, sugiriendo esa historiografía la presencia de un vizconde de Guilleragues, verdadero autor desdibujado del epistolario¹. El nudo gordiano se tensa, la cuerda se enreda más cuando vemos que

¹ La confusión autoral en torno a las *Cartas...* comenzó con su publicación a finales del siglo XVII, pues, siguiendo los recursos retóricos de la escritura epistolar de ficción (anonimato, veracidad fingida de las epístolas), las *Cartas...* se hicieron populares sin hacer referencia a un autor determinado. Y por más de doscientos años la poca certeza sobre el autor de las cartas burló, en más de un sentido, a la crítica moderna. No es hasta inicios del siglo XX cuando la historiografía dio con el nombre de Guilleragues, quien es en apariencia (y hasta nuevo aviso) el verdadero autor del epistolario. Así se supone que se dio fin a la burla (Ver: Guillén, Claudio, 1998:226-227).

Sobre este embrollo historiográfico en torno a las *Cartas de amor de la monja portuguesa*, Moraima Márquez dice que,

«pese a que los académicos franceses no tienen dudas al establecer su condición de obra de ficción cuyo autor no es otro que Gabriel de Lavergne, vizconde de Guilleragues, no

Rousseau, con una misoginia de librepensador dieciochesco, apuntaba: «una mujer no es capaz de semejante escritura», mientras Rilke, al otro lado de la cuerda, celebra la espiritualidad verbal de la Alcoforado (1987:59). El gordiano se recoge y lo tensamos un poco más, ahora con nuestras propias manos; decimos: el nudo ha de ser nudo, así lo reconocemos, así nos enredamos en su laberinto para transitarlo, para aumentar la gravedad de sus confusiones, su contradicción esencial, sin pretender ejercer el alejandrino quiebre del gordiano.

En las líneas que siguen buscaré transitar brevemente ese laberinto, guiando la reflexión hacia Eros, acaso el personaje y a la vez el autor último de las *Cartas...* El Eros de la lejanía, el Eros originario, el *daimón* platónico, el amorcillo ciego afrodítico, el amoroso furor barroco... un monstruo polimorfo, de mil cabezas, una sustancia divina que pareciera buscar la punta de su lanza en estas cartas; hacia él aguzaré la mirada, hacia su presencia en el epistolario (¿ficticio y real?) de la monja abandonada.

II

Si Hesíodo menciona a Eros como una de las tres potencias primigenias, como la última de las entidades divinas de la tríada originaria, es quizás porque en la Grecia del *mythos* el amor era sentido como uno de los rostros de lo monstruoso, de lo ilimitado esencial. En tiempos de Hesíodo, Eros debía significar también frontera, límite de la humana acción. Lo mortal no tenía injerencia entre sus dominios, pues en tanto potencia originaria, en tanto monstruo, el sagrado Eros reinaba en lo ilimitado, era él mismo lo ilimitado revelado en forma de misterio. La voluntad humana nada podía ante sus influjos. «Eros, el más bello de los inmortales dioses, que libra de cuidados a todas las deidades y a todos los hombres, y triunfa de su inteligencia y de sus prudentes decisiones» (Hesíodo, 1997:15).

son pocos quienes aún albergan la creencia de que las cartas fueron realmente escritas por la protagonista. El público lector, numeroso y ávido desde el primer momento, a menudo se niega con fervor a reconocer cualquier otra autoría, quizás porque desde su publicación ha percibido las *Cartas...* como una realidad hecha novela. En cualquier caso, la pieza es considerada una obra maestra de la literatura amorosa» (2007:60).

Y es que antes de ser una figura, antes de hacerse conocer como una entidad abrazable por la escultura y por el arte personificador del rapsoda, Eros parece haber sido más bien un influjo, una potencia a la vez caótica y ordenadora. Así lo entendió Aristóteles, en los pasajes más historiográficos de su *Metafísica*:

Puede suponerse que Hesíodo o cualquier otro que haya establecido como principio de los seres el Amor o el Deseo, como Parménides lo hiciere, fue el primero en buscar tal principio [el tipo de causa por donde se imprime el movimiento de las cosas]. Pues el último, describiendo la génesis del universo, dijo:

«Afrodita erigió el Amor primero entre todos los dioses, y Hesíodo dijo:

*Primero entre todas las cosas fue Caos,
De inmediato, la Tierra, de anchuroso seno...
Y el Amor, que aventajó a todos los inmortales».*

Tanta era la necesidad que había de que existiera en los seres una causa que los moviera y concretara (1978:128).

