



HAL
open science

La prisión delicada de Beatriz Russo o el flujo de la seducción

Idoli Castro

► **To cite this version:**

Idoli Castro. La prisión delicada de Beatriz Russo o el flujo de la seducción. Philippe Merlo. Le créateur et sa critique 2: manipuler et séduire, PUSE, pp.73-86., 2010. hal-03905053

HAL Id: hal-03905053

<https://hal.science/hal-03905053>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Le créateur et sa critique



Manipuler

Séduire

sous la direction de
Philippe Merlo

Idoli CASTRO

**La prisión delicada de Beatriz Russo
o el flujo de la seducción**

Aprovechando la oportunidad de profundizar la reflexión, emprendida el año pasado, sobre las relaciones entre creador y crítico, quisiera recordar algunas ideas entonces evocadas. Descartando la manipulación en el sentido negativo de influir voluntariamente a través de medios de presión o de información, concebida pues como esa práctica tan extendida en nuestra sociedad por haberse convertido en un acto de lenguaje natural y legítimo, y luego renunciando al poder de decisión y aun de juicio —ilusorio y relativo— que podía darnos el sentido etimológico de la palabra griega *kriticos*, habíamos esbozado, acerca de la relación entre el creador y su crítico, la idea de un quiasmo de voces que se enlazan e intercambian, bajo la forma del argumento por parte del crítico (no para convencer, ni para influenciar, ni pues para manipular, sino para conversar con un texto otro en un espacio de libertad¹) y tal vez bajo la forma del encanto por parte del creador.

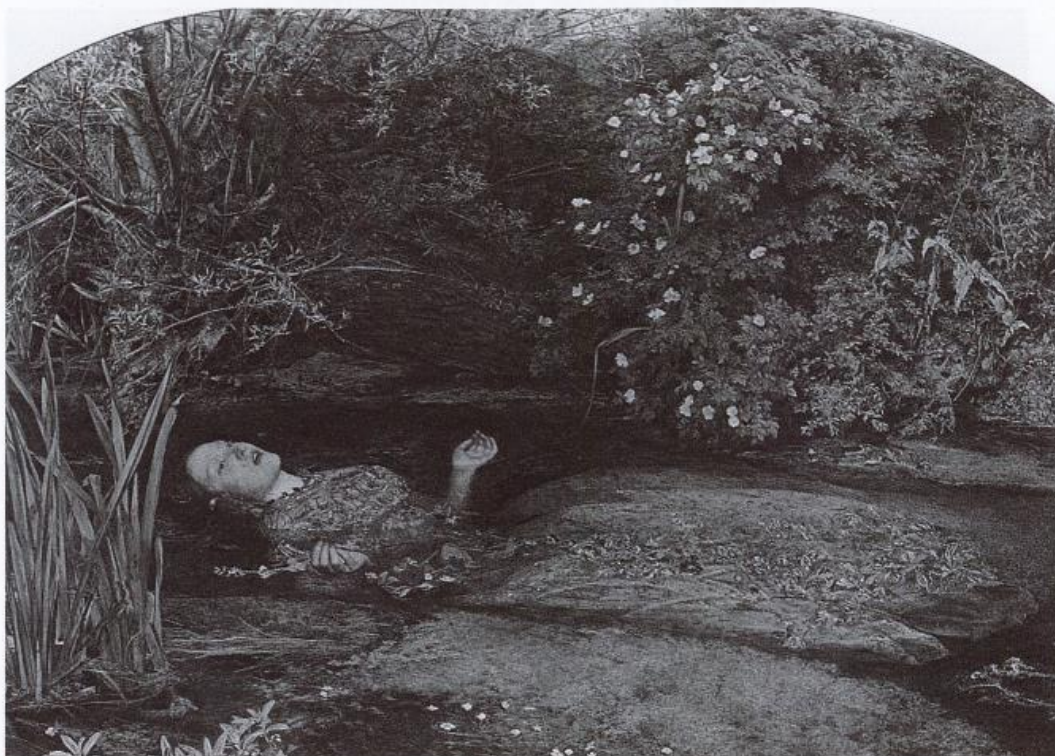
El encanto: este término ya sugería cierta forma de seducción, aunque la seducción no se reduzca a este aspecto y a sus desvíos posibles tal como los de un hechizo cegador, que instauraría una relación de fascinación y pues de posible manipulación —porque la manipulación puede ser una alteración, una perversión de la seducción, un abuso, pero entonces ya no es seducción, o es seducción floja como la de las masas nos explica Baudrillard². Paradójicamente, ese encantamiento se asemeja más bien a un despertar (y no a un cegar), que nos desvía de nuestra realidad, de nuestra vida para que abramos los ojos y miremos hacia la vida verdadera —no una vida mejor, ni más real, pero sí más verdadera—, hacia lo que siempre fuimos pero sin saberlo, hacia algo a la vez extraño, nuevo y familiar. Recordemos que el año pasado la conexión del manipular con el mentir hizo surgir paradójicamente el problema de la verdad sobre todo en el campo de la poesía³.

¹ Cf Philippe Breton, *La parole manipulée*, Paris, Editions La découverte & Syros, 2000, p. 27; Philippe Breton explicita la relación de la manipulación con el silencio: « l'argumentation ménage des pauses dans le dialogue pour que l'autre puisse réfléchir, accepter ou refuser, alors que la manipulation traque le silence dans l'interaction pour emprisonner l'autre dans une séquence continue où il n'a pas d'autre choix que de se rendre ».

² Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, p. 239.

³ Véase las comunicaciones de Marie-Claire Zimmermann, de Jaime Siles o de Antonio González Iglesia en el coloquio "Le créateur et sa critique 1: manipuler/mentir" en marzo del 2008, Philippe MERLO (dir.), *Le créateur et sa critique 1. Manipuler Mentir*, Lyon, LCE, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, ISBN 978-2-86272-537-6.

La poesía nos ofrece, a mi parecer, ese tipo de relación, una relación de seducción, en la que esa voz otra que habla puede ser nuestra propia voz y retumba en nuestro yo arquáico, original, esencial del que nos hemos alejado por las necesidades de la acción en la vida cotidiana. Esa voz hace que nos detengamos en nuestra carrera hacia lo rentable. Consigue afectarnos, tocarnos en el sentido más concreto, adentrándose en nuestro cuerpo como esa "serpiente descalza [que] baila en la antesala de [nuestro] cuerpo antes de morir en [nosotros]⁴", manipulando (esta vez en un sentido positivo) o sea tocando con sus "manos peregrinas, como las mil hojas de un sauce enamorado", nuestro(s) sentido(s) para llevarnos más allá del sentido⁵.



Sir John Everett Millais, *Ophélie*, 1852,
Óleo sobre lienzo, 76 x 112 cm – D.R.

