

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

Departamento de Literatura y Lingüística

TRABAJO DE DIPLOMA

Título: El tema del erotismo en la poesía de Frank Abel Dopico

Autor: Yunier Mena Benavides

Tutora: Dra. Ana Iris Díaz Martínez

Santa Clara, Julio 2020
Copyright©UCLV

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

Literature and Linguistics Academic Department

DIPLOMA THESIS

Title: Theme of eroticism in the poetry of Frank Abel Dopico

Author: Yunier Mena Benavides

Thesis Director: Dra. Ana Iris Díaz Martínez

Santa Clara July
Copyright©UCLV

Este documento es Propiedad Patrimonial de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, y se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Universitaria “Chiqui Gómez Lubian” subordinada a la Dirección de Información Científico Técnica de la mencionada casa de altos estudios.

Se autoriza su utilización bajo la licencia siguiente:

Atribución- No Comercial- Compartir Igual



Para cualquier información contacte con:

Dirección de Información Científico Técnica. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Carretera a Camajuaní. Km 5½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830
Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

El amor, a su modo, es un incendio.

UBALDO PÉREZ HERNÁNDEZ

La poesía es una expresión de la certeza de que el lenguaje no nos separa de la realidad, sino que nos ofrece un acceso más profundo a esta. Así que no se trata de elegir entre estar fascinado por las palabras o preocupado con las cosas. La esencia misma de las palabras es señalar más allá de sí mismas; de forma que percibir las como valiosas de por sí es también adentrarse más profundamente en la realidad a la que se refieren.

TERRY EAGLETON

A RAMÓN LUIS HERRERA ROJAS

AGRADECIMIENTOS

Por contribuciones directas e indirectas vinculadas a este trabajo de diploma debo expresar mi gratitud a Osmany Mena Valdés, Nancy Benavides Izquierdo, Yadira Mena Benavides, María Josefa Valdés, Minerva Mena, Misleidy Darias Benavides, Eumelia Mena, Marisela Valdés, Ramón Luis Herrara Rojas, Yanetsy Pino Reina, Ileana Pérez Raymundo, Ana Iris Díaz Martínez, Yuleivy García Bermúdez, Ricardo Vásquez Díaz, Katia Malo de Pascual, Moisés Pascual Pérez, Francisco García Mendoza, Frank García Hernández, Rob Lyon, Tatiana Borísovna Gorstko, Yedier Rodríguez Padrón, Félix Antonio Castillo Flores, Alden Hernández Díaz, Adianys González Herrera, Magda Céspedes y Diego Rojas.

RESUMEN

Frank Abel Dopico (Santa Clara, Cuba, 1964 – *Ibidem*, 2016) fue uno de los poetas jóvenes más importantes para la renovación lírica cubana durante la segunda mitad de la década de 1980. El problema científico de la presente investigación está expresado en la siguiente pregunta: ¿Qué elementos describen el tratamiento del tema del erotismo en la obra poética de este autor? El objeto de la investigación es la obra poética de Frank Abel Dopico y su objetivo es describir el tratamiento del erotismo en su poesía. El campo de acción sería el erotismo que forma parte de tal estructura temática. La hipótesis con la que se trabajó fue que el erotismo está entre los temas recurrentes de la obra poética de Frank Abel Dopico y abarca desde el más vago movimiento anímico hasta el relato del más carnal enlace entre los cuerpos con un lenguaje inventivo y también con un lenguaje coloquial algo automatizado o poco autorreferente que no llama tanto la atención sobre sí y que enriquecen o acentúan el perfil de los conceptos y las ideas de significado erótico transmitidas por su poesía.

El informe contiene un primer capítulo titulado «Referentes teóricos para el análisis del tema del erotismo en la poesía de Frank Abel Dopico». En su primer epígrafe se hace una aproximación al texto poético como comunicación, en el segundo se conceptualiza el erotismo y en el tercero se caracteriza la poesía de Frank Abel Dopico. El segundo capítulo se titula «El tema del erotismo en la obra poética de Frank Abel Dopico» y su organización en dos epígrafes responde a la periodización de la poesía dopiqueana en dos etapas. Le siguen las conclusiones que confirman la hipótesis y la bibliografía.

Palabras clave: tema, erotismo, amor, poesía, comunicación.

ABSTRACT

Frank Abel Dopico (Santa Clara, Cuba, 1964-*Ibidem*, 2016) was one of the most important young poets for the Cuban lyrical renewal during the second half of the 1980s. The scientific problem of the present investigation is expressed in the following question: What elements describe the treatment of eroticism in the poetic work of this author? The object of the investigation is the poetic work of Frank Abel Dopico and its objective is to describe the treatment of eroticism in his poetry. The field of action would be the eroticism that is part of such a thematic structure. The hypothesis with which we worked was that eroticism is among the recurring themes of Frank Abel Dopico's poetic work and it ranges from the vaguest movement of the soul to the story of the most carnal link between bodies with an inventive language and also with a somewhat automated or not very self-referential colloquial language that does not draw so much attention to itself and that enriches or accentuates the profile of the concepts and ideas of erotic meaning transmitted by his poetry.

The report contains a first chapter entitled "Theoretical references for the analysis of the theme of eroticism in the poetry of Frank Abel Dopico". In the first epigraph, an approach to the poetic text as communication is made, in the second one eroticism is conceptualized and in the third one Frank Abel Dopico's poetry is characterized. The second chapter is titled "The theme of eroticism in the poetic work of Frank Abel Dopico", its organization in two epigraphs responds to the periodization of the dopiquean poetry in two stages. It is followed by the conclusions and the bibliography.

Keywords: theme, eroticism, love, poetry, communication.

ÍNDICE

Introducción.....	10
Capítulo I: Referentes teóricos para el análisis del tema del erotismo en la poesía de Frank Abel Dopico.....	15
1.1. El texto poético como comunicación.....	15
1.2. Conceptualización del erotismo.....	22
1.3. Caracterización de la poesía de Frank Abel Dopico.....	50
Capítulo II: El tema del erotismo en la obra poética de Frank Abel Dopico.....	55
2.1. El erotismo en la primera etapa de la obra poética dopiqueana (1983-1999): <i>Algunas elegías por Huck Finn, El correo de la noche, Expediente del asesino</i> y textos no incluidos en poemario.....	55
2.2. El erotismo en la segunda etapa de la obra poética dopiqueana (1999-2016): <i>Las islas del aire, Los puentes de Arcadia</i> y textos no incluidos en poemario.....	81
Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	87

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se ocupó de indagar en la poesía de Frank Abel Dopico, uno de los principales renovadores del discurso poético cubano a finales de los ochenta.¹ La misma se enfocó en solucionar una carencia, un problema, en la esfera del conocimiento de la literatura cubana. Aporta un saber sobre una arista del hecho artístico-textual, cultural, que constituye la obra de este poeta. Tal arista es el erotismo comprobable a primera lectura por su intensidad y recurrencia. La obra de Frank Abel Dopico no se ha abordado lo suficiente por la crítica. El erotismo constatable en ella solo ha sido tratado como campo privilegiado de acción, y con rigor, en el artículo de Carmen Sotolongo Valiño titulado «Símbolo y pasión ambivalente en un poema de Frank Abel Dopico», publicado en el número 59 de la revista *Umbral*.

En este mismo número, dedicado al autor tras su fallecimiento, hay otros textos valiosos que caracterizan y contextualizan la poesía dopiqueana en los que se ha apoyado este trabajo de diploma, son los de Ricardo Riverón y Yamil Díaz. El de este último es el prólogo a una nueva edición de uno de los libros emblemáticos de Frank Abel Dopico. Otros antecedentes que abordan la obra del poeta son Ricardo Riverón con el artículo «Pero el poeta, ¡ay!, siguió muriendo», Carmen Sotolongo Valiño con el epílogo a *Faz de tierra conocida (Antología de la poesía villaclareña)* y Virgilio López Lemus con los textos *El siglo entero* y «Otra mirada a la poesía cubana en cinco décadas de Revolución: 1959-2009». Estos son los textos que ha sido posible consultar hasta ahora y no se descarta la existencia de otros igualmente atendibles.

El problema científico al que se ha intentado dar solución puede formularse por medio de la siguiente pregunta: ¿Qué elementos describen el tratamiento del tema del erotismo en la poesía de Frank Abel Dopico? El objeto de investigación es la poesía de Frank Abel Dopico y el objetivo describir el tratamiento del tema del erotismo en la obra poética del autor, la cual comprende cinco poemarios y otras publicaciones en revistas o antologías. Los títulos que componen la obra dopiqueana son *Algunas elegías por Huck Finn* (1989,

¹ Yamil Díaz: «Tango a favor de Dopico». En Frank Abel Dopico: *El correo de la noche*, p. 7.

Premio de la Ciudad de Santa Clara), *El correo de la noche* (1989 y 2015, Premio David y Premio de la Crítica), *Expediente del asesino* (1991, 2018), *Las islas del aire* (1999) y *Los puentes de Arcadia* (2011).

El campo de acción es el tema del erotismo en dicha obra y como hipótesis se propuso que el erotismo es uno de los temas recurrentes en la obra poética de Frank Abel Dopico, abarca desde el más vago movimiento anímico hasta el relato del más carnal enlace entre los cuerpos con un lenguaje inventivo y también con un lenguaje coloquial algo automatizado o poco autorreferente que no llama tanto la atención sobre sí que enriquecen o acentúan el perfil de los conceptos y las ideas de tema erótico transmitidas por su poesía.

El método de epistemología cualitativa utilizado fue el análisis de contenido que está incluido en el método general de análisis de textos y que «estudia las relaciones entre la organización del texto —nivel sintáctico—, por una parte, y la estructura de los significados, por otra —nivel semántico—, y el modo en que se producen y emplean los signos del texto y el texto mismo —nivel pragmático—.»² En el análisis de contenido se produce una atribución de sentido de valor científico y el resultado consiste en un metatexto que modela la realidad investigada. El análisis fue desplegado sobre los poemas y conjuntos poemáticos en una indagación intratextual, contextual y transtextual, como la informan Luis Álvarez y Gaspar Barreto³ y según el interés investigativo correspondiente. Para el sustento metodológico han jugado un papel, además, Helena Beristáin, Desiderio Navarro y Terry Eagleton con sus respectivos libros *Análisis e interpretación del poema lírico*, *Ejercicios del criterio* y *Cómo leer un poema*.

El análisis de contenido investiga el texto, la obra de arte que es un sistema textual. Al emplearlo como método se aplica el criterio del análisis de la cantidad y la calidad de los constituyentes textuales o el de la comparación de textos diferentes. El primero se denomina criterio de cantidad/calidad y el segundo criterio discriminativo. El criterio de cantidad/calidad atiende al espacio intratextual y supone dos estrategias, la intensiva y la

² Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *El arte de investigar el arte*, p. 220.

³ *Ibidem*, pp. 239-277.

extensiva. Siguiendo este criterio se analizan las unidades que componen uno o varios textos. La estrategia extensiva analiza un grupo menor de elementos en un mayor campo y la estrategia intensiva analiza un grupo mayor de elementos en un menor campo. El criterio discriminativo no se preocupa por las unidades y relaciones internas del texto, sino por las relaciones comparativas entre textos y entre textos y realidades extratextuales. Sus estrategias son las intertextuales y las extratextuales. El criterio sobre el que se basa esta investigación es el de cantidad/calidad en su estrategia extensiva al examinar el constituyente temático erótico en el universo poético dopiqueano, sin embargo en determinados momentos del análisis se verifican fenómenos que incumben a las estrategias intertextuales y extratextuales del criterio discriminativo, pues la metodología, aunque ordenada y consecuente, no debe ser esquemática y ciega.⁴

El método de análisis literario necesariamente se apoya en una teoría de la estructura de la obra literaria,⁵ solo así es posible fijar procedimientos para encontrar en ella niveles, unidades y relaciones entre estas y entre niveles. Para conseguirlo hay que resolver primero «qué niveles de organización y qué tipos de elementos y relaciones podemos buscar en la obra literaria».⁶ En palabras de Helena Beristáin: «Todo discurso está estructurado por una superposición de planos horizontales y paralelos que son lingüísticos, que se superponen recíprocamente y cuya consideración resulta imprescindible para proceder al análisis.»⁷ Ellos son el fónico-fonológico, el morfosintáctico, el léxico-semántico y el lógico. A cada uno corresponden diferentes metáforas a partir de una serie de operaciones. Sin embargo, la literatura no es solo un sistema de planos lingüísticos, es un modelo de la realidad y por ello los niveles no semánticos de la expresión lingüística también se semantizan.⁸ Al investigarse el tema del erotismo en un conjunto literario se entra al área del significado o sentido del texto artístico realizado en su estructura. Investigar el tema del erotismo en la poesía de Frank Abel Dopico es indagar el significado erótico de sus composiciones.

⁴ Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *Opere citato*, p. 17.

⁵ Desiderio Navarro: *Ejercicios del criterio*, p. 93.

⁶ *Idem*.

⁷ Helena Beristáin: *Análisis e interpretación del poema lírico*, pp. 61-62.

⁸ Iuri M. Lotman: *La estructura del texto artístico*.

Para la conceptualización del erotismo, concepto desde el que se interpretan los poemas, han servido de ayuda Nicola Abbagnano con el artículo «Amor» de su *Diccionario de filosofía*; Iveth Barrantes y Eval Antonio Araya con «Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor»; Silvia Cardoso Ortiz con *El Eros-Tánatos de Freud en el pensamiento de Marcuse. Una investigación filosófica*; Raúl Dorra con «Notas para pensar el erotismo»; Michel Foucault con *El orden del discurso* y con *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*; Sigmund Freud con los textos *Más allá del principio del placer y otras obras*, *El yo y el ello* y *Tres ensayos de teoría sexual*; Pierre Grimal con su *Diccionario de mitología griega y romana*; Arnold Hauser con *Historia social de la literatura y el arte*; Laplanche y Pontalis con el *Diccionario de psicoanálisis*; Jerzy Limon con «Sobre la pornografía en el teatro y el arte»; Herbert Marcuse con *Eros y civilización*; F. Javier Mariscal Linares con «El erotismo en la poesía hispanoárabe»; Ezequiel Martínez Estrada con el *Panorama de las literaturas*; Carlos Marx con *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*; Masters y Johnson con *La respuesta sexual humana*; M^a de Los Reyes Nieto Pérez con «El erotismo en la literatura medieval»; Jaime Nubiola con «Pornografía y erotismo»; Octavio Paz con *La llama doble*; Platón con el *Banquete*; Félix J. Ríos con «La expresión erótica en la literatura hispánica»; Paul van Tieghem con *Historia de la literatura universal*; María L. Schaufler con «Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud»; Rosario Miranda con «Arder (sobre erotismo y literatura)» y Georges Bataille con *El erotismo*. Aunque el concepto por el que se toma parte es muy cercano de manera general al de Octavio Paz reformado con el de Herbert Marcuse y Virgilio López Lemus, las otras concepciones son muy útiles y continuamente usadas en el análisis porque también se manifiestan en el tejido de juicios y sucesos de los poemas.

El informe contiene un primer capítulo titulado «Referentes teóricos para el análisis del tema del erotismo en la poesía de Frank Abel Dopico». En su primer epígrafe se hace una aproximación al texto poético como comunicación, en el segundo se conceptualiza el erotismo y en el tercero se caracteriza la poesía de Frank Abel Dopico. El segundo capítulo se titula «El tema del erotismo en la obra poética de Frank Abel Dopico», su organización en dos epígrafes responde a la periodización de la poesía dopiqueana en lo

esencial propuesta por el crítico Ricardo Riverón desde una perspectiva comunicativa. La primera etapa transcurre entre 1983-1999 y la segunda entre 1999-2016. Le siguen las conclusiones que verifican la hipótesis y la bibliografía. El esfuerzo que constituye este trabajo de diploma no basta para hacer tributo al poeta, está lejos de ser lo necesario aunque, en criterios de su autor, el problema planteado haya sido resuelto con suficiente éxito en relación a su incipiente saber y el tiempo disponible. La literatura de este creador exige nuevos análisis y solicita investigadores preparados y entrenados para que la interpreten, atesoren y promocionen.

CAPÍTULO I: REFERENTES TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DEL TEMA DEL EROTISMO EN LA POESÍA DE FRANK ABEL DOPICO

I.1. El texto poético como comunicación.

El reconocimiento de la capacidad comunicativa del texto artístico-literario adquirió sistematicidad en el pensamiento estético contemporáneo ya entrado el siglo XX, en el que se destacaron teóricos como Jan Mukařovský, Umberto Eco, Moisei Kagan, Stefan Marawski, Iuri Lotman, entre otros, cuya propuestas adquirieron un valor trascendental en cuanto a la descripción y fundamentación de las dimensiones comunicativas del texto artístico, desde una gran diversidad de posturas.

En uno de sus libros: *El problema de la obra abierta* (1958), Umberto Eco aporta matices a su concepción del arte como hecho comunicativo, añadiendo que la obra artística ha de ser atendida como “diálogo interpersonal”,⁹ dicha particularidad es valorada en relación con la intencionalidad de su creador, quien: “deberá orientar las posibilidades mismas de la obra para inducir la interpretación del receptor, y de esta manera llegar a la esperada conducta dialógica”.¹⁰

En un momento posterior, el analista considera que a la obra de arte posee también entre sus funciones fundamentales la de “vehicular su propia poética”,¹¹ lo que implica la gestación de un conjunto de ardidés que sostienen una determinada postura estética, pero en función de una conducta e intencionalidad determinadas, por lo tanto, esta pudiera considerarse una manifestación de la función comunicativa de la obra de arte.

Para Umberto Eco la propuesta del arte como comunicación implica, tácitamente, la asunción de la comunicativa como función regente. Aunque en varios momentos de su obra queda declarada la importancia de la función comunicativa, esta queda sintetizada en el *Tratado de Semiótica General* (1974) donde el autor, refiriéndose a la cultura en su diversidad de expresiones advierte que esta “debería estudiarse por entero como un

⁹ Eco, Umberto: “El problema de la obra abierta”, en: *La definición de arte*. Ed. Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1980, p. 158.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 159.

¹¹ *Ibíd.*

fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación”¹². Subraya Eco, a su vez, que para la total realización de su función comunicativa la obra de arte ha de ser completada con la aportación interpretativa del receptor, esencia y fundamento de la estética de la obra abierta.

En este libro, Umberto Eco concibe al texto estético¹³ como acto de comunicación, lo cual implica una manipulación de la expresión¹⁴ que a su vez acarrea un reajuste del contenido alterando los códigos para producir una visión diferente y original del mundo. Esta sucesión de operaciones intelectuales convierten al texto estético en un “retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales”.¹⁵ Con dicha aseveración, Eco corrobora una vez más la existencia de una función comunicativa¹⁶ básica de la obra de arte, sin embargo, no deja de advertir la especificidad de dicha función al presentar al suceso estético como un modelo de relación pragmática capaz de generar en el receptor o cooperador interpretativo ejercicios intelectivos como: inducciones, deducciones, abducciones para el goce del suceso estético.¹⁷

En continuidad del pensamiento estético precedente, el esteta Moisei Kagan percibe la primacía en la función comunicativa, al constituir esta una premisa natural para el surgimiento de la actividad artística, cuya importancia ha quedado demostrada con el propio devenir de las artes, reforzando así la idea de su funcionamiento como: “específico canal de comunicación entre los hombres, por el que transcurre el intercambio de pensamientos, sentimientos y aspiraciones de las personas y la socialización de la vida espiritual individual”.¹⁸

La alusión a obras y el empleo de citas de los anteriores autores a propósito de la función comunicativa del arte ha tenido el propósito de ilustrar la importancia adjudicada a la capacidad del texto artístico para la expresión de ideas, emociones, sentimientos y conocimientos a propósito de los diversos objetos, procesos y fenómenos de la realidad, a

¹² Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Ed. Félix Varela, la Habana, 2008, p. 44- 45

¹³ En este libro son homologados *texto artístico* y *texto estético*.

¹⁴ Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Op. Cit., p. 367

¹⁵ Idem.

¹⁶ *Ibídem*, p.33.

¹⁷ Inserta en estas reflexiones la evocación al lingüista Roman Jakobson, a quien le adjudica Eco *la definición operativa más útil que se ha formulado del texto estético* (: 368). En tal sentido, Jakobson enuncia las siguientes funciones del lenguaje: referencial, emotiva, imperativa, fáctica o de contacto, metalingüística, y poética.

¹⁸ Kagan, Moisei. *Lecciones de Estética Marxista Leninista*, Ed. Arte y literatura, La Habana, 1984, p. 447.

partir de los presupuestos de dos importantes estetas y estudiosos del arte en su integralidad, pero ello no implica un reduccionismo, sino que sus obras han abierto el espectro a otros investigadores del tema.¹⁹

En su teoría de la expresión poética, Carlos Bousoño insiste en la importancia perceptual del “poema como comunicación”²⁰ y reflexiona a propósito del conjunto de elementos del texto poético que inciden en la capacidad del mismo para “causar emoción”²¹ en el receptor, de modo que durante el proceso de análisis del poema, este autor se interesa, en primer término, en:

Indicar [...] el papel que en la comunicación poética representa lo que comúnmente se ha llamado “placer estético”. Y es que la expresión adecuada que para esa comunicación se requiere se acompaña, secundariamente de un desprendimiento de placer en el que coinciden autor, oyente y lector.²²

En este orden, Bousoño responde con sus disquisiciones acerca de la capacidad comunicativa del poema a una “tradicción teórica que niega que la poesía «comunique» cosa alguna”.²³ De este modo, el teórico español se refiere, a la ilusión indispensable que proporciona la comunicación poética, y alude, además, a que este pensamiento poético “ha de estar empapado de afectividad [...] o de sensorialidad”²⁴, para concluir que: “el poema, a imitación y como expresión de lo que ocurre en el alma del hombre, consistirá

¹⁹Marilys Marrero ofrece su perspectiva acerca de la importancia de la función comunicativa del arte durante el siglo xx, subrayando su carácter inclusivo: “A través del fundamento ideológico y social que posee la función comunicativa pueden expresarse las demás funciones del arte, ante todo por el contenido de lo estético expresado mediante la definición de los valores estéticos, por las posturas que el sujeto asume frente a su mundo y por el significado que adquiere el acto comunicativo en la dialogicidad, en su interrelación con el resto de los significados extraestéticos; así podríamos expresar el contenido valorativo, educativo, cognoscitivo y lúdico del arte.” Cfr. Marilyns Marrero. *La función comunicativa en el discurso estético contemporáneo*, <http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/300.pdf>. Consultado el 30 de mayo de 2019, p. 114. Por su parte, Omar Calabrese observó que: “El arte es un lenguaje, y cada arte es un lenguaje.” Cfr. Omar Calabrese. *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós, Ibérica. Barcelona, España, p.16. Los intelectuales cubanos, Luis Álvarez y Gaspar Barreto, en similar perspectiva, proponen que el arte: “expresa, vale decir, tiene un sentido de comunicación. El arte, como modalidad especial de la cultura, se desarrolla como un lenguaje específico o, más bien como un amplio conjunto de lenguajes diversos cuya función predominante es la estética, y que se relacionan entre sí (la poesía sirve de texto para la canción y el aria; la escultura se relaciona con la arquitectura; pintura y escenografía–danzaria, teatral, cinematográfica; la literatura se relaciona con el cine, el teatro, la danza y la pintura.” Cfr. Luis Álvarez y Gaspar Barreto. *El arte de investigar el arte*, Ed. Oriente, 2010, p. 42.

²⁰ Bousoño, Carlos. “El poema como comunicación”, en: *Teoría de la expresión poética*. Ed. Gredos, p.15

²¹ Ibídem, p. 16

²² Ibídem, p. 23

²³ Ibídem, p. 26

²⁴ Ibídem, p. 23

también en un fluir, más o menos evidente, de estados de conciencia cambiantes que se desenvuelven en el tiempo”²⁵

En este orden, el autor se refiere a dos elementos indispensables en la comunicación que ejerce el texto poético, que son el autor y el receptor, en su capacidad descodificadora o receptora, y sobre todo a la capacidad que en ambos se desarrolla para el desarrollo de la esfera sensorial del hombre, pero no deja fuera un elemento fundamental sin el cual no sería posible la referida comunicación estética, que es la cuestión del contenido en el texto poético, de importancia primera en el logro de esa emoción estética.

En este orden, Terry Eagleton también se ha detenido en la importancia del contenido en el texto poético. Subraya Eagleton que aún persiste la idea de que el texto poético es una construcción cultural cuyo material, el idioma y los temas, al haber sido expuesto a las determinaciones de una forma artística, se ha realizado estéticamente: «A grandes rasgos, lo que denominamos contenido se refiere a lo que un poema dice, mientras que la forma hace referencia a cómo lo dice».²⁶ Sin embargo no resulta difícil observar que las formas son también materiales de trabajo del escritor, un legado que hereda y en relación al cual materializa sus pretensiones de innovación. Mas, la forma también es parte de lo que el texto «dice», esta categorización de la forma y el contenido es insuficiente:

El contenido conceptual de la obra es su estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística. El dualismo de forma y contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en la estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura.

Una estructura modificada llevará al lector o al espectador una idea distinta. De aquí se deduce que un poema carece de «elementos formales» en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado.²⁷

El arte, sector de la actividad humana al que pertenece la literatura, es un medio de comunicación porque conecta a emisores y receptores, o como lo escribe Iuri I. Levin:

²⁵ *Ibíd.*, p. 25

²⁶ Terry Eagleton: *Cómo leer un poema*, p. 81. (referencia incompleta)

²⁷ Iuri M. Lotman: *Op. cit.*, p. 23.

«Siendo un mensaje (un texto), el poema es, pues, un elemento de algún acto comunicativo (potencial) (fue creado por alguien y está predestinado para alguien)».²⁸ Emisor y receptor, locutor y auditor son límites del proceso de comunicación que la singularidad no anula, por lo que en una situación dada podrían coincidir en una misma persona.²⁹ Por tal papel de conexión social la literatura es un lenguaje y si no fuera por su sobreorganización y saturación informativa no se distinguiría de la lengua natural ni si quiera existiría:

El discurso poético representa una estructura de gran complejidad. Aparece como considerablemente más complicado respecto a la lengua natural. Y si el volumen de información contenido en el discurso poético (en verso o en prosa, en este caso no tiene importancia) y en el discurso usual fuese idéntico, el discurso poético perdería el derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería.³⁰

La obra literaria es un sistema de sistemas que no puede ser transmitido si no es de modo íntegro. El método de estudio de la literatura debe observar que una obra literaria deja de ser al ser comunicada de manera abreviada o comentada por medio del lenguaje ordinario, puesto que la mayoría de su información artística se pierde. La división entre el contenido y las particularidades artísticas desconoce la naturaleza de la literatura: «Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía.»³¹

El poema es un modo de arte, un mensaje en un lenguaje artístico que es un sistema organizado con fines comunicativos.³² No es solo lengua natural en la que ejerce un papel dominante la función estética o poética³³ correspondiente al factor de la comunicación denominado mensaje. El texto poético es un signo de propiedades icónicas en el que los niveles lingüísticos no semánticos se semantizan,³⁴ es una estructura

²⁸ Iuri I. Levin: «La lírica desde el punto de vista comunicativo». En Desiderio Navarro (sel. y tr.): *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008*, pp. 170-191.

