UNA LECTURA DEL DISCURSO POÉTICO CIMA DEL GOZO DE ISAAC FELIPE AZOFEIFA

*Álvaro Esquivel Trejos**

RESUMEN

Al escrutar las veredas del sentimiento amoroso en la poesía, se puede constatar, por un lado, la ausencia de un lenguaje que lo asuma y, por el otro, la marginalidad residente del tema. Esta situación se percibe aún más en la producción de los textos literarios y en la crítica destinada al tema del amor, pero más aún se constata en la creación de los discursos líricos y su lectura. En este sentido, el presente artículo pretende escindir un espacio de reflexión en torno a esos discursos marginales. Además, se pretende aplicar una lectura oblicua desde la perspectiva de las figuras bartheanas y los aportes de Julia Kristeva en cuanto al amor-pasión.

* Es Licenciado en Lingüística por la UCR. Ha sido profesor de Literatura y de Gramática en la Cátedra de Literatura Española de la Universidad Estatal a Distancia, -UNED-.

INTRODUCCIÓN

El yo lírico del poemario *Cima del gozo* se comporta, inconscientemente, como uno de los audaces y atrevidos héroes de las antiguas epopeyas. Este héroe pertenece a una sociedad patriarcal y es siempre un hombre quien lo encarna. Alrededor de él se presenta, además, la estructura básica del trabajo sexual, con las consecuencias culturales inherentes: separación de funciones sexuales que delimita el ejercicio del poder.

Este héroe epopéyico, oculto en el yo lírico enamorado, se manifiesta como una extensión simbólica del poder y deja a la mujer en una posición de vasallaje. Así pues, el trayecto del héroe (yo lírico) hacia la conquista del poder, será de exhibición de sus facultades de varón, amante y poeta, hasta conseguir socialmente el reconocimiento de una autenticidad parental. Ostentará, mediante las figuras "bartheanas", el papel de conquistador y luego de padre, símbolo de poder y de circulación del deseo. Se apuntalan aquellas manifestaciones del amor-pasión, proscritas por la ley y marginadas por la cadena de coacciones culturales.

Cima del gozo plantea una historia amorosa de la reconstrucción del

antiguo héroe epopéyico, quien aún estando enamorado desea conquista, posesión y reconocimiento social; por lo tanto, este sujeto amoroso se ve compelido a exhibirse a partir de figuras bartheanas tales como la Fiesta, el Cuerpo, la Unión y el Rapto para así poder transformarse en sujeto social-parental y creador de su hijo y de su texto.

El poeta también se construye a través de un discurso particular: el poético, medio trascendental que evoca un imposible decir por medio de la palabra, herramienta de lucha imperecedera a quien la hiperestesia lo mueve a los más insólitos desafíos culturales, sociales o amorosos.

Intentar una lectura del discurso lírico amoroso desde el andamiaje de las figuras bartheanas y desde la perspectiva del amor-pasión que plantea Kristeva, supone un deslinde teórico que hasta el momento no se ha intentado en el campo narrativo -excepto por el mismo Barthes- ni mucho menos en la esfera lírica.

LOS EPÍGRAFES EN CIMA DEL GOZO

El abordaje de *Cima del gozo* demanda una lectura obligada de los textos evocados al inicio de cada una de las divisiones del poemario. El artificio de estos segmentos, llamados epígrafes o paratextos, dirigen, inspiran, encauzan y engloban, de manera directa, toda la producción significativa del texto que encabezan. Estos pasajes regentes se registran en la página anterior del comienzo de cada una de las secciones del poemario y constituyen verdaderos indicadores direccionales de sentido. Así, ubicados estos epígrafes en su contexto, aportan elementos eurísticos del texto en estudio.

"El paratexto constituye uno de esos lugares en donde irrumpe con mayor fuerza la dimensión pragmática, pues su función es la de dirigir la comprensión hermenéutica del texto y la de definir las relaciones entre los distintos actantes de la situación comunicativa (Chen)" (Amoreti, 1992: 87)

De este modo, los paratextos bíblicos configuran un diseño o código de lectura que predeterminan la significación del texto; además, se convierte en un dulce aperitivo, aceptado cultural y religiosamente.

Cada uno de los epígrafes intenta justificar o apelar al sentimiento

amoroso, desde la perspectiva religiosa, del contenido erótico de algunas de sus partes.