Es precisamente este salir del camino que nos propone la voz que emite desde la prisión delicada. Nos abre la vía de una relación poética con el mundo, en la que la realidad pierde sus estructuras polares de oposición o de contraste (ya que todo a menudo se define según esta lógica aristotélica): llevados por la imaginación, por el juego de la ficción, los signos que la representan van a seguir la ley de la atracción, se precipitan los unos hacia los otros destruyendo, desordenando lo real⁶. No se someten al *telos* del sentido, de la

⁴ Beatriz Russo, *La prisión delicada*, Madrid, Calambur, 2007, p. 42.

⁵ Beatriz Russo, *ibid.*, p. 40. A partir de ahora, las referencias a las páginas de este poemario se harán directamente tras la cita.

⁶ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 143 : « Peut-on imaginer une théorie qui traiterait des signes dans leur attraction séductrice, et non dans leur contraste et leur opposition ? Qui briserait définitivement la spécularité du signe et l'hypothèque du référent ? Et où tout se jouerait entre les termes dans un duel énigmatique et une réversibilité inexorable ? Supposons que toutes les grandes oppositions distinctives qui ordonnent notre relation au monde soient traversées par la séduction au lieu d'être fondées sur l'opposition et la distinction. Que non seulement le féminin séduise le masculin, mais que l'absence

significación única, razonada, que supone una lógica de producción (y no de creación). Siguen el camino de la melena de Ophelia, *fluir sin fin*, que nunca se detiene porque no tiene meta, no es rentable. En efecto, esa voz no produce sino que, como lo dice en cada refrán, *evoca, llora, confiesa, revela, escucha, interpreta, perdona, encuentra, goza, para por fin y sencillamente descansar*: estos son los nuevos imperativos, las obligaciones que impone la primera persona guiada, ya no por los imperativos de la acción, sino por las modulaciones del canto, de un canto en nueve etapas que vuelve, en el décimo refrán (el del descanso), al silencio de la voz y al reposo del cuerpo.

Un yo descentrado

El título de este largo poema "salmódic", escrito en versículos encabalgados, propaga esa fuerza de atracción (de seducción) en todo el poemario⁷. Estructurando el poema por su repetición en los diez refranes, constituye el centro móvil de un flujo y reflujo. El término de prisión no se reduce al sentido concreto y pasivo de una primera lectura, o sea al de un lugar que encierra una voz presa, lugar (delicado) sensible y frágil a la vez, como si fuera el propio cuerpo. En efecto, conserva su sentido activo y etimológico, el de aprehender, coger, capturar un cuerpo (¿pero qué cuerpo, el del yo, o el de la poesía, el del mundo, el del lector captados por el yo desde ese "ojo de buey⁸?"), sentido etimológico asociado al adjetivo delicado (que proviene del latín *delicere* o sea atraer) y que revela un proceso de seducción:

Ésta es mi prisión delicada.
No me salvéis.
Aquí yacerá la que pudo haber sido Ophelia.
Inventadme un epitafio que se oculte bajo el musgo.
Que nadie incinere mi cuerpo.
Tengo algo que evocar. (p. 11)

Desde el principio se declina el artículo definido del título en posesivo como para localizar la voz, apoyada en el demostrativo "ésta" y el deíctico espacial "aquí" que implican el arraigo de la primera persona en un *hic et nunc*. Sería pues legítimo percibir, a primera lectura, esa prisión como el lugar desde donde habla el yo, cárcel desde donde se dirige a un vosotros, oponiendo la soledad y la marginalidad de su posición a la pluralidad de un interlocutor silencioso. Sin embargo, el destino de refrán de la primera estrofa acentúa la ambigüedad de esta posición, especie de ritornelo, de espiral que nos aleja de algo fijo para revelarnos un yo descentrado, portavoz de un lirismo renovado, lejos del yo masculino y egocéntrico del lirismo romántico. Así pues, los límites espaciales vacilan, sometidos al juego temporal que oscila entre un futuro

séduise la présence, que le froid séduise le chaud, que le sujet séduise l'objet, ou l'inverse bien sûr : car la séduction suppose ce minimum de réversibilité qui met fin à toute opposition réglée, et donc à toute sémiologie conventionnelle » ; p. 144 : « Ce à quoi nous assistons aujourd'hui : à l'érosion lente de toutes les structures polaires à la fois, vers un univers en passe de perdre le relief même du sens. Désinvesti, désenchanté, désaffecté : fini le monde comme volonté et représentation. Mais cette neutralisation n'est pas séduisante. La séduction, elle, est ce qui précipite les termes l'un vers l'autre, ce qui les réunit dans leur maximum d'énergie et de charme, et non ce qui les confond dans leur minimum d'intensité. »

⁷ Véase el sitio web de Luis ARTIGUE: <http://www.luisartigue.com/>.

⁸ Véase el sitio web de Beatriz Russo: <http://atravesdelojodebuey.blogspot.com/>.

incierto (*yacerá*) y un pasado hipotético con el valor de condicional pasado de "pudo haber sido": "Aquí yacerá la que pudo haber sido Ophelia⁹."

Quedarse o salir de esta prisión delicada constituyen el dilema de la primera persona, dilema que se revela nonostante como la condición del canto, ya que implica un constante movimiento de ir y venir, de flujo y reflujo. A lo largo del poema, la prisión parece ser un intento de salir de la prisión: es el *soma* (cuerpo muerto, tumba) y a la vez el *sema* (signo) de la voz. De la conciencia del límite, de esa experiencia corpórea surge y se eleva el canto: "que nadie incinere mi cuerpo". Ese cuerpo, ese *soma/sema* del canto, no debe ser fragmentado¹⁰, porque "No hay nada más triste que la confusión de las cenizas./ Es triste ser venerada a fragmentos./ ¡Que se encuentren todos mis huesos!" (p. 29) se exclamará la voz poemática que no quiere "perecer en la fosa común de los viajeros" (p. 30). La cremación, la fragmentación contribuirían a la destrucción del canto que por naturaleza fluye, se extiende tal una "música de agua" diría el poeta Jaime Siles.