²⁹ Iuri M. Lotman: *Op. cit.*, p. 17.

³⁰ *Ibidem*, p. 21.

³¹ *Idem*.

³² *Ibidem*, p. 14.

³³ Helena Beristáin: *Op. cit.*, p. 27.

³⁴ Iuri M. Lotman: *Op. cit.*, p. 34.

modelo del mundo codificada en un sistema de modelización secundaria superpuesto al idioma y la conciencia lingüística humana.³⁵

El medio de comunicación para interrelacionar semiológicamente individuos³⁶ que constituye el poema posee un estatus comunicativo inherente conformado en su estructura interna y en su funcionamiento externo: «Al hablar del status comunicativo del texto, nos referimos al sistema de las interrelaciones entre los “personajes” ligados a ese texto.»³⁷ El estatus comunicativo del poema está dado por los vínculos que establece entre emisor y destinatario con sus implicaciones semánticas y pragmáticas, por la marcación o no marcación textual de estos, por la presencia de personajes que dentro de la delimitación del texto intercambian ficcionalmente información.

Ya sea con participación o no de la intertextualidad claramente marcada, la estructura artística del texto poético se contruye para transmitir significados³⁸ y entre todo lo comunicado por la lírica, como asegura Iuri Levin, tiene prioridad lo humano: «El tema fundamental de la lírica es la existencia del hombre en el mundo. [...] la lírica posee una gran capacidad modalizante, presenta lo personal, lo privado, lo particular, como general, de importancia general y de interés general.»³⁹ La estructura artística del poema es una hipóstasis temática. El tema del erotismo que se indaga en la presente investigación tiene una participación de evidente centralidad en lo humano como motivación de las acciones del hombre y como vecindad a la génesis del mismo.

Lubomír Dolezel resume la posición de Jan Mukarovsky sobre la naturaleza comunicativa del arte verbal: «La diferencia entre “materia” y “forma” se relativiza cuando todos los constituyentes de la estructura poética tienen asignados “valores creadores de sentido”: “Todos los constituyentes tradicionalmente denominados formales son [...] vehículos del significado, signos parciales en una obra de arte” (“O Strukturalismu”, *Studie z estetiky*, pp. 112 y ss.; *Structure*, pp. 10 y ss.). Desde una perspectiva semiótica, una obra literaria es una estructura absolutamente semantizada.»⁴⁰

³⁵ *Ibidem*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, p. 17.

³⁷ Iuri I. Levin: *Op. cit.*, p. 170.

³⁸ Iuri M. Lotman: *Op. cit.*, p. 47.

³⁹ Iuri I. Levin: *Op. cit.*, pp. 175-176.

⁴⁰ Lubomír Dolezel: «El estructuralismo de la Escuela de Praga ». En Raman Selden: *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*, p. 55.

Aunque se vaya en busca de ese sentido, por ejemplo erótico, del poema, hay que permanecer atento a la forma⁴¹ porque esta también aporta al sentido y aún mejor, como opina Lotman, los llamados constituyentes formales integran una textualidad artística icónica, figurativo-verbal, la cual modeliza la realidad con un lenguaje que incluye la lengua natural pero que a la vez la excede. La semántica del poema no es la semántica convencional, arbitraria, inmotivada, del idioma, sino otra que se erige sobre ella.

La concepción estratificacional de la obra literaria de Jan Mukarovsky fue modificada por Félix Vodicka al fundir los niveles fonético y semántico en el verbal, nivel al que correlaciona el temático.⁴² El nivel temático del poema comprende la ‘figura’, el modelo complejo de la realidad al que aportan sentido los niveles lingüísticos no semánticos artísticamente semantizados. La temática o plano temático es definido por Oldrich Belic y Josef Hrabák como «la realización concreta del tema, es decir, la fisonomía concreta de cosas, seres humanos, acciones, ideas y sentimientos que encontramos exteriorizados por medio del lenguaje en una obra determinada.»⁴³ este permanece en relación con los planos o estratos compositivo y lingüístico. El término *motivo*, empleado por Tomashevsky, Mukarovsky y Vodicka designa la unidad temática o de significado básica.⁴⁴ En palabras de Desiderio Navarro: «en la ciencia literaria mundial, desde el pasado siglo, se viene usando el término “motivo”, tomado en préstamo a la musicología, para designar las unidades constructivas elementales de la fábula (la acción) o, en general, del mundo presentado».⁴⁵ Hay ciertos motivos o grupos estables de motivos fijados por la tradición denominados tópicos.⁴⁶

El *tema* es aquel «sector de la realidad (determinado conjunto de elementos de la realidad, personajes, acciones) del que se ha apropiado estéticamente el autor y que ha comunicado en la obra.»⁴⁷ El sector de la realidad mismo habitualmente se llama *materia*. El tema supone implícita o explícitamente una posición ideológica cuya sustracción repercute

⁴¹ Terry Eagleton: *Op. cit.*, p. 10. (todas estas referencias están incompletas) Fijate en las primeras. Todos los datos que no deben faltar

⁴² Lubomir Dolezel: *Op. cit.*, p. 56.

⁴³ Oldrich Belic y Josef Hrabák: *Introducción a la teoría literaria*, p. 92.

⁴⁴ Lubomir Dolezel: *Op. cit.*, p. 56.

⁴⁵ Desiderio Navarro: *Op. cit.*, pp. 100-101.

⁴⁶ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 407; Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 93.

⁴⁷ Oldrich Belic y Josef Hrabák: *Op. cit.*, p. 89.

metodológicamente en el intercambio del término *tema* por el de *asunto*, con el que ciertas obras, por ejemplo, se pueden catalogar de asunto amoroso. Dentro del plano temático es posible encontrar un tema general, un tema principal, temas accesorios o secundarios y motivos; también matices semánticos cómicos, trágicos, grotescos, absurdos, etc. El erotismo sería, por lo tanto, uno de los temas tratados por Frank Abel Dopico. La apropiación o aprehensión estética de la realidad que caracteriza al plano temático o nivel temático del poema es emotiva (canto de las emociones), sensorial (vista, oído, olfato, gusto) e intelectual (reflexión) y con ella se escribe, crea, imita, recuerda, conoce, sirve, comunica o alcanza una autosuficiencia introspectiva o hermética.⁴⁸ Virgilio López Lemus señala que la poesía emotiva más habitual es la amorosa⁴⁹ referida tanto al Eros o amor erótico como a la filía o amor filial y amistoso, mientras que, según el propio autor, en la poesía erótica lo táctil conserva una prominencia respecto al resto de los sentidos.

Iuri K. Shcheglov y Alexander K. Zholkovski definen también el concepto de tema y lo extrapolan al conjunto de la obra autoral como concepto de universo poético: «Lo que nosotros proponemos denominar tema de la obra literaria corresponde aproximadamente a la representación metalingüística del sentido de la proposición en la semántica estructural.»⁵⁰ El tema no es el texto literario empobrecido, es un metalenguaje que describe su sentido: «[...] el tema no es cierto ‘digest’ para el lector, sino una abstracción científica cuyo valor depende de que se hayan presentado correspondencias suficientemente convincentes entre ellas y el texto real.»⁵¹

Estos autores concentrados en el problema de la formulación correcta del tema de la obra insisten en él como una síntesis descriptiva del significado del texto, pero si en un primer momento pasan por alto que el tema no es solo descripción metalingüística sino también texto real, más adelante precisan que hay *en el texto* temas que informan sobre la realidad y sobre la relación del autor con ella y también que hay otros temas que se orientan a los

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 28-44 y Virgilio López Lemus: *Aguas tributarias*, p. 24.

⁴⁹ Virgilio López Lemus: *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁰ Iuri K. Shcheglov y Alexander K. Zholkovski: «El concepto de tema y el de universo poético», p. 2. En *Entretextos*, 9.

⁵¹ *Ibidem*, p. 3.

instrumentos de la creación misma como por ejemplo el lenguaje poético: «El tema es una orientación [‘ustanovka’: al. ‘Eistellung’] a la que se hallan subordinados todos los elementos y niveles de la obra; es cierta intención que se realiza en el texto.»⁵² El tema es tanto abstracción científica como significado del texto real, y puede ser aquella por ser primeramente este. Se puede decir más: antes de ser parte de un nuevo texto específico el tema es cultura, legado, tradición. Luego pasa a ser arte y solo después de esto ha de plantearse como problema la investigación del tema literario multívoco para un mismo lector y divergentemente interpretado por distintos lectores que difieren en código.

Boris Tomashevsky concibe el tema como la idea común que da unidad a un conjunto de frases al combinarse estas según su sentido. El tema es construcción, todo, una entidad intratextualmente supraindividual que relaciona referencialmente el texto con su realidad exterior, pero también parte, segmento:

En el curso del proceso artístico las frases individuales se combinan entre sí según su sentido, realizando una cierta construcción en la que se hallan unidas por una idea o tema común. Las significaciones de los elementos particulares de la obra constituyen una unidad que es el tema (aquello de lo que se habla). Es tan **lícito hablar del tema de una obra completa como del tema de sus partes.**⁵³ [...] El tema de una de las partes no analizables de la obra se llama un motivo. En realidad, toda proposición posee su propio motivo. [...] Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra.⁵⁴

Tal armazón temática no es un sistema aparte del resto de la estructura de la obra. La colaboración intersistémica intratextual hace posible el tema, alcanza a cada nivel que es puesto en contacto con el otro de acuerdo al efecto comunicacional buscado en todo poema o verso, por ejemplo:

Cada uno de ellos [los niveles fonológicos y métricos] forma estructuras organizadas de cierta manera, y el nivel léxico-semántico actúa como su interpretación. A través de él hay una correlación de los valores fonológicos con los rítmicos. La dependencia aquí es dual, que está determinada por la iconicidad de los signos en el arte y la presunción de

⁵² Ibidem, p. 10.

⁵³ Boris Tomashevsky: «Temática». En Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 199

⁵⁴ Ibidem, p. 203.

significado de los elementos estructurales de un texto literario: las unidades semánticas y su relación en este texto interpretan los valores de las unidades de los niveles inferiores. Pero hay una relación inversa: la correlación de los fonemas genera convergencia semántica y antítesis en niveles superiores: la estructura fonológica interpreta la semántica.⁵⁵

El tema es significado en el texto signo icónico cuya finalidad es ser emitido y recepcionado, ser comunicación, vínculo semiótico entre seres. Los sistemas fónico-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico, lógico, las metáforas inscritas en sus estructuras,⁵⁶ el sistema gráfico, etc.,⁵⁷ colaboran en la generación del sentido del texto; sentido sobredeterminado⁵⁸ por el acontecer extratextual artístico e histórico, cultural en general. El texto poético como comunicación es una realidad cultural insertada en la cultura como espacio comunicacional,⁵⁹ es estructura y diálogo. Al ser tema del texto poético, el erotismo es constatable en los signos combinados dentro del marco de la estructura textual porque está presente en ellos y aguarda siempre por una lectura o por una descripción científica.

1.2. Conceptualización del erotismo

La palabra «erotismo» proviene de «eros», vocablo con el que los griegos antiguos designaron el amor y al dios que lo disgrega entre los hombres y el resto de los dioses ocasionando alegría, discordia y dolor. Está integrada por «eros» (amor, impulsos y tendencias sexuales) e *-ismo* (actitud, tendencia, cualidad). Así, en el uso lingüístico, refiere amor sensual, carácter de aquello que lo excita y la presencia o exaltación de este en el arte. El adjetivo «erótico», del latín *eroticus* desde el griego *erotikós*, significa lo relativo al amor sensual o lo perteneciente a él, lo que aviva su apetito, y lo que califica a la poesía amorosa, a la poesía referida al amor sexual de forma general. «Erotismo» es

⁵⁵ Iuri M. Lotman: *Análiz poeticheskogo teksta*, p.137. Traducción de Félix Antonio Castillo Flores.

Referencias incompletas

⁵⁶ Helena Beristáin: Op. cit., p.

⁵⁷ Terry Eagleton: *Una introducción a la teoría literaria*, p. 177.

⁵⁸ Helena Beristáin: Op. cit., p.

⁵⁹ Iuri M. Lotman: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto». En *Escritos*, 9, p. 19; «Acerca de la semiosfera». En Desiderio Navarro (sel. y tr.): *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1*, p. 307.

una sustantivación con auxilio de sufijo que inscribe la cualidad erótica, la calidad o propiedad distintiva de las realidades que excitan el amor sensual.⁶⁰

Eros es la base mitológica del concepto de erotismo,⁶¹ por ello para aproximarse a una definición satisfactoria del erotismo hay que comenzar fijando el significado de «eros», en español «amor». Sin hablar de eros, de amor, no es posible hablar del erotismo. Pierre Grimal sintetiza o formula la función, tarea o esencia de Eros como «ser una fuerza fundamental del mundo» que garantiza «no sólo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos».⁶² Las cosmogonías, los poetas, los filósofos y los hombres de ciencia continuamente han disertado sobre estas cuestiones. El filósofo italiano Nicola Abbagnano enumera las acepciones de «amor» en el lenguaje y las reduce a matrices generales para terminar clasificando y resumiendo el ejercicio filosófico histórico en la materia.

Si estas consideraciones que siguen son de Abagnano, hay que decirlo En el lenguaje común la palabra «amor», equivalente lingüístico del sustantivo griego «eros» por medio del latín «amor», aparece como un vínculo entre sexos al que no resulta ajeno la amistad, la ternura, la solicitud, la selectividad y la electividad. Este amor está diferenciado del acto sexual que sacia el apetito suscitado por el básico deseo carnal enajenado de la atracción de las personalidades. El idioma ajusta el significado de «amor» en la frase «hacer el amor» a tal relación despersonalizada. También la lengua se refiere como amor a las relaciones interpersonales entre amigos, padres e hijos, cónyuges y ciudadanos; al amor por cosas y objetos sin animación como cuadros, dinero o libros; al amor por objetos ideales o no físicos como la gloria, el bien y la justicia; al amor a modos de vivir o actividades: trabajo, profesión, lujo, juego, diversión; al amor por comunidades o colectividades como la patria o el partido y al amor al prójimo y a Dios.

Bajo la palabra amor se albergan significados propios e impropios. Los primeros son irreductibles y los segundos pueden expresarse más justamente con otras palabras. Este es

⁶⁰ Rae: *Diccionario de la lengua española*, 641; Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, p. 239; Pierre Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 171-172.

⁶¹ Iveth Barrantes Rodríguez y Eval Antonio Araya: «Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor». En *InterSedes*, 4, p. 76.

⁶² Pierre Grimal: *Op. cit.*, p. 171.

el caso del amor a las cosas inanimadas, los objetos ideales, y las actividades que es, más bien, deseo de posesión, compromiso moral e interés o «pasión» profesional o vital. Afirma Abbagnano que «la relación intersexual se puede llamar A. [amor] sólo cuando tiene una base electiva e implica el compromiso personal recíproco. Se podrá así evitar llamar “A.” a la relación sexual ocasional o anónima».⁶³ Los usos propios coinciden en designar un tipo de relación humana asistida por la solidaridad y la concordia. El deseo y el deseo de posesión, dice Abbagnano, no forman parte inalienable del amor al estar ausentes en las relaciones interpersonales, donde incluye los cónyuges, en el amor por las colectividades y en el amor al prójimo y a Dios. Ve la presencia del deseo discutible en el amor sexual,⁶⁴ lo que esta investigación no comparte. Si es cierto que el amor como relación humana no se reduce a la atracción sexual, esta no puede estar ausente en el amor sexual porque no sería entonces sexual aunque fuera amor indiscutido.

Aclara Abbagnano sobre la solidaridad y la concordia que el carácter de las mismas en el amor es irregular: «resulta diferente conforme a las formas o las especies diferentes del A., e implica también diferentes grados de intimidad, de familiaridad y de forma emotiva»,⁶⁵ los variados amores cuentan con distintas «fases biológicas, culturales y sociales y no se pueden reducir a un mismo tipo o forma de solidaridad, de concordia o de coparticipación emotiva.»⁶⁶ Esta aclaración de Abbagnano es valiosa porque plantea la complejidad del abordaje del amor. La memoria de Occidente cuenta en la Gracia Antigua numerosas mentes que pensaron sobre el eros: «Los griegos vieron en el A. ante todo una fuerza unitaria y armonizadora y lo entendieron como fundamento del A. sexual, de la concordia política y de la amistad. Según Aristóteles (*Met.*, I, 4, 984 b 25 ss.), Hesíodo y Parménides fueron los primeros en sugerir que el A. constituye la fuerza que mueve las cosas y las lleva y las mantiene juntas».⁶⁷ Para Empédocles el amor es la fuerza que aglutina los cuatro elementos y la discordia la que los separa; la *esfera* es el reino del amor, en ella los elementos permanecen armónicamente fundidos. En esta fase cósmica no hay sol, ni tierra, ni mar, sino la uniformidad física solitaria, única.

⁶³ *Ibíd.*, p. 48.

⁶⁴ *Idem*

⁶⁵ *Idem*

⁶⁶ *Idem*

⁶⁷ *Idem*.

Señala Abbagnano que a Platón se debe la primera sistematización filosófica del amor, el *Convivio* o *Banquete*. En este estudio «se recogen y conservan los caracteres del A. sexual, pero, al mismo tiempo se generalizan y se subliman». ⁶⁸ Para este filósofo griego el amor es una insuficiencia o necesidad consciente por la cual se busca obtener para siempre lo que se desea o necesita. Pero no se desea lo feo, por lo que el amor se dirige hacia lo bello y lo bueno, pues la bondad es belleza o la acumula en alto grado. Como se quiere conservar o poseer interminablemente el bien deseado, el amor es, además, deseo de inmortalidad. El amor a la sabiduría permite alcanzar, contemplar, la más alta belleza. El camino para arribar desde el amor sensible a la filosofía o amor a la sabiduría y desde el delirio erótico a la virtud divina es tema del *Fedro*, el hombre se libra de la ignorancia al ocuparse de la indagación dialéctica.

El *Banquete* es un diálogo filosófico en el que el personaje Apolodoro cuenta a un amigo, Glaucón, los discursos que escuchó, como Fénix, de boca de Aristodemo y que se produjeron en encomio a Eros, tiempo atrás, en la casa del poeta Agatón. En él son rememorados los discursos que sobre el amor en aquella ocasión hicieron Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes, Agatón y Sócrates. Erixímaco propone honrar a Eros en el banquete en vez de embriagarse, pues Fedro le había comentado la falta de celebración a que los hombres tenían sometido al dios: «¿No es extraño, Erixímaco, que, mientras algunos otros dioses tienen himnos y peanes compuestos por los poetas, a Eros, en cambio, que es un dios tan antiguo y tan importante, ni siquiera uno solo de tantos poetas que han existido le haya compuesto jamás encomio alguno?». ⁶⁹

Para Fedro, Eros es guía, nobleza, moral, virtud de los amantes, respeto de los dioses, antigüedad y grandeza. Dice: «Lo que, en efecto, debe guiar durante toda su vida a los hombres que tengan la intención de vivir noblemente, esto, ni el parentesco, ni los honores, ni la riqueza, ni ninguna otra cosa son capaces de infundirlo tan bien como el amor». ⁷⁰ La vergüenza de la que se es presa frente al ser amado por actuar cobarde o feamente lleva al bien de los actos de la vida y a realizarla con una esforzada valentía:

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Platón: «Banquete», p. 196.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 200.

«Así, pues, si hubiera alguna posibilidad de que exista una ciudad o un ejército de amantes y amados, no hay mejor modo de que administren su propia patria absteniéndose de todo lo feo y emulándose unos a otros. Y si hombres como esos combatieran uno al lado del otro, vencerían, aun siendo pocos, por así decirlo, a todo el mundo».⁷¹

Eros inspira valor, solidaridad, afecto y sacrificio por el otro, lo que es admirado y premiado por las divinidades: «los dioses valoran muchísimo esta virtud en el amor, sin embargo, la admiran, elogian y recompensan más cuando el amado ama al amante, que cuando el amante al amado, pues un amante es cosa más divina que un amado, ya que está poseído por un dios».⁷² Por fin, acaba Fedro su encomio al dios del amor, que tanto precisaba de homenaje: «En resumen, pues, yo, por mi parte, afirmo que Eros es, de entre los dioses, el más antiguo, el más venerable y el más eficaz para asistir a los hombres, vivos y muertos, en la adquisición de virtud y felicidad».⁷³ La grandeza le viene a Eros, en parte, por ser el primer dios, el más antiguo, lo cual merece ser honrado. Hesíodo, dice Fedro, plantea que después del Caos, lo existente al principio, surgen la Tierra y Eros; igual lo dispone Acusilao. Parménides destaca también su carácter primigenio.

Pausanias rectifica a Fedro. No se puede simplemente elogiar a Eros sin antes distinguir a cuál Eros elogiar como éste está ligado a Afrodita. Hay dos Eros y no uno, ya que hay dos Afrodita y no una. A la Afrodita Urania corresponde un Eros Uranio y a la Afrodita Pandemo un Eros Pandemo. Cualquier Eros no debe ser fácilmente objeto de elogio porque «no todo amor ni todo Eros es hermoso ni digno de ser alabado, sino el que nos induce a amar bellamente».⁷⁴ Tampoco cualquier acción o cosa puede ser fácilmente alabada, no pertenece a la fealdad o a la belleza por sí misma, más bien entra al terreno de estas según se lleve a cabo de una u otra manera. Las acciones son hermosas cuando son realizadas bien y con rectitud. Solo es lícito alabar la belleza.

Eros Pandemo es bajo y vulgar. «Este es el amor con el que aman los hombres ordinarios. Tales personas aman, en primer lugar, no menos a las mujeres que a los mancebos; en

⁷¹ *Ibidem*, p. 201.

⁷² *Ibidem*, p. 204.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 205-206.

segundo lugar, aman en ellos más sus cuerpos que sus almas y, finalmente, aman a los menos inteligentes posible, con vistas sólo a conseguir su propósito, despreocupándose de si la manera de hacerlo es bella o no». ⁷⁵ El concepto del amor propuesto por Pausanias subestima a la mujer ante las cualidades de fortaleza y de supuesta mayor facultad inteligente de lo masculino. Eros Uranio, al contrario de Eros Pandemo, no se desentiende de la conciencia de la belleza y del bien, «los inspirados por este amor se dirigen precisamente a lo masculino, al amar lo que es más fuerte por naturaleza y posee más inteligencia». ⁷⁶

Los pederastas inspirados por Eros Uranio proceden enamorándose de los mancebos cuando en ellos asoma la barba, señal de la inteligencia. Estos amantes están listos para estar unidos a su amado eternamente, sin engañarlo ni cambiarlo por otro una vez que lo eligieron cuando este era un joven sin entendimiento suficiente. Pausanias valora la estabilidad y la fidelidad de la relación. Eros Uranio promueve el amor por aquel que reúne virtud en el alma y en el cuerpo, pero nunca es motivo de reproche consentir favores a los amantes: «Entre los bárbaros, en efecto, debido a las tiranías, no sólo es vergonzoso esto, sino también la filosofía y la afición a la gimnasia, ya que no le conviene, me supongo, a los gobernantes que se engendren en los gobernados grandes sentimientos ni amistades y sociedades sólidas, lo que, particularmente, sobre todas las demás cosas, suele inspirar precisamente el amor». ⁷⁷

Resulta más hermoso, menos vulgar y ordinario, amar a los más nobles y mejores frente a todos a pesar de que sean feos. La vergüenza no tiene cabida en el amor, pues el amante del bueno emerge de su deseo justificado ante los demás. Vergonzoso es para el amante no lograr su propósito, no ser correspondido, no así amar al feo o intentar lo que nunca haría más que para imbuir el amor a él en otra persona: «al intentar hacer una conquista, nuestra costumbre ha concedido al amante la oportunidad de ser elogiado por hacer actos extraños, que si alguien se atreviera realizar con la intención y el deseo de llevar a cabo cualquier otra cosa que no sea ésta, cosecharía los más grandes reproches». ⁷⁸ Si alguien

⁷⁵ *Ibidem*, p. 206.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 208.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 209.

para conseguir dinero o cargos públicos operara con súplicas, juramentos, esclavitud o durmiendo en las puertas de otro no sería excusado como el que viola su juramento de amor, el que al no ser válido ante los dioses no acarrea castigo.

El amante virtuoso es el que debe ser beneficiado por el consentimiento del amado que entonces aumentará su virtud, pues el otro le ofrece mejoramiento y sabiduría. El amado virtuoso no asentirá al pérfido. Pérfido es «el que se enamora más del cuerpo que del alma, pues ni si quiera es estable al no estar enamorado tampoco de una cosa estable, ya que tan pronto como se marchita la flor del cuerpo del que estaba enamorado, “desaparece volando”, tras violar muchas palabras y promesas». ⁷⁹ El amado debe poner a prueba al amante para no ceder a inconstantes traidores. No está bien entregarse sin más a cualquiera, por ello los amados huyen y los amantes los siguen.

En la dualidad de Eros coincide Erixímaco con Pausanias. Pero lo entiende como una propiedad de lo existente y no sólo como el impulso hacia los seres bellos. Eros es inclinación de unas cosas hacia otras. Como Erixímaco era médico veía la dualidad de Eros en el cuerpo como amor de lo sano y amor de lo enfermo. El estado sano ama el bienestar y el estado enfermo el malestar. El objeto de la medicina es restablecer en el cuerpo el amor de lo sano a la perpetuidad de lo sano, que es belleza y bien. La medicina no es más que «el conocimiento de las operaciones amorosas que hay en el cuerpo en cuanto a repleción y vacuidad y el que distinga en ellas el amor bello y el vergonzoso será el médico más experto». ⁸⁰ El médico se ocupa en lograr que los elementos dispares del cuerpo se amen: lo frío y lo caliente, lo seco y lo húmedo, lo amargo y lo dulce... La medicina, la agricultura, la gimnástica y la astronomía se subordinan al Eros armónico que propicia el acuerdo entre los elementos componentes de estas disciplinas.