"Los límites y prohibiciones fijan un campo de transgresión y por ello determinan una ética, he aquí lo que la ética debe al erotismo" (Braunstein, Néstor, *et al.*, 1987:271).

La represión sexual se convierte en censura marcada por la presencia de la palabra; es por eso que el texto se comporta como una combinación de rodeos, único medio permitido por la censura. El paratexto es una especie de protocolo de ingreso y prepara al lector en el contenido erótico del poemario, asumiendo, con Safo, que la finalidad del texto es "el bien y la belleza". Además, no considera que exista "un mensaje culpable" en el tema erótico-amoroso que se dispone a tratar. En otras palabras, subyuga su creación lírica a los valores del bien y la belleza y, por lo tanto, exentos de toda culpabilidad.

De las cinco partes constitutivas del poemario *Cima del gozo*, los tres primeros se introducen con un epígrafe de *El Cantar de los Cantares*. La cuarta parte cita el libro de los *Proverbios*, y la quinta, el Evangelio de *San Lucas*.

Los cinco epígrafes legitiman histórica y religiosamente el tratamiento que se realizará del tema. La aquiescencia de los epígrafes -los fundamentos bíblicos- se convierte en un soporte discursivo culturalmente aceptado en una sociedad predominantemente cristiana.

A partir del siglo II de nuestra era, los judíos empiezan por darle a *El Cantar de los Cantares* una interpretación alegórica: el amor de Yahveh por el pueblo de Israel y del pueblo por su Dios; esta situación la identifican como la relación entre los esposos. La religión cristiana se basó en la exégesis judía y lo convirtió en la boda de Cristo con la Iglesia, o bien en la unión mística del alma con Dios.

Todas estas interpretaciones alegóricas han sido vistas como artificiosas y constreñidas, en relación con los paralelos textuales del resto de textos bíblicos. *El Cantar* muestra y elogia el valor del amor humano, tanto en su faceta erótica, como en su aspecto físico. Según los exegetas, el tema del *Cantar* no es de carácter mundano o profano, de acuerdo con su propio léxico, puesto que Dios ha bendecido el matrimonio, no tanto como medio de procreación, sino de asociación

afectiva y estable para el hombre y la mujer. Se nota en algunos pasajes bíblicos una actitud desmitologizada de la sexualidad y, además, se le considera con un sano realismo. En efecto, *El Cantar* presenta un sentido de bondad y de dignidad del amor entre los enamorados. De cierta manera, liquida los vínculos puritanos y abre paso hacia el erotismo.

Es en este contexto en donde articula *Cima del gozo*. Un tipo de amor erótico sin la malicia puritana; engarzado en el canto de amor más controversial del discurso religioso. ¿Cómo censurar el discurso poético de Azofeifa, cuando sus cimientos corresponden a una larga tradición religiosa, aunque se le haya negado, por muchos medios, su literariedad?

Se deduce, por lo tanto, que ha sido la tradición y no la configuración textual de *El Cantar* quien propone la represión del decir erótico, enmarcado por la institución eclesial, cuya voz se ha convertido en la oficial en lo que respecta a la exégesis o crítica canónica:

> "Mi amado metió la mano
> por la hendedura;
> y por él se estremecieron mis entrañas" (V:5)

> "Tus dos pechos, cual dos crías mellizas de gacela." (VII:3-4)

De los versos anteriores, se desprende un amor altamente erotizado, en el cual se da una unión de cuerpos; los amantes del *Cantar* se manifiestan como deseo puro. No parece encontrarse, desde el punto de vista literal, una asimilación de acoplamiento asexuado entre Yahvéh y su pueblo o Cristo y su Iglesia.

Por otro lado, la herencia paterna o identificación con el padre consiste en ser seductor y señor. *Cima del gozo* está circunscrito en una lengua que determina la imagen del país, de la familia, del padre y que resemantiza la noción del discurso nacional. La figura patriarcal se homologa con el de la nación para así ser propietario de su hacienda material y familiar. En el libro *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica,* se señala la pertinencia de la figura patriarcal de la siguiente manera:

> "La reducción del espacio al mundo familiar y conocido puede derivarse de la particular historia del país: la carencia relativa de glorias militares conduce a una exaltación de lo familiar y las virtudes domésticas (Ovares, Flora; *et al*, 1993:32).

