

TOMO II

H O M E N A J E

Luis Jaime Cisneros

Capítulo 54



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo II: 9972-42-475-8
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo II: 9972-42-478-2
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Mujeres de fuego: análisis semiótico del poema «Las candelas» de José María Eguren

Santiago López Maguiña
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad de Lima

1. Introducción

EN ESTE ENSAYO analizamos el poema «Las candelas» de José María Eguren bajo los criterios abiertos por el horizonte teórico de la semiótica del discurso, que presentamos brevemente en la primera parte.

1.1. Significación y Percepción

La interrogante acerca de las condiciones en que surge la significación es un punto central de la semio-lingüística. A.J. Greimas, heredero de la tradición estructuralista y de la glosemática,¹ en *Semántica estructural*, sostenía que el único modo de abordar el problema de la significación consiste en «afirmar la existencia de discontinuidades, en el plano de la percepción, y [...] de separaciones diferenciales (así en Lévi-Strauss), creadoras de significación, sin preocuparse de la naturaleza de las diferencias percibidas».² El mundo «toma forma» ante nosotros y para nosotros,³ decía el maestro lituano, en la medida que percibimos diferencias, lo cual quiere decir que captamos al menos dos términos simultáneamente presentes y la relación que los vincula. Explica a continuación que para que dos términos «puedan ser captados a la vez, es necesario que posean algo en común»,⁴ y que para que «puedan ser distinguidos, es necesario que sean diferentes, sea del modo que fuere».⁵

¹ Cfr. ZILBERBERG, Claude. *Raison et poétique du sens*. París: Presses Universitaires de France, 1988.

² GREIMAS, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971, p. 28.

³ *Ib.*, l. cit.

⁴ *Ib.*, p. 29.

⁵ *Ib.*, l. cit.

La oposición excluyente como condición de significación subyace incluso en términos neutros y complejos, como en *mediano* que significa «ni grande ni pequeño». Greimas distingue, a partir de esa comprobación, dos tipos de captación y conceptualización de la significación. La significación como inmanencia y la significación como manifestación. El primer tipo corresponde a la aprehensión de la estructura elemental, «la que considerada y descrita “en sí”, es decir, fuera de cualquier contexto significativo solo puede ser binaria». ⁶ El segundo tipo corresponde, en cambio, a la aprehensión empírica en que pueden tener lugar diferentes combinaciones y realizaciones significativas. Un solo término positivo, uno solo negativo, el término neutro, el término complejo.

1.2. Estructuras categoriales y estructuras graduales

En *Del sentido II*, sin embargo, Greimas reconoce la existencia en el nivel profundo de la significación, en la instancia de lo que llama la «sintaxis fundamental», ⁷ de dos estructuras opuestas: el binarismo lógico y la estructura de lo mixto». ⁸ La primera está constituida «por oposiciones francas, categóricas» y sus diversas expresiones lingüísticas se revelan como «categorizables». ⁹ La segunda, en cambio, está constituida por términos graduales y graduables. Esta estructura aparece, por ejemplo, «en forma de “cuantitativos indefinidos” (*poco, mucho*, etc.) y se introduce, a nivel del los subcontrarios (*cierto, algunos*, etc.) en los cuadros lógicos». ¹⁰ Añade Greimas que el inventario puede ampliarse a «los temporales (*pronto, tarde*) y los espaciales (*cerca, lejos*)». ¹¹

En esas manifestaciones, concluye, «se encuentran [...] reunidas los ejes principales de la producción discursiva». ¹² Es importante señalar que se destaca allí la aparición en el nivel narrativo de un nuevo rol de sujeto, el de apreciación o de evaluación, y de un objeto evalua-

⁶ *Ib.*, p. 37.

⁷ Cfr. GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. T. I. París: Hachette, 1979. Véase específicamente las entradas correspondientes al recorrido generativo y al cuadrado semiótico.

⁸ GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS. *Sémiotique*. Madrid: Gredos, 1983, p. 146.

⁹ *Ib.*, p. 147.

¹⁰ *Ib.*, l. cit.

¹¹ *Ib.*, l. cit.

