

## *Cuerpo nombrado, cuerpo abolido*

Javier DEL PRADO  
Universidad Complutense de Madrid

Para hablar del cuerpo quiero volverme sencillo. Abandonar el don que tiene la palabra para saltar de la materia al espíritu. Abandonar incluso la palabra con sus raíces que ahondan la añoranza, con sus alas que hienden el deseo; reducirla a su gesto de dedo índice, por la curva de una yema que a penas dice, en esbozo de caricia.

El alma, el subconsciente, admiten en su no existir tangible proyecciones simbólicas, devaneos míticos del verbo y del nombre por los que buscan la sustancia de su existir, precario en el más allá de la materia.

El cuerpo, contrariamente, tanto el de las cosas que sólo son bulto y superficie en espera, como el de los animales y los hombres, deseante a la par que deseado, se impone a los sentidos con su epifanía rotunda en límites precisos: la maravilla en lindes sonoras de una piel accesible al tacto —caricia, beso, muerdo, deglución—, y a la visión —esa forma que juega en equivalencias de líneas y volúmenes en el interior de la mirada, ese esplendor cromático que apacigua o diluye el delirio o la errancia de la conciencia y de la lágrima.

Se impone en los sentidos y acalla la palabra.

\* \* \*

El cuerpo se dice sin apoyatura verbal; es la realidad misma, el ente puro que se sabe autosuficiente en el reino del deíctico: *esa* cara, *esa* nalga, *ese* sexo... en ausencia de verbo y predicado, situado allende o aquende cual-

quier falla epistemológica, delirante y decadente, por carencia o por exceso de deseo transcendido.

Y así me gustaría decir *este* sexo, para que *este* sexo y no otro —y lo señalo una vez más con mi delirio de dedos— retoñara en la palma de mi mano, para poder poseerlo en su pureza de ausencia de flor o de colina; decir *esta* nalga y que *esta* nalga, contundente, le ofreciera su redondez dorada a mi brazo, en ausencia metafórica de hogazas y de dunas; decir *esta* cara, como si *esta* cara estuviera frente a la mía de improviso —cara a cara, sin cielos en sus ojos y sin lagrimales mallarmeanos por los que volara un sueño analógico de juncas y de cisnes japoneses.

Pero dudo.

\* \* \*

Quiero decir el cuerpo, y el tema que me obsesiona es el de la cabellera; y es que para hablar de *este* cuerpo que deseo amar y decir, no puedo sino hablar del pelo —ese guión multiplicado y ágil de ensueños, que traza el arco que nos lleva del cuerpo tocado al cuerpo abolido. Pero sé que nada más nombrarla, que en cuanto haya deslizado mis palabras por la guedeja de metáforas que el tiempo ha ido trenzando con sus hilos, habré caído en una ensoñación llevada por los tres arquetipos que, apoyado en la magia de la gemología, he ido bautizando en mi estudio sobre Vicente Aleixandre: la cabellera de Tetis, que condensa la ensoñación del cuerpo vegetal y acuático; la cabellera de Venus, enredada en vientos de atardeceres, casi fuego en resplandor de oros, de rojos y de pedrerías, y la cabellera de Ébano, enfoscada en minerales profundísimos, obsidiana de fuego y melanita crispada en arrebato hirsuto a media noche.

Pues, la cabellera es sustancia fluyente, materia en proceso de sublimación, superflua: la proyección metafórica (¡qué bien lo sabían Baudelaire y Mallarmé, y Julio Romero cuando la borra en nido que se esconde en el hueco de la nuca!), en ensoñación de carencias y de olvidos, de un más allá deseado, pero imposible, del cuerpo.

Pues, la cabellera casi no es cuerpo.

Focalizada, en mirada o en grito, le roba a cuerpo su rotundidad y, abolido por la noche que lo arroja al mar, por la llamada que lo consume en el crepúsculo, por la oleada de mieses que lo deshacen en haz u oro líquido (Jeanne Duval, *pavillon de tenèbres tendues*; Mary, *vol d'une flamme à*

*l'extrême Occident de désirs, Sylvia, le chiome sparse al vento* —y me hubiera gustado hablar de Tasso y de su ensoñación de cuerpos, femeninos y masculinos—) el cuerpo abandona su contundencia de bulto apenas gallonado para el amor, y se ve penetrado, horadado, como un encaje opaco por las larvas de la ausencia.

