

**Las añoranzas secretas epistolares: refugios de la intimidad.  
Una lectura de *La carta de amor* de Johannes Vermeer<sup>1</sup>**

*Secret epistolar Longings: Shelter of Intimacy. A Lecture of  
Johannes Vermeer's The love letter*

*Os secretos anseios epistolares: refugios da intimidade. Uma  
leitura da Carta de Amor de Johannes Vermeer.*

Omar Díaz Saldaña

Para Asunción

**Resumen:**

En este ensayo se examina lo que la imagen puede aportar a la comprensión de la modernidad. Mediante el método iconográfico e iconológico, el cual llama la atención sobre el significado o asunto en la obra de arte, tanto como de la arqueología de los lugares y objetos favoritos que encarnan los sentimientos en la historia del yo y de lo íntimo, se indaga la intimidad femenina representada en *La carta de amor*

**Abstract**

The present essay examines what the image can add to the comprehension of modernity. Feminine intimacy is revised as represented in Vermeer's *Love letter* by appealing to the iconographic and iconological method, which draws the attention to the meaning or motive in the artistic work as well as to the archaeology of favorite places and objects, which in turns incarnate the feelings in the history of the self

<sup>1</sup> Este trabajo investigativo está en deuda con los diferentes seminarios temáticos que en el Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle he realizado durante varios años consecutivos en el propósito de reflexionar sobre algunos problemas que relacionan el arte, la ciencia y la construcción y desarrollo del pensamiento moderno. El grupo de investigación Mentis ha sido un espacio excepcional para poner en cuestión las tesis iconográficas e iconológicas, propiciando un camino teórico que fortalezca un mejor entendimiento del significado de la gran transformación que se produjo en los siglos XVI y XVII y que, sin duda alguna, contribuyó a configurar nuestra imagen del mundo

de Johannes Vermeer de Delf. Se avanza en la lectura de la obra de arte, señalando cómo el espacio donde se habita, y la carta de amor como objeto-reliquia, se articulan configurando refugios de la intimidad.

**Palabras clave:**

Modernidad, iconografía, iconología, arqueología de lo íntimo, *La carta de amor*, Vermeer, intimidad, cultura de lo escrito.

**Resumo**

Neste ensaio se examina o que a imagem pode contribuir para a compreensão da modernidade. Através do método iconográfico, o qual chama a atenção sobre o significado ou assunto da obra de arte bem como sobre a arqueologia dos lugares e objetos favoritos que encarnam os sentimentos na história do eu e do íntimo, se indaga sobre a intimidade feminina representada pela Carta de Amor de

and the intimate. A lecture of the artistic work is put forward showing how the space where one inhabits and the love letter as an object-relic articulate to configure the shelter of intimacy.

**Key words:**

Modernity, iconography, iconology, archaeology of the intimate, *The love letter*, intimacy, culture of the written.

Johannes Vermeer de Delf. Se avança na leitura da obra de arte, mostrando onde o espaço que se habita e a carta de amor como objeto-reliquia se articulam configurando refúgios da intimidade.

**Palavras chave:**

Modernidade, iconografia, iconologia, arqueologia do íntimo, Carta de Amor, Vermeer, intimidade, cultura da escritura.

Con frecuencia y quizás injustamente la historia olvida por años, por décadas y en ocasiones por siglos, a quienes han dado todo de su espíritu, de su sensibilidad y dedicación, enfrentando en algunos momentos de la vida lo trágico y doloroso de la muerte de sus seres queridos, para producir en el arte de la pintura. Sin embargo, parece que la gloria no les es extraña y llega al fin el reconocimiento, incluso de sus detractores que ven en sus lienzos la representación de un mundo imaginario que trasciende la inmediatez del espacio y el tiempo que los produjo y dialogan con el presente y el tiempo por venir. Johannes Vermeer de Delf, para fortuna del arte, o mejor aún, para fortuna de la humanidad fue rescatado del olvido. Aunque gozaba en la ciudad de Delf de cierta aceptación como experto en arte, verificando la autenticidad de colecciones de obras tanto venecianas, romanas o de otra procedencia, sólo la gloria como gran artista hubo de llegarle casi dos siglos después de su muerte. No fue su preocupación la fama, no procuró renombre con sus obras, pues quizás se afirmaba en la creencia de que “las obras de virtud son demasiado nobles en sí mismas como para perseguir otro pago que el de su propio valor, y sobre todo para buscarlo en la vanidad de los juicios humanos” (Montaigne, 1994). Practicaba su oficio con excelencia y sus obras surgían pacientemente de un ir hurgando su propio mundo interior; representaba sus emociones y sentimientos en imágenes, conjugando en su proceso creativo tanto lo conciente, su vida, el acontecer diario, con aquellos sueños que siempre lo angustiaron. Cuando elegía un tema iba delineando en su mente cada detalle, cada elemento compositivo, calificando la relación entre ellos para lograr la armonía, la perfección artística; articulaba el color y la luz en la mejor tradición holandesa<sup>2</sup> (Schneider, 2004:13).

En *En búsqueda del tiempo perdido*, Marcel Proust redescubre a Vermeer. Con ocasión de una exposición de pintura holandesa celebrada

<sup>2</sup> Existe la conjetura, muy plausible, que Carel Fabritius quien había realizado su aprendizaje en el estudio de Rembrandt, en la ciudad de Amsterdam, en 1643, se convirtió en ciudadano de Delf en 1652 e ingresó al gremio de los artistas de la ciudad y fue maestro de Vermeer. En una necrología de Fabritius se cita a Vermeer como su sucesor: “Así se apagó este Fenix (Carel Fabritius) para nuestro pesar/ Se despidió de la vida en la cumbre de su fama./ Pero, de entre las cenizas, pudo elevarse feliz/ Vermeer, como maestro que continúa el mismo camino”.

en París en 1921 Proust precisó la poética de Vermeer con emocionantes palabras llenas de sentimiento y sensibilidad, significando el lugar del artista en la tradición plástica europea y en la representación del arte de lo cotidiano, de lo singular, de la existencia de seres que habitan con sencillez el mundo. No sólo dio esa expresión pública de admiración por el pintor holandés, sino que quiso inmortalizarlo dejando hermosas líneas, a través del tiempo recobrado, sobre la conciencia de la representación pictórica en el quehacer literario y en la lucha por enfrentarse a la muerte: “Por fin llegó al Vermeer, que él recordaba más esplendoroso, más diferente de todo lo que conocía, pero en el que ahora, gracias al artículo del crítico, observó por primera vez los pequeños personajes en azul, la arena rosa y, por último, la preciosa materia del pequeño fragmento de pared amarilla”<sup>3</sup> (Proust, 2000:206). Vermeer pintó por los años de 1660 su ciudad natal, Delf; compuso la *Vista de Delf* procurando una armonía cromática al conjunto, resaltando los tonos ocres y marrones, intensificados por acentos rojos y amarillos. Pero además de la percepción del color, en Vermeer se expresa a través de la visión del autor de *En busca del tiempo perdido* una poética de la creación literaria: “Se le acentuó su mareo; fijaba la mirada en el precioso panelito de pared como un niño en una mariposa amarilla que quiere coger. ‘Así debería haber escrito yo -se decía-, mis últimos libros son demasiado secos, tendría que haberles dado varias capas de color, que mi frase fuera preciosa por ella misma, como ese pequeño panel amarillo’”. (Proust: 206) Ejemplar síntesis de la técnica de Vermeer realizada por Bergotte, personaje de la obra de Proust, antes de morir. En su estudio, en la casa de la Oude Langendijck, del cual se divisaban por la ventana los barcos multicolores que transitaban

