



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNIACIÓN Y LITERATURA

**LAS METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD EN LA POESÍA DE ILEANA
ESPIENEL**

**Disertación previa a la obtención del título de licenciatura en comunicación con
mención en literatura**

Juan Suárez Proaño

Director: Dr. César Carrión

Quito, 2018

ABSTRACT

El presente trabajo es un acercamiento a la obra de la poeta ecuatoriana Ileana Espinel, con el objetivo de identificar las significaciones singulares que tiene la metáfora de la enfermedad en su poesía. Para el estudio de la enfermedad se ha repasado, en primer lugar, las significaciones y cualidades que ha adoptado la metáfora de la enfermedad a lo largo de diferentes momentos y épocas literarias con el fin de tener un punto de comparación para la búsqueda de las significaciones propias de la metáfora de Espinel. Puesto que esta se trata de una investigación que se centra en la lectura de los símbolos y las metáforas, se ha propuesto una metodología de lectura que amplía las consideraciones tradicionales de la retórica respecto a la metáfora y a los procedimientos que conducen a su significación. Como resultado de la lectura encontramos que la enfermedad en Espinel se consolida como una metáfora cuyo significado es la vida y la posibilidad de identidad para el sujeto hablante, distanciándose, de esta manera, de las significaciones tradicionales atribuidas a las metáforas patológicas. Este estudio, además, analiza la importancia de la escritura como el soporte en el que es posible la resignificación de la enfermedad.

Palabras clave: enfermedad, Ileana Espinel, identidad, corporeidad, metáfora, fármaco, símbolo, poesía.

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	5
2. LOS MITOS Y METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD.....	9
2.1 «Qué paguen con tus dardos...»: la enfermedad en la época clásica, el mito. 10	
2.2 La pasión exacerbada: la enfermedad en el pensamiento romántico. La metáfora como remplazo del mito.	22
2.3 Hay que combatir: la enfermedad en la modernidad	33
3. LA METÁFORA: EL ACTO DE CREACIÓN.....	43
3.1 La metáfora más allá de los estudios retóricos.	45
3.2 La inconceptuabilidad: el concepto modificado.	52
3.3 El problema de la referencialidad.	64
4. LAS METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD EN LA POESÍA DE ILEANA ESPINEL	73
4.1 Primer momento: el clamor de la enfermedad, el inevitable cuerpo.	73
4.1.1 Cualidades y antagonistas de la enfermedad.	87
4.1.2 El amor y la Enfermedad	97
4.1.3 El Otro, la alteridad, la identidad.....	102
4.2 Segundo Momento: la ausencia del otro, la ausencia de la enfermedad, la presencia del fármaco.	110
4.2.1 La reaparición de la enfermedad: el mal por primera vez, la pastilla....	117
5. CONCLUSIONES: LA ENFERMEDAD Y EL FÁRMACO, LA CURA.....	125
6. BIBLIOGRAFÍA.....	128
7. ANEXOS.....	131

1. INTRODUCCIÓN

La tos llegó, implacable, a los 7 años. Trajo el aire dificultoso que se abría paso como una daga en la garganta, trajo el primer dislate febril, la primera cercanía con el calor alucinatorio. Entonces su nombre no importaba: no era la difteria lo que oprimía el pecho, era la posibilidad, la casi promesa de que aquella inmovilidad, aquella postración a la que había sido obligada, aquellas atenciones excesivas que recibía el cuerpo adolorido serían siempre una irrenunciable compañía. Luego vino la bronconeumonía, nuevamente la fiebre incesante, el pecho débil, el espasmo violento de la tos...

La tiroides viene después: la glándula «engorda su osamenta»¹ y engrosa también, necesariamente, su personalidad. La joven Ileana sabe, desde entonces, que tendrá que aprender a convertir las miradas de juicio sobre su cuerpo en vulnerables y pequeños ojos que observen su presencia con más admiración que lástima, que observen sus ademanes de galantería, su cuerpo que se dispone a ser creado en las palabras que empiezan a nacerle, acaso como producto de su enfermedad. ¿Por qué te dueles, madre, de mi enfermedad, si es lo que soy?, dice en sus primeros poemas.

La respiración dificultosa de los nueve años sucedió a la par que los primeros versos. Y la muerte de su padre apenas 4 años más tarde, y el cuidado asfixiante de su madre, y la fiebre alucinante construirían el primer mundo lírico. A los 20 años cumplidos en 1953, la joven Espinel tiene forjada ya una identidad: ve en la literatura el camino posible para hacer de su enfermedad un distintivo de su cada vez más imponente

¹ Cita de un verso de Ileana Espinel

personalidad. No sorprendería que el libro *Club 7*, publicado en 1954, haya nacido como una forma de combatir la enfermedad, casi como una forma de resurrección.

Al proponernos estudiar la presencia de la enfermedad en una escritora como Ileana Espinel, naturalmente nos enfrentamos también a ciertas posibilidades para entenderla. La que parece más asible, más cómoda, es la posibilidad de pensar la enfermedad como una transcripción de la realidad del sujeto: un reflejo de su vida y de los acontecimientos que suceden en ella y que, inevitablemente, marcan el estilo y las decisiones poéticas de quien los vive. La constante presencia de la enfermedad desde la niñez de la autora podría ser suficiente motivo para crear, a modo de estilo, una tendencia firme por «representar» su enfermedad, por hablar de ella, por hacerla el centro de su lírica como fue también el centro de su vida. En este caso, la enfermedad en la poesía de Espinel sería perfectamente comprensible al analizar, minuciosamente, los procesos que la autora vivió durante sus largos periodos de salud quebrantada. Acaso, sin muchas luces, un trabajo biográfico. La segunda posibilidad se acerca, sobre todo, al peso simbólico que tiene la enfermedad para representar las ideas y el pensamiento de una época determinada. Es innegable que la «enfermedad», ya sea como símbolo o como motivo, ha tenido y tiene cierto peso histórico en la literatura. Y más innegable resulta el hecho de que la enfermedad ha adquirido ciertas significaciones que se han adherido a ella como reflejo y herramienta de determinadas ideologías y de determinados procesos históricos reflejados en el arte literario.

Sin embargo, he ingresado a este trabajo pensando en que Ileana Espinel se rehúsa a encaminarse por una de las dos posibilidades mencionadas para la «utilización» de la enfermedad en su poesía y, en su lugar, crea su propia identidad en el manejo literario de las «metáforas patológicas». Esto, claramente, implica una tercera posibilidad de lectura y de acercamiento, que es a lo que corresponde este trabajo. Me he propuesto comprobar

que el autor y su realidad (la constante enfermedad) sufren una suerte de transformación en el mundo lírico, y que los símbolos de la enfermedad, en la poesía de Espinel, atraviesan por un camino de resignificación: adquieren valores y significados nuevos, se articulan con la realidad de una forma que dista mucho de ser la «reproducción» o el reflejo, la referencia de esta. Considero posible pensar que la «enfermedad» (o las enfermedades) que padeció Ileana Espinel en su vida no se «traducen», simple y fácilmente, en su literatura. Es decir, busco comprobar que la enfermedad, en la poesía de Espinel, adquiere significados propios que superan al dolor, al padecimiento, al aislamiento, a la vergüenza que acompañaron a Espinel a lo largo de su vida marcada por la salud inestable. Tampoco considero totalmente correcto pensar en la posibilidad de que significaciones provenientes del romanticismo en torno a la enfermedad, o la postura de la modernidad frente a las patologías como el cáncer, por ejemplo, tuvieran su espacio en la poesía de Espinel, como se ha dicho en algunos estudios realizados sobre esta poeta. Me propongo comprobar que ninguna de las dos posibilidades antes mencionadas conduce a un entendimiento de la poesía de Espinel: en esta poeta, las metáforas de la enfermedad se cargan de significados nuevos que distan de reflejar una condición de la realidad y que distan, también, de reproducir significados ya conocidos, ya enraizados en nuestra historia.

Pero no podré sostener la consideración de que la enfermedad en la poesía de Espinel adquiere nuevos significados si no logro diferenciar, en primer lugar, las ideas que marcaron las significaciones y los símbolos patológicos en ciertas ideologías literarias que bien podrían ser adoptadas por Espinel². También me resulta necesario encontrar un camino de lectura que permita entender a la metáfora como la «generadora»

² Se ha considerado las primeras composiciones de Espinel como obras con tendencia a ideales románticos, sobre todo en torno a la enfermedad, como es el caso del famoso poema *Tú Sabes*

de significaciones nuevas y de «objetos» nuevos que se antepongan a los significados y a los referentes de la realidad. A aquello dedico el primer y el segundo capítulo, respectivamente. En el tercero, finalmente, se explorarán las significaciones de la enfermedad en Espinel, señalando las diferencias claras con las otras significaciones ya señaladas y proyectando la lectura de la metáfora como generadora de nuevos sentidos.

Espinel se construye poco a poco en su manifestación lírica: allí ya no sería más la adolescente avergonzada del cuerpo obeso, ya no sería la niña que tose en la soledad, ya no sería la mujer que arde en fiebre sin poder incinerar nada. Allí, en esos poemas compuestos en una primera etapa de su vida³, la enfermedad y su cuerpo se transforman: Ileana Espinel nace nuevamente en la palabra. ¿Cómo serán los ojos de aquella mujer que tose en una habitación silenciosa? ¿Cómo será el cuerpo aquel que arde en el calor de la fiebre? ¿Cómo es posible amar casi de manera inevitable a aquella voz que se proyecta desde los poemas? ¿Qué nos queda ahora de esa voz, de esa enfermedad hecha cuerpo; qué nos quiere decir?

³ Que comprende los libros publicados desde 1954 hasta 1960: *Club 7 (1954)*, *Piezas Líricas (1957)*, *La estatua luminosa (1959)*, *Triángulo (1960)*.

2. LOS MITOS Y METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD

*Yo era en tus dominios / la fiebre alucinante*⁴. ¿Cómo es posible que cierto amor, que cierto dolor desconocido, que cierta ternura indefinible, quepan en el mismo verso? ¿Es, acaso, gracias a la palabra *fiebre*, expandida hasta que su concepto, su idea, sus límites lingüísticos son reducidos por la presencia de significados nuevos? Me enfrento a lo que parece ser el núcleo del verso y de la poesía completa de Ileana Espinel: la presencia de la enfermedad, de sus múltiples y siempre misteriosos síntomas. Me invade una duda que es —hoy, acaso, más intensa— mi punto de partida: aquella enfermedad, aquella *fiebre* que no puede ser una fiebre cualquiera, que no es reconocible bajo algún concepto médico ¿será acaso reconocible entre las metáforas y los significados históricos que ha tenido la enfermedad?

A lo largo de la historia, diferentes atribuciones y significados han ensombrecido —o aclarado— la imagen de la enfermedad dentro del pensamiento de los seres humanos. Un sinnúmero de historias se ha creado alrededor de diferentes patologías, narraciones cuyo fin no era —es— otro que el de permitir una posible comprensión del hecho, o quizás esbozar una explicación que pusiera fin, que redujera al menos, la feroz inmensidad del misterio. Y no ha faltado el caso —es, de hecho, parte de nuestro interés fundamental— en que la enfermedad misma se ha convertido en la herramienta para la comprensión de algo mucho más complejo que un visible síntoma.

El verso con el que he empezado este capítulo, reflejo de una extensa obra, demuestra que en la poesía de Ileana Espinel no debe suceder lo contrario. Detrás de aquella *fiebre* se esconden dos posibilidades: es la palabra el camino para la comprensión

⁴ Versos del poema "Poema en Gris", del libro Arpa Salobre, de Ileana Espinel.

de algo, velado y en espera; o es el resultado de una idea sedentaria en el imaginario de la poeta. La respuesta, a mi consideración, debe ser precisa. Desde esta intuición inicial, desde el eco que la enfermedad deja entre los versos de Espinel, es necesario emprender la búsqueda de sus significaciones. Considero necesario, pues, diferenciar las metáforas patológicas de Espinel de aquellas significaciones atribuidas a la enfermedad a lo largo de la historia. Por esta razón, considero necesario repasar, en primer lugar, tres momentos históricos y literarios en los que la enfermedad, así como la presencia del enfermo y sus significaciones, jugaron un rol central: detrás de ellos puede esconderse la llave para el entendimiento de la *fiebre* que hoy retumba como una pieza fundamental en la lírica ecuatoriana. En el tercer capítulo veremos, directamente desde la lectura de Espinel, si acaso esta se diferencia claramente de los principios que rigen las metáforas patológicas y sus significaciones ya establecidas.

Sin más, espero que el camino se proyecte, cada vez menos borrascoso.

2.1 «Qué paguen con tus dardos...»: la enfermedad en la época clásica, el mito.

La lepra dejó estériles los campos sobre los que vagaban sus enfermos, un recuerdo del terror detrás de su desaparición. «Desde la alta Edad Media hasta el mismo fin de la Cruzadas, los leprosarios habían multiplicado sobre la superficie de Europa sus ciudades malditas...» (Foucault, 1967, pág. 6). Los centros de aislamiento, cuasi-ciudades, encerraban al enfermo como si su único destino posible fuera la muerte en tierras lejanas, apartados de la vista de aquellos que no habían sido profanados por el mal de la lepra. Los enfermos no eran tratados, eran «pura y simplemente arrojados a las prisiones» (Foucault, 1967, pág. 11), abandonados a su mala suerte, a su condena. La

medicina no había desarrollado aún sus poderosas armas y nadie podría garantizar que, aun habiéndolo hecho, el trato sería distinto: el objetivo era la exclusión.