Una cabellera es siempre presagio de ausencias. Por ello toda cabellera es metáfora transcendente de su propio cuerpo, cuando éste ha sido abolido.

Por ello, vuelvo al cuerpo.

\* \* \*

Quisiera volverme sencillo, casi simple; brutal, como el sátiro que ni dice ni canta, que sólo ata y toca, cuando cojo, aprieto, casi reviento y sorbo *este* cuerpo, *este* muslo —no el de Sylvia, aunque Aminta lo señale furtivo con el dedo—, *éste*, que no es fruta, ni leche, sólo hueso, carne y piel, y una ligera tibieza humedísima — y no hay otro como *éste*, pues el cuerpo es el reino tangible, en epifanía feliz, Tabor de los sentidos, del deíctico.

*El* ombligo no existe; *el* monte de Venus tampoco, ni su gruta. Sólo existe *este* ombligo y *aquél*... Hay ombligos, me dicen, que son como auténticos montes de Venus convulsos; pero *éste* es, tan sólo, *este* ombligo —y bebo en él su olor, y no otro olor, fresquísimo.

Puede haber, según cuentan, montes de Venus que se enfoscan en soledades de juncos y asfodelos, montes de Venus onfálicos, putrescentes, en los que nada se puede beber, pues sólo segregan sonoridades de consonantes y vocales, como esas palabras de Proust que toman irisaciones de paisaje al pronunciarlas; pero que al acercarte a ellas, desvanecen sus espejismos en bilabiales, fricativas y nasales —*Bravant, Florance, Guermantes, Swann*—. Pero *éste* no; *éste* es simplemente un bulto dorado e hirsuto —y miro en él un poniente de rosa casi herido.

En otro cuerpo, *este* ombligo, en otro cuerpo, *este* pubis no ofrecerían frescor de noche; apenas si connotarían crepúsculos. Pero en *este* cuerpo cada parte es como es y donde es, y fuera de su contexto no sería.

\* \* \*

El cuerpo, al ser la epifanía del deíctico, es el reino de la localización precisa, funcional: la perfección musical de la estructura; en su belleza y en

su expresión es una coherencia inmanente, y la seducción o repulsión que emana de él es un problema estructural, relativo, por consiguiente, ajeno a los arquetipos, siempre trascendentes, que sólo tienen capacidad de encarnación en la palabra.

No existen constantes ni de la contemplación ni de la posesión corporal. Si la contemplación del cuerpo se tiñe de arquetipos, el cuerpo ya no es; abolido, no pertenece al tacto ni a la mirada, ni al olfato ni al gusto (los únicos que pueden dar testimonio de él, como los apóstoles a los que Jesús se apareció después de muerto —pero para poder hacerlo tenían que tocarlo, a pesar del *noli me tangere*—); pertenece al espacio del ensueño, que es como decir, al espacio de la fe o al de la esperanza, en ausencia de caritas y de eucaristía. Es sólo fantasma del miedo (la cara invertida de la fe) o espejismo de la desesperanza.

En cuanto la ensoñación del cuerpo emerge —y emerge cuando el cuerpo falla, porque los sentidos se niegan su presencia, al considerarla insuficiente— el arquetipo, y con él el tópico (lo general y absoluto —la ausencia), se apoderan de la materia, la proyectan de bruces hacia los imposibles del deseo, y el cuerpo (lo singular y relativo —la presencia—), se desvanece.

El cuerpo sólo admite la mirada meticulosa, palmo a palmo, del *voyeur* que se mete en él por la cerradura minúscula de cada poro —con una vista-casi-tacto de miope, como diría Flaubert— o el tacto del *tocador*, palmo a palmo, serenamente pero también a trancos vertiginosos. ¡Cómo me gustaría decir del ‘parpalló’ —y lo digo: como el tacto del *parpalló*, del que *parpa*, aquél cuya esencia es *parpar* tentacularmente en latigazo y en succión, como un *purpo*; (así bautizaron a cierto individuo dos niñas sevillanas, Concha y Gracia, en el verano del 64, porque cada sílaba que salía de su boca se convertía, en la punta de sus dedos, en un *parpo*).

La contemplación o el tacto, poro a poro, grano a grano, recorriendo una urdimbre de materia que dibuja, intermitente pero fiel, una curva intransferible en metáfora.