<sup>3</sup> Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, La prisionera, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 206. La referencia que hace Proust de la obra de Vermeer, *Vista de Delf*, se presenta como ya señalábamos en La Prisionera, cuando narra la muerte de Bergotte quien al tener conocimiento de una exposición de pintura holandesa que se realizaba en París deja su casa, cosa muy extraña en él, pues “había años en que Bergotte no salía de su casa”. Extasiado ante el Vermeer repite: “detalle de pared amarilla con marquesina, detalle de pared amarilla”, y, rodando del canapé al suelo queda tendido muerto, mientras visitantes y guardias lo observaban. “Lo enterraron, pero durante toda la noche fúnebre, sus libros, dispuestos de tres en tres en vitrinas iluminadas, velaban como ángeles con las alas desplegadas y parecían, para el que ya no era, el símbolo de la resurrección”. Vermeer despide a uno de los personajes de la novela de Proust; lo último que hace Bergotte es imaginar su obra, sus libros, sus escritos, con un refinamiento igual a las pinceladas de la *Vista de Delf*.

por el canal camino hacia el mercado, Vermeer, después de haber realizado el trabajo de alquimia en la construcción de su paleta, logrando la combinación armoniosa del ultramarino, bermellón, macicote, marrones, ocre, negro, blanco, azul, amarillo y rojo, agregaba, luego de varias horas frente al caballete, un detalle difícilmente observable por el espectador; al otro día, recursivamente, volvía sobre él<sup>4</sup>.

Pero es en el siglo XIX cuando asistimos verdaderamente a la vindicación de Vermeer. Casi doscientos años después de su muerte acaecida en la ciudad de Amsterdam en el año de 1675, a la temprana edad de 43 años, la corriente impresionista que nutrió sus raíces de las tensiones y contradicciones sociales de la Francia de la década del 70 quizás se afirmaba en que ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’<sup>5</sup>. Esta imagen expresa una de las más profundas percepciones de la cultura modernista, señalando lo evanescente de la existencia humana, enfrentada a una visión que privilegia lo sólido, lo que permanece, lo sagrado. Se trata de la conciencia del proceso transformador, de la gran metamorfosis que el desarrollo del capitalismo produjo no sólo en el conjunto de las relaciones sociales y en el modo de producción e intercambio, sino también en las formas y contenidos de las expresiones espirituales del hombre<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Tracy Chevalier, escritora norteamericana, en busca también del tiempo perdido, nos recrea ficcionalmente el mundo cotidiano de la ciudad de Delf del siglo XVII en su novela *Girl with a Pearl Earring* (La joven de la perla), publicada originalmente en inglés en el año de 1999. Con un lenguaje y estilo realista la escritora nos introduce en un mundo narrativo en donde representa las acciones y la subjetividad de Vermeer, en su afán de construir un mundo simbólico a través de la imaginación y los colores.

<sup>5</sup> Es plausible, al estudiar la corriente impresionista que se expresa con decisión en la década de los 70 del siglo XIX, caracterizarla a través de la sentencia de Karl Marx del *Manifiesto Comunista* de 1848: “Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombre al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas”. La edición en lenguas extranjeras de la Editorial Progreso de Moscú a traducido en vez de “todo lo sólido se desvanece en el aire”, “todo lo estamental y estancado se esfuma”; preferimos la traducción que aparece en el texto de Marshall Berman, toda vez que la imagen que transmite es más fiel al pensamiento de Marx como bien ha sido señalado por Berman.

<sup>6</sup> Véase, para un análisis de la experiencia de la modernidad, el texto de Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencia de la modernidad*. El presente ensayo recoge de manera general la indagación realizada por Berman respecto a

Es un período de la historia humana en el que se crearon “fuerzas productivas más abundantes y más grandiosas que todas las generaciones pasadas juntas” (Berman: 87). La imagen evoca el dinamismo de la época, en donde “todas las relaciones estancadas y enmohecidas con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas, las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse” (Berman: 90). Es a través de la dialéctica de los “conceptos contrarios” que se aprehende la realidad, la vida, la riqueza de la complejidad del mundo. Si pensamos en las ciencias naturales, en el entendimiento del movimiento constante en la naturaleza y la búsqueda de invariantes que den cuenta de las leyes, esa imagen evanescente que hemos considerado característica de la modernidad, tiene en ella un análogo, toda vez que la direccionalidad del tiempo, su irreversibilidad, define el cambio y la evolución. Así, todas las formas de la sensibilidad se transforman y asistimos también a una revolución en el campo de la representación simbólica y, de manera particular de la obra de arte, estableciendo una nueva relación con la naturaleza, llegando algunos artistas, en no pocas ocasiones, a expresar su veneración a la “madre naturaleza” porque ella “nos ha dado el paisaje, la luz y los colores”. Es la poética de la tierra y el hombre.

El impresionismo establece una nueva relación con la naturaleza, pues pintar de forma modernista significaba representar lo visto con los propios ojos, la naturaleza, lo circundante tal y como aparece a la mirada del artista. La naturaleza se encuentra en continuo movimiento y por lo tanto la luz y los colores permiten dar cuenta de ella. Los impresionistas veían el mundo a través de los ojos del pintor, se presentaban como seres humanos visuales y persistían en cómo el observador construía la obra de arte. Llamaron la atención sobre uno de los grandes interrogantes que a través de la historia de la humanidad se ha planteado relativo a cómo percibimos el mundo, poniendo en cuestión la idea de que la percepción es simplemente un conjunto de sensaciones elementales que

la concepción del modernismo y la modernización planteada por Karl Marx. El autor divide su análisis en cinco apartados: la visión evanescente y su dialéctica, la autodestrucción innovadora, la desnudez: el hombre desguarnecido, metamorfosis de los valores, la pérdida de la aureola. Aunque estas temáticas y las categorías utilizadas por Berman están íntimamente relacionadas en la idea de articularse en una totalidad, sólo hemos traído a colación la noción de lo evanescente en el convencimiento que nos permite algún entendimiento del momento histórico en el que se expresa el impresionismo.

se unen aditivamente, componente a componente. Pusieron en evidencia, desde su práctica artística, los límites de las concepciones empiristas de la tradición inglesa, quienes mantenían que todo conocimiento provenía de la experiencia sensorial y que nuestra percepción del mundo se forma por la acumulación de encuentros pasivos del sujeto, con las propiedades físicas de los objetos. Las propiedades físicas de los estímulos son distintas de la percepción realizada por el hombre, pues el sistema biológico con que la evolución ha dotado al ser humano sólo extrae parte de la información de un estímulo y desecha el resto, después interpreta dicha información en el contexto de la experiencia previa<sup>7</sup>. Descubrieron, a partir de ensayo – error, varias de las leyes de la construcción visual, de cómo el ojo “crea lo que ve”, pues la visión no es una recepción pasiva sino un proceso inteligente de construcción activa<sup>8</sup>. Descubrieron de manera específica, cómo “se puede ofrecer una impresión más intensa y clara de un color cuando se disponen muy juntas sobre la superficie del cuadro manchas de otros colores puros que sólo se ‘mezclan ópticamente’ en los ojos del observador” (Walther, 2003: 97). La experimentación pictórica encaminada a fortalecer una nueva manera de ver, era para ellos la legitimación del quehacer del pintor. Le daban gran importancia a aquella paleta que privilegiaba los colores luminosos, señalando cómo la apariencia cromática cambia dependiendo de la iluminación, la diversidad de los colores y el manejo de las sombras.

