

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención Literatura Hispanoamericana

**Cuerpo, escritura y amor en el ensayo y la poesía de la escritora
colombiana Rosita Andrea Pantoja Barco**

Henry Camilo Muñoz Chaves

Tutora: Cristina Soledad Burneo Salazar

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derechos de publicación de tesis

Yo, H. Camilo Muñoz Chaves, autor del trabajo intitulado “Cuerpo, escritura y amor en el ensayo y la poesía de la escritora colombiana Rosita Andrea Pantoja Barco”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso, digital o electrónico.

Junio de 2025

Firma: _____

Resumen

Esta investigación explora la relación entre cuerpo, escritura y amor en la poesía y el ensayo de la antropóloga, investigadora y escritora Rosita Andrea Pantoja Barco, nacida en el corregimiento de Iles, departamento de Nariño, Colombia, en el año 1976. Conforman el corpus de trabajo su libro de poemas *Invención de Lucia* (Tertulia Literaria 2009) y su producción ensayística *Afrodita Barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura: Popayán Siglos XVII y XVIII* (Abya Yala 2008); *Razón y pasión de la escritura: cinco ensayos sobre la mística* (Editorial Académica Española, 2012); y *Soy sabia, hija de los niños santos. Mística y conocimiento en María Sabina* (Universidad del Tolima, 2019). La problematización del cuerpo en relación con el lenguaje, la inmersión en la noche órfica como espacio de la escritura y la reinención del amor divino, todo ello visto desde el barroco, la mística y la literatura hispanoamericana, son sus principales propuestas, riesgos y motivaciones.

Palabras clave: cuerpo, escritura, amor, barroco, mística, poesía, ensayo, literatura.

Agradecimientos

A profesores y profesoras de la Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura, Mención Literatura Hispanoamericana. A quienes en Ecuador y Colombia transitamos territorios fronterizos y creamos cruces de caminos.

Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	13
Capítulo primero: Barroco, cuerpo y texto	17
1. Una lectura barroca: la anamorfosis	18
2. El cuerpo místico	22
3. El cuerpo de Lucía	27
Capítulo segundo: La escritura, espacio órfico	35
1. La presencia de Orfeo y Eurídice	36
2. Entrar en la noche órfica	42
3. El espacio órfico: la palabra profética	50
Capítulo tercero: La mujer, los niños, el agua y el venado	55
1. Un amor indomable	57
2. El punto de ignición	65
Conclusiones.....	73
Lista de referencias.....	79

Los claroscuros barrocos concitan monstruos amenazantes.
Juan Duchesne Winter

Introducción

Esta investigación explora el cuerpo, la escritura y el amor en el ensayo y la poesía de Rosita Andrea Pantoja Barco, antropóloga, investigadora y escritora colombiana, nacida en el corregimiento de Iles, departamento de Nariño, en el año 1976. En mi criterio, entre muchos otros, estos son tres aspectos importantes de lo que me he permitido llamar preliminarmente su espacio literario.

Mi primer acercamiento a su obra fue en 2012, cuando leí siete poemas suyos en el libro *Ninguna Parte. Una generación nueva de poetas en Colombia (1979-1985)*, cuya compilación fue adelantada por el también poeta colombiano Felipe García Quintero y publicada en la plataforma virtual de la editorial ecuatoriana *Rastro de la Iguana* en 2012. Si bien esta primera lectura me inquietó por la claridad del registro poético que organizaba sutilmente los versos y las imágenes, no fue sino hasta leer el libro donde estaban todo ellos compilados, *Invención de Lucía* (Tertulia Literaria 2009), cuando comprendí, por decirlo de alguna manera, una cierta opacidad en esa misma claridad poética que interpelaba y dificultaba mi habitual forma de leer poesía.

Este libro está dividido en siete partes: *(sin nombre)*; *Ella*; *invención de Lucia*; *Gato de Luvina*; *la invitada*; *objetos/marca/reverdy*; y *comienzo*. Como puede notarse, una particularidad es que el comienzo del poemario se presenta al final del libro, en contraste con el inicio del mismo donde se remarca de entrada una ausencia nominal. De igual manera sucede con la voz poética de las dos secciones respectivas, la última enfoca una experiencia pasada, “Sabía yo que me llama por mi nombre”, y la primera reclama una posibilidad, “que mi texto fuera anónimo” (2009, 79-11). Esta voz, ahora bien, se construyen a partir de figuras o sujetos femeninos, por ejemplo, “La anciana”, “la niña”, “Ella”, “Lucía”, “la Escriba”, “la Invitada”, “la mujer”, como en un juego de enmascaramientos donde el cuerpo de una es todas a la vez. Las distintas ambientaciones rurales, como la casa de campo, el pueblo en la montaña, algún lugar en el bosque, los altos pastizales y el inmenso salón, algunas veces refieren las ambientaciones donde transitas estas mujeres, aunque también la imagen del poema y el acontecimiento de la misma escritura.

Realizar una lectura en algo más detallada de este libro implicó percatarme, por ejemplo, que no existía una nota, reseña o ensayo crítico acerca de su poesía que planteara un camino de reflexión, en mayor medida para contrastar las primeras impresiones y revisar mis prejuicios personales al momento de leerla. Fue así como llegué a sus libros de ensayos, estos son, *Afrodita Barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán, siglos XVII y XVIII* (Abya Yala, 2008); *Razón y Pasión de la escritura. Cinco ensayos sobre la mística* (Editorial Académica Española, 2012); y *Soy sabia, hija de los niños santos. Mística y conocimiento en María Sabina* (Universidad del Tolima, 2019).

En *Afrodita Barroca*, Pantoja Barco explora el barroco hispanoamericano de la ciudad de Popayán, a través del estudio de las distintas tallas de madera de tipo religioso que los artesanos han integrado a la vida espiritual y cultural en esta ciudad del suroccidente colombiano. En *Razón y pasión de la escritura*, el objeto de estudio es la vida y obra de la monja neogranadina Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara, especialmente el poema “Deliquios del divino amor”, también conocido como “Afecto 46”, en relación con la experiencia mística, las figuras del poder en la vida conventual del siglo XVII, la producción de diferencia en la modernidad y las contraconductas de las monjas neogranadinas en las prácticas monásticas. Y, por último, en *Soy Sabia, hija de los niños santos*, la autora propone una triple configuración entre la medicina tradicional mazateca, el conocimiento de las plantas curativas y el pensamiento metafísico practicado por María Sabina, articulados al canto sagrado en el siglo XX en el contexto de Cerro Adoración, Huautla de Jiménez, México, donde la sabia practica el ritual de ingesta de hongos.

Leer estos libros de ensayos me inquietó de igual manera por retratar nuevamente aquella dificultad que, creo yo, también la autora presente al momento de leer el barroco y la mística hispanoamericana. Es decir, que hay una claridad que a la vez reclama una cierta opacidad, sea esta del arte barroco, la experiencia mística o la forma del poema en la página. Una constante indagación, solo entonces, sobre aquello que necesariamente concreta el lenguaje y a la vez se desvanece en el cuerpo, intermitentemente, entre la quietud y el movimiento, ya que, nos dice nuestra autora, “la escritura, aunque diferimiento de la experiencia oculta para siempre, es la forma de la mística retornando otra vez al cuerpo [...], el estilo de un límite y la disolución del límite” (2012, 33). Encontrarme con ellos amplificó aún más las búsquedas personales y un camino de investigación.

A razón de lo anterior, estos cuatro libros conforman el corpus de trabajo de la presente investigación, y la indagación sobre esa dificultad en mayor medida. Para adelantarla, sin tratar de definirla, partiré de algunos intereses en común que encuentro con las obras de Pantoja Barco, como es la problematización del cuerpo y el lenguaje en relación con el barroco y la mística. De igual manera, el diálogo que la autora establece reiterativamente con la escritura, sea esta ensayística y poética, pareciéndome que está asociada a un espacio órfico, cuyas figuras principales son Orfeo y Eurídice en una atmósfera como la noche. También, y finalmente, el encuentro entre lo sagrado y lo humano que retrata el amor divino, aunque este amor también pudiera estar más bien tejido e interpelado por imágenes tan hermosas como las de la mujer, los niños, el agua y el venado integradas en el último poema de la sección “comienzo” en *Invención de Lucía*.

Cabe señalar que, por una parte, como en *Afrodita Barroca* la autora colombiana explora un gran número de tallas de madera de la imaginería barroca, en esta investigación me concentro solamente en la de Santa Lucía por parecerme que dialoga, desde la perspectiva de la experiencia mística, con Sor Francisca del Castillo y María Sabina, y al estar asociada a la luz, la claridad y la transparencia, con la figura de Lucía en sus poemas. De *Razón y pasión de la escritura* tomo principalmente las reflexiones sobre el poema “Deliquios” de Sor Francisca del Castillo, no interesándome en términos metodológicos por ahora explorar las tecnologías del pastorado o la violencia en la mística que la autora ampliamente trabaja en este libro. Así mismo, de *Soy sabia, hija de los niños santos*, me detengo específicamente en el estudio del canto sagrado de María Sabina, en tanto desde este enfoque se construyen reflexiones encaminadas a estudiar la palabra poética, dejando parcialmente de lado las correspondientes al saber de las plantas medicinales o la filosofía náhuatl.

Por otra parte, valga también señalar que los tres elementos ya mencionados, esto son, las relaciones entre cuerpo y el lenguaje, la escritura y el espacio órfico, y lo humano y lo divino, me parece que construyen provisoriamente un corpus conceptual de la autora colombiana hacia donde deseo enfocarme. Elementos que son “ese centro que atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y sus circunstancias de composición” (Blanchot 1992, 4). En este sentido, una pregunta general guía esta investigación: ¿por qué soy atraído a esta manera singular de presentarse el cuerpo, la escritura y el amor, asaltado por una dificultad recurrente a la que siempre retorno, pero para la cual no hay muchas

respuestas? Considero, pues, que es en la complicidad del poder de decir y poder oír esta dificultad donde se hace cercano un espacio literario, esta vez, y desde mi perspectiva, perpetrado por las condiciones de posibilidad de una experiencia de lectura puesta a prueba por la literatura.

Capítulo Primero

Barroco, cuerpo y texto

El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo.
(Bachelard 2003)

Uno de los aspectos característicos del espacio literario de Rosita Andrea Pantoja Barco, en sus ensayos de investigación y su creación poética, es la relación existente entre el cuerpo y el lenguaje.

Se trata, en principio, de la articulación de estos dos elementos posibles de leer en el sensualismo de la imaginería barroca de la ciudad de Popayán como la de Santa Lucía, la experiencia con el amado que retrata el poema *Deliquios* (1968) de Sor Francisca del Castillo, la composición del canto sagrado de María Sabina o la misma figura de Lucía en su libro de poemas. Por otra parte, comprende el estado de éxtasis de la experiencia mística manifiesto en la piel, el corazón o las mismas palabras expresadas por estas sabias místicas — especialmente bajo la forma del agua—, parafraseando a Alicia Genovese, en tanto cuerpo y lenguaje constituyen su textualidad (2011, 49). Y también, en mi criterio, conlleva especialmente un juego barroco donde la correspondencia de estos dos elementos modifica nociones como las de percepción, tiempo o la misma representación.

Como señala la autora colombiana en su libro *Afrodita Barroca* (2008), se trataría de una relación paradójica donde el cuerpo y el lenguaje conciben, por ejemplo,

un concepto de corporalidad como estado de mutabilidad en el cual es posible ver de manera clara la sensibilidad. Pero a la sensibilidad a la que hacemos referencia es un juego entre lo que se dice y aquello que se dice sin palabras (explícitamente, tácitamente), una especie de tránsito entre lo cognoscible y lo incognoscible materializándose en el lenguaje. (2008, 122)

Este juego barroco radica en que aquello percibido se muestra de manera clara y, a la vez, se esconde como un secreto. Como un engaño óptico, observamos evidentemente como este fenómeno percibido ocupa nuestro campo de visión, luego, escapa a la misma facultad

de mirarlo. Por decirlo de alguna manera, la mutabilidad nace a la presencia, ahora bien, se repliega en su mismo movimiento, se ausenta. Más aún cuando la materialización de dicho fenómeno, no sabemos si gracias o pese a una forma, nos resultaría igualmente inaprehensible. De allí que se altere las maneras de concebir la corporalidad y, en esta circunstancia, nos dirija hacia otros sentidos del lenguaje para comprender.

¿Cómo comprenderse este juego barroco a partir de la relación entre el cuerpo y el lenguaje?, esa es la pregunta que guía este capítulo, pasando por sus posibilidades interpretativas más que por sus definiciones, y hasta donde me sea posible sostener, en proximidad con las formas estéticas del barroco y experiencia mística.

En consecuencia, el presente capítulo aborda tres momentos. En primer lugar, planteo las posibilidades de una lectura barroca que encuentra en ella una manera de explorar este juego barroco, comprendido en principio como un engaño óptico. Acudo aquí a las reflexiones teóricas acerca de la simulación planeadas por Severo Sarduy, especialmente las que tienen que ver con la anamorfosis. En segundo lugar, retomo las maneras de concebirse el cuerpo místico, especialmente enfocado en Santa Lucía, Sor Francisca y María Sabina. Interesa aquí explorar dos aspectos, estos son, el amor divino y el tiempo. En tercer lugar, analizo el cuerpo de Lucía por parecerme que hay un asunto inquietante propuesto desde su corporalidad, al cuestionar nociones como las de representación y realidad. Estos tres momentos están relacionados con un elemento atmosférico fundamental que se aborda en el ensayo y la poesía como es el agua.

1. Una lectura barroca: la anamorfosis

En uno de los ensayos de *La simulación* (2013), partiendo de las apreciaciones culturales del cuadro *Los embajadores* (1553) de Hans Holbein, Severo Sarduy (2013, 241) propone una lectura barroca llamada la anamorfosis por medio de la cual es posible distinguir y enfrentarnos a un doble movimiento. El primer movimiento (A) tiene que ver con la percepción de un objeto o una imagen asimilada de manera difusa y rota con respecto a lo real, digamos que en el primer plano de la representación de una pintura o un texto. Y el segundo movimiento (a1), el propiamente barroco, dice Sarduy, con el gesto de alejamiento

y especificación de este mismo objeto o imagen que, simultánea al anterior, se desasimila de lo real, es decir, crea su posibilidad imaginaria de ser en el mundo.¹

Estos dos movimientos suelen compararse generalmente con un holograma que contiene en sí mismo dos objetos o imágenes superpuestas al mismo tiempo, exigiendo al observador evidentemente un cambio de sitio en la mirada, hasta descubrir finalmente una forma o una figura. En tal caso, si bien se trata de efectos especialmente ópticos que engañan nuestra visión, siendo así definida en el campo del arte, como la deformación de una imagen producida mediante un procedimiento óptico, Sarduy se enfoca especialmente en la “energía de conversión” (243) contenida en estos objetos e imágenes, pues la reducción a este mecanismo técnico o teatralidad de la simulación de la forma, es “la *verdad* barroca de la anamorfosis” (241).



Figura 1: *Los embajadores* de Hans Holbein, cuadro de 1553 ubicado en la Galería Nacional de Londres.

En *Los embajadores*, este efecto de oscilación entre dos movimientos se presenta en esa figura amorfa e informe, grisácea y nacarada, ni concha ni cráneo, ubicada en la parte inferior central del cuadro de Hans Holbein. Puede suceder que, gracias a un cambio de perspectiva se descifre finalmente una figura, al parecer una calavera. Sin embargo, como

¹ Para sustentar la anamorfosis Sarduy se basa en la topología de los *Escritos* de Jacques Lacan propuesta desde el psicoanálisis y el trabajo del analista, planteada así: “su acción terapéutica, al contrario, debe ser definida esencialmente como un doble movimiento gracias al cual la imagen, al comienzo difusa y rota, es regresivamente asimilada a lo real, para ser progresivamente desasimilada de lo real, es decir, restaurada en su propia realidad” (2013, 241).

ese “conjunto de los cambios en ciertos líquenes y otros criptogramas” (249), es la conversión o transformación contenida en ella lo realmente importante. Un estado de mutabilidad, pues, que simula estar en constante movimiento e interpela no sólo las demás figuras del cuadro y el contexto donde se ha producido, esto es, el ambiente cortesano donde están inmersos el embajador Jean de Dinteville y el obispo George de Selve, sino también la psiquis que hace presentir a cualquier observador una dificultad mayor al representarse tal cosa.



Figura 2: Detalles de *Los embajadores* de Hans Holbein, cuadro de 1553 ubicado en la Galería Nacional de Londres.

Es por ello que, dice Sarduy, la anamorfosis aparece como la perversión de la perspectiva al desarreglar la linealidad, la apropiación y el ordenamiento de la realidad, pues teatraliza las formas del mundo desde una perversa opacidad, ocultamiento o enmascaramiento, “esa oscuridad de las formas contenidas en otras formas, del disfrazamiento, falsa medida y verdad tergiversada, como después de un camuflaje o un travestismo” (245), pudiéndose dar de diferentes maneras, siendo únicas en cada momento y en cada caso singulares.

Por ejemplo, si tomamos algunos pasajes de la novela *Cobra* (2023) del mismo Severo Sarduy, diremos que tenemos una imagen difusa y rota con respecto a lo real, el travesti Cobra (A), cuyo alejamiento y especificación es otra imagen, la travestida Pup2 (a1), en este caso, producida mediante un proceso de duplicación o clonación que a lo largo de la novela no hace más que engañar nuestra percepción. Cobra y Pup2 son una dupla que en su misma identidad se diferencian, son lo mismo y lo otro, una continua somatización corporal. Por ello, en varios pasajes de la novela *Cobra*, no sabemos muy bien quién de los dos personajes habla, remarcando así el engaño óptico en resonancia con el novelístico que produciría la anamorfosis barroca.

Un breve pasaje de la novela retrata esta circunstancia de manera singular. Después de frotar, beber y embadurnarse jugos y/o ungüentos lechosos en uno de los camerinos del Teatro Lírico de Muñecas, sometiendo el cuerpo a incontables envolvimientos, inflexiones y desintoxicaciones del cuerpo, y dejándole dicho procedimiento la piel cuarteada hasta quedar blanca, calcárea, lumínica, transparente:

Cobra levantó una de ellas del suelo, la viró de nalgas y le alzó el vestido buscándole cuerda. —Qué falta de respeto— profirió, furiosa, la reducida, y le dio un manotazo. Y luego, automática, como si tuviera adentro un disco, añadió en el mismo tono: “Tenemos hambre” [...]. Limpia la Pup, comenzaba la ceremonia, la jerigonza del desdoblamiento. Podríamos formalizándola hasta lo matemático, representar como sigue la relación entre ambos personajes: $Cobra = Pup^2$ o bien $Pub = \sqrt{Cobra}$ [...]. Después de su toilette de minuit y mientras se iba despojando de los suyos, Pub recibía, siempre refunfuña, los atributos de su personaje del día. (2023, 44, 47)

Dentro de la escenografía del Teatro Lírico de muñecas, es decir, un cabaret-laboratorio para propiciar la conversión del cuerpo, se remarca constantemente los efectos de oscilación de estos dos personajes que son dos movimientos contiguos, Cobra y Pub2, “paralelas, pero en sentido contrario” (42), reducidas al mecanismo técnico de la matemática representada por la raíz cuadrada. El resultado de esta fórmula matemática, como un acto de disfrazamiento del travesti, es siempre la transformación de un producto a otro, aunque nunca igual al anterior. Lo interesante es que esta energía o fuerza cambiante de los cuerpos travestis está presente en la estructura de la novela mediante alteraciones sintácticas, atmosféricas y temporales, incluso algunas pronominales que van del Yo al Ella, sin un centro u orden definido, produciéndose igualmente una escritura travestida.