De manera similar, Eros fue percibido por la tradición órfica e incluso por Platón. En *El banquete* vemos que el amor es comparado con un *daimón*: «¿Qué es entonces Eros?», pregunta Sócrates a la extranjera de Mantinea; «un daimón, una entidad que se mueve entre lo humano y lo divino, entre lo mortal y lo inmortal», responde Diotima (2000:194-195). Un *daimón*, una entidad intermedia entre el ser y el no ser. En Platón el carácter monstruoso del Eros primigenio pareciera desdibujarse, como si aquella sustancia primordial, acechante y terrible empezara a humanizarse. En los *Diálogos*, una moral distinta, un *ethos* distinto comienza a revelarse; una conducta de lo erótico que en Platón ya no es monstruosidad inaplacable sino derrotero, camino hacia la iniciación en lo trascendental, hacia la unidad del ser... Un derrotero moral que encontrará su forma última en el *ordo amoris* cristiano.

En la doctrina medieval el amor era también camino, instrumento de unión entre lo humano y lo divino, esperanza de conciliación entre el

hombre y Dios por la vía del hijo de Dios hecho hombre. Es el dios amor, el tercer dios de la tradición occidental del que habla María Zambrano (2000:224). En Cristo, Eros halla su forma más humana. En él, aquella potencia monstruosa de los primeros relatos griegos pareciera aplacarse y convertirse en imagen de lo ilimitado alcanzable, de la trascendencia posible en el amor. El monstruo se deja tocar y así se vuelve sobrenaturalidad en la resurrección, *imago* abrazable en la fe y en el pensamiento.

Pero un monstruo aplacado sigue siendo esencialmente un monstruo. Suponer que el Eros cosmogónico se volvió una sobreabundancia controlada por el *logos* platónico, figurarse que en ese *logos* el furor demoníaco de Eros desapareció definitivamente, sería como pensar que en el imaginario medieval aquella fuerza erótica originaria también se vio disminuida, infinitamente apaciguada...

Que en más de un diálogo platónico Eros no pierde del todo su carácter de entidad monstruosa, su condición de ente venido de lo invisible, intentaremos verificarlo en las páginas siguientes. Para ello revisaré a continuación dos fuentes textuales —algunos pasajes de los diálogos platónicos y las *Cartas de la monja portuguesa*— a la luz de un tema único: el de la imagen de Eros como entidad iniciática en el misterio de la transmutación de los cuerpos, en el doble camino que está como estampado en la tradición del *ethos* occidental: el que va de lo posible hacia la presencia de lo imposible, y el que se mueve desde la ausencia —lo posible de lo imposible— hacia la corporeidad de la ausencia.

Mas, ¿por qué he escogido estas fuentes textuales? Veo que debo justificarme. Hay en las *Cartas de la monja portuguesa* una fuerza erótica sobreabundante. Esa fuerza, creo, se afina en una doble tradición: la del amor platónico (fuente de la moral erótica cristiana) y la del Eros primigenio mitológico. Estas dos tradiciones no son ajenas entre sí, al contrario, pareciera como si una durmiera dentro de la otra, proyectándose las dos en el tiempo y confluyendo en el cuerpo de una tercera tradición, la de las epístolas artificiosas que, según autores como Moraima Márquez, se remonta a las *Heroidas* de Ovidio (2007:67). El polimórfico cuerpo de Eros pareciera hallar su espacialidad ideal en el cuerpo epistolar; las

Cartas de la monja portuguesa son muestra de ello. En estas epístolas aparece la cualidad polimorfa del amor: su carácter monstruoso y su trascendentalismo dialéctico, su divinidad y su cualidad más humana. El gran Eros respira en ellas, como si la carta, en tanto escenario de lo espectral, de lo fantasmático (al decir de Moraima Márquez), fuera también una entidad deseante, erótica, que comulga con la ausencia para hacerla gravitar y convertirla así en cuerpo abrazable, en espectro asible, entrañable y orgánico.