Esa rotura con la tradición por parte del impresionismo y que le da igualmente significado a la imagen de ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’, se patentiza en un acontecimiento de singular importancia acaecido en el año 1863, bautizado como ‘la caída del establecimiento’. En la Francia del siglo XIX todo el quehacer de los artistas estaba reglamentado y sancionado por la Academia Francesa, que ejercía el poder desde el

<sup>7</sup> Sobre algunos elementos de la neurociencia cognitiva relacionada con la percepción y los sistemas sensoriales, véase el libro *Neurociencia y conducta* Eric R. Kandel, James H. Schwartz, Thomas M. Jessell, Editorial Prentice Hall, España, 2000, en especial el capítulo 21 titulado “La construcción de la imagen visual”, pp. 415 – 433.

<sup>8</sup> Los impresionistas del siglo XIX se adelantaron en varios aspectos a la investigación sobre lo visual. Sobre el proceso de creación de lo visual, además del texto de Eric R. Kandel (et. al.) ya referenciado, véase el libro de Donald D. Hoffman, *Inteligencia Visual* y sobre los aspectos generales del funcionamiento del cerebro en su relación con lo visual, consúltese el ejemplar libro de Semir Zeki intitolado *Una visión del cerebro*.

año de 1661. El Salón anual organizado por la Academia definía quién podía exponer y no sólo quién, sino cómo el artista debía presentar su obra; a ese evento asistía toda la élite, críticos, artistas, organizadores; todo el establecimiento. En 1863 algunos artistas rebeldes entre los que figuraban Gustave Coubert y Édouard Manet, cuyas obras habían sido rechazadas porque no correspondían al canon oficial de la Academia, y no podían exponerse en el Salón anual, montaron su propia exposición y la titularon Salón de Refusés (Exposición de los rechazados). La autoridad de la Academia se desvanece y el impresionismo se configura como una expresión revolucionaria que cada vez más el público acepta y comparte. El compromiso de los impresionistas no se limitó al arte, sino que en el marco de la corriente revolucionaria que se vivía en Francia y que se materializa en el movimiento de la Comuna de París del año de 1871, ellos tomaron partido por lo nuevo, por lo evanescente y no por lo sólido, pues entre marzo y mayo la Comuna, gobierno popular de proletarios y pequeños burgueses intentó establecer un Estado socialista, proyecto que fue sofocado por violencia y crueldad de las fuerzas republicanas. Gustave Coubert, precursor del movimiento impresionista, estuvo comprometido activamente del lado de lo evanescente en la semana sangrienta de mayo de 1871. (Walther: 103-110)

Sin embargo, aunque el impresionismo se nutrió de lo nuevo, de la visión evanescente, ellos “buscaron en el pasado héroes para justificar su existencia”. Así, asistimos a la vindicación de Johannes Vermeer de Delf. El interés por Vermeer de parte de los impresionistas coincide con el rechazo al estilo de la Academia, a la paleta de tonos oscuros y, por otro lado, a la afirmación y dedicación a una pintura al aire libre clara y de colores puros. Converge la poética de Vermeer con la de los impresionistas: el color es entendido como una cualidad de la percepción de la luz, cuya claridad, tonalidad y saturación depende de la longitud de onda característica del fenómeno ondulatorio. “En Vermeer, la luz no es nunca artificial: es precisa y normal como la de la naturaleza, y de una exactitud capaz de satisfacer al físico más escrupuloso... Esta exactitud se debe a la armonía del colorido” (Schneider, 2004: 87-91). Además de la armonía cromática, encontramos en Vermeer y en los impresionistas, temáticas que se anclan en la representación de lo cotidiano, de la vida dinámica



de la clase social trabajadora, en el contexto de la realidad circundante, pues ambos se preocuparon por pintar lo que veían con sus propios ojos.

Hacia 1670, cinco años antes de su muerte, Vermeer pinta *La Carta de Amor*. En ese pequeño lienzo se encuentran dos mujeres: una señora y su criada. Quizás se podría afirmar que de todos los pintores holandeses del siglo XVII, Vermeer muestra una capacidad creativa, sensibilidad artística y sutileza para penetrar en el mundo de los afectos, las emociones y los secretos femeninos. Al examinar su obra completa –pintura-, que aproximadamente consta de 40 piezas, podemos observar que en la mayoría gravita la mujer. “Cuadros en los que reina el silencio roto por el crujido de una pluma, sobre una hoja, por el acorde de un clavicémbalo, por el rasgueo de un guitarra, por el tenue sonido de la leche cayendo de una jarra, por el trajín de las devanaderas sobre el mundillo de un encaje; o más bien, por el suspiro apenas exhalado, por una sonrisa, por una expresión capturada al vuelo” (Colección Art Book, 1999: 44). Cada detalle en Vermeer nos introduce en el universo femenino: abuela, madre, mujer, hermanas, hijas, esposa, suegra, amante, todas ellas carecen de nombre, son anónimas pues no representan motivos memorables de la historia universal, de la religión o el mito; por el contrario nos encontramos con situaciones banales, modestas, en lugares y escenarios cotidianos donde los personajes cargados de una fuerza interior le dan sentido a la escena. Pero no sólo eso, sino que quizás no encontremos en la historia del arte un pintor que con mayor insistencia haya representado la cultura de lo escrito, ligada a la mujer, en el siglo XVII (Schneider, 2004). Su obra se convierte en un testimonio histórico en el afán de comprender las prácticas de la lectura y la escritura en la época moderna<sup>9</sup>.