¹² *Ib.*, l. cit.

do, que pone a la vista la existencia de una *tensividad* en los enunciados producidos. La categoría de la tensividad es clave. Con ella se trata «de interpretar un tipo particular de producción de significación,¹³ característico del pensamiento mítico y del pensamiento poético, que opera mediante «oposiciones significativas, según el modo del *exceso* y de la *insuficiencia* (*casi, demasiado*)».¹⁴

Esos modos cuantitativos muestran procesos significativos que no están dominados por la «proyección de estructuras de lo discontinuo»,¹⁵ por categorías binarias, sino relacionados con modulaciones de sentido, que son identificados con variaciones sensibles y perceptibles. En *Semiótica de las pasiones*, libro escrito por Greimas y Fontanille y publicado en 1991, esas variaciones *tensivas* aparecen «como uno de los postulados que dan origen al recorrido generativo del sentido».¹⁶ Fontanille y Zilberberg en *Tensión et signification* precisan que son modulaciones tonales (+ o – *fuertes*, + o – *débiles*) y modulaciones de espacio (*concentrado/difuso*) y de tiempo (*anterioridad/duración/posterioridad*),¹⁷ que no tienen una clara función categorizadora. Y en la aprehensión significativa del mundo se ubican en una fase *lógicamente* previa a la estructuración binaria y corresponden a sensaciones y percepciones primarias del *cuerpo propio*. A partir de entonces la semiótica da un giro francamente fenomenológico,¹⁸ que subraya el rol

¹³ *Ib.*, p. 148.

¹⁴ *Ib.*, l. cit. Es importante tomar nota, además, de que Greimas escribe lo siguiente: «Este modo de pensamiento [se refiere al pensamiento mítico] no se opone solamente a las categorizaciones abruptas de la lógica binaria: cada exceso o insuficiencia remite a uno u otro de los términos de la categoría binaria, considerados como límite o norma que se presupone sin explicitar. No es de extrañar, por tanto, que la categoría así presupuesta se convierta en la *medida* de cualquier cosa que, pasando de lo cuantitativo a lo cualitativo, sirva de soporte a la ideología —y a la moral— de la *medida* que encontramos, por ejemplo, en todas las mitologías indoeuropeas: la evaluación del “buen sentido” cartesiano, la transformación paralela de lo racional en “razonable”, ilustran esto en nuestro contexto cultural más cercano, mostrando las confusiones y las separaciones sucesivas de estas dos formas de racionalidad».

¹⁵ Cfr. GREIMAS, A.J. y Jacques FONTANILLE. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores, 1994.

¹⁶ *Ib.*, l. cit.

¹⁷ FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG. *Tension et signification*. Sprimont: Pierre Mardaga Editeur, 1998.

¹⁸ Cfr. *ib.*; FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1998; FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et littérature*. París: PIJE, 1999; también MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 4ta. ed. Madrid: Península, 1997.

fundamental que juega la percepción en la producción del sentido y de la significación. Desde entonces se orienta hacia el estudio de los modos en aprehensión cuyos primeros componentes son las variaciones sensibles y perceptibles.

1.3. Valencias

Las variaciones sensibles son modificaciones de tono, definidas, por tanto, en términos de grados de intensidad. El olor de una rosa puede ser, por ejemplo, más o menos vivo. O la luminosidad de un objeto más o menos clara, o más o menos oscura. Las pregnancias sensibles en general pueden ser más o menos prominentes, o más o menos oscuras, o más o menos deprimidas, es decir, medidas o graduadas en términos de una escala continua, que no presenta claros segmentos. Así, el olor de la rosa en términos sensibles puede ser aprehendido según una gradiente de tonos y matices que constituyen intervalos cuyos límites vagos o imprecisos se registran solo de manera aproximada. *Poco* intenso, *muy* intenso, etc.

Las variaciones de espacio y de tiempo son, en cambio, modificaciones perceptibles, que marcan grados de extensión. El olor de la rosa puede ser captado entonces en términos de escalas discontinuas concernientes con el ámbito en que se expande y con la duración de su *presencia*. Definen el lugar que ocupa y su permanencia respecto del *cuerpo*. Las medidas de esa escala constituyen, por eso, intervalos de límites precisos, que pueden, por tanto, ser graduables en términos cuantitativos. El campo de ocupación de una presencia en términos perceptivos puede ser, por ejemplo *unificado* o *disperso* y *duradero* o *fugaz*.