No podemos dejar de notar que la lepra era una enfermedad físicamente desagradable, capaz de despertar el terror en cualquiera que se aproximara: el síntoma de la degeneración era más que visible, el dolor se encarnaba, la putrefacción emitía un olor, el grito tenía su manifestación corpórea. Pero no era necesariamente el terror que despertaba la presencia física de la enfermedad el causante directo —o el único causante— del rechazo hacia el enfermo. En la alta Edad Media era frecuente —si no inevitable— la creencia de que las pestes y las enfermedades provenían de castigos divinos. Esta idea desencadenó no solo la firme necesidad de aislar al enfermo sino también la incapacidad para distinguirlo del pecador. Se libraron *cruzadas* para desterrarlos hacia el interior de las «ciudades malditas» (Foucault, 1967). Pero no era el temor al contagio lo que generaba el impulso de exclusión —es claro que la idea de *contagio* no existió sino hasta la aparición de la medicina moderna y el concepto de la asepsia—, sino el misterio, el aterrador desconocimiento de causa que giraba en torno a la figura del enfermo.

Pero la desnaturalización de la enfermedad no proviene de la alta Edad Media y no precisamente se centra en la figura del leproso; ya mucho antes, en el mundo clásico, la enfermedad, como todo fenómeno de causas ocultas a la percepción primaria, estaba ligada a la acción divina. Basta repasar el episodio inicial de la *Ilíada* para evidenciar la forma en que era comprendida la mitificación de la enfermedad: «Semejante la noche»⁵, el dios Apolo desciende de las cumbres del Olimpo para colocarse entre los mortales que fraguan su destino en los salones de la guerra. Responde a las súplicas del anciano Crises:

⁵ Homero, *Ilíada*, Madrid: Gredos. Canto I, página 101.

«...que paguen los dánaos mis lágrimas con tus dardos»⁶. El *Esminteo*⁷ Apolo dispara flechas de peste. Uno a uno, durante nueve días, los soldados aqueos acrecientan la pila de cadáveres, y la peste no se detiene hasta que se halla reparada la falta cometida contra el anciano. En mitad del dolor, fue necesaria la presencia de un sacerdote para que aquellos hombres pudieran entender las causas de su enfermedad. Homero dejó muy en claro para sus oyentes —ahora lectores— los elementos que son «germen» de la enfermedad: la soberbia del rey Agamenón, el irrespeto por la piedad del sacerdote Crises, la negligencia del hombre, y una innegable presencia de un dios castigador⁸.

La creencia médica del mundo clásico fue resumida, según Pérez Tamayo, desde una visión histórica de la medicina, en la figura del dios Asclepio —Esculapio para los romanos—. «Su influencia en el ejercicio de la medicina duró más de 1000 años, en vista de que inició en el mundo antiguo y se prolongó en la Grecia Clásica, se mantuvo en la época de Alejandro Magno, siguió durante el imperio romano y con él llegó hasta el Medio Oriente, en donde persistió hasta principios de la Edad Media...» (Perez Tamayo, 2003). Bajo la presencia de la divinidad, la enfermedad fue considerada siempre un mal ligado a las acciones humanas, determinadas y juzgadas por un omnipresente observador. La insistencia en la presencia del dios, no como dios individual, sino como idea general, —hemos mencionado a dos por el momento, Apolo y Asclepio— nos conduce a una encrucijada que parece problemática: la noción del mito —su cercanía con lo divino— y su determinación sobre la percepción de ciertas realidades, en nuestro caso, de la enfermedad.

⁶ Ibid.

⁷ Como señala la edición de Gredos, este epíteto hace referencia a las pestes que es capaz de eliminar o suscitar el dios Apolo.

⁸ Los ejemplos en la literatura son variados. Foucault, en su libro *La locura en la época clásica*, conecta a la enfermedad también con un sentido trágico. Los ejemplos presentes en la tragedia griega son numerosos. Pienso en una obra que considero de especial belleza: la tragedia *Áyax*. En la obra, igual que en la de Homero, la enfermedad (la locura, en este caso) es engendrada en la mente de Áyax por las manos de una diosa, Atenea. Es este el factor que determina la tragedia.

Construir una posible definición de *mythos* implica un inicial problema: el intento comprende un distanciamiento de la afirmación realizada por el filólogo G.S Kirk: «No hay ninguna definición de mito» (1970, pág. 21). No obstante, y aunque Kirk pudiera sentar la indefinición como una propiedad del mito, el novelista e historiador rumano Mircea Eliade, sin atreverse a negar por completo la posibilidad de una indeterminación, propuso ciertas cualidades del mito a las cuales considero oportuno adscribirnos. La primera, quizás la más acertada, es que «...el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias a los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia...» (Eliade, 1973). Vemos ya en este esbozo de explicación el trazo de una idea imposible de ignorar cuando al mito se refiere —y que funciona como la comprobación de la intuición desde la cual partimos en búsqueda de una definición—, se trata de la vinculación directa con los *Seres Sobrenaturales*, es decir, con la divinidad. La imagen de Asclepio y el arco de Apolo deben hacerse presente nuevamente.

La perspectiva sobre la divinidad se repite en otro autor, el filósofo H.G. Gadamer. Tanto él como Eliade insisten sobre la idea de que el mito describe, sin permitir lugar a la duda, «las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el mundo» (Eliade, 1973, pág. 18). El mito no solo tiene la capacidad, sino que es una condición de su ser, vincular a los hombres con el plano de las deidades. Y puesto que los autores coinciden en que el mito se puede entender como una *narración*, la conexión con la divinidad es importante también en cuanto a la naturaleza de su tiempo y de su espacio: ambos son inexistentes, no identificables. No se trata, sin embargo, del espacio «ficcional» de los cuentos o narraciones fantásticas⁹; la diferencia fundamental radica en

⁹ La cercanía del mito con formas narrativas fantásticas es indudable, pero es un objeto de estudio de otro campo, destino al que nos interesa ahora.

que el tiempo mítico imprime la sensación, certera en lo posible, de que tiene lugar en el «comienzo» de todo (Eliade, 1973).

Esta percepción sobre la narración mítica se debe a que su función (si es factible llamarla así) es, principalmente, explicar el *origen* de algo. Se trata de un «concepto opuesto a la explicación racional del mundo» (Gadamer, 1993). El mito está fundamentado, pues, en el misterio, en el desconocimiento y en una escasez de explicaciones comprobables científicamente —quizás, precisamente, en la ausencia de una *ciencia* de la razón—. No obstante, juzgar el valor de verdad de los mitos desde una perspectiva racional moderna sería cometer un error irreparable. Para Eliade, el mito siempre es verdadero e irrefutable, puesto que las mismas *cosas* que este intenta explicar, o más concretamente, su presencia, son la comprobación y la evidencia de su veracidad. Sin las consideraciones científicas (cualesquiera que sean, serán siempre posteriores al mito), la sola existencia del mundo es suficiente para que las narraciones míticas cosmogónicas comprueben su verdad.¹⁰ El *mythos*, sostiene Gadamer, es una historia que es verdad y que no necesita una comprobación racional para serlo. Al ser considerado de carácter sagrado, el mito no entra en el juego de la duda, no puede ser puesto en la mesa del juicio: su comprobación no es posible ni imposible, porque, en primera instancia, ni siquiera sucede el intento, no tiene cabida tentar a su verdad. Esta es una cualidad importante por cuanto evidencia el valor que el mito puede tener para una determinada cultura y, sobre todo, en la *imposición* de una idea, de un entendimiento. Precisamente, las explicaciones que supone el mito guardan detrás la intención de «revelar los modelos ejemplares...» (Eliade) y determinar la conducta y las acciones de los seres humanos, así como su *forma ideal* de ser, física y espiritual.

¹⁰ Ni siquiera hoy en día, con el evidente desarrollo de la ciencia, podríamos afirmar que los mitos han desaparecido. Tal es la influencia de aquello que Gadamer, en el libro mencionado, llamó “dignas verdades”

Para los helenos, las narraciones míticas, verdades indiscutibles, eran, pues, la única posibilidad. Lo que el mito *estableciera* sobre la enfermedad no era una consideración, sino una indiscutible realidad. No existía la posibilidad de juzgar de diferente manera al enfermo porque la enfermedad misma tenía un origen divino, mítico: pienso, apenas como una posibilidad, en el mito de Pandora, narración en la que claramente la enfermedad es «liberada» entre los hombres como consecuencia y como castigo por su insensatez. El mito, que he considerado como una de las posibles explicaciones a la existencia de la enfermedad, es clave para aproximarnos al juicio y la significación —nuestro objetivo— que poseía el enfermo o las patologías en la cultura clásica. El mito de Pandora, en concreto, se compone de una cadena de *errores* que cometen los seres humanos y su aliado, Prometeo. En primer lugar, Prometeo irrespeta la autoridad divina de Zeus y actúa contra su voluntad: roba el fuego y se lo entrega a los humanos para que prosperen. El dios de dioses, no puede sino responder con el castigo: «...te alegras de haber robado el fuego, burlando mis designios ¡Gran azote para ti y para los hombres venideros!» (Hesíodo, 1964, pág. 37). El segundo error tiene relación directa con el principio fundamental de la sensatez: Epimeteo, a quien se le ofrece Pandora como regalo, la acepta, a pesar de las advertencias de Prometeo. Por último, está el error de Pandora, insensata y negligente, que desata los males. Así, los hombres dejan de vivir «lejos y libres de males, libres de la dura fatiga y de enfermedades dolorosas...» (Hesíodo, 1964).

El mito contiene las bases de la significación de la enfermedad: ligada a la impiedad y a la insensatez; dos antítesis de valores fundamentales en el ideal clásico. Homero, poeta educador, en el pasaje que hemos descrito ya, no podía hacer otra cosa que reforzar las explicaciones y los ideales impuestos por la verdad mítica, por la

intervención divina. Lo mismo que Hesíodo: ambos son continuadores, reforzadores, narradores, difusores de la verdad del mito.

La Alta Edad Media, que Foucault señala como el momento en que se suscita un creciente aislamiento del leproso, heredó —no engendró— esta apreciación de la enfermedad; lo que hizo fue adaptarla a sus propias creencias. El trabajo desarrollado por Hipócrates parece haber quedado en silencio o, como afirma Susan Sontag (1977), el mito pudo más que la naturalidad, que la fisiología de la enfermedad. Es posible, pues, afirmar que la exclusión y el aislamiento del enfermo no se deben al terror que la abominación física podía despertar, sino al misterio y al desconocimiento que vestían al enfermo como una suerte de marca maldita. La expulsión del enfermo, el rechazo «no tiene todo su sentido en el solo nivel de la utilidad social o de la seguridad de los ciudadanos. Hay otras significaciones más próximas a los ritos...» (Foucault, 1967, pág. 11). El síntoma manifiesto del enfermo, sea en el plano físico o en el psicológico, era apenas la señal superficial de un mal mucho más profundo, una afección del espíritu y de la *virtud* — como ya hemos visto en la explicación inicial esbozada a partir del mito—. Ahora bien, esta consideración recae, principalmente, sobre dos enfermedades: si no sobre el leproso, sobre el enfermo mental. A los locos, «las ciudades los expulsaban con gusto de su recinto; se les dejaba recorrer los campos apartados, cuando no se les podía confiar a un grupo de mercaderes o de peregrinos...» (Foucault, Historia de la locura en la época clásica, 1967, pág. 10). En la locura, la presencia del mito se observa con mayor claridad: esta enfermedad no tiene una manifestación física —al menos no necesariamente, no como condicionante—, no posee un síntoma necesariamente visible capaz de despertar el horror, como sí sucede con la degeneración de la carne en la lepra; pero sobre la locura destaca de igual manera el juicio. Es *síntoma* de una virtud *corrompida*, razón suficiente para que uno u otro dios haya engendrado aquel desorden llamado locura.

Para que el enfermo se hiciera merecedor de la ira divina debía, inevitablemente, romper con los límites de la «sensatez», como lo hicieron los personajes de la narración mítica; y aquello debía reflejarse en su condición física, en su proceder, en sus acciones. Las enfermedades que fueron consideradas como desórdenes mentales o físicos en la época clásica quizás no sean identificables o categorizables en la actualidad —dejamos ese trabajo y esa investigación para los médicos—; no obstante, es posible notar repercusión en un aspecto: la enfermedad era concebida como un caso extremo de «defectos». (Foucault, 1967, pág. 100). Precisamente, era el defecto lo que permitía la distinción del «insensato», era su cualidad determinante. En las evidencias literarias que tenemos hoy en día, específicamente los textos homéricos, es posible rastrear la repetición de un concepto fundamental en el pensamiento clásico: el de *areté*. Según Werner Jaeger, (2001) este concepto servía, «en su más amplio sentido, no solo para designar la excelencia humana, sino también la superioridad de seres no humanos, como la fuerza de los dioses o el valor y la rapidez de los caballos nobles» (pág. 21). Como señala este autor, la *areté* era comprendida como una fuerza, una capacidad ligada siempre al vigor guerrero y a la salud. Era inherente a la figura del héroe, central en el pensamiento griego, que encarnaba los ideales físicos y morales del hombre clásico. La fuerza y la belleza física no podían ser comprendidas de manera autónoma, sino solamente ligadas a la acción moral. La *areté* puede ser entendida como nobleza, honor, habilidad o virtud moral; nociones todas destinadas a designar al hombre «de calidad» que, en el pensamiento clásico, debía serlo tanto en la vida pública y en sus deberes como en la vida familiar y privada. La idea del sentido moral burgués, mucho posterior, no es comparable con los principios regidores de la *areté*: esta comprendía grandeza en la totalidad de la vida, no solamente ante ciertas situaciones y obligaciones.

Así pues, como prolongación del mito en el cual aparece como un castigo, la enfermedad fue el reflejo de una *areté* ruinosa. El enfermo era aquel insensato que revelaba a través de su síntoma físico o de su comportamiento mental una decadencia, un derrumbe de su virtud. Digno, consecuentemente, de nada más que el juicio y la punición. Para Foucault, en la época clásica, «locura y crimen no se excluyen [...] se implican una y otro en el interior de una conciencia...». La percepción de la locura y la enfermedad es la percepción de lo malo, «...es falta y defecto» (Foucault, 1967, pág. 21).