III

La tradición de las ausencias posibles se remonta a la edad del mito. En Ishtar, la diosa sumeria, como en la Afrodita griega, la pasión erótica se ve acrecentada por la desaparición del amado. Tammuz, el cazador mortal objeto del amor de Ishtar, muere destripado. Su muerte indica el inicio del luto divino. Adonis, el efebo amor de Afrodita, es también el destripado. Con su muerte se verifica la posibilidad de la realidad de su ausencia. El luto afrodítico desciende, gravita hasta las puertas de la muerte de donde surge, levitando, el cuerpo del destripado, el fantasma de Adonis que, como Tammuz, se diviniza en la resurrección. Vemos entonces cómo en el mito la corporeidad del ausente cobra vida. Aquel doble camino erótico del que hablé en líneas anteriores, aquel misterio de la transmutación de los cuerpos se cumple en estas historias de amor y luto. El Eros afrodítico torna posible la imposibilidad de la ausencia, de la muerte, mientras el muerto levita hacia la sustancia de lo inexistente.

El doble camino erótico traspasa al mito y lo encontramos de pronto existiendo en el lenguaje de los trovadores provenzales. En el amor cortés, la actitud erótica del luto y el culto a la amada distante tienen su sello más distintivo. La Dama, figura privilegiada en la poesía de Languedoc, es la imagen fantasmática de una ausencia que, ante el enamorado, se revela casi como si fuera un espectro palpable, despertando así un furor amoroso capaz de activar el deseo concupiscente de aquella lejanía: «¿Cómo puede ser, Dios mío, / que más la desee cuanto más lejana?» (Rouge-

mont, 1993:90-104). Se trata de un sentir erótico que se expande también hacia el barroco del *Quijote*. Dulcinea, la amada inexistente, es la imagen de lo imposible abrazable, de la ausencia sustantivada. Es una idealización sentida, palpada. En su inexistencia radica el poder de su presencia, de su posibilidad. La letra es el escenario de esta transmutación fantasmática amorosa. Esto lo vemos, y con cuánta fuerza, en aquella carta de reminiscencias cortesas escrita por El Caballero de la Triste Figura a su amada, en la que la letra vuelve posible al Eros de lo imposible, a la ausente que, como ocurre a todos los fantasmas del *Quijote*, levita en el presente de la narración de la novela y en su trascendencia en el imaginario moderno occidental (2000:84).

En esta tradición de las ausencias posibles Platón añade un rostro más al polimórfico Eros. En sus diálogos el amor es un *daimón*, como ya lo he dicho, un delirio, una locura divina, una fuerza que arrebató y que, bien conducida, lleva al enamorado hacia el encuentro con la verdad, hacia la realidad trascendental del cortejo de los dioses. Así Eros es, a la vez, arrebató y templanza, arrebató doloroso que conduce a la templanza. El iniciado en este saber es, como el hombre dialéctico, un iniciado en la verdad. Por ello el enamorado platónico se parece al filósofo; los dos afinan su mirar en búsqueda de una realidad suprahumana, los dos aspiran abrazar lo imposible —el mundo, el cuerpo de las ideas— que Platón vuelve posible, y no sólo posible sino real. Al encuentro con esa realidad va el enamorado. Su tránsito se inicia en el cuerpo de lo sensible, nos dice la Diotima de *El banquete*, y culmina en la corporeidad de lo inasible: en la posibilidad del objeto de la contemplación del alma templada, cultivada.

Pero en Platón la templanza suele estar como en estado de tensión. La trascendencia que el Eros platónico proporciona, el encuentro con la verdad última de las cosas tiene, en primer lugar, al cuerpo sensible como punto de partida. El bello cuerpo es el comienzo del olvido platónico de lo sensible. Luego el alma, que así empieza a despertar, a recordar su origen debido a su contacto con la belleza humana (sombra de la celestial), sufre los dolores de la iniciación:

...el estremecimiento da lugar a un sudor y calor desacostumbrados, pues al recibir la emanación de la belleza a través de los ojos, se calienta, y con ello se reanima la vitalidad del plumaje (1992-88).

