

Stendhal y Freud: la transitoriedad, los tiempos del amor

*Raymundo Mier**

Dread has followed longing,
and our hearts are torn.

W.B. Yeats

"I will love you forever", swears the poet. I find this easy to swear too. I will love you at 4:15 p.m. next Tuesday: is that still as easy?

W. H. Auden

1. El amor como atención

En su introducción al texto de Stendhal, *De l'Amour*, esa exploración introspectiva, autobiográfica, de la experiencia del amor, Ortega y Gasset escribió una observación desafiante: "el enamoramiento es, por lo pronto, un fenómeno de la atención". Más tarde añadirá una acotación perturbadora: "un estado anómalo de ella [...] No se trata, pues, de un enriquecimiento de nuestra vida mental. Todo lo contrario. Hay una progresiva eliminación de las cosas que antes nos ocupaban. La conciencia se angosta y contiene sólo un objeto. La atención queda parálitica: no avanza de una cosa a la otra".¹ La austeridad de la definición y su simplicidad engañosa, marcada marginalmente por la condena y la confinación a la enfermedad, pronto exhiben un espectro de sentidos inquietantes. En efecto, la atención parece surgir de la experiencia de una percepción volcada sobre sí misma; espera y tensión orientada a un acontecimiento por venir, cuyo origen se

* Profesor de la Escuela Nacional de Antropología en las áreas de etnología y filosofía del lenguaje y de la Universidad Autónoma Metropolitana en el Departamento de Educación y Comunicación.

¹ José Ortega y Gasset, "Amor en Stendhal", prólogo a Stendhal, *Del amor*, Madrid, Alianza, 1968, pp. 28-31.

pierde en la memoria. Es el nombre de una intensidad reconocible en el movimiento de la percepción, y que se asemeja al encierro; es el nombre de un enceguecimiento ante lo ajeno, lo inesperado; de la violencia y la fijeza de una imagen rememorada o de una figura forjada desde el deseo. La atención irrumpe, distorsiona y desplaza el flujo de la vida: ciñe el contorno de la experiencia, impone al despliegue monótono de la percepción una densidad y un relieve, pero sobre todo edifica el tiempo. La intensidad de la atención no solamente deslinda las figuras de lo mirable, de lo reconocible; también impone a la experiencia del tiempo una puntuación: exalta la sensación de lo inminente y lo postergado, alternativamente disipa y ahonda la diferencia entre memoria, ficción, ansia y testimonio. El tiempo de la atención es el de una espera que es simultáneamente asombro y confirmación, de una aparición, marca con un centro privilegiado el universo propio, se abandona al asedio de una figura fantasmal; la atención es entonces una figura que conjuga en un acto contradictorio la repetición de una reminiscencia y la implacabilidad de su dominio sobre la intimidad. La insistencia, que revela un universo ajeno a la duración, tiene en el amor una exacerbación de su presencia excluyente.

Aunque la visión de Ortega en apariencia no es sólo ajena sino incluso contradictoria con la de Stendhal hay sin embargo una iluminación recíproca. A pesar de que Stendhal concede a la atención únicamente alguna mención marginal, no obstante, hay en los tres conceptos cruciales de su concepción del amor, que él ordena cronológicamente, la incidencia latente de una tesis sobre la intensidad y el tiempo. En efecto, el momento inaugural, la admiración, un momento intermedio, la esperanza, y la encrucijada definitiva, lo que denominó la *crystalización*. El momento inaugural del amor, sugiere Stendhal, es como la génesis cartesiana del conocimiento. El asombro, como espasmo, como violenta extrañeza en el momento originario del amor, señala un instante de estupor; el lenguaje vacila; el asombro señala este momento en que el lenguaje revela su finitud, los límites de su elocuencia: el objeto surge ahí, antes del amor mismo, señalado por una extrañeza que rehusa toda clasificación, que escapa a toda posibilidad de sometimiento a la erosión del lenguaje, a la abrupta, silenciosa sumisión que el lenguaje impone a lo radicalmente inaprehensible. Es quizá significativo advertir en Stendhal la restauración del lugar privilegiado de la categoría cartesiana de la admiración. Leemos

en Descartes una descripción de la admiración que resuena nítidamente en los orígenes del amor:

Quando el primer encuentro con cierto objeto nos sorprende y nosotros lo juzgamos como nuevo o marcadamente diferente de lo que conocíamos hasta entonces o bien suponíamos que debía ser, eso hace que nos sorprendamos y asombremos; y puesto que eso puede ocurrir antes de que conozcamos de alguna manera si ese objeto nos conviene o no, me parece que la admiración es la primera de las pasiones.²

Esta diferencia reconocible en el objeto no puede sino violentar los hábitos de la nominación. Los nombres de la admiración transitan rápidamente de la imagen de lo descomunal, de lo intempestivo, de lo irreparable, al deseo de ternura. Es esa fractura del lenguaje, esa repentina iluminación de los impedimentos, de los abandonos del lenguaje la que despierta y vivifica la atención.

Pero el vínculo amoroso no puede surgir de ese mero estremecimiento, de la admiración que se precipita en un espasmo súbito de la suspensión de la certeza, y la insinuación de la duda ante el encuentro azoroso de lo admirable; el enamoramiento reclama la metamorfosis de esa perturbación que surge ante la figura en el otro, en el mundo, de un rasgo o una fisonomía limítrofe, a medio camino entre lo inteligible y lo exorbitante, entre lo anticipable y lo que revoca cualquier espera, entre lo identificado y lo intratable. Si la admiración responde a la percepción de la diferencia pura con el estertor, si admite entre quien percibe y su objeto una distancia medida por la intensidad del pasmo, *esa* admiración no puede suscitar sino un acallamiento de cualquier otra pasión que no sea el conocimiento. Para que esa admiración se trastoque en condición del amor es preciso que transite de lo que Stendhal llamó “la admiración simple” a la “admiración tierna”: el paso del sobresalto vacío, del espanto ante la confirmación de la distancia, a esa pura expectativa de contacto, una expectativa sin signos, sin testimonio, sin realización. Esa expectativa pura, privada de prueba, revela el carácter paradójico de esta admiración: el estupor se transforma en impulso, el alma se pone en movimiento hacia ese objeto que hace un momento era sólo el lugar

² René Descartes, *Les passions de l'âme*, en *Deuvres. Lettres*, París, Gallimard, 1953, p. 723.