Cabe señalar que para Sarduy, ahora bien, existen otros tipos de lecturas al momento de leer un cuadro o un texto, estas son, la frontal y la marginal. La lectura frontal, al realizar un análisis de tipo formal, comprende los objetos o las imágenes en sus evidentes referencias, es decir, tal como se presenta en un primer plano de representación. En el cuadro de Holbein, por ejemplo, un laúd es un símil formal de una concha marina, es decir, su referente análogamente directo. La lectura marginal, por su parte, permite una identificación simbólica al atribuirle a los objetos o las imágenes un segundo sentido. El laúd, análogo a la calavera, representaría valores como el de la honorabilidad de Jean de Dinteville y el obispo George de Selve que se atribuyen intencionalmente a su condición moral, sean estos históricos,

coyunturales o universales, y por ello mismo marginales a esta interpretación, nos dice el autor, indicándole irremediabilmente al lector hacia donde debe ir.

Con estas dos lecturas, matiza Sarduy, se busca evadir la opacidad, desorientación e incluso dispersión y artificialidad que producen las imágenes y los objetos del barroco en su constante estado de transformación. Sin embargo, es en la lectura marginal donde se tiende a atribuir muchas más simbolizaciones que conducen la lectura del arte o la misma literatura. Desde esta lectura, la mancha grisácea en el cuadro de Holbein, presidiendo y sobreponiéndose en el cuadro, por tanto, se compara con la impermanente y efímera misión de los embajadores, estando como está articulados a la emblemática de una tardía Edad Media en declive y el discurso heráldico que las sustenta, creándose una cruz móvil distribuida cardinalmente en el cuadro, etc.

Por el contrario, como se ha dicho ya, aunque es importante remarcarlo, Sarduy propone desde el cuadro de Holbein, como también desde los cuerpos travestis de Cobra y Pub2 en su novela, el carácter *mutable* de un objeto, una imagen o un cuerpo, “no pudiendo considerarse como algo adquirido con la certeza de una premisa” (2013, 244), sino más bien como una existencia pletórica que oblitera el tiempo y cuestiona la representación de las cosas:

Lectura barroca: ni concha ni cráneo —meditación sin soporte—; solo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso —el otro de la representación—; la pulsión del simulacro que en *Los embajadores*, emblemáticamente, se desenmascara y se resuelve en la muerte. (243)

En este sentido, la mancha grisácea y nacarada en el cuadro no buscaría significar o simbolizar una concha-calavera, como Pup2 tampoco sería un símbolo de Cobra, pues lo que importa, lo que realmente importa en la lectura o juego barroco de la anamorfosis, es el derroche de energía que los cuerpos provocan, como ha dicho lúcidamente Sarduy (2023, 44), “indefinitely proceeding sequences, of course”; o, como también ha planteado Pantoja Barco, en un estado de mutabilidad de la corporalidad, entre lo cognoscible y lo incognoscible, materializándose en el lenguaje.

2. El cuerpo místico

Si bien no hay una referencia directa a Severo Sarduy en los libros de ensayos de Pantoja Barco, me gustaría plantear que esta lectura barroca de la anamorfosis da algunas claves de lectura para comprender, como si se tratara también de un efecto de oscilación entre dos movimientos, el cuerpo místico planteado en sus investigaciones.

En primer lugar, la autora colombiana percibe el cuerpo místico dentro de la realidad difusa y rota de los siglos XVII y XVIII en el que confluyen diferentes fuerzas tensivas. Según su percepción, por una parte, el cuerpo no puede dejar de padecer las coacciones existentes que impone una sociedad moralizadora como la cristiana-católica, donde, por ejemplo, la desnudez y la sexualidad son consideradas objeto de vergüenza. Sin embargo, mediante las formas artísticas, sean estas la imaginería barroca o la escritura conventual, por otra parte, tienden a expresarlo bajo un estado exacerbado de éxtasis y excitación, es decir, “en el momento justo de *transición* entre la quietud y el movimiento, tal y como si [el] cuerpo se encontrara en actitud plástica de acciones inacabadas” (Barco 2008, 128).

Podría afirmarse que esta lucha de fuerzas, representada en las formas artísticas, pone por tanto en tensión la perspectiva frontal y marginal con que se miraba el cuerpo en la cristiandad, y, como sugiere Pantoja Barco, especialmente el femenino al ser considerado ineludible para instaurar la doctrina católica desde una perspectiva unidimensional y dominante. Sin embargo, y por tales razones, como en la anamorfosis, el cuerpo místico de las mujeres está transido por la oscilación de dos o más movimientos contradictorios que, en efecto, manifiestan las fuerzas de lo social, lo humano y lo sagrado en continua lucha, siendo en la relación con el amor divino donde se establece cierta particularidad y diferencia.

La experiencia mística, además de transformar la vida de las mujeres en convento, nos dice la autora colombiana, es también “un proceso de *transfer* en el cual el cuerpo sirve para la materialización divina, [pues] transforma lo espectral en material, [...], fuerza que entre el dolor y el gozo que no acaba por entenderse, vivifica” (2012, 77; énfasis añadido). Este proceso complejo supone una confrontación e igualmente una bienvenida a esa entidad sagrada aun innombrable, llamada lo sagrado, dios o amante divino, pero que busca nombrarse en la talla de madera o la misma poesía. Por ello, y en estas circunstancias, la experiencia mística es asimilada como un afecto, es decir, “no la experiencia de quien en la inmovilidad del espíritu es llenada por el amado, sino de quien construye una relación con él” (48).

De las tallas de madera trabajadas por la autora, cabe entonces destacar la representación de una talla de madera como la de Santa Lucía, ubicada en la Iglesia de San Agustín, en la ciudad de Popayán. La santa mártir recibe el amor divino, lo acoge, digamos que crea una imagen que ella prefiere interpretar como como una presencia sagrada, conduciéndola hacia la soledad, el silencio y la contemplación. Este momento de éxtasis se expresa en los pliegues de un delicado vestido blanco con palio rojo, pero que, en la intimidad de su corazón, se manifiesta turbulento. Aunque sus palabras han callado ante la presencia-ausente del amado, como he dicho, muchas veces innombrable que suscita esta experiencia mística, esta presencia-ausente se trasluce o nombra en el color rosáceo del rostro, el hinchamiento de los pómulos o el arqueamiento de los labios, como si se trata del regocijo causado por un beso.

En la escritura de Sor Francisca Josefa del Castillo, monja neogranadina recluida en el convento de Santa Clara, en la ciudad de Tunja, por su parte, este encuentro amoroso se genera en las diferentes estrofas del poema *Deliquios* (1968). El poema es el lugar donde el amante divino ha adquirido la imagen de la leche, las flores, el fuego, el siervo, el árbol de mirra, el silbido y el oro fino, etc., todas ellas expresión del amor que la palabra poética quieren capturar, pero al no hacerlo, deja en la monja su corazón herido. Herida que es una huella creada por la comunicación entre lo sagrado y lo humano, y que en sintonía con la talla de Santa Lucía, hinche el cuerpo de palabras hermosas. Si bien este encuentro ya no se da en el orden del silencio, pues cada palabra va a enmarcar la sonoridad de esa presencia-ausente, “tan fuerte y tan sonoro” dirá Francisca del Castillo (1968, 242), también trama la situación de no poder decirlo o, mejor aún, de construir un lenguaje en los límites de lo innombrable.

El canto sagrado de María Sabina, ahora bien, tiene la particularidad de estar transido por la ingesta de los hongos maravillosos, ceremonia que se realiza en la casa de la sabia, en Huautla de Jiménez, Oaxaca. En este caso, es el espíritu del hongo maravilloso, algunas veces llamado dios, quien permite hablar en un tono amoroso sacado de las raíces de la tierra. En la embriaguez de la ingesta de hongos, la sabia se siente extrañada y, a la vez, se encuentra a sí misma gracias a las maneras de llamar a las cosas, de nombrarlas, permitiéndole, menos que aniquilarse, componer el canto bajo una experiencia igualmente innombrable. En algún momento comparado con las turbulencias de una tempestad o un “centro imperturbable que

da forma a la hélice” (Barco 2019, 137), este canto sagrado, que es la forma que toma el cuerpo de María Sabina, configura prácticas rituales basadas en una triple configuración: el conocimiento de la naturaleza, el orden de lo divino y de las conjunciones mágicas del pensamiento filosófico Náhuatl.

Resulta interesante constatar que estas cualidades de lo nombrable-innombrable, la presencia-ausente del amante y lo calmo-turbulento que caracteriza a estos cuerpos en éxtasis del amor divino, y por tal circunstancia místicos ya que viven experiencias liminares, insólitas y anamórficas (hacer discurrir el sueño en la vigilia, causar la sonoridad en el silencio o sentirse extraños en su intimidad, etc.), se jueguen como “una reflexión corpórea sobre el lenguaje” (2019, 143) que en el caso particular del canto de María Sabina, aunque podría asociarse a Santa Lucía y Sor Francisca, al ser todas ellas mujeres que saben “nadar”, vayan indicando, a través de pistas, señales o “pesquisas” (144), la materialidad que adopta lo sagrado:

va *in crescendo*, del otoño atmosférico, el canto pasa por la misma configuración del aire o las fuerzas telúricas, reiteradas, insistentes, inevitables, impostergables. Mujer que sabe nadar en lo sagrado [...]. Lo sagrado es acuoso, líquido, quizá coloidal, tiene la consistencia de lo fluido, de ahí que podía pensarse en lo sagrado a partir de la idea de vórtice. Como se trata del agua, el canto que es de agua, es una reflexión corpórea sobre el lenguaje, sobre aquello que la palabra puede, sobre el cuerpo capaz de decir esa palabra, de esa palabra soportada, sustentada en un cuerpo que la resiste. (143)

Lo sagrado, el amante divino, altera no solo el cuerpo al volverlo una materia acuosa sino también el lenguaje de las sabias místicas donde confluyen, valga señalar, las fuerzas celestes y las fuerzas telúricas del mundo. Parafraseando a Gastón Bachelard (2003, 15), el ser del lenguaje consagrado al agua muere y renace al mismo tiempo, cuya imagen corporal es, pues, la del vórtice o remolino que nunca cesa de fluir y se avecina hacia lo desconocido. Siendo así, el agua en la obra ensayística de Pantoja Barco no solo representa simbólicamente la calma sino la turbulencia del movimiento. Pero, en tanto tal, importa más que se sea una energía de conversión que, como un río, circula sin un orden definido. Sin embargo, ¿qué más podría plantear esta reflexión corpórea del lenguaje? y, además, ¿qué es eso que resiste el cuerpo místico verdaderamente?

En un ensayo llamado *Las mil mesetas de Santa Teresa*, Juan Duchesne Winter (1996, 90) plantea que en *Las moradas del castillo interior* (1577), tratándose menos de un problema

bilateral e incluso dialéctico, y librada de derivaciones causales o subordinaciones instrumentales como al pasado o el futuro, el cuerpo de Santa Teresa provoca una dilatación, ensanchamiento o “hinchamiento del flujo temporal en su propio fluir”. Y así también el lenguaje de *Las moradas*,² pues este no crea proyectos sino una paciente elaboración del instante, como suele ocurrir en la poesía, a decir del crítico puertorriqueño, abierta a la revelación. Una corporalidad de igual manera fluyente como el agua que, vista desde la experiencia mística, conduciría un “movimiento deseante hacia la transparencia; [que] se irá transparentado como superficie de la lectura” (68).

Esta reflexión corpórea del lenguaje propuesta por Pantoja Barco, leída desde la perspectiva de Duchesne, en consecuencia, llevaría a proponer un cuerpo fluyente que elabora pacientemente su tiempo presente, sin subordinaciones al pasado y el futuro, como el que provee el éxtasis del amor divino. Bajo la salvedad de no encontrar en este tiempo presente un punto de inicio y final, lo que en definitiva sería de una búsqueda de la plenitud o de la colmación con el amado, los cuerpos místicos, por tanto,

son captados en un momento de equilibrio inestable, equilibrio que se verifica en el proceso de culminación de un movimiento —que nunca termina—, que se hace visible en un instante casi imperceptible y dramático donde el personaje no avanza o vuela, pero tampoco ha dejado de moverse, sino que se encuentra en el momento justo de transición entre la quietud y el movimiento, tal y como si su cuerpo se encontrará en actitud plástica de acciones inacabadas en el aire, o potenciales realizaciones cinéticas (como caminar). (Barco 2008, 128)

En efecto, en este tiempo, por una parte, el cuerpo místico pareciera querer colmarse completamente, totalmente en el movimiento que lo conduce hacia el amante, una acción por supuesto impostergable de pasar a ser otra cosa, es decir, de provocar la fusión de los contrarios. Pero, por otra parte, también detener esta misma acción que se avecina sobre eso otro que ama, lo divino que se presenta como su alteridad constitutiva, sea amante, dios u

² Valga la pena recordar como Santa Teresa de Jesús lo concibe en las *Moradas Cuartas, Capítulo II*, cuando realiza una analogía entre lo sagrado, el agua y la poesía: “Hagamos cuenta para entenderlo mejor que vemos dos fuentes con dos pilas que se hinchen de agua, que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas de espíritu [...]. Estos dos pilones se hinchen de agua de diferente artificio, y el otro está hecho en el mismo nacimiento del agua y vase hinchando sin ningún ruido, y si es el manantial caudaloso, como ése que hablamos, después de henchido este pilón procede un gran arrollo [...]. Tornando a el verso, en lo que me puede aprovechar, a mi parecer, para que en aquel ensanchamiento, que así parece que, como comienza a producir aquella agua celestial de este manantial que digo, de lo profundo de nosotros, parece que se va dilatando y ensanchando todo nuestro interior y produciéndose unos bienes que no se pueden decir, ni an alma sabe entender qué es lo que es lo que se le da allí.” (1975, 72-73).

hongo maravilloso. Y, por ello mismo, una tensión de fuerzas donde oscilan dos movimientos que nunca deja de fluir, pues siempre están en perpetuo estado de conversión.

Este cuerpo místico que elabora pacientemente el tiempo presente puede compararse, en consecuencia, con el concepto de resistencia que retoma Giorgio Agamben desde la relación entre la potencia y el acto en Aristóteles. Dice Agamben que la resistencia actúa como una instancia que frena o suspende el movimiento o impulso inmediato de la potencia al acto, impidiendo que aquel “se resuelva y agote en este” (2016, 40). Por ello, una de sus funciones consiste tanto en suspender la función potencia/acto como en exhibir esta relación tensiva. En palabras del filósofo italiano, esta función se suspende porque hace que en la potencia exista también una impotencia, en todo acto un no-acto, en todo nombrar un no-nombrar. También llamada “potencia-de-no (pasar al acto)” (43), más que establecer la relación de un punto a otro, la resistencia se propone más bien como un campo, una zona o un lugar de fuerzas tensivas.

De similar manera, la elaboración paciente del presente que emprende el cuerpo místico, frena o suspende su impulso inmediato hacia el amante divino, evitando así que se defina o resuelva en él. Es una continua cadena de velocidades, aceleraciones y/o intensidades sin un orden definido, es decir, su posibilidad de ejercitar una potencia, la de su amor, pero también de no ponerla en acto en el amante. En tal circunstancia, por tanto, si algo se suspende en el cuerpo místico, el impulso de nombrar al amante como ocurre con su lenguaje, es porque también algo allí se exhibe, por ejemplo, lo innombrable de esta misma experiencia que es expresada en el cuerpo.

Los cuerpos místicos de Santa Lucía, Sor Francisca y María Sabina construirían, en este sentido, un acto de resistencia porque en ellas, por una parte, todo es una elaboración paciente del instante y, por otra, una constante energía de conversión que, bajo la forma del agua, como en la anamorfosis, produce movimientos oscilantes que se perciben en sus estados de quietud y arrobamiento a la vez.

3. El cuerpo de Lucía

El cuerpo de Lucía, comprendido desde la poesía de Pantoja Barco, si bien abre un tiempo de la fluencia como el de las sabias místicas, en mi criterio, remarca mucho más el

trasunto del movimiento deseante hacia la transparencia planteado por Duchesne Winter en líneas anteriores, igualmente, como un efecto anamórfico.

Lucía, una figura que torna diferentes transformaciones en el libro de poemas *Invención de Lucía* (2019), está inmersa igualmente en una experiencia no podría afirmarse si mística pero evidentemente liminar en la que se siente extrañada y extasiada. Su voz va narrando esta experiencia, tratándose ahora de un movimiento aparentemente calmo que, de principio a fin, realiza como una acción de la memoria ante el irremediable transcurso del tiempo: “Sabía yo que me llamaba por mi nombre solo en cuanto que en ese nombre podía nombrar una estabilidad momentánea” (2009, 79). Por lo general, ella siempre está refiriendo la página, el texto y la escritura, en un juego propenso al metalenguaje, reforzándose así el hecho de estar aconteciendo en una frontera entre en el lenguaje y la corporalidad.

Al principio del libro, leemos:

2

mi texto es de agua
 la transparencia lo que guía mi escritura
 el sentido es siempre la densidad
 el móvil gesto de la mano de la Escriba
 los ojos en blanco
 ante la puerta que la luz entreabre
 a la configuración de la noche
 la trama flotante
 tejido de voces dibujan la trama
 bello vestido dice la voz de la anciana
 al dejar que la luz de afuera la traspase (12; de (*sin nombre*))

En efecto, una realidad difusa y rota acontece en el cuerpo de Lucía gracias a las fuerzas tensivas construidas en este poema, por ejemplo, entre lo blanco y lo negro, la noche y la luz, la densidad y la movilidad, la puerta y el tejido, etc., como en Santa Lucía, Sor Francisca y María Sabina, en el momento justo de *transición* o *mutabilidad* de acciones plásticas que la vivifican. La imagen que se construye, “los ojos en blanco”, quizá nos indiquen una referencia al estado de éxtasis de la mística, aunque pueda mejor interpretarse como la convulsión del movimiento del agua que crispera y altera su corporalidad. E igualmente esta materialidad que adquiere el texto, la del agua, y la cualidad que toma la escritura, la transparencia, simbólicamente podrían recordar un encuentro con lo sagrado, sin

ello necesariamente representarse bajo la forma de un amante o entidad divina, más bien una terrenal, mundana.

La materialidad del agua, en tal caso, también parece consustancial al ritmo del poema, tan suave, dirá la autora colombiana, como si se deslizara por una “vasta lámina / líquida / seguida por la música” (28). El ritmo, que es una tensión constante entre la emoción y el mundo hasta el final de este poema, y en toda la composición del libro en mención, tiene esa cualidad de lo fluyente en su propio fluir, yendo de la densidad del sentido como bien lo indica la voz hablante, hacia el encuentro con algo más leve, la imagen del bello vestido tejido de voces. Para Alicia Genovese (2016, 41) el ritmo es el pulso de un sistema nervioso que recorre el lenguaje y trabaja con el movimiento de los versos en la poesía; siguiendo esta reflexión, podría sostenerse que, en tanto ritmo, es la manifestación pulsátil del cuerpo de Lucía.