Al final —pues que la iniciación platónica tiene su final en la unidad— el iniciado gana la realidad, gana las formas originales de lo corpóreo trascendental: la presencia de la verdad que en Platón, ambiguamente, se expresa a través de las formas del mito (el de la caverna, el de los caballos alados) y en la verificación final del ser en el *eidós*².

IV

¿Y cuál es el origen de esta ambigüedad platónica, cuál es la causa de esta tensión concentrada en el Eros humanizado que el filósofo intenta dibujar? ¿Será que la fuerza erótica de las teogonías antiguas, el monstruo primigenio, sigue latiendo en lo más delicado de su filosofía?

V

La tradición erótica de las ausencias posibles tiene todavía varios capítulos más, quedémonos ahora con uno que pertenece a la tradición barroca de la palabra: *Cartas de amor de la monja portuguesa*. En esta obra se verifica aquel doble camino, enunciado en líneas anteriores, de lo ausente transmutado en presencia y de lo posible convertido en ausencia. En las *Cartas*... Eros es, de nuevo, el canal, el espacio en el que ocurre tal confluencia de caminos. Incluso se podría decir, como ya antes lo hice, que quizás Eros sea, en verdad, el único personaje de estas cartas, el único sujeto del epistolario. El yo textual y el destinatario de las cartas se confunden con él. Incluso el lector se ve tocado por Eros, pues a lo

² Esta ambigüedad y esta tensión no deben extrañarnos. Si se lee a Platón menos desde la tradición filosófica y más como a un escritor, se encontrarán verdaderas sorpresas. Tal es la lectura que, creo, ha hecho María Zambrano, reparando así en las ambigüedades que en los diálogos platónicos se extienden entre el arte del poeta y el del filósofo. Según la pensadora malagueña, en Platón, filosofía y poesía conviven en estado de tensión (Zambrano, 1998). Esto quizás explique por qué Panofsky, en su libro *Idea*, ve a Platón como un filósofo que, aun sentenciando al arte y negándolo para su república, lo salva para la posteridad y lo convierte en fuente de la cultura estética occidental (Panofsky, 1995:17-31).

largo del epistolario pareciera como si un furor erótico fuera gravitando, fuera cobrando realidad, sustancia, mientras el lector y el yo del narrador lo ven emerger.

La lectura de las *Cartas...*, debido a la monofonía epistolar y a la candencia de su tono, permite al cuerpo espectral de Eros aparecer (casi como si fuera una epifanía) en el cuerpo de la letra, mientras el lector, arrullado por la presencia erótica del fantasma, se sitúa en un ámbito que es el de la transmutación de su ser —ser en estado de levitación debido a la contemplación del monstruo—. Pero es que en las *Cartas...* ocurre una curiosa identificación entre el lector y el yo narrativo, y entre el objeto de la narración (Eros) y la experiencia empírica del lector. Es lo que Claudio Guillén, en su libro *La escritura feliz: literatura y epistolaridad* afirma acerca del género epistolar cultivado en la Europa de finales del siglo XVII:

Se manifestaba por medio de conocidas técnicas retóricas la esperanza de que la literatura imitara a la vida, o a la Naturaleza, con un mínimo de habilidad y artificio; y claro, entre estas técnicas descollaba el uso de las cartas, tan próximas a la vida cotidiana y a la experiencia del lector (1998: 227-228).