El amor vulgar que no es armonía y orden debe practicarse con cautela y moderación para que su placer no se torne displacer. Conviene vigilar a los dos Eros porque están en todas las cosas como en las estaciones del año. Cuando en ellas el Eros es el armónico y mesurado la prosperidad se abre paso, no así cuando el Eros caótico desequilibra los

⁷⁹ *Ibidem*, p. 210.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 216.

elementos fríos y calientes, secos y húmedos gestando desastres, enfermedades y plagas. La adivinación tiene la utilidad de ser la centinela y la moderadora del Eros. Eros conduce el curso de cuanto se desplaza, mezcla o separa, pero la segregación no provoca ventura.

El conocido mito del andrógino es contado por Aristófanes en su turno del convivio. El andrógino es una clase de hombre primitivo unificado que abarcaba en sí dos cuerpos humanos de los actuales. Juntábanse en él los sexos masculino y femenino en combinación diversa. Dábanse los casos de un ser que reunía hombre y mujer, hombre y hombre y mujer y mujer. Como eran no divididos disponían de fuerza e insolencia para enfrentarse a los dioses por lo que Zeus los escindió para debilitarlos y dominarlos. Desde entonces los humanos buscan la mitad que les fuera arrebatada.

La homosexualidad y la heterosexualidad queda explicada mitológicamente al buscarse entre sí los hombres, las mujeres y los hombres y mujeres que una vez forjaron con sus cuerpos una sólida célula de existencia. Observa Aristófanes que «hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana».⁸¹ Eros procura la felicidad al restituir la naturaleza humana, al juntar a uno con el otro afín: «Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad».⁸²

De todos los dioses, Eros es el más feliz como es el mejor y más hermoso, razona Agatón. Es también para este el más joven porque se aparta de la vejez y se acompaña de jóvenes. Le atribuye el poeta el destino de infundir amistad y paz. Este Eros es un legítimo soberano entre los dioses. No reside en las almas temperamentalmente rudas. Es elegancia, delicadeza y no deformidad. Rechaza lo que fenece, se cierra y encoge para trasladarse a lo naciente, vital y florecido. Eros es virtuoso, anula la violencia, no es injusto ni víctima de la injusticia: «la violencia no toca a Eros, ni cuando hace algo, lo hace con violencia, puesto que todo el mundo sirve de buena gana a Eros en todo, y lo

⁸¹ *Ibidem*, p. 226.

⁸² *Ibidem*, p. 228.

que uno acuerde con otro de buen grado dicen “las leyes reinas de la ciudad” que es justo». ⁸³

Eros es templanza, supera, vence y domina todos los placeres; es valentía, porque sometió al más valiente, a Ares con el amor por Afrodita; es sabiduría, porque hace de otros poetas famosos, y para enseñar algo hay que conocerlo con maestría, a quien Eros no toca la sombra del olvido se lo traga. Discípulos de él son Apolo en las artes del arco, la medicina y la adivinación; las Musas en la música; Hefestos en la forja; Atenea en el tejido y Zeus en el arte de gobernar. Eros es procreación, nacimiento y crecimiento, multiplicación de los vivientes. Para Agatón Eros es el dios de la belleza, antes que naciera reinaba en el cosmos la Necesidad cultivadora de sucesos horribles entre las deidades cuyas actividades persistían desordenadas. El nacimiento del amor produjo bienes para divinos y humanos al imponerse la cualidad de la belleza. Eros es causa de sí mismo en lo que lo circunda, es decir, como es hermoso y mejor embellece y mejora.

Agatón es preguntado por Sócrates, quien lo lleva a deponer algunas posturas fundamentales de su discurso hasta concordar en que Eros tiene una naturaleza por la que desea algo que no se posee y lo desea para el presente y para el futuro. Entonces Eros que es amor de la belleza carece de ella, y como lo bueno es bello tampoco posee bondad. Pero las cosas no quedan así y Sócrates refiere los saberes de Diotima. Si bien Eros no es bello ni bueno, menos es feo y malo. Existe un punto medio donde toda naturaleza, amor y posesión se equilibran por el que Eros no pudo ser un dios, sino un demon, un genio o espíritu interpuesto entre divinidad y mortal. Los dioses, en cambio, alcanzan absolutamente lo bello y lo bueno. El demon actualiza a los hombres acerca de los dioses y a los dioses acerca de los hombres. Informa súplicas, sacrificios, órdenes y recompensas. Es el continuo intermedio entre mortales e inmortales del que parten la adivinación y la magia. Eros fue concebido en la fiesta por el nacimiento de Afrodita, de donde viene su cercanía a ella. Cercanía a la que igualmente tributa la hermosura de la diosa. Es engendrado Eros de Poros, el Recurso, y Penía, la Pobreza. Tal génesis le otorga sus caracteres peculiares.

⁸³ *Ibidem*, p. 234.

Eros ama lo bello, lo bueno y la sabiduría como asimismo lo desean los que no son ni dioses ni ignorantes. Sócrates, dice Diotima, había confundido al que ama con lo amado. La función que este demon tiene para los humanos se afina en su naturaleza. Cuando se desea las cosas bellas y buenas lo que se quiere es poseerlas siempre, quien haga suyas tales cosas será feliz: «el amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el bien».⁸⁴ Los que aman buscan procrear en la belleza con el cuerpo y con el alma al arribar a cierta edad, dar cumplimiento a un intrínseco impulso creador.

El amor no es solo amor de lo bello, sino, y sobre todo, amor a esa generación en lo bello, procreación por la que los vivos consiguen la inmortalidad al reemplazarse unos por otros continuamente. Los elementos físicos que los constituyen también se renuevan a lo largo de la vida de los individuos, junto con los elementos inmateriales del alma como son las costumbres, los caracteres, los recuerdos, los temores u opiniones. Como el amor ansía poseer siempre el bien ansía la inmortalidad para dar consecución a esa perpetua aspiración. El amor y el cuidado de los padres al vástago es amor a la inmortalidad, que es el fin último y verdadero del amor. Así los que tienen su alma fecunda o los que se lanzan con arrojo y diligencia a grandes obras procuran la perennidad del honor y de la gloria. Eros conduce a la inmortalidad a través del amor a la belleza ascendiendo desde la satisfacción de saciar el deseo por los cuerpos bellos cuya belleza formal es invariable y común, seguida por la belleza del alma y la de las normas y leyes, la belleza del conocimiento y la contemplación de la belleza en sí. La posesión de esta belleza pura, final, es tocar la verdad como los divinos y como los inmortales.

Aristóteles insiste, igual a Platón, que el amante está falto de lo amado. Piensa en el amor como el amor sexual o como afecto entre la familia o la gente que intercambia solidaridad. La amistad llega al amor que brota del placer si este adquiere la voluntad de no ser finito y se encamina hacia la convivencia. Aristóteles racionaliza el amor como fenómeno humano sin interpretaciones metafísicas y teológicas, pero el desenvolvimiento de la lógica que lo arrastra a situar un primer motor lo impele a concluir que Dios es el supremo objeto de amor hacia el que se dirigen todas las cosas que desean apropiarse de perfección. El odio y el amor son afecciones y como afecciones no son sectores del alma

⁸⁴ *Ibidem*, p. 254.

propriadamente, sino del hombre donde el alma se acumula en un cuerpo. El amor y las otras afecciones son más débiles o más fuertes en dependencia del nivel de comunión entre esos formantes material e inmaterial del humano. La divinidad tiene todo el bien en lo que es y no desea, pero en los mortales no sucede esto y el bien da pie a búsquedas, encuentros y desencuentros porque están obligados a desear y hallar el bien fuera de lo que son, en el otro. El amor es tensión emotiva y deseo. Al deseo antecede la conmoción de la belleza que no es amor por sí sola, sin desear. El amor desea lo amado ausente o lo anhela presente.

El neoplatonismo que cierra el capítulo de la filosofía griega antigua adelanta el amor a la visión en la que el vidente y el Uno se entrelazan. El Uno o Dios, del que se desprenden las existencias discontinuas y particulares no es amor como naturaleza porque no actúa en él la dualidad que define al deseo. El amor, cuyo objeto es el bien, es el tramo propiciatorio del camino hacia el Uno, el bien magno, que se posee en la visión. En el cristianismo la hermandad, amor entre los prójimos y entre la comunidad cristiana, se torna el significado del amor. Amar al prójimo incluye no rebelarse a la maldad, como se manda en el «Amad a vuestros enemigos y orad por los que os persiguen» de Mateo y en la parábola del buen Samaritano que propone amar a la humanidad en cada uno.⁸⁵ Dios devuelve como padre amor al amor de los hombres. San Pablo, en sus *Epístolas*, afirma el amor, la caridad o ágape, fundamento de existencia de la comunidad creyente al considerar la Iglesia reino de Dios y «un sólo cuerpo en Cristo».⁸⁶ Este ágape, en *Corintios*, es casi condición para los demás dones como la fe, la profecía y la ciencia: «La caridad todo lo excusa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo tolera... Ahora permanecen estas tres cosas: la fe, la esperanza, la caridad, pero la más excelente de ellas es la caridad».⁸⁷

San Agustín introduce el amor en la esencia divina y lo usa como concepto teológico, moral y religioso. El Espíritu Santo es el amor, Dios Padre el ser y Dios Hijo la verdad. El amor a Dios y el amor al prójimo no son dos, sino más bien el mismo, porque el que ama a Dios ama al amor. Mas no es posible amar al amor sin hacerlo aun con el que ama.

⁸⁵ Nicola Abbagnano: *Op. cit.*, p. 49.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

Así, si no se ama a los hombres no habrá amor alguno. La hermandad o amor fraternal es nada más que Dios. Subraya Abbagnano que San Agustín se remite a la concepción del amor que tenían los griegos: «una especie de relación, unión o vínculo que liga a un ser con otro; casi “una vida que une o tiende a unir a dos seres, al amante y lo que se ama”». ⁸⁸ El agustinismo de la filosofía escolástica medieval continúa la versión teológica del amor. Escribe Scoto Erígena: «El A. es la conexión y el vínculo, por medio del cual la totalidad de las cosas se halla unida en inefable amistad y en indisoluble unidad... A justo título Dios es denominado A., porque es causa de A. y el A. se difunde a través de todas las cosas y a todas las recoge y une y las lleva de nuevo a su inefable punto de partida: el movimiento de A. de cada criatura tiene su término en Dios». ⁸⁹

La escolástica hace de la amistad aristotélica *caritas*, amor cristiano. Santo Tomás ve una inclinación necesaria a cada naturaleza que es amor natural o amor intelectual. El natural es una orientación inducida por Dios en sus creaciones y el intelectual caridad y virtud que es más perfecto que el natural y lo completa. El amor intelectual se dirige a Dios en forma de amistad aristotélica, aquella empeñada en el bien de lo amado y no solo en apropiarse del bien que este guarda, amistad benevolente. Tal amistad es, además, recíproca, pues Dios brinda beatitud. La comunión afectiva es lo que distingue al amor y el que ama tiene para el amado la misma consideración que para sí. Ambos se unen, pero no se alteran y conservan su individualidad. Asegura Santo Tomás la diferencia entre el amor humano y el amor de Dios, el primero extrae y el segundo introduce la bondad en las cosas.

Marsilio Ficino, en el platonismo renacentista, ve en el amor lo que une al mundo, al que Dios dota con su amor de vida, movimiento y cuidado. La libertad divina y humana son conducidas por el amor, cuya génesis ocurre en una voluntad no coercionada. El naturalismo renacentista, por otra parte, es teológico y metafísico. El amor, al parecer de Tomás Campanella, es una de las tres categorías del ser aparejado a la sabiduría y el poder. El amor latente en cada entidad es responsable de que se amen y ocupen de su autopreservación. Si una entidad no se conoce y se ama estaría incapacitada para hacerlo

⁸⁸ Ibidem, p. 50.

⁸⁹ Idem.

con otra. Las tres categorías del ser están limitadas en lo finito y lindan con sus contrarios, pero en Dios que es ilimitado sus sedimentaciones no cargan impurezas.

Uno es el amor teológico-metafísico y otro el amor humano. El primero es agustiniano hasta el romanticismo. En el amor teológico Dios es amado y ama, lo que Abbagnano corrige: «En realidad el A., en su concepto clásico, modelado sobre la experiencia humana, tiene como primordial condición la carencia y, por tanto, el deseo y la necesidad, de aquello que se ama; difícilmente puede ser, por lo tanto, atribuido a Dios, que en su totalidad e infinitud se sustrae a toda deficiencia»;⁹⁰ pero, en verdad, Dios no ama porque “es” infinito y no carece. En Spinoza, Schelling y Hegel el concepto de amor como unidad, todo o su conciencia es la clausura del amor porque en algo unitariamente constituido no puede inclinarse una cosa primera hacia una segunda, un amante a un objeto; tal es el juicio de Abbagnano, sin embargo el amor como una unidad o conciencia de unidad sí es conocido por la experiencia humana cuando la unión con el otro se consume o desea.

Renato Descartes, sobre el amor humano, comenta: «El A., –nos dice– es una emoción del alma, producida por el movimiento de los espíritus vitales, que la incita a juntarse voluntariamente con los objetos que le parecen convenientes».⁹¹ El juicio impulsa a los espíritus a juntarse con las cosas buenas, al igual el amor que como es una afección proviene del cuerpo y no se confunde con el juicio. El deseo es deseo de futuro y el amor es presente y unión «de manera tal que imaginamos un todo del que somos sólo una parte y del que la cosa amada es la otra parte (*Ibid.*, 80)».⁹² La esencia del amor que Descartes entrevé desecha la clasificación medieval del amor benevolente y el amor concupiscente, pues esta no es esencial sino resultado o efecto.

La benevolencia es un sentimiento desatado hacia lo amado como efecto por su estrechamiento con él (en lo cual parece acertar la especulación cartesiana). Hay tipos de amor según los objetos del amor: el del ambicioso por la gloria, el del pobre por el dinero, el del ebrio por el vino, el del hombre brutal por la que desea violar, el que tiene un

⁹⁰ *Ibidem*, p. 51.

⁹¹ *Ibidem*, p. 52.

⁹² *Idem*.

hombre de honor por un amigo o una mujer y el de un padre por sus hijos. Unos tipos aman la posesión y otros el bien de lo amado. Ese procurar el bien y la estima a la gente son recogidos en la amistad. Hay una gradación de la relación con el objeto amado según la estima que se le tiene, por él se siente afecto si la estima es menor a la propia, amistad si es similar a la propia y devoción cuando excede la que se tiene por uno mismo. Para David Hume el amor es también una emoción. En el siglo XVIII se repite el rasgo de la benevolencia que Aristóteles había aislado como relevante en la amistad y Gottfried Leibniz lo toma de base al postular un concepto del amor que gozó de popularidad en esa centuria.

En un sentido análogo Christian Wolff opina del amor que es «la disposición del alma para gozar de la felicidad de los demás (*Psychol. empirica*, § 633)»⁹³ y Vauvenargues que para amar hay que «complacerse en el objeto amado. Amar una cosa significa complacerse en su posesión, en su gracia, en su aumento, temer su privación, sus decaimientos, etc. (*De l' esprit humain*, § 24)»⁹⁴ a lo que agrega: «En la amistad, el espíritu es el órgano del sentimiento, en el A. son los sentidos (*Ibid.*, 36)».⁹⁵ Junto con Kant y el resto de los pensadores del siglo XVIII, afirma lo sensible del amor ausente en la amistad. Kant concibe un amor sensible y un amor moral. Este amor moral, «práctico», se basa en la sentencia «Ama a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a ti mismo». Amar a Dios, que es inaccesible a los sentidos, quiere decir cumplir sus órdenes y amar al prójimo practicar los deberes que se tienen con él. Pueden los hombres ser objeto de amor no sensible, sin embargo, no es esto dado a manera de obediencia a un mandato.

Baruch Spinoza sirve de base a todo el romanticismo en cuanto al concepto del amor se refiere. Ese concepto romántico es coherente con su amor intelectual de Dios, pero también existe otro que es emoción del alma en la que la alegría implica una causa externa. Dios no ama de este modo, ni odia, porque no contiene afectos. El amor intelectual de Dios comprende «las cosas como contenidas en Dios y como necesidad de la naturaleza divina... bajo la especie de la eternidad... y sus ideas implican la esencia

⁹³ Ibidem, p. 53.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

eterna e infinita de Dios (*Ibíd.*, V, 29 scol., 32 corol.)).⁹⁶ Comenta Abbagnano: «Este A. intelectual es el único eterno y es aquel con el cual Dios se ama a sí mismo, ya que el A. intelectual de la mente hacia Dios es parte del A. infinito con el cual Dios se ama a sí mismo. “De aquí se sigue –dice Spinoza– que Dios, en cuanto se ama a sí mismo, ama a los hombres y, por consecuencia, que el A. de Dios a los hombres y el A. intelectual del alma hacia Dios es uno y lo mismo”»⁹⁷ Dios es, para Spinoza, una desmesurada totalidad cósmica autocontemplada.

Como no se impugna la unidad universal que es la identidad de lo finito y lo infinito, fundamento de la religión, la razón y la filosofía, los románticos padecen e idean un concepto del amor donde lo infinito o unitario se consigue incluso en las cosas finitas semejantes al amor a la mujer: «A., poesía, unidad de finito y de Infinito y *sentimientos* de esta unidad resultan sinónimos para los románticos».⁹⁸ Según Federico Hegel arman los que se aman una unificación de vivientes igual de poderosos dispuestos recíprocamente y que no han muerto en nada el uno para el otro, «son un viviente pleno». Amar es conceder plenitud, así «el viviente siente al viviente». La independencia les viene de su capacidad de morir. No hay oposición ni multiplicidad en el amor. Esto pensaba Hegel de joven, y a esto retorna cuando es ya maduro: «El A. –nos dice– expresa en general la conciencia de mi unidad con otro, y de tal manera yo, por mí mismo, no me encuentro aislado, sino que mi autoconciencia se afirma sólo como renuncia a mi ser para sí y a través de saberme como la unidad de mí con otro o del otro conmigo (*Fil. del der.*, § 158, adición)».⁹⁹ A eso suma: «La verdadera esencia del A. –dice todavía Hegel en sus *Lecciones de estética*– consiste en abandonar la conciencia de sí, en el olvidarse en otro de uno mismo y, aún más, en el reencontrarse y poseerse verdaderamente en este olvido».¹⁰⁰

Abbagnano explica que ese concepto del amor del romanticismo está muy observado por la literatura decimonónica y por la época actual. Sin embargo, mucho antes distingue Arnold Hauser lo que denomina romanticismo de la caballería cortesana: Desear la dama

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁰ *Idem.*

inaccesible y agotarse en esa alegre pena, escoger como objeto del amor lo inalcanzable que solo por aspiración y sueño logra ser abrazado, la sentimentalidad exacerbada, la nostalgia, el anhelo. Este tipo de amor de la poesía cortesana que tiene como medio, contexto o fondo la vida de la corte y la ética caballeresca significa un cambio notable en la historia de la poesía. Hauser nota que el amor no es un hallazgo privativo de las creaciones líricas del mundo caballeresco, pero ese mundo manifestó en ellas las particularidades de su actividad amorosa. En las literaturas griega y romana antiguas el tema amoroso no llegó a tanta magnitud cuantitativa ni cualitativa. En la *Ilíada* hay dos mujeres que son un pretexto para el desarrollo de los acontecimientos, al centro de los cuales, en su conjunto, no está el amor. En la *Odisea*, Penélope, aún no es más que una propiedad cualquiera, como las mujeres botín de la *Ilíada*.

En la lírica griega el placer y el pesar del amor sexual no repercuten en la personalidad como un todo, sino se represa en sí mismo. Eurípides es el pionero en otorgar centralidad temática al amor, motivo que lega a la comedia antigua y nueva. Sin embargo, no hay que olvidar el aporte tributado a esta temática por Alceo, Safo y Anacreonte.¹⁰¹ En la literatura helenística con *Los Argonautas*, obra de Apolonio de Rodas, aflora la sentimentalidad romántica amorosa; «aquí el amor es visto, a lo sumo, como un sentimiento tierno o arrebatadoramente apasionado, pero nunca como principio educativo superior, como fuerza ética y como canal de experiencia de la vida, como ocurre en la poesía de la caballería cortesana».¹⁰² Excepto en el período helenístico el tema amoroso de viso romántico no es relevante hasta la caballería.

Contrario al amor platónico o neoplatónico, el amor cortesano no es inmaterialidad y concepto filosófico. Este nuevo amor es una espiritualización erótico sensual. La novedad de la poesía caballeresca consiste en la conciencia del culto al amor, el interés en su proliferación, el amor como origen de belleza y bondad, la censura de todo sentimiento bajo o acto torpe como traición a la amada, la ternura y la intimidad del sentir, la mujer que suscita devoción, la infinita sed amorosa, el gozo sin la satisfacción factual del deseo amoroso y la femineidad del sentir varonil. En los tiempos remotos en los que las mujeres

¹⁰¹ Paul van Tieghem: *Historia de la literatura universal*, p. 16.

¹⁰² Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, p. 223.

eran raptadas, esclavas y botín el cortejo del varón no era socialmente practicado. Las mujeres inician el cortejo en los cantares de gesta y en la costumbre popular. Tal es la originalidad de la caballería. El prestigio de la mujer es otro, ahora domina por su educación y administra a falta del guerrero que combate: «los hombres deben a las mujeres su formación estética y moral», estas «son la fuente, el argumento y el público de la poesía».¹⁰³

Es en la supuestamente contenida Edad Media donde un hombre declara en público su amor a la mujer de su señor, y los trovadores más pobres hacen a la gran dama casada petición con la misma esperanza de caballeros y príncipes, incluso la poesía de los vagantes, que eran estudiantes o clérigos, tratan con desprecio a las mujeres y las escogen para su brutalidad sensual. El amor literario de los trovadores es una metáfora, social y psicológicamente motivada. Ellos, «ligeramente afeminados, vestidos con sedas y piedras preciosas, [...] sabían cortejar y alabar la belleza de la mujer, casi siempre gozada sin exquisitez por los rudos maridos.»¹⁰⁴ La dama no se les entrega y sigue casta, incorrupta en su distancia, sigue siendo para los altos señores. Como mismo esta *romanticidad* puede sorprenderse fuera del movimiento romántico, igual aparece en posiciones filosóficas que no son propiamente románticas. Para Arthur Schopenhauer el amor sexual (emoción) es fenómeno, manifestación, del noúmeno o «genio de la especie», «voluntad de vivir» que es la sustancia universal. El amor sexual o eros es apariencia captada en la diversidad de lo que vive multiplicándose. Mas hay otro amor, el puro o ágape, que es la compasión ante el dolor ajeno. Ese dolor ajeno es sufrimiento de una parte en la que se duele la totalidad.

Eduard von Hartmann, seguidor de Schopenhauer, define el amor como el hospedaje de un yo dentro de otro, por tanto, el amado es parejamente estimado por el que ama respecto a sí mismo. El amor, esa penetración de una naturaleza en otra, es una dualidad no radical y es posible por la identidad universal de fondo. Concluye Abbagnano sobre el amor romántico: «Podemos decir, en líneas generales, que todas las teorías que reducen el A. a una fuerza única y total, o que de un modo u otro lo hacen derivar de una fuerza

¹⁰³ *Ibidem*, p. 222.

¹⁰⁴ Ezequiel Martínez Estrada: *Panorama de las literaturas*, p. 97.

semejante, participan, en alguna medida, de la noción romántica del A. como unidad e identidad». ¹⁰⁵ También aprecia Abbagnano una filiación romántica en la obra de Sigmund Freud, donde el amor deriva sublimadamente de la libido.

La libido es el apetito de la generación de sensaciones placenteras en las zonas erógenas y el impulso sexual por un individuo es muy posterior. El amor es inhibición y sublimación en sus realizaciones más altas. La inhibición restringe la libido para conservar la especie y produce ciertas veces neurosis. De ella salen barreras morales como la vergüenza y el pudor. La sublimación desvía la libido hacia objetos no voluptuosos, sustituyendo el placer primitivo; esta es el origen de los progresos de la civilización. Para Freud, dice Abbagnano, «todas las formas superiores de A. no son más que sublimaciones de la *libido* inhibida». ¹⁰⁶ Abbagnano juzga falsa la alternativa freudiana entre primitivismo y ascetismo, pues no es verdad, opina, que el amor y la acción humana no ocurran en condiciones distintas a la limitación de la libido.

La libido es una pulsión sexual o necesidad sexual biológica, instintiva, que comparten el hombre y los demás animales. ¹⁰⁷ El término libido proviene del latín y significa deseo. ¹⁰⁸ Mientras que el modelo de la libido difundido en la cultura popular descrito por Freud no tiene importancia para el psicoanálisis, si la tiene para la investigación cultural o filológica. Para esta la libido no existe en la infancia, sino que se origina en la pubertad, constatándose en la atracción entre los sexos, y perseguiría la meta del coito o «las acciones que apuntan en esa dirección». ¹⁰⁹ Esta pulsión o impulso sexual es escasamente contenible por el alma que no se complace en negarse al placer de la consecución de la meta sexual. La pulsión sexual tiene un objeto sexual que se le vuelve atractivo y una meta sexual hacia la que empuja.

Antes del coito se cuentan metas preliminares que incrementan la excitación necesaria para el advenimiento de la satisfacción última. Estas son «el mirar teñido sexualmente», tocar, contemplar, besar como placeres autónomos transitables. La pulsión sexual toma

¹⁰⁵ Nicola Abbagnano: *Op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Sigmund Freud: *Tres ensayos de teoría sexual*, p. 8.

¹⁰⁸ Laplanche y Pontalis: *Diccionario de psicoanálisis*, p. 210.

¹⁰⁹ Sigmund Freud: *Op. cit.*, p. 9.

posesión de la totalidad de su objeto más allá de los genitales, lo sobrestima, y vence toda resistencia similar al espanto, el pudor, la vergüenza, el dolor y el asco. Un fetichismo normal en el amor está asociado a esa sobrestimación, sobre todo en el enamoramiento donde la meta sexual queda para el futuro o es imposible. Los amantes se consuelan con un objeto que no les puede abrir paso hacia la meta que desesperadamente aguardan. El estar vestido es también aplazamiento.