En palabra, el cuerpo sólo tolera la descripción del campesino o la del geómetra —la que valora y la que mide; aquella que da a *esta* mancha su valor de terraplén o matorral, en el interior de *este* paisaje, que no es un estado de alma, sino un retoñar de robles cárdenos por una ladera desgarrada por la lluvia. La de Proust cuando describe a Gilberte: (¡qué horror, *este* cuerpo moreno que ahora duerme a espaldas más no toleraría *las manchas de salvado rosa* que tan bien le *sientan* a la cara de la hija de Odette!).

Pero, cuando describe a Odette, su descripción no vale; *La Dame en Rose* no es un cuerpo; es una proyección imaginaria del deseo fascinado y del

miedo. Por eso se apoya para poder nacer en el ente espiritual que el genio de Botticelli le arrancó de la Biblia, su S efora, con la cabeza ladeada, con su magia de salmones y de azules, y su culebreo musical de t nicas y velos. Proust, en Swann, duda entre la descripción objetiva que casi toca los cuerpos de carne, —sorprendidos y sorprendentes al atardecer, sin que nada los prepare, pues se bastan a sí mismos, escondidos en el fondo del simón donde lo esperan— y la descripción que ensue a y crea cuerpos de palabras, preparados y ofrecidos por la tradición literaria y artística a una madeja de carencias que sólo encuentra su compensación en un entramado de cuerpos ausentes.

Los primeros pertenecen a sí mismos, y al instante del *voyeur* y del *parpalleo*, y se dejan tocar o se rehúsan cuando quieren; los segundos a la colectividad, y son eternos —y uno puede echar mano de ellos como de los ropajes y máscaras de una guardarropa de teatro. Pero los cuerpos de palabra no son cuerpo. ( C mo me gustaría hablar de los cuerpos de Tasso, cuando los mira y los toca, para ver cómo Jáuregui los desvanece, cuando los traduce!).

En Zola, el muy casto, la descripción de la mujer tampoco vale. Olvidada Nan , en cuanto Zola presag a la presencia de un cuerpo, lo sumerge, antes de su epifanía material, mediante el arquetipo dual de lo virgen y de lo fecundo, en el abismo voraz de sus compensaciones psicoanalíticas; y un cuerpo de hembra es en él una proliferación de colinas que, con preñez restallante, invaden el horizonte, y un simple muslo alarga su desnudez, de regato en regato, y se enrosca por raíces de ensueño, como largas y suaves culebras verdosas, hasta que la mirada, con los ojos cerrados, se sustituye gozosa en fecundidades imaginarias al universo. Salvo cuando Nan  nos ofrece sus nalgas.

Por eso, Zola inaugura en la novela el simbolismo de la metáfora corporal, cuando creía (y la gente aún lo cree) haber inaugurado el reino de este mundo que es, necesariamente, el reino de los cuerpos. Mallarmé se lo dice en la *Enqu te* de Huret.

\* \* \*

En literatura, puesto que la literatura se empeña en hablar de los cuerpos, éstos sólo toleran la descripción objetiva; pero ésta es imposible, porque la carencia se impone siempre a la presencia en cuanto se escribe, sea aquélla pasada, presente o futura.

Digo, incluso, *este* cuerpo, y mientras digo cojo, aprieto, sorbo, y mientras su deshacerse en zumos y en sales me chorrea por la barbilla, ya presiento, que lo que *este* cuerpo me va dejando en la palma de la mano es un agujero de muerte que pronto me apresuro a rellenar con adjetivos y metáforas para conjurar en su disolución mi permanencia. Y paso del cuerpo a la ausencia, que es como pasar de la mano a la pluma, en un mismo gesto de amor, de muerte y de aparente eternidad.

Y todo cuerpo amado que, sin tocar, miramos se convierte poco a poco en un semillero o un barbecho de metáforas.

Por ello, siendo el déftico el único lenguaje aceptado por el cuerpo para hablar de él, *éste*, en su descripción somera, también es un lenguaje imposible. Si no me atengo al silencio, y en el silencio no comparto una experiencia de vida que se resume en sí misma, en cuanto la palabra se apodera del cuerpo, lo que nace de cada adjetivo, de cada voluta orlada en metáfora, de cada verbo proyectado en deseo, de cada *éste* y *aqué*, incluso, henchidos de ansias como garras, es un fragmento del yo que dice, una parte, en carencia o en rebosadero, de su alma. Hablamos del objeto del deseo; pero el objeto del deseo no pertenece a ningún ser distinto del sujeto del deseo. El objeto del deseo no es cuerpo del deseo, sino oquedad y vacío del sujeto; ente inmaterial del deseo.

