

## EL DIALOGO INTERTEXTUAL EN *AL BELLO APARECER DE ESTE LUCERO*, DE ENRIQUE LIHN

*Ricardo Yamal*

Vanderbilt University

Desde los modernistas hasta la poesía de nuestros días la intertextualidad se ha establecido como uno de los procedimientos más visibles en la literatura hispanoamericana, la que en este sentido sigue la línea abierta, alrededor de 1920, por Joyce, Pound, Eliot, y los surrealistas franceses. Es así que la intertextualidad, en el sentido moderno del concepto, se ha convertido en uno de los elementos más dinámicos de la literatura hispanoamericana, especialmente en lo que respecta a los últimos veinticinco años, tanto en poesía como en narrativa (como ejemplo, piénsese en los cuentos de Borges y sus juegos citacionales). La cita moderna, al contrario de la cita clásica, no tendrá reparos en modificar el texto citado y en atentar contra la jerarquía que sitúa al texto citado como simple auxiliar del texto principal. Es decir, la cita moderna destruirá toda jerarquía en el discurso, y bien podrá el texto citado constituirse en el eje hegemónico del discurso total, o en la negación de lo que afirma el texto principal, lo que, como consecuencia, obligará al lector a buscar la coherencia poética a un nivel superior marcado precisamente por el diálogo polifónico que otorga la intertextualidad. En todo caso, la inclusión de este procedimiento, que consiste en la supresión de comillas en el texto, introduce el estilo indirecto libre y con ello un cambio de niveles en la enunciación. El discurso extraño que entra en el texto permitirá multiplicar las dimensiones de éste a través de una multitud de enunciados ya fuera de todo control. Laurent Jenny ha señalado que a través de las múltiples voces que dialogan en el texto, la intertextualidad inaugura una escritura encaminada, por un proceso de dispersión y diseminación total, no sólo a alterar la trayectoria lineal del texto sino a instituir un discurso muy por encima del discurso monológico corriente<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Ver al respecto, entre otros, el importante trabajo de Laurent Jenny a propósito de la intertextualidad, "La stratégie de la forme", *Poétique*, N° 27, 1976, pp. 257-275.

En la lectura de *Al bello aparecer de este Lucero* (1983)<sup>2</sup> del poeta chileno Enrique Lihn (1929), lo primero que llama nuestra atención es el título: cita a un verso del poeta español Fernando de Herrera (1534-1597)<sup>3</sup>, a quien Lihn dedica un poema. El diseño de la portada recrea la figura del nacimiento de Venus de Boticelli, a la que también se hace referencia en varios poemas. Título y diseño apuntan al nacimiento del amor. La relación intertextual alcanza, por lo tanto, no sólo al nivel de la palabra o discurso, sino además a la pintura. Hay a través de los poemas que componen el texto total, una continua alusión a versos, poetas, pintura y entorno cultural desde la poesía medieval, pasando por Herrera, Calderón, Quevedo, hasta Apollinaire, Sade, Masoch, Neruda, etc. Pero es en el barroco literario donde la mirada y el estilo se centrarán con mayor vigor y brillantez.

El libro está dispuesto como un diario de poemas que registra la relación del sujeto hablante, en lo que tiene de percepción ante el referente, y a cierta necesidad de remitir la experiencia erótica a la literatura. El lenguaje combina resonancias verbales del barroco literario español, con el lenguaje llano, que puede llegar al impropio. Este gusto por el barroco, en especial referencias a personajes y nombres sacados de la mitología clásica, tiene una función muy distinta que la de un mero preciosismo. Se trata de una necesidad de distanciar y disfrazar con este procedimiento la experiencia amorosa con un juego de intertextualidades. Es un camino con dos direcciones: de un lado, la recurrencia del sujeto hablante a la experiencia erótica a través de la literatura, como respuesta inmediata a un mundo de imágenes que lo asaltan y acosan; de otro, revela cierta conciencia de un distanciamiento irónico, tanto del proceso de la escritura como del referente; distanciamiento que lo remite nuevamente a su propia experiencia.

Personas y acciones son objeto de una doble metaforización: la propia del poema y, además, su inserción como símil de personajes literarios, en especial, aquellos de la mitología griega. Lihn, sabia y vitalmente, da una dimensión casi táctil a estos elementos intertextua-

<sup>2</sup>Enrique Lihn, *Al bello aparecer de este lucero* (Hanover: Ediciones del Norte), 1983.