Se trata entonces de indagar el significado en la obra de Vermeer, lo que el método iconográfico e iconológico puede aportar en el análisis de *La Carta de Amor*. La iconografía llama la atención sobre el estudio de las obras de arte en tanto se ocupa del significado o asunto<sup>10</sup>. A través de la iconografía como método de investigación se identifican formas, configuraciones en tanto representaciones de objetos, identificando sus

<sup>9</sup> *El Impresionismo*, editado por Ingo F. Walther, editorial Oceano, México, 2003, p. 97. Este libro es de los trabajos que nos permite una comprensión global de esa expresión artística.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp. 103-110.

relaciones y construyendo los acontecimientos, captando ciertas expresiones como la postura de un personaje, o el gesto de su mano, o su mirada, o la atmósfera del espacio interior en el cual se desarrolla la escena. En el estudio iconográfico, la enumeración de los objetos y sus relaciones de manera general no agotan la investigación, complementándose con los temas y conceptos específicos manifiestos en las historias, alegorías, tales como son transmitidas por las fuentes literarias, es decir, por la tradición cultural, pues la obra de arte se articula decididamente en la cultura de los pueblos. Sin embargo, “sea cual fuere el nivel sobre el cual nos situemos, nuestras identificaciones y nuestras interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo y justamente por tal razón deberán ser rectificadas y corregidas por la investigación acerca de los procesos históricos cuya suma constituye lo que puede llamarse tradición” (Panofsky, 1925:58). La metodología iconográfica, entendida en un sentido general, atraviesa por tres momentos en el proceso cognoscitivo por aprehender la obra de arte. La primera etapa precisa de la descripción de los objetos y sus relaciones en tanto constituyen el mundo de los motivos artísticos; en segundo lugar, el análisis propiamente iconográfico mediante el cual se determina el mundo de la historia en tanto conocimiento de la tradición y que requiere cierta familiaridad con los conceptos y temas específicos de lo representado; y finalmente el nivel propiamente interpretativo mediante el cual se articula la obra de arte a las “formas simbólicas”<sup>11</sup>, en tanto hace parte de la cultura y debe ser pensada teniendo en cuenta las condiciones históricas de la subjetividad, la cual se expresa a través de los temas y conceptos específicos. “Pero debemos tener presentes que las categorías claramente diferenciadas que en este cuadro, parecen designar tres esferas independientes de significación se refieren en realidad a los diferentes aspectos de un fenómeno único, o sea a la obra de arte como una totalidad” (Panofsky: 58). En esta línea investigativa se interroga a la pieza, “se le pregunta”, articulando el poder del logos, de la razón, con la actividad de ver, convocando al ojo como ventana del alma, pues por él “el

<sup>11</sup> El ser humano no se concibe solamente como un ser racional sino también como un ser simbólico. Esta precisión planteada por Ernst Cassirer aparece desarrollada en su ejemplar obra *La filosofía de las formas simbólicas* y de manera sucinta en *Antropología filosófica*.

entendimiento puede tener la más completa y magnífica visión de las infinitas obras de la naturaleza” (Darma, 1995: 11). La mención a las miniaturas o las prácticas iluministas de ilustración de los libros invitan y orientan en el propósito de seguir “intentando estudiar la práctica de la lectura tal y como está representada en el arte y en la literatura, en las pinturas y en las ilustraciones de distinta índole, en las autobiografías, en las memorias y en las recopilaciones de folclore, en los testimonios indirectos de diferentes clases” (Bonfil, 1928: 269). Nuestra mirada a la obra de Vermeer es limitada, pues las representaciones pictóricas forman parte de una cultura total, compleja, cuyos elementos se relacionan en una dinámica, donde se cruzan diferentes niveles explicativos. Relievamos en estas indagaciones cómo la “cultura de lo escrito” ha impregnado las prácticas culturales incluidas el arte y específicamente la pintura<sup>12</sup>.

Veamos *La Carta de Amor*. Un espectador-visitante, que da la impresión de ubicarse afuera en una antecámara desordenada, observa la escena. Dos mujeres: una señora y su criada, íntima confidente, se encuentran en el interior de la estancia, definida como un espacio distinto al del observador. Vermeer adopta un eficaz recurso para la diferenciación de esos dos espacios, hace uso de la perspectiva generando una profundidad natural en el acontecimiento; mediante una cortina levantada permite que contemplemos la escena interior. Presenciamos una impecable aplicación de las reglas geométricas para generar el efecto de profundidad, conjugado con el papel de la luz que entra por una ventana y produce el contraste entre los espacios. Es a través de la luz, de esa luz natural, que Vermeer produce los espacios pictóricos determinados por el gradiente de luz. El interior está iluminado mientras que en la antecámara apenas podemos ver o “imaginar” los objetos presentes. Utiliza los objetos para diferenciar los espacios: las zapatillas y la escoba marcan el límite entre la semi-oscura antecámara en la que imaginamos al espectador-visitante y la luminosa estancia donde percibimos la complicidad de la mirada de las dos mujeres. En Vermeer los espacios

<sup>12</sup> Ya desde 1958 con la publicación del libro de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin titulado *L'a apparition du livre* (La aparición del libro) la investigación sobre el libro y la cultura de lo escrito se orienta al entendimiento de ese fenómeno en el marco de una cultura, en donde adquiere significación y sentido. Basta examinar la *Historia de la vida privada e Historia de la lectura en el mundo occidental*.

representados son refugios de la intimidad. El examen del asunto en la obra del pintor holandés se orienta en la perspectiva, no de la tradición histórica esforzada en la descripción y exploración minuciosa de lo social, sino del estudio de los espacios privados: “El espacio del universo de la imaginación de cada persona, espacio de las relaciones entre dos interioridades, que constituyen las intimidades de los tiempos modernos”. (Ranum, 1987: 211) En esa búsqueda, lo que pertenece a lo íntimo, a la existencia vivencial del yo, hay que hallarlo en todos los lugares y objetos que encarnan los sentimientos y las emociones. Se hace necesaria una arqueología de los lugares favoritos, de las estancias privilegiadas para el encuentro en la intimidad, de los objetos-reliquia que llenan esos lugares. En ese sentido, “en la historia del yo y de lo íntimo todo o casi todo está por hacer” (Ranum: 211). El estudio de lo íntimo puede agruparse en tres momentos interrelacionados: los lugares favoritos propicios para las relaciones con otra persona; los objetos-reliquia dotados del poder de recordar amores, amistades, y, por último, las huellas que se conservan en imagen o por escrito de la existencia íntima (Ranum: 213). En el examen de *La Carta de Amor* nos moveremos en los distintos momentos tratando de construir una “lectura integral” de la obra de arte.

En la pintura holandesa el interior simboliza la intimidad<sup>13</sup>. Se expresa en él tanto el carácter que protege la intimidad como los umbrales que hay que traspasar para indagarla. La doble funcionalidad del espacio interior en la obra de Vermeer produce un distanciamiento de los personajes, de los sucesos representados y entonces el observador tiene la sensación de no poder entrar hasta el “teatro de las acciones”, pues violaría la intimidad, los deseos, las creencias, los afectos, es decir, la propia subjetividad humana. Al mirar e intentar penetrar en el interior, en la intimidad, sentimos incomodidad, vergüenza, porque parece que no hubiésemos sido invitados a entrar y, sólo desde afuera tuviésemos la posibilidad de percibir el acontecimiento. La intimidad se configura en

<sup>13</sup> Vermeer es el más grande de los artistas holandeses quien representó con gran fuerza artística la intimidad de los interiores. Pieter de Hooch, Gerald ter Borch, hacen parte de la misma tradición y es bien plausible que Vermeer bebió de dicha tendencia. Basta examinar *Pareja con Papagayo* de Pieter de Hooch, pintada en 1668, para afirmarnos en la influencia que esa obra tuvo sobre *La carta de amor* de Vermeer: el mismo esquema de composición en la perspectiva.