de la parálisis, o quizá de la contemplación. La polaridad del asombro se invierte, trastoca su inmovilidad en acto, en iniciativa; el arrebatado tiene los rasgos de lo inesperado, casi insensato: precipitarse en una exaltación sin objeto y sin signo, hacia ese objeto sin nombre y cuya única virtud es haber suscitado el sobresalto. En ese impulso, la atención gravita no sólo en torno de ese objeto vacío, enigmático, hecho sólo de detalles fragmentarios, de rasgos ínfimos incapaces de ser el motivo y la fuente de un nombre, sino también del propio movimiento. Asombrarse de sí mismo. El asombro se vuelve reflexivo y el acto mismo, el impulso mismo en la búsqueda del objeto de admiración se vuelve incalculable, vacío, sin nombre, un puro vértigo. Ese movimiento cuya fuerza radica en su extrañeza, sugiere Stendhal, es frágil: aguarda un nombre, una categoría, reclama una inminente identidad. Esta identidad se fija con un signo de reconocimiento: una seña incluso ambigua del objeto de amor, un testimonio de reconocimiento. Eso basta. Este segundo asombro, inestable, vacilante, se transforma de inmediato ante cualquier señal en esperanza. Este momento es definitivo: la esperanza fija el nombre del objeto y del impulso hacia él, define su lugar, su tiempo y su naturaleza pero también su reticencia y su distancia, su alejamiento y su inaccesibilidad. Es el momento en que el amor cesa de arraigarse en el vacío, para adentrarse en la ausencia. Es decir, para convertirse propiamente en amor. Escribe Stendhal: "Basta un pequeño grado de esperanza para causar el nacimiento del amor".³ Las palabras de Stendhal parecen revelar las resonancias de la reflexión cartesiana de la pasión. Al definir la esperanza, Descartes advierte: "Basta pensar que el adquirir un bien o el impedir un mal es posible para verse incitado a desearlo".⁴ Esa posibilidad no es otra cosa que la tensión temporal engendrada por la naturaleza desafiante de los signos discernibles como expresión del objeto amoroso. No obstante, la esperanza funda un tiempo propio, dilatado, admite el escándalo de un tiempo sin magnitud; la esperanza en el amor suspende el sentido de la duración, pero intensifica la experiencia del transcurso: quien es presa del amor parece ensimismarse en sus signos, en la memoria, en la anticipación y el deseo que surge de la trama de esas señales fragmentarias. Ahí se fija la atención:

³ Stendhal, *De l'amour*, ed. y anotada por V. Del Litto, París, Gallimard, 1980, p. 34. Usaré en adelante las siglas DA como referencia abreviada a esta obra.

⁴ René Descartes, p. 725.

en ese deslizamiento que lleva del recuerdo a la espera de una ínfima variación de la señal, de una imperceptible intensidad, de una transformación del régimen de los signos que traicione la mutación de los afectos. Contra lo admitido comúnmente, la espera en la experiencia amorosa no es el momento de la suspensión inerte, del vacío, de la atención, sino es el lapso en el que se acrecienta la tensión, es el instante en que culmina el arraigo de la figura del otro; la esperanza, en Stendhal, desborda la anticipación del contacto que emerge en el momento de la "atención tierna"; está marcado por un tiempo propio que no es otro que la inminencia, o el deseo de la inminencia: "es en ese momento en que una mujer debería entregarse, por el más grande placer físico posible. Incluso en las mujeres más reservadas, los ojos enrojecen en el momento de la espera; la pasión es tan fuerte, el placer tan vivo que se traiciona a sí mismo en signos estremecedores."

El momento de la esperanza es entonces el de la intensificación de la atención. Es una intensidad que se bifurca, que se despliega según una lógica arborescente: no sobre signos que anteceden el amor, sino que se engendran en cada momento, como trazos, opacidades, al acecho del detalle, de la transformación del objeto, del surgimiento de una sombra, de un gesto ínfimo, de una mutación tenue en las inclinaciones, de una persistencia intempestiva de la mirada o de un contacto, de un acento en la voz en el que se advierte la huella de una emoción sin objeto. Sólo que la atención amorosa exhibe en su duración algo singular: clausura la percepción, la niega al deformarla, al conformarla según la fuerza del deseo, al conferir a esa imagen una totalidad, una identidad, al mismo tiempo definitiva y elusiva; el objeto amoroso es entonces ese perfil mutable y capaz de engendrar imágenes incompatibles de sí mismo, de desplegarse en series sorprendentes que quiebran la identidad a partir de la multiplicación de los detalles; cada detalle sorprendido en el rostro del amor es un punto de bifurcación, un quebrantamiento de la identidad del objeto amoroso que, paradójicamente, afianza el amor a un objeto cuya identidad no es más que su propia capacidad de enrarecer su fisonomía sin abandonar su nombre. La esperanza se nutre del brote del detalle. La atención no es en el episodio amoroso más que un abismamiento que confiere sentido a ese detalle, que incita a la invención, a modelar una figura edificada enteramente sobre la fuerza de esa nueva extrañeza, una figura autónoma, desarraigada de la

historia, que se proyecta enteramente en un solo punto: el sentido del detalle se disipa al irradiarse al objeto amoroso como totalidad. Así, la imagen del objeto de amor se torna progresiva, paradójicamente, en un objeto al mismo tiempo próximo e irrecuperable, un objeto extraviado en la medida en que me pertenece.

Stendhal ofrece como una metáfora del peso del detalle en la fragua de esa figura fascinante, objeto de amor, la *cristalización*, un momento en el surgimiento del amor en el que se percibe en el objeto una particular capacidad para irradiar sentidos múltiples, de impulsar la imaginación a la metamorfosis incesante. La celebridad de la metáfora de Stendhal no le resta crudeza y exactitud:

En las minas de Salzburgo se arroja, en las profundidades abandonadas de la mina, una rama de árbol deshojada por el invierno, dos o tres meses después se la retira cubierta de cristalizaciones brillantes: las ramas más pequeñas, aquéllas que no tienen mayor grosor que la pata de una mosca, están provistas de infinidad de diamantes, móviles y deslumbrantes; no es posible reconocer la rama primitiva. [...] Lo que llamo cristalización es la operación del espíritu que desprende de todo lo que se presenta, el descubrimiento de que el objeto amado posee nuevas perfecciones.⁵

La imagen de la cristalización precede en poco menos de un siglo la imagen freudiana de las resonancias del enamoramiento y el extravío narcisista del amor. Se invoca, silenciosamente, una atención "infidel". La mutación de la imagen surge de ese acecho del detalle, de esa espera de lo ínfimo, de lo que antes pasaba inadvertido, de esas reverberaciones del lenguaje que sólo se escuchan en la estela del extravío; la mirada se adentra en esa leve perturbación de lo anticipable para reconocer ahí la evidencia de una perfección que desborda y cancela los perfiles del objeto amado. El territorio propio de la atención es la fascinación por la densidad de los signos que modelan el objeto de amor como una vasta arborescencia.