Una llaga que laceraba la piel no era otra cosa que la continuidad de una llaga espiritual. Una enfermedad, un enfermo, no era más que la comprobación del mito: en los ojos del enfermo, los helenos debieron ver, repetido una y otra vez, el castigo, una y otra vez la reincidencia en la insensatez de Epimeteo, en la negligencia de Pandora. Y ante aquello, no existió otra posibilidad que el repudiar. Recurro nuevamente a la literatura, nuevamente a la *Ilíada*: ya con noticias claras del causante de la peste, los aqueos se reúnen en busca de decisiones. Tras la discusión entre Aquiles y Agamenón, un hombre alza la voz: «El único que con desmedidas palabras graznaba era Tersites, que en sus mientes sabía muchas y *desordenadas* palabras para disputar con los reyes *locamente*, pero *no con orden*...»¹¹. Homero se encarga, con notable énfasis, de aclarar la naturaleza de los pensamientos de Tersites: sus ideas son desordenadas, locas, insensatas. Y, no obstante, las palabras que pronuncia son verdaderamente admirables ante los ojos de cualquier lector; son incluso semejantes a las del divino Aquiles. «Palabras razonables se pronuncian a veces en La *Ilíada*; las de Tersites lo son al más alto grado. Las de Aquiles irritado lo son también» (Weil, s.f.). Ambos personajes hacen referencia a la defensa de su propia vida y establecen un reclamo hacia el egoísmo de Agamenón: «No está bien que quien es jefe arruine a los hijos de los aqueos...»¹². Después del discurso, Tersites es

¹¹ Homero, *Ilíada*. Canto II, página 126. El subrayado es del autor de esta disertación.

¹² *Ibid.*

golpeado y humillado por Odiseo; se sienta en silencio y llora. ¿Por qué las palabras de este personaje son interpretadas como cobardía y muestra de insensatez y no así las de Aquiles? La respuesta está en la misma presencia de Tersites: «era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba tenía la cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba»; en pocas palabras, era lleno de defectos. Su escaso cabello contrasta con las largas y brillantes melenas de los héroes. Su cojera revela una debilidad guerrera y, por lo tanto, una merma en el ejercicio de su deber en Troya; sus palabras no pueden ser, entonces, otra cosa que un intento por evadirlo. La belleza de los héroes, su gracia física, corresponde a la *areté*. La anormalidad de Tersites, la deformidad, la carencia de los signos de belleza lo hacen poseedor de una *areté* debilitada y, por lo tanto, un individuo con imposibilidad de palabra o pensamiento sensato. El defecto físico no es un reflejo, un signo del defecto espiritual: es una prolongación del mismo.

Nuevamente es Gadamer el que permite entender otro aspecto fundamental del mito y su influencia sobre los constructos de la sociedad: este, en la época clásica, no estaba separado del «pensamiento propio», de una aproximación al logos. La prescripción de una nueva idea o de una nueva forma de entender el mundo y las actividades humanas, estaba siempre ligada, si no encaminada, a la verdad mítica. Platón, sostiene Gadamer, es la prueba de aquello. «La vieja verdad (el mito) y la nueva comprensión (filosofía, pensamiento, entendimiento del arte) son uno» (Gadamer, 1993, pág. 18). Es así que la percepción de la enfermedad, determinada por el mito, influyó también en la creación literaria, al punto que llegó a convertirse en un modelo estético no solo de vida, sino de las actividades humanas, entre ellas el arte y la retórica. Es en la *Epístola a los Pisones*, texto prescriptivo, en que el mito vuelve a aparecer, a continuar su legado, esta vez no como narración, sino como parte de un conjunto de normas que rigen la estética literaria.

En el *Ars poética*, la conexión entre el mito, la enfermedad y el juicio se percibe como si de una hoja de papel de tratara, dependiente y conectada en sus dos carillas: los desvaríos propios del insensato y de la locura no pueden generar obras poéticas de perfección. Así como el discurso de Tersites es desvalorado por sus defectos físicos, la «forma» perfecta de una composición poética no será perfecta si es producto de alguien que padece la locura, la enfermedad.

Si a una cabeza humana un cuello equino quisiera unir un pintor, y añadir varias plumas a miembros de doquier reunidos, y así de modo grotesco terminara en pez negro la mujer hermosa en lo alto [...] ¿La risa contendríais, amigo mío? Creed, Pisones, que será a este cuadro muy semejante el libro cuyas figuras, como sueños de *enfermo*, se formen vanas... (Horacio, 1984, pág. 122)

Además de una alusión que no deja de sorprender a lo que tal vez puede ser la fiebre, la idea expuesta en las palabras «como sueño de enfermo» son claras: el delirio de la enfermedad es intolerable en el ser poético, en el aspirante a poeta, en el practicante de la poesía. Su presencia, su desorden, despertará la risa: nada más alejado del honor al que aspiraban los poetas y los héroes. En el pensamiento horaciano, el delirio se opone a la observación sensata de los elementos naturales, acto del que, según el autor, provienen las herramientas para la creación lírica. «El ideal de la forma artística sujeta a la unidad armónica se convertirá en una de las bases más sólidas de la poética clasicista, determinada por la idea de verosimilitud y equilibrio. En los textos literarios la coherencia mimética debe imperar, pues, sobre las imágenes absurdas y vacías de sentido[...] comparadas con el delirio de un enfermo.» (Urtrera Torremocha, 2015, pág. 9). El enfermo es aquel que ha perdido la capacidad de observar el mundo natural que lo rodea, de percibir su armonía inherente, de captar un universo establecido con un orden específico que no da cabida para la anormalidad. Ver la belleza solo es posible en quien es bello —en todos los sentidos—. El enfermo no está permitido de intentar siquiera el

acto de la creación poética. Allí, su exclusión más grande. En el pensamiento clásico, el rechazo al enfermo se ve reflejado en la persecución constante de una forma rítmica perfecta que manifieste, que sea *signo* de salud, de una percepción sensata del mundo, de un pensamiento *noble* propio de la *areté*. Esta fue una idea enraizada tan profundamente que, si seguimos al pie de la letra el mito, casi movió a Virgilio a quemar su obra magna a causa de unas cuantas notables imperfecciones.

Después de lo expuesto hasta aquí, veo la necesidad de retornar a la intuición inicial, esta vez, con la certeza de haber ejecutado un gran paso en la búsqueda de una posible significación de la enfermedad en la poética de Espinel. No podemos, de ninguna manera, afirmar que la *fiebre* referida en aquel verso corresponde a una prolongación del mito clásico que narraba el origen y las cualidades de la enfermedad. No se trata de una referencia al mito de Pandora —y me atrevo a afirmar que a ningún otro—, como sí lo fue, en la medida señalada, el texto de Homero. De serlo, sería claramente identificable: al contrario, la idea del castigo y del rechazo no son nociones latentes en el verso de Espinel¹³. Entonces cabe preguntarse nuevamente ¿hay otras significaciones a las que, acaso, Espinel se adhiere? Para continuar con un esbozo de las posibilidades significativas de la enfermedad en la poeta ecuatoriana, es necesario repasar dos momentos en los que la enfermedad adquirió —adquiere— incluso más importancia que en las ideas estéticas de los clásicos.

¹³Hay muchas más razones por las que me atrevo a distanciar la enfermedad de Espinel del mito clásico, mas estas consideraciones se expondrán y se ampliarán en el capítulo siguiente, materia ya de este estudio, en el cual se colocarán frente a frente las significaciones históricas de la enfermedad y la metáfora presente en los poemas de Espinel.

2.2 La pasión exacerbada: la enfermedad en el pensamiento romántico. La metáfora como remplazo del mito.

*Me gustaría morir de Consunción.
Porque todas las damas dirían: mirad al pobre Byron,
que interesante parece al morir.*
Lord Byron

A pesar de que los avances médicos y científicos del siglo XVII auguraban una naturalización de la enfermedad, como ya lo había sugerido Hipócrates mucho antes, dos siglos después, el enfermo volverá a soportar sobre sí la carga de la metáfora: la mirada del juicio sobre el diferente no se ha desvanecido, el misterio que la tos y la debilidad eran capaces de despertar sigue siendo parte de su figura. Mas esta vez, la diferencia y el misterio despiertan otras apreciaciones.

Hacia el siglo XIX, la tuberculosis era aún una enfermedad incurable, aquel que la padecía estaba marcado con una señal de muerte. Pero a pesar de que el inminente fin ensombrecía al tuberculoso, y de que dicho mal era, indudablemente, una enfermedad aterradora: de síntomas y agonías visiblemente dolorosos —tos con sangre maloliente, languidez, debilidad...—, esta realidad «no bastaba para hacer frente al embate de ideas nuevas e importantes, en particular a cerca de la individualidad» (Sontag, 1977, pág. 38) que surgieron y se consolidaron como toda una forma de pensamiento en el período Romántico europeo. El juicio sobre la belleza adquiere nuevos matices: el orden, el equilibrio y la armonía, tanto físicas como emocionales, ya no serán el reflejo de la hermosura —como lo fueron, en su tiempo, a raíz del mito—: serán las pasiones, los sentimientos agobiantes, el exceso, lo que se consolidará como bello. La ira divina, especulación fundamental en torno a la enfermedad en la época clásica, se transformará

en un «dulce» padecimiento que no es otra cosa si no la revelación de una individualidad sensible y una perpetua y merecida elevación del espíritu de quien la sufre.

La modernidad había llegado al viejo continente con una demanda exigente: la exaltación del individuo. El mundo de entonces necesitaba un soporte, una base sobre la cual levantar la nueva metáfora de la naciente época; la enfermedad, la proliferación de la tuberculosis, fue, en este sentido, un acontecimiento oportuno. He aquí la diferencia fundamental, el abandono total del pensamiento clásico: la enfermedad ya no proviene de una verdad mítica, sino que esta vez se presenta como una construcción propia de los hombres y de las necesidades de su tiempo; la verdad indiscutible es reemplazada por una nueva realidad. La tuberculosis se presentó como un objeto perfectamente metaforizable, idóneo para la construcción de un nuevo ideal: rodeada —también— de un aura de misterio nacida en el escaso —o muchas veces nulo— conocimiento científico que se tenía respecto a ella, su manifestación y sus síntomas fueron objetos de lecturas ambiguas y especulativas, libres; por ejemplo, las mejillas rosadas que fácilmente podían indicar salud en verdad respondían a un proceso febril; la degeneración física convertida en la prueba de una conquista del espíritu por sobre el cuerpo en verdad respondía a un proceso inevitable de agonía. Así sucedió que, bajo la sombra del desconocimiento, los causantes de esta enfermedad, así como sus manifestaciones, se volvieron objeto de nuevas suposiciones, menos ligadas a lo divino, más ligadas al hombre. La tuberculosis apareció —o fue notada— como el elemento que permitiría saciar una especie de necesidad creciente dentro de la mentalidad del hombre y la visión sobre sí mismo. (Sontag, 1977, pág. 18). El romántico *creó*¹⁴ su tuberculosis como un soporte para levantar, a la vez, el imaginario de su nueva era. «El ideal de la salud perfecta -escribía Novalis en 1790-1800-

¹⁴ Posteriormente justificaré el uso de esta palabra, cuando trate un entendimiento de la metáfora como proceso de creación. Esto permitirá ampliar lo dicho en este capítulo y además, poseeremos así un eje teórico del cual partiremos hacia la lectura de la poesía de Espinel.

solo es interesante científicamente [...] Lo realmente interesante es la enfermedad, que pertenece a la individualización» (Sontag, 1977, pág. 39). Esta significación de la enfermedad nace con una búsqueda incansable del ser individual, de lo que en él puede constituirse como digno de «despertar interés», de ser observado, elevado, exaltado, esta vez, bajo la imposición, la necesidad de un nuevo modelo distanciado de la que fue en su tiempo anhelada medida. El enfermo juega un papel fundamental en la transformación del pensamiento: es considerado como el núcleo, el génesis de una nueva literatura; y con ella, de una nueva forma de entender la individualidad. «Por alta que fuera su frecuencia dentro de una población dada, la tuberculosis [...] siempre pareció una enfermedad de individuos...» (Sontag, 1977). El enfermo se convierte en la imagen misma de la singularidad «interesante».

La especial atención que los clásicos prestaban al portador de un *síntoma* —para rechazarlo en su diferencia— no desaparece en el romanticismo, solo se transforma. El enfermo sigue siendo quien lleva sobre sus hombros *señales* que lo diferencian, que lo destacan, que lo exponen; la tos es ese quejido que acarrea una incesante lluvia de miradas y de juicios sobre aquel que la emite. Son, justamente, las posibilidades que ofrece el misterio de la enfermedad, en su cualidad de diferente, lo que hace del portador un individuo de interés. Mientras que los clásicos apostaban por la búsqueda de un constante equilibrio, por un ideal ético cuyo pilar fundamental era la medida y la *areté* —con todas sus implicaciones—, los románticos le apuestan al incontrolable vaivén de las pasiones: «Se pensaba y se piensa hoy que la tuberculosis produce rachas de euforia, aumento de apetito, un deseo sexual exacerbado...» (Sontag, 1977, pág. 18). Los sentimientos sin medida y las actitudes del exceso dejaron de ser mal vistos y juzgados bajo los preceptos de la moral. Ya no se los emparenta, por lo tanto, con una enfermedad que proviene de un castigo divino, como una punición merecida; al contrario: la enfermedad se vuelve una

manifestación de un *yo*, una exteriorización de las propias actitudes y pasiones. Ya no es una deidad la que entrega o retira la enfermedad, es la presencia de un temperamento y un carácter específico lo que provocará su aparición. Los románticos negaron al clasicismo no solo en sus juicios sobre la pasión y el exceso, sino también —y sobre todo— en la anulación del mito. Todos buscan ser Epimeteo, guiados por el deseo. Todos buscan ser Pandora, guiados por la insaciable curiosidad. Todos buscan ser Prometeo, que trae el fuego de la pasión. El mito no solo se resignifica, sino que pierde su cualidad de verdad. Los dioses se retiran para dar paso al hombre.