Vermeer estableciendo un secretismo entre espacio interior, personajes y objetos que lo habitan. No se trata de construir el espacio y después ubicar los personajes y los objetos. Nos enfrentamos a la simbiosis, espacio interior-personajes-objetos en el propósito de explorar el yo, la intimidad. “El interior holandés es el género de la intimidad; un cosmos ordenado o un laberinto apasionante”. Vermeer construye pictóricamente un espacio interior para representar la intimidad humana. El Renacimiento hizo uso de la perspectiva y consideró el cubo como forma espacial de representación, pero el espacio interior holandés, y particularmente en Vermeer, va mucho más lejos, se trata de un cubo dentro de otro cubo y, éste dentro de otro, como las muñecas rusas. Así, los objetos y personajes se protegen y se distancian del espectador. Esa técnica del espacio “recursivo” es la forma en que la intimidad adquiere en Vermeer gran sentido histórico, porque con él asistimos a representaciones únicas de la subjetividad, expresiones artísticas que se hacen inolvidables, nos emocionan y conmueven convirtiéndose en tipos psicológicos de todos los tiempos. Un universo encerrado dentro de cubos que apenas se van “destapando” emerge con esa radiación de luz mostrándonos la dulzura y la insidia, los vicios y las virtudes, los amores y desamores, las vicisitudes de lo banal, reflejos de aquel mundo holandés del siglo XVII. En Vermeer siempre hay algo enigmático cuyo sentido quizá lo descubre el “lector” en diálogo con la obra. ¿Será que podemos traspasar el umbral y habitar en el espacio interior? ¿Quizá sólo podamos acercarnos al dintel y desde ahí, en medio de las sombras, atisbar la intimidad? ¿Porqué el yo, la subjetividad, parece que se escapa cuando se indaga desde la tercera persona? ¿Será que es imposible aprehender los sentimientos del alma, desde afuera, desde el umbral de las sombras?

El hombre y la mujer habitan en el espacio y en el tiempo. El lugar donde sucede el acontecimiento que nuestro pintor representa es simple y cotidiano, sin ninguna trascendencia histórica, un lugar común y corriente, igual que la señora y su criada. Ellas habitan en aquel lugar, ocupan un escenario espacio-temporal. “Habitar es afirmar la presencia de la vida en el espacio”<sup>14</sup> (Saldarriaga, 2002: 32). Viven en un lugar, en

<sup>14</sup> Alberto Saldarriaga Roa, *La arquitectura como experiencia*, Villegas Editores, Colombia, Bogotá, 2002, p. 32.

un territorio construido intencionalmente, donde los objetos que alberga están ahí porque los han dispuesto de una manera particular, de los cuales dependen, pues el habitar significa la costumbre de algo, que se repite en el tiempo y que configura la cotidianidad del ser humano. Pero habitar en ese espacio interior iluminado es vivir una experiencia privada, íntima, propia para la carta de amor. El amor es íntimo. Es una experiencia existencial única, en primera persona. Nadie puede amar por otro. En ese sentido *La Carta de Amor* avanza en la representación de la subjetividad humana. Esa experiencia privada se opone a lo público, a lo compartido socialmente y él y ella en buena parte se refugian en la soledad, en su espacio, en su rincón se sienten seguros de su privacidad. Si ella está segura “mira la vida con certidumbre y satisfacción”. Y cierta estaría del amor de su amado. Ella se aleja de otros espacios de la casa, porque habitar en la casa como un todo es diferente al habitar en la cámara; la sala o el comedor no son espacios para la intimidad del amor, son propicios para el encuentro familiar, para las relaciones familiares establecidas y sancionadas por el establecimiento. La carta de amor es un objeto que simboliza la transgresión, la añoranza del encuentro y la sexualidad. En ese refugio de intimidad puede vivir el recuerdo del amor distante, albergue de ilusiones y sueños. Para ella el cuarto es un rincón donde puede habitar en el recuerdo, sin censura, donde puede integrar sus pensamientos y emociones (Bachelard, 1991: 33). La carta de amor habita, al igual que las dos mujeres, en aquella estancia, quizás despojada del tiempo, pues “el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria” (Bachelard: 39); el tiempo fluye, la naturaleza le ha señalado una dirección, mientras que el espacio “parece estar ahí” como habitando con nosotros. Se indaga la asimetría del espacio y el tiempo, pues al no estar los objetos en movimiento, la temporalidad parece existir potencialmente y se crea la ilusión de que ellos habitan en el espacio que los alberga. *Estar ahí* se conjuga con la sensibilidad, los sentimientos y las emociones de sentirse amada. La alcoba, la estancia, la cámara, la carta de amor, la criada, la dama, son espacios, personas y objetos que se integran en la totalidad de la escena y nos sumergen en el placer estético. Vermeer integra magistralmente en el proceso compositivo ese objeto llamado “carta de amor”, en el

espacio de la cámara, haciendo del conjunto una escena vívida para el espectador. No es circunstancial esa relación, se configura esencial en la estructura del “lienzo”. Quizás en otro espacio de la casa, en el comedor o en la sala la escena no sería tan plausible; la habitación, la estancia, concentra los objetos, reduce el espacio perceptivo logrando una máxima eficiencia en la unidad compositiva.

En el esquema barroco de Vermeer<sup>15</sup> se naturaliza el espacio; al desplazarse en el sentido de la profundidad parece natural ir desde la antecámara hasta el fondo del espacio interior iluminado. A diferencia del arte clásico renacentista, el barroco conceptualmente afirma la necesidad de oscurecer la claridad absoluta, y la representación no coincide con la nitidez objetiva de la forma de los objetos y personas, sino que antes por el contrario se trata de eludirla. En *La carta de amor* el pintor no quiere decirlo todo y sugiere la imaginación y adivinanza; “no se ajusta la belleza de ninguno modo a la claridad totalmente aprehensible, sino que recae sobre aquellas formas que tienen en sí algo inaprehensible y parecen escapar al espectador cada vez que las mira. El interés por la forma recalcada retrocede ante el interés por la apariencia movida e ilimitada” (Wölfflin, 2007: 366). El contraste entre los espacios representados se concibe dentro de la estética de “lo indistinto”<sup>16</sup>. A diferencia de la pintura del siglo XVI, en la cual la luz y la sombra se ponen al servicio del esclarecimiento de la forma determinada por el dibujo, en Vermeer las figuras se confunden con la oscuridad y lo que resulta es una percepción aproximada de los objetos. La luz natural que entra por la ventana y se dispersa en la estancia ilumina diferencialmente los objetos y, si nos moviéramos desde el fondo como simples espectadores, poco a poco la visión se haría más pobre y la penumbra iría haciendo de la “claridad de lo impreciso” el criterio cognoscitivo en el entendimiento de *La carta de amor*. Lo pictórico, lo barroco, relativiza la claridad dándole un estatuto autónomo al color y a la luz, liberándolos de la sumisión de las cosas, relegando entonces las líneas, la definición precisa del límite y, estableciendo una oposición a la representación

<sup>15</sup> Sobre el estudio del barroco enfrentado al estilo lineal véase el texto fundacional de Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

<sup>16</sup> En relación a las categorías de *lo claro y lo indistinto* véase el texto de H. Wölfflin, capítulo V, Op. Cit., pp. 363-397

absolutamente mimética del mundo. El encanto por la obra de Vermeer, sin duda, radica en que redime la luz y el color “de la obligación de ser ilustradores e intérpretes de los objetos” logrando hacer de lo latente, de lo dudoso, de lo impreciso, la característica propia de su estilo. Así, en algunos momentos nos movemos en medio de siluetas que dan la apariencia de la forma, y, en otros, las personas y los objetos se representan indistintamente.