Este poema antes citado, además, se vuelve singularmente lumínico porque precisamente transparenta la convulsión de la materialidad del agua en todas sus formas. Aunque, cabe aclarar, por materia deba entenderse no solamente la humana sino también la de aquellos objetos, imágenes y seres que la traman no sin cierta violencia, en efecto, al dejar que la luz de afuera la traspase. Pese o gracias a ello, todo está a plena luz del día en la superficie de la lectura, nada se nos esconde. Descubrimos qué se mueve, cómo lo hace, qué elementos teje y quién lo emprende, la Escriba, una de las transformaciones de Lucía.

De alguna forma, esta percepción óptica o “juego de la movilidad visionaria” (Barco 2009, 18) nos aproxima a considerar preliminarmente, por ejemplo, que en la poética de Pantoja Barco no hay un más allá o un más acá del cuerpo. Como menciona el narrador de la novela *Cobra* de Severo Sarduy, en la autora colombiana todo se encarna —todo se “encariña” —, es decir, son sustancias las cosas, las emociones, las atmósferas, los textos, en efecto, travestidas en la forma del agua que son su misma corporalidad, etc., en una experiencia de lo poético que igualmente fluye en un presente continuo, parafraseando nuevamente a Bachelard, porque la liquidez parece ser el deseo mismo del lenguaje (2003, 279).

Retomando lo dicho, resulta más que inquietante que el texto poético sea quien adopte la forma del agua que le correspondía a lo sagrado en los ensayos de Pantoja Barco, lo sagrado que en su consideración “nunca es aprehensible del todo [...], sino una fuerza erótica en la

que se intuye la fugacidad [...] y la necesidad de un nuevo intenso hacia el infinito” (Barco 2012, 108). En mi consideración, por una parte, porque este elemento va a sustentar las diferentes identidades que adopta Lucía en todo el libro y, por otra parte, porque va a problematizar otro aspecto de la anamorfosis que aborda Sarduy en *La simulación*, y que muchas veces se deja parcialmente de lado, como es el “exceso de transparencia” (2013, 246).

En *Invenición de Lucía* (2009) tiende a darse una personificación en doble vía de las cosas del mundo y los sujetos femeninos, y por tanto a tener voz, rostro y emoción, por ejemplo, “soy la Escriba dijo el agua / el desvestimiento del texto / hasta que no que más que la borradura” (2009, 15) o “yo estaba olvidada de mí y era ya como el agua que se oía a lo lejos” (85). Si reducimos a un mecanismo técnico estas personificaciones, utilizando un recurso retórico como el silogismo aristotélico, diríamos, en consecuencia, que si mi texto es de agua y el agua dice que es la Escriba, entonces el texto es la misma Escriba. Y, de igual manera, si el texto es de agua y yo era como el agua, por tanto, mi texto es un yo que siempre olvida. En otras palabras, estas personificaciones develan una serie de desorientaciones y enmascaramientos anamórficas donde se confunden las fronteras de sentido de los cuerpos y del lenguaje.

Lo anterior conduce a considerar que en este libro, y todo cuando tiene existencia en los siete secciones que lo componen, por tanto, es una energía de conversión, ahora bien, entre cuerpos vegetales, animales, humanos, emocionales y atmosféricos en los que muta Lucía y las demás cosas que se hacen a ella y la atraviesan, cuyo acto de resistencia es una identidad inagotable que nunca se colma, como nos la sugiere el siguiente poema de la sección “Ella”:

11

Ella es todos
 los rostros
 que ha tenido
 incluso mi propia
 rostridad
 y la negación de mi rostro
 por el agua insomne
 donde ella
 despierta
 y reconoce

su identidad inagotable
 con lo que
dentro de mí
 sigue su curso. (37; de *Ella*).

Agua insomne, siempre despierta, en movimiento. Y experiencia íntima, ¿mística?, sin subordinación al pasado o el futuro: incesante tiempo presente. Sin embargo, valga hacer una pregunta en este punto de la reflexión, ¿por qué en la poética de Pantoja Barco existe el interés por remarcar la transparencia, la borradura, el olvido o sencillamente eso que sigue su curso como característica de la identidad de Lucía? Es aquí donde la reflexión de Sarduy sobre la anamorfosis barroca pareciera tener un lugar especial.

Dice Sarduy (2013, 246) que el engaño óptico no solamente se da mediante una imagen difusa, rota o sin concierto donde se descubre una forma oculta, recuérdese, como en el cuadro de Hans Holbein que nos exige un cambio de sitio en la mirada, hasta descubrir finalmente una calavera; sino también bajo una forma explícita o legiblemente enunciada, a plena luz del día, descubriendo en su reverso la otra, la “real”, como la llama el autor cubano. El ejemplo colocado por Sarduy en este sentido es Andy Warhol. Si bien la opacidad, lo indescifrable es lo característico de la anamorfosis, este artista norteamericano va a traer al primer plano de la representación una “nitidez excesiva” de los objetos y las imágenes, bajo la forma de la repetición y la saturación, “hasta hacerlos vascular de nuevo en su reverso onírico o alucinado”, como en la reproducción de las latas de Sopa Campbell o el Díptico de Marilyn. Anota el autor,

De allí que esa violencia en la nitidez solo sea solidaria de una igual *indiferencia*; apoteosis calma, sin arrogancia técnica —en el Pop— ni anclaje conceptual, que se apodera con igual *detachment* de todo lo que le caiga a la mano, cosa o persona, de la copia, o, incluida la pulsión de repetición, de la copia de la copia, hasta llegar al borrón o el aniquilamiento —llenar con una misma imagen todo el museo. (247)

De tan transparente, Lucía es subsidiaria de esa violencia o excesiva nitidez del primer plano de la presentación cuya apoteosis calma —el ritmo leve al par que la convulsión de la materia—, consiente nunca adquirir una sola identidad sino multiplicarse, hasta llegar al borrón de sí misma. Solo que en su caso la forma de su cuerpo, valga la redundancia, ha adoptado las formas de las cosas que a través de ella se traslucen, en efecto, y valga la pena recordarlo también, como en la imagen del bello vestido de la anciana atravesado por la luz.

Y aunque no ha dejado de estar allí, aunque se ha colocado al medio y nunca deja de estar presente, se ha desvanecido en ellas, se ha ausentado. Se trata de percibir la presencia donde esta se ha ausentado.

Pienso en su cuerpo como un cristal que al sobreponerle objetos nos los devuelve irremediamente trastocados. O una piel que de tan blanca y calcárea, como el cuerpo de Pub2 reducido de Cobra, pese a su luminosidad, muestra irremediamente un mundo travestido. El texto-cuerpo, el lenguaje-cuerpo que es Lucía, al adquirido la forma del agua, “guardando el aire / de una mujer / casi impalpable” (Barco 2009, 59), es un movimiento deseante hacia esa transparencia, ahora bien, imperceptible a primera vista, pero se necesita un cambio de perspectiva para mirarla.

La anamorfosis, vista desde la perspectiva del cuerpo de Lucía al que nos conduce Pantoja Barco con su poesía, por tanto, hace que aquello percibido por el lector como un cuerpo sea nada más una presencia-ausente, siendo este su valor literario, finalmente una alteración que si bien no transforma la realidad, evidentemente la modifica. Pero, por ello mismo, porque su cuerpo sería contrario a toda verdad, más bien una invención, como anota Alexis Yannopoulos (2018, 8; citando a Bozzeto 1998, 203), pues esta dimensión crítica y constructiva de la anamorfosis es la que “permite la subversión de los códigos gnómicos, de las ideas de las representaciones de la realidad que nos parecen evidentes”.

En consecuencia, todas las cosas están deformadas por el cuerpo de Lucía, no tienen verdad sino apariencia, de la misma manera que la voz hablante, ya al finalizar el libro, nos lo indica no sin cierta ironía:

seis

A la palabra verdad, ahí, en el espacio sin espejos, le sucedían cosas como no ser verdad ya que era pronunciada por la niebla de las contradicciones. Bastaba que pasara el pájaro de una decisión incongruente en la mano que escribía para que la palabra verdad dejara de entender por qué al perder la V quedaba diciendo una y otra vez Erdad. Yo decía ser Erdad sabiendo que decía algo relacionado con la verdad pero

que ya no lo era del todo de modo
que de un momento a otro yo era
integrada a través de un juego
inútil al placer de lo que la verdad
nunca atrapa en su red ilusoria.
(Barco 2009, 81, de *comienzo*)

Para finalizar, considero que esta circunstancia anamórfica que trastoca la verdad del cuerpo y la realidad del mundo, hasta volverla una “Erdad”, es similar a la abordada en los ensayos por Pantoja Barco, mediante Santa Lucía, Sor Francisca y María Sabina. Es la que me permite pensar, en tal caso, cuáles son las complejidades de esos texto-cuerpos, lenguajes-cuerpos que proliferan aérea, terrosa y/o acuosamente, sea en las inmediaciones de la policromía de la madera, el espacio de la página o un pastizal en el campo. Cuerpos místicos y cuerpos fluyentes que, descifrándolos en su reverso, como en la lectura barroca propuesta por Sarduy, muestran sus diferentes estados de mutabilidad.

La materialidad del agua y la transparencia del cuerpo. Los cuerpos místicos de las sabias místicas abriendo un incesante tiempo presente, y su reducción o desdoblamiento, Lucía produciendo un cuerpo transparente, irrepresentable, “haciendo del fluir, del estarse siempre yendo, la naturaleza [...] de su ser y del mundo” (Uribe 2024, 24), como una energía de conversión donde el cuerpo se apropia de su propia efimeridad. Entre la experiencia mística y la situación poética entonces una situación límite que supone paradojas, porque cada una de ellas traen su alteridad constitutiva, su claridad hecha de sombras en medio de la configuración de la noche.

Capítulo Segundo

La escritura, espacio órfico

*La luna nocturna, con lentitud
sigilosa, se apodera del hilo diurno.*
(Lezama 1971)

Un segundo aspecto que caracteriza el espacio literario de Pantoja Barco tiene que ver con la presencia de las figuras de Orfeo y Eurídice. Orfeo viene al encuentro en el amor con Eurídice, en mi criterio, propiciando en la autora colombiana una manera de concebir la escritura de la poesía y el ensayo.

Valga mencionar que el mito órfico tuvo bastante importancia en la reflexión filosófica y literaria a lo largo del siglo XX si se considera dos libros capitales como son *El espacio literario* de Maurice Blanchot (1955) e *Introducción a los vasos órficos* de José Lezama Lima (1961).³ Entre muchos otros, hay un asunto coincidente en estos dos ensayos al comprender a Orfeo como el acto de la metamorfosis y el espacio que signa esta metamorfosis. Por ello Orfeo, para estos dos autores, es una dimensión de la palabra poética cuya atmósfera singular donde está inmersa, la noche, es la matriz generadora de las formas poéticas en movimiento y el devenir del mundo. En consecuencia, la escritura es una experiencia transformante gracias a la cual nos preguntamos, por ejemplo, qué nos sucede o que nos pasa al tener una relación con lo desconocido.

Considero que la autora colombiana se suma a estas reflexiones filosóficas y literarias al retomar el mito órfico en la reflexión ensayística y la creación poética. Lo hace considerando el barroco y la mística en el contexto hispanoamericano de los siglos XVII y XVIII, a partir del estudio de una talla de madera como la de Santa Lucía y la poesía de la monja neogranadina Sor Francisca Josefa del Castillo, “manifestación[es] de una existencia liminar y [de] transformación de lo corpóreo” (2012, 50-52; énfasis añadido). Especialmente, como se ha mencionado, en el estudio del canto sagrado de María Sabina en Huautla de

³ Tomo estas fechas para enmarcar la coincidencia de los planteamientos de Blanchot y Lima en sus libros, si bien para cada uno el orfismo estuvo presente en libros relativamente anteriores, por ejemplo, *Thomas el oscuro* (1941) para el primero y *Doce de los órficos* (1953) en el segundo, sino en la consolidación de toda su obra. Sin embargo, para efecto de las normas de citación de este trabajo, conservo en lo sucesivo las fechas de traducción al español de *El espacio literario* de Blanchot, que no se hará sino hasta 1992, y con respecto a Lima, la edición compilatoria de sus ensayos realizada en 1971.

Jiménez, Oaxaca, en el siglo XX, a la que se referirá como una “sabia órfica [...] siempre Eurídice” (2019, 87; 96). Y con su libro de poesía, *Invencción de Lucía*, donde aparece una pista, una señal: “fui hasta el fondo / de Ella / pero pregunté / por el comienzo / pero no había / el comienzo / se había ido para siempre” (2009, 27).

Es la particularidad de este viaje hacia el Hades, el infierno, el inframundo o los mundos subterráneos, podría decirse que la exigencia de “permanecer en la sombra” (2019, 97) la que pareciera sugerir, por ejemplo, una especie de espacio órfico. ¿Cómo se construye este espacio y cuál sería su relación con el ensayo y la poesía?, esta es la pregunta que guía preliminarmente este capítulo, en mi criterio, dándose una continuación de algunas reflexiones filosóficas y literarias sostenidas por Blanchot y Lezama.

Para responder a esta pregunta, en un primer momento, retomo algunas particularidades de Orfeo y Eurídice planteadas desde la literatura y los estudios literarios. Me interesa seguir algunas pistas y hacer algunas pesquisas que puedan sugerir algunas claves de lectura. En un segundo momento, analizo la atmósfera y la travesía hacia la noche en relación con el libro de poemas *Invencción de Lucía* (2009) y un ensayo integrado en el libro *Razón y Pasión de la Escritura* (2012). Lo que importa en este apartado es trabajar con unos elementos abordados por la autora y arriesgar una lectura de los asuntos allí tratados. En un tercer momento, retomo las ideas precedentes para reconstruir la perspectiva de lo que me permitiré llamar el “espacio órfico” articulado a la palabra profética. A lo largo de estos tres momentos, exploro las consideraciones que han hecho Blanchot y Lezama sobre el mito órfico, la atmósfera nocturna y la escritura poética.

1. La presencia de Orfeo y Eurídice

Se dice que Orfeo es un sabio de la Tracia antigua, hijo de Calíope, diosa de la poesía épica, y de Apolo, dios de las artes y la música, aunque también de Oeagrus o Eagre, un dios fluvial, agrícola y pastoril (Lezama 1971, 191). De naturaleza mortal y sobrehumana, y encargado de comunicar estos dos mundos, este héroe se preocupa por indagar la génesis de los dioses y los misterios del origen del universo que compone a manera de himnos. Un mago tracio transformado a heleno o un religioso heleno transformado a tracio, según diferentes versiones, que de igual manera reconocen en él a un poeta que canta de viva voz; pero cuyas

tablillas donde escribe sus himnos, pues enseña a su pueblo la escritura —entonces también un maestro—, fueron consideradas falsas ya que los habitantes de Tracia, aún iletrados y analfabetas, las consideraron meras ficciones.

El mito cuenta que debido a la infidelidad de Calíope con Eagre, Orfeo es condenado a descender a los reinos del Hades en busca de su alma. En algunos relatos orales este descenso se da debido a que el centauro Quirón entonó uno de sus himnos para legarlo a los hombres, al estilo prometeico que roba el fuego para entregarlo a la humanidad, razón por la cual es condenado a enseñar los dones apolíneos en los infiernos. Aunque también pudo deberse a la envidia de Dionisio al ver que este poeta-escritor, en un contexto politeísta, siente un excesivo amor por un único dios como Apolo, llevándolo por tanto a errar en el mundo subterráneo.

Quizá esta envidia sentida por Dionisio sea una de las razones de por qué a las *Bassarai*, mujeres tracias, unas veces sirenas y otras veces aves, se les encomendara desmembrar el cuerpo de Orfeo, y tras este hecho, arrojar sus partes a las inmediaciones de ríos, lagunas y mares donde su corazón y/o su cabeza seguirá cantando. Sin embargo, Dionisio también es uno de los dioses protectores de Orfeo, quien, en medio de este desmembramiento, recibe la cabeza flotante del poeta-escritor en el río Hebro, conduciéndola hasta la isla de Lesbos donde finalmente recibirá los dones sagrados y se replicará sus enseñanzas.

En diferentes versiones del mito, muchas de ellas transmitidas oralmente, se coinciden en que Orfeo tiene el don de conducir en armonía musical, con una lira hecha del caparazón de una tortuga, en una bellísima expresión de Marcel Detienne (1990, 90), “los animales del silencio”. Por tanto, el canto órfico convoca y reúne a su alrededor las vidas más mudas, sean estas minerales, atmosféricas, humanas o vegetales, en “el círculo de los animales encantados” (91). Debido a esta práctica ritual, la religión órfica posterior, bajo un marcado vegetarianismo, ofrenda frutas, pasteles y mieles a los dioses, ya que comer carne y manchar con sangre los santuarios se considera impuro; y, además, también se reproduce una marcada misoginia, pues, dirá Detiene, “Orfeo rehúsa nacer de un vientre femenino por odio a aquellas que tan cruelmente lo despedazaron” (106).

Para Elizabeth Caballero (1993, 10-22), en los relatos orales y evidencias arqueológicas del mito órfico, se remarca la inmersión en el Hades o el infierno de Orfeo

aunque no se menciona específicamente a Eurídice, siendo una mujer de naturaleza igualmente humana y divina. Dice Caballero que no es sino hasta Eurípides donde se integra el encuentro con Eurídice a la que Orfeo quiere recuperar y restituir a la vida, debido a una inevitable pero accidental muerte producida por la mordedura de una serpiente a las orillas del río Estigia. Y que el desenlace trágico, es decir, la desobediencia de Orfeo al mandato divino que advertía no regresar a ver a Eurídice en el Averno, lo que conduce a perderla reiterada e irremediablemente, aparece con Virgilio en las *Geórgicas* y en Ovidio con la *Metamorfosis*, en el siglo V a. C., influenciados por un poema helenístico, se infiere, sin autor muy preciso.

Eurídice, siguiendo las apreciaciones de Caballero, en consecuencia, modifica sustancialmente el mito órfico. Si bien se conserva de las fuentes orales el descenso a los infiernos, ahora Orfeo lo hará debido a la muerte sin fin de su amada a la que quiere recuperar, conmoviendo con su canto a las entidades del río Estigia, sobre las aguas subterráneas del Tártaro. La muerte de Eurídice, por su parte, remarca mucho más la errancia en la que Orfeo se sumerge, gracias a la cual también crea muchas más asambleas de animales, ofrendas vegetarianas y rituales ascéticos a los dioses infernales para que su amada retorne a la vida. Las constantes súplicas en vano al barquero Caronte que conduce a los muertos hacen que, por ejemplo, Orfeo rechace el amor de otras mujeres, bien porque las experiencias con otras no fueron nada dichosas o bien porque había prometido entera fidelidad.

Este último suceso sería otra de las razones, según las fuentes escritas, de la muerte de Orfeo. Las *Bacantes*, mujeres que en la versión de Ovidio son aves de rapiña y perros hambrientos, se sienten despreciadas por el poeta, y para no dejarse seducir por su canto, para no escuchar los encantamientos que hasta a Perséfone conmovieron, deciden entonar un enorme griterío. Una vez así, interrumpidos los himnos por cantos similares a los de las sirenas, es descuartizado junto con otros bueyes, animales y campesinos, yaciendo sus miembros en sitios separados, entre ellos la cabeza que flota en el río Hebro, nuevamente, hasta arribar a la isla de Lesbos. El final del mito en el Libro XI de las *Metamorfosis* termina de la siguiente manera:

Bajo las tierras va su sombra, y todos los sitios que viera
antes, reconoce, y por los campos de los píos buscando,
a Eurídice encuentra, y la envuelve con brazos ansiosos.