En el romanticismo, carácter y enfermedad se combinan en una fórmula siempre determinante de la nueva idea de enfermedad: la presencia de un carácter sensible, melancólico, decantará en tuberculosis, y esta será, a su vez, la revelación al mundo, la muestra, la evidencia, de aquel carácter originario. Toda esta consideración surgida en torno a la enfermedad recayó, casi de manera inevitable, sobre la figura del artista y del creador, ligado siempre a dos ideas fundamentales: la individualidad y la pasión. Ya no es posible una poética descriptiva al modo de Horacio porque el arte, esta vez, nada tiene que ver con el orden, nace como la tos: fluctuante e impredecible en cada individuo. «Friedrich Nietzsche emparentaba al artista con la enfermedad. Para él, los enfermos y los débiles son más humanos, más divertidos e interesantes que las personas sanas» (Urtrera Torremocha, 2015, pág. 19). A la sombra de estas ideas¹⁵, se consolidó la creencia de que la enfermedad era una suerte de génesis de una nueva literatura. El enfermo-escritor representaba el ideal del nuevo individuo, encarnaba él mismo la contraposición entre clásicos y románticos que Goethe señaló «al identificar a los primeros con la salud y a los segundos con la enfermedad» (Urtrera Torremocha, 2015, pág. 10).

¹⁵ Uno de los mayores defensores de la enfermedad como impulsora del espíritu creador fue Nietzsche, especialmente en la obra *La voluntad de poder*.

La escritura y la creación, pues, se fundieron con la figura del enfermo, y específicamente con la figura del tuberculoso. Las significaciones pretendieron modificar no solo la visión sobre la enfermedad misma —su manifestación, sus síntomas—, sino también sus causas y sus consecuencias. La tuberculosis fue una enfermedad especialmente visible al mismo tiempo que misteriosa, lo que la convirtió en un objeto ideal para la metaforización. De la misma manera en que fue la lepra, en su tiempo, «un texto en el que se leía la corrupción» (Sontag, 1977, pág. 71)¹⁶, la tuberculosis se irguió como el «nuevo texto» donde era posible no solo leer, sino también sentir, la efervescencia del espíritu romántico. Es importante señalar, en este punto, que la metaforización de la tuberculosis no se limitó a la enfermedad y sus síntomas «reales», es decir, a las señales visibles que mostraba un tuberculoso —además, es claro que la enfermedad no se manifiesta de igual manera en todos los individuos—. La metáfora ejercía su poder creador sobre una enfermedad desnaturalizada, superaba las fronteras de las limitadas consideraciones médicas. La tristeza, por ejemplo, signo no necesariamente inherente al tísico, se convirtió en una de las principales causas y manifestaciones de esta afección, incluso llegó a confundirse con la enfermedad misma. «Tristeza y tuberculosis se hicieron sinónimos» (Sontag, 1977, pág. 40). La tuberculosis alcanzó en el romanticismo la cumbre de aquello que ya la teoría de los humores había sugerido en torno al carácter melancólico, temperamento característico de un ser sensible. Así, si bien la tristeza no es una consecuencia —o causa— real y científica¹⁷ de la enfermedad, en el pensamiento romántico se convirtió en una suerte de requisito para la adquisición de la tuberculosis. Como sucedió ya con el defecto físico y el desorden ético espiritual, reverso y anverso de una hoja en los clásicos, para el romántico, la tuberculosis revelaba un

¹⁶ Debido a que se consideraba a la lepra, como ya se ha dicho anteriormente en este trabajo, una enfermedad nacida de la ira divina, un castigo por el pecado.

¹⁷ Lo sabemos con claridad hoy en día

carácter propenso a la tristeza, a la constante sensibilidad, y era, al mismo tiempo causante de esta. Solo el triste podía adquirir tan misteriosa e interesante enfermedad, y solo aquella enfermedad lo hacía especialmente interesante en su melancolía. El enfermo creaba su propia enfermedad: esta provenía de su propensión hacia ciertas emociones.

«Se necesita ser sensible para sentir tanta tristeza», afirma Sontag en su obra *La enfermedad y sus metáforas*. (1977, pág. 40). Es claro que, para esta autora, la sensibilidad llegó a convertirse en uno de los determinantes del carácter del enfermo, que no podía, en este sentido, ser otro que el escritor. ¿Quién, si no, podía ser portador del agobiante y satisfactorio peso de la *sensibilidad*? La enfermedad desligada del impulso artístico y creador era casi inconcebible; aquel que la padecía debía estar, de una u otra forma, cercano a un proceso creativo. Esta idea que superaba, como hemos dicho, las consecuencias naturales de la enfermedad, encontró, no obstante, su soporte físico, su *significante*, en los propios síntomas de la tisis. Se creía que, al ser una enfermedad que acosaba principalmente a los pulmones, la tuberculosis era un mal ligado al alma —los pulmones eran considerados la parte más espiritualizada del hombre, vinculada al aire, a lo etéreo¹⁸—. La degeneración corpórea evidente no hacía más que reforzar esta idea: la expulsión forzada de tejido pulmonar a través de la tos era la comprobación visible de que la tuberculosis desvanecía el cuerpo, lo «consumía¹⁹», en favor de un crecimiento espiritual.

La cercanía con la muerte también hacía hincapié en esta idea; en lugar de que la mortandad despertara un terror general, y a pesar del evidente malestar que el enfermo debió padecer, la proximidad del individuo con el misterio de la muerte depositaba sobre

¹⁸ A pesar de que la tuberculosis puede afectar a otros órganos, los románticos la vincularon simbólicamente con los pulmones.

¹⁹ Las relaciones lingüísticas son especialmente importantes en este caso. La palabra en inglés “consumption”, cuyo significado es señalado ahora como “acto de consumir”, se traducía también, en su tiempo, directamente como “consunción”. Esta palabra del español, usada como uno de los nombres de la tuberculosis, significa también agotamiento y extenuación.

este la suposición de una pasión exacerbada, de un sentimiento liberado. El enfermo debía sentir la vida con mayor intensidad a causa de su cercano desvanecimiento. No es posible dejar de comparar la vida acelerada que se atribuía al tuberculoso con el ritmo acelerado e inesperado de la tos, con la fuerza pasional que caracteriza a este síntoma, con la intensidad de sus ataques. «La agonía se hizo romántica en la descripción estilizada de los síntomas preliminares de la enfermedad [...] mientras que la agonía propiamente dicha fue sencillamente suprimida» (Sontag, 1977, pág. 37). Así, la muerte del tuberculoso fue estetizada como un proceso en el que los sentimientos se sublimaban y daban lugar a una agonía despojada de todo lo aterrador que cabe en ella. El hombre romántico «reinventó» la enfermedad en favor de una metáfora, suprimió ciertos elementos inherentes a la tuberculosis: el dolor inevitable, «el hedor del aliento del tísico» (Sontag, 1977); y exaltó otros: el desvanecimiento del cuerpo, el calor febril, el impulso de la tos, etc...

La languidez, la delgadez, la palidez... fueron también objetos centrales de metaforización; los síntomas se tradujeron como una «liviandad» corpórea cuya belleza radicaba en su consecuente engrandecimiento del espíritu. Se volvió de mal gusto comer con efusiva salud, se volvió bello, en cambio, la debilidad. El físico del tuberculoso fue considerado la manifestación de la imagen del *yo* de la nueva era, del escritor nuevo, del creador que era, después de todo, un explorador de la sensibilidad. La debilidad corpórea reflejaba una desmaterialización del individuo, una disminución de su parte física en pos de un agrandamiento espiritual. En consecuencia, con este pensamiento, la tuberculosis no era, no podía ser para todos: igual que en la época clásica el castigo divino recaía sobre aquellos que cometían falta, la tisis y su efervescencia estaba destinada a aquellos de espíritu sensible. El ser un lánguido portador de la ebullición febril implicaba poseer signos —los síntomas naturales además de los atribuidos— de nobleza, del ideal nuevo

del hombre. El lado opuesto del pasaje de Tersites sale a la luz: las palabras del *diferente*, del que posee un cuerpo en degeneración, no serán rechazadas, sino al contrario: serán las únicas con posibilidad de belleza lírica. Entre otros, Thomas Mann sostuvo la opinión de que «la obra de los grandes genios se explica y se origina por una inspiración enfermiza y por una vida de sufrimiento» (Urrutera Torremocha, 2015, pág. 13). Y sorprenden, en este contexto, las palabras de Gautier señaladas por Susan Sontag: «Cuando joven [...] no habría aceptado como poeta lírico a nadie que pesara más de cuarenta y cinco kilos».

Otra de las nociones que no debemos pasar por alto en relación con la metáfora de la tuberculosis en el siglo XIX es la idea del aislamiento, del viaje, motivo y símbolo fundamental del crecimiento poético y del desarrollo del nuevo hombre. No se podía, entonces, pensar al individuo superior, al renovado hombre de espíritu sensible, si no era a través del alejamiento, de la diferencia y la exploración. La existencia de la novela de formación, el *Bildungsroman*, es perfectamente comprensible en este sentido. El viaje se constituye en sí mismo como hermano del descubrimiento, de la búsqueda de una superioridad psicológica y emocional. El ascenso a las montañas que se recomendaba al tuberculoso²⁰ debe ser leído también bajo la noción de la metáfora: es necesario recordar la pintura de Caspar Friedrich, aquel hombre que observa bajo sus pies el agitado mar de nubes, elevado por sobre todo, conquistador de ese aire que solo él es capaz de respirar. «Todos han mostrado un gusto especial por la vida viajera», afirma el viejo minero, refiriéndose a los poetas, en la obra *Enrique de Ofterdingen* de Novalis²¹; en adición: el motivo de la obra no es otro que el viaje y la formación de Enrique, travesía que lo llevará a «madurar» su espíritu para la poesía.

El motivo del viaje y el crecimiento aterrizó sobre la figura del enfermo y complementó, como si de un nuevo síntoma se tratara, la metáfora de la tuberculosis. El

²⁰ Sitio romantizado bajo la creencia de que favorecía la curación de la enfermedad

²¹ Que murió en juventud a causa de la tuberculosis

tísico debía ser separado del común mundo, diferenciado; era único en su condición y así debía ser visto. Los síntomas de su agonía revelaban aquel carácter que lo hacía distinto. Era el hombre idóneo para el viaje; el viaje sucedía en sí mismo. La tisis fue considerada una enfermedad capaz de revelar la naturaleza única de aquellos que eran dignos de poseerla y de condenarlos —¡condena alegre!— a una especie de destierro interior. «Los caprichos ligados a la tuberculosis y a la locura tienen mucho en común. A ambas enfermedades se les depara el encierro. Se expide a los pacientes a un sanatorio [...]. Una vez encerrado, el paciente entra en un segundo mundo, con sus reglas especiales» (Sontag, 1977, pág. 44). El aislarse se volvió, para el tuberculoso, tan necesario como la pasión, la debilidad, la tristeza; sucedió lo mismo que con los síntomas: la creencia de que el viaje y el aislamiento en lugares idóneos para alargar la vida del enfermo —montañas, desiertos, selvas, lugares romantizados inevitablemente— se volvió el soporte físico de la metáfora. Para el pensamiento del siglo XIX, la enfermedad «ofrecía algo más que una explicación de la creatividad. Daba un modelo importante de la vida bohemia...» (Sontag, 1977, pág. 41). Con la oportuna e indiscutible excusa de la enfermedad, el tuberculoso se entregaba a una vida de viajes y exploraciones. Por un lado, buscaba un ambiente que favoreciera la prolongación de su vida dedicada a las pasiones y la melancolía sensible; y por otro, se entregaba a la exploración, no de un espacio curativo, sino del mundo y, con él, de su propia individualidad.

Si la exaltación de las pasiones fue uno de los pilares fundamentales del pensamiento romántico, no podemos pasar por alto la vinculación de la enfermedad también con el erotismo y la sexualidad. «Se imaginaba que la tuberculosis era un afrodisíaco y que confería extraordinarios poderes de seducción» (Sontag, 1977, pág. 18). La tos, la respiración dificultosa, síntomas fundamentales del tísico, se llegaron a emparentar con la frecuencia y la intensidad del acto erótico, lleno de altibajos y ahogos

incontrolables. La creencia sobre la muerte —ya mencionada anteriormente— que aseguraba una mayor percepción, una mejorada intensidad sensorial, hizo del tuberculoso el amante por excelencia; la muerte no tardó en vincularse a las experiencias del éxtasis y el goce sexual. Esta atadura entre la tuberculosis y el acto erótico es, para nosotros hoy en día, una evidencia de la visión que el romántico tenía sobre el enfermo: en lugar de conservar la debida y necesaria distancia que la razón médica sugeriría respecto a un enfermo, el individuo del siglo XIX buscaba la cercanía máxima, el «contagio» de aquel espíritu sensible. La enfermedad no era un mal físico, sino un bien espiritual que dotaba de atractivo, de interés, de efervescencia poética a quien la poseía.