Se manifiesta a menudo esa conciencia del límite, como por ejemplo en la parte en que la voz "tiene algo que confesar": "Nada veo ya tras los veinte centímetros que me circundan" (p. 20). Esta ceguera va asociada a un canto emitido por "labios [que] se han enfriado" (p. 21). Sin embargo, en esa misma tercera parte, la anáfora del verbo "querer" (p. 21), plasma el deseo de romper los límites cuadrados de la tumba y adquirir las curvas del cuerpo de la luna en una metamorfosis de su cuerpo/tumba:

Quiero tragarme la luna.
 Quiero que me lleve dentro todas sus soledades,
 que deforme mis esquinas y me haga tan redonda como el
 perdón.
 Quiero que envista todos los hedores retenidos en las arterias
 y los expulse hasta donde navegan las lenguas injuriosas
 de los divorciados.
 Si no puedo ser de mármol, al menos dejadme ser como la
 luna, (p. 21)

¿Ahora bien, este ir y venir entre lo que es y lo que podría ser no constituye el movimiento de todo proceso de seducción? La seducción rompe con lo que somos, casi de manera imperativa, como un deber en nombre de la verdad, en nombre del "ser sí mismo" —aunque implique la locura de abandonar una vida razonable o protectora. Nos impone la responsabilidad de ser sujeto verdadero, de tomar una decisión (los numerosos imperativos del poema nos

⁹ Véase el sitio web de Luis ARTIGUE: <http://www.luisartigue.com/>. Luis Artigue opone en su reseña "la épica, lo masculino, lo colectivo y la tradición helénica" a "la lírica, lo femenino, lo íntimo y la tradición asiática" aludiendo a "las creadoras expatriadas en París en los locos años 20" que "habían abierto las puertas a un nuevo modelo, a una nueva forma de ser mujer", alejado de "la belleza exótica de esas beatrices y ofelias, de esas estilizadas mujeres postromántica", pasivas en "su condición de creadas y contempladas en vez de creadoras y observadoras". Tal vez sea o « pudo ser » la voz poemática una de esas ofelias, pero el destino la hizo otra, esa prisión delicada siendo sólo una imagen, un lienzo o « un boceto mal encuadrado » (*La Prisión delicada*, p. 38) del que desborda su flujo poético ; la prisión implica, a lo largo del poema, un intento de salir de la prisión.

¹⁰ PLATON, *Cratyle*, trad. L. Méridier, Paris, Belles Lettres, 1931, p. 76 : « Le nom de *corps* (*sôma*) m'en paraît complexe ; pour peu qu'on en modifie la forme, il l'est au plus haut point. Certains le définissent le *tombeau* (*sêma*) de l'âme, où elle se trouverait présentement ensevelie ; et, d'autre part, comme c'est par lui que l'âme exprime ses manifestations, à ce titre encore il est justement appelé *signe* (*sêma*) d'après eux. »

incitan a ello¹¹) aunque de esta decisión resulte un momento de incertidumbre frente a lo que siempre fuimos, una ruptura de identificación —lo que ocurre, de manera explícita, en el poema con un yo móvil, en búsqueda de sí mismo. Esta instancia gramatical, asumida por la voz lírica, constituye el nudo de este proceso de seducción que no se divide en un polo seductor y otro seducido. En efecto, asistimos a un movimiento de seducción pura, Vía que no sigue ninguna dirección (ningún sentido), tal como el Dao de la filosofía china, Vía y voz que abrazan los contornos de lo real y sus desvíos hacia lo surreal, hacia la ficción, hacia la imaginación¹².

¿Cómo funciona en el poema este flujo eterno e inmortal, de creación continua, que es la seducción? Pues, en todos los sentidos y fuera de sentido. A veces, a pesar de su atracción, de su curiosidad por lo que "hay más allá de los veinte centímetros que miden [sus] ojos" (p. 24), por los rumores de los "dicen que" (p. 24) (aunque esas voces anónimas no describan un mundo mejor, pero sencillamente verdadero, ya sin ilusiones pero lleno de ilusión, mundo falso de "silicona"), la voz exige que la "dejen sola en su prisión delicada" (véase la anáfora de "Dejadme sola en mi prisión delicada", p. 22-23). ¿Esto significa que se aleja de la vida verdadera para quedarse en la protección de su prisión delicada ("me quedo aquí, con mis bellos muertos dormidos en mi regazo" p. 26)? ¿O para permanecer como eterna seducida (en el cuadro/cárcel testigo del secreto), "como lo hiciera cualquier musa prerrafaelita en un lecho de flores de eléboro" (p. 27)? Otras veces se deja seducir por un "allí" (p. 18, p. 34) ansiado a menudo pero sin ser definido, lugar sin lugar, lugar acrónico fuera de la realidad, en las profundidades de la imaginación, "labyrintho [donde] hay pasadizos que doblan las palas del psicoanalista" (p. 35).

Frente a un mundo desolado por la lógica de la producción, por los "consecuentes" (p. 19), por "el letargo de la complacencia" (p. 15), "horror vacui con la sinergia del coleccionista de pasos robados", cuando "ya no trasciende la inquietud que hay en un solo beso ni se escriben las miniaturas que dejan las citas imprevistas", cuando "ya no quedan cazadores furtivos de piel y senos", la voz femenina se "levanta ante el comendador de la gentileza y se arrodilla frente a las cenizas de los labios que una vez osaron pronunciar" el nombre de Astarté siríaca (diosa del amor, de la fertilidad). Llega entonces "con todas las mujeres en la carroza de las jóvenes arqueras", las impele a "salir del charco estanco de dos siglos" (p. 15-16), para que se esparza el flujo de la seducción, para ser seducida y seducir al mismo tiempo, para poner fin al reino de la fragmentación. La voz, antes seducida, se hace entonces seductora, activa, nos atrae hacia su prisión delicada, espacio del secreto y no de la exhibición porque "no hay mayor placer que el secreto, mayor ventura que el goce furtivo de los infieles" (p. 17)

Porque todo es falacia de los santos sacrificios, he de
profanar mi cuerpo con todos los deleites.

Porque soy ahora y no por siempre carne viva en el mausoleo

¹¹ Los imperativos pueden percibirse como órdenes pero también como rupturas en el flujo lírico en el que la primera persona parece desahogarse. Esos imperativos son puertas abiertas hacia el otro; por cierto, como invectivas, pero pretenden hacerlo reaccionar. Alternan entre pasividad, ya que la voz depende del otro y de su cumplimiento de la orden, y acción, ya que incita a tomar una decisión. Nos encontramos pues frente a lo que somos, lo que hacemos y frente a las posibilidades de ser y de acción que se nos ofrecen.

¹² Cf Rainier LANSELLE, « De l'indirect comme source d'effet (la tradition chinoise) », en *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002.

IDOLI CASTRO

de los castos.
Porque de todos modos han de inventarme los polígamos
desvirgadores de la trinidad.
Porque aún no sé quién soy he de embriagar mi cuerpo con el
vino de los valientes. (p. 26)



Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca*, 1877,
Óleo sobre lienzo, 183 x 107 cm, Manchester City Art Gallery

La voz entrega su cuerpo a los "deleites" del placer, aunque el reino de Eros nunca esté muy lejos del de Hypnos o Thanatos ("Que nadie se aproxime ahora que he sido hibernada por las hadas. / Si he de despertar que sea un segundo antes de mi muerte", p. 27).