<sup>3</sup>El verso citado de Fernando de Herrera pertenece al poema "Canción", recogido posteriormente en la edición de las obras completas del poeta español. La edición que uso es la que trae el prólogo y notas de Vicente García de Diego, *Fernando de Herrera, Poesías* (Madrid: Ediciones de "La Lectura", 1914), (Colección Clásicos Castellanos).

"Canción v" fue compuesta por Herrera en honor de Doña Leonor de Milán, Condesa de Gelves, cuando en 1559 fue a conocer los Estados de su consorte. Desde ese momento se despertará en Herrera un amor enorme, amor imposible que no habrá de morir y ocupará la mayor parte de su actividad poética. Herrera describirá a su amada como la Venus, y será también ella "luzero" y "Sol".

les, no como juego de recreación de lo literario, sino con una técnica que podríamos llamar “desliterarización”, y que consistiría en extraer de la letra compungida y esquematizada por la codificación de objeto literario, la savia del registro amoroso, para así presentar su propia experiencia erótica en una suerte de espejos, uno frente a otro, cuyas refracciones comparan, aumentan o distorsionan sus propias vivencias.

*Al bello aparecer de este lucero* indica más de una visión. En primer lugar, se trata de una mirada idealizada, el despertar del sujeto hablante, inscrito aquí como un hombre maduro, a la fuerza del nuevo amor que ha llegado a su vida en la mítica forma de una joven Venus emergiendo, según el cuadro de Boticelli, de su concha marina. De otra parte, este mundo ideal cambiará su sino a la complejidad del barroco quevediano: un mundo de dos caras, de luz y de sombra, de vida y de muerte, de lo sublime y lo grotesco. Un mundo, en suma, de idealización y decepción a la vez.

La primera contradicción surge de la visión con que el sujeto se ve a sí mismo:

*A los cincuenta y dos años el espejo es el otro  
No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse  
en el otro a sí mismo. La luna del estanque  
es despiadada, finalmente dura  
como una mala foto que él rompe en mil pedazos.*

(“No hay Narciso que valga” p. 3)

Sin embargo, desde el sentimiento del propio deterioro por la vejez, se muda en los versos siguientes a lo opuesto, la mirada asombrada y maravillada:

*Se liquida el espejo: vuelve a su liquidez  
y licuado ese ojo de vidrio que llorara  
es, por fin, una poza de agua verde y sin fin:  
estanque del que fluye, envuelta en sus cabellos  
y bajo los nenúfares, una ninfa, una ninfa...*

Así, su temple se debate entre la ilusión y el extremo opuesto: la percepción de sí mismo negativamente. Es este deambular entre discursos contradictorios lo que caracteriza en sus aspectos de luz y sombra, y de negación y presencia la mayor parte de los juegos intertextuales de este diario de poemas. El discurso va a asistir al diálogo, la yuxtaposición o la confrontación entre el mundo armónico del Renacimiento y el mundo contradictorio y caótico del Barroco: de la Venus de Boticelli, representada por su carácter flotante, emergente, ascenden-

te, sin sombras, se mudará al mundo quevediano barroco, caracterizado por lo subterráneo (al menos en uno de sus aspectos), lo grotesco, la ironía, y que se traduce, para este último caso, en un estilo disfórico y desencantado. El vaivén entre estos modos será constante.

En *Al bello aparecer de este lucero* se pueden observar dos momentos: el primero, corresponde al nacimiento del amor, la llegada de Venus, con todas sus complejidades; el segundo, se sitúa en otro espacio geográfico: Manhattan, Nueva York, ocurrido poco tiempo después del primero, y corresponde al momento de la pérdida del amor y la nostalgia. Por inferencia luego podemos comprender que muchos de los poemas del primer momento en el libro han sido escritos en el segundo, en especial aquellos cuyos títulos son citas textuales de inscripciones de cuadros renacentistas, réplicas de ellos en su mayoría, tomadas a su vez dichas inscripciones probablemente del Metropolitan Museum de Nueva York. Es decir, el sujeto hablante a través del diálogo entre texto y pintura proyectará su experiencia amorosa dentro de la pintura misma, creando un nuevo texto-pintura. Así, en el cuadro de Rafael "San Jorge y el Dragón", citado con su título en inglés "Raphael, St. George and the Dragon", 1502, Paris, Louvre; según la inscripción de museo, el sujeto lírico se ve a sí mismo entrando a la tela y reemplazando a San Jorge en su lucha contra el dragón; de pronto, el signo contradictorio se hace visible, cuando este nuevo San Jorge se transforma en un personaje débil y patético: "para que él recupere sus cabezas / y no mate a San Jorge, el de la espada trunca / el caballo de palo y la armadura rota". En "La Naissance de Venus, ver. 1485, Florence, offices", en cambio, la mirada es idealizada. El sujeto dice a la joven amada: "Te pintaría Sandro Boticelli / Si renacieras en el papel de Venus / que no es tan linda como tú, pero no / del seno de la ostra conyugal...". A diferencia de la Venus de Boticelli, en esta otra lo predominante es la "ostra conyugal" en su acepción de lecho y no barca. Otra cita textual de la inscripción de un cuadro famoso, y que sirve de título y tema para un poema, es la que se hace a la Anunciación de Giovanni Bellini: "Giovanni Bellini, Annunciation, reverse of an organ shutter of S. María de Miracoli, Venice Academy". En dicho poema el sujeto hablante entra a la pintura de Bellini y toma el papel de la virgen para así pintar fálicamente al ángel en que la amada ha sido transmutada:

*Yo soy la Virgen y tú el Angel de la Anunciación  
—viene a decirme que voy a concebirte—  
y el Espíritu Santo es la Literatura.*

(p. 45)

Esta irreverencia es, en realidad, un acto de creación. Crear al objeto

amado, transfigurarlo idealmente por el amor. El sujeto hablante dibujando sacrílegamente al Ángel de la Anunciación decodifica el misterio de la Anunciación cristiana, codificada en la armonía y la escenificación de la pintura de Bellini, para instalar otro texto: no será el ángel quien anuncia a la Virgen la concepción sobrenatural, sino la virgen quien concibe al ángel al pintarlo con el lápiz fálico de la creatividad. La realidad de la amada-Angel será otorgada por la concepción del poeta transformado en el mito de la virgen y la concepción sobrenatural. La imagen de la amada será el producto poético.

Este constante flujo y reflujo de textos e imágenes, modifica en su trayecto la tela y el texto: ambos se complementan, son el espacio sobre el que se produce un nuevo texto, mezcla de imágenes pictóricas recogidas a través de la memoria en la palabra, y de la pasión amorosa del sujeto enunciante, ya eufórico, o ya disfórico.

Se puede hablar de cierto proceso en el diario de poemas, que avanza desde el deslumbramiento hasta la desilusión y la ironía, y viceversa; desde la recriminación y el impropio hasta la nostalgia. Estamos básicamente ante la presencia de tres personajes: el sujeto hablante y sus dos amadas, la que llega (Venus), y la que parte. Las imágenes más efectivas y bellas se suscitarán a través de las relaciones entre los personajes de este triángulo. No hay la posibilidad de felicidad perfecta para nadie. A la afirmación, por parte de la amada herida, que dice que “un amor borra el otro”, el sujeto hablante responde:

*Es verdad, el oxímoron  
no es más que una figura de palabras y puede pecar de premeditado  
No así yo, así lo espero, si te digo:  
un amor no borra a otro  
La memoria, también, a su manera, ama  
y, como alguien lo dijo: “no hay olvido”.*

(“Eco de otra sonata” p. 40)

Esta afirmación (que recuerda un poema de Neruda con el mismo título) de la memoria que ama y no olvida, implica también la imposibilidad de la entrega total.

Los personajes femeninos van a ser llamados preferentemente con los nombres tradicionales de la poesía renacentista y barroca española. La imagen de la Primavera o Venus que renace es el símil temático para visualizar la llegada del nuevo amor, de la mujer que hace renacer en el hombre maduro un nuevo ser. Aunque no está explícito en el texto, quien renace realmente es el propio sujeto hablante. Venus, la nueva diosa del amor, es llamada, también, “Afrodita”, “ninfa”, “Leda”, “Pajarillo”, “paxarillo”, “ave parlera de la lengua cortada”, “ruiseñor”,

y algunos otros. Todos estos nombres participan de diversas ideas: desde la del amor erótico hasta la de la gracia, la fragilidad y el sentimiento más espiritual del canto. De otro lado, la amada que parte es nominada como "la otra" y, luego, "Psique" (con sus variantes de "Mi inteligente anfitriona", "Con su inteligencia proverbial"), "Filis", y, la más de las veces, "Ariadna", la del ovillo que salva a Teseo del laberinto. El tema del laberinto es una imagen constante, según la cual el sujeto hablante proyecta una serie de variaciones sobre aquél, variaciones donde Ariadna va a aparecer tejiendo un tapiz al que el sujeto hablante no pertenece:

*Y tú, la reina de todo corazón, mi inteligente anfitriona  
figura central de esa tapicería  
en que sólo para ti yo estaba finamente incluido  
yo: la figura superpuesta  
a ese tejido que no pasaba por ella  
clavado con chinches sobre esas tiernas  
escenas familiares, desmadejado y falso.*

(“Reina de todo corazón”, p. 37)

Esta reina de corazones teje cansada un tapiz que se deshace: su relación con su pareja. El sujeto va a estar ya fuera del laberinto, ya dentro encerrado, o bien va a ser el Minotauro mismo. Particularmente interesante es el cambio que sufren algunas imágenes y personajes. El sujeto hablante está envuelto en una situación sin posibilidad de equilibrio. Ya sea por el conflicto de la diferencia de edad, como sucede en el poema cuyo título cita un verso del Segismundo Calderoniano, “Ay, infelice de mí”, donde el hablante dice a la joven Venus:

*Somos contemporáneos de historias diferentes  
que no se equilibran en ninguna línea de circunvalación  
y que al encontrarnos se nos han cerrado una y mil puertas.*

(p. 15)

Ya sea por su relación con la amada que abandona:

*pego mi boca  
a tu corazón, pero he dejado de beber de ti  
con dolor del mío, porque ya está sediento  
de otro.*

(“Vampiro”, p. 39)

Y al final del poema:

*La piedad, desangra, me ahoga por los tres:  
porque existe la otra, porque existe la otra.*

(“Vampiro”, p. 39)

Pero Filis y Venus son dos caras de la misma moneda, dos caras diferentes y opuestas. Filis, aunque de un modo distinto, participa del signo de Venus, así como Venus conlleva a Filis, sólo que en tiempos distintos, y por eso el cambio:

*puesto que yo veía en medio del oleaje  
repetirse, y distinto, el nacimiento,  
Filis, de Venus, y tú sólo el recuerdo  
de lo que había sido ese acontecimiento  
años atrás.*

(“Renacimiento de Venus, la moribunda”, p. 18)

Esa imagen encontrará una visualización más diáfana en el poema “La estrella de dos nombres / el nombre de dos estrellas”:

*Hay, y son figuras mellizas  
el dolor del amor que está naciendo  
—Venus, la estrella del amanecer—  
y el dolor de la estrella vespertina  
la de la otra Venus que agoniza  
No dos figuras (ay) sino un planeta  
bautizado de nombres diferentes  
al mismo tiempo, pues, errante y fija.*

Cuyos versos finales traen reminiscencias de Quevedo:

*en lugar de una estrella veo dos:  
luz del amanecer luz del crepúsculo  
que se distinguen en que son la misma:  
amor y desamor enamorados.*

(“Renacimiento de Venus...”)

Las afirmaciones y los sentimientos más profundos están sujetos a cambios cada vez más radicales en este vaivén. Así, Venus renacida devendrá Leda y, luego, un lucero más imperfecto, rebajado por el estilo irónico y la frase común: “Me costarás, lucero, un ojo de la cara”, además del inmediato sentimiento de pérdida de la otra, que esta situación le revela: “Por ti he perdido a la mejor de las mujeres del mundo”. Finalmente, Venus devendrá Lisis y sus infracciones a la ley del amor y, por último, “lucecilla” y “Fulana”:

*No era Venus, la estrella vespertina  
no era Venus, la estrella matutina /.../  
Era Fulana, y eso simplemente  
Y yo el imbécil que escribió este libro.*

(“La desaparición de este lucero”, p. 62)

Sin embargo, la mirada idealizada, ahora condicionada por la nostalgia

y el recuerdo constante desde otra geografía y tiempo, indicará en el segundo momento que la desmitificación del "lucero" es aparente, y que más bien se trata de los vaivenes de la Rueda de la Fortuna medieval que somete al sujeto a estos ciclos de plenitud y dolor. Pero sí es claro que la mirada idealizada va en retirada, aun cuando la amada, ya no Venus, siga pareciéndole la más hermosa de todas en las caminatas del sujeto hablante, por Nueva York, sujeto que se ha convertido en una cámara fotográfica que registra una triste realidad de una ciudad desierta.