El tiempo de la atención amorosa es extraño; ha renunciado a la oscura nitidez del futuro, a los resguardos de la fantasía de plenitud. La exacerbación de la presencia y la devastación que surge de la

⁵ DA, p. 31.

proliferación del detalle hacen surgir la confirmación de los límites: los límites de la aprehensión y los límites del sentido; nuevos detalles asedian la percepción, pero al mismo tiempo, su sentido se vela, se confunde, se multiplica en trayectos múltiples y virtuales. Los detalles se agolpan en el cuerpo y la expresión del objeto amoroso y en la memoria de la emoción hasta doblar la firmeza de la atención; su sentido se puebla a su vez de resonancias parásitas, de sombras de sentido, se torna en un paisaje de augurios sombríos:

El amante llega a dudar de la felicidad que se prometía, se volverá severo sobre las razones de esperar lo que ha creído ver. Quiere precipitarse sobre los placeres de la vida, pero los encuentra aniquilados. El temor de un malestar espantoso lo sacude y, con él, la atención profunda.⁶

En el amor, el tiempo del espanto es ineludible. Para Stendhal, ese malestar regresa con rostros múltiples y cambiantes; es también fatal e irremplazable; la duda suspende la acción, dilata el tiempo, pero suscita la urgencia del placer como recurso para corroborar la preservación de la fuerza vital. Al mismo tiempo, esta urgencia surge desde la certeza previa de la inutilidad de ese afán de placer. Esa certeza es la fuente del espanto que va más allá del puro temor; afirma su presencia de una manera tan imperiosa como el objeto mismo de amor, comparte con él ese furor de la atención, su apego incalificable. Stendhal describe de manera apremiante esa sucesión de marcas de la intrincada temporalidad del amor: los tiempos de la duda y de la urgencia, los de la certeza y el terror, los de la precipitación y la atención. La duda, como mera postergación del sentido de la evidencia, se alía con la certeza devastadora que confiere su fuerza pasional al presentimiento; el tiempo de la certeza en el amor surge de una promesa insensata, inútil, sin testigos, hecha desde la soledad de quien ama y destinada a no encontrar otra escucha que la que él mismo ha forjado en una intimidad incommunicable; una promesa que convoca un futuro para aplazar el sentido de la palabra y la experiencia, para suscitarse la fantasía mientras *suspende el sentido del lenguaje*, lo mirado se confunde con la certeza reflexiva que se experimenta ante la fantasía; se ha creído ver el amor ahí donde sólo se encontraban signos

⁶ DA, 33.

equívocos de extrañeza, incluso de indiferencia; se afirma la esperanza a partir de los signos que revocan los fundamentos de la esperanza.

2. La pasión por el detalle

Al aparecer, los signos plenos del amor llevan inscrito el tiempo futuro, el momento del declive; esta inscripción es sólo la narración futura de la experiencia vivida del abandono, del quebrantamiento; es la señal de la catástrofe: las fantasías de la extinción del amor se multiplican, se despliegan en arborescencias y en la expansión incontenible de girones de imágenes fragmentarias que son sólo anclajes de la emoción de la pérdida. Stendhal subraya el dualismo temporal de los signos del amor mientras advierte la diseminación proliferante de los signos que se confunden con cada mínimo detalle: "la más pequeña cosa basta, pues todo es *signo* en el amor".⁷ La ambigüedad constitutiva de los signos se depende no sólo de su incierta inscripción en el tiempo sino también en su multiplicación capilar, en la exacerbación de la visibilidad que hace surgir como un desafío, como un enigma, el abigarramiento y la turbulenta aparición de los detalles, el agolpamiento y la agregación de las intensidades experimentadas en su aprehensión. Cada gesto del objeto amado despliega innumerables rasgos que conmueven la mirada; un pliegue, una mueca, una rigidez apenas perceptible de las comisuras devuelve un espectro inquietante de significados a veces contrastantes, equívocos, incongruentes. El rostro, el cuerpo, el territorio quebrado de la voz se desmembran en territorios ajenos unos a otros, en pruebas contradictorias, en signos de alientos divergentes, en promesas que anuncian historias incompatibles. La transitoriedad del afecto, su mutación, se conjuga de manera ininteligible con la mutación de los signos del otro, con la evanescencia de su sentido: los signos se extinguen para dejar sólo el testimonio de su estridencia; no queda memoria de los signos sino sólo de su violencia, de su irrupción. Un gesto pierde su significación virtual, no queda de él sino el testimonio del episodio febril: las palabras se olvidan, las atmósferas se enrarecen en la memoria, queda sin embargo el tajo: algo ocurrió, sin sentido; la memoria señala un tiempo, un lugar, sobrevive la reminiscencia de

⁷ DA, p. 143.

algo conmovedor, de lo irrecuperable porque es algo implantado en la memoria trazada en soledad, intransferible, un sacudimiento mudo, sin imagen y sin nombre. El amor está poblado de esa memoria vacía, meros trazos calendáricos, meras fronteras en la historia propia, íntima, meras hendiduras del recuerdo que se extravían en la imagen de las emociones. La memoria del acto, del acontecimiento, de las circunstancias se disipa, incluso se preserva ajeno a toda rememoración de las circunstancias; queda la memoria de los detalles, de los actos, de los gestos, de las inflexiones de la voz del otro como mera ocurrencia, como prueba de lo indeleble del episodio, de su fuerza, de su incidencia decisiva en el curso de los hechos. Stendhal subraya esta vacuidad de la memoria, esta insignificancia de los signos:

Una de las desdichas de la vida es que esa felicidad de ver lo que se ama y de hablarle no deja recuerdos distintos. El alma está aparentemente demasiado perturbada por sus emociones para estar atenta a lo que les causa o lo que les acompaña.⁸

No obstante, el desvanecimiento, la vacuidad de la memoria de lo ocurrido, esa disolvencia de la percepción surge del privilegio de la mirada interior. Arrastrada por su propia turbulencia interior, atenta a esa fragilidad interior teñida de la intensidad de la conmoción súbita, la atención se vuelca sobre algo que desborda el tiempo muerto de las ensoñaciones; la atención modela la figura del otro, puebla cada signo con la pasión de esas otras reminiscencias fragmentadas, con esos afectos e intensidades mudos y disgregados: perturbada por la intensidad del instante, la atención del amor se abisma en la intensidad pura de la fusión transitoria con su objeto: se extravía en la paradoja de una huella que sabe transitoria, sin sentido, sin imágenes, sin reminiscencias, sin contenido, pero que le ofrece la promesa imposible de una memoria y de una identidad infinita. La promesa vacía: "habrás experimentado el amor"; esa huella forja el espejismo de la identidad perpetua. De ahí en adelante, el amoroso se mira a sí mismo bajo esa certeza, forjada desde la imposibilidad y el sinsentido de los signos que él mismo forjó. Al abismarse en un trazo, en una huella,

⁸ DA, p. 54.

en la irrupción de una intensidad limítrofe y parásita modela para sí mismo la efigie que le confiere una identidad sin tiempo.

Pero la atención amorosa ofrece otros espejismos: vuelve sobre su objeto de amor, restaura obsesivamente su presencia, hace de las reminiscencias un testimonio de pasión recíproca, de historia y de arrebató propio; la atención se confunde con la reaparición intransigente de una evocación capaz de sofocar, implacable. Entonces, la atención se desplaza, abandona su anclaje en la percepción para abismarse en una imagen forjada en la repetición íntima de los signos transitorios y excepcionales del encuentro; la atención forja el espejismo de la percepción: proyecta el universo irreparable, fatal, la invención cristalizada del otro, sobre el espectro de lo percibido. Stendhal advertirá esta extraña atención cuyo origen es precisamente el desdén del otro, de su presencia; la atención reemplaza la figura del objeto presente con la efigie del mismo objeto forjada en su ausencia, marcada con la trama de emociones e intensidades de la soledad y la indiferencia; la percepción se extravía y se confunde con los signos dibujados en los laberintos de la invención del otro.