Llevada por este flujo de la seducción, a la vez seducida y seductora, la primera persona deriva hacia lo que no es y lo que puede ser. Cuestiona su ser, que intenta rellenar en vano con definiciones en una espiral anafórica de "soy quien" (p. 35-36), para darse cuenta de que al fin y al cabo es "tan mortal como se cree" (p. 36). Aun cuando hace alarde de su estatuto de primera persona, no consigue esconder su fragilidad, su naturaleza fluyente e inestable:

Hablo en mi nombre,
pues sólo es mío ese privilegio.
Hablo en la primera persona de una singular convicción.
No he de traicionarme.
Hablo en mi nombre con el miedo de quien evita la fricción
de sus huesos porque teme prender su propia hoguera.
Por eso,
ya no hablo en nombre de otros y me expreso con el inocuo
susurro del agua. (p. 26)

"Hablo en mi nombre, / pues sólo es mío ese privilegio.": ¿de qué nombre se trata? el de Lizzie, de Rosetti, de Fanny, de Ophelia, de Beatrix... La substancia de su sustantivo no tiene más consistencia que la del agua, elemento fluyente y huidizo, que corre de manera continua pero inasequible, imposible entonces coincidir con un yo fijo, yo condenado a un constante proceso de descentralización, condenado a la pérdida de lo que es, condenado a ser siempre otro diría Rimbaud. Paradójicamente, esa naturaleza líquida le confiere continuidad, siempre una y otra a la vez, sin fragmentación, siempre fiel a sí misma, a ese movimiento inherente que la constituye. De ahí la "singular convicción" de no haber de traicionarse: "Por eso, / ya no hablo en nombre de otros y me expreso con el inocuo / susurro del agua". Aunque el yo sea habitado por voces otras, nunca habla en nombre de otros; al fin y al cabo, la instancia enunciativa sigue siendo yo. Ese principio femenino de continuidad, llevado por la primera persona, se encarna poéticamente en el elemento del agua y su fuerza imaginativa como lo demostró Gaston Bachelard¹³. Este elemento, muy presente en el contenido de las imágenes del poema pero también en el proceso poético de transformación de los motivos evocados, instaura, como lo vamos a analizar a continuación, la idea o mejor dicho la sensación de una intercorporeidad, al servicio del movimiento universal de la seducción. En efecto, el yo lírico trasciende constantemente sus límites para desplegarse, a través de su canto, que es un llorar, en el cuerpo del mundo:

He de llorar y no de rabia.
Eternamente llorosa y anticipada,
he de llorar.
Por un palmo de desidia he de llorar,
por no verme siquiera he de llorar.
Mi llanto en el ocaso de todos los ojos.
Los ojos que miran al oeste buscando la humedad de las
estrellas.
Gotas en los pétalos que aguardan las horas sin más sorpresa

¹³ *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

IDOLI CASTRO

que la de sobrevivir.
El rocío es la lágrima que me hizo ser flor.
Allí,
donde los silenciosos sauces llueven temprano.
Allí,
donde los trasgos riegan la hierba a mediodía.
Allí he de ir a llorar. (p. 18)

La voz y las manos como órganos de seducción en un proceso de creación

La promesa de la seducción es pues el yo verdadero —distinto por cierto del yo actual—, aunque nunca se coincida con éste (siempre proyectado hacia un allí), aunque no se realice esa promesa, porque lo que cuenta no es su realización (se diferencia del compromiso que, cuando no se realiza tiene la excusa de las circunstancias reales). La realidad y sus imperativos no tienen mucho ascendiente sobre ella: la promesa de la seducción vale ante todo como acto verbal, como palabra (¿de este modo, como palabra, como **voz**, no sería toda seducción un acto fundamentalmente poético? Y recíprocamente, no estriba toda creación poética en una palabra seductora?). Esa promesa de la seducción es forzosamente locura que no toma en cuenta la realidad.

Ésta es pues la experiencia que nos propone la voz poemática desde su prisión delicada: apartarse de la realidad y pasar del otro lado del espejo, para procurar coincidir con la imagen de su propio ser (no con su realidad, ni con lo que es, sino con lo que puede ser: o sea esa imagen fundada en la metáfora, en un "poder ser"). Intenta seducirnos y atraernos hacia su prisión: que nos dejemos absorber por ese "estanque de pocos metros" pero donde "hay paisajes inabarcables que caben en la palma de [su] **mano**" (p. 24). Dejemonos llevar por su "tono visionario, onírico, irracional y, en ocasiones, surreal", diría Luis García Jambrina, por esa voz "alucinógena" (p. 24), a quien poco le importa el realismo de las imágenes mientras éstas nos reflejen algo auténtico, nos ofrezcan una visión nueva y al mismo tiempo íntima, familiar en nuestro fuero interno¹⁴.

La voz y la mano, dos órganos a menudo aludidos en el poema, son primordiales para activar la dinámica de la seducción, y participan también de la creación poética, concebida a la vez como advenimiento de una voz lírica y como acto de escritura.

En *La prisión delicada*, presenciamos el desarrollo físico de la voz, desde su nacimiento en el acto introductor del evocar hasta su regreso al silencio en el descansar final. La voz es la esencia de la poesía: tal la voz de Lorelei (p. 17) puede parecer potente, peligrosa y encantadora a la vez. De manera significativa, el primer refrán introduce la obligación de un *evocare*, o sea de una puesta en escena de la voz o de una "puesta en voz" del poema. El sentido etimológico del verbo evocar hace coincidir el advenimiento de la voz con su aparición mágica, como un sortilegio. Esta dimensión encantadora de la evocación, tal como una invocación, patentiza el vínculo entre advenimiento de la voz y proceso de seducción, la palabra "encanto" revelándonos ya, en su sentido primigenio "en-canto", su relación con la voz lírica, con el canto.

¹⁴ Véase el artículo de Luis GARCÍA JAMBRINA, "Alucinógena voz" en el *ABCD de las Letras*: <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10529&sec=32>

Este encantamiento de la voz lírica nos lleva por los recovecos de voces extrañas y extranjeras que suenan en francés, en italiano, en inglés, en latín (p. 12, p. 13, p. 15, p. 22...). Estos desvíos seductores revelan una voluntad de remontarse hasta los orígenes de la voz poética siguiendo el camino abierto por esas voces del pasado que constituyen autoridades literarias: "Se oyó la voz temprana de Boccaccio" (p. 13). Como lo explica Luis García Jambrina, la autora trasciende lo culturalista, ya que estas alusiones participan del proceso de creación, de una creación continua a través de los siglos y en la cual se integra la voz poemática¹⁵. Sin embargo, la continuidad creadora conoce algunos fallos: "He muerto sin rescatar a Dante de las pálidas cavernas de la agonía" (p. 14), o tal vez este verso aluda al vínculo entre Dante y Boccaccio (Boccaccio siendo admirador e intérprete de la obra de Dante). La voz lírica se apoya en esa continuidad y rehusa toda fragmentación o ruptura que la pongan en peligro. Esa continuidad se manifiesta a través del nombre de Beatriz: "Que alguien diga este nombre a mis próximos progenitores. / He de pervivir. / [...] Despertaron sus versos del letargo íntimo de las mariposas. / Se desplegaron sus alas con el soplo enamorado del poeta" (p. 14). Vemos aquí que la voz poética ("sus versos") sale de un largo sueño y que el encanto emprendido desemboca en un despertar.