LAS FIGURAS BARTHEANAS EN CIMA DEL GOZO

El itinerario amoroso del poeta vaga por los senderos inciertos de la pasión, hasta que conquista a su amada y transforma, en lugares cotidianos, ese espacio vital amoroso; de este modo, el yo lírico gozoso ha ido mostrando, mediante las figuras bartheanas, una variada posición de sentimientos: la Fiesta, el Cuerpo, la Unión, el Rapto, el Ausente, el Encuentro, Atopos y Te Amo. Las figuras no se presentan en orden o secuencia predeterminada, sino que aparecen por singulares vivencias del sujeto enamorado que extrae de su reserva de figuras, de acuerdo con las extrañas demandas de su imaginario.

No existe una lógica que amarre a las figuras entre sí, ni razón para que aparezcan unas y se repitan otras: no hay dialéctica de concatenación. Tanto el curso como el comportamiento de las figuras es fortuito, pues aparecen aquí, desaparecen allá y quizá vuelven a reaparecer más adelante. La identificación de las figuras en el poemario se integra al acto escenificado del sujeto amoroso y a su proyecto más importante, según la presente lectura: un yo lírico que se comporta como el héroe épico, conquistador, seductor, amante, poseedor y padre (con todas las connotaciones culturales que la palabra padre contiene).

El yo lírico de *Cima del gozo* comienza a vivir intensamente la figura de La Fiesta, pues su amada se ha entregado sin reserva; de este modo, el poemario de odas presenta a un enamorado deseoso de disfrutar el cortejo. El sujeto amoroso disfruta todo momento que está al lado del ser amado como si fuera una fiesta. De acuerdo con Barthes, La Fiesta "es lo que se espera"; en consecuencia, el mecanismo del deseo que pone en marcha todas las acciones posibles para su consecución, la configuración, vigencia y dramatización del deseo. La fiesta no es la satisfacción del evento en sí, sino la expectativa.

Se regocija el sujeto enamorado con el advenimiento de la ocasión, porque alucinado con ese intervalo que le adiciona el anuncio de la presencia del objeto amado, se recrea únicamente en su obsesión. No puede este héroe dejar de pensar en su objeto de conquista, su deseo controla los actos más importantes de su vida y esto se le vuelve obsesivo en su afán legendario:

> "Sueño, sueño en la vigilia,
> sueño en el sueño,
> en tus brazos, mientras ando,
> mientras leo" (VII:1-2).

La manifestación de la espera se muestra aquí como la imagen del sueño. El deseo ardiente no lo logra alcanzar al igual que el sueño detenta y pospone su anhelo; es así como un imaginario ejecuta sus innumerables posibilidades por obtenerlo. Este sentimiento amoroso usurpa el imaginario del enamorado, aumentando los arrebatos amorosos; los intervalos son los responsables de estas explosiones eufóricas, plasmadas en las vicisitudes de la cotidianidad.

Esta paradójica figura de la espera (fluctuaciones de la presencia-ausencia) domina el discurso del sujeto enamorado; se encuentra cautivo de la ambivalencia del sentimiento amoroso, cuando ese cautiverio -según su código de héroe- debería ser para su amada. Destino fatal de todo enamorado: ser el prisionero de su propio rehén. Aunque sea consciente de ese paradójico sentimiento, nada puede hacer para evitarlo. Se consume en la ambivalente angustia de no poder escapar de una prisión que no posee barrotes; por otra parte, tampoco busca ni elige al objeto de amor, simplemente apareció y lo embelesó.

> "Qué alegre voy contigo por el mundo.
> Cómo es de claro el día.
> Cómo es de azul la noche
> si por el mundo voy contigo".
> (XXIX:1-4)

Aun los momentos de regocijo (presencia) lo llevan a plantear los instantes de ausencia y empieza a vivir con anticipación la espera, experiencia casi enfermiza del sujeto amoroso.

> "... te vistes, te desnudas o despiertas soñándome,
> llamándome, abrazando mi ausencia,
> esperándome" (XXXV:3-5).