El cuerpo nombrado deja de ser *este* cuerpo tocado en silencio (y hace unos instantes lo husmeaba con mi voracidad de halcón de sumidero) y se convierte, abolido, en un eslabón, o parte, del Cuerpo: pero sabemos que el Cuerpo tiene que asumir (contradicción que aboca a la locura) la inexistencia de toda mayúscula en el don de la Carencia. El Cuerpo con mayúscula participa ya de todas las apetencias e imposibilidades del espíritu cuando se atreve a nombrar un absoluto.

El Cuerpo (con mayúscula) es imaginario y antesala de Dios. Sin eucaristía, Ausencia.

No tiene razón Barthes cuando designa al cuerpo en *Fragments de un discurso amoroso*, como el *ausente*. El ausente no es el cuerpo, tocado y amado. El ausente, con la implicación metafísica que ello conlleva, es el Cuerpo dicho y cantado: Cuerpo de palabra y de Ficción. La ausencia pertenece a la ensoñación y a la palabra, y el cuerpo amado, aunque instantánea, es la máxima presencia. Y la presencia se mira y se toca; no es preciso convocarla.

¡Qué bien lo comprende el abate Prévost cuando, siendo la sacralización del bulto de amor el objeto de su novela, se niega a singularizar a Manon; cuando convierte esa maravilla que subyuga a Des Grieux con su magnífica

arquitectura —volúmenes y equivalencia de volúmenes— en un ente casi abstracto, a pesar de la insistencia física de su aparición.

Manon no es un cuerpo —*estos ojos, estos muslos, estos pies, estas axilas, este sexo*; de serlo, Prévost hubiera tenido que singularizarlos, describirlos, y al hacerlo, éstos habrían perdido su pretensión de absoluto. Manon es el Cuerpo, y al ofrecerlo, total, a la contemplación de Tiberge en la sacristía de la Iglesia de san Sulpicio, —*pasa y mira y dime si este cuerpo no es capaz de devolver el mundo a la idolatría*— funda para la modernidad la iglesia de una nueva revelación. A partir de él podemos hablar del Cuerpo sin pensar en el Verbo hecho Carne; también Manon, sacrílega, podrá decir —*tomad, este es mi cuerpo*.

Como una aparición, total, con el motor de su propia contundencia transcendida en la materia misma, Manon se ofrece y se impone, obligando a Des Grieux y a toda una juventud ampliada en siglos a seguirla, como un absoluto terrenal, pero sin existencia verificable.

*Que me siga quien me ama*, dijo Jesús, dice Manon. Pero el que sigue a Manon no sigue el culo cálido, repartido en armonías gemelas, que enfunda como una gran hogaza azul el limpísimo y terso pantalón vaquero —como la chica del anuncio, hace unos años—, porque aquel culo se manifestaba en el poder deíctico del objetivo fotográfico, que se impone en enunciado puro.

El Cuerpo de Manon nace en sustitución del Cuerpo de Dios. Como sustituto material, pero absoluto, de una Carencia que se ha ido haciendo palpable, día a día, para Occidente, en la mesa de la misa, pero tan determinante para el hombre moderno —de ahí que la libertad de Des Grieux, *contrariamente a lo que podían pensar los Jesuitas de Saint-Sulpice*, no pueda luchar contra Él; determinante, como lo fuera antaño la epifanía de Dios. Pero Dios no admite descripciones, ni siquiera deícticos. Si no se aparece, sólo puede ser inventado y rozado en metáforas. Manon tampoco; Manon también.

Manon no descrita, Manon no relativizada en sus partes (la descripción, al enumerar las partes de un cuerpo siempre lo relativiza), como lo es la Sylvia de Tasso, Manon que el texto se niega a describir y a designar es el Cuerpo como totalidad y, por consiguiente, como Carencia para la ensoñación. Todos los jóvenes, como dice Mac Orlan, presos de la religión del *manonismo*, pueden seguir a Manon, pero no pueden describirla, menos aún tocarla, sólo soñar —Cuerpo imprescindible, pero abolido por el propio desco que lo inventa— un absoluto que se diluye entre las nalgas de la pequeña prostituta de turno.