Ambos, aquí, ya con pasos unidos pasean;
 ora a la que lo precede, sigue; la antecede, ora, previo,
 y, ya seguro, Orfeo se vuelve a mirar a Eurídice. (Ovidio 1980, 75)⁴

Que Eurídice tenga lugar en el mito, “ambos, aquí, con pasos unidos”, hace que los movimientos como volver la mirada atrás e ir ya seguro, permee a cada uno de los amantes en un juego de movimientos de ascenso y descenso a la vez. El adentramiento en el Hades, “bajo las tierras”, se vuelve consustancial a reconocer, diría Maurice Blanchot (2003, 70), que estos movimientos implican los ciclos de vida y muerte donde estos dos amantes siempre vuelven a comenzar, trayendo consigo el riesgo de perderse en la mirada del otro, tanto como el de volver a encontrarse de otras maneras, en otros caminos, tomando desvíos imprevisibles. Finalmente, el cuerpo de Eurídice parece un fantasma, paralelo pero en sentido contrario al de Orfeo que es más bien una sombra.

Me parece que existe una situación como la anteriormente señalada en los libros de Pantoja Barco. Bien asumiendo su oficio de investigadora sobre el barroco y la mística hispanoamericana, o bien trabajando con el cuerpo de Lucía en sus poemas, es posible seguir esta intención o pulsión que llamaré órfica-eurídica si se siguen algunas pistas o señales que la autora va colocando en sus libros, relacionándose principalmente con la inmersión en el inframundo, las metamorfosis de los cuerpos y la inclusión de Eurídice en el mito. De hecho, es debido a esta inclusión del sujeto femenino, cuyo valor literario es propiciar una total ambigüedad en sus ensayos y en su poesía, la que singulariza su propia escritura.

La autora colombiana nos dirá, por ejemplo, que para construir el concepto de erotismo barroco se requiere, además de una traducción, también una travesía o “adentramiento” (2008, 127) hacia las tallas de la imaginería barroca payanesa que permita ver el comportamiento de su lenguaje. Este concepto, comprendido como una relación tensiva entre la vida y la muerte, va a plantearse a manera de pliegues corporales y espirituales, atendiendo a los pliegues en los vestidos de las tallas religiosas. El pliegue es el espíritu del amante divino manifestándose en Santa Lucía. Solo entonces, ¿qué implica o que se descubre en este adentramiento? Reconocer, pues, que en Santa Lucía hay un erotismo

⁴ Existe otra versión más prosaica pero que mantiene los mismos elementos: “La sombra de Orfeo descende bajo tierra y reconoce todos los lugares que había visto antes, buscando a Eurídice por los campos de los bienaventurados, la encuentra y la rodea con sus brazos llenos de deseo. Aquí pasean a veces los dos juntos, acompasado el andar; en otras ocasiones Orfeo marcha atrás, a veces se adelanta, y cuando vuelve atrás la mirada, contempla por fin a Eurídice sin temor a perderla” (Ovidio 2020, 85).

“profundo” que se yergue “indomable” (129), cuyo juego barroco es la exhibición de esta profundidad o intimidad hacia fuera, en la sensualidad del cuerpo de la santa mártir en pleno estado de éxtasis.

En otras circunstancias, partiendo del estudio de Sor Francisca del Castillo, la autora comenta que la escritura conventual de la religiosa tiene la intención de documentar las “tinieblas interiores” (2012, 30) de su vida. En efecto, de Sor Francisca se publicó el libro *Mi Vida* (1942) donde se relata la juventud, reclusión y muerte⁵ en el Convento de Santa Clara de la religiosa neogranadina. Pantoja Barco realiza la revisión crítica de esta vida, proponiendo una deconstrucción del cuerpo femenino consistente en cuestionar las conductas del convento y el mandato de escritura de los confesores, construidas desde la modernidad como tecnologías del poder que coactan la subjetividad de las monjas. En este contexto, si bien la mística es una práctica ejercida con violencia sobre el cuerpo, también puede entenderse como un acontecimiento que se “diluye en el preciso momento” (100) en que se intenta coartarla, por ejemplo, en el entorno eclesiástico, la confesión conventual o la función biosocial de la religiosa. Por tal razón, la experiencia mística es una invocación al eros o al amor que transforma lo corpóreo y trasgrede las conductas moralizadoras.

Por su parte, según nuestra autora, María Sabina es una presencia que “escapa” y se “hunde” en el fondo oscuro, en calidad de “viajante” (84-93), hacia el fundamento del libro invisible de los sabios náhuatl. La sabia de los hongos transita las fronteras de lo divino y lo humano, al igual que Santa Lucía y Sor Francisca, produciendo en su canto sagrado un “doble” o un “otro” (62) en su mismo cuerpo, llamado *eni-máa*, parte divina y central de toda persona. La práctica ritual de la embebida de hongos, por tanto, consiste en emprender una mirada “intracultural” (41) e inframundana al sistema médico, metafísico y gnoseológico de la cultura mazateca, estructurado en principios y valores realmente complejos, basados en

⁵ En el libro en mención se pueden leer las voluntades y disputas de Sor Francisca al recluirse en el Convento de Santa Clara en la ciudad de Boyacá, por ejemplo, el mandato de escritura que ejerce su confesor, el sacerdote Fráncico Herrera, al entregarle la Biblia y otros tantos papeles para entrar en confesión. También una posible renuncia a la reclusión en el convento debido a la muerte de su padre; además de la toma de silicios para los dolores en los huesos que administraba en compañía de sus otras congéneres monjas. El cuerpo tiene bastante incidencia aquí, pues, como anota Barco, “su funcionalidad bio-social pierde peso ante el desajuste de lo corpóreo” (2012, 43). A propósito de este desajuste, coloco un fragmento de *Mi Vida* retomado por la escritora nariñense: “me clavaba alfileres en la boca y no los sentía; tiraba arrancarme los cabellos de la cabeza, y me quedaba con la mano pendiente y sumida en aquel letargo. Ponía los nudos del cordón debajo de las rodillas cuando me arrodillaba, y nada sentía. Tomaba verbena y otras cosas amargas en la boca, y me las echaba en los ojos untándolas de tabaco, y nada de esto era remedio [...]” (1942, 71).

conocer las propiedades de las plantas, las piedras y los elementos. De allí que el fenómeno místico se acerque y se distancie del establecido por la cultura occidental, comprendiéndose más bien como una “palabra que nombra la experiencia” (33).

Las diferentes menciones a Orfeo en este estudio sobre la mística, el conocimiento y el canto sagrado de María Sabina serán mucho más directas, como se ha mencionado, llamándola una sabia órfica hablando desde el Hades o desde el inframundo. Sin embargo, todas estas pistas y señales que la autora colombiana va dejando en sus ensayos, se precisan y complejizan mucho más en el siguiente fragmento:

De algún modo el cuerpo de María Sabina es Hades y canto, Orfeo descendiendo, es útero y mundo, matriz e imagen donde se precipita el mundo. Pero también Eurídice, ella es también atraída; cuerpo como acto de bajar para recobrar, bajar para quemarse en el fuego de lo profundo, subir siguiendo la música del propio cuerpo de su Orfeo, pero nunca precipitarse a la “claridad” del significante, de las denotaciones, de las explicaciones. El conocimiento de su canto, o su canto como conocimiento acontece como la revelación del mundo de las semejanzas inimaginables, de las cercanías imposibles, de la presencia de las cosas en su discontinuidad, de la oscuridad que rodea lo sagrado; hay siempre algo que no debe decirse, que pide, exige permanecer en la sombra, ser siempre Eurídice, imagen que nos sirve para referirnos a aquello que está siempre en la sombra, en otro lugar de la realidad, accesible sólo mediante el canto: Extracciones. (2019, 96-97)

Evidentemente, Eurídice cambia la mirada de Orfeo, haciendo que no solamente descienda sino también ascienda de los mundos subterráneos. Ahora bien, lo que también esta presencia femenina provoca en el héroe trágico es que adquiera un cuerpo ambiguo, casi que hermafrodita, como el de las sabias místicas, ya que se “desajusta la noción del yo al transgredir la corporalidad” (2012, 75). La referencia al útero y la matriz de Orfeo, gracias a Eurídice, por ello mismo, se encuentra en el “estado liminal del puro devenir” (2008, 79). En efecto, diferentes movimientos de pliegue-repliegue, descenso-ascenso u oscuridad-revelación, el viaje al “fondo oscuro de la noche” (2019, 86), suscitando continuas metamorfosis corporales.

En este sentido, Pantoja Barco retoma nuevamente las reflexiones críticas que en *El espacio literario* (1992) Maurice Blanchot dedicaría al mito órfico. Blanchot (2008, 241) dice que Orfeo ha descendido al Hades por una voluntad mayor, la de su amor basado en la desobediencia a la ley divina de no regresar a ver a su amada, desobediencia necesaria para atraer a Eurídice al juego ambiguo de una presencia-ausente. En la profundidad donde la busca, el espacio de la dispersión o las cosas en su discontinuidad, la Noche, Eurídice no se

le revela de frente sino en el desvío de la mirada, puesto que en este lugar todo se escapa o disimula, se va como agua entre las manos. Pero es en esta oscuridad donde los amantes deben, exigen y quieren permanecer, en la noche donde muta el cuerpo y el mundo, porque cuando todo ha desaparecido en ella, “todo desaparecido” aparece, [...] la aparición del ‘todo ha desaparecido’” (1992, 153-162).

La “exigencia de permanecer en las sombras” que remarca Pantoja Barco bajo la perspectiva de Eurídice, en consecuencia, es consustancial a encarnar esta lectura blanchotiana de una profunda complejidad con respecto a la aparición del sujeto amado en la atmósfera nocturna. Las sabias místicas, por su parte, debido al viaje a las profundidades de su alma, como sombras y fantasmas, también son una “presencia que se intuye, inquietante, pero que irremediabilmente escapa, vuelve a hundirse en lo oscuro” (Barco 2019, 93) como Eurídice. Y es en la noche, suscitada por el juego lumínico del barroco y la experiencia inaprehensible de la mística, donde emplearán “un lenguaje de lo invisible” (2012, 81) que llama a fundar otra realidad, quizá imaginaria, quizá poética.

En lo que sigue, me interesa explorar esta atmósfera nocturna como una clave de lectura, lo que sucede en ella, revisitando algunos fragmentos de los poemas y ensayos de la autora colombiana.

2. Entrar en la noche órfica

Hay una manera particular de presentarse la noche en los poemas y ensayos de Pantoja Barco. Bien sea abordada desde la autobiografía de Sor Francisca del Castillo o el canto sagrado de María Sabina, sabias que escriben en un lenguaje amoroso, o bien desde las voces poéticas de Lucía que transforman su cuerpo, el hecho es que esta atmósfera implica un viaje hacia las sombras, como lo harían los amantes Orfeo y Eurídice, pero gracias a verla en todo el esplendor de la luz.

En *Invención de Lucía* (2009), por ejemplo, todo concita a que los cuerpos, los ambientes y las formas aparezcan bajo el orden del día, “la invención / de Lucía / una tarde cualquiera / ese es mi nombre” (2009, 49), para que posteriormente la oscuridad se pronuncie con apenas algunos esbozos, cinco poemas donde se la retrata, hasta descubrir que estamos inmersos determinadamente en ella: “la luna en el comienzo” (20). Se trata de un tránsito,

en efecto, que va del día a la noche. Un breve recorrido da algunas claves para comprender este juego de claroscuros barrocos.

En este libro se evoca de principio a fin la claridad desde el cuerpo de Lucía, “la huella de un minuto luminoso convertido en mi cuerpo” (2009, 75). Las imágenes de la casa de campo, el salón de baile, las altas montañas o los altos pastizales son realmente lumínicas, retratadas en todo el esplendor del día. Cabe señalar, además, que el nombre de Lucía está asociado con la luz, y que según la hagiografía de la mártir Santa Lucía recogida por la colombiana en su libro *Afrodita Barroca* (2008), significa precisamente la que porta la luz o está “henchida de claridad” como también sostiene Santiago de la Vorágine (1999, 43).

Sin embargo, desde la primera sección llamada “(sin nombre)”, se nos conduce muy sutilmente hacia una situación problemática: “entrar en el círculo es insistir en el rompimiento / romperse es la luz del texto” (Barco 2009, 22), marcándose una estrecha relación con la circunstancia metalingüística que refiere todo el libro, y que habría a bien que empezar a descifrar, pues “mora en el fondo de la página” (2009, 11). El movimiento circular es el del poema que siempre va y regresa a un mismo punto, “el círculo / que es mi historia” (2009, 29). La vos de Ella, una de las transformaciones de Lucía, además, refiere que su cuerpo pareciera estar retratado con la rapidez de un relámpago, “mi vasta / duración / sobre la tierra / y la transforma / en relámpago” (35).

En las secciones siguientes se enfatiza el viaje o travesía hacia este fondo del texto a través de diferentes movimientos, es decir, uno que relata la inmersión en las profundidades, “Fui hasta el fondo / de Ella” (27), y otro que se revé hacia adentro, “el significado del blanco para la niebla del fondo / solo porque en el fondo de ese color hay miradas ocultas” (71). La referencia al color blanco conspira con el brillo, la invisibilidad y la transparencia de la Invitada, otra de las transformaciones de Lucía, desvanecida por las diferentes voces y miradas en una sala de baile, “como si ante el peligro / de disolverse / por completo / huyera hacia su último / refugio de permanencia” (61).

El libro termina con una sección llamada “comienzo”, mucho más prosaica que las anteriores, compuesta en bloques de texto, “En ese momento, un poco más allá del medio día deslumbrante” (76), lo que pareciera ser el testimonio o experiencia de otra de las voces de Lucía en los márgenes del día.

Pese a las constantes evocaciones a la claridad, la transparencia del agua o la blancura de la página, a toda esta iluminación de Lucía en el libro, sin embargo, descubrimos que estamos en tránsito hacia el crepúsculo que antecede a la noche, en efecto, una tarde cualquiera más allá del medio día deslumbrante, como si una membrana o frontera se permeara perceptivamente en la lectura de los poemas. Una frontera a atravesar con cuidado para no ser engañados por la luz. Ya porque estemos inmersos en el movimiento circular de los poemas, o ya porque se emplee figuras retóricas como el oxímoron para así referirlo, “entre estar viva / y estar muerta / se levanta lo suave / lo que no termina” (41), la noche finalmente acontece:

uno
 Se anuncia
 la noche
 con escamas
 de plata.
 El color de la violencia
 late
 en el cuerpo
 blanco
 de hilos
 transparentes.
 El movimiento
 impulsa
 el canto
 lamentoso
 y los ojos se abren limpios
 a la noche
 que lo anuncia
 a la noche pulsátil
 con sus escamas de plata
 ligereza
 de una noche más pequeña. (53; de *Gato de Luvina*)

Hay algo inquietante aquí. En un plano físico y/o sensorial, esta atmósfera nocturna apenas empieza a descender, dándose una muy sutil remoción en ella misma. En el poema, en su ordenación circunstancial, digamos, primero se anuncia la noche con sus escamas, pero seguidamente se va transformando en una más pequeña, una menor, la noche-pulsátil en relación, por ejemplo, a los pulsos o latidos del corazón. Esta división de la noche en dos, lo que pareciera insinuarse en un juego de claroscuros, la plata frente a la ligereza, la transparencia ante al lamento, el color blanco en contraste con el negro, etc., surge en dos

niveles: primero al corporeizarse y segundo al dividir sus sangres. De esta manera la noche toma cuerpo, se anuncia así a lo largo del poema, es lo que impulsa ese canto lamentoso, pesado y denso, pero finalmente se escinde como un cuerpo siamés.

El poema anteriormente referido está integrado en una sección de *Invencción de Lucía* llamada “Gato de Luvina”, parte donde también aparece otra mención a la noche encarnada en un cuerpo, nos dice la voz poética, quien “abrumado / por el laberinto / de una / noche / de agujas / presuroso / se lanza / a otro laberinto” (54). En uno y otro caso, se trata del cuerpo del felino donde dicha escisión está inducida por la imagen sugestiva de las agujas y el laberinto. Otra será la noche que aparece en la sección llamada “Ella”, donde se reforzará, de similar manera, los contrapuntos entre la invisibilidad y las tinieblas, el tejido y la liquidez, el ruido y la música, ocurriendo la escisión en este personaje femenino, al dudarse si es ella quien produce o no los ruidos en la casa de campo:

2

En la casa
 de Ella
 habían también
 algunos ruidos
 sobre todo
 en las noches
 algo los tejía
 tal vez era
 la voz de ella
 el manto
 de invisibilidad
 flotando
 como una vasta lámina
 líquida
 seguida por la música. (28; de *Ella*)

De algún modo, este libro y estos poemas me recuerdan la manera como José Lezama Lima se refería a la noche en una entrevista otorgada a Ciro Bianchi (1970) y en un ensayo llamado “Confluencias”, integrado en su libro *Introducción a los vasos órficos* (1971). Trabajo en el crepúsculo, dice Lezama, pero siempre decido irme de la noche hacia una “segunda noche” (1970, 11). Es, pues, en esta segunda noche donde se escinde la misma noche y los cuerpos que la encarnan, “La noche me regalaba una piel, debía ser la piel de la noche” (1971, 253). Confiado a algunos ruidos o parloteos secretos en la casa familiar del

poeta en la Habana, como en esa casa de campo donde vacila la individualidad de Lucía en “Ella” transformada, en la noche siempre se produce un otro en sí mismo, un desdoblamiento:

La noche comenzaba a poblarse, a nutrirse. De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz. Subdividida, fragmentada, acribillada por las voces y por las luces. Estaba lejos y solo sentía los signos de su animación, como un parloteo secreto en un fondo cerrado en la noche. Lejana y habladora, maestra de sus pausas, la noche penetraba en el cuarto donde yo dormía y sentía cómo se extendía por mi sueño [...]. La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La situación de la mano dentro de la noche, me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. [...] La luna nocturna, con lentitud sigilosa, se apodera del hilo diurno y el chivo sigue bailando pero ya no es el rayo de sol. Lo oculto, la cerrazón, lo resguardado, abren sus puertas y ofrecen la nueva y silenciosa suntuosidad de un nuevo mercado [...]. La casa ofrecía no tan solo esa esperada metamorfosis, sino una continua maravilla oculta. (253-266)

Aquí, en la noche, las palabras y las cosas se descubren por primera vez, adquiriendo el tono de ese *tal vez* o esa nueva sensualidad que impregna el lenguaje de duda, más que de alguna certeza o verdad (hemos dicho en el anterior capítulo: una Erdad). En efecto, se trata de la entrada en la noche órfica que, para el autor cubano y la autora colombiana, coincidentemente, significa la inmersión en un “espacio desconocido” y un “tiempo errante que no se aposenta sobre la tierra” (258), es decir, el de la invención de la escritura poética que es donde la escisión de los cuerpos puede solamente suceder. En este sentido, estar o haber entrado en la segunda noche constituye tanto un desdoblamiento en el mismo cuerpo que la vive, como en el lenguaje que así lo testimonia:

cuatro

sabía yo que me llamaba por mi nombre sólo en cuanto que en ese nombre podría nombrar una estabilidad momentánea, un grupo de líneas que se encontraban para el placer de un dibujo que pronto se iba a borrar para siempre, o también, una especial relación con cada una de las cosas que acontecían, pues de esa relación brotaban no tano pensamientos de una niña como cosas que le pasaban al pensamiento o a las palabras que pensaba sin importar para nada si

se referían a visiones o estados de estupor en los que esas mismas palabras entraban como a través de los ojos de la niña distraída por su particular forma de estar en el tiempo. (Barco 2009, 79; de *comienzo*)

Ahora bien, esta entrada en la noche órfica también es propuesta por Pantoja Barco en *La Madre del Castillo en el castillo del texto* (2012), ensayo dedicado al estudio del cuerpo, la mística y la escritura de Sor Francisca del Castillo. Si bien aquí se plantea una relación del cuerpo con las conductas ascéticas y la experiencia de la reclusión que deconstruye la monja neogranadina, en Tunja, encuentro en ello que igualmente una referencia al esplendor de la luz. Baste hacer un breve recorrido para detallarlo.