Ahora bien, este despertar de la voz lírica plantea sin embargo el problema de la ascensión del canto femenino. Se busca entre esas voces masculinas que han reducido la mujer a su condición de musa: "Hoy he de morir de musa. / Que despierten las Beatrices que aún quedan por nacer. / [...] Beata Beatrix en los ojos que me leen" (p. 14). Convertida en imagen muda, en lienzo eterno, la han desposeído de su poder natural de seducir por la voz, de cantar: no olvidemos que "esas diosas fecundaron la antología de los cantares" (p. 15). Ahora bien, ¿no es toda voz poética de esencia femenina porque fundamentalmente seductora? Nos inspiramos por supuesto en las teorías de Baudrillard quien opone el poder de producción masculino al poder de seducción femenino. El hombre habría inventado un orden social, económico, político para dominar el universo real y para contrarrestar esa fuerza natural y fecunda de la mujer que trasciende la realidad y domina el universo simbólico¹⁶. Son figuras femeninas las que reivindica la voz de la prisión delicada pero no sólo como voces hechiceras sino como voces creadoras. "¿Prostitutas o costureras?" (p. 11, p. 12): doble cara de la mujer eterna que no se reduce al sentido pasivo de mujer expuesta, exhibida como cuerpo meramente objeto (pro-statuerre) o de mujer trabajadora con "unas manos cansadas de su precariedad" (p. 11). La prostituta es la que juega con los cuerpos masculinos y la costurera —doble del mito de la hilandera— con los hilos de las vidas. Prostituta y costurera, diríamos: las dos se confunden ya que "también llegaron las mujeres a los telares de la delicia" (p. 11). Prostitutas y costureras crean metáforas para multiplicar las posibilidades, para enriquecer el juego de la seducción o de la vida (que al fin y al cabo es la misma cosa). Las dos manipulan en el sentido concreto de un manejar o un manosear (para la prostituta). "Artesanas de la noche" (p. 12) reanudan con el primer sentido de creador, del arte fundado en un quehacer y no sólo en una invención abstracta de la imaginación.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 19 y p. 31.

Esa dimensión casi física, corpórea (y por eso seductora) de la creación se erige progresivamente en el poema: primero a través de la boca, como órgano de emisión de la voz poética, y también como actor del beso (el poema alude al beso y a la lengua del poeta, p. 13): "Besé su boca" (p. 11, p. 13). El beso (y pues la boca y por consiguiente la voz) permite la reunión de dos cuerpos, en un tocar considerado como principio de intercorporeidad, sugerido cuando pasamos de "besé su boca" a "mi boca besada", o en el verso "y fui su boca en el instante en que sus dedos la tocaban" (p. 13), donde notamos una transición de la boca, órgano de la voz, a la mano, órgano de la escritura. A través de su voz y de sus manos, como miembros activos en la creación poética, el yo instauro una relación sensual y hasta erótica con el mundo, con el otro, relación fundada en ese principio de intercorporeidad desarrollado en los escritos de Maurice Merleau-Ponty¹⁷. El erotismo (dominio de la seducción y fundado en un manipular en el sentido de un tocar) alcanza su mayor expresión al final del poema —cuando la voz "[tiene] algo con que gozar". En esos versos consagrados al órgano del tocar que se desmultiplica ("pues de la matriz de tu mano madre nacen todas las manos" p. 40), el erotismo desemboca en un goce creador del yo lírico, que asume, en la ascensión del "grito que es ahor", su papel de creador-a. Al fin y al cabo, toda la ambigüedad del yo, exacerbada por la del tú (que puede ser el poeta, cuyas manos fueron salvadas del naufragio, el poeta amante que acaricia el cuerpo del yo en las "noches de niebla", pero también esas mujeres cuyas imágenes ha besado el yo femenino...) persiste y se alza como figura andrógina cuando dice: "Ahora, en la tenue frontera de mi cuerpo dividido en dos mitades reconciliadas", imagen que alude a la vez al sexo femenino, pero también a un cuerpo femenino donde lo masculino se reconcilia con su naturaleza primera, que es el ser femenino: "Ahora bendigo mi nombre con tus dedos de mi mano".

Seducción y creación: hasta la muerte

Desde el principio del poema, observamos que la primera persona se informa en función del otro plural y luego singular, figura del otro que atrae hacia ella, individualizándolo en una segunda persona del singular y creando las condiciones de una intimidad de la relación, de la interlocución, de los cuerpos:

¿Hay alguien que me sepa de memoria?
 Tú,
 quien tanto loaste mi belleza, recompón las teselas de mi
 cuerpo.
 Tú,
 arqueólogo de mi intimidad, estudioso de mi conciencia,
 deambulador sobre mi cuerpo,
 inquisidor de mi solemnidad.
 Tú eres el elegido,
 Tú, que me aprendiste de memoria. (p. 30)

Si el yo se construye siguiendo las vicisitudes del otro, la proximidad del descanso final, del regreso al mundo del silencio para la voz poemática, desembocará en la muerte del otro. Cuando la voz se apaga, el movimiento de la seducción, encarnado por el motivo de la serpiente en las últimas páginas, se va deteniendo. En efecto, esa serpiente corresponde a la vez al tú, o sea lo que está en juego y a la propia seducción, como movimiento no rígido, que no sigue

¹⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Du visible et de l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

La prisión delicada de *Beatriz Russo* o el flujo de la seducción

el camino recto de un objetivo pero que se adapta a la música del otro — serpiente a la vez pasiva, “hipnotizada por algún *Himno a la belleza*”, y activa cuando “asciende [los] muslos” del yo, cómplice del juego de la seducción hasta la muerte:

Me he tatuado una serpiente en mi pierna con tu nombre y a veces siento que está viva, como tú,
y asciende mis muslos hipnotizada por algún *Himno a la belleza*,
y se desliza, pontífice de un rito que no suelo entender, pero me sigue, como si de pronto mi voz fuera un salmo penitente,
y entonces tú me obedeces, mártir de tu fe en mi cuerpo,
y asciendes un poco más hasta llegar a la antesala de mi sexo,
allí donde esperas la vehemencia de tu nombre, el sentido de ser tú el llamado y no otro, tú en comunión con tu nombre a la espera de mí. (p. 41-42)

[...]

Pero la serpiente arrastra sus pies descalzos por la antesala de mi cuerpo antes de morir en mí (p. 43)



Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859,
Óleo sobre lienzo, 32 x 22 cm, Boston Museum of Fine Arts, Boston – D.R.