\* \* \*

Por eso me gustaría hablar del cuerpo de la Sylvia de Tasso, descrito, transitado, medido palmo a palmo con la mirada y con la mano, y hablar también de la brutalidad con la que el sevillano Jáuregui, sátiro invertido, lo borra en su palabra.

Pero cuando llega a mis ojos, Sylvia ya no es mano, ya no es mejilla, ya no es pecho, ya no es muslo —intactos, diluidos en palpito, tal como yo los había presentado (espejismo de la lectura). Ella también, tan mía, tan señalada por dedos y por dientes se me ha ido convirtiendo, según la leía, en ausencia.

Bien es verdad que había nacido de un horizonte de arquetipos acarreados como un agua dulcísima por su propio nombre —Sylvia, no Flora ni Pomona, la *fábula boschereccia*, en emergencia de savias y de verdores secretos. Pero, pronto, el deseo silencioso y brutal del sátiro la había arrancado de la ensoñación del joven Aminta que, sin saberlo, la enredaba en lianas de miedo y de esperanza y me la había ofrecido atada al tronco rugoso para que pudiera contemplar mejor, con la mano de los ojos, la *morbidezza* de una carne y de una piel que creía única.

Incluso, cuando llega Aminta para salvarla, yo seguía preso del encantamiento, pues Sylvia estaba ahí, para cualquiera —hombre o mujer— como una aparición nombrada y recorrida.

Por unos instantes, conteniendo el deseo del tacto, Aminta sólo la acaricia con la mirada. Éste es el cuerpo, digo; éstas son *le guance pienotte, vermiglie, rimorse*, éstos son los muslos de *la giovinetta ignuda come nacque*, sin que nadie me nuble la vista con metáforas: —y quisiera tocar esa dureza de la carne en sazón, blanda y tersa a un mismo tiempo.

El cuerpo para el amor es un bulto blando, pero recio. Se ofrece a la caricia y al mordisco pero se resiste a la palabra. Mano y diente lo enardecen, lo esponjan, lo dilatan sin que pierda su identidad, afianzando y acrecentando su presencia; pero la palabra lo devora. El cuerpo para la palabra es cuerpo para la comida, por eso la metáfora siempre lo transforma en alimento de la mente y todo cuerpo cantado se convierte, de improviso, deglutido, en un paisaje interior.

\* \* \*

Cuando Aminta no se contenta con mirar y tocar —para desatarla, para acariciarla (y durante unos versos he creído que Tasso lo detiene en el umbral de la presencia)—, cuando intenta *enunciar* a Sylvia —aunque sólomente sea en la intimidad de su pensamiento— es el propio Aminta el que se *enuncia* y la primera palabra que surge de su boca ansiosa es una metáfora ligada a la hambruna del alma. El muslo deja de ser muslo y —metonimia que condensa todo el cuerpo de Sylvia— se convierte en leche, apenas queso, *formatico* (*sustancia líquida que tiende hacia la forma, pero que no llega a forma*), en el fondo del cubo del pastor, recubierto de varas de fresnos y de juncos.

Sylvia, savia nutricia vegetal (imaginaria savia nutricia originaria para el hombre), se convierte en materia líquida, animal apenas forma, apenas cuerpo, alimento real que ya no pertenece al cuerpo.

Y es que frente al bulto de amor sólo se vive en amor (pero entonces uno calla) o en metáfora (y entonces uno grita). En cuanto estoy junto a él, y su tacto no sacia hambres más hondas, y en cuanto al tocarlo tengo la tentación de creer que la caricia es un pozo que se abre y se cierra como un objetivo mágico de dientes y pupilas sobre carnes venideras, capaces de arribarnos hasta la resurrección de la carne... La metáfora nace.

Desespero.