No obstante, es necesario señalar que las metáforas sexuales en torno al enfermo solo fueron válidas en la figura del tuberculoso. Otra enfermedad que tuvo igual auge y expansión en el siglo XIX, la sífilis, no fue objeto de ninguna de las metáforas hasta aquí señaladas, ni menos —sorprendentemente— relacionadas con la sexualidad. La sífilis no ofrecía las mismas posibilidades metafóricas que la tuberculosis: no se la consideraba misteriosa, era simplemente horrible. Mientras que la presencia o la ausencia de la tisis en un individuo estaba determinada —se creía— por un carácter, por un temperamento, por una actitud sensible, la «adquisición» de la sífilis no dependía de ninguno de estos factores. La sífilis no tardó en ligarse exclusivamente a «groseras fantasías en materias de contaminación» (Sontag, 1977, pág. 76); sobre ella existían, al menos, suposiciones: se adquiría a través del acto sexual, invadía al cuerpo debido a «un desastre involuntario» (Sontag, 1977, pág. 76). El romántico anhelaba la tuberculosis como forma de revelación de su sensibilidad, pero huía de la sífilis; la primera era una enfermedad de la voluntad, la otra, una imposición, una invasión no deseada. Sobre la sífilis, era de esperarse, recayeron juicios morales y éticos cuya condena iba más allá de una desaprobación del libertinaje sexual. «La sífilis implicaba un juicio moral —juicio acerca de la transgresión

sexual, de la prostitución—, pero no un juicio psicológico» (Sontag, 1977, pág. 49). Mientras que la tuberculosis se relacionó con el erotismo desde una perspectiva inclinada hacia la sensibilidad, hacia la espiritualidad, la sífilis se relacionó al sexo sucio, corpóreo, mundano y vulgar. La diferencia era clara: la tuberculosis era una «condición» inherente a un determinado tipo de individuo, a un erotismo limpio de libertinaje, propio de individuos elevados; la sífilis solo fue la revelación de un «padecimiento» aterrador ligado a un fallo moral.

Es posible resumir este apartado: la tuberculosis en el siglo XIX fue la enfermedad idónea para la creación de la metáfora del nuevo hombre. La enfermedad se constituyó como un modo de demostrar que uno era «psicológicamente más consciente, más complejo» (Sontag, 1977, pág. 33), que poseía un carácter y un espíritu propenso a la sensibilidad. El caos, el desorden, las pasiones se encarnan en el tuberculoso: el individuo ya no es entendible desde la razón y el equilibrio. El tísico era elegido como el modelo del artista: liviano de cuerpo, fuerte de emotividad. Cualquier otra enfermedad significó contaminación, horror. La salud, aún peor, fue simplemente banal.

2.3 Hay que combatir: la enfermedad en la modernidad

«Un cáncer asola a la sociedad guatemalteca [...]. Es la corrupción socialista-comunista...», se lee en el soporte digital del diario República, de Guatemala²². Unos años antes, en otro medio de comunicación, quizás de mayor repercusión, se repiten las palabras del mandatario boliviano Evo Morales: «...el capitalismo es como un cáncer de la Madre Tierra...»²³. ¿Por qué el uso de la misma metáfora? La superación de la esencia romántica de siglo XIX y la llegada del siglo XX trae consigo también una nueva enfermedad: el cáncer. Su *novedad* no radica en el apareamiento espontáneo e impredecible como una patología no registrada o desconocida; la imagen que la modernidad otorga al cáncer proviene, al contrario, de una modificación de sus significados. El cáncer es, como lo fue la tuberculosis apenas unos años atrás, la enfermedad sobre la cual se depositan las nuevas metáforas de nuestro tiempo. Metáforas que terminan, inevitablemente, transformando a la enfermedad, llevándola más allá de sus límites naturales.

Pero el cáncer no es igual de propenso a ser metaforizado que la tuberculosis, o al menos no en el mismo sentido y uso. La tuberculosis fue una enfermedad —o así se la consideró— mayoritariamente de los pulmones, mientras que el cáncer es una enfermedad que ataca cualquier órgano, cualquier tejido. Las posibilidades metafóricas de una enfermedad pulmonar fueron ya descritas: una patología cercana a lo elevado, a lo espiritual, a lo sensible; mientras que sobre el cáncer recaen creencias menos favorables. La nueva enfermedad es vista como un mal humillante, de necesaria vergüenza: ataca a órganos poco romantizables, poco líricos, como los intestinos, el estómago, la próstata.

²² 7 de marzo del 2017, disponible en <http://republica.gt/2017/03/07/el-cancer-socialista-comunista/>

²³ TelesurTv, 10 de octubre de 2015. Disponible en <https://www.telesurtv.net/news/Evo-el-capitalismo-el-cancer-de-la-Madre-Tierra-20151010-0023.html>

La melancolía, que en el siglo XIX llegó a ser una especie de requisito para la adquisición de tuberculosis, y que, más importante aún, fue un tipo de carácter anhelado por aquel con pretensiones artísticas, no forma parte de los elementos constituyentes de la nueva metáfora. En lugar de ella, el canceroso es víctima —esta vez sí— de depresión. Y «la depresión es la melancolía sin sus encantos, sin su animación ni sus rachas» (Sontag, 1977, pág. 63).

Con el surgimiento de la psicología moderna se produce también una transformación en las consideraciones psicológicas del enfermo. Como se ha explicado ya, en torno a la tuberculosis se forjaron las suposiciones de que un determinado carácter era capaz —más que capaz, tenía la obligación— de engendrar la tuberculosis en un individuo; la enfermedad era la prolongación física de su carácter, la comprobación irrefutable de una psiquis sensible. Con el cáncer, esta tendencia por considerar a un tipo específico de carácter o tendencia emocional como el causante de una enfermedad no se elimina, solamente se traslada de espacio. Ya no es una consideración nacida y reforzada en un núcleo poético, artístico —expandida luego hacia la sociedad—, sino que determinados tipos de prácticas científicas como la psicología o la medicina humanista, enfocan sus estudios a encontrar los causantes emocionales del cáncer. Es claro que las especulaciones que se realicen sobre los caracteres o tipos emocionales propensos al cáncer tienen sus orígenes innegables en la metáfora de la tuberculosis, con variaciones más que nada discursivas y temporales. Las pasiones excesivas que marcaron la condición del tuberculoso dieron paso a las emociones reprimidas, al sujeto que desconfía de sí mismo y de su futuro, al que vive en contante estado de estrés o alerta (Sontag, 1977). La forma especulativa es casi la misma, se ha modificado el objeto resultante: el cáncer. No es, a gran escala, algo que debería causar sorpresa: con el descubrimiento del bacilo que provocaba la tuberculosis, las creencias en torno a sus orígenes debieron verse atentadas

por la inminente llegada de la razón científica; respecto al cáncer, al contrario, no se conoce una causa determinada, fija, de su apareamiento, no existe un elemento concreto —como si lo es el bacilo— que indique la presencia o ausencia de la enfermedad.

Susan Sontag sostiene que:

Nuestra época tiene predilección por las explicaciones psicológicas de las enfermedades o de cualquier otra cosa. Psicologizar es como manejar experiencias y hechos [...] sobre las que el control posible es escaso o nulo. La explicación psicológica mina la «realidad» de una enfermedad. Dicha realidad pide una explicación, quiere decir que; es un símbolo de; debe interpretarse como... (1977, pág. 68)

El cáncer es el principal receptor de estas preguntas; ¿debe interpretarse como estrés excesivo, como soledad permanente?, ¿debe ser señal de represión emocional o física...? Señalar aquí la pluralidad de posibles respuestas que se han formulado desviaría por completo el sentido de esta disertación: cada escuela médica, cada especialista, cada sociedad, se sostiene en sus propias especulaciones. Diferencia sustancial respecto a la tuberculosis, sobre la cual, la especulación general de las pasiones y la tristeza sensible fue ciertamente general. No obstante, la creencia de que el cáncer tiene sus orígenes en determinadas actitudes, no es sino el origen de un extenso proceso de búsqueda: qué causa ese estado de ánimo, esa condición, esa emoción específica. Se persiguen causantes externos, factores que afecten la estabilidad del sujeto —que provoquen cierto estado psicológico o emocional— y que generen, como consecuencia última, como eslabón final, la enfermedad. Las respuestas múltiples se hallan en la sociedad, en costumbres, en prácticas humanas.

Es sobre este punto en el que figura con importancia la imagen del artista. «La literatura posee [...] para el médico humanista una significativa relevancia cuando se acomete desde la psicología o la psiquiatría como fuente documental y punto de partida para la reflexión sobre la enfermedad...» (Utrera Torremocha, 2015, pág. 18). La

modernidad acarrea consigo una gran variedad de literaturas sobre la enfermedad: personajes neuróticos, enfermos de aburrimiento, de angustia, de soledad..., que surgen de la persecución —consciente o inconsciente— de las mismas preguntas que los médicos pretenden responder: buscan en la sociedad, en su cada vez más fuerte sinsentido, las causas de una enfermedad interna que crece y se expande. Como el cáncer. Es inevitable que sobre este tipo de literaturas aterricen las miradas de los estudiosos no solo del área médica, sino también literaria. La enfermedad se liga, nuevamente, con el carácter creador. Pero aquella relación entre enfermo y literatura no mantendrá sus lazos de la misma forma en que los sostuvo en el siglo XIX, con la tuberculosis; son los ojos que la miran los que se han transformado. Psiquiatras como Karl Jaspers analizaron la relación que existía entre individuos con enfermedades mentales y su genio creador. La visión es más médica que metafórica, más científica y menos lírica que su antecesora, en el siglo XIX.

La literatura que se vincula con la enfermedad alcanza en la modernidad soportes físicos mucho más visibles para su metáfora. «...es habitual asociar determinados procedimientos con la degeneración moral y la literatura enferma. Esta concepción de lengua literaria moderna y de sus estructuras como revelación de la personalidad convulsa alcanza incluso a cuestiones rítmicas y métricas» (Urtrera Torremocha, 2015). La pluralidad de «formas» literarias, la necesidad insaciable de las vanguardias, se entiende como una manifestación de individualidades. El hombre escribe en busca de su propio yo que padece, enfermo de inquietud y de incertezas, la búsqueda por entender con claridad los motivos de su malestar. «El estilo puede considerarse igualmente a la luz de las enfermedades del escritor. A este respecto, la sintaxis de Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido* [...], sería reflejo de la respiración asmática» (Urtrera Torremocha, 2015, pág. 19). El libro-objeto se vuelve aquel «cuerpo» en el que laten, exponiéndose, los

desordenes que el individuo posee, que a él mismo, dolorosamente o no, se han contagiado, han llegado. En los textos, los escritores buscan las causas de ese mal, buscan exponer a la sociedad. Y escriben. Es aquello lo que Umberto Eco llamó «forma expresiva» refiriéndose a la escritura de James Joyce en *Ulises* (Las poéticas de Joyce, 2016, pág. 39).

En el mismo libro, Eco considera que la crisis del sujeto en su relación con el lenguaje, más que visible en la modernidad, aparece, en este sentido, como manifestación de una «concepción original del yo» (pág. 21). El individuo creador observa y juzga aquello que compone su realidad, tanto social, política, como emocional; su convencimiento es claro: se ha enfermado, se enferma, por culpa de la sociedad. Es el mundo exterior el que arrastra al individuo a la agonía. «Las metáforas modernas sugieren que hay un profundo desequilibrio entre individuo y sociedad, la sociedad concebida como antagonista del individuo. Las metáforas patológicas sirven para juzgar a la sociedad ya no por su desequilibrio, sino por su represividad» (Sontag, 1977). Gregorio Samsa es la imagen misma del nuevo individuo: sufre una «agresión directa, desde cualquier forma de poder» (Utrera Torremocha, 2015, pág. 97). El resultado es un sujeto angustiado y condenado «a mal vivir» (Ibid). Pero la literatura de Kafka evidencia, además, la situación no solo del individuo reconstruido en el personaje, sino también el enfrentamiento de la sociedad con el acto literario en sí mismo. Sobre la literatura recaen las mismas metáforas patológicas: es un cáncer que ensucia, que dificulta una determinada imposición social, el control represivo que se ejerce sobre las masas. Los personajes de Kafka son siempre vistos como la anormalidad, como el tumor, como lo distinto. El hombre y las representaciones de la autoridad intentan siempre arrastrarlo de vuelta a la normalidad; después del fracaso, solo optan por la repulsión y el aislamiento.

La visión sobre la literatura y su estrecha relación con la enfermedad —aquello que perturba, que degenera, que *invade*— desencadena una especial atención por parte del área médica. Como ya he dicho antes, la literatura se convierte en una fuente documental importante para el estudio del estado de salud general de los individuos. La obra literaria es una suerte de paciente ante los ojos del médico; los personajes y los motivos, una suerte de síntomas que pueden conducir a la causa principal de la patología. Un gran número de las teorías que trae consigo la psicología moderna toman a la obra literaria como el síntoma ideal de una sociedad enferma, de individuos con desórdenes mentales. La obra de Kafka, por ejemplo, leída y releída desde el psicoanálisis, se reduce a una manifestación de un desequilibrio psicológico provocado, entre otras cosas, por la presencia dominante del padre y la autoridad. Una cosa es reprochable a los estudios médicos sobre la literatura: la búsqueda que realizan está enfocada a estudiar y determinar ciertos casos de desórdenes, de enfermedad; y su objetivo no es otro que el objetivo de su ciencia: entender para poder sugerir una cura, intentar curar. Puede ser la razón por la que Deleuze y Guatari, en el libro *Kafka: por una literatura menor*, propongan el cuestionamiento de la teoría edípica que hasta entonces había sostenido los análisis médicos sobre la literatura de Kafka. Estos autores proponen la superación de la teoría psicológica en favor de un entendimiento ya no de la patología que *padecía* Kafka, sino de su literatura misma. Los estudios médicos sobre la literatura no hacen otra cosa que profundizar en el juicio sobre el enfermo, en su necesidad de ser curado.