Ese regreso al reino de Thanatos sigue el trascurso natural de la vida pero también de la trayectoria del yo quien, desde el principio, juega voluntariamente con la muerte: "Y después del beso quise morir" (p. 13). El beso del amor se convierte en beso de la muerte, porque siempre conlleva el riesgo de perderse, aun más cuando se besan las imágenes estáticas de las musas. Por cierto, ese beso confirma la idea de una continuidad creadora en un quiasmo corpóreo que participaría de la metamorfosis del yo en imágenes sucesivas, de Bocca Baciata (Fanny Cornforth) a Beata Beatrix (Lizzie Siddal), de Astarté Siríaca (Jane Morris) a Venus Verticordia (Alexa Wilding). Ese juego con su propia imagen, en constante mutación, acaba siendo un juego con la muerte, puesto que el yo rehusa ser musa y besa precisamente lo que rehusa, poniéndose adrede en peligro. Ahora bien, si recordamos el análisis que propone Sartre en *L'Être et le néant* del poder de aniquilación de la imagen, vemos que para el yo, construirse a partir de imágenes es en parte fundarse en la Nada:

L'image doit enfermer dans sa structure même une thèse néantisante. Elle se constitue comme image en posant son objet comme existant *ailleurs* ou n'existant *pas*. Elle porte en elle une double négation : elle est néantisation du monde d'abord (en tant qu'il n'est pas le monde qui offrirait présentement à titre d'objet actuel de perception, l'objet visé en image), néantisation de l'objet de l'image ensuite (en tant qu'il est posé comme non actuel) et du même coup néantisation d'elle-même (en tant qu'elle n'est pas un processus psychique concret et plein).¹⁸



Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864
Óleo sobre lienzo, Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth – D.R.

¹⁸ Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant (Essai d'ontologie phénoménologique)*, Paris, Gallimard, 1993, p. 61-62.

La prisión delicada de *Beatriz Russo* o el flujo de la seducción



Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1863,
Óleo sobre lienzo, 86 x 66 cm, Tate Gallery, Londres - D.R.

"Beata Beatrix en el cuerpo muerto de Lizzie Siddal" (p. 14): este verso nos explicita el nacimiento de la imagen, a partir de la muerte del cuerpo real del modelo. Ya no es el modelo real el que encarna la figura femenina mítica de Beatrix, sino al contrario la imagen de Beatrix la que se encarna en el *soma* de Lizzie. Paradójicamente, ese juego mortal con su propia imagen aumenta el poder de seducción de la voz poemática:

[...] la stratégie de la séduction consiste à amener l'autre sur le terrain de votre défaillance, qui sera aussi la sienne. Défaillance calculée, défaillance incalculable : défi à l'autre de venir s'y prendre. [...] Séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance.¹⁹

Por otra parte, ese juego con la muerte es inherente a toda instancia gramatical: la voz escondida detrás de la máscara del yo, de una *personae*, se aposenta en un lugar intrínsecamente vacío, que no acoge más que fantasmas, cuerpos errantes. En efecto, suena como una voz de ultratumba ("Y hoy he sabido de mi muerte" (p. 13), nos dice como regresando del más allá), fantasma que frecuenta las páginas en un juego de aparición/desaparición. Ausencia que una tercera persona (Rossetti?) intenta rescatar de la Nada y hacer que vuelva a cobrar cuerpo, profanando su tumba y buscando su "rostro", sus "manos", lo único que permanece de ella es su "voz escrita" (p. 33). En ese momento de búsqueda desesperada, el poema pone en escena un diálogo en el cual la voz se convierte en segunda persona para el "insensato" que la busca. Y en un parpadeo, ella está y/o no está en el lugar de su prisión delicada²⁰. "Eclipsis de una presencia", su destino es la muerte ya que tiene que morir "para ser poeta" (p. 37), para que "surja una voz de nuevo" (p. 38). Nos impele a dar el salto mortal, a bajar hacia el otro mundo, el de la poesía, en el que los *somas* se convierten en semas, en el que podremos pasar las "hojas encuadernadas" de su cuerpo (p. 26), en el que todo es reversible²¹. La poesía ya no nos habla de la realidad sino lo contrario, como nos lo deja intuir el verso siguiente: "Alguna flor habrá que alabe mis versos".

¹⁹ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 114-115.

²⁰ Jean BAUDRILLARD, *ibid.*, p. 117: « Effet prismatique de la séduction. Autre espace de réfraction. Elle consiste non dans l'apparence simple, non dans l'absence pure, mais dans l'éclipse d'une présence. Sa seule stratégie, c'est : être là / n'être-pas-là, et assurer ainsi une sorte de clignotement, de dispositif hypnotique qui cristallise l'attention hors de tout effet de sens. L'absence y séduit la présence. »

²¹ Jean BAUDRILLARD, *ibid.*, p. 20.

Idoli CASTRO

Los senderos de la seducción literaria: manipular para llegar al otro... y a uno mismo

A pesar de las divergencias de formas o grados de seducción, todos los creadores aceptan y reconocen la necesidad de una forma de manipulación a la hora de seducir, sea en el campo estético o ético, sea a nivel físico. La noción del seducir, relacionada con el manipular, participa de los cuestionamientos fundamentales acerca de la naturaleza humana, a la vez como esencia y proyecto, como animal social y político, en busca de la(s) verdad(es) y a menudo forcejeando con la realidad en su vida cotidiana pero aún en las formas de expresión de su imaginación.

La seducción como fuerza de "enlace"

La seducción puede aparecer como un acontecimiento que sucede a pesar nuestro. Sin embargo, este suceso implica cierta complicidad por parte del ser seducido. Así pues, como nos lo explica Edgar Samper en su estudio del poemario de Ana Puigpelat, la seducción es siempre relacional, y "como somos seres de lenguaje", seducir es la "capacidad con la que cuentan todos los seres humanos para comunicarse con los demás". Eloy Fernández Porta insiste aun en la necesidad de un público, ampliando el poder de la palabra con el de la imagen: aunque sea lo mínimo de una persona, cuando seducimos lo hacemos en el espectáculo y nos hacemos espectáculo.

Luego, al poder de la imagen se suma el del cuerpo, no sólo como apariencia sino como realidad física. Esa potencia seductora del cuerpo se considera a menudo como el primer grado de la seducción —con frecuencia condenada por cierta ética moralizadora—, en la medida en que se confunde con su meta, que sería saciar los apetitos sexuales. Este primer grado de la seducción se halla entonces bajo la dependencia del resultado, especie de rentabilidad de la seducción que valdría no por ella misma sino por su resultado. Por ejemplo, en el libro de Luis García Jambrina, el personaje del Príncipe San Juan aparece "como totalmente obsesionado y sobre todo condicionado por sus deseos sexuales" (Philippe Merlo), pero notemos que esta forma de seducción, que podríamos considerar como "degradada", lo conduce a la muerte. Aun, en tales circunstancias, la seducción llega a confundirse con la manipulación o incluso a ser sustituida por el aspecto más nefasto de la manipulación (lindando con la maquinación), que sería la voluntad de influenciar al otro para dominarlo, para aniquilar toda libertad en él. Por lo contrario, es imprescindible que el ser seducido entre en el juego de la seducción libremente, para que el seductor pueda gozar plenamente de su táctica seductora. Frente a un ser desprovisto de voluntad y libertad, sin posibilidad de resistir, no hay goce de la seducción.