Desde el momento en que ama, el hombre más sabio no vuelve a ver el objeto *tal cual es*. Lo exagera todo menos sus propias ventajas, y se excede en los menores favores del objeto amado. Los temores y las esperanzas adquieren por momentos algo de *novelesco* (de *wayward*). Nada es dejado al azar, pierde el sentimiento de probabilidad; una cosa imaginada es una cosa existente por su efecto sobre el bienestar.⁹

El detalle irrumpe en la imagen del objeto de amor, lo tiñe enteramente, se convierte en un polo de irradiación que trastoca el objeto velándolo, sumiéndolo en una distancia infranqueable, trocando su brutal inmediatez en una señal de lejanía. Freud había ya advertido esa fuerza de irradiación del detalle en los *Tres ensayos de teoría sexual*. El objeto se ve, por así decirlo, capturado, doblegado por la fuerza expansiva del detalle: esta expansión, para Freud, no es propiamente un rasgo del amor sino de la perversión y disloca los límites, las fronteras corporales y los territorios propios de la sexualidad:

⁹ DA, pp. 50-51.

La estima psíquica de que se hace partícipe al objeto sexual [...] más bien abarca todo el cuerpo y tiende a incluir todas las sensaciones que parten del objeto sexual. La misma sobreestimación irradia al campo psíquico y se manifiesta como ceguera lógica (debilidad de juicio) respecto de los productos anímicos y de las perfecciones del objeto sexual, y también como crédula obediencia a los juicios que parten de este último. La credulidad del amor pasa a ser así una fuente importante, si no la fuente originaria de la *autoridad*.¹⁰

La fuerza del detalle disipa las marcas, los linderos corporales; pero su incidencia no es sólo la carne sino también la errancia de los sentidos, sus arraigos azarosos e incalculables. El cuerpo y la percepción funden sus territorios, olvidan la diferencia que los separa: no hay ya percepción desprendida de la impaciencia del deseo, el deseo mismo se abisma en la fuerza del detalle tanto como el entendimiento o la conciencia: irrumpe como marca del amor eso que Freud llama la “ceguera lógica” y que Stendhal advierte asombradamente como el rasgo que arrastra el afecto femenino. El cuerpo del otro se desvanece sólo para confundirse con lo percibido, con lo inteligible, con un juicio que decae mientras se abisma en la presencia absorbente del detalle. Esa coloración que el detalle disemina sobre la plenitud misma del objeto de amor no se agota, sin embargo, en los linderos del cuerpo y la esfera propia del objeto amado. La propagación alcanza la percepción misma de los otros objetos, del mundo: el cuerpo del objeto amado borra sus propios perfiles y se confunde en una turbulencia con las identidades y los bordes de los objetos dados a la percepción y a la fuerza reflexiva.

Hemos repetido sin cesar: el amor de un hombre que ama en verdad *goza o se estremece* con todo lo que él mismo imagina, y no hay nada en la naturaleza que no le hable de lo que ama. Ahora bien, gozar o estremecerse surge como una ocupación tremendamente interesante, y ante la cual las demás palidecen.¹¹

¹⁰ Sigmund Freud, *Tres ensayos en teoría sexual*, en *Obras completas*, 24 vols., ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey, Alan Tyson y Angela Richards, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1976; VII: p. 137.

¹¹ DA, p. 141.

Stendhal señala cómo la misma fuerza del detalle que disuelve el cuerpo amado se disemina por el mundo, lo tiñe, lo engendra nuevamente; el cuerpo del objeto amado se mimetiza con el detalle del amor para entonces convertirse en modelo, en imagen mimética de los objetos del mundo que parecen reflejarlo. Emerge en quien ama un solo signo que lo define, y le otorga una identidad: el estremecimiento ante ese detalle que convierte el mundo en un laberinto de espejos que devuelve en cada faceta una aparición del mismo objeto.

Ese estremecimiento se confunde también con un *gozo*; se convierte en el lugar privilegiado al que se vuelve incesantemente la atención que antes se orientaba a percibir de manera vaga, indiferente, el cuerpo propio. Es el foco de la atención, un mero signo de la intensidad que atraviesa y en este caso *funda de manera irreversible y al mismo tiempo transitoria, evanescente*, el cuerpo de quien ama. Este diálogo de imágenes y sus metamorfosis se fraguan en ese acecho del detalle, de esa espera de lo ínfimo, de lo que antes pasaba inadvertido, de esa tenue inflexión del gesto, del cuerpo o de los actos, de esas reverberaciones del lenguaje que sólo se escuchan en la estela del extravío; la mirada se adentra en esa leve perturbación de lo anticipable para reconocer ahí la evidencia de una perfección que desborda y cancela los perfiles del objeto amado. El tiempo de la atención, que es siempre cancelación de la memoria y fijación en un presente edificado totalmente sobre la tensión de la espera —de lo por-venir—, se abate sobre la memoria; el presente arrebatado de la pasión es siempre tributario de una nostalgia que se confunde con el temor, con la anticipación de la pérdida.

3. El sometimiento a la mirada

La mirada de quien experimenta el amor se trastoca, oscila, se torna vacilante; la percepción se exagera y arrastra *por momentos* a quien se enamora a extraviarse en la imagen laberíntica de los reflejos de su propia creación, a abandonar la percepción de su objeto; el amor lleva a desdibujar el objeto bajo la presión de la imagen fantasmal de los detalles que congregan y arrebatan su perfil al objeto, lo confinan a una emoción que conjuga la captura de la memoria y la indiferencia temporal de la fantasía, pero sólo para fraguar una distancia mate, una observación desaparegada y sin embargo delirante de su objeto amoroso. Barthes escribió:

A veces el mundo es *irreal* (hablo de manera diferente), a veces es *desreal* (hablo penosamente).

No es (se dice) el mismo repliegue de la realidad. En el primer caso, el rechazo que nuestro ante la realidad se pronuncia a través de una *fantasía*: todo mi entorno cambia de valor en relación con una función, que es lo Imaginario; el amoroso se separa entonces del mundo, lo irrealiza porque fragua en un fantasma, desde otro lado, las peripecias y las utopías de su amor, se abandona a la Imagen que cualquier «real» altera. En el segundo caso, también pierdo lo real, pero no existe ninguna sustitución imaginaria que venga a compensar esa pérdida [...] Todo está fijo, petrificado, inmutable, es decir, *insustituible*: lo imaginario ha sido (transitoriamente) forcluido.¹²