Supone el sujeto amoroso que su amada vive igualmente la Fiesta como él. La absorción psíquica e ideológica de la individualidad de la amada es el precio de ser la Fiesta del sujeto enamorado. Una nueva figura aparece en el sujeto enamorado, sin ninguna mediación, su interés irrumpe en los bordes erotizados del cuerpo de la amada; aunque vedado por mucho tiempo, el cuerpo es un signo biológica y eróticamente apetecido. La figura del cuerpo del otro se conforma a partir de todo pensamiento, toda emo-

ción, todo interés provocado en el sujeto amoroso por el cuerpo del ser amado. La exploración del cuerpo de la amada se convierte en una idea fija para el sujeto amoroso (yo lírico) de *Cima del gozo*. Llega hasta la fetichización de ese cuerpo y transgrede así uno de los ordenamientos taxativos de la cultura. Se sitúa, de este modo, al margen del canon religioso, situación que ha mantenido desde el inicio del poemario, pues se trata de una unión sin la venia simbólica del matrimonio; por lo tanto, de una ruptura silenciosa del orden religioso.

El cuerpo, emblema maniqueísta de la cultura por muchos siglos, irrumpe en los últimos tiempos como objeto de culto, tanto en literatura como en los medios de comunicación masiva. Amar es también amar el cuerpo del ser amado, admirarlo y recrearlo. Si se escruta al cuerpo en su inercia, el deseo se vuelve perverso, es lo real frente a frente; basta un solo movimiento o reflexión del ser amado, para que tome posesión el imaginario y aparezca la imagen en un todo: momento de volver a amar.

> "La huella de tu cuerpo ha quedado en mi lecho.
> Es una tibia concha de perfume. Es una cuenca que en la estación de amor se llena de tu sangre, gritando, desbordándose.
> Si deshago esa huella te destruyo.
> Me estás mirando ausente, deseándome.
> Te estoy deseando ausente, poseyéndote.
> Mi corazón en paz, se duerme amándote" (XXII:1-8).

Lo real se impone por momentos en las vivencias del enamorado, quien ha idealizado el cuerpo de la amada hasta el punto de fetichizarlo. Substitución del objeto es el fetiche, como se substituye el objeto por el signo; la madre, por la mujer, porque en ella revive la situación edípica y transfiere, con variaciones relativamente escasas, los sentimientos que desplazaba hacia la madre. Igualmente, la cultura en forma análoga presenta substitutos de la madre como algunas instituciones o la misma patria. La figura del abrazo llega a constituir una de la aspiraciones del sujeto amoroso; es poder fundirse en los brazos de la amada. La escenificación del abrazo representa para el enamorado el sueño, por un momento, de unión total con el

ser amado. No es el abrazo de la cópula sino el empalme inmóvil de sentirse uno, de estar soñando despierto, morbidez pueril del adormecimiento que depara el cuerpo del otro; la hora del arrullo, de las historias, del regreso a los brazos maternos. De este modo, el enamorado vive un incesto prorrogado; la ley, el tiempo, la prohibición quedan en suspenso. Los deseos se mantienen proscritos, suspendidos porque todas las necesidades para el enamorado parecen colmadas. Es el encuentro de un paraíso perdido, del cual no desea separarse ni olvidarlo.

> "No quiero nada tuyo,
> sino este duro cuchillo de tu amor en mi pecho,
> nada quiero, sino tu voz en mis oídos,
> tu boca furiosa hecha miel en mi lengua,
> tu cuerpo junto al mío como el de una leona fatigada.
> "Permanezcamos sin deseo, dioses puros.
> Nuestro corazón está dormido y sueña" (XXVI: 10-11).

Los versos destacan el deslinde de un amor maternal implícito y uno erótico de satisfacción, de plenitud. Cuando el deseo está colmado, este queda abolido; el sujeto enamorado se esfuerza por mantenerse en ese estado, pero este héroe amoroso es un ser escindido: quiere la genitalidad y la maternidad; concluye, entonces que existe la saciedad, la plenificación que disfrutó un tiempo en su vida intrauterina; por eso, se obstinará en escenificar una y otra vez ese estado de indiferenciación, de ausencia de deseo. La presente figura que remite a la unión total surge como consecuencia del gesto del abrazo y sólo le parece cumplir por un momento el sueño de unión total con el ser amado. En diferente forma, la figura de la *Unión* es una vivencia constante del enamorado, es la imagen perfecta del cóncavo y el convexo de su deseo.

Esta armonía indivisible con el objeto amado no es lo que la cultura ha llamado amor; por el contrario, son, precisamente, el deseo (lo que se quiere conseguir) y el acoso de acoplamiento que intenta la figura binaria del andrógino, los principios activos del sentimiento amoroso.