1.4. Cuerpo propio, valores semánticos, presencias

Esas escalas de percepción, denominadas *valencias*, cuando son correlacionadas por el *cuerpo propio* dan lugar a la función semiótica o *semiosis*, y permiten la formación de valores semánticos, los cuales pueden categorizarse de acuerdo con diferentes modalidades o estilos, uno de las cuales es la estructuración binaria fundamental en la aprehensión lógica. La presencia exclusiva de una de esas gradaciones no es, en consecuencia, significativa. La significación solo surge cuando son relacionadas entre sí. Consideremos, por ejemplo, el rojo, que es una cualidad sensible que se percibe, según las experiencias de

Berlin & Kay,¹⁹ a partir de la posición que ocupa en la escala cromática de los rojos, que se identifica como más o menos rojo. Hasta allí no es posible categorizar valores. Únicamente se puede distinguir variaciones, grados de intensidad o de extensión. Para que aparezcan los valores es necesario que «los grados de color sean relacionados con los grados de otra percepción, por ejemplo, el gusto de los frutos que llevan los colores».²⁰ Imaginemos una manzana cuyos colores varían en el tiempo: verde/amarillo/rojo/marrón. Estas variaciones registran solo cambios cromáticos. Pero cuando son conectados a grados de gusto,²¹ agrio/dulce/amargo, se podrá decir que hay tanto diferencias entre los grados de color, como entre los de gusto, y «el *valor* de una cualidad de color será entonces definida por su posición a la vez en su relación a las otras cualidades de color, y con relación a las diferentes cualidades de gusto». La correlación de verde y agrio, por ejemplo, producirá el valor de lo *inmaduro*, mientras que la correlación de rojo y dulce dará lugar a lo *maduro*. Obsérvese que el color verde puede desplegarse en términos de gradaciones distintas y definidas en el tiempo y el espacio, mientras que el gusto se despliega en una gradación tónica de mayor o menor acidez.

Consideraremos, a fin de precisar las cosas, el valor de la *solidez*; por ejemplo, «promesa de permanencia», escribe Fontanille, que «es apreciada como una capacidad de contener en una sola posición y en una sola forma (*extensión*), al precio de una fuerte cohesión interna (*intensidad*)».²² La *fluidéz*, en cambio, «se deja aprehender como un debilitamiento de la cohesión interna (*intensidad*), y la promesa de una gran labilidad, de una inconsistencia en las formas y posiciones en el tiempo y en el espacio (*extensión*)».²³

Las cualidades o valores en cuanto asocian un «cierto grado de intensidad y un cierto grado de extensión»,²⁴ explica Fontanille, constituyen «presencias». La *presencia*, categoría traída de la fenomenología a la semiótica, es una instancia del discurso que puede ser entendida como una *presentación*. La Real Academia Española define así el término *presentación*: «Acción o efecto de presentar o presentarse». Por

¹⁹ Cfr. FONTANILLE, Jacques, ob. cit., pp. 38 y ss.

²⁰ Ib., l. cit.

²¹ Ib., l. cit.

²² Ib., l. cit.

²³ Ib., l. cit.

²⁴ Ib., l. cit.

presentar asienta lo siguiente: «Hacer manifestación de una cosa, ponerla en presencia de alguien». Ello supone, especialmente, un *punto de vista* ante el cual ocurre la presencia y sin el cual no podría tener lugar.

La *presencia* conjuga «fuerzas [...] y posiciones y cantidades». ²⁵ Las fuerzas aparecen como *internas*, respecto del *punto de vista*, en tanto que las segundas como *externas*. No como «la interioridad y la exterioridad de un eventual sujeto psicológico, sino de un dominio interno y de un dominio externo dibujados en el mismo mundo sensible». ²⁶ El punto de vista, por eso, es el *cuerpo propio*, entendido como la forma que adopta la relación semiótica, a partir de la cual el acto semiótico aparece dotado de un dominio *interior* (energía) y de un dominio exterior (extensión).

El cuerpo propio debe ser considerado como una instancia del discurso y ser percibido como «cuerpo imaginario». ²⁷ Fontanille lo define como «una envoltura sensible que determina de hecho un dominio interior y un dominio exterior». ²⁸ Envoltura que, por donde se desplace, definirá, «en el mundo donde toma posición, un corte entre el *universo exteroceptivo*, el *universo interoceptivo* y el *universo propioceptivo*, entre la percepción del mundo exterior, la percepción del mundo interior, y la percepción de la envoltura —frontera en sí misma». ²⁹

La percepción de «alguna cosa», antes de ser reconocida como una figura perteneciente a uno de los universos o mundos perceptivos recién mencionados, constituye una aprehensión más o menos intensa de una *presencia*. Antes de que se identifique «una figura del mundo natural, o incluso una noción o un sentimiento, nosotros percibirnos (o nosotros “presentamos”) su presencia, es decir, alguna cosa que, de una parte ocupa una cierta posición, y una cierta extensión y que, de otra parte, nos afecta con una cierta intensidad». ³⁰

Para Fontanille, la presencia es, pues, «una cualidad *sensible* por excelencia», que constituye la primera articulación semiótica de la percepción, ³¹ la que en cuanto es aprehendida por el «afecto que

²⁵ Ib., l. cit.