Como en el caso expuesto del fetichismo, se da en el amor común un nivel aceptable de sadismo o agresividad que no se clasifica perversión: «La sexualidad de la mayoría de los hombres exhibe un componente de agresión, de tendencia a dominar [sojuzgar], cuyo valor biológico quizá resida en la necesidad de vencer la resistencia del objeto sexual también de otra manera, esto es no sólo por los actos del *cortejo* (*Werbung*)». ¹¹⁰ Determina Freud tres vías de estímulo al aparato sexual, éstas son excitación de las zonas erógenas desde el exterior del organismo, desde su interior y desde la vida anímica, la cual es memoria de estímulos externos y recepción de estímulos internos. Una zona erógena es el órgano del que surgen las pulsiones sexuales parciales, que son las que se complacen en metas preliminares: «El ojo, que es quizá lo más alejado del objeto sexual, puede ser estimulado (*reizen*) casi siempre, en la situación de cortejo del objeto, por aquella particular cualidad de la excitación cuyo suscitador [causa desencadenante] llamamos “belleza”». ¹¹¹ También está el que le llama encantos. Las tres vías terminan excitando al organismo y haciendo patente la excitación o tensión displacentera-placentera en signos psicósomáticos que se corre completamente al displacer si no logra el placer posterior. La tensión sexual altera la estabilidad anímica y eso emite un displacer que se vuelve placer en la distensión parcial y completa. El aparato anímico prefiere la baja excitación para evadir el displacer y trabaja para eso, pero el principio del placer no impera siempre porque en el mayor número de los procesos anímicos no está el placer ni es este su término: «en el alma existe una fuerte tendencia al principio del placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado no siempre puede corresponder a la tendencia al placer». ¹¹²

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 64.

¹¹² Sigmund Freud: *Más allá del principio del placer*, pp. 5-6.

Las pulsiones son esfuerzos, fuerzas actuantes en la materia viva, que tienden a restablecer un estado anterior en lo vivo y buscan devolverlo a lo inorgánico, «la meta de toda vida es la muerte».¹¹³ La pulsión de muerte atomiza y disuelve lo viviente y la pulsión sexual conduce a la reproducción y la inmortalidad biológica: «De tal suerte, la libido de nuestras pulsiones sexuales coincidiría con el Eros de los poetas y filósofos, el Eros que cohesionan todo lo viviente».¹¹⁴ El equilibrio de la acción en la naturaleza de las pulsiones sexuales o Eros y las pulsiones de muerte establece la dialéctica entre lo que vive y lo que muere de tal modo que ambos tipos de pulsiones tienden a afirmarse mutuamente. Lo que envejece y se disuelve o anula en lo inorgánico antes garantiza el estadio genésico de lo viviente que retornará de nuevo al mismo estado de principio vital y a lo inorgánico. Esta vuelta de Freud al Eros antiguo es concluyente en su teoría del amor y claramente la plantea en *El yo y el ello*.

El defecto mayor de la doctrina de Freud lo sitúa Abbagnano en no dar explicación de la elección que caracteriza al amor y no a los comportamientos de base instintiva, elección con la cual Freud desacredita el amor universal de los que se refugian del fracaso amoroso asumiendo como objeto de amor a la humanidad y no a alguien específico, que de esta forma «evitan, por fin, las peripecias y las decepciones inherentes al A. genital, desviándolo de su finalidad sexual, y transformando los impulsos instintivos en un sentimiento de finalidad inhibida. La vida interior que se crean por este medio, esa manera tierna, igual y desprovista de sentimiento, inaccesible a toda influencia, no guarda mucha semejanza exterior, aunque proceda de ella, sin embargo, con la vida amorosa genital, con sus agitaciones y sus tempestades» (*Civilisation and its Discontents*, p. 69; trad. esp.: *Malestar de la civilización*, Santiago de Chile, 1933, ed. extra, pp. 67-68).¹¹⁵

Freud está de acuerdo en que un amor desprovisto de elección es injusto con su objeto y que todo ser no merece ser amado, así intenta echar por tierra el amor universal positivista que cree de origen evangélico. El amado debe merecerse ser amado porque posea caracteres por los que haga sentir al amante que mientras ama a otro se ama a sí

¹¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹¹⁵ Nicola Abbagnano: *Op. cit.*, p. 56-57.

mismo o ama el ideal de sí. Se debe amar al hijo de un amigo porque se sufriría como el amigo si a su vástago le sucediese algo desgraciado. Es difícil amar a una persona desconocida que no atraiga por alguna cualidad o no pertenezca a la esfera afectiva de un amante potencial. Si se ama a cualquiera se actúa injustamente con aquellos que disfrutan y merecen el amor como una preferencia que se les tiene. Mas, «si debo repartir cuerdate los sentimientos de ternura que experimento entre el Universo entero... con toda seguridad no podría acordarle tanto cuanto la razón me autoriza a guardar para mí mismo» (*Ibid.*, tras. esp., p. 134).¹¹⁶ El objeto amado se elige, entonces, por su valor.

La noción de amor universal criticada por Freud tiene su origen en Ludwig Feuerbach y antecedentes en el romanticismo, principalmente Hegel. El amor, cree Feuerbach, es la comunidad del hombre con Dios y de la naturaleza con el espíritu. Es uno el amor por un individuo del que se está enamorado, el amor del amante por sí mismo, por Dios y por la humanidad. Auguste Comte y todos los positivistas, entre ellos Herbert Spencer, y el neocriticismo alemán cercano a Hermann Cohen fundan su ética en el amor a la humanidad. Este tipo de amor es mayor mientras mayor sea el grupo que ama: humanidad, patria, familia, y antepone el amigo al que ama. Max Scheler de acuerdo con Freud le opone el hecho de que los individuos lejanos se aman menos. Max Scheler delinea de modo decidido la ‘verdad’ del amor: «El amor verdadero –dice Scheler (*Sympathie*, I, cap. IV, § 3)– consiste en comprender lo bastante a otra individualidad moralmente diferente a la mía, en poderme poner en su puesto aun considerándola otra y diferente a mí y afirmar, sin embargo, con calor emocional y sin reservas su propia realidad y su propio modo de ser».¹¹⁷

Henri Bergson habla de un amor divino, uno, total, que es detectable del comienzo al fin de la experiencia mística y que está por igual en Dios y en el místico. Esto implica que al ser amado Dios se ama a la humanidad que Dios preña de virtud al amarla. Como Dios es amor a la humanidad amándolo se ama a todos los hombres. Estas notas románticas se perciben también en el sartreano amor profano que es la posibilidad de que el yo y el otro lleguen a ser uno en el que cada yo quiere ser infinito: «La mirada del otro no me

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 58.

penetra de finitud, no inmoviliza más mi ser en *aquello que soy* simplemente; no podré ser *visto* como malo, como pequeño, como vil, porque estos caracteres representan necesariamente una limitación de hecho de mi ser y una aprehensión de mi finitud como finitud”». ¹¹⁸

Bertrand Russell desromantiza el amor. Como Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Leibniz, Scheler, y no como Spinoza, Hegel, Feuerbach, Bergson y Sartre, presenta el amor de manera que relaciona individuos que no se borran o pretenden fundirse en una unidad ni se atribuyen individualmente ni en conjunto la categoría de Infinito. El amor es, para Russell, una de las mejores cosas de la vida, al mismo nivel del arte y del pensamiento. Es imprescindible para un feliz matrimonio, pero el matrimonio posee «una finalidad que se encuentra fuera del A. El amor recíproco de dos personas es muy circunscrito, muy separado de la comunidad para ser, por sí mismo, la finalidad principal de una buena vida”». ¹¹⁹

En los análisis más contemporáneos las posturas de estos primeros pensadores tienen variadas resonancias a veces muy marcadas, pero por lo general el concepto más actual del amor no es teológico ni metafísico. Tampoco el amor es de ese cariz en Carlos Marx, a quien Abbagnano tiende casi siempre a olvidar, para él el sentimiento de pérdida es desdicha, efecto del desamor: «Si amas sin que tu amor sea correspondido, es decir, si tu amor encuancto a tal no produce el amor recíproco; si a través de una *expresión viva* de ti mismo en cuanto a amante, no te haces una *persona amada*, entonces tu amor es impotente: es una desdicha.» ¹²⁰

Herbert Marcuse propone, desde el psicoanálisis y el marxismo, una liberación del hombre reprimido o enajenado. A lo largo de la historia la especie humana ha tenido que ponerse restricciones al placer para sobrevivir y obtener riqueza y cohesión social, al hacerlo ha tenido que subordinar el principio del placer al de la realidad. El desarrollo científico-técnico y económico de la civilización permite terminar con el imperio de las

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

¹²⁰ Carlos Marx: *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, p. 146.

exigencias de la realidad sobre las aspiraciones más genuinas de los individuos, aquellas que son compatibles con el principio del placer.

El problema de la sociedad industrial no es tanto de escasez, sino de organización, explotación y dominación.¹²¹ El hombre bajo la tiranía constante del trabajo se empobrece como sujeto y su sexualidad es, sobre todo, genital. Así las otras partes del cuerpo quedan disponibles para el trabajo constante y la sexualidad en esas condiciones es instrumental, reproductiva. Marcuse quería una sociedad libre de excesiva represión sexual o de excesiva sublimación represiva en la que el placer fuera el elemento impulsor y «erigía a Eros como fuerza política, revolucionaria y creadora que se manifestaría en la cooperación y la solidaridad que había sido quebrada por el capitalismo».¹²²

Georges Bataille define el erotismo, a la vez que explica la prohibición o tabú por su utilidad al servir de contención a la violencia, como una especie de actividad sexual cuyo fin es el ocio y no la reproducción. Para él la actividad erótica es una «exuberancia de la vida»¹²³ que reforma la discontinuidad de los seres en lo uno, lo continuo. Por otro lado, Michel Foucault estudia la sexualidad y el erotismo como discurso.¹²⁴ Él destaca la sexualidad, junto a la política, como una de las regiones más vigiladas del acontecimiento discursivo. Esta vigilancia o atención se hace patente en el procedimiento de exclusión de lo prohibido en sus tres tipos: tabú del objeto, ritual de la circuntancia y derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla. En el discurso la sexualidad no se desarma, sino se manifiesta privilegiadamente con todo su poder y por eso su control y selección discursiva se intensifica. Del siglo XVI al XIX hay un sistema de prohibiciones del lenguaje referido a la sexualidad que al ser analizado revelaría un movimiento desde la práctica de la confesión «en la que las conductas prohibidas se nombraban, clasificaban, jerarquizaban, y de la manera más explícita»¹²⁵ hasta la entrada de la preocupación por la sexualidad en la ciencia médica y psiquiátrica. La sexualidad está muy presente en centenares de discursos literarios, religiosos o éticos, biológicos o médicos, jurídicos, y

¹²¹ Herbert Marcuse: *Eros y civilización*, p. 53.

¹²² María L. Schaufler: «Erotismo y sexualidad: Eros o ars erotica. Foucault frente a Marcuse y Freud». En *De prácticas y discursos*, 2, p. 8.

¹²³ Georges Bataille: *El erotismo*, p. 8.

¹²⁴ María L. Schaufler: *Op. cit.*, p. 10.

¹²⁵ Michel Foucault: *El orden del discurso*, p. 60.

en los que las prohibiciones actúan desigualmente. En ellos la sexualidad es nombrada, descrita, metaforizada, explicada y juzgada. El erotismo para Foucault es «dominio absoluto del cuerpo, goce único, olvido del tiempo y de los límites, elixir de larga vida, exilio de la muerte y de sus amenazas».¹²⁶

Para Octavio Paz el erotismo es un encuentro que inicia el sentido de la visión cuando halla al cuerpo, objeto deseado. Cuerpo que está desnudo o vestido y es forma ilimitada, totalidad de lo existente donde el amante se pierde y se olvida del tiempo y de su finitud. El erotismo, según Paz, es una secuencia que desemboca en lo absoluto, una estructura y un término en la que destacan mirada, abrazo y fusión de seres materiales. El amor es posesión y entrega, pasión, recuerdo o anuncio de la muerte y pretensión de eternidad, conciencia velada de la finitud, carencia, sufrimiento, engaño y tristeza, una compleja y frágil felicidad. En el tantrismo, recuerda, la cópula es el rito central y el yogui cancela la eyaculación para evitar la reproducción y convertir el semen en iluminación mental. El amor es atracción por un ser compuesto de un alma y un cuerpo, por una persona libre, no una idea.

Amor, erotismo y sexo son manifestaciones de la vida. El sexo es el principio del cual surgen los otros, tiene más amplitud y antigüedad. El sexo es un rasgo que comparte el hombre con algunas plantas y los animales, carece de la complejidad cultural del amor y el erotismo: «El acto erótico se desprende del acto sexual: es sexo y es otra cosa.»¹²⁷ El erotismo y el amor tienen un fin en sí mismos, ignoran el mandato de la reproducción. El erotismo distingue al hombre y demanda creatividad:

Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. La primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras. El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo.¹²⁸

¹²⁶ Michel Foucault: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, p. 73.

¹²⁷ Octavio Paz: *La llama doble*, p. 13.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 14-15.

En los placeres eróticos individuales el deseo gestiona el acompañamiento de una o múltiples parejas imaginadas. El erotismo hace imposible la soledad o la suaviza, conecta al «yo» con el «tú» y con el «todos». El erotismo es diferenciado, «cambia con los climas y las geografías, con las sociedades y la historia, con los individuos y los temperamentos.»¹²⁹ El erotismo pertenece al conjunto de lo que el hombre ha traído a la existencia: «En el seno de la naturaleza el hombre ha creado un mundo aparte, compuesto por ese conjunto de prácticas, instituciones, ritos, ideas y cosas que llamamos cultura. En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura.»¹³⁰ Paz reconoce una ambigüedad en el erotismo que como cultura «doma» al hombre, reprime su instinto para que coexista en sociedad, y al mismo tiempo le ofrece licencia. La sociedad nace del sexo, pero este podría aniquilarla con su violencia y desorden.

La disposición natural permanente del hombre para el sexo, que a diferencia de los otros animales no está sujeto a períodos de celo, debe satisfacerse con el erotismo que es sublimación, metáfora, pararrayos, transgresión y a la vez reconocimiento, asentamiento, de la ley y del tabú salvadores del orden y la vida civilizada: «Sin esas reglas la familia se desintegraría y con ella la sociedad entera.»¹³¹ La concepción de Paz, aunque clara, bien argumentada y operacional, es en el fondo represiva. El hombre debe diseñar y levantar una sociedad a la que no se le oponga la desintegración de la familia, ni la desintegración del Estado. La ley y el tabú que oprimen al hombre deben ser sustituidos por una nueva práctica y una nueva racionalidad que lo reconcilien consigo mismo. El hombre no necesita ser amputado, sino valanceadamente potenciado.

Félix J. Ríos asiente al carácter natural de la sexualidad y al cultural del amor y el erotismo, como subraya Paz. El amor es la sublimación de la fisiología por la acción del sentimiento y el erotismo es elaboración, complejidad. Este autor advierte la interpenetración del discurso amoroso y el discurso erótico al separarlos de la pornografía:

¹²⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹³¹ *Ibidem*, p. 17.

El discurso amoroso puede, a veces, confundirse o mezclarse con el discurso erótico ya que los dos trascienden la materialidad del sexo a través de la imagen poética. Pero nunca confundiremos estas dos formas de expresión creativa con el lenguaje pornográfico porque este último es un discurso explícito, directo, en el que no hay lugar para la sutileza y la insinuación erótica.¹³²

Según F. Javier Mariscal Linares «el erotismo es la manifestación sexual del deseo amoroso en el ser humano.»¹³³ El erotismo así definido está ampliamente representado en la poesía amorosa y el resto del arte como una aguda multiplicidad de cristalizaciones imaginativas del deseo sexual. Para este autor «el cuerpo es el gran imán del deseo»¹³⁴ y por ello abundan en la poesía hispanoárabe las imágenes corporales que ponen de relieve por medio de comparaciones y variaciones de tópicos la belleza física del amado o de la amada. Para este autor, el deseo es eros y proyección imaginativa del eros en el arte. En palabras de Silvia Cardoso Ortiz

Eros califica normalmente como significado de sexualidad, erotismo y reproducción. Pero también de vida, la vida que da alegría, placer. El placer no sólo se refiere al sexual, sino al disfrute de todo lo que al hombre rodea. [...] Pero, también, en toda su fuerza una gran energía que debe ser canalizada, es el principio de placer.¹³⁵

Según esta autora, a todos los niveles el Eros contiene con el Tánatos que es considerado «como muerte, pero también como decepción, como agresión, impotencia, melancolía, como un sinónimo de limitante, eso que impide llegar a ciertas metas o eso que controla o que guía. Es la pulsión de muerte o destrucción, es el principio de realidad.»¹³⁶

¹³² Félix J. Ríos: «La expresión erótica en la literatura hispánica». En *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXII, p. 194.

¹³³ F. Javier Mariscal Linares: «El erotismo en la poesía hispanoárabe». En Germán Santana Henríquez (ed.): *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, p. 11.

¹³⁴ *Idem*.

¹³⁵ Silvia Cardoso Ortiz: *El Eros-Tánatos de Freud en el pensamiento de Marcuse. Una investigación filosófica*, p. 23.

¹³⁶ *Idem*.

La vivencia humana del instinto sexual es lo entendido como erotismo por M^a de Los Reyes Nieto Pérez:¹³⁷ «El erotismo, decíamos, es sexo humanizado.»¹³⁸ El erotismo erotiza al cuerpo, pero también a los objetos que lo adornan o son próximos a él:

La presencia y la ausencia erótica se canta en las jarchas. La presencia implica una contemplación simbólico-sensual del cuerpo y está concentrada en labios, cuello, cabello y dientes, privilegiando los sentidos del tacto, del gusto (sentidos de contacto) y el de la vista (contacto, aunque más lejano). El erotismo, en esta simbolización sensual sensorial, se distancia del puro apetito copular diseminándolo en los ejes sensuales que lo provocan: cuello, cabello y boca. Un distanciamiento aún mayor y por tanto un erotismo más agudo, un sentir el sexo, por tanto, más humano, llegará a producirse cuando el adorno, sustituto de lo adornado, en virtud de su proximidad, sinécdoque del mismo, hablando en terminología retórico-poética, se tiña de sus efectos. Entonces lo que provoca la delectación no será el cuello, sino el collar de perlas, cuyo color y suavidad, cuyo calor, permiten confundirlos; no será el pulso de muñecas y tobillos, donde el pulso hace zumbar a los sentidos, sino las ajorcas que los cercan. No serán los lóbulos de las orejas, sino los pendientes que los adornan.¹³⁹

Según Nieto Pérez, el erotismo es un disfrute culto, racional y distanciado de la animalidad del sexo donde los instintos se controlan para prolongar el goce, no se conforma, como la pornografía, con la cópula: «El erotismo es la visión humana del sexo apartándose cada vez más de la cópula animal, la pornografía es la visión humana del sexo que se regodea en ella.»¹⁴⁰ Lo erótico conduce al humano a un terreno vedado a las bestias y a la pornografía. Para Raúl Dorra, el erotismo no es solo un placer sensual sino una forma de inteligencia, «una construcción planificada de la sensualidad».¹⁴¹

El erotismo comprende el goce sexual por la atractiva belleza física humana presente en las cortas o largas relaciones sociales, ya latente o explícito, y corrientemente se

¹³⁷ M^a de Los Reyes Nieto Pérez: «El erotismo en la literatura medieval». En Germán Santana Henríquez (ed.): *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, p. 69.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 81.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 85.

¹⁴¹ Raúl Dorra: «Notas para pensar el erotismo». En *Elementos: Ciencia y cultura*, 75, p. 14.

distingue de la pornografía. Esta viola la prohibición de no mostrar ciertas facetas de la intimidad que cuando son privadas de ocultamiento se perciben como algo obsceno, es decir, algo impropio que no es permitido en escena.¹⁴² El erotismo, definido como actividad sexual humana no sujeta obligatoriamente a la procreación y culturalmente elaborada, es un fenómeno que parte, como el amor y la pornografía, de la sexualidad. El amor sexual es un modo de afecto, el erotismo, satisfacción sensual culturalmente amplificada y la pornografía un erotismo proscrito. La pornografía, en su habitual disyunción con el arte, tiende siempre a ser más explícita, a buscar simplemente la excitación sexual y en el arte el erotismo es tema subordinado a valores artísticos.¹⁴³

No queda claro tu definición de erotismo

El amor como afectividad sensual cultural y el erotismo como sensualidad cultural serán considerados por esta investigación como amor erótico opuesto al amor filial, según la clasificación de Virgilio López Lemus referida en el epígrafe 1.1., para que el análisis alcance lo erótico-sensual opuesto a lo afectivo en lo definido como amor por Octavio Paz (atracción por un cuerpo y un espíritu) y lo definido por él erotismo, sustraída la represión del sistema económico-cultural dominante. Este proceder se revela aún más idóneo cuando se revisa la opinión del neurólogo Nolasca Acarín Tussell que permite ver el origen del afecto amoroso en la relación intersexual como originado en lo sensual.¹⁴⁴ Queda, entonces, conceptualizado el erotismo como amor erótico. En él podrán describirse la erotización de cuerpos, objetos y situaciones como han demostrado los autores consultados. La progresión analítica marchará junto a la progresión temática del verso, el poema, el libro, la etapa creativa hasta alcanzar el conjunto de la obra autoral. Este modo de trabajo facilita la revelación de las relaciones del erotismo con isotopías semánticas paralelas y otras estructuras, así como la contrastación entre las especificidades de tales relaciones en momentos específicos de la progresión general del universo temático de la poesía dopiqueana.

Te agrego notas del libro: Martí, eros y mujer, de Mayra Beatriz Martínez.:

¹⁴² Jaime Nubiola: «Erotismo y pornografía», p. 3. En ResearchGate.

¹⁴³ Jerzy Limon: «Sobre la pornografía en el teatro y el arte». En Desiderio Navarro (sel.): *Denken Pensée Thought Mysl. Pensamiento cultural europeo*, t. II, p. 219; Rosario Miranda: «Arder (sobre erotismo y literatura)».

¹⁴⁴ Nolasca Acarín Tussell: *El cerebro del rey*, p. 129.

Siendo el eros, sin lugar a dudas, uno de los símbolos de tiempo, una de las más significativas expresiones de cada época y grupo humano —y el ámbito por excelencia del reconocimiento cercano y del autorreconocimiento íntimo, capaz de permitir que nos observemos y actuemos al desnudo— habría de resultar imposible desterrarlo de cualquier estudio que aborde el registro mayor identitario, dedicado, en Martí, a la observación consagrada, y a la aceptación y defensa comprometidas de las culturas hispanoamericanas en general, y de la cubana en particular.¹⁴⁵

El erotismo expresado corporalmente, entrevisto en el romanticismo anterior —que adelantaba roussoniana de la libertad, del espíritu humano que siente “antes de pensar”, una tendencia acentuada a la vehemencia, a la exaltación de los sentimientos amorosos, a la melancolía y a la autodestrucción—, se magnifica entonces menos agónicamente, en una fiesta declarada de los sentidos: en un epicureísmo, que ha sido considerado marca típica modernista —pero cuyos antecedentes habría que buscarlos en la filosofía hedonista del humanismo renacentista y su extrema permisibilidad sexual, a su vez heredada de la Antigüedad —, donde el cuerpo femenino como objeto de placer se hizo frecuentación más que habitual.¹⁴⁶

La Ilustración significó, respecto a la sexualidad, una vuelta indudable a la moderación, al menos a la femenina. En realidad, la Revolución francesa reafirmó a sus legislaciones los derechos y deberes del hombre como ciudadano sin referirse nunca a la mujer, lo que es un aspecto harto significativo [...] Tan espectacular marginación hubo de invisibilizarse tras un aparente y compensador culto a la figura femenina.

Así, hombres de bien entrado el siglo XIX hispanoamericano, portador de las ideas más avanzadas —como Martí— se presentan doblemente inclinados a la “(...) sublimación del instinto erótico en el sentimiento amoroso (...) una de las más poderosas fuentes de inspiración del Romanticismo.” P. 23

En consecuencia, el ideal romántico femenino, según el cual la mujer era “ser inasible y puro en términos del arte y la literatura, entraba, indefectiblemente en (...) decidida contradicción con su posición en la realidad de las sociedades de la época., donde

¹⁴⁵ Martínez, Mayra Beatriz. *Martí, eros y mujer (revisitando el canon, otra vez)* Ed. Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2013, p. 19

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 22

conservaba su característica situación subalterna tanto respecto a su comportamiento social como sexual —en el espacio público y privado. P. 23

Mucho se ha insistido en torno a que el predominio de la idealización femenina romántica coincide temporalmente entre nosotros —cubanos, hispanoamericanos— con el afianzamiento de los patrones —entre ellos, de género y de conducta sexual, correspondientes a los diversos discursos nacionales, que comienzan a establecerse a través de los respectivos proyectos políticos —por lo general, y como se sabe, tan liberales como androcéntricos. P. 24

(...) la explosión literaria de los sentidos, que sobrevendría, no dejó de hacerse patente en Martí, justo uno de los iniciadores del movimiento: se manifestó a través de sus representaciones de los múltiples planos de la experiencia humana, aunque, esencialmente, supo mantener como fundamento una fuerte espiritualidad y una voluntad educativa de hacerla evidente, que lo llevó siempre a operar específicamente en la esfera específica de lo erótico de forma muy refrenada. P. 25

La historia de nuestro discurso erótico es la historia de un angustioso combate por la revelación de lo oculto; de una negación permanente que, al cabo, y por oposición, también destaca, señala, descubre. P. 31

Así, la máscara como estrategia, como parte del ritual inherente a un sistema de representación, ingresa de modo relevante a esa parte de la modernidad literaria hispanoamericana de profundo carácter proyectivo donde la imago, en sentido general, sirve para inscribir el deber ser del individuo en su sociedad, que, a juicio de Michael Foucault, lo la tarea de elaborarse a sí mismo. Sin embargo, y como sabemos, en muchos casos deviene, y contradictoriamente, doblez solapado, atavío moralizador, engaño, moralina. P. 32

[...] el erotismo no fue ajeno a la más asentada tradición literaria de la Isla, en especial, lo que a nuestro discurso erótico se refiere. Por ejemplo, en narraciones claves de nuestro movimiento romántico —*Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero; *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde— el goce amoroso solo lograría ser descrito en su dimensión de placer sexual cuando abordaba el tema en uniones heterosexuales “prohibidas” y, por lo tanto, mayormente ocultas— en las que se evidenciaba mezcla racial negro-blanco o mestizo-blanco, y donde los primeros

elementos de las parejas —fueran, indistintamente hombres o mujeres— bien cargaban con la “culpa” del defoque erótico o resultaban, al decir de Víctor Fowler, receptores de un acto de vistimización o uso del dominado como *objeto de placer*, lo cual recriminaría la parte de placer que implica el sentimiento. P. 35

Algo semejante sucedía en la poesía contemporánea. Durante el neoclasicismo, la sensualidad se limitaría a la recreación de la naturaleza —Zequeira: “A la piña”; Rubalcava “Silva cubana” —ya que el abordaje del tema amoroso, por lo general, implicaba una perspectiva moralizadora —recordemos la pacatería del montino— salvo, claro, notables excepciones —el contradictorio Heredia de “El desamor” fue un caso. Justamente, son la sensualidad desbordada del mulato Plácido “Lo que yo quiero”, y sobre todo de nuevo, el apasionamiento transgresivo de La Avellaneda —de feminidad definitivamente incongruente para nuestro contexto—, los que traspasarían los pudorosos límites impuestos por la recreación idealizada y ajustada al canon.