Esta jugarreta de la unidad indivisible o unión total de los amantes confiere a los enamorados el desafío para conseguir esa utópica unicidad, ya que estarán persuadidos de que su único imposible es la muerte. Su paraje codiciado nunca más lo podrá ocupar, por eso, la

figura de la unión amorosa con su actual objeto amoroso, le da una esperanza de recuperar el sitio perdido, de llenar ese vacío que le dejó la renuncia de su primera unión.

Los intentos por consumar el deseo y los infinitos juegos de la alteridad volitiva (un deseo lo conduce a otro sin cesar), le producen lo que la cultura ha dado en llamar el amor. Este sueño determina en el sujeto enamorado una farsa de proyectos infructuosos, pues la unión total es imposible; no obstante, éste no desistirá y prolongará sus intentos porque cree que lo único imposible es vencer la muerte. De este modo, el yo lírico de *Cima del gozo* desde los epígrafes mismos, postula una unión total con el ser amado.

> "En todo estás, pero te busca mi renovado amor de cada día" (XXXVIII:13-14).

La posibilidad de alcanzar la unión total depara peligrosamente la ausencia o inercia del deseo: nada qué desear es un estado parecido al de la indiferenciación o al de la muerte. El ser humano pasa toda su vida deseando y esto lo constituye en sujeto; dejar de hacerlo es morir.

> "Permanezcamos sin deseo, dioses puros.
> Nuestro corazón está dormido y sueña" (XXVI:10-11).

No hay enamorado que no haya sido atravesado por la figura del rapto, secuestro simbólico del sentimiento de amar. Es la figura bartheana que más dramatiza el héroe enamorado, manifiesto en el yo lírico de *Cima del gozo*. El Rapto es el episodio enajenante de carácter especular. La imagen del objeto amado captura al cazador, no a la presa. En forma inversa, el héroe epopéyico, conquistador y seductor, queda cautivo de su presa. Los primitivos raptos aseguraban una variabilidad genética, intercambio de genes que permitían depurar la especie.

Este comportamiento exogámico del raptor era el de un sujeto activo, perseguidor de su presa; la mujer, por su parte, era el sujeto pasivo, se mantenía inmóvil como una imagen. Contrariamente ocurre hoy: el objeto raptado es el auténtico agente del rapto y el objeto perseguido se constituye en el sujeto del amor; el sujeto de la conquista adquiere las propiedades de objeto amado. Esta etapa de embeleso determina un atributo peculiar del sujeto enamorado: es un

prisionero que vive para su celador; de este modo, seduce al raptor y queda hipnotizado por la imagen del objeto. Es por esta razón que el sujeto enamorado requiere de la reconstrucción constante del momento exacto del arrobamiento, es decir, del rapto, para así poder vivirlo con perseverancia, como un acto retrospectivo y siempre cercano al presente.

Ese dulce sufrimiento del rapto lo asume el sujeto enamorado con gran integridad y bondad de vida, pero no en el sentido paralelo del Cristo-mártir, sino de un tormento dispensado de culpa. Por consiguiente, este héroe, en cierta forma, se complace del sentimiento amoroso porque se reconoce tiránico en relación con el ser amado.

> "Dices:
> —A esta unidad te llamo con mi cuerpo y mi alma.
> Ámame como un río que rodeara a la tierra.
> Poséeme.
> Tu vida sea el único idioma que yo entienda" (II:1-15).

La diferencia entre lo masculino y lo femenino es eventual y variable en el transcurso de la historia, lo mismo entre una y otra cultura; es la ley de prohibición del incesto y sus efectos posteriores quienes se encargan de organizar simbólicamente la diferencia psíquica de los sexos. Sin embargo, esta ley no alcanza al sentimiento amoroso porque, como tema marginal en la cultura de occidente, es inabordable. Por una complicidad silenciosa generalizada en su decir, no se establece diferencia entre lo masculino y lo femenino en el sentimiento amoroso y queda éste en un estado sin límites, equiparado únicamente a aquel primer sentimiento de la infancia por el de la madre.

No es un lenguaje predominantemente masculino el que se percibe a lo largo del poemario, según los códigos culturales del "macho enamorado"; pero tampoco se evidencia que sea un lenguaje femenino. Prevalece más bien una neutralidad del lenguaje, aspecto bastante extraño en una sociedad acostumbrada a marcar la masculinidad en la mayoría de las actividades. Como sujeto enamorado, se expresa en el único código conocido y transmitido por la mujer.

> "No quiero sino el arrullo
> de tu corazón que ama y llena
> de alegría
> la casa que sin cesar mi alma te construye" (XXV:14-16).