²⁶ Ib., l. cit.

²⁷ Ib., p. 35.

²⁸ Ib., l. cit.

²⁹ Ib., l. cit.

³⁰ Ib., p. 37.

³¹ Ib., l. cit.

nos toca», por «la intensidad que caracteriza nuestra relación con el mundo»,³² es resultado de una *mira intencional*.³³ Y la que en cuanto es aprehendida por su «posición [...] extensión y [...] cantidad»,³⁴ que caracterizan los límites de un «dominio de pertenencia»³⁵ es fruto de una *captación*.³⁶ La captación es la operación semiótica que define un dominio cerrado donde puede ejercerse la intensidad óptima de la percepción. La *mira* es, por su parte, la operación que tiene como objetivo seleccionar una zona situada en una extensión abierta donde puede ejercerse la percepción más intensa.³⁷ En otro lugar, Fontanille precisa que la operación de la mira consiste en «restringir, seleccionar, excluir, y, por tanto, [...] también “dejar escapar” una parte de lo que mira». ³⁸ Hay que señalar que lo que «escapa» a la mira es aquello que huye de la aprehensión intensiva que esa operación desarrolla. La mayor y aun extrema intensidad de una aprehensión sensible no determina una captación plena. A pesar de esa incompletitud, cabe «postular la posibilidad, quizás solo el horizonte de una *captación global*». ³⁹

1.5. Punto de vista e intencionalidad

La *mira* y la *captación* son operaciones que comportan un *punto de vista*. Es importante considerar que, en su acepción mínima, este es un «conjunto de procesos que señalan una orientación y colorean subjetivamente el discurso». ⁴⁰ La orientación se sostiene en dos posiciones: la *fuerza* y la *meta*, mediadas por una *regulación* o por un pausado, una de cuyas expresiones es el *obstáculo*. La *meta* que se alcanza mediante el apuntamiento a partir de una fuente dada nunca llega a

³² *Ib.*, l. cit.

³³ La Real Academia da, entre otras, la siguiente definición para el término *mira*: «Toda pieza que en ciertos instrumentos sirve para dirigir la vista o tiras visuales, como la mira telescópica de fusiles o la mira fotográfica, cuya claridad y distancia respecto al objetivo pueden ser reguladas». La Academia también consigna la siguiente definición: «Intención, objeto o propósito, generalmente concreto».

³⁴ FONTANILLE, Jacques, *ob. cit.*, l. cit.

³⁵ *Ib.*, l. cit.

³⁶ *Ib.*, p. 38.

³⁷ FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG, *ob. cit.*, p. 96.

³⁸ FONTANILLE, Jacques, *ob. cit.*, p. 46.

³⁹ *Ib.*, l. cit.

⁴⁰ FONTANILLE, Jacques, *ob. cit.*, p. 41.

su plena captación. Esta, por eso, termina en una condición virtual, mientras que la mira siempre es realizada. Toda realización de una mira, implica, por eso, una aprehensión imperfecta. Este acto de inadecuación inevitable constituye el objeto principal de la semiótica del discurso.

2. Las candelas

Las rubias de las candelas
 principian sus tarantelas,
 lucen rizado cabello con argentino destello,
 y carmesíes 5
 sus senos tienen rubíes,
 y titilantes
 son sus pupilas diamantes

Danzan las blondas beldades
 siguiendo sus voluptades, 10
 muestran su locura extraña
 alegres como el champaña,
 y con ardor,
 dichosas mueren de amor.⁴¹

2.1. Llamas-mujeres

Las «rubias de las candelas»⁴² son actores humanos y físicos. Aparecen, en efecto, en condición de fenómeno físico. Son parte de las llamas⁴³ y se expresan en las siguientes figuras: «rubias» (1), «candelas»

⁴¹ EGUREN, José María. *Poesías completas y prosas selectas*. Recopilación, introducción y notas de Estuardo Nuñez. Lima: Universo, 1970, p. 82.