El erotismo de Formaris, vinculado a su decir siboneyista, refirió igualmente la posibilidad más abierta al goce amoroso en parejas nativas y terminó por subrayar la tendencia racista de la realización amorosa en nuestra literatura del siglo XIX, que es la de la propia vida. Sin embargo, muchos otros románticos como Luaces llegaron a ser capaces de un criollo, “erotismo casi licencioso” —blanco—, aunque parcialmente devirtuado por exotismos foráneos. P. 36

En consecuencia, Martí se adscribiría fácilmente a esa línea de la escritura erótica cubana donde lo sexual —y con ello la sensación corpórea— se asentaba casi siempre sobre lo prohibido, y, por tanto, era objeto casi siempre de enmascaramiento. P. 36

No deja de resultar curioso que justamente en la tradición española que nos atañe, manifestaciones de la novela y la poesía eróticas con implicaciones carnales —muy a pesar de los prejuicios religiosos—, no solo trascenieron sus fronteras geográficas —pensemos en el Libro del Buen amor, La Celestina y El burlador de Sevilla y convidado de piedra— sino que gozaron del favor popular más absoluto en su propio momento y en su mismo contexto. Desde luego, la Inquisición obligó al clandestinaje a las piezas eróticas más importantes de poetas del Siglo de Oro, como Lope de Vega, Quevedo o Góngora, y algunas obras de Fernández de Moratín, y de Samaniego, en los setecientos. P. 37

Ahora transcribo dos notas a pie de página empleadas por la autora:

1. “[...] el erotismo se construye como una noción inseparable de la elaboración cultural y los múltiples códigos de la comunicación” (Andrés Isaac Santana: “De cuando el erotismo resulta mascarada del silencio”. *UNIÓN*, Revista de Literatura y Arte, año XIII, no. 46, la habana, abril-juniode 2002, p. 57)
2. Bien lo ha expresado Andrés Isaac Santana al referirse a la eficacia de la represión, en el espacio de los discursos artísticos, para el logro de la tensión propia del erótico: “la sugerencia, lo implícito, la elipsis, tienden a potenciarlo, mientras el culto feroz a la descripción y la explicitud degenerativa suelen empobrecerlo, desdibujarlo. (El mismo autor, p.57)

1.3. La poesía de Frank Abel Dopico

Integra Frank Abel Dopico la generación juvenil que nace entre 1959 y 1975.¹⁴⁷ Esta sigue a la generación anterior, llamada «ascendente» por Virgilio López Lemus y nacida de 1946 a 1958, en la reacción anticoloquial en que se vio inmerso el panorama poético cubano en la década de 1980. El apogeo del coloquialismo sobrevino tras el triunfo de la Revolución Cubana y se extendió hasta los setenta, años en que ocurre el agotamiento paulatino del interés de creadores y lectores por la expresión y la temática coloquialista que iría perdiendo hegemonía o transformándose con el retorno de las formas clásicas y el ascenso del intimismo.¹⁴⁸ La tendencia coloquialista se desarrolla en España e Hispanoamérica desde los años cincuenta y entre sus partidarios estaban Mario Benedetti, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal, Manuel Vázquez Montalbán, Jaime Gil de Biedma, Carlos Sahagún y Ángel González.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Virgilio López Lemus: «Otra mirada a la poesía cubana en cinco décadas de Revolución: 1959-2009.» En *ILL: Anuario de Literatura y Lingüística*, 40-42, p. 16.

¹⁴⁸ Virgilio López Lemus: «Panorama de su desarrollo». En *ILL: Historia de la literatura cubana*, t. III., p. 50.

¹⁴⁹ Luis Álvarez Álvarez: «La literatura cubana a partir de los años ochenta».

En los ochenta, a pesar de no ser ya una corriente dominante, el coloquialismo mantenía aún sus atributos esenciales: tono conversacional, versolibrismo, prosaísmo y temas como la familia, la ciudad, el amor, lo cotidiano, la Revolución, el poeta en la actualidad renovada de Cuba, la emigración, la historia y el presente épico.¹⁵⁰ El coloquialismo utilizó un lenguaje desenfadado y el léxico de la comunicación diaria para la representación realista de materias sociopolíticas, vitales o relativas a la infancia. Esta corriente de la poesía cubana tuvo su más alto momento durante la segunda mitad de los sesenta.¹⁵¹

Al principio de los años ochenta se consolida la estética anticolloquial y se instaura un poscoloquialismo plurigeracional que recurre a la métrica tradicional hispánica, al verso libre y semilibre, al intimismo, la tropología y también al tono conversacional. Se hace sentir en él la influencia del Grupo Orígenes y el surrealismo.¹⁵² En esta década comienza a participar en la vida literaria y a publicar sus primeras obras la generación juvenil, en la que se cuentan autores como Ada Elba Pérez, Rolando Sánchez Mejía, Edel Morales, Jorge Luis Mederos Betancor, Alberto Rodríguez Tosca, Sigfredo Ariel, Teresa Melo, Rigoberto Rodríguez Entenza, Antonio J. Ponte, Jesús David Curbelo, Aristides Vega, Alberto Lauro, Emilio García Montiel, Yamil Díaz, Damaris Calderón o Norge Espinosa. Asegura Virgilio López Lemus que «Poetas como Zoe Valdés, Alberto Lauro, Emilio García Montiel, Frank Abel Dopico, Norge Espinosa, le ofrecían peculiaridad al conjunto, por sus evidentes logros formales y mensajes poéticos no apartados de las mejores tradiciones de la poesía de Cuba.»¹⁵³ Todo esto debe ir en nota al pie Larga lista que debe ir en nota al pie.

Estos jóvenes dotaron a la literatura cubana de una ambición renovadora y de una fuerza cuestionadora, inconforme, irreverente y festiva. Con ese impulso creativo tomaron sendas disímiles que en muchos casos acortaron la distancia entre sí o se mezclaron: unos el experimentalismo cercano al *concretismo* brasileño o al ámbito de Apollinaire y la

¹⁵⁰ Virgilio López Lemus: *El siglo entero*, p. 255.

¹⁵¹ Virgilio López Lemus: «Panorama de su desarrollo». En ILL: *Historia de la literatura cubana*, t. III., p. 49.

¹⁵² *Ibidem*, p. 51.

¹⁵³ Virgilio López Lemus: *El siglo entero*, p. 260.

performance; unos el lenguaje surreal, desordenado gramaticalmente, y el influjo de Orígenes, aun ligado al tono coloquial; unos las formas clásicas.¹⁵⁴ Hacia los noventa esta generación define e incrementa más su obra y la carga de mayor universalidad, sin olvido de la identidad nacional, hasta el día de hoy en el que goza de un sitio ya indiscutible en la cultura de Cuba, a la que ha dado en textos la memoria de un tiempo histórico y del hombre que le pertenece con sus experiencias y vicisitudes.

Fueron los primeros nacidos tras el triunfo revolucionario de 1959 y formaron su personalidad creativa y sus creaciones en un contexto nacional contradictorio que correspondió con las transformaciones salidas de los tres primeros congresos del Partido Comunista de Cuba, sobre todo el proceso de rectificación de errores y tendencias negativas de 1986 a 1990 que puso freno al prestigio del economicismo de filiación capitalista que desde la práctica económica hacía zapa en la conciencia revolucionaria, a este período lo caracterizó una libertad expresiva menos reduccionista que salvó el arte de la camisa de fuerza de la estética ideologizada y seudorrealista juzgada en un momento como la apropiada para la construcción del socialismo.¹⁵⁵

En 1986 Sigfredo Ariel alcanzaría el prestigioso Premio David de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en 1987 lo haría Alberto Rodríguez Tosca y en 1988 Frank Abel Dopico con *El correo de la noche*. Ganaría también Dopico el Premio de la Ciudad de Santa Clara con el cuaderno *Algunas elegías por Huck Finn*, texto que como *El correo de la noche* saldría publicado en 1989, año en que este último obtiene el Premio de la Crítica. En este mismo año la Editorial Letras Cubanas publica la antología *Retrato de grupo* donde se recogen algunos de sus textos.¹⁵⁶ Numerosos lectores y creadores celebran la obra del poeta y asisten a sus recitales de poesía.

Los datos editoriales y otros deben ir en nota la pie de página.

¹⁵⁴ Virgilio López Lemus: *Ibidem*, pp. 259-260; «Panorama de la poesía», en ILL: *Historia de la literatura cubana*, t. III., p. 614.

¹⁵⁵ José Cantón Navarro y Arnaldo Silva León: *Historia de Cuba. Liberación nacional y socialismo*, pp. 204-208; Jesús Pastor García Brigos, Rafael Alhama Belamaric y Daniel Rafuls Pineda: «Cuba: Revolución y socialismo», pp. 235-398; Virgilio López Lemus: *El siglo entero*, pp. 257-258.

¹⁵⁶ Víctor Fowler y Antonio José Ponte: *Retrato de grupo*, pp. 99-104.

En 1991 ve la luz *Expediente del asesino*, esta vez por la recién fundada editorial Capiro de Santa Clara y queda finalista del Premio de la Crítica.¹⁵⁷ Esta misma casa editora publica en 1999 *Las islas del aire* y ediciones Unión *Los puentes de Arcadia* en 2011. Entre 1994 y 2008 vive Dopico en España, donde gana con el poemario *El país de los caballos ciegos* el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Santa Cruz de la Palma. De este poemario informa el número 59 de la revista *Umbral* que no fue publicado y comparte algunos de sus poemas. Señala Ricardo Riverón dos etapas en la poesía dopiqueana, la primera incluye *Algunas elegías por Huck Finn*, *El correo de la noche* y *Expediente del asesino*; la siguiente *Las islas del aire* y *Los puentes de Arcadia*: «Aunque hasta aquí he dividido en dos etapas la poesía de Dopico conocida en Cuba, aclaro nuevamente que no hablo de una pérdida o disminución del oficio, sino del cambio de interlocutor que el poeta escoge [...]»¹⁵⁸ Conviene fijar el inicio de la primera etapa no en 1988 o 1989, sino antes, en 1983 cuando da a conocer su poema «La casa a cuesta».¹⁵⁹

El correo de la noche recrea artísticamente la etapa de la posadolescencia o primera juventud, «momento de las encrucijadas y definiciones, en que ya no podemos ser Peter Pan, pero podríamos convertirnos en Jack el Destripador.»¹⁶⁰ *Expediente del asesino* es tropológicamente semejante y una parodia del legajo policial.¹⁶¹ Estos libros expresan el ideolecto de los jóvenes y hasta la alta cultura con una voz conversacional, lo que ayudó a su popularidad, incluso en los predios de la Universidad. Caracterizan la poesía dopiqueana en su primera etapa la agudeza tropológica, la simbiosis poética de lo culto y la dicción popular, la irreverencia o desacralización, la parodia, la apurada cadencia vitalista, el imaginario y la problemática juvenil, la fragmentación sobre la que llama la atención Carmen Sotolongo.¹⁶² Varios de estos rasgos permiten, sin duda, llamar esta

¹⁵⁷ Ricardo Riverón: «Frank Abel Dopico, de *El correo de la noche* a *Los puentes de Arcadia*». En *Umbral*, 59, pp. 12-14.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵⁹ Ricardo Riverón: «Pero el poeta, ¡ay! siguió muriendo». En *Amnios*, 19, p. 32.

¹⁶⁰ Yamil Díaz: «Tango a favor de Dopico». En F. A. Dopico: *El correo de la noche*, p. 8.

¹⁶¹ Carmen Sotolongo Valiño: «Símbolo y pasión ambivalente en un poema de Frank Abel Dopico». En *Umbral*, 59, p. 18.

¹⁶² Carmen Sotolongo Valiño: «Rasgos estilísticos recurrentes en la poesía villaclareña». En Yamil Díaz: *Faz de tierra conocida (Antología de la poesía villaclareña)*, p. 327.

poesía un arte postmoderno.¹⁶³ *Algunas elegías por Juck Finn* se reeditan dentro de *Las islas del aire* que inicia una etapa de madurez que cambia irreverencia por sentenciosidad y el hablante marginal por uno más sapiente.¹⁶⁴ Parecido ocurre en *Los puentes de Arcadia*, aún fabulador y metafórico, el que posee un rechazo más agudo de la oralidad y solicita un lector culto dispuesto a aceptar su cualidad de angustia. Los poemas dados a conocer por *Umbral* como textos de *El país de los caballos ciegos* se insertan de modo perfecto en esta segunda etapa al compartir sus caracteres. *Las islas del aire* meditan la antigüedad del deseo amoroso y su carácter humano homogeneizador, por otra parte, *Los puentes de Arcadia* retoman los motivos que han interesado siempre al poeta, pero ahora les suma la mirada hacia el pasado y cierto pesar por la juventud ida.

Informa Riverón de un importante poema titulado «Amor de los libres» y uno en décimas, «La moneda se abre en dos», publicados en la revista *Contacto*.¹⁶⁵ La revista *Amnios*, número 19, también recepta otros poemas, número en el que el propio Riverón sintetiza el universo poético dopiqueano: «La casa, la familia, la muerte, el sexo, y una marginalidad iluminada por destellos ontológicos que él supo desentrañar con sus vigorosas y alucinantes metáforas fueron sus temas preferidos, y no solo en sus dos primeros libros, aunque fuera en estos dos (y en el breve cuaderno *Algunas elegías por Huck Finn*) donde con más originalidad fluyeron.»¹⁶⁶

Lo expuesto hasta aquí permite localizar la poética dopiqueana en el grupo de los que sin desdeñar por completo el coloquialismo decidieron ser continuadores del legado origenista, surreal y vanguardista, en términos expresivos. La presente investigación indaga el tratamiento artístico como erotismo de esa recurrencia temática sexual señalada por Ricardo Riverón en la poesía de Frank Abel Dopico que viene a aumentar el caudal de textos eróticos, patrimonio de la nación desde los días en que Manuel Justo de Rubalcaba escribiera: «A tus labios me lleva el apetito,/ Mas, ¡ay! que en ellos hallo sed

¹⁶³ Ihab Hassan: «El pluralismo en una perspectiva postmoderna». En Desiderio Navarro (sel.): *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, pp. 19-42.

¹⁶⁴ Ricardo Riverón: *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁵ Ricardo Riverón: «Pero el poeta, ¡ay! Siguió muriendo». En *Amnios*, 19, pp. 33-34.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 34.

ardiente/ Por más que el refrigerio solicito.»¹⁶⁷ Antes, en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, «Bajaron de los árboles en naguas/ Las bellas hamadriades hermosas».¹⁶⁸ Durante el siglo XIX con José Martí el erotismo estuvo en la cima de la literatura cubana: «Deja, mujer, que en tus miradas beba/ La fiebre del placer».¹⁶⁹ El siglo XX en la literatura cubana es un marco abundante de obras y creadores y contiene una variada representación del erotismo en el teatro, la poesía y la narrativa; véase, por ejemplo, poemas de Rubén Martínez Villena, Nicolás Guillén, Dulce María Loynaz, Samuel Feijóo, Carilda Oliver Labra, Fayad Jamís, Carlos Galindo, Luis Rogelio Nogueras o las décimas de *Cuquillo*, el legendario versador canario fallecido en Falcón cerca de 1937 que logra definir en un texto la dualidad placentera sentimental y sensual del amor.¹⁷⁰ En época más cercana ha escrito sobre esta temática, entre otros muchos autores, Roberto Manzano: «pero me gusta más ver tu mirada de semilla, tus manos en mis manos, palpar con mis yemas el ritmo intermedio de tus senos».¹⁷¹ En ese corpus literario erótico la poesía de Frank Abel Dopico se inserta confirmando lo humano con la poética que el contexto puso a su alcance y con una respetable envergadura creativa que intentarán poner de relieve los próximos análisis de sus poemas.

CAPÍTULO II: EL TEMA DEL EROTISMO EN LA OBRA POÉTICA DE FRANK ABEL DOPICO

2.1. El erotismo en la primera etapa de la obra poética dopiqueana (1983-1999): *Algunas elegías por Huck Finn, El correo de la noche, Expediente del asesino* y textos no incluidos en poemarios

La obra poética de Frank Abel Dopico, como ya se expuso, está compuesta por cinco libros y otros textos publicados en revistas o antologías. El poemario *Algunas elegías por Huck Finn* contiene nueve poemas, incorporados en 1999 a *Las islas del aire*. En él los sujetos erotizados, o sujetos revestidos de una carga de atractivo sexual, son las putas, un

Comentado [UdW1]: entrecomillar

¹⁶⁷ Víctor Fowler Calzada: *La eterna danza. Antología de poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*, p. 17.

¹⁶⁸ Roberto Manzano Díaz: *El bosque de los símbolos*, p. 37.

¹⁶⁹ José Martí: *Poesía III*, p. 24.

¹⁷⁰ Marlene E. García Pérez y Rosa María García: *Todo el amor en décimas*, pp. 11.

¹⁷¹ Roberto Manzano Díaz: *Synergos*, p. 13.

loco, los hombres, las bailarinas, la hembra, Janis Joplin, Huck Finn, Teresa, Anita, Mónica, Margarita Gautier, los amantes, la muchacha. Estos sujetos unas veces son mencionados, descritos o reflexionados y otras son personajes que intervienen en una cadena accional. En algunos casos, el sujeto o hablante lírico llega a ser un «yo» ficcionalizado, nombrado o implicado en la anécdota del poema y en la serie de sus imágenes estáticas descriptivas, sus reflexiones y manifestaciones emotivas. El sujeto lírico de «yo» ficcionalizado es uno de los rasgos estilísticos de la poesía villaclareña y su presencia en este libro no es un hecho casual y aislado del resto de la obra de Frank Abel Dopico o de la lírica nacional.¹⁷²

Comentado [UdW2]: no

Comentado [UdW3]: por qué ste p+arrafo.

Comentado [UdW4]: ort.

Las putas son estafadas por un Huck Finn que, como el original de Mark Twain, huye de un lugar menos favorable del espacio, pero en el poema esa huida es proyecto que aún no ha ocurrido. Las putas son estafadas en medio de una posibilidad: «Entonces tú escapar, oh, nuevo Huck Finn, / escapar por encima de las ciudades blancas/ estafando a las putas por la sencilla razón de tener un padre muerto y una casa matada.»¹⁷³ Estafar a las putas se refiere a acceder sin paga a sus servicios, frustrar el comercio de la belleza. Quizás un hombre que va subsistiendo de pueblo en pueblo no tenga dinero para dar las monedas que les pertenecen a las comerciantes sexuales, pero no hay duda de que no faltaría en él el deseo. Quizás tal estafa sería un nuevo robo, otra fechoría habitual de los aventureros. El dinero no se trata aquí como algo inherente, intrínseco, inalienable de lo humano, el deseo sí. **¿Qué hay en las putas de erótico?**

El loco ama a una menor que no conocía el sexo de los hombres y le hace el amor, mas, no la viola. En sus coordenadas y determinaciones poemáticas esta pederastia queda libre de repudio, pues la locura disculpa los actos humanos o los hace incondenables. Este hecho pederasta muestra el alcance del sexo en el mundo humano, el loco puede carecer de razón, pero no de pasión. Si el loco es comúnmente segregado por su sinrazón no puede ser borrado de lo humano por su funcionamiento erótico, si no es *homo sapiens* es sin objeción *homo eroticus*; lo que quiere decir que lo erótico pertenece a una jerarquía superior a lo sabio. La poesía de Frank Abel Dopico hace una defensa permanente del

¹⁷² Carmen Sotolongo Valiño: «Rasgos estilísticos recurrentes en la poesía villaclareña». En Yamil Díaz: *Faz de tierra conocida (Antología de la poesía villaclareña)*, p. 333.

¹⁷³ Frank Abel Dopico: «Algunas elegías por Huck Finn». En *Las islas del aire*, p. 31.

sexo y de lo humano a través de él. **¿Y dónde están lo erótico de los locos y los ejemplos?**

Las bailarinas son miradas, más tarde esperadas en calles oscuras y se les pide «que vayan a acostarse con nosotros en las lajas del río». ¹⁷⁴ Las aguas del río perderán la frialdad porque los peces irónicamente las harán tibias si esas «hembras» entran en ellas. El mirar a las bailarinas no es contemplar un arte, y en el caso de que lo sea, es sobre todo un mirar del cuerpo ejecutante de un arte desligado de dicha ejecución. Se mira realmente la hembra que ejecuta, pero una bailarina no es una mujer cualquiera, su arte ha forjado la precisión de su belleza física y su gracia. Las bailarinas son seres deseables tanto cuanto es más preferible la lujuria, que no limita, al amor excluyente. La lujuria no es solo gozo, también es desacralización: «Avemarías convertidas en lujurias.» ¹⁷⁵ Janis Joplin da título a un poema donde un falso Huck Finn anuncia que su próximo sueño será con ella para mitigar la soledad, pero esa Janis que le cantó *Love is a many splendored thing* en Booth 's Landing una noche fría y solitaria de luminosa, ancha luna, es mujer múltiple, una mujer, otras mujeres. Janis y Huck, el hombre y la mujer. La multiplicidad de nombres se torna una comunidad, igualdad, entre los seres.

Comentado [UdW5]:

El sueño, supuestamente narrado antes de que ocurra o mientras ocurre, inicia por sus uñas «para empezar su cuerpo» hasta llegar a la cópula, al extasis, al trueno. Las manos buscan, acarician, los cuerpos crean el sonido. Al final, la soledad y la humanidad necesitada del sujeto lírico se confirman por un retrato, signo de un ser (niña, joven), y no una persona como lo único que acompaña en el cuarto. El lugar del sueño y de la soledad es igualmente el sitio del amor: habitación, sábanas, en los que la frustración del deseo es silencio, quietud. Huck Finn y Janis Joplin viven para amar, para ser libres amando, no tienen un ser especial que los encierre en una relación con él. Son capaces y están necesitados de amar a multitudes hermosas, atractivas, deseables. Ellos observan solo dos condiciones al amor: compartir lugar y aceptación, de tal manera que el erotismo es libertad. El tono del poema no es menos exitado o exaltado que su contenido.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 34.

En el libro Huck Finn no es solo amante que desencadena la investidura erótica, este personaje, además, es objeto de deseo: «Entra, mi Huck Finn, por esta lengua mía/ [...] Tengo el mismo licor y aquel mismo silencio/ con que hiciste mi carne,/ con que hiciste mis pechos silvestres **cómo** uvas.»¹⁷⁶ Sus atributos varoniles son motivo de deseo para una hablante poemática, sus pantalones y pasos sementales. Margarita Gautier resulta erotizada también en estas páginas y con estatus de medida, el amante sabe a su amada «Margarita Gautier», la asemeja a ella. Los amantes pasionales, impulsivos, corporales, son los perennes sujetos eróticos que el libro magnifica, enlaza, desnuda, y sobre todo a la **muchacha**.

Comentado [UdW6]: Revisar ortografía

Comentado [UdW7]: Ejemplos de esto.

Las acciones eróticas son desnudarse, cantar, mirar, acostarse, amar, acariciar, soñar, recordar, sonar, el choque de los cuerpos, entrar, rodear, oír, fecundar, vigilar, hablar, abreviar, hollar, encontrar, devorar, llorar, temblar, morder. El cuerpo como un todo y en sus partes es erotizado, solicitado, acariciado, soñado, imaginado, penetrado... Las partes, constituyentes o atributos corporales eróticamente evocados son los genitales («el sexo»), las uñas, el corazón, las manos, la lengua, la saliva, los ojos, el vientre, el semen, la carne, los pechos, los pies, el oído, el pelo, el olor. El ecuentro físico entre el hablante lírico y su objeto sexual se produce unas veces y otras es deseo no *actualizado*, memoria o fabulación no vivenciada aún. Símbolos de la animalidad y el poderío sexual masculino empleados son las palabras «fiera» y «tigre». El tema más cercano al erotismo de los tratados en el poemario es la soledad que puede ser vista como parte del fenómeno erótico cuando el amante no es correspondido o no puede por alguna causa que se le opone a su voluntad resolver su tensión erótica con el auxilio de quien ama, pero la soledad es un tema literario independiente y como tal puede tener otras motivaciones, acontecimientos y matizaciones. **La imaginación erótica, como sostiene Octavio Paz, relativiza la soledad.**

Comentado [UdW8]: Esto debe ser mejor explicado.

El correo de la noche es un libro organizado en tres secciones: «La botella en el mar», «Las postales de Jack» y «El correo de la noche». Los cuarenta y ocho poemas que lo constituyen **son eróticos** en su totalidad o presentan en su composición algunos elementos eróticos ligados a sus temas principales. Los sujetos implicados en el hecho

Comentado [UdW9]: Contienen el tópico del erotismo.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 38.

erótico aparecen particularizados con un nombre de pila u otra distinción, o son genéricos (mujer, hombre). La ficcionalización del «yo» poético sigue vigente en este libro y está unida a una hibridez o intención de hibridez discursiva: Peter Pan envía una carta a Alicia; puede leerse el mensaje de una botella en el mar, unos apuntes de Gulliver, el salmo de un nuevo Robin Hood, las imágenes de las postales de Jack y hay poemas titulados «noticia».

Comentado [UdW10]: Explicar mejor.

Los novios se besan amarillos gracias a la flauta del encantador que origina múltiples maravillas, ardientes y envueltos en la luz, tienen una mano que les silba, cantan, se desnudan. Los novios al desnudarse anulan la prohibición del desnudamiento, por eso cometen un descuido que no se sabe quién perdonará. La muchacha en plena desnudez huye en una alfombra. Yudith creció, también las muchachas del barrio y sus senos. Igualmente crecieron los muchachos y los amores de la infancia: «Creció mi primer amor y mi segundo amor, el tercero y así hasta el infinito.»¹⁷⁷ Hay uno, ¿o una?, que le pinta los labios a sus sueños.