En principio, en este ensayo, se toma como sustento bibliográfico el libro *Mi Vida* (1942) de Sor Francisca, sugiriendo a partir de él una estrecha relación con la luz del día que es la condicionante para que ocurra el encuentro con lo sagrado. Lo sagrado es entendido como un amante divino al que la monja llama Nuestro Señor o Señor Crucificado en referencia a las imágenes de Dios o Jesucristo en el Convento de Santa Clara, aunque también al Padre Rector que en sueños reemplaza al Padre Herrera y se vuelve su confesor. De hecho, uno de los argumentos del ensayo va a sostener que estas imágenes religiosas se extienden en el sueño, permitiéndole a la religiosa vivir la profundidad, la noche oscura de su alma, frente a una vida condicionada por las prácticas monásticas que, en consecuencia, remiten al orden del día a través de la oración y la confesión. Dice Sor Francisca:

Estando un día en oración, sentí que mi alma se deshacía y ardía, y luego me parecía sentir junto a mí una persona amabilísima vestida toda de blanco, cuyo rostro yo no veía; más ella echando los brazos sobre mis hombros cargaba un peso aunque grande, tan dulce, tan suave, tan apacible, que el alma sólo quisiera morir y acabar con él, y con él: más no podía hacer más que recibir y arder en sí misma (Del Castillo 1942, 63; citada por Barco 2012, 34)

Resulta interesante constatar que la mujer vestida de blanco es la misma Sor Francisca, según Pantoja Barco, “su sí mismo transformado en espacio —en blanco— para la escritura” (34), como sucedía con el color blanco de Lucía al estar henchida de claridad; y que los fragmentos escogidos del libro *Mi vida* de la religiosa para sostener esta transformación, indiquen en su mayoría, sino en todos, que el cuerpo “se ha convertido en

otro” (34). En todo caso, en Sor Francisca la producción de un otro siempre remite a un momento de esplendor reminiscente, de sumergimiento en la muerte y entrega a los placeres de la resurrección (Lezama 1970, 29); pero, además, una travesía hacia la escritura, “un viaje hacia el cuerpo-palabra como posibilidad de descubrimiento del origen del deseo de lo femenino” (Barco 2012, 34).

En esta circunstancia, podría decirse, es la travesía hacia el deseo de lo femenino lo que genera el rompimiento con la luz, divide el cuerpo en dos y conduce hacia la atmósfera nocturna, permeándose así un tránsito del día hacia la noche; sustentado esta vez, a lo menos argumentativamente en el ensayo, como un proceso diluyente que conlleva la experiencia mística, según Pantoja Barco, al Sor Francisca ponerse en cuestión como mujer, y de la cual surgen dos maneras de comprensión del amante divino:

Entendí y conocí son las palabras que en la escritura de la Madre del Castillo revelan una forma especial de conocer desde la experiencia. Entendí, es la expresión que remite a un desenvolvimiento de la madre en el conocimiento de las cosas del mundo, de los secretos de lo terreno —de ese modo, lo corpóreo siempre remite a un entendí el dolor del silicio. Conocí, es la expresión que la acerca y nos acerca al conocimiento de aquello que es el límite de toda materialidad: algo más misterioso que el misterio mismo [...]; entiende que la presencia del amado muestra la belleza del mundo. Pero conoce cómo es la grandeza y hermosura de los ángeles, conoce la forma del amor de su amado, conocer equivale a revelación, a lo mostrado a los ojos como suma de lo corpóreo [...], posibilidad de conexión y conexión misma con lo sagrado (2012, 32)

El entendimiento y el conocimiento de esos secretos o misterios provoca la inmersión en la noche de la religiosa, que habría que leer como un viaje a las tinieblas interiores o un espacio desconocido donde se descubre otra mujer, pero también a comprenderse como “el estilo de un límite y la disolución de un límite” (33) al que se accede mediante la experiencia de la escritura. Un tiempo errante como el que provoca Eurídice, pues, al cuestiona la contingencia del mundo. Escribir o testimoniar esta experiencia no solo consiste en responder a una práctica ascética, sino también una llave de acceso a la producción de otro lenguaje, el que provee el tránsito-trance en la noche. Sin embargo, venga a bien hacer una pregunta, ¿qué es eso más misterioso que el misterio mismo que en ella se provoca?

Cuando Sor Francisca habla de lo secreto o lo misterioso en *Mi vida* (1941), en efecto, algunas veces lo hace en referencia a una imagen sagrada como la de Dios, Jesucristo o Nuestro Señor, que ella ve en los huertos del convento de Santa Clara y se le presentan en

sus sueños. Estas imágenes producen una reacción corporal, podría decirse que Sor Francisca las somatiza: “estando un día yo en un huertecillo, y viendo una imagen de nuestro señor crucificado, sentía un desmayo, como que todos los huesos me los desencajaba, [luego] sucedió aquella división” (1941, 57). Sin embargo, como sucede un tanto con Sor Juana Inés de la Cruz, en palabras de Tamara Kamenszain (2000, 46), esto misterioso no se da porque se enfrente a la ausencia del amante sino por el amor que siente por él, es decir, a “la certeza de mantenerse viva por amor, no por alguien”. El conocimiento de lo secreto o lo misterioso, en esta medida, no se genera bajo una dependencia absoluta a la presencia del amante sino gracias a “ese desentendimiento del otro que sin embargo mantiene encendido el sentido amoroso” (47).

A esta revelación de Sor Francisca es a la que alude Pantoja Barco (2012, 30) en su ensayo cuando refiere el misterio más misterioso. Es un asunto que queda ligeramente intuido pero que hacia allá nos conduce, puesto que, por una parte, si los padres confesores le exigen manifestar en confesión los sentimientos que los amantes como Dios, Jesucristo o el Señor Nuestro le transmiten en la vigilia, y en efecto lo hacen, por otra parte, la religiosa en el convento transforma estos dictados en “una muy especial suerte de gozo” donde escribirlos se vuelve la posibilidad de conexión con el deseo de lo femenino.

Esta experiencia pasional sentida en el cuerpo es determinante para finalmente entrar en la noche órfica o en una segunda noche, es decir, para que esa revelación, entre la búsqueda y el encuentro con el amor divino, se conciba como una ambigua zona de contornos donde la noche y también el cuerpo de Sor Francisca se divida en dos:

La noche es dual, por un lado es la noche oscura del alma, la confusión de aquellos que no gozan de la presencia del amado, la oscuridad es el mundo y los placeres que este encarna; pero la noche es también la condición de la espera, y de la espera deviniendo búsqueda y de la búsqueda transformada en devenir, solamente en la noche la presencia erótica del amado es posible, y solo en ella es visible la huella de lo ocurrido, el cuerpo entra en la oscuridad más luminosa (el claroscuro del barroco) [...]. En la noche se gesta el encuentro, y el sueño, la conciencia del deseo de conocer [...], el sueño es la revelación, una forma de conocimiento que a veces adquiere una manifestación profética, así se percibe en el episodio de su vida [...], el sueño como videncia y premonición-conocimiento de lo venidero (2012, 46-47)

Aquí la noche, como sucedía en *Invenición de Lucía* (2009), se escinde y lo hacen también los cuerpos que la encarnan. La experiencia en efecto es somática, en el caso de Sor Francisca, su cuerpo vive una gozosa entrada en soledad donde la ausencia-presencia del

amado es transformada en conocimiento de esa ausencia-presencia en su cuerpo. Por supuesto, este cuerpo entra en la oscuridad más luminosa porque reconoce que dicho conocimiento nunca se lo tiene sino es debido al encuentro con lo desconocido del amor. Y todo lo que ocurre o entra en ella, los seres que la viven, como en los poemas donde se menciona a la noche, *tal vez* revelen este conocimiento, es decir, produzcan un lenguaje profético del advenimiento del amado.

Esta entrada en la noche órfica me permite plantear, en consecuencia, que si bien habría que atender al esplendor de la luz con la que los cuerpos en el día son iluminados, también en la poesía y el ensayo de Pantoja Barco es posible leer el borde crepuscular al que entran y donde transforman su corporalidad y su lenguaje. La noche órfica, como un espacio que propicia lo desconocido y un tiempo errante que se aparta del mundo, pareciera un manto de invisibilidad o un lenguaje del sueño que engendra cuerpos siameses, sospechosos o monstruosos como un golem: “muy viva y compleja significaba que estaba compuesta de otras cosas pero nunca del todo separada” (2009, 85). Es lo escindido, pues, lo que siempre habita la noche órfica.

Por tanto, para un cuerpo y un lenguaje que se ubica en esa situación crepuscular, fronteriza o límite, es decir, en los márgenes de los claroscuros barrocos o la experiencia mística, salvo por los engaños de la luz, todo en ellos resulta nocturno.

3. El espacio órfico: la palabra profética

Dice Maurice Blanchot que la primera noche del mito órfico, la del esplendor de la luz y la entrada en el crepúsculo, es una construcción del día, pues el día se levanta y el día termina, se nos muestra aún como un engaño. La *otra noche*, sin embargo, es ese “espacio del círculo más grande y de la incesante metamorfosis, el espacio del poema, el espacio órfico [...] donde no se puede entrar más que para desaparecer” (1992, 132).

De similar manera José Lezama Lima, revisitando los avatares del mito órfico, nos dice que hay una diferencia sustancial entre una noche rígida y tajante, la noche parmediana donde el ser que la vive siempre es idéntico a sí mismo, frente a una agrandada, placentera e inacabada, la noche órfica donde los cuerpos están fragmentados en sí mismos. De allí que una *segunda noche* se produzca, pues el ser órfico, aquel que se sumerge en las oscuras aguas

somníferas de las metamorfosis, sigue “el reto de las estaciones, muere y renace. Es, está y será (1971, 137-190).

Este espacio del poema, que sería también el del ensayo, constituye el espacio órfico de Pantoja Barco donde el hecho de la metamorfosis adquiere toda su importancia. Un espacio que se abre a “la otredad sin fin” (Barco 2009, 49) de los cuerpos como el de Lucía que muta de diferentes y singulares maneras. Un espacio, pues, que es la expresión de aquella “inacababilidad del estar en la mística” (2012, 35) conjurada por los cuerpos místicos de Santa Lucía, María Sabina y Sor Francisca, al conocer el origen del deseo de lo femenino y al poner en cuestión su ser individual, tanto como su ascetismo, permitiéndoles entrar en una segunda noche, curiosamente, a partir del encuentro con el amante divino.

Hay dos ideas planteadas en los anteriores apartados que permiten considerar este espacio órfico. En primer lugar, el hecho de que la presencia-ausente de estas sabias barrocas y místicas, como los amantes Orfeo y Eurídice, se diluyan en su travesía hacia el fondo oscuro de la noche, pese o gracias a mostrarse bajo los engaños de la luz. En segundo lugar, que la noche se corporeice y escinda en ella misma, tanto como los cuerpos que la encarnan y a ella entran, bien sea por medio del contrapunto de imágenes o el conocimiento del deseo de lo femenino. Sin embargo, podría plantearse una tercera idea que quedaba esbozada por Pantoja Barco en el ensayo dedicado a Sor Francisca, como es que la entrada en noche órfica geste un conocimiento premonitorio, venidero o profético del amante divino.

¿Cuál podría ser ese sentido o cualidad profética que tiene lugar en el espacio órfico de Pantoja Barco? Vale la pena mostrar cómo se nos presenta el canto sagrado en el ensayo dedicado a la mística y el conocimiento de María Sabina, y desde allí finalmente abordar un par de elementos:

El canto de María Sabina es una magia que descubre el prodigio: es un lenguaje que es a la vez “el mismo y otro”, puro acontecer, puro acontecimiento. Un “es” —que no termina de “ser” —, que siempre se mueve en las formas inquietantes del estar: Estar siendo cantado, estar siendo oído, estar siendo el estar infinito. En el canto de la sabia y maga mazateca, el mundo empieza a abandonar su discurso cotidiano para hablar con la boca de los niños santos en esa lengua otra, en ese discurso “otro”, en una lengua tonal y de signos que conjura los órdenes y hace visible lo invisible: una nueva forma de lo real se abre, revela y despliega; los ojos adormilados ven con mayor claridad que la de la abertura, las bocas cantan desde la cerrazón de sus rictus. Lo oculto emerge como canto sacado de las profundidades y nos encandila los ojos. El canto como encuentro con un significado que sólo mediante ese acto de ser cantado se revela. (2019, 74)

Siguiendo esta reflexión, en primer término, el canto sagrado de María Sabina crea una intimidad con el lenguaje del mundo, como si se tratara evidentemente de un lenguaje imposible de evitar, haciendo que las cosas adquirieran su propio color, densidad, figura, rostro, cuerpo, etc., donde también tienen vida propia. Pero, por paradójico que parezca, en segundo término, también el canto sagrado pareciera retirarse del lenguaje del mundo al ya no designar las cosas que en él existen, parafraseando a Blanchot (1969, 258), esa otra palabra que siempre está presente en cualquier palabra, de allí que sus posibilidades de existencia sean fundamentalmente las de estar aconteciendo en el canto donde cobran vida.

Lo que caracteriza al canto sagrado, como plantea Jacques Derrida (2006, 90), es entonces un decir *performativo* que de ninguna manera podría ser constatativo de un hecho tácito como tal, sea en el mundo o fuera de sus contingencias, sino debido al encuentro inesperado que se produce mientras se está hablando, es decir, que “hace ocurrir mediante la palabra”. Porque no existe ni anterioridad ni posteridad cuando esta performatividad de la palabra acontece, solamente un aquí y ahora absoluto, un lenguaje que es otro lenguaje, en efecto, cuando la palabra prodigiosa está siendo cantada, sentida y dicha.

El ejemplo colocado por Derrida para enmarcar esta performatividad, entre muchos otros, es el de la hospitalidad que ofrecemos a un huésped cuya visita no solamente es sino debe sernos constantemente imprevisible, “aquel que, como se dice, destroza mi horizonte de espera, mientras que yo no estoy siquiera preparado para recibir” (94). Y la forma que ella adquiere, la que solamente anuncia más no constata la llegada del huésped, es la de la iteración y/o reiteración de la escritura que rompe con la unicidad de un yo-individuo, razón por la cual esta visita, comprometida con las noches, “no pueda ser acogida sino como retorno, (re)aparición, (re)aparición espectral” (95-96).

En efecto, como anota Pantoja Barco (2008, 167), en el canto sagrado de María Sabina, tanto como en los sueños de Sor Francisca o los pliegues del vestido de Santa Lucía, lo que acontece es el “movimiento del lenguaje en el lenguaje mismo” donde el amante divino, como un huésped o un arribante nocturno, puede hacerse visible. Sin embargo, este huésped, el que muchas veces es llamado Dios, amante u hongo maravilloso es, por paradójico que parezca también, un hecho del lenguaje de la talla, el sueño o el canto que no precede ni posterga a nuestras santas mártires, sencillamente sucede en el aquí y ahora de la experiencia mística.

Ahora bien, esta reiteración, retorno o (re)aparición que anuncia en el lenguaje mismo al amante divino, como los ciclos de vida-muerte a la que se enfrentan Eurídice y Orfeo en el mito órfico, ha sido llevada por Pantoja Barco a su poesía, por ejemplo, a través de los trazos que va dejando la “Escriba”, otra de las transformaciones de Lucía, donde se menciona el carácter profético o adivinatorio de la escritura:

9

el primer trazo comprende
 el segundo trazo vuela como un pájaro herido
 el tercer trazo trae el camino
 por donde es posible comprender
 por ello el primer trazo regresa
 de ese modo la Escriba trabaja
 pero es lo escrito quien adivina
 el sentido y los reúne en algún suceso
 profetizar una forma en la niebla
 el pacto de la Escriba con las hadas
 la participación anónima del prodigio (2009, 19; de (*sin nombre*))

Ella, la Escriba, solamente puede anunciar las cosas del mundo mientras la escritura misma está aconteciendo, las que siempre vuelven a comenzar, reiteradamente, en la palabra poética donde se revelan, digamos que *performativamente*. La Escriba funge aquí de una pitonisa o una vidente, como Sor Francisca hablando desde un “discurso errante cifrado en el decir de las cosas” (2012, 32) o María Sabina en el conjuro de los órdenes que hace visible lo invisible. Evidentemente, para este sujeto femenino no hay algo así como un amante divino o un ser llamado dios anunciado como un huésped previsible, aunque sí el efecto que él producía en las sabias místicas, “el pacto con las hadas”, es decir, un mundo ficticio al ser sentido como real.

Así, un escenario se trasluce a través de la poesía de Pantoja Barco, el de las meras ficciones que no tienen lugar sino en el lenguaje: el movimiento circular de las continuas metamorfosis.

Capítulo Tercero

La mujer, los niños, el río y el venado

El amor siempre nos quema.
(Kristeva 2006)

Empiezo este capítulo citando el último poema de *Invención de Lucía* (2009) de Pantoja Barco, para remarcar, finalmente, un tercer aspecto característico de su espacio literario como es el encuentro en el amor, en este caso, bajo la figura de la mujer, los niños, el río y el venado:

diez

Se me ocurría que era una mujer muy antigua y muy nueva que no lejos soplabla en su quena semejante melodía a la cual era imposible no relacionarla con la manera como unos niños corrían hacia el puente del pueblo, entre gritos y voces, porque al parecer habían visto en las inmediaciones de un río un venado de pelaje brillante cuya presencia traducía a su propio lenguaje el sonido de la quena al tiempo que la quena hacía lo mismo al contar para sí la canción del venado de pelaje de oro y los niños que decían haberlo visto hundir suavemente sus belfos en el agua. (2009, 86; de “comienzo”)

Quepa considerar que el agua es un elemento que atraviesa tanto material como corporal y simbólicamente todo el libro de la autora colombiana. Los primeros versos así lo indican, “mi texto es de agua / la transparencia lo que guía mi escritura” (12), dándole peso, sentido y textura a cada una de los poemas que lo componen. El ritmo que pulsa en cada uno de ellos adquiere la fluencia característica de este elemento vital de la naturaleza, utilizando un lenguaje que de igual manera fluye autoreferenciando la misma escritura. En ocasiones,

este elemento nos aproxima a una emoción como el miedo, razón por la cual “el agua / tiembla” (47); otras veces, adquiere el cariz de un licor en una copa de cristal a través del cual se escruta el rostro de la Invitada, una de las transformaciones de Lucía. Imágenes como “la lluvia / que siguió” (38) o “un mar de hierba” (78) muestran la cualidad mutable sino metonímica del agua en su trayecto hacia ninguna parte. Y, como si estuviéramos en un pasaje del sueño, esta agua, siempre laberíntica, a lo mejor sea el reflejo invertido de una mujer desnuda representada por un rectángulo.