Ahí está la carta de amor: refugio de la intimidad. Objeto-reliquia que habita en el espacio interior que la alberga. La dama sostiene con su mano derecha la carta misiva que le ha entregado su criada, suspendiendo por un instante la armonía musical de la mandolina que, en su regazo, acompaña su sentimiento amoroso. La luz que entra por la ventana ilumina especialmente esa parte del recinto, forma en que el mundo exterior establece relación con el espacio interior; otra manera, es la carta de amor. La dama burguesa mira preguntándole a su mensajera sobre la carta, inquieta por el contenido, y ella, de pie, sonríe sutilmente como si conociera las líneas escritas por el enamorado. En la obra de Vermeer la mirada es parte esencial de la expresión y sensibilidad plástica. La mirada expresa el sentimiento interior de la mujer enamorada; es la duda, porque como quiera, ella desde la presencia comprende que él es “el dulce tormento de su alma”. Mediante su mirada la señora pregunta: ¿Será que mi amor es correspondido, o tal vez, no hay esperanza? ¿La alegría de mi corazón acaso será mi desgracia? ¿Acaso podré vivir sin vivir en mí? ¿Podrá su amor curar mi alma enferma? ¿Esta locura de amor encontrará cordura en su regazo? La mirada que duda expresa la paradoja del sentimiento amoroso, dubitativo y conflictivo, de dos mundos subjetivos que se encuentran y se reconocen en una búsqueda continua de la expresión de sus propios sentimientos. Las miradas en *La carta de amor* dialogan: una pregunta y la otra contesta. La señora del collar y aretes de perlas; objetos-adorno símbolos de la vanidad, pues ella se embellece para el amor; desea conocer su destino, la otra, su criada, le contesta. Quizás en su complicidad ella ha atravesado, más de una vez, el campo abierto, en la noche, para llevarle a él una carta de amor. Esa relación entre ellas supera las barreras y diferencias sociales y, más que expresarse a través de la gestualidad se ubica en la mirada. Solos los



ojos y miradas que se cruzan para producir un efecto de tensión que cautiva al espectador. ¡Qué genialidad la de Vermeer para representar la psicología humana, los estados mentales del sujeto, la subjetividad propia del alma femenina! Es el encuentro de dos miradas distintas, pues lo que se siente, cree y conoce afecta el modo como vemos el mundo. “Cuando se ama, la vista tiene un carácter absoluto, frágil y glacial”. Mientras la criada que ha visto la expresión gestual del amado, está tranquila y con afectación sonrío. La naturaleza recíproca de la visión que materializa el diálogo entre ellas es fundamental en la representación femenina; lo sensible-corporal y lo espiritual adquieren en *La carta de amor* la expresión total de la mujer que ama. La imagen del lienzo es una unidad. Sin embargo, en la medida que desde la antecámara avanzamos hacia el interior llega un punto en el espacio pictórico que todo es “contingente” y solo existen las miradas de las dos mujeres y la carta de amor. Ninguna de ellas posa su mirada en la carta. He aquí otro recurso vermeeriano que le da fuerza a la comunicación intersubjetiva. La carta está ahí, muda, en silencio. Esta concepción de la relevancia de la visión, del ojo, como instrumento y pilar de la existencia del hombre en el mundo fue expresada significativamente en el Renacimiento por el “infinito” Leonardo quien señaló que la acción transformadora del hombre está simbolizada en dos órganos: el ojo, símbolo de la contemplación intelectual, y la mano, instrumento del trabajo<sup>17</sup> (Villorio, 1998: 98). *La carta de amor* representa de manera muy especial la conjunción de aquellos dos símbolos que caracterizan la idea de hombre moderno.

Pero ¿qué es la carta, y, en especial qué es la carta de amor? Consideremos inicialmente, en el propósito de acercarnos al significado de la carta, que ella remite a un ausente. Aquella mujer u hombre que se encuentra en soledad halla en la carta un instrumento que allende trae la

<sup>17</sup> Leonardo Da Vinci precisa que: “¿hay algo que no se haya hecho por él (el ojo)? El mueve a los hombres de oriente a occidente, para ello ha inventado la navegación y supera la naturaleza en esto: Los elementos naturales son finitos y las obras que el ojo ordena a las manos son infinitas, como lo demuestra el pintor en las ficciones de animales, hierbas, plantas y lugares”. Véase *Tratado de la pintura*, colección Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, párrafo 58, p.31; citado por Luis Villoro en *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p.98. En el mismo texto Villoro llama la atención en “cómo el tema del ojo como símbolo del conocimiento humano, estaba ya en Ficino quien llamaba al hombre, ‘ojo del mundo’, ‘espejo del universo’ “.

presencia del otro. Es el poder de la escritura para reducir el espacio hasta anularlo. “Que la saeta lanza / hasta cierto sitio, / e la letra alcanza / de Burgos a Egipto. / E la saeta hiere / al vivo que siente, / e la letra conquire / en la vida e en muerte. / La saeta no llega / si no es al presente, / la escritura llega / al de allen mar ausente.”<sup>18</sup> La saeta está limitada en el espacio y en el tiempo, categorías de la existencia natural humana, mientras que la letra no es constreñida ni por el tiempo ni por la extensión del espacio; ella llega “el de allen mar ausente”. La carta existe porque el ser humano está limitado a habitar en un espacio-tiempo determinado, no posee el poder divino de la presencia instantánea en el espacio. La carta vive en un mundo distinto de lo visible y lo audible. Ellos son marcos que contribuyen a configurar el presente, el pasado y futuro de la especie humana, determinados por la historia natural, mientras que la carta pone en acción otro tipo de relaciones entre los hombres, enmarcadas en el mundo simbólico de las formas<sup>19</sup>. La carta es uno de los grandes inventos, aunque en la historia de la inventiva humana se señalan preferentemente los utensilios y máquinas, “extensiones del cuerpo”, que han servido para mejorar la vida, satisfaciendo nuestras necesidades materiales. Pero la carta es otra cosa. “Yo sostengo que la carta es por lo menos, tan valioso invento como la rueda en el curso de la vida de la humanidad. Porque hay un tipo de comercio, o de trato, el de los ánimos y las voluntades, muy superior al comercio de las mercancías y de las lonjas” (Salinas, 1995: 19). La carta rompe la distancia entre Burgos y Egipto y establece una relación particular entre el destinatario y el remitente, en donde cada uno, como sujetos ausentes, evocan “un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia”. A través de ella se añora la presencia. Quizás a través de la carta se conversa con el ausente. Pero, tal vez no sea el verbo conversar

<sup>18</sup> Este poema corresponde a Santos de Carrión, citado por Pedro Salinas, *El Defensor*, Editorial Norma, Santa fe de Bogotá, 1995, pp. 17-18. En este apartado donde se trata de reflexionar sobre qué es la carta y en especial *La carta de amor*, el texto de Pedro Salinas, *La defensa de la carta misiva*, ensayo publicado en el libro *El Defensor*, ha sido inspirador de esas líneas. De igual manera el ensayo de Eugenio Trías, *Tratado de la Pasión*.