La ruta amorosa se orienta hacia tres etapas: la primera se conforma

del rapto propiamente dicho, la captura o el hechizo de una imagen; la segunda, de una sucesión de encuentros a través de los cuales el sujeto enamorado verifica gozoso que la perfección del ser amado es de la apropiada talla de su deseo. Empieza así el deleite preliminar, el tiempo de soñar despierto mientras se disfruta del idilio. La tercera etapa se inicia con la clausura de la anterior, y se caracteriza porque está llena de resentimientos, dolor, heridas, angustias, desamparos y desesperaciones. En el poemario en estudio, no se presenta esta tercera etapa, el yo lírico permanece más bien en la primera y en la segunda.

Este tiempo feliz adquiere una identidad para el sujeto enamorado: a partir del encuentro hay un antes y un después, una razón para vivir, por eso el recuerdo se vuelve recurrente, como único medio para eternizar la feliz relación.

> "Que feliz voy contigo por el mundo.
> Cómo es de claro el día.
> Cómo es de azul la noche,
> si por el mundo voy contigo" (XXIX:1-4).

El sujeto debe ser atravesado por otra significativa figura: el ausente. El objeto amado es un permanente viajero, trashumante; a contrapelo, el sujeto amoroso es estacionario, siempre en espera y sufriendo con la idea de que ama más de lo que es amado. Culturalmente, este discurso es un decir propio de la mujer, por ser ella quien debe permanecer en un mismo lugar a la espera de la llegada del ser amado. La mujer elabora la figura de la ausencia y a partir de ésta erige una ficción, pues sus labores estacionarias no se lo impedían. El canto de amor de la ausencia es, ante todo, femenino; por lo tanto, todo hombre que experimente la figura de la ausencia, se encontrará feminizado, no en el sentido homosexual, sino en el sentido de encontrarse enamorado.

Una contrariedad pasional del yo lírico enamorado se manifiesta tácitamente; es difícil comprender un estado anímico simultáneo de tristeza y alegría, a no ser que el sujeto se encuentre en la dramatización de la figura del Ausente. Tristeza-alegría, antinomia residual en el sujeto amoroso y náufrago de los turbulentos avatares del proceloso amor-pasión. Esos breves instantes de ausencia son insoportables para el yo lírico; la única forma de tolerar la separación es el olvido, sin embargo, este enamorado rehúye el exceso, la fatiga y la tensión que le genera la

ausencia del ser amado. Materializa sí su feminizado amor, pero no por mucho tiempo. Solamente estos versos en todo el poemario se dedican a la figura de la ausencia. Entonces, aprende a manipular y a retardar ese tiempo, al igual que el niño intuye la falta de la madre y aplaza mediante el olvido su ausencia.

El lenguaje nace y renace de la privación del objeto amado; la desesperante frustración, el duelo discontinuo y la obsesión ardiente son los responsables de que un sujeto enamorado se vea impelido a expresar, con esa extraña sintaxis, los devaneos amorosos de su imaginario. No obstante, la cultura patriarcal manipula gran parte de la conducta lingüística de este héroe épico enamorado: los sentimientos más dolorosos de este sujeto se minimizan, se ocultan en el gozo constante. De esta manera, por esa tradición megalómana del macho, el yo lírico masculino no se desprestigia, a pesar de experimentar las mismas emociones que la mujer. Pesada tradición que en ocasiones, en contradicción con el sentimiento amoroso, los hombres enamorados no logran soportar.

En puntos opuestos, el sujeto enamorado considera a su amada como "su tipo", mientras que él se descubre como un ser corriente, desvalorizado, incompetente, frágil, muy propenso a sucumbir ante su mirada, la que interpreta en términos de inocencia. Esta mirada produce un daño al sujeto enamorado, lo maltrata porque él no puede clasificarla o leerla; el ser amado se resiste así a todo intento de descripción y dictamen, frente al sujeto que se percibe a sí mismo como inteligible, clasificable, comprensible y diáfanamente transparente ante el ser que ama.

Así, el héroe ostenta una victoria cuando en la cópula esclaviza, con un lenguaje bélico, su más preciado trofeo. Por eso expresa de este modo metafórico su falo:

> Rígido, pero tan suave al tacto,
> con corona
> de rosado limón, tan agresivo
> como un arma y tan tierno como un mazo" (XIX:1-3).