⁴² Candela es la lumbre o llama. Rubio es color rojo claro semejante al oro. Rubia es la mujer cuyo pelo es de color rubio. El sintagma: «Las rubias de las candelas» puede dar lugar al menos a tres interpretaciones: *i*) se refiere a las partes de color claras de las lumbres; *ii*) a las mujeres de pelo que pertenecen a las candelas; y *iii*) a un actor que es a la vez color de la lumbre y mujer de pelo rubio. Candelas también significa, según el *Diccionario de la lengua española*, «vela de encender» y «candelabro para sostener las velas». Pero es claro que, en el poema, *candela* tiene la acepción de «lumbre o llama».

⁴³ *Llama* significa «masa gaseosa en combustión que se eleva de los cuerpos que arden y despiden luz de vario color», según el *Diccionario de la lengua española*.

(1), «argentino destello» (4), «carmesíes» (5), «titilantes» (7), «ardor» (13). Aparecen, asimismo, en condición de seres humanos. Son «blondas beldades» (9), en cuya percepción se destacan algunas partes de su cuerpo: «rizado cabello» (3), «senos» (6), «pupilas» (8); su estado de ánimo: «locura» (11), «alegres» (12), «dichosas mueren de amor» (14); sus sensaciones: «voluptades» (10), «ardor» (13); sus acciones: «principian sus tarantelas» (2), «Danzan» (9), «mueren» (14).

«Rubias» es el color claro semejante al oro que presentan las llamas y es el nombre que se da a las mujeres de pelo rubio. El lexema *rubias* cumple, entonces, función de bisagra entre la serie de vocablos que forman la isotopía de las mujeres y la de aquellos que integran la isotopía de las llamas: *rubias* designa, al mismo tiempo, a las mujeres que tienen el pelo rubio y el color rubio de las llamas. Las «rubias» así entendidas son mujeres-llamas *i*) que bailan, *ii*) y, que brillan, *iii*) que son calurosas, ardientes, y *iv*) apasionadas y lujuriosas.

En el actor sincrético no dejan de distinguirse, sin embargo, las series sensibles que corresponden respectivamente al orden de lo natural y de lo femenino. Cada una perfila un recorrido figurativo autónomo, de suerte que es claramente perceptible lo que es propio de las llamas y lo que es propio de las mujeres. Pero, a la vez, las candelas reciben el contenido sensible de las mujeres y estas toman el contenido sensible de aquellas. Las llamas de esa manera aparecen como mujeres y las mujeres como llamas. Se establece una relación de recíproca analogía.

Hay otras dos analogías que unen la serie de las llamas y la de las mujeres, una es relativa a la forma y otra relativa al movimiento. Se plantea que las llamas y las mujeres presentan la misma forma, sinuosa, ondulante, y que ofrecen los mismos movimientos. Las llamas se mueven como las mujeres. Las mujeres, cuando bailan, se mueven como las llamas. El fenómeno del ardimiento aparece idéntico a la danza de las féminas.⁴⁴

2.2. La danza de las llamas

La danza de las «rubias» que se presenta en el poema tiene tres fases. La del inicio del baile («principian sus tarantelas»); la de su duración

⁴⁴ *Ardiente* significa «que arde, que causa ardor o parece que abrasa» y también «apasionado, fogoso, vehemente». El *Diccionario de la lengua española* anota que en Chile y en Perú significa «lujurioso». El calor del fuego, en efecto, suele relacionarse con la excitación sexual.

(«Danzan»); y la de su fin, que coincide con la muerte de las bailarinas («dichosas mueren de amor»). Simultáneamente, el fenómeno de la combustión ofrece también tres fases. La fase inicial exhibe el brillo de las «rubias» («lucen», «argentino destello») e intuimos que ese momento corresponde al encendido, que ofrece una manifestación luminosa centelleante. La fase durativa de la danza muestra, por su lado, una luminosidad constante, mientras que la fase final es aquella en que se apaga la luz, después de un estallido final («con ardor/dichosas mueren de amor»). Ese estallido parece surgir en la antítesis «con ardor/dichosas»//«mueren de amor». El lexema *ardor*, que significa «calor grande», parece conllevar una última modulación de luminosidad, que comporta su intensificación concentrada. La palabra *ardor* marca, al final, tanto una fuerte intensidad calórica, como una alta intensidad luminosa.

En las fases inicial y durativa de la danza, que corresponden con las fases del prendido y del esplendor de las llamas en la isotopía de lo luminoso, las rubias presentan un estado de ánimo alegre. La alegría aparece desde el comienzo en el tipo de baile que realizan las «rubias». La «tarantela», dice el *Diccionario de la lengua española*, es «baile napolitano de movimiento muy vivo». Entendemos que el adjetivo *vivo* indica *viveza*, definida por la RAE como «prontitud o celeridad en las acciones, o agilidad en la ejecución». La rapidez y la repetición de los movimientos remiten semi-simbólicamente a un estado de ánimo alegre.