Pero la visión sobre el enfermo, la búsqueda que emprende el médico por curar, se expande y supera las consideraciones puramente terapéuticas. El cáncer es el centro de esta metáfora que se expande en las sociedades del siglo XX. Esta enfermedad tiene una característica que parece definirla: el tumor. El tumor es una invasión, son células que crecen desmedidas, desordenadas, que se multiplican para ocupar espacios que no les

pertenecen. «Es el tumor el que tiene energía, no el paciente; no se lo controla [...] las células del cáncer proliferan y se superponen de manera caótica, destruyendo las células del cuerpo, su arquitectura, sus funciones» (Sontag, 1977, pág. 78). También el siglo XX *crea* su propia enfermedad: el cáncer se *desvincula* del cuerpo —aunque sepamos que nace en él y sobre él—, se vuelve un agente invasor, otro cuerpo, una entidad que devora. Hay que extirparlo, hay que combatirlo. El cáncer no es, como la tuberculosis, una enfermedad que agrandará el espíritu, es, al contrario, un agente que se debe eliminar. Es este discurso médico, fundamentado en las ideas en torno al cáncer, el que se *contagia* hacia una visión mucho más global: la sociedad; y es allí donde la metáfora adquiere una importancia atemorizante. Una sociedad es un cuerpo que se ve invadido por un cáncer que lo absorbe y lo destruye a medida que se expande. «Hemos visto guerras contra la pobreza, sustituidas hoy día por la guerra contra la droga...» (Sontag, 1977, pág. 117), proyecciones de la metáfora militar de la *guerra* que el enfermo debe librar contra el cáncer.

«La tuberculosis se presentaba como la espiritualización de la conciencia; el cáncer resulta ser la anonadación y aniquilamiento de la conciencia...» (Sontag, 1977, pág. 83). Bajo la nueva metáfora se escudan los discursos sociales, las posibilidades que esta les ofrece son infinitas: el cáncer de la sociedad será un día la pobreza, será al siguiente el narcotráfico, serán los levantamientos subversivos, serán las dictaduras, será el hambre, será el analfabetismo, será la prostitución... En este momento, las palabras de Nietzsche encontradas en el *Ocaso de los ídolos* son precisas:

«Todo signo de agotamiento, de pesadez, de vejez, de cansancio, toda clase de falta de libertad, bajo la forma de la convulsión, parálisis, y, sobre todo, el color, el olor y la forma de la descomposición y de la putrefacción, aunque se encuentra tan atenuado que solo sea un símbolo, provoca idéntica reacción: la valoración de «feo». [...] ¿A quién odia el

hombre en este caso? No hay duda: a la decadencia de su tipo» (Nietzsche F. , s.f., pág. 43)

¿Qué podría representar de manera más precisa lo «feo» si no un tumor, que desplaza al cuerpo, que lo minimiza? El cáncer se vuelve la metáfora de todo aquello en lo que las sociedades ven la degeneración de sí mismas. Entendible podría ser, en este sentido, las conocidas consideraciones de que la tecnología, el uso excesivo de químicos, la genética modificadora de los alimentos, sean considerados los causantes del cáncer. O aquella que sostenía que es causado por el consumo excesivo, por el derroche económico propio de las sociedades modernas. O, como sugerí ya al inicio de este apartado, el comunismo para unos, el capitalismo para otros. En la Alemania Nazi, «se comparaba insistentemente la judería europea con la sífilis, o con un cáncer que había que extirpar.» (Sontag, 1977, pág. 100). Todos estos cánceres serán objetos de guerra: en ella no se escatimarán gastos, no se tendrán medidas de tolerancia. El proceso bélico es una experiencia diaria: hay que eliminar al tumor, a lo mutante, a lo malo; porque la enfermedad, en la modernidad, es utilizada como un nuevo símbolo de significación clara: es el mal social.

La metáfora juega en doble sentido, confunde sus componentes: la pobreza es el cáncer que hay que eliminar, y el cáncer es, a su vez, como la pobreza, aquello aborrecible, aquello que encarna el mal. Así, mucho más peligrosa, la metáfora retorna al plano individual. El canceroso, el enfermo, ve en sí mismo la imagen del mal, se siente el objeto contra el cual la sociedad está librando una guerra infinita. El poder de la metáfora alcanza niveles nominales, lingüísticos; la sola mención de la enfermedad significa la adquisición del mal, su presencia. Los pacientes de cáncer no suelen recibir directamente la noticia porque el nombrar la enfermedad, se cree, basta para acelerar su degeneración, para hacerla palpable. Las familias de los cancerosos esconden la

condición de su enfermo. El cáncer trae consigo la imagen, la presencia de la degeneración, de aquello contra lo que se debe librar batalla. «Dado los innumerables floreos metafóricos que han hecho del cáncer sinónimo el mal, mucha gente lo ha vivido como algo vergonzosos, por consiguiente, algo que hay que esconder...». La vergüenza se acrecienta más aún en enfermedades como el Sida, heredero del terror y los juicios morales de los que fue objeto la sífilis. «La enfermedad ya no es un castigo sino señal del mal, de algo que merece un castigo» (Sontag, 1977, pág. 99). Así es que el enfermo se aísla, se sumerge en la propia angustia de ser portador de un mal. La metáfora en la que insisten las sociedades no hace más que fortalecer su padecimiento. La literatura que nace de la enfermedad busca y explora sus causas, y es vista, al mismo tiempo, como otra manifestación de anomalía. El médico abre los ojos y muestra interés: enfermo y curador establecen una relación íntima, juntos libran la batalla, juntos luchan por eliminar la enfermedad, porque no tengan que callarla más ante los ojos que esperan la normalidad, por retornar al orden que los discursos sociales —siempre distintos— buscan imponer.

Hasta aquí el acercamiento a las significaciones que han existido en torno a la enfermedad. O, al menos, a las más importantes; a las que de una u otra manera podrían relacionarse con Espinel en más de un momento de su trayectoria literaria. No sería difícil considerar que la enfermedad en la poesía de Espinel se adhiere a las significaciones que la modernidad ha dado a las patologías, sobre todo en aquellos poemas que claramente revelan una preocupación social²⁴. O que ciertas composiciones son un acercamiento al pensamiento romántico en torno al poeta y al artista: la sensibilidad, el dolor que exalta la pasión, etc. No obstante, considero que la poesía de Espinel supera estas significaciones

²⁴ No faltan poemas de este tipo en la poesía de Ileana Espinel

establecidas y construye su propio sentido para la enfermedad. En el tercer capítulo veremos, claramente, como los poemas de Espinel logran diferenciarse, muchas veces por sutiles detalles, de estas significaciones aquí mencionadas. He considerado importante este repaso histórico porque permite, además de lo ya mencionado, situar a la enfermedad como metáfora fundamental dentro de la historia literaria. Y, de alguna manera, entender el valor que puede tener trabajar con estos símbolos en una poeta como Espinel.

Antes de comparar la poesía de Espinel con los símbolos señalados en este capítulo, considero necesario establecer una propuesta de lectura que conduzca a entender a la metáfora como eje central de la creación de significados nuevos.

3. LA METÁFORA: EL ACTO DE CREACIÓN

*Y todo tan completo/ tan humano/ tan simple/ como la luz el pus y las carcomas.*²⁵

En el eco de estos versos que ahora señalo hay una hendidura que nos detiene: la enfermedad está nuevamente presente, sin duda, pero ¿es acaso la misma?, ¿qué enfermedad es la que levanta estos versos? ¿Cuánto tiene de aquella *tuberculosis* o de aquel *cáncer* o de aquella *locura*? ¿Será, acaso, una enfermedad nueva? El atrevimiento para sugerir la posibilidad de *novedad* como forma de aproximación a la enfermedad en Espinel se hace posible gracias al visible contraste existente entre las diversas patologías, algunas ya mencionadas en el capítulo anterior, que a lo largo de la historia han aparecido *convertidas* en símbolos, en metáforas, en ideales o en objetos literarios...; cada una diferente —sin lugar a duda— de la otra. La enfermedad que Lord Byron deseó — sabemos que la palabra es perfectamente aplicable— para sí mismo, no podía ser la misma que Homero utilizó en la *Ilíada* como castigo ejemplar al irrespeto cometido por los aqueos; ni podían, las dos, ser el mismo mal que padecen los desencantados personajes de la literatura moderna. ¿Y cuál es, entonces, la de Ileana Espinel?

Fácil sería responder a aquella pregunta argumentando que se trata de un reflejo de la enfermedad «real» que acosó la vida de la poeta. Las metáforas patológicas serían así nada más que una representación, una sustitución de *conceptos* ligados a la vida enferma de Ileana Espinel: dolor, aislamiento, postración, vergüenza... Conceptos que, cabe decirlo, serían, en este caso, entendibles nada más de una forma general e insuficiente. Sin embargo, y como ya he señalado, tomando otro camino, considero que la respuesta encuentra su soporte, quizás su pilar fundamental, en una lectura de la

²⁵ Poema *Balance Mortal* de *Triángulo*

metáfora como puerta y herramienta hacia la posibilidad de la creación. No considero factible ya entender a la metáfora como una simple traslación de sentido, como un ornamento literario; la *fiebre* aquella que despertó la inicial inquietud, el *pus*, en el verso inicial de este capítulo, serían, entonces, nada más que palabras colocadas en lugar de otras y el trabajo de esta disertación, en consecuencia, consistiría simplemente en la comparación de estas palabras con la enfermedad real, con detalles, a veces inciertos, de los episodios vividos por Espinel a lo largo de sus años; o, en un caso quizás un poco más complejo, en la búsqueda de palabras sustitutas para la metáfora que revelasen significados ya establecidos: dolor o sufrimiento, aislamiento, rechazo, vergüenza. Así llegaríamos a algo que de ninguna manera me atrevería a llamar *entendimiento* de la enfermedad. He optado por buscar, en cambio, una posible comprensión de la metáfora como *elemento* de creación que permita consolidar la intuición de que la enfermedad de Ileana Espinel es portadora de nuevos significados.

La sospecha de que nos enfrentamos a una *nueva* enfermedad en el verso de Espinel —y por añadidura, en su obra— proviene de las muchas y variadas posibilidades de sentido que, a primera instancia, se presentan en sus poemas: la metáfora de la enfermedad en Espinel parece poseer ciertas características que no poseyó ni en el romanticismo ni en la época clásica, incluso no en la época moderna. Aunque muchas cualidades sean coincidentes —lo veremos más adelante— y los tres momentos de las metáforas patológicas que hemos señalado en el primer capítulo sean un punto de partida necesario en el estudio de la enfermedad de Espinel, son las diferencias, las disonancias, las que nos permiten sospechar *novedad* y las que nos permitirán buscar esa nueva, intuitiva, significación. En la lectura de Ileana Espinel se atisba una significación propia para la enfermedad: sentido similar no sería posible en otro poeta²⁶, aun con la presencia

²⁶ Sin que esto implique necesariamente un juicio valorativo

de idénticas palabras y de las mismas sílabas que componen el lexema *fiebre* o la sílaba *pus*.

Toda enfermedad tiene algo en común, o lo ha tenido a lo largo de la historia: una tendencia hacia el misterio. Unas más, otras menos. Es precisamente debido a esta cualidad que la enfermedad resulta, de cierto modo, idónea para la metáfora: se presta para ser creada o recreada, con atribuciones nuevas o modificadas, todo gracias a que el misterio abre las puertas de la posibilidad. Pero parecería que, en este sentido, «encontrar» lo que se esconde detrás de un constructo metafórico puede resultar imposible, o peor aún, fácil gracias a la idea de subjetividad. Sin embargo, la imposibilidad y la subjetividad pueden reducirse gracias a las propuestas teóricas de algunos autores cuyos trabajos, en combinación, permiten entender la naturaleza creadora de la metáfora al tiempo que sugieren un camino para la lectura. De esto se encargará este capítulo.

3.1 La metáfora más allá de los estudios retóricos.

He encontrado como punto de partida el cuestionamiento que Paul Ricoeur hace a las teorías retóricas clásicas y a sus intentos —exitosos durante mucho tiempo— por definir la metáfora. El cuestionamiento está dirigido, casi podríamos decir directamente, hacia la definición tradicional de *tropo* y lo que esta implica. La retórica ha dedicado sus esfuerzos a la clasificación y explicación de usos de la metáfora antes que al estudio de sus posibilidades expresivas; ha propuesto numerosas y detalladas normas generales que permitan identificarla y categorizarla de acuerdo a parámetros racionales y comprobables. El imaginario retórico del tropo se sostiene en una idea fundamental: es «la transposición (o transferencia) de significado de una expresión a otra». **Fuente especificada no válida.** Enunciado base de la concepción retórica que establece ya, a breves rasgos, la norma

general de la metáfora según el pensamiento retórico: esta se sostiene en la sustitución, en la presencia de un término que ocupa el lugar de otro. No obstante, la cantidad de tropos que comprenden esta primera definición —tan general, por otra parte— es enorme y se matiza de acuerdo con las consideraciones de diferentes autores; pero la enumeración y el detalle de estos no es algo en lo que queremos detenernos. Nos interesa, de entre todas las consideraciones, la metáfora. Adjuntándonos a la clasificación elaborada por Mortara Garavelli —por fines prácticos, nada más—, encontramos que la metáfora se encuentra hermanada con la metonimia y la sinécdoque dentro de la familia de los *las figuras de significado*. La diferencia entre estos tres tropos radica en la forma en que se relaciona la expresión presente y manifiesta con la «otra», la expresión ausente: la metáfora, en esta línea, cumple con una relación de semejanza. La semejanza, y la *traslación* de sentido son fundamentales para la retórica.