<sup>19</sup> Hemos insistido, en varias ocasiones, en la importancia de la reflexión filosófica de Ernest Cassirer para pensar los problemas de la modernidad. Basta llamar la atención sobre la *Filosofía de las formas simbólicas*, obra que desarrolla detalladamente la idea de racionalidad simbólica.

el que mejor corresponda a la actividad propia de la escritura epistolar. Se conversa realmente en la presencia, pues hay un tiempo vivencial del diálogo, igual para todos aquellos que mediante la palabra sentencian y controvierten. El tiempo del cartearse es distinto, para no hablar del espacio, pues parece que su aprehensión en la existencia diaria del sujeto no se pone en duda. La carta esta preñada de silencio. Para aquel o aquella que la escribe el tiempo importa poco, transcurre y ellos no se dan por aludidos, cada palabra pesa en el alma del que escribe, evocando al otro en su ausencia, su imagen, sus recuerdos. Con la pluma en la mano va colocando una a una las palabras en un acto de sutil curia para lograr penetrar, desde la lejanía, en el alma del ausente. La carta presupone la existencia de una segunda persona. En el cartearse no es suficiente la autoridad de primera persona<sup>20</sup>. Es necesaria pero no suficiente. No basta la presencia, es necesaria la ausencia. La carta se configura en y a través de la dialéctica presencia-ausencia. Dos momentos dinámicos, toda vez que lo que ahora es presencia luego será ausencia. La carta no solo remite a la noción de ausente como habíamos señalado al inicio de este apartado sino que se funda también en la presencia. En otra perspectiva filosófica se hace alusión a la relación entre primera y segunda persona. La carta es la exteriorización de un estado subjetivo, en un momento singular de la vida, donde se expresa el modo de sentir y de pensar, mediante la escritura y comunicado a otra persona en la distancia.

La carta es íntima, y, ¿qué decir de la carta de amor? “Vermeer devuelve a las mujeres al gineceo”, entendiendo en lo más profundo la psique femenina, la preocupación por indagar su mundo interior y el recogimiento en su propio recinto. Es un pintor que utiliza la clausura de la mujer en el espacio para penetrar sus sentimientos. *La carta de amor* es sin igual, la representación de la intimidad llevada a su máxima expresión; qué mejor objeto que una carta de amor para hacer de aquel interior una tipología de la intimidad femenina. Vermeer convierte sus

<sup>20</sup> En el marco de la filosofía y particularmente en la Filosofía de la Mente, es fundamental la reflexión sobre la primera persona. Esta alusión a la primera persona se orienta hacia una relación positiva con el otro, en la actividad de cartearse. Sobre la filosofía de la primera persona, véase entre otros textos, Donald Davidson, *Subjetivo, intersubjetivo, objetivo*, especialmente los apartados primero y segundo.

mujeres en “universales”. Articula la intimidad del espacio con la intimidad propia de una carta de amor. Es la técnica de un cubo dentro de otro cubo. Un objeto-reliquia íntimo en una estancia de intimidad. La carta de amor guarda secretos. Quizá una de sus características, por no decir la más, es ésta que consiste en contener aquello que sólo él y ella han compartido o soñado, aquellos deseos íntimos, únicos, singulares, que esperan hacerse realidad. Aunque la carta de amor, su contenido, sale de lo más profundo del alma y llega al otro convirtiéndose en un objeto compartido, “sigue viviendo en la intimidad de dos personas, crea una intimidad bipersonal” (Salinas, 1995: 64). La complicidad mutua de los secretos de la carta de amor hacen de este objeto-reliquia un momento más profundo de la intimidad. ¿Qué verdadera carta de amor no esconde íntimos secretos? En ella los amantes van construyendo una forma de comunicación cifrada, a veces casi inentendible para un tercero, pero para ellos es la manifestación, la expresión del sentimiento. En *La carta de amor* aquella dama clausurada no tiene otro camino que depositar parte de sus secretos en su criada. Tal vez durante varios meses estuvo “refugiada en su soledad y para deleitarse a sus anchas evocaba la imagen” de aquel hombre que veía todas las tardes desde la ventana, apenas entre abierta, atravesando el campo abierto. “Pero cuanto más tomaba conciencia de su enamoramiento, más esfuerzos hacía por reprimirlo, para que no se le notase y para ahogarlo”<sup>21</sup> (Flaubert, 1982: 124). Al final sucumbe ante la pasión y decide soportar por conveniencia la mezquindad de la vida doméstica y matrimonial, pero también se aventura y arriesga un amor verdadero. La carta de amor es producto de la pasión. Expresa la posesión de la voluntad, que “anula su fuerza activa, privándole de su libertad y haciéndola cautiva”. La dama que recibe la carta de amor está cautiva, no sólo en su espacio, en el recinto en donde habita y desde el cual mira a través de la ventana el mundo exterior, sino también por el poder del amor que la posee. Ella es esclava

<sup>21</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1982, p.124. En esta nota se trata de sugerir una relación entre la concepción de Flaubert sobre la tragedia femenina, el amor y la obra de Vermeer. Por demás, un análisis detallado de ambas obras creo que avanzaría en puntos de coincidencia, pues quizá la mujer en *La carta de amor* rompe con los campos establecidos por la relación matrimonial y busca la expresión verdadera de sus sentimientos íntimos.

y cautiva de la tiranía del amor deseándolo más que cualquier libertad. ¿Para qué vivir libre y sin amor? Se establece la preeminencia del cautiverio amoroso por encima de la libertad sin amor; “se insinúa una ‘ética’ que presenta como valor máximo el cautiverio y la enajenación (amorosos), por encima de la libertad”<sup>22</sup> (Trias, 2006: 31). En este estado de cautiverio el alma enamorada exhibe sentimientos, deseos, distintos a los que tiene en el ámbito de la libertad doméstica, matrimonial, propios de la vida familiar, y, él y ella se hacen más sensibles a los goces y caricias de su amor. La pasión amorosa, el cautiverio y la enajenación, de ninguna manera es un estado del alma imperfecto, de carencia y deficiencia. En esa perspectiva ese darse de la persona “por el embrujo de la pasión que domina, que una y otra vez le invita a abandonarse en la voluntad de quien es su dueño”, se manifiesta en la objetivación del objeto que polariza la tensión del enamorado. Desde el punto de vista positivo la pasión es actividad, expresa la puesta en acción del deseo que vive en el interior del sujeto.<sup>23</sup> Ella siente hacia su enamorado una pasión que solo la muerte puede acallar; siente la necesidad de compartir, en los pocos momentos que su infeliz vida matrimonial le permite, con su verdadero amor, sueña con el amor-pasión que desborda los límites de lo establecido, lo estancado y sagrado.<sup>24</sup>

Pero la carta de amor se funda en la escritura. Mediante la escritura amorosa se crea un universo simbólico que establece su independencia del mundo real, de la naturaleza, pues cautivos y tiranizados organizan su intersubjetividad a través de autoreferencias, acuerdos, significados

<sup>22</sup> Eugenio Trias, *Tratado de la Pasión*, Random House Mondadori, S.A, España, Barcelona, 2006, p.31. Para una comprensión de la pasión y especialmente del amor-pasión, véase el bello ensayo de Trias. Estas reflexiones sobre *La carta de amor* están en deuda con las indagaciones filosóficas sobre la pasión realizadas por el filósofo español.