Comentado [UdW11]: Esto debe ser demostrado con ejemplos.

El amanecer recibe a un hombre y a una mujer aún «vibrando como cuerdas»¹⁷⁸ en el interior de un tren que él robó porque ella le era imprescindible, el color de sus tetas para una foto que en otro tiempo romperá; él no podía quedarse sin vivir el seno rojo de pulpas y de estrellas de esa mujer cuya raíz partía desde otro ignorado mundo. El sitio del amor, un tren descarrilado, es resguardado de la policía por los gorriones. La policía conserva el orden: tren para el transporte, el viaje, el comercio, el trabajo. El sexo rompe el orden, lo trastorna, emancipa del comercio, del trabajo, de la trasumancia externa y hace que los seres se trasciendan mutuamente uno hacia el otro, que viajen en el tiempo, que transiten de la discontinuidad individual a la continuidad de la pareja. Los hombres, los pobladores del planeta, «aman velozmente»¹⁷⁹ y los muertos desean «los muslos de mi prima».¹⁸⁰ Entre los muertos que compartían las habitaciones con los vivos se encontraba «un muerto homosexual, le decían la princesita del Himalaya/ y tenía la voz tan dulce como la

¹⁷⁷ Frank Abel Dopico: *El correo de la noche*, p. 25.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 30.

silla de algunos funcionarios de Cultura.»¹⁸¹ El poema mediante el sexo desacraliza, la autoridad-orden-inhibición se desautoriza-desordena-marca-sexualmente.

Los muertos no son los únicos que se enamoran más allá de la barrera delimitadora de la vida y la muerte: «Yo», hablante poemático, vivo, se enamora de la muerta Matilde, la seduce, le hace el amor y tienen un romance hasta que ella empieza otro amorío con González, uno de los muertos. Humor, sexo y muerte se amalgaman en este poema titulado «Una historia de humor anaranjado». Erotismo y muerte se interpenetran: La muerte de Matilde sucedió paralela a su desnudez, los muertos desean a los vivos, los vivos a los muertos. El erotismo, que multiplica y perpetúa la vida, que la aglutina y la hace exuberante, gozosa, recreativa, asemeja la muerte a la vida. El erotismo relativiza los estados, confunde los límites anulando o atenuando los imposibles. La vida del vivo y la «vida» del muerto quedan soldadas, aunadas por el deseo y la cohabitación. La madre del enamorado de Matilde encarcelaba a los muertos malos, a los que incumplían con su oficio de muertos, y tampoco aprobaba las relaciones amorosas entre vivientes y difuntos porque estos ya carecían por completo de posición social. El hablante hijo la disculpa porque en otra época ella fue víctima de la escasez: «Mi madre prohibía estas relaciones porque los muertos no tienen posición social./ Yo la comprendía: Madre pasó hambre en el Capitalismo.»¹⁸² Razón y humor van de la mano.

Comentado [UdW12]: Esto hay que explicarlo

A la madre nacida en condiciones de vida capitalistas, en medio de relaciones de producción y dominación capitalistas le corresponde prohibir, desaprobar, encarcelar. La racionalidad que la madre encarna es represora. La racionalidad del hablante (y más la de Matilde), en cambio, autoriza su actuación, la práctica de la pasión más allá de todo límite; su racionalidad reconcilia su actividad con su anhelo más íntimo. El hablante llora por la infidelidad de Matilde, pero ella no es infiel a sí misma ni a nadie cuando besa a González, asiente al llamado de la naturaleza. El poema no es una torpe defensa del sexo con los muertos, sino una ingeniosa defensa del amor libre entre los vivos. La muerte, la usencia de la vida, es animada, erotizada, por que el límite más infranqueable sea franqueado para comunicar, con ello, que los límites habituales a que se someten o son

Comentado [UdW13]: Falta la a

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Ibidem*, p. 31.

sometidos los hombres no son infranqueables. Al ser frustrado por el erotismo el límite más alto, los otros franqueables han sido desenmascarados, entre ellos la familia patriarcal monogámica y su ámbito económico e ideológico.

En el libro el amor es constantemente hecho: «antes hacías la guerra como ahora el amor»¹⁸³ y deshecho: «Hizo el amor un día y no le gustó el amor. Entonces lo deshizo»¹⁸⁴ y Venus, mujer hermosa, divinidad, belleza, se pierde, se va como vino después de haber tenido con ella un intercambio de cuerpos para saciar el hambre. La Venus disfrutada no aparecerá jamás, se ha ido para siempre. La diosa romana de la fertilidad, el amor y la belleza ha sido poseída y extrañada en estas páginas. Robin Hood caza una muchacha «ojos callados»¹⁸⁵ en su bosque, la hace venado para su hambre con su flecha, se convierte en el **guardian** de la carne salvaje de ella. La soledad y el erotismo comparten poema de nuevo, se expresan en el mismo verso: «estamos solos en el bosque como solos estamos en los cuerpos».¹⁸⁶

Comentado [UdW14]: Falta tilde

Robin Hood impondrá, dice, su raza y marcará el vientre de la muchacha con un eslogan para luego introducir su tamaño en el de ella; simbiosis de los sexos, cópula, compenetración de seres. Él conoce que detrás de esa vitalidad, fuerza, furor, dominio sexual, virilidad, tensión suyas hay debilidad, distensión, fluencia, suavidad, infancia, inocencia. Robin Hood le desea buena ventura a quien viene a extinguir su soledad, aprueba su llegada, la agradece: «Bienaventurada seas si esta noche vienes a partir mi soledad en dos pedazos, / a darle a mi puerta su carruaje./ Bienaventurada seas como la lluvia es bienaventurada entre las lenguas/ y como el río en bienaventurado en la montaña.»¹⁸⁷ Ella salva de la sed, fertiliza, gestiona esplendor y primaveras que encantan al ser, lo premian con el gozo y el dinamismo de la vida.

Peter Pan, el niño volador que no crecía y que inventó el británico J.M. Barrie, aquí no solo crece, sino que siente nostalgia por la infancia y ama a Alicia, cuya pertenencia a otro cuento lamenta. La soledad apasionada de la que habla el poema no es llanamente

¹⁸³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 59.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ *Idem*.

soledad, sino también distancia, otro tema vecino. Para estrechar esa separación espacial, ‘literaria’, el joven Peter Pan envía a Alicia una carta en la que le cuenta del amor y los hijos de cristal de Wendy y el Principito. Pan le pide a Alicia que venga hacia su cuento porque han crecido tanto que padecen demasiado ya la soledad. Él es cuerpo, carne, relámpago y precisa mirarla, entregarse a ella: «nadie se entrega a sí mismo de verdad.»¹⁸⁸ Por eso le cuenta el panorama de su isla desolada, le pide que lo encuentre con prontitud y desea ser informado de su paradero.

Por encima de ruidos, estridencias y desorientaciones un hablante poemático escucha el muslo de una mujer, no desvía de este su atención, nada logra distraerlo. La dirección perpetua de uno y otro es el otro, la dualidad unificada sexual múltiple, específico-plural, fundamento de lo humano y no excluyente de un tercero o un infinito. Se duerme (¿ama?) en azoteas. La niña (muchacha, mujer joven) es raptada, robada, deseada por lobos, tristes, verdugos, bobos. Rosario la Virgen enseña su vestido luminoso. La adolescencia, en la que se vendieron cartas de amor igual que mangos, y las piernas de Rosario tienen la misma longitud. Se quiere estar sexualmente emparejado aunque sea en una cárcel, las novias merecen la misma fidelidad de los héroes, los muslos se incendian al mirarlos, la reina es nigromante, la picesa tiene la capacidad de abofetear y el hombre y la mujer mueven el mundo con sus hijos. El hombre y la mujer que se desean son la eternidad.

«Las postales de Jack» presenta amores y víctimas del destripador famoso. Se transcriben imágenes visuales, se recuerda y se avisa del destino de esas mujeres pasadas de la vida de Jack. A Angélica no le gustó el sexo porque lo creía bruto, profesión para inmortales. Está descalza, es dada al olvido, tiene manos tiernas, su pelo es de flores y marrón es su vestido. Su don para el olvido lo heredó de las abuelas. Marcia tiene un lunar en el vientre, gobierna a los amantes en hoteles y se alimenta de la sombra de la desnudez de otros. Ulú es delgada y de senos pequeños. Alondra tiene los pies manchados de acuarelas y el sol la busca cuando siente deseos. Los vestidos de Lama «son el marco de las ventanas donde las niñas crecen»¹⁸⁹ y su perfil funda las estrellas.

Comentado [UdW15]: Ver punt.

Comentado [UdW16]: ES muy importante declarar dónde está el erotismo en estos ejemplos.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 39.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 63.

A una familia divina pertenece Rosa: «ella es bella como si el cielo se hubiera desmayado de parirla».¹⁹⁰ No puede verse en los espejos y las aguas, aquellos se enturbian, estas huyen. No sabe la muchacha que es, acaso es todas las muchachas, bellas indiscutiblemente. Su belleza divina es danzante, pero el novio quiere que parezca virgen y buena, para lo cual le regala atavíos; él la quiere egoístamente para sí, la delimita y le reduce la grandeza, la divinidad, la gracia, la naturaleza. Él la enajena, reprime y empobrece como si no hubiera más bondad y humanidad en la pura desnudez, en la reducción radical de toda parcelación o discontinuidad. El viviente total humano no se ama suficientemente (totalmente) a sí mismo. El sexo que afirma la belleza conduce hacia la libertad, resulta fundamento de una nueva razón y una nueva actuación liberadora. Maré está muerta en las arenas y los cangrejos entran a su figura sin su consentimiento. **Dagil** fue amada por uno, pero vio que el sexo era nación, no soledad de dos.

Comentado [UdW17]: Dónde está la manifestación de lo erótico.

Alimay no es menos divinal que Rosa con sus espejuelos de mirar a Dios. Por su belleza el amanecer se inclina para verla y olvida así su estar en las alturas, se hiere las rodillas.

Comentado [UdW18]: Falta el encabezado.

Alimay es fuego que ama con tres corazones todo el planeta: «Hace el amor como una niña malcriada que se antoja ser agua y ser mortal al mismo tiempo.»¹⁹¹ Es humedad ígnea. Si la máxima bondad, razón y divinidad de la belleza coinciden con la plena libertad, **Alimay** es aún más diosa o semidiosa que aquella pues no se deja ataviar, disminuir o parcelar, es dueña de sí siendo de otros. **Alimay** no es una muerta, Jack quizás ha tenido por ella un amor elevadísimo. Su muerte es metáfora de éxtasis sexual. Lo que muere por un instante es su segregación autoconstitutiva, su discontinuidad. La muerte de su ser individual, o la muerte momentánea de la individualidad de su ser, origina un ser más grande, extenso y complacido. Ella es la máxima belleza imaginable donde la desnudez es el bien y donde la libertad no es frustrada por los resagos represivos de la cultura. «Tú», la de labios grises y cerrados, pone fin a la sucesión de las postales. Yamil Díaz advierte entre los nombres de esta serie de muchachas el palíndromo «Ulú» y los anagramas «Dagil» y «Alimay».¹⁹²

Comentado [UdW19]: Esto está muy ensayístico.

Comentado [UdW20]: Punt.

Comentado [UdW21]: Ort.

Comentado [UdW22]: Aclarar conceptos.

Comentado [UdW23]: Aclara concepto.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁹² Yamil Díaz: *Op. cit.*, p. 11.

Una bailarina dejó su zapato de cristal en una nube y los ojos de Eva hieren si no es accesible, son los mismos con que llevaron a quemar a Juana de Arco. La belleza de los cuerpos, como escribía Platón, es siempre la misma, la belleza corporal. Las mujeres son hermosas en todas las épocas. Si bien una llama quema a Juana de Arco en sus ojos puede imaginarse la llama eterna que ruboriza los sexos, la llama doble del amor y el erotismo que Octavio Paz conecta a la fuente primordial de la sexualidad. Un hombre y una mujer fueron a perderse en una isla, donde nadie los pudiera encontrar, Eva y Adán irreprimibles; ella con sus senos vigías que aún siguen de centinelas y con su pelo que era un inédito triángulo.

Comentado [UdW24]: Esto no se entiende bien.

Comentado [UdW25]: Esto esta muy enayístico. Es tuyo o de Dopico?

La tropología visionaria de Frank Abel Dopico otorga una geometría radicalmente ajena a los cabellos con una conciencia poética absoluta: «en ninguna parte nos habíamos pronunciado ni se había escrito que tu pelo era un triángulo». ¹⁹³ El «tu» Eva, mujer, hace flotar en un almendro la eternidad del hablante, él no tendría existencia sin ella, sus ojos lo incendian. Ella lo derrama y lo hace volar, flotar, en sí misma, con acta de nacimiento y todo. Ese amor imparable por ella es su verdadero corazón, su esencia, el corazón de él y su doble, acaso ella. Los dos hacen un ser y nunca pretendería él romper esa unidad.

Comentado [UdW26]: ¿?

Comentado [UdW27]: uff

El deseo por la amiga, que está en un arcoíris y se cartea con ángeles, le enseña al sujeto lírico a ser un semejante. Él sabe que ella no lo amará ni cuidará, «la mira alejarse como hembra haciendo un malabar con su desnudo», ¹⁹⁴ pero está seguro de que otra le dará su compañía. La amiga ama a uno que se distrae en conseguir la inmortalidad y no se ocupa como debiera de la vida, joven que la pretende con torpeza. Erótica y retóricamente intenso es el «Tango a favor de las putas». Inicia el texto postulando la realidad como fuente de la poesía, como acontecimiento que la antecede: «En resumen, tú eres el inicio/ y las palabras llegaron después, en un poema arrancado a la niebla./ Sentir o estar, eso fue todo y fue el semen como la luz, piadoso.» ¹⁹⁵ Los pechos y cuerpos se abrazan, chocan, la respiración se acelera, hay penetración y orgasmo. Se hace una apropiación estética, poemática, del ciclo sexual humano que es comunicado en trabazón libre o no

Comentado [UdW28]: y esto?

Comentado [UdW29]:

Comentado [UdW30]:

¹⁹³ Frank Abel Dopico: *El correo de la noche*, p. 74.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 77.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 79.

estrictamente secuencial de motivos como una narración en la que historia y discurso no coinciden.

Comentado [UdW31]:

El viento se lleva cabezas y manos, la razón cede a la emoción y la sensorialidad abrumadoras. El tiempo de la noche amorosa es veloz, acaba pronto; el amanecer, el sol, la luz está al final del encuentro amoroso. Es común que en la poesía de Dopico la noche, la oscuridad, la sombra, sean parte del cronotopo amoroso, del espacio-tiempo propicio al más fogoso erotismo. En ese amanecer los amantes fueron espantapájaros saliendo del sembrado. Habían amado uno en el otro a muchos, «tirados como hierbas cortadas».¹⁹⁶ Aquel furor humano desatado fue como un escándalo público en la madrugada, no llega a serlo porque estaban entre hierbas y en horas de menos transeuntes, incluso en un lugar campestre o vagamente citadino. El sexo, según expone Bataille, es violencia, escándalo, desorden de lo público y se ha normado, controlado, para que no se desencadene el caos y las sociedades no se desintegren. Esas sociedades para las que el sexo representa un peligro deben ser en una buena medida desordenadas, transformadas, en criterio de Marcuse. La ciudad que se escandaliza con el sexo es represiva.

Comentado [UdW32]: explicar esrto más, por que erotismo fogoso.

El sujeto lírico y la puta de estilo mueren en su individualidad y renacen en su unión con el otro: «qué bien eras mi doble entre la hierba, / cómo nacimos tanto de tanta muerte cursi.»¹⁹⁷ En medio de esa entrega justamente ejercitada, el pito de los trenes les pasa por encima, sinécdoque, «el alba ponía su huevo lentísimo en los parques»,¹⁹⁸ metáfora. Desde esa noche de amor los sujetos eróticos emergen al día «libres, exprimidos de ambos».¹⁹⁹ Esa madrugada cumplieron un deber ciudadano. Aquí, a diferencia de lo que piensa Kant, el amor moral y el amor sensible son el mismo, o si no lo son se intersecan cuando la satisfacción sensorial de la pasión aparece como misión impostergable con el prójimo. En estos versos a la filosofía de los filósofos se suma la filosofía de un poeta, hecho totalmente posible como defiende el crítico español de la razón literaria Jesús G. Maestro.²⁰⁰

Comentado [UdW33]: entrecomillado

Comentado [UdW34]: no entiendo.

Comentado [UdW35]: Muy ensayístico

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Jesús G. Maestro: «La filosofía de los poetas». Conferencia impartida en su canal de Youtube (MOOC), Universidad de Vigo.

Luego de hacer el amor ellos pactan un secreto, disimulan haberlo olvidado, pero él la sigue recordando. No la toma por una puta porque hay inocencia en reunirse una vez a combatir la soledad: «Ahora, de verdad, pienso que no eras una puta. / Creo en la inocencia de encontrarse apenas una vez,/ que bastan una noche y una vez para saber cuánto estamos solos en un pozo,/ acostumbrados a comernos el hueso de la noche.»²⁰¹ Sin embargo, resulta que el pozo en el cual se está es más grande todavía y no han vivido nada en verdad los que no se han dejado llevar volando la mano y la cabeza, quienes no amen plural e intensamente a todos los seres y todas sus partes.

El hombre vive en un mundo que le impide el goce, le reduce el tiempo erótico y el cuerpo erótico (tiempo y carne que acceden al placer) con los tabúes y el resto del sistema de la dominación, su ideología, su religión, su rito, su comercio, su prohibición y su estulticia; dominación de la que el humano puede liberarse porque el progreso, la tecnología y el crecimiento económico propio de la civilización no demanda del hombre la misma actuación de épocas pasadas en las que debía someter sus anhelos a las exigencias de la realidad para sobrevivir. La comprensión emancipadora de la lógica del progreso y de la evolución humana plantea que la praxis social debe corresponder al principio del placer con mínimos indicadores de represión necesaria al funcionamiento de los grupos sociales y a la relación del hombre con la naturaleza. Ya la escasez no es una mortificación para la humanidad, sino el capitalismo, que es lo que debe ser deshecho y no el amor.

Si hay un mensaje en esta poesía, en su erotismo radical, en su humanidad radical, es ese, deshacer la tiranía del capital, del comercio y la inhibición en favor del gobierno del erotismo, la cooperación, la solidaridad y el placer ilimitado. El erotismo es posibilidad de una praxis hacia la libertad, que no es comprar ni vender, ni elegir políticos que decidan en lugar y en detrimento de la gente. Libertad no es elección, pues la electividad es condicionada por la dominación. Ser libre significa no ser enajenado, reprimido, disminuido, llevar a acto la cabal potencia humana; ser culto, en todo caso, como lo escribía José Martí. Por eso «horribles aquellos que no dejan que el viento les lleve

Comentado [UdW36]: explicar

Comentado [UdW37]: definir

²⁰¹ Frank Abel Dopico: *El correo de la noche*, p. 80.

volando la mano o la cabeza.»²⁰² Los que solucionan sus necesidades básicas diarias vendiendo y comprando padecen lo inhumano.²⁰³

Según *El correo de la noche* la Tierra está llena de magas y mujeres hermosas que vienen y van por la vida y a nadie pertenecen. La maga es incansable e impredecible, más intensa que la mujer hermosa, o sea, la mujer hermosa cuando quiere. Hay la que se ve pero a la que nunca se llega: «Tienes que estar contento, sin énfasis,/ contento entre el perfume de las oficinas/ mirando las piernas fallidas de alguna secretaria,/ envuelto en el discurso que los gorriones dictan de memoria,/ humano hasta más no poder, intacto».²⁰⁴ La maga es la mujer común si se pone 'alas' y sin dejar de ser madre, pregonera, remendadora de «las telas de los aniversarios»²⁰⁵ dice «esperanza», «estrella», duerme con todo el que desee y se hace dueña de sí misma.

En los caminos pueden encontrarse mujeres angélicas, al lado de un pozo desnudos niños arden, son peligrosas las novias tatuadas en el vientre, lo que lleva declarar la vida y no la guerra. ¿Qué ponen en peligro las novias de vientre bordado? Son peligrosas porque hacen el amor con fiereza, porque no son sumisas y avanzan por el mundo rompiendo prohibiciones y tabúes o porque no eligen al que *sufre* (siente) su belleza. La sirenita-bruja-mujer es buscada, deseada, por quien ella misma tiene en su sueño. Su cara de bruja es exitante y con sus senos puede hacerse «mi país».²⁰⁶ El hombre tigre se alimenta de la «mujer en forma de astrolabio»²⁰⁷ y su «ternura es una campana verde»,²⁰⁸ agudísima imagen visionaria. El lobo solitario devora una hermosa siempre que puede y aunque la soledad estorbe no es como otros lobos que se devoran entre sí, que le pierden el gusto a la carne de la oveja; se dice: «Aúllas, te gusta aullar, la noche te responde alzándose el vestido».²⁰⁹ La poesía de Frank Abel Dopico es un gran acontecimiento tropológico. Prosopopeya, visión, hecho erótico y cadencia acelerada en estos versos propician una vivencia estética notable.

²⁰² *Ibidem*, p. 81.

²⁰³ Carlos Marx: *Manuscritos económicos y filosóficos de 1848*, p. 145.

²⁰⁴ Frank Abel Dopico: *El correo de la noche*, p. 82.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 83.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 89.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 91.

²⁰⁸ *Idem*.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 94.

Comentado [UdW38]: muy ensayístico.

El lobo ignora que los lobos, incluyéndose él, son *homosexuales*, **él** que roba cabellos de muchachas y los que se meten la punta del arado. Todos son homosexuales, es decir, igualmente sexuales, poseedores de una sexualidad irreprochable. El cuerpo instrumental en la civilización es investido de prestigio por la dominación y el cuerpo plenamente recreativo, erótico, es cercenado por la prohibición. El cuerpo instrumento procrea, trabaja y adora dioses que casan «hasta que la muerte los separe»; el cuerpo erótico es **sexual**, se entrega a los placeres, a los «rigores» de la amistad y el ocio. El hombre erótico, no enajenado, no es bisexual, homosexual, heterosexual... La sexualidad del hombre erótico es una plenitud, una homo-sexualidad. El lobo alivia su desdicha en los caminos largos que le agradan «si a cada tramo aparece un pedazo de cielo en una jaula, / o una estrella a quien morder/ o una copa parlante de buen vino».²¹⁰

Comentado [UdW39]: Punt.

Las muchachas se masturban imaginando a los muchachos. Arlequín posee un sexo de profeta y fue amado desde el público por uno que tenía corazón de bestia. Las manos de una muchacha pensaban en Arlequín porque lo amaba. El único escondite para el desamor es la muerte y alguna joven que espera impaciente por su hombre que demora se torna «lluvia santa/ y también los deseos de estar en un burdel con un negro de violácea esperma».²¹¹ Las connotaciones eróticas ramifican o pluralizan los significados en la mayoría de los poemas y el tigre, o el leopardo, y la bestia simbolizan una y otra vez la animalidad de la pulsión sexual. El venado es otro de los símbolos frecuentes del libro y la desnudez es el estado corporal más propicio al principio del placer.

Comentado [UdW40]: Sensual?

Las denominaciones del cuerpo erotizado son el cuerpo o la figura como un todo y las **manos, los senos, los labios, las uñas, las tetas, los pezones, el tobillo, los muslos, la espalda, los pies, la carne, los ojos, el ombligo, las piernas, el pelo, el olor, el color, el vientre, el perfil, el pecho, el sexo, el corazón, el semen, la cabeza, la leche, la piel, la cara, el rostro, los huesos, los cabellos, la sangre;** y en la serie de los objetos erotizados la **ropa, los vestidos, el zapato.** Quizás «pájaro viscoso»²¹² sea metáfora de pene y hueso de ciruela metáfora de clítoris. En la denominación del cuerpo erótico hay un empleo

Comentado [UdW41]: Si todo esto s tomado de dopico debe estar entrecomillado.

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Ibidem*, p. 103.

²¹² *Ibidem*, p. 75.

insistente de la tropología, por ejemplo, la visión: de un cuerpo sale harina y un venado; la prosopopeya: las tetas aplauden con marcialidad, hay pechos centinelas; la sinécdoque: un público de solo dos tetas; la imagen visionaria simple: el corazón de la vecinita es un canario. No solo es destacable, en cuanto al estilo, la tropología y, en especial, su visionariedad denominativa. Tanto en *El correo de la noche* como en *Algunas elegías por Huck Finn* y el resto de los libros se detecta el tono coloquial del lenguaje directo, popular o marginal.

Comentado [UdW42]: Esto debe estar citado.

Comentado [UdW43]:

Comentado [UdW44]: ¿?

Frank Abel Dopico encuentra en el amor algo de aquella naturaleza contradictoria que bien expresaron Lope de Vega y Francisco de Quevedo. El libro concluye que el amor es un tiro de gracia tras el que hay que vivir en asecho, petición o búsqueda perennes. El amor, cuya fuerza salvaje viene de las antiguas floraciones, posee indicios confusos, es impredecible, se ofrece y se resiste, no puede ser forzado, llega libremente y conduce, sin la dilación de la pregunta o la respuesta, hasta las cumbres de la dicha, la exuberancia y la amistad. Si bien es cierto, como dice Ricardo Riverón, que una actitud sapiente y comedida distingue la segunda etapa creativa de Dopico, no es menos verdad que en cuanto al erotismo la poesía dopiqueana es sapiente, sabia, en todo su conjunto cuando opone un sincero erotismo al tabú, la prohibición, la dominación y el discurso cómplice y atrapado por el poder.

Comentado [UdW45]: Hay que citar o referenciar a Riverón.

Al tratamiento simbólico y ambivalente de la pasión erótica en el primer poema de *Expediente del asesino*, titulado «Historia de play boy», dedicó un estudio Carmen Sotolongo Valiño.²¹³ El *play boy* narra cómo, celoso, planeó y cometió un «crimen pasional». El verso «Yo no estaba celoso y planeé toda la noche el crimen»²¹⁴ tiene una errata que es la partícula negativa «no», la cual no aparece en la edición de 1991. En el poema el ciervo es sobre todo símbolo de ardor o deseo sexual. El crimen resulta ser un acto de posesión sexual en una roca dentro o cerca de un depósito de agua (río, envase, etc.). El celoso amante machista percibe que ella lo habría considerado un tonto si no hubiese tenido y concretado el impulso de hacerle el amor esa mañana. La noche anterior

Comentado [UdW46]: Punt.