Hemos mencionado la condena lanzada por cierta ética moralizadora contra la seducción considerada como un poder peligroso. Recordemos entonces la cita que Philippe Merlo hace de Jean Baudrillard:

Pour toutes les orthodoxies elle continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique. Tout discours est menacé par cette soudaine réversibilité ou absorption dans ses propres signes, sans trace de sens¹.

La idea de desviación nos permite enfocar otro aspecto de la seducción como fuerza enlazadora: en efecto, en épocas lejanas (pero aun hoy en día en ciertas sociedades), la relación entre seductor y seducido no se entabló siempre de manera directa sino pasando por el desvío de un mediador. Esta figura del mediador, tratada precisamente por Philippe Merlo a través del libro de Luis García Jambrina, suscitó debates acerca del famoso personaje de Celestina, reactualizado por L. García Jambrina. Personaje central de su libro, L. García Jambrina nos presenta la alcahueta como una experta y una mediadora en la seducción, siendo, "en definitiva, la que seduce para otros o en nombre de otros".

Así pues, si la seducción supone un contacto (intelectual o físico), no podemos descartar una reflexión sobre la figura del mediador en el campo de la relación amorosa, como figura a la vez criticada e intermedio imprescindible en el caso de sociedades en que la moral pone trabas al desarrollo de la seducción. En la tradición española, el éxito de la figura del mediador atestigua del encierro de la mujer, lo que le quita al "macho" su poder de seducción directo puesto que no existe contacto posible. El mediador es una prueba del fracaso del seductor. Y como lo recuerdan los participantes de estas jornadas, en el caso de la Celestina, sería el fracaso de Calisto. El autor de la Celestina podría pues aparecer como un devoto del diablo, escenificando una seducción entre hombres (ya que para llegar hasta Celestina —y luego tras su muerte— el contacto se hace primero a través de hombres).

Tras las discusiones acerca de la figura del mediador, van a oponerse dos formas de seducción, aunque las dos necesiten la intervención del otro: la una fundamentada en la socialización de la seducción, defendida por Eloy Fernández Porta y Francisco Ferré, y la otra en la necesidad del secreto. Esta concepción que cultiva el secreto y se refugia en cierta intimidad tal vez pueda vincularse con la necesidad, para algunos creadores, de seducirse primero a uno mismo. Incluso, así explican la manipulación estética ya que como lo declaró Alfredo Conde "A mí, la realidad no me gusta, así que la manipulo para que me guste a mí. Soy el primero que tengo que seducir".

La seducción como manipulación sumamente estética

Que sea a través de la palabra, de la imagen o del cuerpo, la seducción radica esencialmente en una manipulación de tipo estético aunque pretenda alcanzar el *êthos* o sea la manera de ser, el carácter del otro. Sería una manera de llegar al *êthos* a través del *aisthêtikos*, o sea de la facultad de percibir y sentir.

¹ Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Editions Galilée, 1979, p. 10.

Las diversas ponencias o intervenciones de estas jornadas han convergido hacia la idea de que, si dentro de este tipo de comunicación (que sería la seducción literaria) hay manipulación, ésta se sitúa en el campo de la estética, o sea como estrategia literaria, arte poético y no como voluntad de convencer para influenciar o dominar al otro. Por consiguiente, el lenguaje manipulado para seducir al lector se hace cuerpo (porque al fin y al cabo nos quedamos con la sensualidad diría Ana Puigpelat), cuerpo del signo como único instrumento eficaz a fin de conectarse con el lector, de que "sienta" (*aisthanesthai*), y a fin de llevarlo de la mano para hacerle visitar un mundo singular.

El campo de la literatura, por ser el lugar predilecto de la palabra llevada a su paroxismo, nos revela precisamente que el poder de la seducción es ante todo el poder de la palabra, pero de una palabra "encantadora" (Philippe Merlo) que nos coge de la mano para llevarnos hacia "otra parte". Sin embargo, esa forma de seducción radica en una paradoja cruel, que es la de llevar de viaje a un lector que no está de cuerpo presente. Hablar a un fantasma tan deseado puede conducir a reconocer con Ana Puigpelat la "inutilidad del viaje"; no obstante, la poetisa no renuncia a cogernos de la mano —órgano predilecto que menciona a menudo en segunda persona del singular o primera del plural, en un deseo de ir hacia el otro, de materializar el contacto con un cuerpo que permanece virtual.

Los caminos de la seducción son diversos, uno de ellos siendo el humor como gran maquinaria de la seducción literaria, como componente natural de la seducción; aun más, según Luis García Jambrina, la inteligencia sin humor no es más que "pedantería ineficaz" para atraer al lector.

Por otra parte, hemos advertido que la seducción literaria, imitando los procedimientos de la seducción "real", era adepta del juego del escondite. La voz poética se multiplica para desviar al lector de un camino recto, lógico, diseminando el yo lírico por distintas voces míticas, históricas o literarias como lo vemos tanto en la *Prisión delicada* de Beatriz Russo como en *La Deuda* de Ana Puigpelat. La voz narradora se disfraza manipulando la identidad del personaje de Manuel Vilas en su obra *España*, o manipulando y metamorfoseando el cuerpo del personaje de Francisco Ferré. También se esconde detrás de personajes fantásticos como el Diablo (en el *Manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina) o espacios como la ciudad de Salamanca que llega a ser seductora y manipuladora, "la verdadera protagonista del libro²". La ciudad cobra vida y cuerpo. El espacio no es sólo lugar de seducción sino fuerza de seducción que nos conduce "hacia abajo", acepción espacial del verbo *seducir* que el autor parece bien conocer puesto que nos lleva hacia las entrañas de Salamanca" (Philippe Merlo). Este ir hacia abajo también se encuentra en la *Prisión delicada*: la voz nos atrae hacia la tumba, nos hace tomar el camino que lleva del otro lado o hacia la otra vida.

² Luis GARCÍA JAMBRINA en una entrevista con Antonio Rodríguez Jiménez, "Jambrina" in *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur*, 04-12-2008, pág. 3.

Esa manipulación estética que apunta hacia el lector, que lo desafía, aparece como un juego sin fin cuyo horizonte sería la multiplicidad de los lectores, móviles a su vez: movimiento sin fin de la seducción literaria donde encontramos a seductores seducidos y manipuladores manipulados, curioso juego carnavalesco donde los valores se invierten.