Sin embargo, algo más viene al encuentro del agua en este poema final. No porque en este libro no hubiese otros, por ejemplo, entre el medio día convertido en la huella luminosa de un cuerpo y la noche que se corporeiza al dividir sus sangres, dos atmósferas que engañan nuestra percepción por medio de movimientos anamórficos. Tampoco porque no haya otras presencias animales, sea el caso del gato que se lanza a un laberinto de agujas, el insecto y el pájaro en el arco de la mano que inician el juego de la esfera, las hormigas y las arañas que rondan los altos pastizales en el cuerpo de la niña. Incluso esas músicas animales, casi inaudibles pero estruendosas, tocadas por una orquesta en el inmenso salón de la Invitada.

En mi criterio, se trata ahora de un extraño visitante, un animal con pelaje brillante y de oro, leve y denso, el venado que bebe de la música. La melodía tocada por la mujer con la quena provoca este encuentro en los niños, una imagen, pues, que se traduce en sonido y además se transmite con un lenguaje de duda: “se me ocurría”, “al parecer habían visto”, “decían haberlo visto”. El gozo mayor de los niños, claro está, es ver hundir los belfos del venado bajo un puente donde pasa el río. Hundir, a lo mejor tomar un poco del agua, quizá calmar alguna sed, más no embeberse, ahogarse en ella. Es decir, mantener una cierta distancia para que, como ocurre con el beso de un amante —amante al que Santa Lucía, Sor Francisca y María Sabina algunas veces llaman dios—, se produzca esta escena imprevisible.

¿Cuál es la singularidad de este encuentro en el amor entre la mujer, los niños, el agua y el venado que resulta tan atrayente?, esta es la pregunta preliminar que guía este capítulo tercero. Cabe señalar, siguiendo a María Zambrano (2020, 107, 311), que dar una respuesta a esta inquietud sería emprender una tarea demasiado difícil al estar dedicada a rastrear el amor que, bajo el signo de Eros en la cultura clásica o de Afrodita en sus avatares modernos, posee una naturaleza que mira hacia todas las direcciones y se presenta como una entidad

ambigua en todos sus gestos. En este sentido, para desarrollar esta pregunta, para hacerla posible en este breve capítulo, propongo dos momentos donde considero se pueden intuir sus formas.

En primer lugar, me interesa describir la manera cómo se comprende el amor en los ensayos sobre el barroco y la mística hispanoamericana en la autora colombiana. En este apartado construyo una figura denominada *amor indomable* para contrastarlo con el amor divino. En segundo lugar, analizo lo que en las artes visuales como el cine da en llamarse el “punto de ignición”, en este caso, visto desde el encuentro entre la mujer, los niños, el agua y el venado. Tomo aquí como referentes los análisis textuales adelantados por Jesús González Requena en algunos de sus artículos, principalmente *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor (1995) y El punto de ignición (2015)*.

1. Un amor indomable

El amor en los ensayos de Pantoja Barco se plantea en términos de una comunicación que una escultura tallada como la de Santa Lucía, la experiencia mística de Sor Francisco Josefa del Castillo o el canto sagrado de María Sabina, todas ellas figuras femeninas del éxtasis, van a establecer con una entidad sagrada o divina que dan en llamar dios, amante o seres principales. Esta comunicación con el amado o el amante divino propicia un lenguaje o palabra hermosa hecha de las cosas que acontecen en el cuerpo, salida del fondo de la tierra en conexión con lo celeste. Comunicarse va a significar, entonces, estar dispuestas a recibir a este íntimo visitante, aunque también a ascender hacia él por medio de diferentes procesos que dan en llamarse, desde la historia de la cristiandad que configura el barroco y la mística hispanoamericana, una vía mística.

Antes de indicar cuáles son las fases de esta vía mística, pues allí se da uno de los rasgos característicos del amor indomable que interesa abordar en este apartado, cabe señalar que dicha comunicación humana y divina reposó sobre unos valores teológica y socialmente constituidos en los siglos XVII y XVIII que la autora colombiana investiga desde la perspectiva de las sabias místicas mencionadas, estos son, el ascenso del alma y la castidad de las mujeres. El primero, encaminado a mantener inmaculado el cuerpo debido a la llegada de lo divino, tiene por propósito alcanzar la perfección en Dios. El segundo, determinado por

el honor familiar para cohesionar así la sociedad, está dirigido a mantener la pureza sexual, bien sea en las prácticas ascéticas de los conventos o las relaciones maritales. Visto desde estos valores, el amor divino se entendió como un camino de perfección, como anota Rosalva Loreto López (2013, 276), que conduce a “pertenecer total y absolutamente al amado [...] como una de sus estructuras esenciales a partir de actitudes voluntarias y particulares que monjas y beatas emprendieron en un personal sentido de búsqueda”.

En efecto fue así, y Pantoja Barco no parece desconocerlo en sus investigaciones sobre el barroco y la mística hispanoamericana. Sus ensayos están dedicados a determinar cuáles son esas estructuras esenciales donde se concibe la unión plena y absoluta en el amor divino, esté manifiesto en la imaginería barroca de la ciudad de Popayán, las prácticas monásticas en el Convento de Santa Clara o las prácticas rituales con hongos en Huautla de Jiménez, puesto que es en la mujer, como cuerpo del deseo que desata los instintos naturales,

[donde se] evidencia la preocupación excesiva [de la cristiandad] por recuperar dicho control sobre el cuerpo, y asignarle con severidad sus roles sociales, por eso este cuerpo era normalizado para alejarlo de cualquier vínculo carnal, buscando los estados de asexualidad y espiritualidad” (Barco 2008, 109; énfasis añadidos).

Una de esas estructuras esenciales es el sacramento del matrimonio, sea en su versión terrenal o celestial, mediante el cual se alcanza el ascenso y la castidad, al comprenderse así, como un vínculo o lazo matrimonial, la comunicación entre lo humano y lo divino. Y es la vía mística, según nuestra autora, la que edifica esta idea de matrimonio sacramental.

En sentido general, este matrimonio comprende el deseo de unir lo humano en lo divino en un desplazamiento que va de la verbalidad a la corporalidad. Dios es logos, palabra, verbo, pero necesita manifestarse en un cuerpo para hacer posible la transformación verdadera. Para ello, se establecen unas fases: la purificativa donde se abandona la carne, la iluminativa cuando se purga el alma y la unitiva que alcanza espiritualmente la perfección. Por tanto, esta vía mística establece una serie de procedimientos o ejercicios espirituales de descenso y ascenso de lo divino que buscan la unión plena y absoluta en él. Sin embargo, hay un momento especial de estas fases que es necesario precisar, pues desde allí, en mi criterio, nuestra autora realiza un giro interpretativo que vale la pena seguir.

Si bien en la fase purificativa se da una renuncia de la criatura al placer que ofrece el mundo, razón por la cual se busca abandonar las pasiones, se crean al par unas antinomias,

además de la ya señalada entre la tierra y el cielo, también entre la carne y el espíritu, el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, etc. Las antinomias para Pantoja Barco erotizan al amante, por un lado, ya que el cuerpo está dispuesto a su recibimiento, en el caso de Santa Lucía por ejemplo en la oración, y por otra, porque pone en juego su corporalidad, es decir, “pone en cuestión, tanto el placer sexual como el interdicto, su prohibición (2008, 170). Expresado en los rubores de las mejillas, los ojos en blanco o la crispación del vestido, el placer sentido en el cuerpo se expresa en un lenguaje del éxtasis: pliegues corporales, mieles derramadas o lenguas hechas de signos.

En la fase iluminativa, lo humano parece desprenderse de las pasiones y aproximarse mucho más hacia lo divino. El lugar donde debe darse esta unión parcial es el alma que entra en el reconocimiento de sí misma, llevando a cabo una vida contemplativa y ascética, teniendo como rasgo principal el “silencio interior” (173). Su función es resistir mucho más el placer debido a la fuerza avasalladora de la llegada del amante divino en el cuerpo. En esta fase se da evidentemente una confluencia de la corporalidad y la espiritualidad, siendo el espíritu el centro del alma y donde el sujeto entra en “diálogo consigo mismo” (174). Alcanzando el clímax, se intuye algo más sublime que el mismo yo, la boca se vuelve jugosa y la visión se encuentra perdida en el placer.

En la fase unitiva, la última de ellas, y ya que la oración y contemplación ha predispuesto el espíritu a mantener una atención entera para alcanzar la unión total, se siente una aparente pero plena cercanía con el amante. Es el momento que conduce a expresarse gracias a él, accediendo así a una dimensión visionaria de su presencia, y manteniéndose de esta manera vivo el amor de la amada. El alma se vuelve un erizo o una tortuga (175; citando a De Jesús 1989, 314), podría decirse, adquiere la forma de un cofre cerrado que guarda poderosos misterios. Y, debido a la imposibilidad de poder expresarlo en palabras y la aversión por representar dicho misterio con los objetos del mundo, se produce “un gusto por la soledad en la cual se encuentra la plenitud de su lenguaje” (175).

Una serie de enlazamientos propiciados por esta vía mística, que suelen dejarse de lado porque se presta mayor atención al movimiento descendente y ascendente del amante divino, podrían interpretarse como el movimiento de un delta laberíntico o una circulación

sanguínea.⁶ Cuando lo divino desciende, sea mediante la oración, la contemplación o el recogimiento, lo hace hacia los “múltiples estímulos infusos del corazón” (174). Infusos porque van en todas direcciones, por venas y arterias, sonrosando los pómulos, crispando la materia o hinchando las palabras. Seguidamente pasa a los diferentes sentidos, en el caso de las sabias místicas hacia el tacto, siendo el cuerpo un lugar de mediación con el espíritu. Luego, se concentra en el espíritu que también es un médium y un lugar, pero principalmente el centro del alma. Posteriormente, se vuelca hacia las facultades del alma en busca de la unión plena. Entre estas facultades, también llamadas potencias, están las superiores, que son el lenguaje, el intelecto y el sentido; y las inferiores, como la voluntad, la memoria y el entendimiento.

Como puede notarse, la vía mística sólo aparentemente deniega de las pasiones del cuerpo, las que deberá, si se quiere alcanzar la unión total, ir dejando paulatina pero solo parcialmente atrás, aunque realmente esto no ocurra. De igual manera este delta o circulación neumática no pareciera tener un centro determinado, pues funge de médium el cuerpo, el espíritu y el alma según determinadas relaciones. La exacerbación del alma es la excitación del cuerpo, éxtasis cuyo médium es el espíritu que se considera, a su vez, un lenguaje. De similar manera este lenguaje, que es el espíritu materializado en el cuerpo, se expresa a través de las pasiones del alma. Se trata de movimientos descendentes y ascendentes del amante divino buscando acoplarse y contaminarse con dicha circulación del corazón, que también son movimientos paralelos, adyacentes y/o helicoidales sin un orden definido, a los que Pantoja Barco, siguiendo a Gilles Deleuze, llama devenires.

⁶ En algo similar a la circulación del corazón o círculo neumático planteado por Giorgio Agamben en su libro *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (1995). Dice Agamben que el *neuma*, de naturaleza astral, no proviene o no se introduce desde el exterior sino que está unido al cuerpo, está connaturado. Las fases de este círculo neumático, en términos muy generales, van de la impresión de los reflejos de los objetos en los ojos a través del aire, a la fantasía grabada en el corazón como un sello en la cera caliente; luego, de la fantasía a la memoria que es quien, posteriormente, lo pone en el semen, la sangre o el lenguaje. Cabe señalar que si bien esta circulación está inscrita en la poesía provenzal de los siglos XI a XIII en la Edad Media, también puede leerse en las representaciones del amor de la vía mística que propone Pantoja Barco, cuya clave de lectura sería esta: “como vía para la proximidad con el yo en los múltiples estímulos infusos del corazón, que no solo elevan el alma [...], el alma recogida dentro de sí misma [...], bien podríamos decir que se vuelve como un río que, desplazándose suavemente, parece no tener movilidad” (2008, 174-175). Parece, aparentemente es inamovible, pero se mueve en el lenguaje de las sabias místicas. Una de las características del círculo neumático, según Agamben, también consiste en manifestar y a veces conciliar esta bipolaridad o contradicción.

Este éxtasis o pasión exacerbada del cuerpo que proporciona la vía mística, bajo una descripción de la talla de madera de Santa Lucía, siendo esta descripción una reflexión crítica reiterada desde la perspectiva de la experiencia mística de Sor Francisca del Castillo y el canto sagrado de María Sabina, y que no es más que “un despertar del alma a las potencias del lenguaje no verbal” (178), dice Pantoja Barco, se plantea de la siguiente manera:

los ojos de Santa Lucía invisibilizando el mundo, intuyen desde lo más latente de la carne la inmediatez de lo erótico, *como si fuera* una presencia divina —siendo lo divino, no una idea exterior llamada Dios, sino la manifestación total y plena de su ser en el lenguaje de la oración—, la que acontece en el lenguaje de la escultura [...] (172; énfasis añadido)

Valga la pena retomar algunos elementos para remarcar este momento singular del encuentro amoroso. El diálogo consigo misma en el que entra Santa Lucía, cuyo rasgo es el silencio interior, resulta de atisbar que eso exterior, el amante divino, queda cuestionado “no porque [este] saber estuviese fuera del sabio, sino porque justamente se requiere una acción potente de llamamiento desde el interior que parece deconstruir la materialidad” (2019, 69). Entrar en soledad, por su parte, requiere vivir la excitación sexual del cuerpo, transgrediendo así cualquier idea de perfección o castidad, pues solo allí “es posible el goce del amado” (2012, 38). Todo ello conduce a crear una presencia divina, en efecto, *como si fuera* el amante. Y, no bastando con ello, a considerar que eso creado como Dios es una imagen movilizada por los influjos del corazón. Quizá por eso el corazón se hiere, al revelársele dicho secreto; secreto a ser callado debido al interdicto o prohibición ejercida sobre las mujeres, aunque esta sea la razón sustancial por la cual la unión plena no se satisface, salvo que esta misma se revele —y se exprese— como una apariencia, una ficción.

Por supuesto, como anota nuevamente a López Loreto (2013, 281), estas pasiones de las monjas no fueron excluidas y desconocidas del todo por la doctrina cristiana-católica. Hubo una estructura eclesiástica, arquitectónica, conceptual y cotidiana modeladora de la conducta que otorgaba cierta libertad a las mujeres, y que ellas expresarían en la escritura conventual al permitírseles un “lenguaje libidinal en específico, en este caso, dirigido, controlado y validado por la Iglesia”. Un órgano como el corazón, símbolo del espacio de la voluntad espiritual y la sensibilidad corporal, dice López, “donde se labran los espíritus vitales que se reparten por sus arterias” (281; citando a Godínez 1682, 282), constituye este fervor pasional que de todas formas buscaba la trascendencia, bien sea bajo las

representaciones del Sagrado Corazón de Jesús o Nuestra Señora del Sagrado Corazón. Sor Francisca del Castillo, en su poema *Deliquios*, también lo representa: “Más, ¡ay!, que si sus luces / de fuego y llamas hizo / hará dejar su aliento / el corazón herido” (1968, 142).

El giro interpretativo se encuentra aquí, digamos que en el centro de la doctrina cristiana-católica, proponiendo un estado tensivo de obediencia y trasgresión por parte de las sabias místicas, pues, nos dice, “el absoluto que se evoca y se invoca en la unión mística no preexiste, no se llega a él, no habría pues un Dios exterior sobre el que se construye la experiencia [...], estaría fundado su objeto en la experiencia misma” (Barco 2012, 98). En efecto, esto supone el despertar del alma a un lenguaje no verbal, o el mismo traspaso de la verbalidad a la corporalidad de lo divino, esto es, que no hay algo así como una exterioridad o preexistencia sino la producción de una imagen del amante divino. Imagen producida por los efluvios del corazón modelada por las licencias que otorgaba la Iglesia, sí, pero donde eso que aparentemente arriba al cuerpo no sólo es cuestionado sino inventado, imaginado, ficcionado por la carne, bajo ese “deseo por el borde, por vivir en un estado sublime y liminal de extremo aniquilamiento del yo” (2008, 184) al que se llama la mística.

Este es, pues, el primer rasgo característico del amor indomable: no hay un exterior sino la producción de una imagen o una ficción del amante divino. La carga crítica de esta reflexión, al replantear la vía mística y posicionar el corazón herido, es decir, el cuerpo en éxtasis como productor de lo divino, sin negar la modelación de las conductas históricas, alcanza la ironía en los ensayos de Pantoja Barco llegando a considerarse un “autoerotismo” (2008, 180) o el trasunto nietzscheano de “el dios que muere” (2012, 98). E igualmente, al revisar la idea de matrimonio sacramental, retoma los fundamentos teológicos que le dan sustento y al par cuestiona lo que aún hoy en esta tradición católica-cristiana da en llamarse absoluta plenitud en Dios. Sin embargo, se hace necesario escudriñar un poco más este amor divino para encontrar otro rasgo característico al que nuevamente da lugar.

En *Historia de amor* (2006), haciendo una revisión literaria de una escena de *El cantar de los cantares*, texto del siglo I a.C. atribuido a Salomón y documento emblema integrado a la Biblia en el siglo V d.C., Julia Kristeva (2006, 80) propone dos movimientos para representar el amor en las escrituras sagradas. La escena en específico retrata el encuentro entre el Rey Salomón y la campesina Sulamita en el bosque, personajes que, al oponer radicalmente sus sexos, entre la tensión y el gozo, están en fuga permanente con

respecto a su enamorado, “sin jamás unirse más que en la síntesis de los corazones que se escinden en dos partes de un dúo”. Dándose esta relación, dice Kristeva, el primer movimiento consiste en que “yo me propongo como sujeto de una palabra que me subyuga, la del Amo”; y el segundo movimiento, donde “yo me abro al otro, lo acojo en mi desfallecimiento, o bien lo absorbo en mi excitación, me identifico con él”.

Esta subyugación en el Amo y esta absorción del otro es la que Pantoja Barco replantea en sus ensayos. Primero, lo hace considerando que la vía mística antes referida, si bien establece un camino de perfección para rastrear la forma del amor, y no por ello menos interesante, también es posible leerla en el momento justo del contacto con el amante, es decir, el instante de toque entre lo divino y lo humano ocurriendo con inmediatez. Allí, en este instante donde se trazan diferentes fronteras de sentido, siendo lo uno y/o lo otro, la vía mística conduce a los amantes “no solamente al abandono de sí sino a la mutación de su corporalidad, mediante la cual puede ‘hasta mezclarse y confundirse con el amado’” (2008, 184; citando a De Sales 1954, 55), alcanzando lo efímero, heteróclito e impredecible.