\* \* \*

Pensaba que tenía que esperar a Jáuregui, con su voz de peñascos y zarzales, con sus manos de roble recubiertas de líquenes leprosos —vasco importado por el barroco a las orillas del Guadalquivir, hombre de la Contrarreforma con cilicios debajo de las axilas y con nidos de avispas en las ingles— para ver cómo me robaba no sólo el cuerpo de Aminta, que su masculinidad de trochas y barbechos no resiste, sino también el cuerpo de Sylvia, «*dolce*», objeto y sujeto de todo «*radolcir*» de los sentidos y de la mente —«*e subito tutto si radolcisse*»; Jáuregui, con su obsesión tenaz por desgajar en girones de tierra cárdena el cuerpo dulce del *trace Orfeo*, por convertir en tronco de olivo la suavidad de unos miembros de ninfa, casi agua —«*levanta el brazo y ramo le levanta, la fresca tez ya es árida corteza...*»); Jáuregui, incapaz de fijarse en el desnudo de Sylvia —allí donde la carne se hace alimento del alma para Tasso; Jáuregui, que no conoce el adjetivo del tacto tierno y fresco y cuya mano brota en lija de corteza (como suelen soñar las mujeres el tacto membrudo de los hombres —Juana de Ibar-

bourou, por ejemplo); Jáuregui, que sólo se hace poeta y *parpallo* (voyeur, tal vez) cuando se acerca a

... la fragosa Tánaro que inunda  
el Lacónico ponto en sitio incierto;

allá donde

rudo taladro de canal profundo  
rompe el terreno cavernoso y yerto,

allá donde

Intonsa breña con horror circunda  
el rasgado peñón, y esconde abierto  
cóncavo tal, que a la tartárea estancia  
por las entrañas del abismo avanza.

Donde el sexo es rudeza salvaje en montaraz umbría y, en esa rudeza, metonimia anunciadora o metáfora hipostasiada del temor al sexo, que siempre da la muerte. —Toda vulva es un Averno, en ausencia de amor.

Crefa. Pero, cuando Jáuregui lleva a cabo su hurto de traductor hispano y vasco, lo que arrebató ya no es el cuerpo de Sylvia —el de Aminta, también bulto de amor en su condición masculina *fanciullesca*, ni ha llegado a tocarlo. Lo que arrebató es un triple paisaje interior; porque Sylvia descrita y cantada por Tasso es ya un paisaje interior.

\* \* \*

Todo cuerpo dicho y cantado es un triple paisaje interior —en su fundamento antropológico, primero, y en los incidentes histórico, colectivo, individual, que le dan carga semiológica, después.

Jáuregui nos roba el paisaje que soñó el Renacimiento en torno al cuerpo masculino, como ensimismamiento en el bulto de amor, sin ninguna función fecundante o creativa que lo trascienda: una belleza que no era señuelo ni de procreación ni de divinidad, un cuerpo que pretendía agotarse en sí mismo —por los ojos y dedos finísimos y agudos de Lorenzo de Medici. Por ello, tanto mujeres como hombres espían el cuerpo de Aminta. Por ello, tanto mujeres como hombres espían el cuerpo de Sylvia.

El bulto de amor, en presencia, es salvación del cuerpo, asidero gozoso del delirio de la carne, y me basta con tocarlo, con agarrame a él; el cuerpo de amor, en ausencias, es sustento de los delirios de la mente —pero, entonces, femenino o masculino, no me basta con tocarlo, tengo que asimilarlo, y para poder asimilarlo, transformarlo primero en carne de metáfora.

Tasso enmarca en este cuadro general su pequeño paisaje interior —en el cuenco mínimo del pastor que bate la leche antes de que se convierta en queso— los muslos de Sylvia. Y en él instala el nido enfermizo de su peculiar *morbidezza* que ignora o teme lo agresivo de la carnación —esa coloración de sangre que tiene el desnudo cuando es inyectado en placer por cada uno de sus poros. La sangre y la leche.

La sustancia alimenticia que Tasso crea en metáfora es primera y primaria, propia de estómagos y de espíritus enfermos y de niños; este bulto de amor apenas se distingue del pecho de la madre y del calostro que éste suelta (y comprendemos muy bien, cuando lo contemplamos trémulo en el cubo, toda la organización adjetival que convertía *Aminta* no sólo en una fabula *boschereccia* —aparentemente dominada por el cuerpo de Sylvia— sino en una fabula *fanciullesca* —dominada tanto o más por la presencia de *Amin-ta*, «*tenerello*» de «*molle sen*», y «*miserello*», de estómago impotente.