Luego, en torno a las *Cartas...*, continúa argumentando Claudio Guillén: «El hallazgo de Guilleragues consistió en vincular radicalmente la calidad imaginaria de la emoción amorosa a la de la escritura epistolar» (1998:228). Y es que las *Cartas...* tienen, en sí mismas, una inmensa fuerza de seducción y de erotismo. ¿Qué es lo que las hace tan eróticas? Quizás el poder de colocar al lector en la delicadísima frontera entre la realidad y la ficción. Un poder acrecentado por las cualidades técnicas del género epistolar, por la potencia ficcional (y ficcionalizante) de toda carta, sumado a lo que Guillén llama *la ilusión de no ficcionalidad*, propia de los discursos epistolares³:

³ Lo que aquí he llamado *potencia ficcional* es lo que Claudio Guillén denomina «proceso de ficcionalización: Componer una carta, dice en su espléndida Defensa de la carta misiva Pedro Salinas, es cobrar conciencia de nosotros mismos. Sí pero ¿de cuál de nosotros? ¿El yo solicitado o estimulado por quién? La pluralidad latente ¿no acecha

¿Qué es lo que sucede entonces conforme se va ficcionalizando la escritura? La carta, y ello es decisivo, procura no suprimir el requisito inicial de veracidad. De tal suerte que va produciendo y estableciendo la ilusión de no ficcionalidad epistolar, que, a diferencia de otras, supone de manera específica la co-presencia en un mismo entorno —más o menos amplio, por supuesto— del receptor de la carta (1998:1987).

Esta *ilusión de no ficcionalidad* es una de las principales herramientas retóricas de las epístolas de ficción. Y en el caso de las cartas de abandonadas funciona afincándose, particularmente, sobre la imagen de lo erótico, sobre el fantasma de Eros⁴. Aquella co-presencia del receptor de la carta, al decir de Guillén, es quizás, en las epístolas de la portuguesa, Eros: la pasión hacia el espectro de un *otro* imposible que en las cartas va cobrando verosimilitud, gravitación, realidad. Y ese *otro* no es sólo el soldado francés por quien Mariana Alcoforado solloza, no... es más bien, como ella misma lo dice, su pasión, la fuerza erótica que la ha arrebatado y que la mantiene en estado de escritora: «...he comprobado que me eras menos querido que mi pasión», le escribe al destinatario de sus quejas (Guilleragues, 1998:50).

El poder seductor de las *Cartas...* conduce al lector a vivir la pasión de la Alcoforado, a sentir, mientras lee, la presencia emergente de Eros. Así la ilusión de no ficcionalidad epistolar lleva al lector hacia las regiones de lo ficticio, a la vez que artificiosamente vuelve visible (y no sólo visible sino vivible, padecible) la pasión de la monja. Las *Cartas...* colocan al lector en situación de *estar*, de padecer; desdobl原因 su estado contemplativo y lo convierten en un sujeto en quien la fuerza erótica también actúa. Mientras lee va como escribiendo junto a la Alcoforado

en el escritor? ¿No es eso lo que se experimenta al escribir, la multiplicidad de la pretendida o exigida identidad del yo? Reconozcamos que si bien la carta no ofrece de entrada entornos envolventes y espacios alternativos, sí puede desencadenar una fuerza de invención progresiva, parcial sin duda, pero decisiva y quizás irreversible; y de tal suerte puede ir modelando poco a poco ámbitos propios, espacios nuevos, formas de vida imaginada, otros mundos» (Guillén, 1998:185).

⁴ Para profundizar en este tema véase el estudio *Fantasma y fantasmática en la novela epistolar*, de Moraima Márquez, publicado por la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

una misma pasión, y así los dos participan de la iniciación amorosa procurada por Eros. De esta manera la presencia del lector se confunde en la filigrana de lo ficticio posible, mientras el espectro de Eros cobra vida en el cuerpo de la carta y en el de quien la lee. Se trata de una tendencia hacia lo ficcional que Claudio Guillén reconoce en la factura de toda carta, incluso en las menos literarias, y que en las epístolas ficticias se vuelve instrumento retórico, estrategia discursiva capaz de desmaterializar la realidad del lector haciéndolo partícipe de su lectura:

La literatura crea simulacros de la realidad, admite José María Pozuelo en su libro. De tal suerte queda cuestionada la frontera que en principio separa lo que llamamos realidad de lo que llamamos ficción. (...) En la carta encontramos estos tres elementos: hay texto, sin duda, y también, ¿por qué no?, modelo de mundo, más o menos implícito, más o menos elaborado, como también sucede con los relatos novelescos; y en tercer lugar, referentes con apariencia de realidad. (...) La composición de la carta y en particular de sus elementos ficcionales no sólo debe obtener la colaboración, o es más, la complicidad del lector, del lector o lectora, sino que se esfuerza todo lo posible por seguirla (Guillén, 1998:186-187).