Este estado de ánimo parece también hacerse presente a través de la figura de lo ondulado, que aparece en «rizado cabello». Lo ondulado se relaciona con la alegría en cuanto se opone a figuras de lo recto que expresan lo triste y lo grave. Y aparece también en figuras luminosas cursivas («destello», «titilantes» e, incluso, «lucen»), significantes de la alegría contrarias a figuras luminosas que expresan lo continuo, significantes de lo triste y lo grave.

Es de destacar, por último, que lo alegre sea comparado explícitamente con la «champaña», pues la referencia a este vino espumante contribuye, por una parte, a presentar una configuración de efectos efervescentes y chispeantes, que integran la isotopía de lo luminoso y, por otra, contribuye también en la presentación de la configuración festiva y de embriaguez que ofrece la danza de las «rubias».

La fase final de la danza es la del goce («con ardor/dichosas mueren de amor»). Empleamos la noción de *goce* en sentido laciano:⁴⁵

⁴⁵ Cfr. LACAN, Jacques. *Aun*. Barcelona: Paidós, 1984.

supone una experiencia corporal que no puede ser dicha ni referida y que comprende la supresión del sentido y de las diferencias significativas. Desde el punto de vista axiológico se trata de una vivencia que no discrimina entre lo eufórico y lo disfórico, entre lo placentero y lo displacentero. En esta fase, en cuanto el ardimiento y la luz que de ella emana alcanzan el ápice, también súbitamente decaen. Cuando más alumbran las llamas y el ardor es más intenso, se extinguen de inmediato.

Vale la pena apuntar que ese estado culminante, más que producido por un agente externo, es gestado por las propias disposiciones de las «rubias», que siguen sus inclinaciones por «deleites sensuales» y que, diríamos, son impulsadas por su propia energía calórica, equivalente a su carga carnal. La «locura extraña» que se percibe en ellas podría estar relacionada con esas disposiciones, siendo a la vez figura de la irradiación del fuego, en el sentido de que despidе e irradia luz de un modo iterativo e irregular.

Del análisis se desprende el desarrollo de cuatro modulaciones concurrentes: *i)* la de la danza; *ii)* la de la luz; *iii)* la del calor; y *iv)* la de la carnalidad erótica, cuyas intensidades (*velocidad* y *viveza* en el caso de la danza, *grado de luminosidad* en el caso de la luz, *energía calórica* en el caso del calor y, diríamos, *vibraciones carnales* en el caso de la sensualidad) compatibilizan. Las tres primeras pueden segmentarse de una manera aspectual (presentan las fases incoativa, durativa y terminativa). No así la modulación carnal. El poema sugiere, sin embargo, una serie de variaciones conjugables con las anteriores.

Los principales contenidos de nuestro análisis pueden sintetizarse en el siguiente cuadro:

Inicio	Duración de la danza	Finalización	Acción
Encendido inicial	Esplendor	Encendido final	Luminosidad
Máxima energía	Energía (estable)	Máxima carnalidad	Vibraciones carnales
Máxima carnalidad	Carnalidad (estable)	Máxima carnalidad	Vibraciones carnales
Alegría		Goce	Estados de ánimo
Vida		Muerte	Ciclo vital

2.3. La mineralización del cuerpo fogoso

Es importante poner de relieve el carácter mineral que presentan las partes del cuerpo de las «rubias». Una parte cuenta con elementos de naturaleza inorgánica («sus senos tienen rubíes»), sin que se precise si la relación entre la unidad («senos») y sus partes («rubíes»), sea substancial o externa. La otra, en cambio, comporta directamente una cualidad mineral («son sus pupilas diamantes»), mientras que, en «rizado cabello/con argentino destello», el adjetivo *argentino* refiere al color plateado, que, por similitud, adquiere valores de la plata, donde destaca el color blanco del brillo de la cabellera.