> "Como un soldado ebrio llega,
> irrumpe
> y golpea tu estrecha casa y entra en ella
> y la invade en dulzura,
> en líquidos disparos" (XIX:6-9).

Se puede notar el sentimiento de combate y conquista por parte del héroe epopéyico enamorado: el miembro viril es "tan agresivo

como un arma", es decir, no se habla de un arma defensiva, sino ofensiva; para el acto sexual, el yo lírico se prepara como si fuera una guerra. Refuerza tal acometida la comparación del pene "como un soldado ebrio" que llega, irrumpe y golpea su estrecha casa. Las referencias del "soldado ebrio" apuntan por un lado hacia el poder, y por el otro, al deseo sin control. Unidos poder y deseo emancipado, conforman un tirano capaz de "irrumpir y golpear". El ser amado se convierte en blanco de "líquidos disparos".

El verdadero enamorado no ha tenido reparo en exclamar, durante la gradación emotiva: "te amo". Este es el nombre de la figura, cuyo lenguaje se ubica en la estereotipia del tema amoroso; está dirigida no a la declaración o confesión de amor, sino al proferimiento obsesivo de la demanda de amor. Te-amo posee un carácter performativo la primera vez que se declara; al pertenecer al lenguaje amoroso, esta expresión no se constituye en metáfora de nada, no transmite ningún sentido: el sujeto se encuentra hechizado en una relación especular. Te-amo es una expresión que adquiere sentido sólo en el momento de proferirla, no aporta ninguna otra información "que su decir inmediato", afirma Barthes. Es así como el sujeto interpela con esta frase, porque ella es acción, demanda al otro para que sintonice y profiera de la misma manera *te-amo*. Las situaciones en que se profiere esta frase, no pueden llegar a ser clasificadas, *te-amo* exige, a lo sumo, una respuesta idéntica. Al igual que en la relación materno-amorosa, único referente que disponen los enamorados, el silencio a esta demanda se convierte en el verdadero rechazo.

En *Cima del gozo*, el proferimiento lo enuncia el yo lírico una sola vez, a lo largo de todo el poemario; como amante se cuida de no desgastar la performancia del enunciado. No se encuentra respuesta del objeto amoroso, porque el sujeto amoroso no le da la oportunidad de proferirlo:

> "Amor, mientras tú sufres, yo te amo.
> Dentro de ti está oscuro" (XLII:1-2).

Las principales evidencias de lasitud varonil en el sentimiento amoroso son los celos, la desesperación, el capricho, la angustia, el amor no correspondido, la catástrofe y la amenaza. Estas manifestaciones son connaturales a cualquier enamorado; sin embargo, en el

hombre, esta situación lo coloca en un lugar de gran desprestigio, se percibe desarmado, muy expuesto y muy solo. Los celos, esa creencia del enamorado de que la persona amada prefiere a otro, no pueden estar ausentes en una relación amorosa. El sujeto quiere ser la exclusividad, entendida ésta como arquetipo natural de la norma, pero inevitablemente brotan las dudas de si su amada pretende su trueque. Aquí, el enamorado enloquece por un sentimiento que no puede controlar y se apresta a escenificar una de las figuras más degradantes. Llegar a esta situación implica perder esos valores machistas, feminizarse y quedar expuesto; ningún ser humano se encuentra despojado de alguna vibración de celos, mucho menos si se siente atravesado por el sentimiento amoroso. Es una especie de estado paranoico, que en algunos es muy leve, pero que en otros puede llegar hasta el crimen y el suicidio.

El yo lírico de *Cima del gozo* no manifiesta ni por asomo la mínima condición de los celos; no sospecha, no se inquieta porque su ser amado pueda haber mudado o mude el cariño que con tanta seguridad él cree que le profesa. Él vive sólo para ella y como la ha endiosado, solo suspira por ella. No encuentra defectos ni hay intenciones de mostrarlos. Es un enamorado que goza de un equilibrio psíquico y emocional poco usual; sufre por las cortas separaciones, pero nunca llega al abatimiento.

El sentimiento de los celos es el responsable de desencadenar gran parte de las figuras o vivencias más dolorosas y degradantes que vive todo enamorado, por eso la resistencia del yo lírico a escenificarlas. Por otro lado, un héroe conquistador no debe mostrar esas debilidades, porque la cultura lo pondría en entredicho; la fidelidad de la amada es uno de los grandes valores que debe ostentar el varón como signo de poder. La más leve sospecha de su entereza compromete a este héroe enamorado ante sí mismo y ante ese ojo escrutador de la cultura.