La complicidad con lo que se lee es, nos dice Guillén, un atributo del género epistolar. Esta complicidad se afinca en la natural condición seductora de la carta, de toda carta, pues ante una epístola el lector suele verse forzado (como por una energía erótica) a volcarse sobre la lectura, más si esa lectura toca los asuntos de las pasiones y del amor. Entonces el poder seductor de la carta crece; es el poder de un cuerpo erótico que, seductoramente, habla sobre erotismo. Esto es lo que sucede en las cartas de la portuguesa, de ahí la sobreabundancia de su Eros. Pero veamos con algún cuidado cómo en esas epístolas, en los movimientos de su retórica, la fuerza erótica se manifiesta y se convierte —tanto para quien las escribe como para quien las lee— en camino iniciático donde la enamorada, la monja abandonada, reconoce la fuerza que la arrebató, dotando así de sentido y de corporeidad al rostro del monstruo que impera sobre su pluma.

Ya he dicho, hablando en términos poco rigurosos, que acaso Eros sea el verdadero personaje, el yo narrador, el destinatario y el escritor

final de *Cartas de amor de la monja portuguesa*. Digo esto y sé que, en un sentido estricto, no es cierto, pues hay en las cartas una voz narrativa bien identificada, así como un destinatario posible. Pero no quiero hablar en los términos de los estudios lingüísticos, no quiero usar tecnicismos para leer las cartas de la portuguesa. Mi interés es más bien buscar entre líneas, leer en lo no escrito, mirar entre los vacíos de las palabras. Por ello digo que, en última instancia, es Eros, el monstruo polimorfo, la única presencia recurrente en el epistolario de la monja. Incluso me atrevería a afirmar que Eros es el epistolario mismo. Veamos:

Hay en la estructura de las cartas de la portuguesa, en el armazón más formal de su escritura, un ritmo, una cadencia como de letanía. Sobre esta cadencia autores como Claudio Guillén ya han hablado, subrayando la relación establecida entre el tono y el cuerpo de las palabras escritas. A mí me parece que, además de crear una atmósfera, un ámbito, una espacialidad epistolar donde la pasión de la monja y la cadencia de su escrito se identifican, en estas cartas la brevedad de las líneas, la queja y el lamento constante son, en verdad, los signos de una invocación. Las fórmulas propias de todo himno ritual (expresiones breves, repetición del tono y de las imágenes) parecieran llenar al menos las tres primeras cartas de la Alcoforado. Es como si las penas de amor, y el luto que estas penas comportan, fueran convirtiéndose en un canto, en un llamado a la ausencia posible del Eros, al fantasma del otro siempre presente en toda escritura epistolar. Ese fantasma tiene en las *Cartas...* un primer rostro, el del joven amado por Mariana, el lejano soldado a quien se le dedican las líneas desdichadas. Pero bien pronto vemos que es otro el fantasma evocado, otro el espectro a quien las cartas van dirigidas: «me resistía a retornar a una vida que debo perder por ti, ya que no la puedo conservar para ti. Al fin, a pesar mío, volvía a ver la luz. Me era grato sentirme morir de amor», dice Mariana, y luego:

Lamento, y tan sólo por amor a ti, los placeres infinitos que has perdido. ¿Será que no has querido gozar de ellos? Si los conocieras sentirías que son más dulces, sin duda, que los de haber abusado de mí. Habrías experimentado que se es mucho más dichoso y que se siente algo mucho más conmovedor cuando se ama violentamente que cuando se es amado (Guillera, 1998: 18, 30).