Ricoeur, en su libro *La metáfora viva* (1980), deja muy en claro ciertos principios fundamentales —entre ellos, los ya señalados con la teoría de Mortara Garavelli— de la línea retórica tradicional que serán objetos de cuestionamiento en busca de una nueva comprensión de la metáfora:

- 1) El nuevo término [...] sustituye a una palabra ausente (que no existe o que no se quiere emplear) que hubiera podido emplearse en el mismo lugar en su sentido propio. Esta sustitución se hace por preferencia y no por obligación.
- 2) Entre el sentido figurado de la palabra sustitutiva y el sentido propio de la ausente sustituida por la primera, existe una relación que se podría llamar la razón de la transposición; esta razón constituye un paradigma para la sustitución de los términos.
- 3) Explicar (o comprender) un tropo consiste en encontrar la palabra apropiada ausente, dejándose guiar por la razón del tropo, es decir, por el paradigma de sustitución.
- 4) El tropo, al no enseñar nada, tiene una simple función decorativa y ornamental; su finalidad es agradar decorando el lenguaje, dando colorido al discurso y vestido a la expresión desnuda... (Ricoeur, 1980, págs. 69-70)

De todos los postulados expuestos, es el último el que me parece más factible de ser puesto en duda —y el que considero, personalmente, que con mayor urgencia debe ser replanteado—; su contenido está también sugerido en el primero de los postulados: la metáfora, entendida como un proceso de simple sustitución, no tiene otro fin que el ornamento, que el embellecimiento de una expresión. La función del tropo, en este sentido, no sería ni siquiera comunicativa, puesto que la expresión sería posible aún sin lo adornos de la metáfora, no sería dependiente de ella. Esto implica que el entendimiento de una expresión —del poema, por ejemplo— no está, de ninguna manera, en el tropo, sino en un nuevo proceso de *sustitución* inversa que nos lleve de vuelta a los signos (palabras) que fueron reemplazados por aquellos «simples ornamentos». El embellecimiento de la expresión es, según la línea de la retórica, incompatible con una posibilidad comunicativa, con una posible construcción de significado. El ornamento no es otra cosa que un objeto estéril, un material cuyo rol no va más allá de una estética formal. Una pregunta es, aquí, más que oportuna: ¿si el único uso de la metáfora fuera el de ser ornamento, habría sobrevivido tantos años, tantas humanidades?

Para el cuestionamiento de este postulado, Ricoeur parte del trabajo realizado por Fontanier en su libro *Les figures du discours*, en el cual se hace presente una noción importante para la proyección hacia un nuevo entendimiento de la metáfora: la *idea*. Para la retórica, el estudio y la comprensión de un tropo depende de la captación y entendimiento de las «ideas» que expresan las palabras que componen dicho tropo. Bajo esta normativa se esconde, claramente, la supremacía de la palabra como unidad significante: las ideas solo pueden ser expresadas por las palabras y las palabras provienen, simplemente, de la correspondencia con la idea que expresan (Ricoeur, 1980). El estudio del tropo, en este sentido, no consistiría en nada más que en el acto de pasar por alto las palabras ornamentales en busca de aquellas originarias sustituidas para

alcanzar, con ellas, las ideas que quieren y deben expresar. La comprensión de la *idea* que propone Ricoeur va más allá de la percepción de las palabras como unidades significantes. Aunque Fontanier, en su estudio, siga sugiriendo la supremacía de la palabra, encontramos en una frase suya, citada por Ricoeur, una posibilidad de nuevo entendimiento: «Los tropos consisten en determinados sentidos, más o menos diferentes del significado primitivo, que ofrecen en la expresión del pensamiento palabras aplicadas a *nuevas ideas*» (Fontanier en Ricoeur, 1980, pág. 72)²⁷. Es posible atisbar ya, si bien no con claridad suficiente, la diferenciación entre un significado aquí llamado «primitivo», perteneciente a las palabras, y un significado segundo, un «sentido», propio del tropo. Y es posible observar, además, una cierta matización y diferencia entre el tropo como unidad signifiante y la palabra. Esto implica que la metáfora, de una u otra forma, se vuelve una entidad con expresión propia e independiente, «más o menos diferente» de la expresión primera. Busca expresar su propia «idea».

Eliminar la supremacía de la palabra, como busca Ricoeur, es el primer paso para considerar a la metáfora como una unidad con posibilidades de expresión propia, mas no como un simple enunciado decorativo. Para Ricoeur, es la *frase* —forma del tropo— y ya no solamente la palabra, la que construye y guarda en sí un sentido propio. Aquella *nueva idea*, sugerida en el enunciado de Fontanier que he citado, puede comprenderse como el sentido completo del tropo, sentido al que debemos pensar como algo más que la simple conjunción de las ideas individuales expresadas por cada palabra. A diferencia de un enunciado cualquiera del lenguaje, la metáfora, el tropo, poseen un significado que no proviene necesariamente de la captación, individual primero, en conjunto después, de los «significados primitivos» de las palabras.

²⁷ El resaltado de cursiva es mío.

De la observación del trabajo de Ricoeur es posible, pues, extraer una cualidad fundamental de nuestra consideración de la metáfora: cuando de tropos se trata, la palabra deja de ser la unidad mínima de significado para dar paso a la *frase*, al enunciado que se presenta como el elemento sustancial de la significación. Al desplazar del centro de la significación a la palabra, se desplaza también —al menos en una manera inicial— al condicionante metafórico de la sustitución. No cabe hablar ya de la metáfora como el producto de una relación entre palabras que «toman prestado» el significado de otras. El sentido, lo que hasta ahora se ha sugerido apenas como *idea*, descansa ahora sobre la frase: se construye en totalidad, nace de las relaciones entre los signos que la componen (palabras), no de su razón sustitutiva.

Es necesario aclarar, sin embargo, que Ricoeur no está negando la capacidad significativa de una palabra. Esta posee, claro está, un sentido o una idea ligados a su material sígnico; la diferencia establecida por Ricoeur en relación con las perspectivas tradicionales del tropo radica en que este «significado primitivo» de la palabra no es el sentido que deberíamos explorar detrás de la metáfora. La mínima unidad de sentido presente en un texto, por ejemplo, se comprende en la *idea*, contenida, como ya hemos dicho y sin temor a la insistencia, en la frase.

Es así que Ricoeur establece, respecto a la mencionada diferenciación entre el significado primitivo de las palabras y el sentido de la frase, una clasificación de las posibles significaciones presentes en una frase:

a) Sentido Objetivo: relacionado con las categorías presentes en la frase (sustantivos, adjetivos, etc) y la naturaleza del enunciado.

b) Sentido Literal: el sentido proveniente del significado primigenio de las palabras que componen la frase. Lo que la frase evoca en sus palabras. Este sentido es natural, propio.

c) Sentido Espiritual: es un sentido que «nace en la conciencia...» (Ricoeur, 1980) gracias a las condiciones del discurso. No nace de una palabra aislada.

La idea tradicional del tropo se limita a la exploración de un sentido literal contenido en palabras que la retórica ha insistido en llamar «ausentes». El que nos interesa ahora es el sentido espiritual. Para Ricoeur, el sentido espiritual se encuentra contenido en la frase y nace en ella. Este llamado «sentido» se entiende como algo elaborado y diferenciado del *significado primitivo* de las palabras. Las palabras, como unidades, poseen en sí mismas un significado, lo hemos dicho ya y es más que claro —la existencia de un diccionario no sería posible si sucediera lo contrario—; es decir, las palabras no son simples constituyentes lingüísticos inertes de una *frase*. Pero aquel significado que poseen, al que, acogiendo la nomenclatura de Ricoeur hemos llamado *significado primitivo*, no es el significado que la frase —la metáfora— va a heredar. El *sentido*, por su parte, como señala Ricoeur, tiene como cualidad principal que no es atribuible a una sola palabra²⁸, es producto de relaciones y de modificaciones²⁹. Así pues, en una metáfora, los *significados primitivos* de las palabras se encadenan, se relacionan entre sí y se agrupan hasta niveles superiores en los que *generan*, dan vida a un sentido.

Sin embargo, lo que hemos descrito hasta el momento como *frase*, la poseedora del sentido, debe ampliarse si queremos que sea posible su entendimiento y su consideración en este camino hacia el desarrollo de una lectura no retórica de las

²⁸ Como unidad lingüística. Puede haber el caso en que una palabra se presente como una *figura*, en un determinado contexto.

²⁹ Esto tratará el siguiente apartado.

metáforas. Insistiendo en la mención de Fontanier, Ricoeur arriba a la idea de «figura»: esta comprende un elemento intermedio entre la totalidad del acto retórico y la palabra, no es la frase ni tampoco es solamente una unidad de significación. La figura amplía la percepción de la unidad portadora de sentido: si es necesario, se considerará también (por ejemplo) a la sintaxis o a la distribución de las palabras y frases como parte de la figura. Claro que Fontanier no lo comprendió completamente de esta manera, al menos no directamente. Según Ricoeur, la inclusión del término *figura* en Fontanier significó una excusa para su amplio y admirable trabajo de clasificación de los tropos, dentro del cual está, claramente, la metáfora. Y no abandona, tampoco, la idea del significado desplazado o de la palabra sustituta. El verdadero valor de la noción de figura, no obstante, se presenta en la distinción que esta presenta con la catacrexis, una diferenciación que le vale el nombre, mucho más acertado, de «metáforas de invención». Este tipo de figura defendida por Ricoeur (y por otros autores, como veremos adelante), comprende un mejor acercamiento a lo que en este trabajo se busca sobre la metáfora. Las metáforas de invención se parecen, en principio, a la catacrexis: suplen una carencia lingüística, buscan expresar una idea que no posee una respectiva palabra para su expresión. Pero es sobre todo su diferencia la que nos interesa: en la poesía, en el espacio de la metáfora, la necesidad no es el factor determinante. Las metáforas de invención no deben buscar, como sí las catacrexis, la expresión de una idea «huérfana» de palabras ni tampoco necesariamente la expresión de un concepto-idea previamente existente; las metáforas de invención, como su nombre lo indica, pueden y deben crear *la idea* al tiempo que crean una forma propia de expresarlas. Por esta razón, no son tropos determinados meramente por el uso y la necesidad, no son figuras creadas para perpetuarse en el habla. En aquello radica su unicidad, su irreproductibilidad, en aquello está el valor que buscamos: la creación. «¿Quién había dicho, antes de Corneille, *devorar* un reino?» (Ricoeur, 1980,

pág. 91). En esa metáfora está creada no solo la expresión, sino también la «idea completa» y única de un «reino devorado», inexistente antes, imposible en otra forma. Un sentido propio que existe solamente en una forma también propia: es el primer paso hacia la metáfora.

3.2 La inconceptuabilidad: el concepto modificado.

Hemos dicho ya y lo defenderemos, que la metáfora no es la heredera de un significado —o varios— pertenecientes a una o más palabras. Cabe buscar respuesta, entonces, a la interrogante sobre la formación de ese significado y el rol que la palabra juega dentro de esa construcción. Considero un error dejar aquella respuesta en manos de la facilidad subjetiva.

Es necesario pensar que las palabras, poseedoras de un «significado primitivo», se agrupan en la frase-metáfora-figura no para exhibir —como si de una pasarela se tratara— sus significados: sino para modificarlos entre sí. «La metáfora —dice Ricoeur— caracteriza lo nombrado» (La metáfora viva, 1980, pág. 84). La palabra «caracterizar» quizás no sea la más precisa —tampoco lo es la frase citada—, pero es un punto de partida en las consideraciones que estamos buscando sobre la metáfora. Caracterizar no es otra cosa que dar atribuciones, y ¿el acto de atribuir no es, acaso, un acto de modificación?

Carlos Bousoño, en su libro *Teoría de la expresión poética* (1970), nos deja por sentado un principio fundamental en la consideración de la metáfora; para él, existe una clara diferenciación entre la lengua natural —el habla cotidiana, el lenguaje en su uso diario— y la expresión poética; la primera, la lengua, es un acto referencial ante el cual

la poesía no puede —no debe hacer otra cosa— si no jugar el papel de modificador. La poesía consiste, justamente, en «trastornar la significación de los signos o las relaciones entre los signos de la lengua» (pág. 99). Este acto de modificación da como resultado un nuevo tipo de significación que se distancia de la significación primera que poseen los signos —las palabras—. Por esto, para Bousño, el lenguaje poético tiene posibilidades comunicativas que el lenguaje común carece. La lengua es capaz de expresar nada más que «cosas genéricas, categorías», mientras que el lenguaje poético, a través de la modificación de aquellas categorías genéricas, consigue la expresión de un sentido propio y nuevo. Recorro a un ejemplo tomado del mismo Bousño: la palabra *árbol* —palabra casi siempre usada en este tipo de ejemplificaciones—, en su uso cotidiano, no está refiriendo a otra cosa que no sea la «categoría de árbol». Esta categoría existe abstractamente dentro del código de los hablantes, permite la comprensión directa de los signos y está formada por «atribuciones» cuyo objetivo es la comprensión, por parte de los hablantes, del *referente*. Es, con ciertas especificaciones necesarias añadidas, lo que antes llamamos «significado primitivo» y que llamaremos también, desde ahora, el «concepto».

Es la diferenciación entre el concepto-categoría y el sentido propio de la expresión poética lo que nos interesa, en este momento, del trabajo de Bousño. Para este autor, el decir «te amo», en la lengua, implica la transmisión del concepto general, de la categoría de «amar». Se excluyen, según Bousño (1970), sus posibilidades individuales: no se comunica «el especialísimo sentimiento de Juan porque esa misma frase [te amo] sirve a Pedro para expresar a Carmen otro sentimiento que [...] ha de diferir de aquel» (pág. 100). Las categorías son, evidentemente, una construcción cultural ya que solo de esa manera pueden ser comunicadas. Es verdad que detrás de ellas existe un intento de individualización, pero este no llega a concretarse como un significado: la «intuición»

que un hablante obtiene a partir de su enfrentamiento con la palabra «árbol», sea esta, por ejemplo, la intuición de un árbol arupo o un árbol grande o un árbol seco, no es más que un fantasma, «un medio [...] para entender lo que en verdad se comunica, que es el concepto» (Bousoño, 1970, pág. 101).