La fantasía disuelve el objeto del amor en la violencia de una “sintaxis” invariante, reiterativa, de lo imaginable que se adivina inminente pero imposible para permanecer siempre como una escena inactual, una trama que gravita sobre los propios actos, una trama de tautos o estemecimientos que ensombrecen o que señalan con una incandescencia inerte el destino imposible del encuentro; la fantasía que acompaña al amor no es otra cosa que una forma implacable que habrá de imponerse a la experiencia, a la percepción, incluso a lo inteligible para trastocar su sentido. En la fantasía, el objeto desaparece, sólo subsiste su sombra que se adivina en girones de imágenes, de palabras, de escenarios: no se percibe una huella reconocible del objeto; su presencia es sólo conjeturable; su aura parece surgir de actos, escenas, palabras, nombres; el objeto de amor es sólo una resonancia de trazos sin sentido, que la fantasía conjuga para imponer sobre ese tiempo ficticio de la ensoñación sólo una forma, trazar en los rostros y en los cuerpos convocados por su nombre el litoral de una sintaxis que rige los perfiles y los cuerpos, las imágenes, la ruta de la ficción evocada, la prescripción de un destino de la escena amorosa y de sus finalidades; la fantasía es esa sintaxis pura surgida de la exaltación del deseo y las resonancias imaginarias del nombre del objeto del amor. De ahí ese lugar privilegiado que enlaza en Stendhal la mirada, protagonista crucial de la fantasía, y el extravío en el tiempo de intensidades y evocaciones sin anclaje alentadas por la música. Julia Kristeva había señalado ya esta convergencia:

¹² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 106-107.

Mezclando deliciosamente sujeto y objeto que permanecen indistintos, el culto visual del amado es una ensoñación cuya máxima expresión se encontrará en la música.¹³

La música suscita la síntesis de mirada y escucha, de sujeto y objeto; Stendhal traza así el perfil de la ensoñación: despliegue puro de intensidades y de signos en fusión, al margen de todo intento de clarificación. Es un extraño ensueño sin figura, sin imágenes; provoca en el enamorado un abandono a esa experiencia del puro estremecimiento, inmediato, sin tiempo, sin escenificación, sin objeto. La música, sin embargo, parece ser al mismo tiempo una anticipación y una memoria a la que el sujeto se ve arrastrado por la escucha.

No obstante, esa suspensión de la imagen, su disipación en el vértigo de un presente constituido como un pleno abandono de la memoria y del proyecto, del deseo a las intensidades del ritmo en la música, ilumina violentamente la particularidad del tiempo de la fantasía, de los momentos y las catástrofes del trayecto amoroso. Los tiempos del amor, que surgen cuando la admiración apenas se insinúa como un sobresalto sin apego, y culminan luego, sugiere Stendhal, en una *segunda cristalización*, signo decisivo del amor, se entrelazan con los tiempos de la mirada: mirar se desdobra en series múltiples que llevan de los tiempos del reconocimiento, a los lapsos, dilaciones y urgencias que van edificando con precisión imaginaria el laberinto de geometrías arrebatadas de la cristalización; el tiempo de la mirada se confunde con el del amor en una doble demora: abismarse en un detalle para después desplazarse en su trama, el tejido de los detalles prepara un extravío, la mirada se dilapida en esa constelación de detalles que surgen innumerables en la fisonomía del objeto amado; son rasgos, y al mismo tiempo anuncios, confirmaciones, desafíos, enigmas y, finalmente, estremecimientos; pero hay un tiempo que clausura el universo del laberinto: la percepción de la intensidad, la aprehensión de la propia presencia como cristalizada en la mirada del otro. Ese momento especular es la caída, el extravío en el reflejo: ser el laberinto cristalizado de aquél a quien se ha edificado como laberinto de cristal.

¹³ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, París, Denoël, 1983, p. 327.

No es sólo esa transición desafiante de la mirada comprensiva, del estremecimiento marcado por la figura plena que irrumpe como admiración, hacia esa otra mirada que se abisma en el detalle, en los pliegues del gesto, en las asperezas y las fluctuaciones de la voz o el acento. Pero es el tiempo del paroxismo de la mirada, cuando lo mirado se eclipsa ante la evidencia fantasmal de los avatares del objeto del amor, forjados desde el lugar y con la fuerza del deseo. Julia Kristeva ha subrayado ya esta alianza de tiempo y mirada en la meditación de Stendhal sobre el amor. "Absorción visual", llamará Kristeva a este eclipse cuyo desenlace es irreparablemente la destrucción de lo amado:

Esta absorción visual del objeto amado es, sin embargo, de alguna manera su destrucción, su sumisión total a la mirada del amado. En el amor, propiamente hablando, no hay belleza visible: lo que subsiste es la visión, la mirada de quien mira.¹⁴

Kristeva sugiere acaso un lugar espectral donde habrá de ocurrir este juego de transfiguraciones. Aniquilaciones especulares: absorber al objeto amado, destruirlo, para en ese mismo movimiento disolverse en la mirada devastadora, aniquiladora de quien se ama. Esa mutua condena sólo permite la perseverancia del gesto mismo de mirar. Sólo la mirada, mate, neutra, sobrevive, prevalece sobre la identidad en disolución de los amantes. Así, la mirada de quien ama se abate y se doblga ante su objeto para dejar lugar al advenimiento de una imagen más presentida que forjada. No es propiamente hablando un sujeto quien cae, sumiso, bajo el peso del deseo del otro; quien se somete es más bien un puro perfil que alienta una mirada, es una mera fisonomía en metamorfosis, una mirada que no es más que un horizonte donde los actos, los gestos, las mutaciones corporales, las palabras del otro habrán de adquirir un sentido. El otro es condenado a esa captura y disolución recíproca en una trama de sentidos, de reglas, de horizontes que es incapaz de comprender. Sumisión de nadie a nadie; una sumisión implacable, infinitamente más tiránica; es un diálogo entre cuerpos fragmentados, historias en girones, pasiones sedimentadas en rasgos, detalles arbitrarios, insignificantes, afectos que se abandonan a una trama de imperativos que desborda por completo a los amorosos: quien mira y quien es mirado se doblga

¹⁴ Julia Kristeva, p. 327.

ante reglas que nadie habrá de ser capaz de formular porque tejen entre sí una red inaprehensible. Modelar la imagen de sí mismo para que no traicione el deseo del otro: he ahí la empresa imposible a la que la mirada doblega por igual a quien ama y al objeto de amor. La primacía de la mirada es el escándalo del amor, la entronización de lo inhumano. Pero hay también una pendiente, un trayecto *serial* de la mirada. Un primer momento del escándalo: la imposibilidad de plegarse a la verdad del deseo del otro, ilegible en la violencia y la fijeza irreemplazables y sin embargo incomprensibles de la mirada; un segundo momento, que es precisamente el del extravío de la propia identidad que pretende ceder al imperativo que se adivina en la mirada del otro; es un deseo informulable, inadvinable, sólo un presentimiento, que se experimenta como un imperativo sin regla, sin finalidad, pero que deja entrever una amenaza inconmensurable de no ser satisfecho: la extinción del amor; un tercer momento del escándalo de la mirada: disolver al otro en la propia disolución para instaurar como centro de la pasión la mirada absoluta, arrancada del otro. Estos tiempos exhiben la voracidad implacable del amor: conjugar imposibilidades para hacer de ese trayecto del escándalo de la mirada, de su doble inhumanidad, un episodio de plenitud.