¿Qué significan estas palabras de la monja? ¿A quién están dirigidas? Ya lo veremos. Por ahora importa que, en principio, el destinatario evidente, el objeto del amor de Mariana es el amado ausente, a quien dedica las cartas y el canto de sus penas («Y sin embargo creo sentir algún apego por estas desdichas cuya única causa eres»). Pero a medida que las epístolas avanzan un nuevo rostro empieza a surgir, una nueva ausencia vinculada a ese *apego al dolor*, a aquella pena que agranda el influjo de la pasión y de las cartas. Si seguimos este razonamiento tal vez podríamos decir algo sobre aquel «...me era grato sentirme morir de amor», o sobre aquel: «se siente algo mucho más conmovedor cuando se ama violentamente que cuando se es amado», pues ¿no hay en estas palabras como un conocimiento, como una sabiduría de los sentires amorosos? Lo cierto es que al decirlas la monja pareciera darle un giro a su expresión erótica, un giro que la hace volver sobre su pasión, que la hace dirigir el sentido de esa pasión hacia sí misma. Ya el soldado francés no es más el destinatario final de las cartas. Aquel giro erótico hace del soldado casi un pretexto. Ahora el destinatario es, como Mariana lo sabe y lo escribe, la pasión misma, el furor amoroso: «el amor que te tengo tan fielmente te sirve, que sólo puedo consentir en encontrarte culpable para gozar del sensible placer de justificarte yo misma; (...) he comprobado que me eras menos querido que mi pasión», dice (Guilleragues, 1998:17, 38).

El despertar de la conciencia de lo erótico le ocurre a Mariana en el campo de lo epistolar, en el territorio de la escritura. «No sé por qué te escribo», dice, y luego: «Vivo, infiel que soy y hago tanto por conservar mi vida como por perderla». *Debería morirme de vergüenza: ¿o mi desesperación está sólo en mis cartas?* (Guilleragues, 1998:31). Se trata de un territorio del que Mariana es consciente. En él, la letra va dibujando el cuerpo de la pasión. El fantasma de lo erótico va apareciendo en el ejercicio de la escritura. Por eso quizás las cartas son tan largas, tan repetitivas, tan como vueltas sobre sí mismas, escritas siempre en presente (el tiempo preferido del amor). Y por ello es quizás también que, una vez aceptada la presencia definitiva de Eros, las cartas se acaban.

Las epístolas de la monja se suceden mientras el fantasma de la pasión va emergiendo de la letra, del cuerpo mismo de la carta, de su

letanía. Así la corporeidad de lo ausente, el fantasma de Eros, cobra presencia en el territorio epistolar. Esto explica, acaso tangencialmente, por qué el fin de las cartas no corresponde simplemente con la extinción de la pasión, como sugiere Guillén, sino con su trasmutación final, con la instancia última por la que el erotismo de la Alcoforado transita: la conversión del Eros sensible y desbocado en templanza, en dolor sanado por la sabiduría (¿platónica?) de lo erótico. Y es que, acaso forzando la lectura, el devenir de las cartas pareciera corresponder (a veces) con el saber platónico de lo erótico. Veamos hasta qué punto esta premisa tiene sentido.

Primero: la ética erótica platónica se concentra en el enamorado, pues el que padece de amor —esa particular locura divina— trabaja sus pasiones en soledad. Lo mismo ocurre en las cartas de la monja, cartas sin respuesta, concentradas en el trabajo de la Alcoforado consigo misma y con sus sentires más maltratados. Segundo: Platón recomienda partir de las pasiones del cuerpo, del bello cuerpo, para luego transitar el camino de la sobreabundancia ideal. En las *Cartas*... el camino de lo erótico nace también en un objeto único del amor, un bello soldado francés (descrito con bellas palabras) que en las epístolas es tratado como un fantasma, como una imagen, y al final la presencia de su ausencia es postergada por la iniciación de Mariana en el culto de sus pasiones, por el giro erótico hacia sí misma en presencia del Eros que pasa de la letra al cuerpo de quien escribe. Pero a la unidad trascendental platónica, fin último de la iniciación erótica socrática, no le hallamos lugar en las cartas⁵.