Prestemos atención al lexema *destello*: refiere a una iluminación, instantánea e intensa, es decir, a un estallido que se apaga inmediatamente. Enseguida, si examinamos «sus senos son rubíes», veremos que se refiere a una fuente luminosa, que muestra una modulación continua, permanente e intensa. Por último, «son sus pupilas diamantes» refiere a una fuente luminosa que ofrece una modulación igualmente continua y permanente, pero más intensa que la anterior. Se desarrolla, por tanto, una progresión de la intensidad luminosa y de su duración. Esa progresión sigue un recorrido que se inicia en el centelleo rápido del cabello, ubicado en la parte superior del cuerpo, continúa con el brillo de los senos, situados en el centro y la parte anterior del cuerpo, y termina en la irradiación permanente de las pupilas, situadas en una posición más interior. La fuerza y duración de lo luminoso se intensifica de esa manera cuando el punto de observación se desplaza de las partes externas del cuerpo a las internas, y de las que ocupan una posición en lo alto respecto de lo intermedio. El «cabello», los «senos» y las «pupilas», en efecto, son partes externas, superficiales y visibles del cuerpo, pero las dos primeras ocupan una posición más exterior que la última, que es más interior.

Conviene apuntar, con relación al grado de luminosidad, que las «pupilas», más interiores que los «senos» y el «cabello», tienen un mayor grado de luminosidad. Y también un mayor grado de mineralización.⁴⁶ Son, desde el punto de su existencia, minerales cristalizados (son «diamantes»). Los «senos», en cambio, a este respecto, no

⁴⁶ Esta parte del análisis ha sido inspirada por un estudio de Jacques Fontanille sobre la poesía de Paul Éluard, donde describe procesos de mineralización relacionados con figuras de lo luminoso. Cfr. FONTANILLE, Jacques. *Semiotique du visible. Des mondes de lumière*. París: PUF, 1995, pp. 55-98.

tienen una existencia mineral. Con el mineral, su relación es de tenencia: los «senos tienen rubíes». En cuanto al color, se perfila una modulación que va del blanco brillante, que es color hegemónico de las «rubias», y que se expresa marcadamente en el centelleo plateado, al rojo encendido muy brillante, que es el color más interno.

Lo más intenso son, entonces, las «pupilas», desde el punto de vista luminoso, de la condición mineral y del color. En este aspecto, como acabamos de ver, la máxima tonicidad la tiene el rojo brillante.

2.4. De la energía a la materia

En la serie de lo visible color rubio de las = cuerpo femenino = partes minerales, se puede observar de otro modo la modulación luminosa a la que nos hemos referido. Del color blanco y amarillo del fuego con respecto de lo mineral se pasa de una fuente luminosa a un reflejo luminoso. El fuego, en efecto, es un principio o causa de esplendor y fulgor, en tanto que los objetos minerales, la plata y, especialmente, los rubíes y los diamantes, son objetos en los que se producen efectos o reflejos luminosos acentuados, brillantes y numerosos.

En el lenguaje corriente, los «diamantes» y los «rubíes» son denominados «brillantes». El *Diccionario de la lengua española* define el lexema *brillante* en su tercera acepción como «diamante brillante», que es sintagma cuyos valores figurativos, correspondientes a su cohesión molecular, como a su carácter luminoso, remiten a la cuarta configuración que toma la luz, según la tipología elaborada por Jacques Fontanille, es decir, a la luz materia. De acuerdo con ella se distingue cuatro estados de luminosidad: la luz estallido, la luz color, la luz alumbrado y la luz materia.⁴⁷

El estallido concentra la intensidad en un punto que la hace, en el límite, invisible; la manifestación del color requiere una intensidad luminosa en el ambiente; el alumbrado vectorializa y actancializa la luz del ambiente; los efectos de la materia manifiestan las modulaciones de la intensidad en función de la ocupación de lo extenso.⁴⁸

Los «diamantes» y los «rubíes», en ese sentido, serían cuerpos en sí mismos luminosos, comparables con los astros.

⁴⁷ Ib., pp. 46 y ss.

⁴⁸ Ib., l. cit.

Pero si las piedras preciosas tienen una materia fulgurante propia, las llamas, en cambio, constituyen un desprendimiento de energía que acompaña a la reacción entre el oxígeno y un material oxidable. Sin embargo, el fulgor de las piedras solo *parece* ser continuo e interminable, porque, en efecto, ellas no brillan a causa de fuentes energéticas propias. Al revés, las llamas tienen una luminosidad que es fruto de una materia en combustión; constituyen un fenómeno energético que produce luz, pero de un modo transitorio. Hay que subrayar que las irradiaciones constantes e inacabables de las piedras preciosas son, en efecto, del orden del *parecer*, mientras que las irradiaciones de la combustión de la materia son del orden del *ser*. Lo duradero del brillo de las piedras preciosas es aparente. Lo transitorio de la energía luminosa es, en cambio, parte de su aparecer.