No obstante, esos tiempos, esa serie no es una secuencia sino un desdoblamiento de tensiones inherentes, simultáneas, en el origen mismo del amor. La mirada de quien ama se arranca de sí misma desde el inicio, abandona una identidad que desde el momento del asombro se encuentra ya en disolución, se somete también a la tiranía del otro que ha surgido inadvertidamente ante sí como un derrumbe o como una irrupción, como un espasmo repentino, dotado sólo de nombre, pero doblegado desde el principio al deseo de quien ama.

4. Paradojas temporales de la atención: augurio y suspensión de la certeza

Teresa Brennan hizo notar en su fascinante exploración sobre la naturaleza de la feminidad¹⁵ el carácter incierto que revela el concepto de fantasía diurna en Freud. Brennan hace patente que la imagen forjada por Freud y Breuer en los bocetos conceptuales que preparan

¹⁵ Teresa Brennan, *The Interpretation of the Flesh. Freud and Femininity*, Londres, Routledge, 1992.

la irrupción del psicoanálisis traza un vínculo sustancial entre una primera imagen decisiva de la noción de fantasía diurna —en particular con la imagen nociva de fantasía diurna— y la atención. Confiere a la atención un papel crucial, al punto de transformar este concepto en la clave de una redefinición radical de la distinción entre conciencia e inconsciente. La atención permite reconocer un rasgo crucial de la conciencia: su carácter a un tiempo activo y orientado. Pero esta orientación no es sólo espacial u objetal: es *temporal*. La diferencia sexual tendría que ver entonces con esta orientación, como la distinta implantación en los trazos simbólicos del tiempo que separan la construcción de la experiencia en el hombre y en la mujer. Es en ese punto, en que la diferencia sexual es también una distinta posición del sujeto en relación con la atención. El tema del amor se adivina en estas reflexiones, en la medida en que la ensoñación constituye una encrucijada en los trayectos de la atención. Teresa Brennan evoca la reflexión freudiana sobre la ensoñación: “El [Freud] escribe que la ensoñación ocurre especialmente en quienes atienden durante su enfermedad a alguien que les es muy cercano, o en quienes están enamorados.”¹⁶ Pero más adelante ahonda en la condición intersticial de la ensoñación: su posición ajena a la fantasía y situada, más bien, en las fronteras que separa las fantasías de distinta naturaleza; la ensoñación surge como una figura psíquica difícilmente distinguible de la fantasía consciente y separada de la fantasía inconsciente: “por el hecho de que los contenidos de aquélla son versiones de fantasías inconscientes sólo que tenuemente disfrazadas.”¹⁷

El carácter enigmático de este disfraz tenue que separa la ensoñación de la fantasía surge quizá de una “proximidad” de la ensoñación con la experiencia, con lo tangible, que cancela la radicalidad de su carácter ficticio: mientras que la ensoñación en un instante se confunde con lo posible, con lo vivible, se conjuga con los proyectos, con la imaginación de la futuro cotidiano; la fantasía aun cuando se ofrece como algo inminente, su advenimiento está marcado por lo supremo, por una soberanía conmovedora, incluso aterradora; su imagen es la de un episodio que acaso advendrá y que se anticipa con la febrilidad de la urgencia y se tiñe con el abandono y el terror.

¹⁶ Teresa Brennan, p. 90.

¹⁷ Teresa Brennan, p. 89, n.8.

A diferencia de ambas, el deseo las impregna y da forma, ofrece no sólo las imágenes de objetos, de actos; suscita e incluso impone una densidad narrativa a esos tableros de imágenes, sino también marca y engendra un tiempo, el de la espera de un porvenir.

La ensoñación, como despliegue narrativo, atrae con la misma fuerza que la atención. Sólo que en ella la fuerza, la atención, está vuelta hacia el interior: es al mismo tiempo una reminiscencia y una invención cuyo arraigo es, en última instancia, una alucinación primordial:

Podemos decir que el desorden de la atención en la ensoñación es de un orden espacio-temporal diferente. Involucra un cambio de dirección de la atención: la vuelve hacia el interior [...], la aleja del presente, aunque no acarrea una pérdida del sentido de lo que está o no presente en el tiempo, aunque las ensoñaciones pueden encapsular también el lazo que las une al pasado de una fantasía inconsciente.¹⁸

Quizá el primer desarrollo sustantivo de la noción de atención en Freud se encuentra en el temprano *Proyecto de una psicología para neurólogos*. Es significativo, sin embargo, que la noción de atención emerja en el texto en el seno del fragmento que introduce el *yo* y su función de inhibición energética. No obstante, es preciso enfatizar que la atención cumple, en el texto de Freud, una función primordial, la atenuación del placer:

Uno puede imaginar fácilmente que, con auxilio de un mecanismo que oriente la *atención* del *yo* sobre la adviniente investidura nueva de la imagen-recuerdo hostil, el *yo* consiga, mediante una vasta investidura colateral —que si es necesario se puede reforzar— inhibir el curso que va de la imagen-recuerdo al desprendimiento de placer.¹⁹

El sentido que se confiere a la atención es ambiguo: por una parte, se la concibe como una potencia capaz de desplazar y concentrar por sí misma el contenido de energía psíquica, orientarla hacia un punto particular del campo de la subjetividad. Por otra parte, la atención, al concentrar la energía, sustrae la tensión de otros procesos, atenúa su

¹⁸ Teresa Brennan, p. 98.

¹⁹ Sigmund Freud, *Proyecto de psicología*, en *Obras Completas*, I: Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1866-99), p. 369.

virulencia, abate el malestar que la excitación provoca; no obstante, si bien la atención atenúa el malestar provocado por la acumulación de energía, lo hace al precio de suscitar a su vez su incremento en otro punto. Disipa entonces el displacer en una región del psiquismo, en un momento del proceso subjetivo, pero no hace en realidad sino desplazar y disgregar la energía en la trama de enlaces de la conciencia. Así, la conciencia, que rige la potencia condensadora de la atención, no es sino una constelación de flujos densos de energía que convergen en el foco de la atención volcada hacia el exterior, hacia la presencia virtual o efectiva de un objeto. La conciencia y su potencia condensadora no son sino el efecto de una escritura: los signos trazados en el "aparato psíquico" (Freud) que permanecen enlazados por una misma "presión" asociativa: eso que Freud llamó desde su temprana imaginación teórica, el *yo*, que no es más que ese anudamiento de conductos que suscita la ilusión del "yo". "El *yo* —escribe Teresa Brennan, citando a Laplanche— es una 'gigantesca fantasía' conjuntada en sí misma, pienso yo, por la atención."²⁰ El amor, Freud insistía, compromete de manera enigmática el *yo*: no hay amor que no involucre el extravío narcisista. Ese juego enigmático se ensombrece en el laberinto de la atención. La atención amorosa se bifurca: atento a la experiencia del amor, el sujeto se vuelca sobre sí mismo, se abisma en su propio universo de sensaciones; asimismo, atento a las metamorfosis y las visicitudes de su objeto, el sujeto se abre hacia el mundo, hacia el lugar del otro. Esta ambigüedad intrínseca de la atención, esta dualidad de su naturaleza y de su objeto, la hace proclive a la intensificación del dolor: acrecentar con la atención el espectro de las sensaciones y las experiencias íntimas. La atención engendra así un displacer que puede también contribuir a la particular intensificación de una sensación de dolor. La atención articula el *yo* a las percepciones, suscita mediante la serie de las intensidades psíquicas el reconocimiento de la ausencia y la expectación por la reaparición del objeto y la restauración de la satisfacción. El amor se sustenta así en este vínculo intrínseco, ambiguo, dual, entre la atención y la ausencia, pero también en esta capacidad de la atención para trastocarse en alimento del dolor.