Un yo lírico enamorado, como el de *Cima del gozo*, es un disidente, porque se aparta y se aísla; por eso solo se logra reconciliar con la sociedad a través de una de las actividades codificadas culturalmente: contar su historia de amor. Es así como la sociedad consigue domesticar al enamorado, extraerlo de ese estado tan parecido al de la locura y someterlo al paradigma

del resto de seres humanos. El artificio es inherente al automatismo de la repetición, manera sutil de doblegar y extinguir el deseo de un horizonte que sostiene al sujeto enamorado en la trama amorosa. El destino del ser humano en sociedad se construye en el trueque de sus propias redes amorosas.

BIBLIOGRAFÍA

AMORETTI HURTADO, María Gertrudis. (1992) *Diccionario de términos asociados en teoría literaria.* San José, Costa Rica. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

BARTHES, Roland. (1982) F*ragmentos de un discurso amoroso.* Quinta edición. Traducción de Eduardo Molina. Méjico: Siglo Veintiuno Editores.

BARTHES, Roland. (1987) *El placer del texto y lección inaugural.* Cuarta edición ampliada. Traducción de Nicolás Rosa. Méjico: Siglo Veintiuno Editores.

BIBLIA DE JERUSALÉN. (1977) Bilbao. España. Editorial Desclée de Brouwer Bilbao.

BONILLA B, Abelardo. (1981) Historia de la literatura costarricense. Cuarta edición. Costa Rica: Editorial STVDIVM.

BRAUNSTEIN, Néstor, *et al.* (1987) *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan.* Segunda edición. Méjico: Siglo Veintiuno Editores.

DUVERRÁN, Carlos Rafael. (1978) P*oesía contemporánea de Costa Rica.* Antología. Selección y prólogo: Carlos R. Duverrán. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

HENDRICKS, Willian O. (1976) *Semiología del discurso literario.* Traducción de José Antonio Millán. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.

KRISTEVA, Julia. (1987) *Historias de amor.* Traducción de Araceli Ramos Martín. Méjico: Siglo Veintiuno Editores.

MONGE, Carlos Francisco. (1984) *La imagen separada.* Instituto del libro. Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.

MONGE, Carlos Francisco. (1988) *Antología crítica de la poesía en Costa Rica.* San José: Editorial Alma Máter.

PICADO, Manuel. (1983) *Literatura/Ideología-/Crítica.* San José: Editorial Costa Rica.

PICADO, Manuel. (1986) *El envés de la red.* San José: Editorial Costa Rica.

OVARES, Flora, *et al*. (1993) *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica.* San José, Costa Rica. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

SANDOVAL DE FONSECA, Virginia. (1978) *Resumen de literatura costarricense.* San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.

TODOROV, Tzvetan. (1975) *¿Qué es el estructuralismo? POETICA*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, S.A.

Revistas

En: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica.*

a) Azofeifa, Isaac Felipe, (1975) "Mundo, vida y poesía o auto lectura para explicarme". Vol. I (2):3-12

b) Herra, Mayra, (1976) "Un viejo tema, un nuevo enfoque: formalización isotópica de *Cima del gozo*. Vol. II (1): 17-34

En: *Káñina*:

a) Azofeifa, Isaac Felipe, (1977) "Ruptura". Vol. I. (2).

b) Montanaro Meza, Óscar, (1983) "La más antigua alegría" Poema de Isaac Felipe Azofeifa. Vol. VII (1).

c) Navarro, Consuelo. (1985) "Sexo y Literatura: mito y realidad". Vol. IX (2).

En: *Repertorio Americano:* I. (3) Arce, Fernando Arturo. "El nuevo libro de Isaac Felipe Azofeifa", 1975.

Periódicos

Chase, Alfonso. "Cima del gozo". *En:* (*Excelsior*; San José, Costa Rica; 2 de setiembre, 1975)

Montes, Hugo. "Poesía del gozo". *En: La Nación*; San José, Costa Rica; 17 de enero, 1976)

Orantes, Alfonso. "Siete poetas románticos costarricenses: Isaac Felipe Azofeifa". *En: La Nación*. San José, Costa Rica; 17 de abril, 1977)

Sánchez, José León. "Cima del gozo". *En: Excelsior*; San José, Costa Rica; 10 de agosto, 1975)