²¹³ Carmen Sotolongo Valiño: «Símbolo y pasión ambivalente en un poema de Frank Abel Dopico». En *Umbral*, 59, pp. 19-21.

²¹⁴ Frank Abel Dopico: *Expediente del asesino*, p. 9.

a ese día del crimen en la que estuvo planeándolo le olió las manos y le besó los ojos. El olor lo hizo desconfiar: «olía a una hembra que no era».²¹⁵

Él la ve morir sobre la piedra donde la está matando (poseyendo) con su navaja, allí la ama despacio, la huele, se come sus manos. La sonrisa de ella siempre detiene o ralentiza al criminal o amante, al comienzo cuando entraron a las aguas él la hubiese matado de inmediato pero su sonrisa lo hace esperar y contemplar su belleza física, su transparencia, humedad, fertilidad e incluso, algo de inocencia; o le indica la sonrisa que debe esperar un instante hasta que ella se vuelva más propicia a sus intenciones. Al final la sonrisa de ella le detiene, le indica el final de su crimen y no sigue matándola. La cadencia de progresión o ritmo de avance del poema se acelera mientras se narra el momento erótico más intenso: «el predominio de verbos y sustantivos sobre adjetivos y otros modificadores aceleran el dinamismo expresivo».²¹⁶

El libro retoma a la Alicia personaje infantil o aun otra Alicia u otra mujer de nombre camuflado. La «vieja Alicia» es recordada, buscada «desde aquella navaja que me diste/ hasta la noche semental y aplaudidora».²¹⁷ El sujeto lírico lamenta la ausencia de Alicia, siente nostalgia de toda una época pasada: «Ya no estarás jamás cuando en abril/ alguien encuentre salvaje a las estrellas/ o le diga al cuerpo de su amada/ que el comunismo será un estado erótico del hombre.»²¹⁸ Otros estarán encontrados mientras que ellos serán algo perdido el uno para el otro. En el encuentro amoroso se descubre lo salvaje de la naturaleza y se conversa con el cuerpo de la amada. Quizás los signos de esa conversación no sean palabras y, en cambio, sean señales y códigos distintos como caricias y gemidos; o tal vez la conversación sea plurisemiótica. De cualquier forma, la sinécdoque que alude a la amada por medio de una de sus partes enfatiza la corporeidad del sujeto deseado.

El contenido de decenas de cuartillas de Marcuse pone Frak Abel Dopico en un verso, para él el comunismo será una época histórica de la humanidad en la que los individuos

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ Carmen Sotolongo Valiño: «Símbolo y pasión ambivalente en un poema de Frank Abel Dopico». En *Umbral*, 59, pp. 20.

²¹⁷ Frank Abel Dopico: *Expediente del asesino*, p. 11.

²¹⁸ *Idem.*

Comentado [UdW47]: Aprovechar para citar.

Comentado [UdW48]: Punt.

Comentado [UdW49]: Esto no se expresa así.

se placerán de ejercitar una sexualidad ilimitada. ¿Qué es el comunismo y qué dice el poema «Nos prohibimos llorar» acerca de cómo puede llegar a ser el amor en ese porvenir? Ante todo, el verso tiene un aire desacralizador en contra del catecismo de cierta propaganda política que es dada a la vulgarización de la economía «marxista» de estilo soviético-burocrático, al culto de la personalidad y las solemnidades. La fórmula fracasada de transición socialista que proponen los panfletos y enunciados de ese género no parece ver en el sexo algo tan revolucionario ni de tan elevada finalidad.

En contraste con ese discurso serio y canónico resuena el desacralizador erotismo dopiqueano y aún con toda propuesta académica, en términos formales o discursivos, incluido el lúcido enfoque de Michael Lebowitz de un socialismo-comunismo para el siglo XXI en el que retoma lo mejor del pensamiento marxista.²¹⁹ Lebowitz propone conformar un sistema económico social orgánico a partir de la interacción garantizada por un Estado revolucionario entre la propiedad social de los medios de producción, la organización obrera de la producción y el poder desde abajo, y la distribución de los valores de uso según las demandas de la sociedad y las posibilidades de la riqueza creada. Eso no quiere decir que sea recomendable desechar de inmediato y radicalmente el mercado o la jerarquización burocrática de toda sociedad, solo que hay que violentarlos constantemente, usarlos para dar tiempo a que otras relaciones solidarias puedan actuar.

Frank Abel Dopico le recuerda a políticos, académicos y militantes de las disímiles fuerzas políticas que desean transformar el mundo el componente erótico del futuro exitoso de la humanidad. Si se habla de libertad humana, de desenajenación, entonces el comunismo tiene que ser un estado erótico. El hombre libre, por medio de la ciencia y la técnica, de los penosos esfuerzos históricos que la realidad le ha impuesto para producir los medios de vida que le son imprescindibles deberá liberarse también del sistema de ideas que como herencia le ordena grandes inhibiciones y sublimaciones, sistema que se convierte en un freno para el bienestar y las relaciones comunistas y desprejuiciadas sin intereses antisolidarios entre los seres humanos. El hombre y la mujer libres de toda dominación pueden entonces amar y acompañarse de todos cuanto gusten. Extrapolando

Comentado [UdW50]: Valorar factibilidad de este párrafo.

Comentado [UdW51]: Declarar entonces que entre las connotaciones que adquiere el erotismo en la obra de Dopico está la libertad.

²¹⁹ Michael Lebowitz: *La alternativa socialista: el verdadero desarrollo humano*, etc.

una frase de Eagleton se puede afirmar que la fascinación de Frank Abel Dopico por las palabras es también ocuparse de la realidad.²²⁰

El sujeto lírico repasa su infortunio, lo que ha sido y vivido, los besos que ha compartido. Vive en una crisis cotidiana, en una realidad displacentera pero «buscando el sexo de la hembra algunas veces/ como la última cena o el último pretexto.»²²¹ El placer sexual es una tendencia constante de lo humano, estatus bien subrayado por la poesía dopiqueana. Aunque la realidad le pone dificultades y el tabú lo falsifica el humano siempre encuentra en el sexo lo genuino. El sujeto lírico dice creer en su capacidad de amar y odiar, tópico de larga tradición en la poesía amorosa en la que se ubica Catulo con su carmen 85: «Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior.» [«Odio y amo. Tal vez me preguntes por qué lo hago. / No lo sé, pero siento que es así, y sufro.»].²²² El odio amoroso, sin embargo, no es ejemplificado en el poema, por lo que la declaración del hablante parece más alarde o error.

Al pensar en Alicia siente que huele como ella, «al tigre que eres tú», a naraja, «a tiempo y pesadillas nuestras».²²³ El sujeto lírico celebra también su rotunda belleza con algo de machismo u orgullo: «Sigo siendo el tipo devorable, / que suda tanto haciendo los amores.»²²⁴ En su monologar le dice a Alicia que es el mismo y que aún la espera. Él la recuerda despidiéndose o avisando que pronto regresará, sigue con avidez sus noticias. Siempre hay algo que vivenciar, la vida no queda en el vacío, pero él lo que ansía es vivenciarla a ella. El hablante poemático sufre la organización del mundo, el orden del mundo que hace a los seres desconocidos y a unos los vuelve pareja, «milagros que se unen/ y juntos se van comiendo los hechizos uno al otro».²²⁵ Alicia lo ha dejado solo, quizás es feliz con algún hombre o mujer y el hablante se duele por su soledad. El poema es una gran elegía en protesta contra la monogamia y su exclusividad amorosa. Acaso con algo de machismo a pesar del desconsuelo la lágrima no está permitida. En el comunismo estado erótico humano la agonía amorosa se destruye y el anhelo desesperado

Comentado [UdW52]: Ort.

Comentado [UdW53]: Puntuación.

²²⁰ Terry Eagleton: *Cómo leer un poema*, p. 85.

²²¹ Frank Abel Dopico: *Expediente del asesino*, p. 11.

²²² Vicentina Antuña y Luisa Campuzano: *Historia de la literatura latina*, p. 107.

²²³ Frank Abel Dopico: *Expediente del asesino*, p. 11.

²²⁴ *Ibidem*, pp. 11-12

²²⁵ *Ibidem*, p. 12.

por un amor siempre se realiza. Este poema con sus intelecciones, sensorialidades, emociones y **estilo** demuestra que la poesía es la más importante de todas las **inversiones** humanas, con ella el hombre ha logrado desencadenar dentro de sí algo semejante a las estrellas.

Comentado [UdW54]: Revisar.

Comentado [UdW55]: Ort!

Las cicatrices que dejan las cartas de amor son vistas como una fuente de humanidad. Tales cicatrices son pruebas de que el que fue al centro de la Tierra y viró de novia, ‘disfrazado’, era una persona. Un hablante lírico fakir dice no ser aquel asesino que hace papel de amante en las películas, prefiere el papel de corazón con su contrabando de putas en el alma producto del sueño o de la vida nocturna. El papel de corazón le exige elegir una por una las putas que tiene en el alma «para subirlas desnudas a la escena,/ medirles los sueños con la vara de Caronte/ y quitarles el rock, la shopping y las telas,/ dejarlas en piel única y constante.»²²⁶ En este caso no solo le interesan al amante los senos o las manos o los ojos..., desea también mujeres soñadoras con un poco de aquel Eros Uranio que diferenciaba Pausanias del Eros Pandemo cuyo apetito era solo corporal y tendía a amados de mente empobrecida para lograr satisfacer sus deseos con cabal facilidad.

Este hablante es un sujeto carente y esas putas del alma no están físicamente en su poder, él gana «un sueldo triste de bufón sin antorcha».²²⁷ En el verso el bufón debería ser el triste por su sueldo, su oficio o su vida pero la hipálage intercambia el epíteto. La tristeza le viene al hablante de su escasa solvencia que no le permite acceder al gozo carnal. A pesar de su situación, de su «naufragio», su vida es dichosa por cuanto logra aún apropiarse de cierta libertad. Se advierte que la alusión a los naufragios no resulta automatizada ni **cursi**, el oficio o sabiduría del poeta, además de su poética tropológica, impiden que así sea. Las maravillas que el hablante puede llevar a cabo aún con todos sus pesares, como «parir yo solo el arcoiris», son obra de la fuerza creativa de la poesía, cuanto él puede crear sin la ayuda o la supervisión de un poder burocrático situado como un monarca por encima de la sociedad haciéndola estéril, conduciéndola y refrenándola con su sistema de dominación.

Comentado [UdW56]: Pero, donde esta el contenido erótico?

Comentado [UdW57]: cursiva

²²⁶ Ibidem, p. 14.

²²⁷ Idem.

El sujeto que padece la carencia erótica y la penuria económica no es desértico, inventa fábulas de asombro. La carencia erótica hace que ame lo que no posee y desee incluso la inmortalidad para tener la oportunidad de disfrutar siempre la piel y los sueños de las féminas. Las putas son las heroínas de la poesía dopiqueana, son los heraldos de la libertad. El orden económico, el comercio de la belleza, hace que el sujeto sufra cada vez que no puede acceder a la carne saciadora. El comercio interpone una barrera enajenadora entre los seres, pero el amor sexual con que las putas aman comulga con el bien.

El sistema burocrático de organización social es un laberinto para la libertad, la extingue o manipula, quiere borrar la personalidad de los individuos programando incluso la longitud de los cabellos. Hay un claro contraste entre la puta y la burocracia, aquella es un ser que ama, esta un ente que mata individualidades, aquella es revolucionaria, esta la máscara de la reacción. Esa alta estimación por la puta en la poesía de Frank Abel Dopico la avisa Yamil Díaz en el prólogo a *El correo de la noche*: «Usaste, incluso, la segunda persona para la puta, casi siempre mencionada en tercera.»²²⁸ La orientación antiburocrática de esta poesía debe estar relacionada, en diálogo, con el viso guevariano y antiburocrático del proceso de rectificación de errores y tendencias negativas desarrollado en el país de 1986 a 1990, período en que debieron escribirse muchos de estos versos.

Comentado [UdW58]: Esto no está demostrado a lo largo de los análisis.

El orden del capital y el despotismo burocrático son, como el mismo sujeto lírico lo dice, la tierra que le traga los pies, el presente que habita, pero él no pertenece a esa tierra, «sino a la tierra que me alumbra los pies»,²²⁹ sin duda aquel estado erótico del hombre. Se siente extranjero en su país o su casa pero se queda quieto, manso, para que la tierra se alimente de él como de un muerto, —porque tal sistema enajena y mata la elevada potencialidad del hombre—, pero deja una huella, quizás la huella del anhelo, en el andar de un astro o «en el viento que sueña en los cuchillos».²³⁰ Igual a ese viento él sueña pero no usa los cuchillos ni otro metal para liberarse de su empobrecimiento, usa solo los sueños para escapar de la miseria y no participa en una lucha aguda y efectiva que reduzca a pasado las formas dañinas del presente. El sujeto lírico se cree impotente ante

²²⁸ Yamil Díaz: «Tango a favor de Dopico». En F. A. Dopico: *El correo de la noche*, p. 10.

²²⁹ Frank Abel Dopico: *Expediente del asesino*, p. 15.

²³⁰ *Idem*.

la realidad, pero no en el arte verbal, lo cual no es conformarse con lo que le queda, es un acto que participa de la libertad porque el ejercicio de la poesía es desarrollo humano, un contén frente a la enajenación, aunque no es todo lo que se podría hacer para transformar el mundo. La poesía siempre avisa, es ella misma un aviso, de los hombres del comunismo, los productores cooperativistas cultos libremente asociados cohesionados por un plan y no abocados al simple crecimiento económico, sino al multifacético desarrollo humano.

Comentado [UdW59]: No se entiende.

La historia del amor se repite. En el mismo cuarto de hotel donde la madre se embarazó, ahora, quince años después, la hija tiene sexo con el hablante poemático que presenció y cuenta el día de su concepción. Aquel día la madre «tenía el pelo despacio/ y en la sangre la soledad del ciruelo.»²³¹ Ella entró enferma tras un remedio para sus ojos y se entregó a uno que le hizo «un vientre enorme y solitario».²³² El viejo tópico del delirio erótico como enfermedad se retoma en el poema. La hija siente la misma enfermedad en los ojos que ya han bebido pieles, ella tal vez no quiera embarazarse ahí para que su historia no repita tanto la historia de la madre. Él no paga por tener sexo con ella porque hace «ruido al orinar como un poeta lírico»,²³³ atribuye el poseerla a una superioridad machista.

Se aman sin comercio en un hotel, aunque ella ha vendido su sexo en otras ocasiones. Él la tiene frente así, de espaldas a la ventana, donde a alguien se le ocurrió colocar el mundo. El centro de los seres es la pasión erótica, de su unión ha salido un nuevo universo al que el mundo es ajeno o frontera alejada. El abrazo erótico acerca a los sujetos y los desprende del resto del acontecer, se ubican por medio del amor en una aparente lejanía, se distancian como una unidad autosuficiente por ese instante. Creen encontrar uno en el otro la antigua mitad que les fuera arrebatada e intentan restaurarse. Él tampoco quiere un hijo de ella, quiere hallar en su pelo la cal de los amores, un hijo que dure una noche, es decir, un sexo intensivo y libre. Él desea la huella digital de su saliva. Eso «Es también el amor».²³⁴ El sujeto lírico tiene la opinión de que el sexo recreativo es parte del amor. El amor no es solo la relación selectivo-exclusiva-procreadora. Después de ese encuentro se

Comentado [UdW60]: Ort.

Comentado [UdW61]: definir

Comentado [UdW62]: esto es de Dopico. Lo vi.

²³¹ *Ibidem*, p. 16.

²³² *Idem*.

²³³ *Idem*.

²³⁴ *Ibidem*, p. 17.

volverán a ver o no, pero al bajar la muchacha del hotel ignora que su ida lo va poniendo triste, que no fue un amor sin importancia para él y que, inclusive, va embarazada: «Lleva adentro, en la música difícil de sus ojos, / un hijo mío, un poema, / mil toneladas de amor a contrabando.»²³⁵

El erotismo y la muerte se amalgaman de nuevo. Los muertos que regresan a una ciudad dan serenatas a viejas novias bajo el sol o emparejados se toman las manos, comparten secretos de cuando eran niños y no falta el que cuente que después de morir se «siguió mirando a la mujer del prójimo/ y mira a la mujer del prójimo.»²³⁶ El buen tiempo no se concibe sin una mujer hermosa, ella es defendida con territorialidad por su pareja de los elogios de otro. **Detrás de una puerta en las afueras de alguna casa de otra geografía hay movimientos y sonidos. Afuera anda el amante de la esposa o el miedo del miedo que ha visto su belleza y que tiembla por ello detrás de la puerta. El miedo posee pruebas de la soledad: «semen y sudor como de antílopes».**²³⁷ A lo mejor, dice el sujeto lírico marido, no es el miedo lo que está detrás de la puerta y quizás sea que llegó el hijo que pidieron, otros a quienes **matarón** para tener vida y desnudez o que «¿Habría caído la blusa de algún angel?».²³⁸

Comentado [UdW63]: Punt.

Comentado [UdW64]: Ort.

La hembra en celo puede tener en sus patas sangre corredora, no se sabe vencer su resistencia a veces, pero nunca vale renunciar, siempre se impone la espera en esos casos. La espera del hombre que desea está desbordada de diligencia erótica: «Tengo un esmero personal por tocarte las tetas, Odalys, / no más allá de lo que quepa entre las manos, / solo quiero ese montón de arena para quedarme ciego, / cumplir el plan de producción de mis manos, Odalys.»²³⁹ Esa productividad placentera es muy distinta de la que la burocracia y los burgueses llaman habitualmente a incrementar, es una forma más directa de producir e incrementar al humano. Este poema titulado «El asesino espera» hace comedia de la jerga burocrática y técnica. **El hablante lírico le suplica a Odalys que le deje cumplir con el plan de producción de sus manos porque de lo contrario será sancionado**

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ *Ibidem*, p. 19.

²³⁷ *Ibidem*, p. 24.

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ *Ibidem*, p. 29.

por sí mismo y denunciará su incumplimiento en la primera página del diario de su sangre. Para convencerla le dice que tendrá cuidado, justa delicadeza, precisión, 'profesionalidad'.

Comentado [UdW65]: Esto es paráfrasis o toma de algunos fragmentos de Dopico?

La burocracia convence, planifica, mide, calcula, **preveé**, precabe y aprovecha. Todas estas acciones se *tiñen* sexualmente igual que refiere Freud sobre la mirada, pero operándose cierto matiz humorístico. Tal valor cómico no suplanta la centralidad de lo erótico, el poema no parece estar hecho para atacar el mal de la burocracia, sino para celebrar el prodigio de la sexualidad, **aunque claro, ¿cómo podría salir bien parada aquella al lado del erotismo?** Por ese esmero de amante ella podría cerrar sus ojos y llegar junto a él a un instante hipnótico, a raptarse de la realidad atomizadora. Si ella se deja hipnotizar de esa manera y cierra los ojos se evitaría el «cargo de conciencia del marido/ que siempre piensa mal.»²⁴⁰ Después de cumplir el plan él borrará sus huellas, calmará la convulsión respiratoria de su vientre y el temblor de sus piernas fogosas, además, le dice que estaría encantado de hacer **«el triste papel de deshollinador entre tus piernas/ para que tu marido no tenga cargo de conciencia/ con los hechos.»**²⁴¹ Odalys solo tendría que cerrar los ojos y quejarse como un cisne, él haría el resto: pintar «en las arenas de tus tetas/ una tonta sirena con su cola larguísima.»²⁴² La felicidad es la celadora de la soledad y también es la condena, la obligación erótico-placentera, el autoerotismo que retóricamente se superpone a lo bíblico en el poema «Cinta magnetofónica» donde los motivos religiosos no se desacralizan en su totalidad para que lo erótico se presienta como sagrado.

Comentado [UdW66]: Ort.

Comentado [UdW67]: Interrogante no válida en un texto científico.

Comentado [UdW68]: Aprovechar y comentar el contenido erótico de este fragmento.

Las mujeres aparecen de pronto y llenan las manos, tanto que un sujeto lírico recuerda la mayoría de los momentos de la vida en que no ha tenido esa cantidad humana en su poder. El poeta tiene conciencia de que su oficio es crear un dispositivo productor de ideología, aceptar la convención del sujeto lírico no implica pasar por alto que en determinados enunciados las voces de ambos coinciden, sobre todo en los de carácter metapoético. Dice **el sujeto o figura textual enunciante:** «Desaparezco cosas, ideologías;/ aparezco

Comentado [UdW69]: no

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ Idem.

²⁴² Ibidem, p. 30.

cosas, ideologías.»²⁴³ ¿Puede ser el erotismo una ideología o estar dominado por alguna? ¿Ocurre eso en la poesía dopiqueana? Henrik Markiewicz define la ideología en los siguientes términos:

conjunto ordenado de ideas (es decir, afirmaciones generales que describen, interpretan y valoran la realidad, así como las directivas para la acción que de ellas resultan) que se halla en concordancia con las necesidades e intereses conscientes o inconscientes de un determinado grupo social y es reducible en última instancia a la ubicación de clase del mismo.²⁴⁴

Si en las calles de un país socialista apareciera una manifestación en la que un grupo de personas hiciera comentarios o profiriera consignas en beneficio del sistema de producción del capitalismo tales como «Queremos comercio» o «En todos los países del mundo hay mercado» no sería difícil identificar como ideologemas al servicio de la burguesía tales pronunciamientos ingenuos en boca de unos y quizá bastante intencionados en boca de los organizadores del acontecimiento algo parecidos a unos ideólogos o que, más bien, serían instrumentos de ideólogos y su sistema de dominación al servicio de una organización determinada de la injusticia. La ideología son las enunciaciones en las cuales se sostienen los poderes o las enunciones que usan los poderes para devenir tales, para llegar a ser fuerzas sometedoras o pujantes.

En la poesía la ideología introduce cierto sistema que se especifica en la extensión del conjunto literario o no constituye generalmente sistema y los ideologemas participan en la ontología de la belleza poética como partículas algo libres en contestación a ideologías diversas y opuestas. Este es el caso más común y es el caso que la lectura parece confirmar en la obra de Frank Abel Dopico, profundizar en esto constituiría otro problema científico. En la poesía dopiqueana se constata una voluntad explícita de cohecionar el erotismo con la ideología comunista y hay motivos, personajes o hablantes incapaces de conciliarse con ella.

Comentado [UdW70]: validez de este juicio.

Comentado [UdW71]: Esto no hay que declararlo

Comentado [UdW72]: Ort.

Comentado [UdW73]: Ort.

²⁴³ Ibidem, p. 35.

²⁴⁴ Henrik Markiewicz: *Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas*, p. 143.

Como *Expediente del asesino* es una parodia a un expediente policial y como las putas tienen en él un carácter heroico la revisión de los oficios en los papeles de la comisaría absuelve a estas de toda delictividad: «Y el de puta no es un oficio/ sino una vieja coronación».²⁴⁵ Se trata la actividad de las putas como una labor milenaria, respetable y agradable. El oficio del hombre es andar armado en la noche, entre otras cosas, semejando un asunto primordial del corazón o por si le ocurriese algo a la señora. La mujer ausente es fabulada, añorada, recordada, imaginada. Es «reina y casi puta», «piel viva y salada».²⁴⁶ Como ella está ausente el hablante le pregunta cómo va a olerlo, cómo él podrá «deshojar su corazón en niños»,²⁴⁷ cómo él tocará entonces su luz. El tiempo de la soledad es tiempo doloroso. Su necesidad sexual le lleva a interpretar una pornografía de la naturaleza en la que el aire fornicia incesante con el río y ella y la nostalgia se besan en secreto.

Ella también quiere tocarlo «y no ir contra del amor en los cuartos de hoteles/ ni en el silencio de las aulas furtivamente nuestras».²⁴⁸ Ellos no fueron elegidos el uno para el otro. Ella quiere ir contra el amor cuando el miedo la obliga, darse a los potros, los viajes, los ángeles. Él y ella no nacieron para alguien. Él la amó en sus máscaras, pero tal ves no se amaron, tal ves no es el amor lo que les sucede sino la confluencia de soledades. A lo mejor son la irrealidad, el espejismo que oficia la sed física de un ser, una idealización. Mas el instinto de él le da cierta confanza, alguna prueba de la existencia y del amor: «Pero dentro de ti yo escucho la pradera/ oigo amar a los peces./ Presiento que en ti dicen mi nombre de animal,/ me llaman con tu olor».²⁴⁹ El amor corporal descomprometido e inclusivo se vive por estos sujetos como algo efímero en su concreción y como algo constante en forma de necesidad o aspiración. Así pasa en muchos de los poemas dopiqueanos. Ese es el caso del poema «Mal de ojos». El hablante organiza una fiesta, el advenimiento del asombroso manjar de la muchacha errante que se fue por el «jamás» de la ventana. La fiesta siempre termina y subsisten la soledad y la penuria si no ha llegado el mundo a un orden festivo.

²⁴⁵ Frank Abel Dopico: *Expediente del asesino*, p. 36.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 38.

²⁴⁷ *Idem*.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 39.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 40.

Comentado [UdW74]: Ort.

Comentado [UdW75]: Ort.

En la hora del juicio final, que es la hora de los arrepentimientos, se intenta disipar la muerte con un artificio de la lógica: «si fue mentira amar es mentira morir».²⁵⁰ Si no se dio pan a Dios o se desempeñó la jardinería la salvación está descartada, pero queda animar el borramiento de la muerte. La falta de amor es ausencia de vida y, por tanto, imposibilidad de la muerte. Tales inferencias poéticamente válidas son de esperar en la creación de Frank Abel Dopico que postula con las fabulaciones el borramiento de la muerte al poner la muchacha del más allá y su caricia entre los vivos. Introduciendo la vida en la muerte, el amor en la muerte, la muerte se trastorna y la vida es infinita. Los hombres estuvieron todos los días sin la costilla y supieron la ternura por la mujer en el interior, pero la amaron como a otro animal, como a ellos mismos, nunca como una invención de Dios y una muchacha con lunares, una hija de Dios, ha sido gozada por tres tipos. A modo de purgatorio dantesco a la salvación se accede escalando una montaña. La preocupación por la vida eterna trascendente se desecha con prontitud, se expulsa al cura para que empiece una nueva edad del hombre en la que sean bienaventurados sus orgasmos y terminados sus individualismos: «Es el hombre que empieza. [...] habrá un pájaro nuevo frente al sol.»²⁵¹ Las hembras son siempre el oro buscado por Daniel. Hembra es la madre que poza en una foto pornográfica de una revista de 1956 que se ofrenda con un vaso de agua. Ella tiene la delgadez de la «rosa huérfana» que está dentro del vaso y tiene las piernas **habiertas** como para parir al niño Jesús, mira sin avergonzarse a la cámara, no siente vergüenza de sus pechos porque fue prostituta para alimentar al hijo.