<sup>23</sup> Para un análisis filosófico de la pasión y en particular el análisis histórico de dicha noción, véase el texto, ya mencionado, de Eugenio Trias. El señala: “Producir una distinción clara y tajante entre pasividad y pasión, o entre lo pasivo y lo pasional, constituye, como iremos viendo, uno de los objetivos conceptuales de este trabajo. En el cual se pretende pensar positivamente la pasión librando al concepto que este término recubre la precodificación acción/pasión en que espontáneamente se inscribe por razón de una implícita ideología filosófica infiltrada en el propio lenguaje corriente, *Tratado de la Pasión*, Op, Cit, p. 37.

<sup>24</sup> El modelo que nos permite construir una lectura de *La carta de amor* de Vermeer no es otro que el que se desprende del amor de Romeo y Julieta, el cual invade el alma de los dos, enajenando su libertad y voluntad y convirtiéndose en víctimas del tirano Amor.

que le dan sentido y sustento al amor-pasión. A través de la escritura el diálogo amoroso adquiere un grado superior de comunicación inter-subjetiva. Afirmamos que la razón de ser de la carta radica en el límite espacial y temporal de la existencia humana. Es estar definido por nuestra naturaleza biológica el habitar en un instante y espacio determinados. A diferencia del lenguaje hablado, del susurro a la amante que requiere la presencia, la carta de amor nace, por el contrario, como producto de la soledad, mediante un proceso introspectivo. Además, aquellas palabras y signos por medio de los cuales se expresa el sentimiento, no están condicionados por el tiempo de la presencia; el lenguaje escrito se ancla en la temporalidad de la ausencia. “Estímulo mágico de la memoria, la escritura vence en su lucha contra el tiempo, por el hecho de resistir a la desaparición a la que está condenada la palabra nada más pronunciada. Porque, efectivamente, la voz viva, atada al hombre que la pronuncia, cae en el tiempo de la naturaleza humana y va pereciendo con ella”.<sup>25</sup> (Lledó, 2000: 57) Y es aquí cuando en el acto de la escritura, en el ir pesando cada palabra, cada oración, él o ella van adquiriendo cada vez más un conocimiento de sí mismos, de la verdad de sus sentimientos. La carta de amor es una búsqueda de la propia conciencia. “Cuantas veces se han dejado caer pensamientos en un papel, como lágrimas por las mejillas, por puro desahogo de ánimo, enderezados más que al destinatario al consuelo del autor mismo. Es ésta la forma esencialmente privada de la carta, la privadísima” (Salinas, 1995: 27) La carta de amor refleja las modificaciones experimentadas por el yo en el transcurso de la relación; cada vez son más cómplices e íntimas. En el ejercicio epistolar amoroso brota aquello que se siente, en una vía distinta a la razón, toda vez que ambos están cautivos y enajenados. Basta entonces una palabra, cifrada, para que la memoria haga el resto y recobren en el tiempo el goce y las caricias. La carta de amor vive en el recuerdo. Escrita, enviada a través de la criada, podrá leerse y llorar sobre ella, tal vez evocando la voz del amado. Exterior al que la escribió, ella en el acto de la lectura va transformando “la solitaria fortaleza del yo”. Volvamos a la mirada, porque la escritura, a diferencia de la voz que está ligada al olvido, se

<sup>25</sup> Emilio Lledó, *El Surco del Tiempo*, Editorial Crítica, España, Barcelona, 2000, p.57. Para un estudio detallado del mito platónico de la escritura y la memoria, véase también otro texto de Lledó titulado *El Silencio de la Escritura*.

funda en la vista, en la mirada, adquiriendo así su extraordinaria fuerza literaria. Los ojos inicialmente contemplan las líneas de la carta, después en un “tiempo interior”, ella va sintiendo “la voz que ha latido en la escritura” y resuena en su alma cautiva. Cobran mayor significación los ojos, la mirada, porque entre las prácticas de la lectura, ella prefiere la lectura en silencio, no la lectura en voz alta, la cual violaría la intimidad de la carta de amor. La lectura en voz alta, ligada al oído, a la voz y circunscrita a una temporalidad local, instantánea, no se constituye esencialmente en torno a la memoria, toda vez que el presente, el aquí y el ahora, no necesita de la memoria para su existencia. Es tal vez el olvido. El viento dispersa la voz y la onda sonora va degradándose en el fluir espontáneo de la dirección del tiempo. Pero la lectura en silencio, mediatizada por la soledad y marcada por la mirada, es la práctica predilecta para la carta de amor, que transgrede lo establecido y profana lo sagrado.

## Bibliografía

- Bachelard, Gastón (1991). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bermon, Marshall (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Bogotá, Sglo XXI editores.
- Bonfil, Robert (1998). “Las lecturas en las comunidades hebreas de Europa occidental en la época medieval”. En: *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Tauus.
- Chevalier, Tracy (2001). *La joven de la perla*. Madrid, Alfaguara.
- Colección Art Book (1999). *Vermeer*. Madrid, Editorial Electra.
- Da Vinci, Leonardo (1947). *Tratado de la pintura*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- (1995). *Cuaderno de notas*. Madrid, M. E. Editores.
- Flaubert, Gustav (1982). *Madame Bovary*. Bogotá, Oveja Negra.
- Kandel, Eric R. y otros (2000). *Neurociencia y conducta*. Madrid, Edit. Prentice Hall.
- Lledó, Emilio (2000). *El surco del tiempo*. Barcelona, Editorial Certica.
- Montaigne, Michel (1994). *Ensayos; tomo II, capítulo XVI*. Barcelona, Ediciones Atalaya.

Omar Díaz Saldaña

- Panofsky, Erwin (1925). *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial.
- Proust, Marcel (2000). *En busca del tiempo perdido*, “La prisionera”. Madrid, Alianza Editorial.
- Planum, Orest (1987). “Los refugios de la intimidad”. En: *Historia de la vida privada*. Madrid, Editorial Taurus.
- Saldarriaga, Roa, Alberto (2002). *La arquitectura como experiencia*. Bogotá, Villegas, Editores.
- Salinas, Pedro (1925). *Defensa de la carta misiva*. Bogotá, Editorial Norma.
- Schneider, Norbrt (2004). *Vermeer; la obra completa - Pintura*. Madrid, Taschen.
- Trias, Eugenio (2006). *Tratado de la pasión*. Barcelona, Mondadori.
- Villorio, Luis (1998) *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México, F. C. E.
- Walter, Inpo E. (2002) *El impresionismo*. México, Ed. Océano.
- Wölfflin, Heinrich (2007). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Editorial Austral.

**Omar Díaz Saladaña:**

**Recibido: Abril de 2008**

**Aprobado: Mayo de 2008**