Tercero: el alma del enamorado, en la visión platónica, es un carruaje conducido por un auriga. El carruaje es llevado por dos caballos, uno negro y uno blanco: la pasión desbocada y la virtud. Al negro el auriga debe imponerle el freno, hiriéndolo. El blanco ayuda al auriga a conducir templadamente el carruaje. Este relato pareciera coincidir en más de un aspecto con las cartas de la portuguesa. Y es que al principio

⁵ Es evidente que, según leemos en las cartas, Mariana Alcoforado no alcanza el grado de iniciación último que profesa la filosofía platónica. El ver con ojos de idea, el alcanzar la instancia de lo suprahumano, no se hace palpable en la escritura de las cartas.

de las epístolas la pasión desbocada casi hace perder a Mariana. Sufre, según ella, los más terribles dolores corporales y espirituales. El Eros primigenio, la fuerza de lo erótico primordial casi la hace desviarse del camino de la templanza. Pero la templanza llega, y cuando lo hace el tono de las cartas cambia. El caballo negro es, al menos en apariencia, calmado. El tono de la última epístola se temple, dolorosamente, como el caballo negro. La cadencia de letanía cede lugar a un lenguaje que busca ser más bien austero:

Te escribo por última vez, y espero darte a entender por la diferencia de los términos y del tono de esta carta, que al fin has logrado persuadirme de que ya no me amas y de que por lo tanto, ya no debo amarte (Guilleragues, 1998:49).

Mas la templanza de Mariana no es total, de esto dan cuenta las líneas finales del epistolario: «...no quiero saber más de ti, estoy loca de repetirte estas mismas cosas constantemente. Tengo que dejarte y no pensar más en ti, creo que ni siquiera voy a volverte a escribir...» (Guilleragues, 1998:57).

Vemos entonces que, hasta aquí, la correspondencia, la posible identificación entre la ética amorosa platónica y las cartas de la portuguesa no es precisa, aunque ambas confluyan en más de una imagen. Pero donde sí se encuentran, donde sí confluyen definitivamente es, por un lado, en la condición *daimónica* que Platón atribuye a Eros, y por el otro, en las cualidades estilísticas del epistolario de la monja. Las cartas de la Alcoforado se parecen a un *daimón*, y no a cualquiera sino, sobre todo, a aquel cuyos padres fueron Miseria y Expedito; porque, además de ser instrumento del tránsito, del negocio entre dos mundos (que, como ya dije, en el caso de Mariana este negocio es entre ella y el fantasma de su Eros), estas cartas están llenas de las pasiones más bajas, las más miserables, pero a la vez, como parecen hijas de Expedito, también están tocadas por la virtud, y así entre uno y otro sentir se movilizan. Y por último, las cartas de la portuguesa son cuerpos deseantes... anhelan lo ausente y su posibilidad. Lo mismo le ocurre al Eros platónico. Su condición, dice la extranjera de Mantinea, es la del eterno deseante,

busca lo que no tiene, procura hacer posible la presencia de lo que anhe-la. Su intento es el de Ícaro, el intento de lo imposible, pues, como la monja portuguesa, desea la realidad de una ausencia que en la palabra le sale al encuentro.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus:

GUILLERAGUES, GABRIEL DE LAVERGNE (1987). [Atribuido a Mariana Alcoforado] *Cartas de la monja portuguesa*. Madrid: Hiperión.

Referencias:

- ARISTÓTELES (1978). *Metafísica*. España: Editorial Sudamericana.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2000). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Editorial Cátedra. Vigésima edición.
- GUILLÉN, CLAUDIO (1998). «La escritura feliz», en *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- HESÍODO (1997). *La teogonía. Los trabajos y los días*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- MÁRQUEZ ZERPA, MORAIMA (2007). *Fantasma y fantasmática en la novela epistolar*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- PANOFKY, ERWIN (1995). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Traducción de María Teresa Pumarega, Cátedra.
- PLATÓN (1983). *El banquete, Fedón, Fedro*. Madrid: Orbis.
- RILKE, RAINER MARÍA (1987). «Las cinco cartas de amor de la monja Mariana Alcoforado». En G. Guilleragues: *Cartas de la monja portuguesa*. Madrid: Hiperión.
- ROUGEMONT, DENIS DE (1993). *Amor y Occidente*. Madrid: Editorial Kairos.
- ZAMBRANO, MARÍA (2000). «Tres dioses», en *Lo humano y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZAMBRANO, MARÍA (1998). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.