2.5. Punto de vista y danza de la muerte

Nótese aquí que la distinción entre *parecer* y *aparecer*, destaca una *presencia* y un *punto de vista*. Importa señalar a continuación que la presencia despliega la puesta en escena de la combustión, danza de llamas-mujeres, respecto de un *observador*. En tal representación, ellas aparecen como una manifestación transitoria, como una *aparición* que tras un intervalo dado se extingue; cesa de *ser*. Inversamente, desde la posición del observador, ciertas partes del cuerpo de las llamas-mujeres parecen inacabables, manifestaciones permanentes.

Préstese atención a continuación al hecho de que el observador, cuando percibe los puntos del fuego femenino que muestran condición de minerales preciosos, lo hace mediante una operación selectiva e intensa, es decir, mediante una operación de *mira*. Subrayemos, sin embargo, que ella *i)* es un *apuntamiento* hacia estados solidificados de energía calórica, que aparentemente cuentan con luminosidad propia y *ii)* que *coge* la *apariciencia* de su duración permanente y de su consistencia dura.

Esta aprehensión deja, entonces, ver que el observador capta el dominio de la puesta en escena de un acontecimiento de duración transitoria y de consistencia gaseosa, pero cuya energía calórica puede extinguir cuerpos orgánicos o modificar la consistencia de los cuerpos inorgánicos. Esa energía es, evidentemente, intocable para el cuerpo del observador. Lo dañaría, lo heriría, si lo hiciera. El observador, frente a las llamas-mujeres, desarrolla por eso un ver, no próximo, no inmediato, que, además de no tocar, ni, por supuesto, degustar, tam-

poco huele. El espectáculo que aparece ante él moviliza solo dos sentidos: el de la vista y el oído. Las llamas-mujeres bailan con la música de las tarantelas, que, se diría, proceden de su propio cuerpo en combustión.

2.6. Fuentes y metas de la percepción

La danza surge ante al observador. Aparece, independientemente de su voluntad. Se despliega ante él súbitamente. Lo que quiere decir que su presentación no es buscada, ni creada por el observador, quien ocupa la posición de *meta* del acto perceptivo, respecto de la danza que ocupa posición de *fuentes*.

En segundo término, el lugar del cuerpo de las llamas-mujeres en que el observador concentra su atención sensible no es el de su silueta ondulada ni posterior, sino el de sus partes salientes anteriores del lado del rostro: los cabellos, los senos y, por encima de todo, las pupilas, que muestran la máxima consistencia aparente y la máxima luminosidad refleja, y que deben comportar también la máxima intensidad calórica. Lo que más impresiona al observador de las llamas-mujeres que se ofrecen a su vista son los órganos de su mirada consistente, luminosa, ardiente. La mirada parecería, entonces, el fin de la actuación contemplativa del observador, cuyo resultado irremediablemente imperfecto es la aprehensión de su fugacidad. La mirada a la que se apunta se querría permanente, de una duración ilimitada. La que se retiene, finalmente, es breve y percedera.

Por otro lado, las llamas-mujeres «muestran» al observador, a partir de fuentes que proceden de su interior carnal, expresado en «voluptades», un aparecer disperso y fuertemente intenso («locura», «alegres como el champaña», «ardor», «dichosas mueren de amor»), que constituye, a la vez, una presencia plena y el principio de un estado de vacío. El observador, entonces, apunta a una presencia que capta fugazmente.

Referencia Bibliográfica

EGUREN, José María

1970

Poesías completas y prosas selectas. Recopilación, introducción y notas de Estuardo Nuñez. Lima: Editorial Universo.

- 1198 Mujeres de fuego: análisis semiótico del poema «Las candelas»
- FONTANILLE, Jacques
1995 *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière.* París: PUF.
- 1998 *Sémiotique du discours.* Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- 1999 *Sémiotique et littérature.* París: PIJE.
- FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG
1998 *Tension et signification.* Sprimont: Pierre Mardaga editeur.
- GREIMAS, Algirdas Julien
1971 *Semántica estructural.* Madrid: Editorial Gredos.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* París: Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Jacques FONTANILLE
1994 *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo.* México: Siglo veintiuno editores.
- LACAN, Jacques
1984 *Aun.* Barcelona: Ed. Paidós.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
1997 *Fenomenología de la percepción.* Madrid: ediciones Península.
- ZILBERBERG, Claude
1988 *Raison et poétique du sens.* París: Presses Universitaires de France.