Comentado [UdW76]: Ort.

La mujer deseada, no tenida, ausente es la que se canta o se escribe. La mujer tenida, no ausente, se desea haciéndole el amor, momento que no es para el arte que no sea arte de amar la cosa y no su signo; esta podría aceptarse como la tesis del poema «Escenas de violencia». Ella no dejó un zapato de cristal para salir a buscarla, mas esa noche se le siguió cantando a su sombra, «al lugar donde quisimos ver el bronce de sus tetas./ sus muslos, espías del silencio./ su pelo como una catedral destruida por la lluvia.»²⁵² El que ama se inventa historias que cumplen sus anhelos: «Uno sueña que ella soñó con nuestros

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 43.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 46.

²⁵² *Ibidem*, p. 51.

ojos./ [...] sin darnos cuenta/ que solo fuimos un hombre gris tras el saludo/ con quien nunca se vuelve a tropezar/ porque ese hombre gris no le miró las nalgas/ sino que habló de bronce, de espías, catedrales». ²⁵³ Aunque el sujeto lírico está acompañado por una mujer sin nombre cuyo pelo, sus muslos y sus tetas tienen el olor de las noches otoñales él desea a la otra, la que no quiso acompañarle, y «esta mujer no va a tener historia./ Se quedará en el cuerpo para siempre./ en los quejidos/ como si mi sexo fuera el casco de un caballo/ que avanzara lento y triste por su vientre»; ²⁵⁴ ella, dice, es ‘seguro’ una mujer a prueba de hijos.

Cuando se palpa se cierran las pestañas y se es un muerto semental, precoz, es decir, un viviente de vitalidad extensa que ha dejado de ser discontinuo. Tal vitalidad, tal muerte, es la que se aspira cuando «cómo si fuéramos novios, pienso,/ [...] calculo el tren que llega de tus piernas», ²⁵⁵ vida para la que los marineros buscan sus mujeres al regreso o para la que se aguarda una Diana cazadora. El ardor sexual es una vitalidad intensa y encanta a la rubia que se cuida las piernas al trepar las escaleras y que el amante besa en la ingle a la hora nocturna en que el marido la llama para hacer las paces. El ardor sexual es parte del crimen de ser hombre, del «error» de ser hombre, algo por lo que este no puede ser condenado.

A esta etapa creativa de Frank Abel Dopico, la de mayor productividad y envergadura estética, también pertenecen los poemas «La moneda se abre en dos» publicado en la revista *Contacto* en 1987 y que Yamil Díaz recoge en su antología de la poesía villaclareña *Faz de tierra conocida*, así como el poema «Amor de los libres» editado en 1988 en la misma revista. El primer texto traza cuerpos humanos, pechos que salvan de la muerte, la mordida, la fogosidad erótica, la mano que se desliza hacia los mulos, la diosa del dios. En el más o menos largo poema «Amor de los libres» se postula el problema fundamental de los orgasmos como un asunto desicivo, «las vírgenes sueñan con penes kilométricos» ²⁵⁶ y las parejas son «futuros padres,/ próximos infieles [...] anarquistas del

²⁵³ *Ibidem*, p. 52.

²⁵⁴ *Idem*.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 55.

²⁵⁶ Frank Abel Dopico: «Amor de los libres». En *Contacto*, 6, p. 58.

Comentado [UdW77]: Qué tipo de erotismo es este.

sexo, felices».²⁵⁷ Todo ello constituye la clara prueba de que el erotismo dopiqueano más genuino puede leerse siempre como un poema sobre la libertad.

2.2. El erotismo en la segunda etapa de la obra poética dopiqueana (1999-2016): *Las islas del aire*, *Los puentes de Arcadia* y textos no incluidos en poemario

Las islas del aire está integrado por seis partes, de las cuales la tercera es la ya analizada «Algunas elegías por Huck Finn». Además del tema del erotismo que será examinado en sus páginas se da una amplia atención a los demás acontecimientos humanos primordiales como son la muerte, la soledad, la tristeza, las aspiraciones, la alegría nunca cabal o irónica propia de la poesía dopiqueana, la eternidad, etc.; asuntos todos en los que pervive el hombre de «cuerpo que ha sido abrazado y mordido y gastado por una misma lengua.»²⁵⁸ El poeta recuerda que la historia del amor incluye al hombre de Neandertal, descubierto en 1857 por un labrador en Alemania,²⁵⁹ y lo hace no para tributar a la arqueología del erotismo, sino para ahondar en la verdad del viviente contemporáneo.

De tal manera en el texto «El buen hombre de Neandertal» aquel antepasado se ocupa tanto de la caza y como del sexo: «Cuando llego a tu casa con un venado al hombro/ quiero que tú me huelas la pólvora en las manos.»²⁶⁰ Este hombre de Neandertal que son todos los vivos es un hombre que aspira, que ansía y quizás tema su infelicidad futura: «Yo quiero todo el mundo, la montaña y el hombre,/ el discurso del aire, la soledad, tus senos.»²⁶¹ El amor universal que es hermandad, el amor cósmicos a la materialidad compartida de las cosas y el amor sexual son igualmente necesarios a este ‘primitivo’ que quiere esté desnuda al probar la carne o al contarle historias a los ojos de ella frente al fuego. *Las islas del aire* tiende a la meditación histórica de lo humano, es una revisión histórica del hombre donde lo antiguo y el presente pueden igualarse en esencias, donde el pasado dejó al presente sin la novedad de los hechos, sin hazañas o ciertas cosas

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 59.

²⁵⁸ Frank Abel Dopico: *Las islas del aire*, p. 47.

²⁵⁹ Isaac Asimov: *Introducción a la ciencia*, p. 200.

²⁶⁰ Frank Abel Dopico: *Las islas del aire*, p. 7.

²⁶¹ *Idem*.

deseables o memorables, pero no sin las alegrías no superfluas de la vida, entre las cuales están la respiración y contar el extenso rebaño que es un cuerpo femenino.

Un romano poderoso, acaso un César, envía a su amada, a quien reprocha y perdona su traición magnicida, una carta desde Roma y desde las afueras de la vida porque reducido a simple materia aún la extraña. A él le es imposible odiar la belleza: «Ah, pero, espiga mía, hueles más dulce que el incienso,/ hueles a un nacimiento lejano en el Oriente./ Ah, pero espiga mía, más delicada que las resinas de las antiguas tierras,/ ah, tú, viajera a quien lloré la limosna de su sexo/ como un niño perdido entre abedules».²⁶² La belleza irrevocable que ha calado en la memoria se exime de sanciones, hace que se desee la vida o la eternidad, que también tiene su poema en este libro. En él la eternidad se ansía tanto por las bondades de la existencia como por sus peligros. El sujeto lírico inquiriere por el amor a la perennidad a falta de la muerte, las caricias o la boca femenina que lo podría despedazar a la hora del sexo.

La soledad del que ama es la pobreza o la memoria de la dicha, la presencia mental que no abandona de un sujeto en marcha hacia la fuga: «Aproximadamente una mujer es algo que está entre las manos y el horizonte. Es algo que tiene que ver con el fuego y las palomas. Una mujer dobla la esquina y su virtud es ser el único animal que desaparece.»²⁶³ La denominación de la mujer como fuego y palomas señala en ella caracteres de repercusión erótica que intervienen en la misma dimensión axiológica de los nombrados como «pico blanco» y «pezón oscuro»²⁶⁴ en los *Los puentes de Arcadia*.

La penúltima sección, «Voces en la telaraña», es una serie de poemas parecida en su composición externa a «Las postales de Jack» de *El correo de la noche*, trata sobre personalidades de la cultura de masas devenidas por medio del arte literario como máscaras disímiles del ser humano único. Así se poetizan o se convierten en signos poéticos Louis Armstrong, Charlie Mingus, Camila Chávez, Edith Piaf, Miles Davis, Duke Ellington, Don Byas, Ray Charles, Earl Hines, William Claxton y Charlie Parker. Son todas representaciones del humano común que hace el amor y ama senos, hombres,

²⁶² *Ibidem*, p. 15.

²⁶³ *Ibidem*, p.54.

²⁶⁴ Frank Abel Dopico: *Los puentes de Arcadia*, p. 7.

mujeres, labios, putas, bragas, pies, las desnudeces de la carne y que sufre la soledad y sus tristezas. Igual sucede con el hijo pródigo que hace de protagonista y sujeto lírico en el último poema-sección del libro, para él «Buscar un país es desnudar infinitamente a quien te ama.»²⁶⁵

Erotismo y soledad, erotismo e historia, erotismo y muerte, erotismo y libertad y erotismo y mito son oscilaciones, tensiones o hibridaciones semánticas en el mundo poético erótico dopiqueano. El mito clásico de la Arcadia es el principio estructurante del poemario final de Frank Abel Dopico, la progresión temática de este no se distingue sustancialmente del conjunto de la obra, aunque sobresale la mirada de la adultez hacia a la juventud ida, la moderación de la agudeza tropológica, una expresión clara de la mayoría de los acontecimientos y hay una reducción considerable de la envergadura estética de las composiciones. El poeta ha escrito ya sus grandes poemas que están en *El correo de la noche* y *Expediente del asesino*, lo que no quiere decir que falten en *Los puentes de Arcadia* textos intensos y admirables.

La Arcadia dopiqueana es el lugar de la felicidad esperada, la edad de oro que íntimamente se anhela con denuedo y que la imaginación y las acciones continuas intentan conquistar. Es el sitio de los placeres habitado por muchachas de salitre y desde el que se aguarda la llegada de «el pico blanco sobre el pezón oscuro», lugar al que se fue un tentativo Ulises que no regresa a Ítaca para hacerle el amor a la Briseida libre. Las pérdidas dejan vivir pero imprimen sus marcas, sus costumbres, el adulto ve perdidas las muchachas con «culos gongorinos» que fueron amadas y buscadas en la adolescencia, tiempo en el que por la «noche afilaba mi sombra para un día cortar/ esa parte del mundo que alguien me negaba.»²⁶⁶

La mujer que pasa, que es la mujer de nadie o la de otro, es siempre motivo de alegría y la hermosura de su cuerpo hace olvidar el funcionamiento fisiológico de la belleza, al mirarla no se piensa en su tubo digestivo y su carne placentera es una forma de hablar con Dios. La belleza es guía hacia Dios o Dios mismo. Así en el poema «Alegrías de

²⁶⁵ Frank Abel Dopico: *Las islas del aire*, p. 85.

²⁶⁶ Frank Abel Dopico: *Los puentes de Arcadia*, p. 13.

entrecalles» se da una visión algo platónica o neoplatónica de la contemplación de la belleza, aunque esta no deja de ser irónica y de poner lo humano en lugar de lo divino. La belleza femenina puede ser contemplada, pero también exige ser sensiblemente incorporada a la experiencia.

La Arcadia empieza en los umbrales del orgasmo o en la interacción de cuerpos: «Cuando partíamos hacia Arcadia tú cerrabas los ojos y yo me llenaba de piedras los bolsillos. [...] Abrías en tus piernas el valle de la Arcadia. No podíamos morir./ [...] Tus piernas abiertas y sonoras eran toda la Arcadia.»²⁶⁷ En los libros anteriores se miraba hacia la infancia o al presente juvenil que ha transitado a ser el presente maduro en este poemario. Ahora el pasado mirado es más largo y el presente se sabe futuro cumplido en el que no se es tan diferente de lo que se quiso: no inicio o fin, sino viaje; y se sigue con los mismos odios y los mismos amores.

Esas constancias amorosas del humano le son más valiosas y antiguas que el lenguaje, como en la aldea primitiva sin palabras donde había una mujer hermosa que era el centro de la orgía y que al morir fue sustituida por un hombre sin la mayor contrariedad. La vida amorosa es una galaxia jubilosa afirma el poema «La vida láctea»: «Yo miraba tu culo y el cielo cometía sus altas trinidadas./ Te sentía aullar mientras saltabas sobre una luna recién nacida».²⁶⁸ La galaxia erótica no está hecha solo de luces, tiene sombras, desamor, pesar, pero lleva en su centro la promesa de la edad dorada, de la Arcadia que han escrito y pintado los artifices.

En el año 2016 las revistas *Umbral* y *Amnios* publicaron nuevos poemas de Dopico. Aquella recoge una selección de textos de un poemario que no llegó a editarse titulado *El país de las caballos ciegos*. Este país es un sitio silvestre donde se es libre y el pudor no oprime lo más humano que es lo compartido entre el hombre y sus semejantes que pisan la hierba y beben de las aguas. Ese país está en el corazón, fuera de él están matando al hombre: «Han domesticado lo silvestre/ y los buenos hombres/ dan clases de pudor a las

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 23.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 59.

abejas»,²⁶⁹ han cerrado los ríos para que los amantes no puedan poseerse en sus corrientes. Ese país es el hombre verdadero, el que ama «a una mujer que se pasea descalza por las playas del tiempo»²⁷⁰ porque le pertenece la libertad de amarla. Él sabe quién es esa mujer, no es un invento de su arte de la imaginación. Ella es la mujer que estuvo amando siempre, el recuerdo y las variaciones de todas las que vio. Los poemas de *Amnios* exigen con el mismo rigor la libertad, la felicidad del deseo satisfecho, y en ellos el sujeto sigue deseando a esa mujer de su vida que es todas y ninguna, la dama inagotable en cuyas «anchas caderas el tiempo se desviste»,²⁷¹ aunque no exista ni jamás vaya a aparecer.

CONCLUSIONES

1. El erotismo es uno de los temas habituales abordados en la poesía de Frank Abel Dopico y abarca desde el más vago movimiento anímico hasta el relato del más carnal enlace entre los cuerpos expresados con un lenguaje inventivo y también con un lenguaje coloquial algo automatizado o poco autorreferente que no llama tanto la atención sobre sí que enriquecen o acentúan el perfil de los conceptos y las ideas de tema erótico transmitidas por su poesía y constituidas a partir de intelecciones, apropiaciones estéticas sensoriales y emotivas.
2. Los hechos eróticos de los poemas vinculan sujetos, acciones y objetos teñidos sexualmente o investidos de atractivo sexual. Los amantes pasionales, impulsivos, corporales, son los perennes sujetos eróticos que el libro magnifica, enlaza, desnuda, y sobre todo a la muchacha.
3. Erotismo y soledad, erotismo e historia, erotismo y muerte, erotismo y libertad y erotismo y mito son oscilaciones, tensiones o hibridaciones semánticas del mundo poético erótico dopiqueano.
4. El deseo erótico es inherente a lo humano y no el comercio que le impone a la esencia humana condiciones que no la favorecen.

²⁶⁹ Frank Abel Dopico: «Poemas». En *Umbral*, 59, p. 29.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 30.

²⁷¹ Frank Abel Dopico: «Poemas». En *Amnios*, 19, p. 37.

5. El erotismo es siempre afirmado y defendido para defender lo humano.
6. El erotismo es presentado como propio a una jerarquía superior de lo humano por encima de la sabiduría y del lenguaje.
7. El erotismo como rasgo imprescindible de lo humano no separa al hombre del resto de la naturaleza, no es la inhibición, la sublimación o la civilización represiva, sino el amor libre e irrestricto.
8. El erotismo desacraliza lo religioso y lo burocrático e incluso los utiliza para subrayarse a sí mismo.
9. La poesía dopiqueana es sapiente, sabia, en todo su conjunto cuando opone un sincero erotismo al tabú, la prohibición, la dominación y el discurso cómplice y atrapado por el poder. El erotismo dopiqueano más genuino puede leerse siempre como un poema sobre la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, NICOLA: *Diccionario de filosofía*, Edición Revolucionaria, La Habana, 1966.

ACARÍN, NOLASC: *El cerebro del rey*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 2017.

ÁLVAREZ, LUIS y GASPAR BARRETO: *El arte de investigar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.

ÁLVAREZ, LUIS: «La literatura cubana a partir de los años ochenta». URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://s-space.snu.ac.kr/bitstream/10371/69426/3/5628000110.pdf&ved=2ahUKEwivqs-ds6fqAhVuU98KHWr-BgcQFjAAegQIARAB&usg=AOvVaw17BEZPpxPBOEwL45mxblrw>

ANTUÑA, VICENTINA Y LUISA CAMPUZANO: *Historia de la literatura latina*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989.

ASIMOV, ISAAC: *Introducción a la ciencia*, Hyspamérica Ediciones, Argentina, 1986.

BARRANTES RODRÍGUEZ, IVETH Y EVAL ANTONIO ARAYA: «Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor». En *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. III, No. 4, pp. 73-

82, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Carlos Monge Alfaro, Costa Rica, 2002.

BATAILLE, GEORGES: *El erotismo*. URL: <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>

BELIC, OLDRICH y JOSEF HRABÁK: *Introducción a la teoría literaria*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1983.

BERISTÁIN, HELENA: *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1989.

BLOOM, HAROLD: *El canon occidental*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2017.

BOUSOÑO, CARLOS: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Editorial Gredos, Madrid, 1956.

BROICH, ULRICH: «Formas de marcación de la intertextualidad». En Desiderio Navarro (sel. y tr.): *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, UNEAC-Casa de las Américas, La Habana, 2004.

CANTÓN, JOSÉ y ARNALDO SILVA: *Historia de Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2009.

CARDOSO ORTIZ, SILVIA: *El Eros-Tánatos de Freud en el pensamiento de Marcuse. Una investigación filosófica*, UNAM – Dirección General de Bibliotecas. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://132.248.9.195/pd2006/0603736/0603736.pdf&ved=2ahUKEwj7JLDs6fqAhWGVN8KHQKUBdUQFjAAegQIAxAB&usg=AOvVaw27IxLnmVJKAd8QSyZE0oqJ>

COROMINAS, JOAN: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1987.

D'ALFONSO, GIANCARLO: *Pulsión de muerte. Genialidad y miedo en Sigmund Freud*, Sur Editores, La Habana, 2014.

DÍAZ, YAMIL: *Faz de tierra conocida (Antología de la poesía villaclareña)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.

_____ «Tango a favor de Dopico». En F. A. Dopico: *El correo de la noche*, Editorial Letras Cubana, La Habana, 2015.

DOLEZEL, LUBOMIR: «El estructuralismo de la Escuela de Praga». En Raman Selden: *Historia de la crítica literaria del siglo XX*, Editorial Akal, Madrid, 2010.

DOPICO, FRANK ABEL: «Amor de los libres». En *Contacto*, No. 6, UNEAC-AHS-SPC, Santa Clara, 1988.

- _____ : *Las islas del aire*, Editorial Capiro, Santa Clara, 1999.
- _____ : *Los puentes de Arcadia*, Ediciones Unión, La Habana, 2011.
- _____ : *El correo de la noche*, Editorial Letras Cubana, La Habana, 2015.
- _____ : «Poemas». En *Annios*, No. 19, UEB Gráfica Caribe, La Habana, 2016.
- _____ : «Poemas». En *Umbral*, No. 59, Taller Gráfico de CPLL. Santa Clara, 2016.
- _____ : *Expediente del asesino*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2018.
- DORRA, RAÚL: «Notas para pensar el erotismo». En *Elementos: Ciencia y cultura*, Vol. 16, No. 75, septiembre-noviembre, pp. 13-25, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009.
- EAGLETON, TERRY: *Cómo leer un poema*, Editorial Akal, Madrid, 2010.
- _____ : *Una introducción a la teoría literaria*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2012.
- FOUCAULT, MICHEL: *El orden del discurso*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005.
- _____ : *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 2007.
- FOWLER CALZADA, VÍCTOR y ANTONIO JOSÉ PONTE: *Retrato de grupo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.
- FOWLER CALZADA, VÍCTOR: *La eterna danza. Antología de poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, s.a.
- FREUD, SIGMUND: *Más allá del principio del placer y otras obras*. URL: file:///C:/Users/YMBENA~1/AppData/Local/Temp/Mas_alla_del_principio_del_placerSigmund_Freud.pdf
- _____ : *El yo y el ello*. URL: <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/yo-y-ello.pdf>
- _____ : *Tres ensayos de teoría sexual*. URL: http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formation/identidad_imaginaria/Tema_I_II/Sigmound_Freud_Tres_Ensayos_sobre_la_sexualidad.pdf
- GARCÍA PÉREZ, MARLENE E. y ROSA MARÍA GARCÍA: *Todo el amor en décimas*, Ediciones Luminaria, Sancti Spíritus, 2017.
- GONZÁLEZ MAESTRO, JESÚS: «La filosofía de los poetas». URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://m.youtube.com/watch>

%3Fv%3Dq4n78bO3rqU&ved=2ahUKEwjd24XWs6fqAhXFmuAKHaIRBsAQwqsBM
AB6BAGKEAM&usg=AOvVaw18ZTXeMTRyrcaf6IYnrL5R

GRIMAL, PIERRE: *Diccionario de mitología griega y romana*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989.

HASSAN, IHAB: «El pluralismo en una perspectiva postmoderna». En Desiderio Navarro (sel.): *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2007.

HAUSER, ARNOLD: *Historia social de la literatura y el arte*, Edición Revolucionaria, La Habana, 1976.

KAYSER, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.

KRISTEVA, JULIA: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». En Desiderio Navarro (sel. y tr.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC-Casa de las Américas, La Habana, 1997.

LACHMANN, RENATE: «Dialogicidad y lenguaje poético». En Desiderio Navarro (sel. y tr.): *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, UNEAC-Casa de las Américas, La Habana, 2004.

LAPLANCHE, J. y J.-B. PONTALIS: *Diccionario de psicoanálisis*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

LAROUSSE: *Enciclopedia Larousse*, Editorial Planeta, Barcelona, 1980.

LEBOWITZ, MICHAEL: *La alternativa socialista: el verdadero desarrollo humano*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2015.

LEVIN, IURI I.: «La lírica desde el punto de vista comunicativo». En Desiderio Navarro (sel. y tr.): *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008*, t. II, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2009.

LIMON, JERZY: «Sobre la pornografía en el teatro y el arte». En Desiderio Navarro (sel.): *Denken Pensée Thought Mysl. E-zine de Pensamiento cultural europeo*, t. II, Centro Teórico Cultural-Criterios, La Habana, 2014.

LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO: *Aguas tributarias*, Ediciones Unión, La Habana, 2003.

_____: «Panorama de la poesía». En ILL: *Historia de la literatura cubana*, t. III, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.

- _____: *El siglo entero*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2008.
- _____: «Panorama de su desarrollo». En ILL: *Historia de la literatura cubana*, t. III, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- _____: «Otra mirada a la poesía cubana en cinco décadas de Revolución: 1959-2009». En ILL: *Anuario de Literatura y Lingüística*, 40-42, La Habana, 2011.
- LOTMAN, YURI: *Analiz poeticheskogo teksta*, Prosveshchenie, Leningrado, 1972.
- _____: *La estructura del texto artístico*, Editorial Akal, Madrid, 2011.
- _____: «La semiótica de la cultura y el concepto de texto». En *Escritos*, 9, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1993.
- _____: «Acerca de la semiosfera». En Desiderio Navarro (sel. y tr.): *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1972-2008*, t. I, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2009.
- MANZANO DÍAZ, ROBERTO: *Synergos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.
- _____: *El bosque de los símbolos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.
- MARCHESE, ANGELO Y JOAQUÍN FORRADELLAS: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, España, 2013.
- MARCUSE, HERBERT: *Eros y civilización*. Instituto del Libro, La Habana, 1968.
- MARISCAL LINARES, F. JAVIER: «El erotismo en la poesía hispanoárabe». En Germán Santana Henríquez (ed.): *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, Las Palmas de G. C. ; Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 2002.
- MARKIEWICZ, HENRIK: *Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas*, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2010.
- MARTÍ, JOSÉ: *Poesía III*, Obras Completas, t. XVI, Edición Crítica, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2007.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL: *Panorama de las literaturas*, Editora Pedagógica, La Habana, 1966.
- MARX, CARLOS: *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Editora Austral, Santiago de Chile, 1960.
- MASTERS Y JOHNSON: *Respuesta sexual humana*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1978.

MIRANDA, ROSARIO: «Arder (sobre erotismo y literatura)». URL: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7384/19987P161.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

NAVARRO, DESIDERIO: *Ejercicios del criterio*, Ediciones Unión, La Habana, 1989.

NIETO PÉREZ, M^A DE LOS REYES: «El erotismo en la literatura medieval». En Germán Santana Henríquez (ed.): *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*, Las Palmas de G. C. ; Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 2002.

NUBIOLA, JAIME: «Pornografía y erotismo», 2003. URL: <https://www.researchgate.net/publication/242611338>

V.V.A.A.: *De Petrogrado al socialismo en Cuba*, Editorial José Martí, La Habana, 2018.

PAZ, OCTAVIO: *La llama doble*, Seix Barral, México, 1994.

PLATÓN: «Banquete». En *Diálogos III*, Editorial Gredos, Madrid, 1988.

RAE: *Diccionario de la lengua española*, Editorial Espasa, Barcelona, 2001.

RÍOS, FÉLIX J.: «La expresión erótica en la literatura hispánica». En *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. XXXII, Universidad de La Laguna, Tenerife, España, 2009.

RIVERÓN, RICARDO: «Frank Abel Dopico, de *El correo de la noche* a *Los puentes de Arcadia*». En *Umbral*, 59, Taller Gráfico de CPLL, Santa Clara, 2016.

_____ «Pero el poeta, ¡ay! siguió muriendo». En *Amnios*, 19, UEB Gráfica Caribe, La Habana, 2016.

SCHAUFLEER, MARÍA L.: «Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud». En *De Prácticas y Discursos*, Vol. 2, No. 2. URL: <http://revistas.unne.edu.ar/index.php/dpd/article/view/725>

SHCHEGLOV, IURI K. y ALEXANDER K. ZHOLKOVSKI: «El concepto de tema y el de universo poético». En *Entretextos*, No. 9, Granada, España, 2007.

SOTOLONGO, CARMEN: «Rasgos estilísticos recurrentes en la poesía villaclareña». En YAMIL DÍAZ: *Faz de tierra conocida (Antología de la poesía villaclareña)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.

_____ : «Símbolo y pasión ambivalente en un poema de Frank Abel Dopico». En *Umbral*, No. 59, Dirección Provincial de Cultura, Santa Clara, 2016.

TOMASHEVSKI, BORIS: «Temática». En Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1978.

VAN TIEGHEM, PAUL: *Historia de la literatura universal*, Instituto del Libro, La Habana, 1969.