El sustento crítico sobre el que reposa esta lectura del instante de la vía mística se sostiene en la percepción cultural que la autora colombiana tiene sobre el barroco hispanoamericano. Por un lado, en su consideración, el barroco de los siglos XVII y XVIII en Hispanoamérica incorpora elementos heterogéneos que movilizan las fuerzas del cuerpo en confrontación con las fuerzas sociales que buscan regularlas; hecho por el cual la imaginería barroca, o las experiencias místicas expresada en la escritura conventual de las mujeres, nunca tendrán una cara pues variadas son sus tensiones, dándose así una erótica cuyo valor es la ambigüedad, no solo identitaria sino también sexual: él-ella, yo-otro, identidad-diferencia, etc. Por otro lado, podría interpretarse, ya que el barroco en el siglo XX exigiría una relación de sujetos que se intervalizan pues ninguno debe perder su singularidad, por el contrario, como ocurre en el ritual de hongos maravillosos de María Sabina en Huautla de Jiménez, se trata de que “no haya degradación o disminución del ser, ya sea interno o externo, en ese contacto y en esa mezcla” (Glissant 2016, 19).

Esta percepción e interpretación del barroco contravendría, por ello mismo, una idea del encuentro amoroso como síntesis de los corazones. En el instante inmediato de comunicación entre lo divino y lo humano, si bien habría la posibilidad de unión con un Amo que subyuga, pues este peligro no está exento de manifestarse, habría que considerarse, por

el contrario, como un “ámbito de negociación” (Barco 2019, 56) con lo sagrado. Esta negociación puede mostrarse algunas veces dialéctica pues hay evidentemente unas fuerzas tensivas que halan de los dos lados de la cuerda, como el Rey Salomón en busca de la posesión de la Sulamita y la Sulamita que huye hacia los bosques para burlarlo. Pero esta negociación no posee y no define nada, pues es pensada en el tiempo de lo efímero de la experiencia mística, tan efímera para los amantes que se vuelve innombrable e inaprehensible. Postular entonces el principio de una unión o fusión absoluta, aquello que se mostraba como una síntesis, Amo-Esclava, Identidad-Otro, es distinto a plantear el juego barroco de las intervaloraciones que, vistas desde la mística de Sor Francisca, por ejemplo,

nos remite a una reciprocidad, es decir, no es la experiencia de quien en la inmovilidad del espíritu es llenada del amado, sino la experiencia de quien construye un devenir (relación) con el amado [...]; los devenires [las relaciones] se confunden, se traspasan, se rompen, estallan solo para seguir deviniendo (2012, 19; énfasis en corchetes añadidos)

Debido a este juego barroco que Édouard Glissant (2017, 202) ha planteado, por ejemplo, como “movimientos cambiantes a medida que los elementos allí jugados definen (encarnan) nuevas relaciones, y las cambian”, se descentra tanto la figura del Amo que subyuga como la de aquel que pretende absorber al otro en la excitación, en efecto, para dar cabida a un deslizamiento hacia lo mutable. Esto no quiere decir, en tal caso, que uno de los amantes ha de ser durante un tiempo su contrario, pues eso sostendría la identificación con su par enamorado bajo la idea de un Dios-Ágape: don gratuito, acogida y gracia, y por tanto sacrificio de un cuerpo (Kristeva 2006, 123-124). Los amantes que se intervalorizan, leídos a tras luz de la mística de Santa Lucía y Sor Francisca, como se anotó, se producen en la intimidad de los efluvios del corazón que cuestionan la exterioridad del don y la preexistencia de la gracia, o a lo menos la trasvaloran en la excitación del cuerpo, a fin de que el encuentro con lo divino no esté de por sí preconcebido sino en constante movimiento.

La comunicación entre lo humano y lo divino, leída en el instante inmediato de su contacto, hechas las consideraciones críticas que integra el barroco hispanoamericano y el cuestionamiento crítico de la síntesis amorosa, en consecuencia, plantea el segundo rasgo característico del amor indomable, esto es, que los amantes no pueden colmarse o consumarse, ni en el Amo ni en el Otro —categorías caras al amor divino—, más bien producen un sinnúmero de relaciones o negociaciones que se pliegan y repliegan sobre las

demás, no exentas de conflicto debido a que pueden confundirse, romperse o estallar, expuestas por la autor colombiana en el estudio del canto de María Sabina, la sabia de los hongos, de esta manera:

Sobre la tela cristalina del agua, el centro efusivo de Venus se refleja. Fuego sobre agua. Unidad que no se consuma, que tarda indefinidamente en volverse una, y que su imposibilidad afirma su unidad, se afirma como siendo lo mismo. Reflejos de Venus en el agua del océano: trayectoria, vector de una visualidad ondulante, crestas del agua donde se mira lo sagrado. Es Venus lo grande, la estrella más brillante de los cielos [...], ya no es la encandilación de los ojos, es la negrura donde un punto gigantesco alumbra, reluce, hace aparecer su propia forma (Barco 2019, 121-122)

Esa unidad que no se consuma, aunque pretendiera fusionar a los amantes en una síntesis, más bien remarca las contradicciones como su modo de ser: sucediendo con tal rapidez es imposible de aprehenderla, luego, tarda indefinidamente en hacerse, pero también afirma la imposibilidad de la fusión, la denegación de la misma unidad, sin embargo, se afirma en ella siendo lo mismo. Por su parte, Venus es un vector y además un centro efusivo, imposible de inmortalizar en la tela cambiante del agua, aunque su presencia sea en su reflejo mortal, etc. Como apunta María Zambrano (2011, 309), se trata de una unidad que, como Afrodita, el amor indomable, viene a mostrar el aspecto de una divinidad profana en todos sus gestos, siendo para la experiencia humana lo más extraño de la pasión amorosa a sabiendas que también es lo más entrañable, extraña-entrañable, “furia que agita y remueve las entrañas”.

Estos dos rasgos característicos del amor indomable, es decir, 1) no hay un exterior sino la producción de una imagen o una ficción del amante divino y 2) los amantes no pueden colmarse ni consumarse si no proponer un ámbito de negociación con lo sagrado, permiten leer un poco mejor el encuentro entre la mujer, los niños, el agua y el siervo que la autora colombiana integra en el poema final de libro del libro de poemas *Invención de Lucía* (2019).

2. El punto de ignición

Vuelvo al poema citado al inicio de este capítulo, como se ha mencionado, el último integrado en el libro *Invención de Lucía* (2019) de Pantoja Barco. Es un texto que llama especialmente mi atención por dos razones. Primero, porque su forma, aunque aparentemente

se mantiene, contrasta con la de los demás poemas a lo largo de todo este libro. Segundo, porque considero que en él se plantea un lugar al que es imposible de acceder y, siendo así, alberga en mí el deseo de saber lo que allí ocurre. Y una más, o una coda dependida de las anteriores, pues este poema permite comprender un poco mejor ese misterio sentido en los corazones de Santa Lucía, Sor Francisca y María Sabina en sus respectivas experiencias místicas.

Analizar como concurren estas razones y compararlas con el encuentro amoroso es el propósito de este apartado, apoyándome en lo que Jesús González Requena desde las artes cinematográficas llama el *punto de ignición*, es decir, el relato de una experiencia de lectura posible de encontrar tanto en un texto fílmico como en el sujeto que lo vive. El análisis debe empezar aquí, indica González Requena, por ese punto que nos quema, sea en una película, una pintura, un templo sagrado o, en este caso, el poema número diez considerado un espacio susceptible y destinado a ser recorrido,

Más no, ciertamente, para intentar entenderlo, pues si es real es, como todo lo real, en sí mismo ininteligible. Ni si quiera para interpretarlo, porque lo que pertenece al ámbito de lo real es refractario a toda interpretación [...]. El análisis debe, por tanto, comenzar por ahí. Localizando ese desgarramiento esencial y atendiendo a su capacidad de polarizar todo lo que lo rodea. Porque es precisamente a causa de esa polarización que los elementos del texto, todo lo que, en el texto, rodea ese punto de ignición, alcanza su densidad simbólica. (Requena 2015, 404)

Similar a esa “inminencia de una revelación, que no se produce” planteada por Jorge Luis Borges en *La muralla y los libros* (2007), este análisis postula lo real como ese punto al que se llega pero en ningún modo se determina, y por eso mismo inentendible, aunque esté presente en el texto como una experiencia estética localizable. Lo real, en tanto quema, en tanto interpela, toca al cuerpo del lector permitiéndole somatizar su propia experiencia, es decir, entrar en contacto con el inconsciente que lo habita (2020, párr. 12). Mas no por ello, por atender a tal experiencia, deja de ser un método de trabajo.

El procedimiento de este método, como bien anota el escritor español, consiste en observar detalladamente las polarizaciones que rodean lo real a través de la densidad de las relaciones simbólicas o redes de conflicto, también llamado un orden simbólico:

En torno a lo indecible se torna, pues, un orden simbólico. Una guía con la que afrontar el desfiladero de nuestra experiencia de lo real [la ignición]. El texto es un espacio donde se encuentran diversos materiales: el de los signos (semiótico), el de las imágenes (imaginario) y el de la materia (lo real) (1995, 45; énfasis en corchetes añadidos)

Un ejemplo del orden simbólico que encubre lo real, según González Requena, es el que encontramos en una escena de la película *El manantial* (1949) del director norteamericano King Vidor. Alrededor de Dominique y Howard, sus protagonistas, se teje una red de conflictos que entrelaza a estos dos sujetos diferenciales (semiótico). Los espacios atmosféricos que los antecede, por ejemplo, la habitación cerrada de Dominique frente a la cantera al aire libre de Howard, además del viento que entra por la ventana y el sol que cae sobre la piedra, o también la seda de la cama frente a la aspereza de la roca, traman el deseo sexual que siente el uno por el otro (imaginario). Todo ello envuelve la atracción de estos pares en oposición, reforzado por el plano y el contraplano sobre sus miradas, creándose allí, en ese filo, bisagra, borde o instante que los une, un conflicto nunca mostrado (real) o “fuera de campo” (42), comparable con el sexo o el amor, pero más bien un “espacio de choque y de desgarramiento, de ignición [...] donde se encuentran” (40).

El gráfico utilizado para representar el punto de ignición por el escritor español es el siguiente:

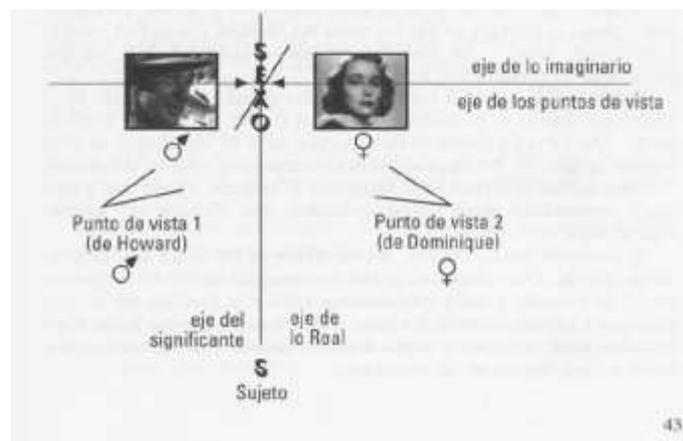


Figura 3: Representación gráfica del “punto de ignición” de los personajes Dominique y Howard en la película *El manantial*, de King Vidor.

¿Cuál es, en consecuencia, ese punto de ignición en el poema diez de Pantoja Barco? Empecemos diciendo que la forma de los poemas que preceden a este texto final, durante las siete secciones de *Invencción de Lucía* (2009), tiene por característica la relación de dos

primer lugar, evidentemente, no se trata de qué fuerza es la más fuerte sino de la tensión creada por la lucha de fuerzas. En segundo lugar, son estas fuerzas las que inventan el cuerpo de Lucía. Para ella, y para todos los sujetos femeninos en los que muta (la Escriba; la anciana; la niña; Ella; la Invitada; la mujer), mantener esta tensión es sustancial a su corporalidad, cuya descripción inmejorable no es otra que estar al borde del precipicio, en la cuerda floja (imaginario).

En la red de conflictos, en esta ambigüedad subyacente del orden simbólico, ahora bien, se produce el lugar de un conflicto: Lucía inventa estas fuerzas, que son las de las palabras, más no provienen de afuera o son exteriores a ella; pero, al crearlas, se ha vuelto una ficción que no deja de producir, según la enunciación poética, su propio cuerpo (real). Al respecto, valga la pena entonces preguntar: ¿es el cuerpo una ficción del poema y por tanto del lenguaje?

En tal caso, esto no quiere decir que la red de conflictos se resuelva, puesto que no hay una solución, una comprobación o una respuesta para tal conflicto. Quiere decir sencillamente que el desdoblamiento en lenguaje-cuerpo padecido por Lucía nunca llega a término, como lo real, es “turbulencia, cambio incesante, caos” (Requena 1997, 28). El movimiento donde tiran, pues, las fuerzas de la vida y la muerte. Por su parte, el traspaso de la verbalidad a la corporalidad, es decir, el recorrido que debe hacer el lenguaje hasta volverse cuerpo y el cuerpo al par que no puede dejar de ser lenguaje —esa ficción—, queda fuera de campo para nosotros: es un borde imperceptible, “un límite y en esta medida, la disolución de un límite” (Barco 2012, 33). Me permito graficar la composición de este poema:



Figura 4. Representación gráfica del poema “10”, integrado en la sección “invención de Lucía” en el libro *Invención de Lucía* (2019), de Rosita Andrea Pantoja Barco.

Ahora bien, el poema diez de la sección llamada “comienzo” mantiene esta polarización de la forma, sin embargo, hay un orden simbólico que encubre mucho más el punto de ignición.

Por una parte, ya no hay dos sino cuatro sujetos diferenciales: la mujer, los niños, el río y el venado. Por tanto, se crea una serie de anudamientos entre toda esta red de conflictos o relaciones tensivas, así: la mujer *sopla* en la quena una melodía, imposible no *relacionar* esta melodía con los niños; los niños *ven* al venado en las inmediaciones del río; la presencia del venado *traduce* la melodía de la quena, la quena hace lo mismo al *cantar* la canción del venado, los niños lo ven *hundir* sus belfos en el agua. Las características humanas, atmosféricas y animales son igualmente ambiguas: una mujer muy antigua y muy nueva; el río (que en el libro baja de la montaña) corre por debajo del puente, en los ínfimos del pueblo, es bebido por el animal; el venado tiene un pelaje brillante y de oro, conjunción de lo leve y denso a la vez.

La composición del poema, en contraste con la anterior, podría graficarse de la siguiente manera. En él se integra el movimiento circular y/o metamórfico que caracteriza la poética de Pantoja Barco; además, las fuerzas tensivas o redes de conflictos que al anudarse van en diferentes sentidos, nunca en un solo, como vectores de relación; como también un lugar innombrable, la ignición que estaría aun por descubrirse, representada con un punto:

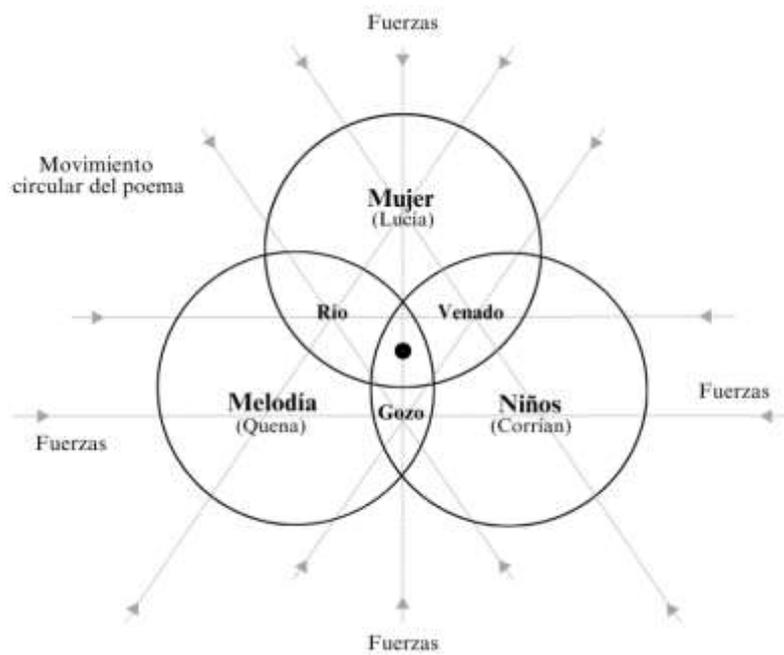


Figura 5. Representación gráfica del poema “diez”, integrado en la sección “comienzo” en el libro *Invenición de Lucía* (2019), de Rosita Andrea Pantoja Barco.

Por otra parte, y esto resulta también inquietante, puede leerse tres niveles o grados enunciativos en este poema diez, fundamentales para comprender los matices de la experiencia de cada sujeto diferencial. El primero, *se me ocurría que*, remarca el carácter inventivo de la mujer, mucho más cercano a la fantasía o la fabulación de la existencia individual. El segundo, *al parecer habían visto*, comprende el pleno gozo de la experiencia, creando un halo de duda, asombro e inteligibilidad ante un hecho que ocurre inusualmente. El tercero, y no menos importante, *decían haberlo visto*, propone la síntesis de un encuentro, el culmen de lo desarrollado en el transcurso del poema.

Estos niveles o grados enunciativos parecieran no distinguirse, quizá porque están anudados en un todo; luego, como ocurre en el espacio literario de Pantoja Barco, todo resulta ser un trampantojo. Varios versos a lo largo de *Invencción de Lucía* (2009) nos indican precisamente un desdoblamiento de las atmósferas, los sujetos, los elementos, las emociones y las cosas que engaña ópticamente nuestra visión: “el camino no lleva a ninguna parte o es la niebla”; “tal vez era / la voz de Ella”; “el desdoblamiento del agua en fuego”; “Digo entonces que alguien a quien puedo señalar como yo estaba allí”; “estar dormida con los ojos abiertos” (2009, 21; 28; 32; 76, 83), etc. El poema nueve que antecede al poema diez que aquí se analiza indica esta misma situación: “yo estaba olvidada de mí y era como el agua que se oía a lo lejos aunque no sé quién la oía” (85).

Con tal ambigüedad permeada en este libro, también estos niveles o grados desdoblan sus significados, y si bien podrían ocasionar muchas más redes de conflictos que las hasta ahora señaladas, es en el del medio, *al parecer habían visto*, donde se presenta un conflicto mayor. Esto porque la “ocurrencia” que plantea el primero y el “decían” del tercero no contienen la carga de *irrealidad* que impregna el “parecer” del segundo. Esta irrealidad se refuerza incluso más porque al final hay un contacto más evidente entre dos sujetos, el venado que “hunde” sus belfos en el río, en contrapunto a quien al inicio del poema no hacían sino guardar una cierta distancia, recuérdese, la mujer “no lejos” soplabla con su quena. Además, porque esta frase así dicha, así enunciada, parafraseando a Gonzales Requena, es la prueba de que eso visto como irreal por los niños es un hecho sentido como verdadero (2015, 407), pues solo siendo verdadero puede ocasionar tanta emoción.