El protagonista se ve a sí mismo en una "situación irregular", perdido en un magma que es un laberinto, del que él es víctima y Minotauro. El sentimiento de culpabilidad, la fluctuación entre un estado de éxtasis, como el de la Anunciación a María, hasta un estado de conmiseración y condena. Hay versos en que el hablante se proyecta como un Teseo que pierde en el laberinto a jóvenes y doncellas, o simplemente como el Minotauro o el conde Drácula, vampiro bebedor de sangre que exige nuevas jóvenes. En "Locus horridus" afirma: "Enfermo estoy de no se sabe qué / tal vez del monstruoso encuentro conmigo mismo". Revelación que siempre le llenara de dolor y sentimiento de fatalidad.

El lenguaje está también sujeto a estos cambios entre los discursos renacentistas y barroco yuxtapuestos al lenguaje coloquial y prosaico. El poema "Cálculos", por ejemplo, presenta una realidad trivial y prosaica: "El uso del guatero / para combatir el cálculo renal", para luego adoptar un discurso típico de la contradicción y el estilo barroco:

*Todo conspira en contra nuestra  
porque me voy de no poder hacerlo  
y me quedo, por ti, donde no estás.*

(p. 57)

O también se instala la presencia del impropio:

*O oyes también al otro, desde lejos, gritándote  
con una voz frenética:  
"Concha'e tu madre, mátame si puedes".*

("Laberintos", p. 23)

Lenguaje y realidad participan de esta naturaleza contradictoria, alimentada del diálogo entre diversas tradiciones literarias y culturales, y donde se viaja a través de la mirada de un sujeto que asiste al espectáculo del nacimiento del nuevo amor, y donde se disocia en una conciencia que actúa y otra que se ve actuar. Distancia que lo lleva a la literatura y al juego de las relaciones intertextuales como inspiración y respuesta a su experiencia erótica, y también imagen y diálogo con su propio texto

o diario poético. Distancia que se resuelve en una mirada doble: la del hombre maduro que se debate entre la ironía y la magia de Eros.

El segundo momento de la enunciación emerge en un espacio diferente, Manhattan, en invierno, desde la conciencia de un sujeto que se debate entre la soledad, el frío y la nostalgia. Cada cosa le trae a la memoria la presencia de la amada. Es el momento de la reflexión y de lo que se percibe como real. Marca el cambio de espacio un poema con título en inglés: "Anything Book", en que la amada a quien se dirige el sujeto es entrevista como sólo un objeto literario, debido a la ausencia; el presente, es concebido como lo real:

*Ayer nuestras miradas mutuamente insistentes  
fueron ojos del cielo, sus turbulencias claras  
Hoy voy, a contrapelo, por el cielo real  
dejando atrás y adelante tu sombra  
Nunca estuve más lejos de ninguna ciudad  
ni tan pintado un fantasma.*

("Anything Book", p. 63)

La realidad de este "cielo real" es sentida como la desaparición no sólo del lucero o la ilusión del amor, sino además del sujeto mismo, es decir, la percepción de sí mismo como un fantasma.

Cada cosa de Manhattan, ya sea sus calles, sus tiendas, sus gentes, o los maniqués, le traerán la ausencia-presente de la mujer amada:

*Busco una aguja en el pajar  
a una belleza, en Nueva York, que se parezca a la tuya  
Indiferente, por ahora, el juego de las diferencias  
al espejo de tu cara en el laberinto de las otras.*

("Postales de Manhattan", p. 65)

El lenguaje abandona ahora toda apropiación de las formas renacentistas o barrocas; la reminiscencia del estilo Herreriano o de Quevedo, de las formas de Rafael, Boticelli o Bellini, cede paso a una realidad caracterizada por la soledad y la dolida reflexión. Lo que era el modelo de actitud amorosa en Fernando de Herrera, su eterna idealización y fidelidad a doña Leonor de Milán, amor sin esperanzas, será para el sujeto del poemario de Lihn, al contrario, un camino casi imposible por las contradicciones del espíritu del hombre, en especial del siglo veinte. Así, la imagen final que nos queda de Herrera, es la de un hombre extraviado, sobreviviendo largamente a su despectiva dama Leonor, dedicado a una empresa imposible y frustrada:

*e intentó, en forma felizmente inútil, desviar su pluma*

*a la empresa de escribir —manuscrito extraviado—  
una "Historia General del Mundo".*

(“Fernando de Herrera, 1534-1597”, p. 12)