²⁰ Teresa Brennan, p. 108.

El enamorado espera la reaparición del objeto de amor que irrumpe, secreta, repetidamente, en el universo de la memoria agobiante del amor. Espera esa presencia singular, irreemplazable, el objeto que se ausenta abruptamente, pero sigue siendo capaz de agobiar la atención, de capturarla como si fuera su centro virtual: la expectación amorosa reclama el futuro de esa presencia, una garantía de su reaparición en el horizonte: es decir, reclama su nombre, le es preciso conferir al objeto de amor una significación como garante de presencia. La tensión de la espera, la expectación que anticipa la presencia del objeto, cede su energía al mero acto de nombrar: el enamorado apacigua su espera al nombrar a su objeto, al invocarlo, al convocarlo, mitiga así la crudeza de ese vacío. El nombre que señala la presencia virtual del objeto amoroso adquiere una dualidad intransigente: ese nombre señala al objeto amoroso, lo distingue, lo separa, lo identifica, lo arranca del mundo, lo inscribe en el espacio de lo irreemplazable; al mismo tiempo, lo encapsula en una intimidad que tiene la densidad incomunicable de la fantasía; el nombre adquiere tonalidades que escapan a toda convención, a cualquier clasificación, la mera nominación es una inexactitud escandalosa, el lenguaje revela su límite. El nombre del objeto amado, sin embargo, alcanza en la intimidad su máxima potencia creadora: suscita la evocación de historias ahí donde había sólo vestigios insignificantes de la percepción, confunde memorias de episodios indiferentes, crea constelaciones de apetencias ahí donde sólo había arrebatos, niega la condición material del objeto en el seno del mundo; el nombre del objeto de amor acrecienta su capacidad para inventar fisonomías e intensidades imaginarias, al precio de relegar la fuerza material de la percepción y la violencia de la experiencia. Al nombrar a su objeto de amor, el enamorado transforma la exaltación que anima la urgencia de la percepción amorosa, en una pasión narrativa: el amor configura el lenguaje, impone una forma, tenue, casi secreta, a la significación; la impaciencia amorosa se somete a la capacidad reguladora del lenguaje. La intensidad psíquica se transforma en signo, es decir, en relato, en reminiscencia, en proyecto, en tiempo.

El nombre confiere al objeto de amor una duración peculiar. ¿Cuánto dura la ausencia? ¿Cuánto la espera? ¿Cuánto transcurre antes de la nueva exigencia de que el otro regrese? ¿Cuánto tardará en reaparecer la urgencia? El apetito, modelo primordial de la espera, condición privilegiada de la atención, se bifurca —advierte Freud:

engendra el *deseo* y *expectativa*; ambos surgen de esa impaciencia primordial que habita la atención del amor. Mientras que la expectativa se ampara en la memoria de una experiencia reconocible, nominable y reclama la presencia de un objeto anticipable que surge en la realidad, el deseo, por el contrario, se precipita en una búsqueda sin tiempo, es un afán incapaz de nutrirse de otra cosa que de la reminiscencia sin contornos de una satisfacción primordial y de su simulacro fantasmal, de esa plenitud degradada que enmascara la desaparición irreparable del objeto de amor originario; mientras que la expectativa traza su horizonte en el aquí y ahora, en el tiempo vivo de la experiencia, el deseo, por el contrario, se empeña en la búsqueda infructuosa, desauciada, gobernada por la repetición; la expectativa se funda en la necesidad de negar, de conjurar la destrucción del otro, es una exaltación de lo memorable que se petrifica, es la búsqueda de la repetición pura de una representación de la memoria. La expectativa, podría quizá conjeturarse, está alimentada de manera silenciosa por la pasión mortífera inherente a la repetición, a la regresión, a la restauración de lo perdido, al ansia de conservación. Y sin embargo, en una frase desconcertante, Freud conjuga el apetito y el amor. Así, el amor parece ser entonces ese anudamiento primordial, imposible, del *deseo* y la *expectativa*. La representación del objeto amado afirma simultánea, paradójicamente, la muerte y su negación: recibe esa carga de energía psíquica suplementaria, residual de energía que engendra esa búsqueda íntima, silenciosa, incluso inadvertida de una espera y un tiempo que se disipa en la conciencia de la falta. Esperar: la atención se revela en sí misma como una fuerza que significa la salvaguarda apasionada del abandono, de la ausencia, de la pérdida. Pero la atención rechaza los signos que advierten de la destrucción del otro; rechaza el sentido de la muerte del objeto amado. La atención es afirmación tácita, ciega, maquinal, intratable de la inmortalidad del otro; de ahí quizá la burda estupidez de la atención, la ridiculez del amor, de ahí su obstinación estentórea que se convierte en dilapidación de la fuerza, de la energía del amor. "Soy el único testigo de mi locura —escribe Barthes. Lo que el amor desnuda en mí es la *energía*. [...] estoy sólo con mi fuerza, entregado a mi propia filosofía".²¹ Es esa energía parásita, al margen del lenguaje y sin

²¹ Roland Barthes, p. 30.

embargo imposible sin él, la que engendra la percepción del tiempo de la ausencia, el único tiempo reconocible; es el tiempo que puntúa la vida y modela la fisonomía del yo y el perfil implacable o disipado de sus imperativos morales; es el lenguaje del amor, energía y convención, girones de emoción parásitos y generalización vacua, lo que ciñe al sujeto, lo que fija los horizontes de su normas éticas.