Desde la visión de los niños, el mundo se demora ante la presencia del animal en las inmediaciones del agua, pero, como sucede en los parajes andinos, también el venado es

contemplado durante un breve instante bajo el peligro de que huya hacia los bosques. Esta visión es, en efecto, la del quien desea capturar lo inasible al quedar confundidas las fronteras de las cosas tácitas del mundo y las producidas por la ilusión de una imagen, no porque una se decante en la otra, no porque se deba elegir una de las dos, sino porque entran en un ámbito de negociación entre la identidad y la diferencia, lo mismo y lo otro, esto y aquello, etc. Esta visión de los niños produce, solo entonces, un amor indomable que, como la del sujeto enamorado, es irreductible al conocimiento objetivo, es decir, no tiene un método de búsqueda: es, pues, la de quien está ahí mientras sencillamente la experiencia en tanto vivencia acontece y, por tanto, se encuentra ante lo desconocido (Garrido 2015, 14-15).⁷

Es en la parte media de este poema final donde encontramos el punto de ignición y, en consecuencia, un encuentro amoroso en algo similar al de las sabias místicas Santa Lucía, Sor Francisca y María Sabina, valga señalar, porque todo lo que es visionado por ellas en el estado de éxtasis, tanto como en la ilusión de la infancia, siempre queda vacante de comprobación y, por tanto, se postula contrario a toda verosimilitud. A lo mejor lo que ellas llamaban un amante divino era esta experiencia de lo real que es caótico y, por ello mismo, emotivo. En el poema diez, tan hermoso, tan sugestivo, se puede localizar este también llamado punto ciego que como el amor nos quema, porque, adquiriendo tal materialidad o textura,

Ahí es situado eso de *lo real* que en el [amor] aguarda —en ese espacio que está más allá del juego de la seducción donde el deseo cesa para dar paso a algo bien diferente de lo que esperaba: en lugar de la restitución de la unidad absoluta, de la fusión narcisista, el goce, cuyo precio, por eso siempre doloroso, es el resquebrajamiento del Yo. Ahí, decimos [...], en el punto donde ellos chocan y que permanece siempre fuera de campo (Requena 1994, 40; énfasis añadido).

⁷ Tomo prestada esta reflexión del ensayo *Enamorado*, de Juan Manuel Garrido, donde se diferencian dos modos de la experiencia. La *Erfahrung*, concepto utilizado por los filósofos del siglo XIX, entre ellos Hermann Cohen en *La teoría kantiana de la experiencia* (1870), para referirse a la “experiencia” objetiva, incluso científica o matemática, por tanto, procedimental. Y la *Erlebnis*, utilizada por los filósofos del siglo XX, Hans George-Gadamer en *Verdad y Método* (1960), para sugerir la “vivencia” subjetiva irreductible al conocimiento objetivo y, por eso, la inmediatez con que la realidad es asimilada. Dice Garrido que el amor, así como el goce, el placer, la quietud y el éxtasis, son vivencias; y que el enamorado pone de manifiesto la impotencia de vivir la plenitud del objeto amado, similar al escritor o el poeta que mira la escritura no como medio de conquista sino como la huella de “una vivencia que simplemente vive” (2015, 14-15).

Conclusiones

Los dos quedan mirándose por un instante prolongado e intenso. Hay algo que los diferencia y que los ata en el cruce de la mirada, en la conexión silenciosa del puro ver. ¿Seres parecidos? [...] Por un momento, la planificación de la escena en espejo lo sugiere, aun cuando cada cual está en el lugar que por ahora le corresponde de acuerdo con su entorno y sus circunstancias.
(Goyes 2011)

A lo largo de esta investigación, pude identificar el interés de la escritora colombiana Rosita Andrea Pantoja Barco por la relación entre el cuerpo, la escritura y el amor que aparece como una dificultad en sus libros de ensayos *Afrodita Barroca* (2008); *Razón y pasión de la escritura* (2012); *Soy Sabia, hija de los niños Santos* (2019), y su libro de poemas *Invencción de Lucía* (2009). Considero que en estos libros hay varias capas de comprensión de estos tres elementos, donde, de manera reiterativa, dicha relación se fundamenta y sobre todo se complejizada. Ahora bien, siendo la relación entre cuerpo y lenguaje, la escritura y el espacio órfico y lo humano y lo divino los elementos provisorios que caracterizan su espacio literario, me gustaría plantear una última lectura sobre esta obra publicada hasta el momento, considerando que, leída en conjunto, ella postularía la imagen de un umbral.

La imagen del umbral propone, como en la experiencia mística, por ejemplo, un lugar de paso donde se atraviesan diferentes fuerzas en tensión, como sostiene la autora colombiana, porque provienen “de un cuerpo que ha hallado el umbral para decirse de otro modo” (2019, 87). Sin embargo, la imagen del umbral también postula un lugar de encuentro donde estas fuerzas comparecen, recuperando nuevamente a Édouard Glissant (2016, 15), mediante la comprensión del barroco como una intervalorización donde elementos absolutamente heterogéneos “se imbrican y se confunden entre sí para alumbrar algo absolutamente imprevisible”.

En efecto, resulta interesante ir presenciando en la lectura del ensayo cómo el cuerpo de las sabias místicas se vuelve una zona de contornos que, gestualmente hablando, manifiesta signos de una comunicación entre lo humano y lo divino. Ejemplo de ello será la

pieza tallada de la imaginería barroca de la ciudad de Popayán, la mártir Santa Lucía, que, durante los siglos XVII y XVIII, manifestará un ferviente deseo de comunicación con el amante divino o, más precisamente, con la imagen que se ha hecho de él en los efluvios de su corazón. Esta comunicación se realizará, como se ha señalado, en un lenguaje amoroso grabado en su cuerpo, teniendo como rasgo característico el silencio interior y la contemplación. Por ello mismo, su cuerpo es la interfaz o, en otras palabras, la imagen encarnada donde se precipita el amante, siendo este una entidad que se expresa en los distintos pliegues y formas de las vestiduras en estado de éxtasis.

De similar manera, puede considerarse como el cuerpo místico se articula y crea relaciones paradójicas con un lenguaje como el de poesía de Sor Francisca del Castillo. En este punto, cabe aclarar que, si bien dicho lenguaje está inscrito dentro de unas “formalizaciones de expresión específica” (Barco 2012, 43; citando a Deleuze 2000, 117) como el ascenso del alma o la castidad de las mujeres, y que son replicados por la monja neogranadina a través de los motivos de la mística, la escritura poética subvierte dichos códigos moralizadores, pues —nos dice la nariñense— está sujeta a transformaciones que cambian su naturaleza radicalmente. De esta manera, el poema, y por ende la página, el texto y la escritura, son un escenario tanto para la unión amorosa como para la posibilidad de sobrepasar sus propios límites, dentro y fuera del convento de Santa Clara.

En otra instancia, justamente el cuerpo es asimilado como un lugar de paso, un umbral para las intensidades y flujos de sentido propiciadas por el texto, la página, la escritura y el mismo libro, bajo la forma del agua, en el caso del cuerpo de Lucía. En este punto, los estados de mutabilidad de la materia, el ritmo fluyente de los versos y la identidad inagotable de un sujeto femenino a otro, producen un tiempo efímero y pleno a la vez, nos dice Pantoja Barco, “hecho de las cosas que en ese momento de intensidad pasaban y de las cuales yo era un minuto luminoso” (2009, 75). Por tanto, bajo distintas formas de continuidad, apertura y deriva, el cuerpo de Lucía busca una nueva forma de ser, que de acuerdo con Duchesne Winter (1996, 84), por ejemplo, se propondría como “un fluir que se sostiene en el umbral mismo de su rebasamiento, un ‘entre’ estar”.

Por su parte, el cuerpo crea conexiones insospechadas a partir de una lengua de gozo que se gesta en el orden de negociación con lo sagrado y, por ende, de lo imaginario como en María Sabina. En este caso, el canto sagrado pronunciado en la ingesta de hongos genera

una lengua tonal y de signos que “hace visible lo invisible: una nueva forma de lo real” (Barco 2009, 74). Estos signos son, más que la evidencia, la huella de distintas intensidades rítmicas que trastocan a los seres del mundo, además de proporcionarle otras maneras de existencia. Lo sagrado es presentado y asimilado como un sinfín de juegos barrocos donde se es vinculado al lenguaje del hongo maravilloso, como también a la dimensión imaginaria de lo que puede el cuerpo, en tanto que es llamado a producir lo otro de sí mismo.

Ahora bien, otro aspecto importante que sigue suscitando inquietudes en este trabajo investigativo, pensado también desde la imagen del umbral, es la inscripción de lo imaginario dentro de una perspectiva erótica, tema que es especialmente abordado por Pantoja Barco en *Razón y pasión de la escritura*, aunque, siguiendo su hilo argumentativo, también podría estar sugerida en ciertos momentos de *Afrodita Barroca*. Al respecto, propongo que estas dos dimensiones (imaginación y erotismo) podrían presentarse de dos maneras muy precisas y ampliarse en un ensayo posterior. No obstante, adelanté algunas apreciaciones al respecto.

Primero, el erotismo en la mística de Sor Francisca del Castillo se produce gracias a un conocimiento sobre lo indeterminado y, a la vez, bajo la aprehensión de un amante que, por medio de palabras, se fabrica en las estrofas del poema “Deliquios”. Amante que, a ciencia cierta, está solamente presentado y se manifiesta por medio de fluidos: “miel y leche destila / entre rosas y lirios” (Castillo 1952, 181). Pantoja Barco asocia estas palabras a las de una pitonisa que remite a los acertijos, la cifra y el enigma, donde se entreteje “el fluir hacia lo informe” y la “develación de los misterios” (Barco 2012, 33); y donde, en efecto, se desenvuelve la experiencia de lo humano y lo divino.

Por otra parte, la poeta nariñense dirá que Sor Francisca del Castillo inició un viaje del descubrimiento del deseo de lo femenino, transformando el acto de escribir en un poder del cuerpo en su traspaso a lenguaje, y no pudiendo “más que recibir y arder en sí misma” (35). Por estas razones,

La mística de la madre del Castillo, como estar en y del conocimiento, es la erotización del mundo, una dotación de sentido. Pero el eros es también magia, el arte de lo imaginario, entendido por imaginario la operación que imanta a la religiosa hacia el mundo de una naturaleza-cuerpo amorosa y que sólo en virtud de esta atracción [ella] se transforma. Lo erótico en su experiencia mística, enlaza en su escritura las cosas de mundo y del pensamiento, de este modo, la imaginación se configura como un arte erótico por excelencia. (53; corchetes míos)

Es gracias a esta relación entre la naturaleza y el cuerpo donde se presenta otra producción característica de lo erótico. Se trata de una posibilidad de lo convulso, cambiante e impredecible que las tallas de madera —y, en cierta forma, los poemas de *Invención de Lucía* y el canto sagrado de María Sabina— despliegan desde sí mismas: una fuerza corporal que transita entre la quietud y el movimiento, la luz y la oscuridad, el ocultamiento y la revelación, la sensualidad y la intensidad.

Estos estados que suceden en sus vestidos, ropajes, llagas y rostros henchidos de regocijo, Pantoja Barco los comprende como “imágenes que una y otra vez reclaman otra forma de racionalizar [y] entender el cuerpo” (2008, 194), por tanto, de imaginar un “lenguaje [en el que] discurren excitando, desbordando, como desbordadas son las [tallas] de los altares y retablos, [extendiendo] su influencia hacia otros sitios de la cultura colonial” (194; énfasis añadidos). Por esta razón, nos dice, hay una fuerza erótica que se yergue indómita desde lo interior y que se sitúa en el borde mismo de su identidad.

Siempre me inquietó, bajo estas reflexiones, que en *Invención de Lucía* las atmósferas (como los altos pastizales, el bosque y las altas montañas) y sus contrastes (la habitación, la casa de campo y la sala de baile) remiten a unas atmósferas que podrían llamarse “realistas”, pero que en los poemas evocan una dimensión fantástica: “el pacto de la escriba con las hadas” (2009, 19), “la niña recibió la continuidad con un duende” (24), “bloques de cristal / flotan en el espacio / a veces tienen / forma de ángeles” (31), etc. De igual manera, este libro de poemas inicia con la imagen del agua y termina desembocando en la imagen de un venado de pelaje de oro que hunde sus belfos en ella. Pareciera haber una dimensión de lo erótico en clave imaginaria en este punto.

3. Para finalizar, y siguiendo estas mismas claves de lectura (la imagen del umbral; la relación del cuerpo y el lenguaje; lo imaginario y lo erótico al par), cabe considerar las distintas conjunciones entre el ensayo y la poesía en la obra escrita de Pantoja Barco. Por supuesto, esta es una dimensión de su trabajo que merece quedar abierta y en búsqueda de otras exploraciones posibles, considero que levemente abordadas en este trabajo de investigación, si bien fue esta la intención preliminar que me condujo a estudiar su obra.

La relación entre ensayo y poesía postula una relación por demás paradójica como la que pudiera haber entre filosofía y poesía, planteada por María Zambrano en *La disputa entre la filosofía y la poesía sobre los dioses* (2011). Por ejemplo, Zambrano piensa que en el inicio

de esta disputa se instala una brecha que trastoca la visión del mundo, por una parte, basada en el método, el sistema y el concepto y, por otra, en un saber no sistemático que parte desde las entrañas, la intuición y la imagen. Sin embargo, esta dimensión metódica e imaginativa podría conciliarse mediante una razón poética, es decir, el camino abierto, paso a paso, donde la mirada hacia adelante se irá despejando y el camino que la intuición traza sin saberlo, llevado nada más, como la paloma, por su orientación. Sin embargo, ¿no es acaso la pregunta acerca de la comunicación entre el cuerpo y el lenguaje, la escritura y el orfismo y lo humano y lo divino donde se instala esta razón poética? Por ello el origen de la filosofía, dice Zambrano, se hunde en esa lucha antigua que tiene lugar dentro todavía de lo sagrado y frente a ello (2011, 87).

Lo poético y lo ensayístico permitiría reflexionar, en este sentido, que entre estos dos estados del pensamiento hay algo que los diferencia y los ata en su continuo cruce de miradas similar al de un encuentro amoroso, diría Pantoja Barco, donde “toma figura la lengua, una lengua donde *eros* y *logos* se estrechan, relación mágica y creativa que tiene la capacidad para obrar: nombra al mundo, lo transforma en rizoma e invoca los devenires” (2019, 83). Como he apenas aquí esbozado, el poema y el ensayo bajo la imagen de un umbral donde, como ocurría en la noche órfica, desdoblaron sus cuerpos en dos. En efecto, se trata de un *entre dos* que, como ese hermoso hundir los belfos del venado en el agua, produjera un pacto en común.

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 1995. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducido por Tomás Segovia. Valencia: Pretextos.
- . 2016. *El fuego y el relato*. Traducido por Ernesto Kavi. Madrid: Editorial Sexto Piso.
- Bianchi, Ciro. 1970. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de Las Américas.
- Bachelard, Gastón. 2003. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducido por Ida Vitale. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice. 1969. *El libro que vendrá*. Traducido por Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila.
- . 2002. *El espacio literario*. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editorial Nacional Madrid.
- . 2003. *Tiempo después: precedido por la eterna reiteración*. Traducido por Rocío Martínez Renedo. Madrid: Arena Libros.
- Caballero, Elizabeth. 1993 “El mito de Orfeo en Ovidio”. En *Revista de Estudios Clásicos*, No. 23. (Universidad Nacional de Cuyo). <https://bdigital.uncu.edu.ar/18834>
- Castillo y Guevara, Francisca Josefa. 1942. *Mi vida*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Imprenta Nacional.
- De Jesús, Santa Teresa. 1975. *Las moradas del castillo interior*. Barcelona: Editorial Vosgos S.A.
- De la Vorágine, Santiago. 1999. *La leyenda dorada*. Traducido por Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial.
- Detienne, Marcel. 1990. *La escritura de Orfeo*. Traducción por Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Ediciones Península.
- Derrida, Jacques. 2001. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Traducido por Julián Santos Guerrero. Madrid: Arena Libros.
- García Quintero, Felipe. 2012. *Ninguna parte. Una generación nueva de poetas en Colombia (1970-1985)*. Quito: Rastro de la iguana. <http://rastrodelaiguana.blogspot.com/2013/>
- Garrido, Juan Manuel. 2015. *Enamorado*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza Ediciones.

- Genovese, Alicia. 2016. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Glissant, Édouard. 2016. *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducido por Luis Cayo Pérez Bueno. Madrid: Ediciones Cinca.
- . 2017. *Poética de la relación*. Traducido por Senda Inés Sferco y Ana Pula Penchaszadeh. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Gonzales Requena, Jesús. 1995. “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor”. En *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid: Editorial Complutense. <https://www.gonzalezrequena.com/resources/1995>
- . 2015. “El punto de ignición”. *Sociocriticism* Vol. XXX: 1 y 2. (Universidad Complutense de Madrid). <https://www.gonzalezrequena.com/resources/2015>
- . 2020. “Cuestiones de metodología. El punto de ignición”. *Jesús Gonzáles Requena*. Accedido el 1 de abril. <https://gonzalezrequena.com/o-cuestiones-de-metodologia-el-punto-de-ignicion/>
- . 2025. “El hijo de Dios. Análisis textual del primer punto de ignición del mito cristiano”. *Trama y Fondo* (Universidad Complutense de Madrid). No 42. Accedido el 1 de abril. <https://gonzalezrequena.com/textos-para-descarga-2/mitologia/>
- Goyes Narváez, Julio César. 2011. *La escena secreta y el secreto de la escena. Tiempo subjetivo y memoria de la transformación en el film Cuenta conmigo de Rob Reiner*. Bogotá. Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Kamenszain, Tamara. 2000. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Kristeva, Julia. 2006. *Historias de amor*. Traducido por Araceli Ramos Martín. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lezama Lima, José. 1971. *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores S. A.
- . 2015. *La cantidad hechizada*. Edición crítica, introducción y notas de Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa. Madrid: Editorial Confluencias.
- Loreto López, Rosalva. 2013. “El amor divino y la mística hispanoamericana. Una aproximación a las representaciones emocionales de la feminidad barroca”. En *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo de ayer*, editado por Pilar

- Gonzalvo Aispuro, 275-297. México D.F., MX: El colegio de México / Centro de Estudios Históricos.
- Lynch, Enrique. 2007. *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nasón Publio, Ovidio. 1980. *Metamorfosis, Libros VIII a XV*. Traducido por Rubén Bonifaz Nuño. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2020. *Metamorfosis, Libros XI a XV*. Traducido por José Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Barcelona: Gredos.
- Pantoja Barco, Rosita Andrea. 2008. *Afrodita Barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura: Popayán Siglos XVII y XVIII* (Abya Yala 2008). Quito: Abya Yala.
- . 2009. *Invencción de Lucia*. Bogotá: Tertulia Literaria
- . 2012. *Razón y pasión de la escritura: cinco ensayos sobre la mística*. Barcelona: Editorial Académica Española.
- . 2019. *Soy sabia, hija de los niños santos. Mística y conocimiento en María Sabina*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- Sarduy, Severo. 2013. *Obras III: Ensayos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 2023. *Cobra*. Santiago de Chile: Editorial Cuneta.
- Uribe, Sara. 2024. “Aquí arder, aquí hablar”. En *Debate feminista, año 35, vol. 69*. (Universidad Nacional Autónoma de México). https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/
- Winter, Juan Duchesne. 1996. *Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder*. San Juan de Puerto Rico: Libros Nómadas.
- . 2008. *Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en Paradiso de José Lezama Lima*. Cali: Archivos del índice.
- Yannopoulos, Alexis. 2018. “Anamorfofosis y utopía en Trafalgar de Angélica Gorodischer”. En *II Jornadas CINIC de Estudios de Género y Feminismos. Feminismos del Siglo XX*. <https://univ-tlse2.hal.science/hal-01685314/document>
- Zambrano, María. 2020. *El hombre y lo divino*. Madrid: Alianza Editorial.