Algo similar sucede con un poema de Quevedo, en la que el sujeto del poema citado de Quevedo expresa una actitud amorosa platónica, aun cuando caracterizada por el juego de oposiciones del lenguaje: “amo y no espero porque espero amando”. Estos juegos entre el esperar y el no esperar, son contradicciones que se resuelven en favor de la esperanza y el idealismo. El diálogo que este texto produce en el sujeto de *Al bello aparecer de este lucero*, de Lihn, es una airada respuesta que niega, no sólo para él, sino para el hombre del siglo veinte, una actitud tal:

*de esta engañosa dialéctica sálvese antes que el alma  
el cuerpo  
No es más que la rodada del siglo diecisiete  
y, por añadidura, español:  
Un plato que mata el hambre y en seguida al hambriento.*

(“Quevedo erótico”, p. 51)

Este sujeto erótico se debate entre la irrealidad del amor idealizado y la ironía de su situación y sentimientos. Es decir, se produce una distancia que le hace alejarse y mirarse a sí mismo. Lo que ve le obliga a defenderse a través de la ironía. Pero su voz está conformada de este flujo y reflujo entre una instancia romántica e idealizada, o su contrario, es decir, escéptica e irónica. La realidad, es decir, lo que este sujeto finalmente percibe como lo real conlleva un cambio de lenguaje, de uno elaborado y barroco a otro trivial, prosódico, filoso, o que se desencadena en el impropio. Pero también el lenguaje de este segundo momento, a pesar del desencanto y la soledad del sujeto enunciante, poetisa nostálgicamente sin necesidad del préstamo literario de la tradición barroca.

*Al bello aparecer de este lucero* presenta una nueva expresión, donde el referente y el nivel literario crean una simbiosis de lenguajes y modalidades diversas, un tipo de metáfora segunda. La realidad registrada poéticamente probará finalmente que lo único que persiste es la memoria y los juegos del tiempo a través de la escritura, única manera de retenerlos. Pero incluso las palabras se independizan y llegan a disociar al sujeto hablante que las escribió. Así, el último poema, “Postdata”, indica esta disociación en la que lo registrado por la escritura pareciera pertenecer a otro, se enajenara y enajenara al sujeto-autor, como si la propia escritura perteneciera a otro, el otro que encierra cada cual:

*Leo estos versos como si fueran de otro*

*que nació y murió en mí por unos meses  
de eso ya tan poco tiempo  
Pudo ser un vampiro y escribirlos con sangre  
no porque haya cicatrizado la letra en el papel  
ni porque aún me duelan, pero estoy agotado  
Sufro, seguramente, de anemia perniciosa.*

(“Post data”, p. 85)

El sujeto hablante se ve como la víctima y el victimario. Víctima de la Rueda de la Fortuna medieval que le obliga a jugar el juego de ella y arrasa con todo orden, fidelidad y esperanza; víctima de Eros que sopla y trae junto a la maravilla el dolor; víctima de un mundo que se lleva todo, y que lo deja con la soledad y la nostalgia; víctima de sí mismo, del terrible encuentro con el monstruo que alberga. Y victimario, en cuanto se siente como el Teseo traicionador, el monstruo y el minotauro; como el vampiro que exige un nuevo y joven corazón, la sangre de una nueva sacrificada a la que corromperá. Sujeto que se disocia y contempla su propia pasión y escritura como la del otro, aun cuando sigue sintiendo la tinta sangrienta. Su única ventaja es que puede erigirse en el creador, en el dueño absoluto de sus personajes reales a través de la escritura. La escritura termina convirtiendo a los personajes reales en entes de ficción:

*Tú eres el primero de mis derechos de autor,  
Filomena...*

(“Derechos de autor”, p. 30)

y, luego, en “Sólo por tí y para todo lector”:

*Todo está hecho de palabras  
no te asustes: son tropos: pavoneos de nada  
Por ti y no de ti está hecho el poema.*

(p. 31)

Así, la riqueza y complejidad amorosas son sometidas a esta serie de espejos que encuentran y desencuentran su imagen perfecta proyectada desde esta conciencia que encanta y desencantadamente pareciera viajar para llegar al fin a un punto cero. *Al bello aparecer de este lucero* es la metáfora de una conciencia dual que se debate entre la ilusión y el deseo, por una parte, y en el escepticismo e ironización de todo contenido, por otra. Lucha imposible de resolver. Y que, sin embargo, obcecadamente, no puede renunciar a un estadio que lo excede: la poetización y el registro de la escritura.