\* \* \*

Proust, va más lejos que Tasso en su ensoñación del bulto del amor como materia alimenticia, es decir, en su conversión en alimento de las carencias del alma. La mujer, *la jeune fille en fleur*, creada a través del complejo metafórico itinerante que el autor tarda más de treinta años en fijar, desde el primer castaño de Indias hasta la flor del majuelo, blanca teñida de rosa, también es, en definitiva, leche cuajada —*creme de fromage*. *L'aubepine*, después del castaño, la lila y el manzano, es elegida entre todas las flores porque es la única susceptible de ser metaforizada en espuma de flor, es nata batida, dados su tamaño, su multiplicidad y su color: el blanco espumoso se va tiñendo poco a poco de rosa, como la *crème de fromage*, hasta tener un color comestible —*une chose (la chose) à la couleur mangeable*. Y el complejo metafórico de Proust, al concluir el tema de *la jeune fille-fleur*, va al encuentro, en metáfora y en simbología, de la acción repetida por el tío del narrador y por el propio Jean Senteuil: ambos, cuando comían fresas con nata, maceraban en la *creme de fromage* las fresas, rosas, hasta que ésta toma-

ba el color de la carne, fundiendo en una las dos grandes metáforas masculinas de la ensoñación de la mujer —la flor y la leche—, y presagiando con exquisita cursilería la ensoñación del sadismo eufemizado.

Más fuerte Proust, más vulgar y sexuado en su obsesión por la *cosa rosa comestible*, cuya presencia se traduce en reflejos de raso por todo el cuerpo femenino, más fuerte con su punta de sadismo —esa presión del tenedor, hasta que la fresa explota y su jugo invade, mancha y tiñe el requesón.

De la savia blanca de Sylvia a la savia rosa de *la jeune fille fleur*, hipostasiano en metáfora comestible para el alma el bulto de amor. Leche o sangre, apenas sangre... o sangre que mana del pecho, como la de la modista de *Tranvía a la Malvarosa* —aunque ella también tiene su quesito escondido.

A este triple paisaje interior (el antropológico ligado al tema de la alimentación, el renacentista en su floración de cuerpos inmaduros, en la silva de la naturaleza humana, el de Tasso en la ternura blanda de su incapacidad para nutrirse de alimentos más fuertes en el amor) Jáuregui le sustituye otro, antitético e invertido: borra el desnudo de Aminta (no vale, incluso para una rústica homosexualidad), borra el *radolcire* que invade el cosmos cuando lo toca el cuerpo de Sylvia: borra la ensoñación del cuerpo como alimento en el reblandecerse total de la materia— y se va a soñar cuerpos robustos, cuerpos que se hacen de tronco o piedra: adecuación plasmada en bloque barroco y barroco —negación (y por tantos años para España) de la desnudez placentera y alimenticia de los cuerpos, ensoñación, tal vez, de una sexualidad que masculiniza el bulto de amor para negarlo, en vez de eufemizarlo para comérselo.

\* \* \*

El bulto de amor, como la materia comestible, puede ser blando y cálido o puede ser terso y fresco (y hay personas que tanto en uno como en otro menester prefieren lo duro y terso). Ahora bien, tanto en la consumación del amor como en la consumación del acto de comer, el cuerpo tiene que acceder a la blandura y a la calidez que permiten la deglución.

Por ello, la eucaristía (y doy a este término un sentido que, sin perder el que tiene en el Occidente moderno, recupera su hondo sentir etimológico —el buen encuentro que da el placer—) sólo es posible en el Verbo hecho carne o en la carne hecha verbo; en la alianza del espíritu y de la carne, en el tránsito, reversible del espíritu a la carne y de la carne al espíritu. Cuando

el bulto de amor cobra la fluidez del agua, de la leche o del vino —o de la palabra— y puede penetrar todos los poros del sujeto deseante, llenándolo, esponjándolo hasta convertirlo en una vibración de amor, casi espíritu; cuando el Verbo, tras cobrar la consistencia de la materia, penetra a su vez —vida de agua y sangre y de flor de harina—, el bulto inerte, ya, deseante y deseado.

Pero Cuerpo y Verbo no son un *en sí*, sino allende la conciencia, en la abolición del existir opaco del ser puro; por ello —y en la operación me va tanto dolor que me borra la exultación en destellos y en aguaceros de la palabra— más allá del puro gesto deíctico del amor, sólo puedo caminar en *metáfora*.