C'est ce qui transparaît dans le jeu le plus banal de la séduction: je me dérobe, tu ne me feras pas jouir, c'est moi qui te ferai jouer, et qui te déroberai ta jouissance. Jeu mouvant, dont il est faux de supposer qu'il n'est que stratégie sexuelle. Stratégie de déplacement bien plutôt (se-ducere: amener à l'écart, détourner de sa voie), de détournement de la vérité du sexe: jouer n'est pas jouir. Il y a là une sorte de souveraineté de la séduction, qui est une passion et un jeu de l'ordre du signe, et c'est elle qui l'emporte à long terme, parce que c'est un ordre réversible et indéterminé³.

Esa manipulación estética aspira a seducir al lector o al oyente como intentarán hacer los creadores presentes a través de sus voces y de la puesta en escena de sus ponencias, porque si el crítico se esconde detrás del discurso científico, el creador sigue la vía de la fantasía como Ana Puigpelat y su "divertimento para voz y silencio en once golpes de locura" o Luis García Jambrina y sus chistes para seducir a la muerte.

En estas jornadas, el lector no se ha evocado a través de su papel creador, sino a través de una posible elección o creación por el creador de su propio lector, en su manera de manipular el lenguaje, en su estrategia lingüística. A pesar de las opiniones divergentes (ya que todos no tienen la misma "visión" del lector), lo que todos parecen compartir es que la seducción es un código que se adquiere, es una cuestión de semiología. Por consiguiente, no hay que reducirla al deseo que sería sólo su motor. ¿Se puede elegir al lector que se quiere seducir? Por una parte, si la seducción implica una complicidad del ser seducido, poder ser seducido es pues estar en el estado de una espera singular y secreta: seducir es dirigirse a esa espera. Pero, por otra parte, ¿cómo puede el creador evaluar el contenido de esa espera? Le resulta difícil, ya que se caracteriza por su singularidad. Así pues, los dos polos de la seducción son, por antonomasia, polos móviles, no definidos de ante mano, de ahí la incognita de la seducción como flujo eterno.

La atención a la recepción de una obra no puede hacer abstracción hoy en día de la dimensión comercial. Tal vez por eso, la búsqueda o elección del lector se haga más aguda para los poetas y el problema se plantee de forma a menudo antagonista en función de sus concepciones poéticas y po-éticas. En efecto, la poesía como género en el mercado se reconoce como marginal y marginada, hasta rechazada por la "inmensa mayoría". De ahí las interrogaciones del poeta-narrador Manuel Vilas: ¿cómo seguir seduciendo con poesía?, siendo para él una solución posible la horizontalidad del poema en prosa como lugar donde puede representarse la crisis de la subjetividad. Según M. Vilas, la verticalidad es, visualmente, el carné de identidad, el DNI de la poesía: indica que es poesía "o sea que no hay que perder tiempo en leerla". El poema en prosa sería pues una burla y manipulación del formato para desviar el lector de sus gustos literarios, para atraerlo.

³ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 38.

Esas interrogaciones nos han conducido a reflexionar sobre la poesía como género visual, y sobre cómo los géneros reflejan una imagen (casi en el sentido publicitario pero también en el primer sentido de representación visual) que les sirve o les perjudica. Esta importancia de lo visual para seducir en poesía también fue trabajada por Nuria Rodríguez Lázaro en su análisis de la cubierta del poemario de Juan Antonio González Fuentes.

En cuanto a esa atención a la recepción, el debate no sólo giró en torno al formato sino también en torno a la relación con la realidad, realidad a la que pertenece el lector, realidad definida de manera distinta y percibida en diversos grados según los creadores: sea la realidad íntima, interior, hasta lindando con la abstracción, sea la realidad "objetiva", cotidiana, contemporánea del entorno del lector como cuerpo presente. Hablar de la seducción literaria implica pues hablar de su relación con la realidad y la manipulación estética de ésta. Algunos creadores están fascinados por la realidad, otros quieren sumarle realidad para abrirla, y otros recrearla como lo explica Jean Tena acerca de la verdad histórica. Pero todos tienen el mismo objetivo: seducir. La seducción en literatura no sólo hace que se transgredan los géneros, sino que se traspase el mundo de los signos y de los símbolos: el referente se invita de nuevo en el debate, referente externo o intrínseco a los signos, problema eterno e insoluble. O sea que la noción de seducción nos conduce forzosamente más allá del libro, en la perspectiva del lector, aunque el libro pueda ser "un eficaz alcahuete, un instrumento que facilita o propicia la relación amorosa o sexual entre dos personas" (L. García Jambrina). El lector se convierte en centro de la creación, destronando al creador, y aun se convierte en apuesta para el creador, es decir que está en juego en su escritura.

Por ende, y volviendo a la cuestión del soporte, el creador tendrá que tomar en cuenta, en una paradójica "realidad" de imágenes y de virtualidad, a un nuevo "público" lector. La velocidad de los cambios de la sociedad hacen mutar los géneros, cierto es, en su contenido, pero también en su soporte, y el soporte llega pues a influenciar el contenido; como si la literatura no pudiera reducirse al libro, como soporte milenario. Como si el imperativo de la seducción que guía la creación literaria (cualquiera que sea el objetivo del seductor creador —seducirse a sí mismo, al público o su propio lenguaje...), condujera a un ejercicio de manipulación constante del lenguaje, de las estructuras y más allá de los soportes; en este sentido, la manipulación sería la condición de la seducción o de una seducción vigente.

Unos de los últimos planteamientos de la seducción como manipulación estética ha sido el de la antiseducción como forma de seducción. José Antonio Pérez Bowie, comentando la novela *España* de Manuel Vilas, nos habla de una "premeditada puesta en juego de estrategias de antiseducción convirtiéndose en un instrumento de seducción" en que "el lector puede sentirse atraído por un ejercicio de iconoclastia mediante el que se violan los códigos establecidos". Este singular camino de la seducción emprendido aun en formas que podrían serle antagonistas también fue reivindicado por el novelista Juan Francisco Ferré. Así pues, cómo explicar que la seducción siga funcionando aun a partir de los mecanismos de la antiseducción. Tal vez retomando la cuestión de lo que se espera de la seducción. Recordemos efectivamente que lo que esperamos de la seducción no es lo que nos confirma —como por ejemplo la búsqueda de la felicidad— sino lo que nos desvía. Siguiendo la vía de la seducción, no vamos hacia algo mejor, sino hacia algo más verdadero. Aunque lo mejor, lo bueno

IDOLI CASTRO

sean más cómodos, menos peligrosos en nuestra vida cotidiana, siempre nos sentimos atraídos por esa voz/vía que nos desvía hacia lo que tenemos el sentimiento de ser verdaderamente, hacia lo que siempre fuimos sin serlo, sin realizarlo.