El amor está arraigada así en esa potencia paradójica de la atención: la necesidad de restaurar la presencia del objeto de amor, y repetir el impulso que lleva a refrendar una identidad perdida, muerta, desaparecida; el amor no puede aflorar sin esa vaga espera de la identidad: el ritmo que señala la restauración intacta de lo mismo, la repetición pura, el rechazo de la analogía. Consecuentemente, la atención sólo conoce un tiempo el de la extinción: se abisma en el presente pero su mirada está dominada plenamente por ese arraigo al pasado y la espera, la confirmación de lo inacabado del instante, es decir, el futuro —a la memoria, a la ensoñación y al futuro, a la significación del nombre, a la fantasía—; el amor forja a través de esa atención un lenguaje que anula el tiempo: exacerba y funde en la misma pasión, en el contorno del objeto amado, bajo el mismo nombre las vastas categorías del tiempo. Esta fuerza del nombre, de la identidad excede el lenguaje mismo, parece arraigarse —propone Freud— en la experiencia de fusión primordial con el objeto de satisfacción:

Si llega una percepción que es idéntica a la *representación* y la percepción adviniente da luego la ocasión para el proceso del pensar, que alcanza su término cuando, por un camino que se ha descubierto, las investiduras-percepción excedentes [*überschüssigen*] son trasladadas [*überführt*] a las investiduras-representación, se habrá alcanzado en tal caso la *identidad*.²²

La evocación del otro es al mismo tiempo la amenaza y el cumplimiento de su inminente desaparición. El amor alienta, con la evocación, el temor de la pérdida que se ampara en la indeterminación de los signos legibles en los ojos, los gestos y los signos del otro. “Los signos del amor —escribe Deleuze— preceden de alguna manera su alteración y su aniquilación. Son los signos del amor los que implican

²² Sigmund Freud, I, p. 409.

el tiempo perdido en estado puro [...] el amor no cesa de preparar su propia desaparición, de imitar su ruptura."²³

Las taxonomías del amor

En el primer capítulo del primer libro sobre el amor Stendhal formula su célebre clasificación del amor. Reconoce sólo cuatro categorías: el amor-pasión, el amor-gusto, el amor-físico y el amor de vanidad. Sin ser recíprocamente excluyentes, los perfiles del amor adquieren fisonomías incomparables según se rijan por los imperativos de la pasión o por la condescendencia del gusto, por los abismamientos corporales o por los desapegos de los cánones del prestigio. La pasión conjuga la contingencia, el abandonarse a la aparición súbita de la intensidad, al quebrantamiento de los intereses y a las *composiciones* del asombro; el amor se dobliega al gusto paradójicamente cuando admite las fantasmagorías del futuro, cuando cada uno de sus actos se ciñe a lo anticipable, cuando se vuelve calculable y se inscribe en la secuencia monótona de la delicadeza. El amor que se ampara en el gusto adquiere sus rasgos singulares no de su sometimiento al azar o a lo intempestivo sino de las inclinaciones de su propio interés. El amor físico es ínfimo, su sentido es trivial, y no obstante, al mismo tiempo, ese amor es inherente a los otros: los precede y los suplanta, los prepara y los exalta; es su suplemento y su sustento. Finalmente, el amor regido por la vanidad, para Stendhal, se construye desde el tiempo, la fuerza y la fragilidad de la moda; cuando ofrece alguna satisfacción; ésta no es sino el fruto de la convergencia del estremecimiento del placer físico y la duración y las garantías del hábito. Pero quizá el rasgo más desconcertante de esta modalidad del amor es su capacidad mimética, su capacidad de engendrar como un espejismo el simulacro de la experiencia de la pasión. Y no obstante estas diferencias, hay un rasgo que acompaña todos los regímenes del amor: *la sensación, en el momento de la pérdida, de que ésta ha sido irreparable*; de que el futuro está teñido, fatalmente, con los signos de la ausencia. La vida, entendida como la narración de un pasado y la suma de los augurios que surgen del presente, adquiere un sentido singular y es el de una condición irreparable, de una pérdida absoluta que habrá de truncar toda historia anticipable.

²³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, París, PUF, 1964, p. 27.

Lo que es seguro, cualquiera que sea el género de amor al que se deben los placeres, desde el momento en que surge la exaltación del alma, es porque éstos son vivos y su memoria arrebatadora; y en esta pasión, al contrario que en la mayor parte de las otras, la memoria de lo que se ha perdido parece siempre encontrarse por encima de cualquier cosa que pueda esperarse en el porvenir.²⁴

El amor se conoce no en el momento de la intensidad, del arrebatado, sino en el de su extinción: las reminiscencias adquieren un sentido incalculable, son la anticipación de un porvenir mutilado. Es en la extinción del amor, en esa encrucijada siempre tardía, siempre extemporánea pero irremediable, en la que se hace presente súbitamente la certeza del vacío, cuando finalmente su calidad se hace patente. El reconocimiento del amor es siempre un episodio trágico: desmesurado, que convoca experiencias inconmensurables, dolores insensatos, una destrucción sin el consuelo de la inteligibilidad; la certeza trágica del amor tiene su fundamento en algo incalculable: la indiferencia, la naturalidad de las fuerzas que convergen para la aniquilación. La memoria del amor no es otra que la huella de esa exaltación trágica del alma: el futuro que se abate sobre el presente mientras la memoria se precipita enteramente también sobre el presente para intensificar el dolor de lo inconmensurable de la culpa; el amor no surge sino como la mirada que se debate en este destino necesariamente mortífero. La multiplicidad de la "taxonomía" stendhaliana de los amores surge desde esa mirada que vuelve sobre su propia fracaso, esa mirada que es sólo un vértice vacío, un mero vestigio de la destrucción, el residuo de esa narración del amor que sólo puede ser una memoria recobrada desde la certeza de ese vacío, de ese *nunca más*, que habrá de advenir; es esa confirmación del futuro consumido, que acaso surge de la exaltación sólo como el presentimiento de la paradoja brutal del amor: si el amor no concluye, su sentido permanecerá velado, inscrito en la carne propia pero ajeno a su propio nombre; si esa fatalidad no llega, si esa experiencia de la clausura del futuro no adviene jamás, la experiencia del amor se inscribe sin nombre en el universo de las pasiones vicarias, se disipa sin huella, renuente a la memoria. Sólo la extinción del inútil estemecimiento que llamamos amor lo hace vivir pero sólo como memoria

²⁴ DA, p. 28.

de lo perdido; sólo esa mirada retrospectiva le confiere nombre a esa pasión entregada desde su inicio, desde su origen mismo al olvido; el amor carece entonces de futuro, pero se finca sobre una memoria de nada. Nada hay que recordar del amor sino el estremecimiento, el resto se ha perdido en el silencio de un lenguaje incapaz de dar un nombre a esa experiencia. Claramente entonces el amor carece también de pasado; anclado en el pasado, sin embargo, no es una memoria; no hay memoria del amor. El amor es un duelo surgido de la impotencia del lenguaje.

Al describir uno de los momentos cruciales del amor, Barthes, lo hemos subrayado ya, advierte ese momento del amor cuando el sujeto se precipita en la "desrealidad". Es el momento en que el sentido del mundo se extingue y con él se eclipsa también el sujeto; la muerte adviene al tiempo que la mirada aún viva, atenta, se desarraiga del mundo: "Mi mirada es implacable como la de un muerto, no río de ningún teatro, no acepto un guiño de ojo"²⁵ Freud habrá de advertir todo el peso de esta naturaleza íntima, intransferible, *indescriptible*, del objeto amoroso al tratar de comprender lo imposible: el duelo, la desaparición del otro. Quizá en el centro de la pasión amorosa no está sino esa extraña pasión del duelo que es al mismo tiempo la necesidad de hacer vivir la ausencia para reclamar el aprendizaje de la muerte.

México, D.F.
Agosto de 1996.

²⁵ Roland Barthes, p. 106.