El lenguaje poético tiene, pues, el deber de expresar significados distintos de aquellos expresados por las palabras en el uso natural del lenguaje. Un significado que, como ya he sugerido previamente al referir a Ricoeur, no está obligado a ser una «idea» existente o un concepto ya conocido. El proceso —si es que cabe llamarlo así— que el lenguaje poético sigue para alcanzar este objetivo no es otro que el de la «transformación». Bousoño lo dice claramente: se trata de *transformar*, no de sustituir, en busca de una expresión propia. Aquella «idea nueva» que con Ricoeur señalamos como la significación de la «figura», proviene, según Bousoño, de una serie de relaciones entre las palabras, de un proceso de despojo y añadidura de atribuciones cuyo fin es modificar —si no eliminar— el concepto al que cada palabra, «primitivamente» solía referir. Siguiendo el ejemplo de Bousoño: el lenguaje poético busca la expresión del amor único de Juan hacia María; y para ello, deberá «transformar» la categoría general del amor.

El proceso de «transformación» es, realmente, un proceso de creación. Quemar un leño no produce «un leño quemado», sino que genera humo, o calor, o ceniza: es decir, un nuevo objeto. La diferencia del leño con las palabras es que estas conservan su forma física, lingüística, su sonido; mas no por esto se abstienen de sufrir una transformación. El proceso lo explica Bousoño: para que el lenguaje natural sufra la necesaria modificación —necesaria para la consecución de una expresión propia— «debe intervenir siempre un sustituyente (o elemento poético reemplazador), un sustituto (o elemento de la "lengua" reemplazado), un modificante o reactivo que provoque la sustitución, y un modificado o término sobre el que actúa el modificante» (Bousoño, 1970, pág. 104).

Expresado en otras palabras, el «sustituyente» corresponde a la *frase* (palabra o sintagma) expresada que posee un *sentido*, una significación propia³⁰, solamente gracias a la acción del (los) modificante(s). El modificado, por su parte, es la expresión de la lengua (igual en forma al sustituyente) que antes de ser modificada posee ya un concepto determinado. El sustituido, en términos sencillos, comprende lo que Ricoeur llamó «el sentido literal», es decir, los conceptos que poseería el sustituyente si no tuviera influencia del modificante.

Vamos a discernir —por vez primera— con Bousoño, puesto que considero que su nomenclatura no es la más indicada. La palabra *sustituyente* no deja de recordarnos a la idea tradicional de tropo donde la *sustitución*, precisamente, era condición necesaria. Aunque en Bousoño la palabra no indique tal acción, considero necesario reemplazar la nominación de *sustituyente* por la de *metáfora*: es ella, después de todo, la que en este trabajo se considera como portadora de una significación propia. Lo hago nada más que por cumplir con una función práctica, usar una terminología que ya he venido usando, para evitar confusiones. Esto no quiere decir que considere que Bousoño no haya dejado clara la naturaleza del procedimiento metafórico que describe en su libro: para él, claramente, el ser *sustituyente* es ser una palabra o sintagma *modificado*, es decir, nuevo y con una nueva significación, específica y propia. Y aquello es, para nosotros, la metáfora.

Pues bien, es necesario notar que el modificado y el sustituyente tienen la misma «forma», más no son lo mismo: es el ejemplo de «la palabra *nieve*, que fuera del poema, considerada como modificado, significa cosa bien distinta: un determinado meteoro. [Y]

³⁰ Bousoño la llama significación “individualizada”, puesto que es única e individual del sustituyente, pero la diferencia claramente de la individualización subjetiva que se puede realizar de un concepto (árbol arupo, árbol pequeño...). Más adelante veremos como Bousoño se niega a la subjetividad en la significación.

la palabra *nieve*, sumergida en su contexto, afectada por el modificante, es, pues, un sustituyente...» (Bousoño, 1970, pág. 106). El sonido, la composición lingüística de la palabra, son los mismos, mas su significación es distinta: la palabra *nieve*, como sustituyente, posee la suya, propia e irrepetible. No se trata de una palabra o frase que ha adoptado un sentido diferente, se trata de una palabra o frase *distinta* aunque, nada más que en apariencia, sea similar a otra. Es el proceso de *transformación* el que genera una significación *nueva*. Me propongo explicarlo: si realizamos el procedimiento de sustitución inversa que sugiere la retórica tradicional sobre la palabra «nieve» (extraída de la metáfora «Mano de nieve»), el resultado sería afirmar que aquel término, «nieve», es el nombre al que se le atribuye, por simple intercambio, el concepto de «blancura». Entonces, el tropo bien podría reemplazarse por la expresión «mano muy blanca». Sin embargo, como lo señala Bousoño (1970), aquel sintagma es el que el «poeta rechaza por su carácter evidentemente genérico» (pág. 107). En él está referido nada más que el concepto de «blancura», la categoría del «color», acompañados de la categoría de «mano». En la metáfora, la acción *modificante* que sucede entre los términos es la que permite un distanciamiento de esta significación conceptual limitante. La mano modifica el concepto de blancura (la blancura, como categoría, no es posible en ninguna mano) a la vez que modifica el concepto de nieve. Y la presencia de la «nieve», a su vez, modifica el concepto de la «mano». Se eliminan o modifican «atribuciones» naturales del concepto a la vez que se agregan otras, no imaginables sino en la metáfora. El resultado es una expresión, la metáfora, que, si bien está compuesta de palabras que poseen ellas mismas sus propios conceptos, tiene —he ahí su valor— una significación, una «nueva idea» única y posible solamente en ella: un color específico, una claridad únicamente aplicable a *esa* mano, una textura determinada de *aquella* piel... Ya no está, no es posible leer en esta expresión —cómo habría querido la retórica tradicional— el concepto general de la

blancura. Se ha creado un sentido único y a la vez, una forma, un signo físico para expresarla: la metáfora «mano de nieve».

La teoría sobre el lenguaje poético y su diferenciación del habla conduce a la idea de la «inconcepuabilidad»: lo que se pretende es reducir —si no eliminar— la atención dirigida a los conceptos que descansan detrás de las palabras que componen una metáfora. Se trata, el contrario, de comprender que esta figura, en su totalidad, posee una «expresión propia» (Bousoño, 1970, pág. 83). Se pretende despojar a la metáfora de sus obligaciones limitantes: referir a un concepto, a un «significado primitivo» presente en el habla o a un referente identificable en la realidad del hablante —es el caso de Espinel, como se verá más tarde—; y, como ya se ha sugerido, expresar algo que no es un concepto, una *nueva significación*, solo es posible si el soporte físico (la metáfora, el sustituyente) se entiende también como algo nuevo, creado. Queda más que claro ya —aunque no lamento la insistencia— que no es posible entender a la metáfora como un ornamento, que «mano de nieve» no es el adorno utilizado para decir «mano muy blanca». La metáfora posee un significado completamente distinto al que «mano muy blanca» no alcanza a llegar: un significado que no se entiende en los conceptos individuales de las palabras, insuficientes ellas solas, que la componen.

Bousoño (1970) sostiene esta teoría a través de lo que en su trabajo llamó «imagen visionaria», resultado de la observación de las metáforas modernas. Las imágenes visionarias se caracterizan porque la relación entre los términos que las componen no responden a una estructura racionalista: no se basan en la semejanza física o funcional — el cabello rubio con el oro, el río con la sangre, el abrazo de una mujer con el fuego—; ni en la semejanza moral o espiritual —un hijo comparado con un ángel—; ni tampoco en una semejanza de los valores atribuidos a los objetos —un tesoro y la compañía—. (pág.

194). La imagen visionaria³¹, al contrario, se fundamenta en la posibilidad de presentar al lector una «emoción» o significación específica.

El uso del término «emociones» trae consigo la necesidad de hacer una importante especificación. El sentido expresado en la metáfora no es, como ya hemos sugerido anteriormente, sinónimo de una emoción categórica o de un concepto (que además, será cultural y limitado a un grupo social); ni tampoco lo es de aquello que conocemos por *sentimiento* y que se ampara, casi siempre, en la subjetividad. Ahora que hemos asumido el hecho de que la metáfora no tiene como su significado al *concepto de felicidad* (por ejemplo), hay que prestar especial cuidado a la posibilidad de incurrir en un error igual o quizás más peligroso: el de pensar que la metáfora transmite o posee como significado una *emoción* abierta a una infinidad de posibles interpretaciones, consideraciones o significaciones. Al contrario de lo que se suele pensar, en la metáfora y en el lenguaje poético se encuentra cierta «objetividad» en la significación. Restarle importancia al significado conceptual no implica transmitir una «individualización» subjetiva, sino transmitir una «idea nueva», una creación específica que exista en la metáfora y que se presente a todo aquel que se enfrente a ella. Insisto, con otras palabras: no se trata de presentar el *concepto* de «enfermedad» ni de dejar las puertas abiertas hacia las percepciones, referencias o interpretaciones que sobre la enfermedad puedan existir. Se trata de crear *una idea nueva, una «enfermedad»* única, completa, comprensible en la metáfora. Una enfermedad que —me atrevo a usar una figura— se puede ver y sentir. En los versos de Espinel: «*Yo era en tus dominios/la fiebre alucinante*» no está contenido el concepto, la categoría genérica de la «fiebre» o la «enfermedad». Está presente, al

³¹ La imagen visionaria es una manifestación del fenómeno metafórico, dentro del cual Bousoño comprende también la “visión” y el “símbolo”. En este trabajo, los tres serán considerados como “metáfora” o “símbolo”, indistintamente; puesto que sus diferencias son más formales que funcionales. La inclusión del término símbolo se explicará más adelante.

contrario, una «emoción» (en terminología de Bousoño), una significación propia, única, que no había sido expresada con anterioridad y que no es comprensible si no en la metáfora misma. Y aquella «enfermedad» tampoco puede perderse en la nebulosa de la subjetividad: tiene atribuciones y cualidades específicas que la definen y la construyen. Puede que sea —intuyo por ahora, el trabajo de comprobación pertenece al capítulo siguiente— una celebración, acaso; y de ser acertada esta suposición, sería eso, la celebración, lo que los lectores encontrarán en ella. Si la celebración de la enfermedad provoca regocijo o rechazo por razones puramente subjetivas e individuales de cada lector, es ya el espacio de estudio de otro trabajo. Esa es la significación y la labor de la metáfora: crear ella misma una «idea nueva», precisa, no repetible y no entendible en ningún concepto.

Lo que he dicho hasta aquí tiene su soporte en la teoría y los ejemplos propuestos por Bousoño para explicar la «imagen visionaria»: uno de ellos, que considero necesario señalar aquí también, es el verso: «un pajarillo es como un arcoíris...». Está claro que los objetos componentes de la metáfora, el pajarillo y el arcoíris, no tienen ninguna relación de semejanza lógica entre ellos, no los une un principio de racionalidad. Sin embargo, Bousoño los señala unidos por su capacidad para engendrar *cierta* «ternura» que nace de la presencia, escondida en el verso, de la inocencia. Pero ni el pájaro ni el arcoíris tienen a la «inocencia» como elemento fundamental dentro de sus definiciones o atribuciones —aquellas que dan forma al concepto—. Ni tampoco para «definir» a la inocencia se utiliza al pájaro o al arcoíris. La respuesta no es posible si seguimos el camino de la racionalidad conceptual. Es necesario, al contrario, considerar a la metáfora como una expresión capaz de ampliar el conocimiento que tenemos del mundo; tal como fue capaz de considerarla Blumenberg (*Naufragio con espectador*, 1995). Con este verso, las posibilidades de entender a la «inocencia» se amplían y se expanden, se crea una

«inocencia» que el concepto, el significado primitivo de esta palabra, no pudo crear. Estamos ante lo que Blumentberg llamó «inconceptuabilidad». Los conceptos no alcanzan a la explicación de la realidad: se encargan de decir *cómo* es el mundo a través de categorías: azul, inmenso, abrumador... La metáfora, en cambio, busca *hacer* ese mundo. Dice Blumentberg (1995): «definir el tiempo como aquello que se mide con el reloj parece bien fundado y es altamente pragmático para la evitación de controversias. Pero ¿era esto lo que habíamos merecido desde que comenzamos a interrogarnos qué es el tiempo?» (págs. 102,103). La metáfora nos permite expresar lo que es indecible en un concepto, conocer las cosas en medida de lo que se nos fue dado conocer en nuestra calidad de humanos. Entender la *eternidad* acaso será imposible en una definición, pero quizás *una* eternidad exista y podamos conocerla en los versos «...cuando un ave haya terminado de llevar todos los granos de arena de una playa, uno cada día, estará empezando la eternidad»³².

Bousoño (1970), en su trabajo, señala la importancia que tiene la imagen visionaria en la concepción del mundo: «el poeta [...] es, a veces, se ha dicho, un creador absoluto que no "imita" o "interpreta" la naturaleza, la vida, sino que, al revés, la *crea*, inventando una realidad inexistente» (pág. 188). Mas aquella realidad inexistente no radica solamente en la significación nueva que nace en la metáfora, sino en la metáfora misma como soporte físico. Ambos elementos *creados* parecen ser indisolubles, inseparables. Ni el pájaro ni el arcoíris —repito— transmiten necesariamente, en sus conceptos, inocencia. Pero cierta inocencia es inevitable, está presente, nos envuelve, en el «pajarillo que es como un arcoíris». Este único «pajarillo» no es ninguna de las aves que pueblan los cielos, y este «arcoíris» no es la banda colora que vemos en los días

³² No puedo asegurar a quién pertenecen los versos, o si me fueron dados en la infancia o en un recuerdo borroso. He buscado referencias, pero no han dado frutos. De todas formas, los sostengo como ejemplo.

húmedos. Ambos términos han abandonado sus conceptos para volverse una metáfora: son ya indisolubles, existen como unidad, y portan «la nueva idea», la significación, de *una* irrepetible inocencia.

He mencionado algunos ejemplos y he insistido ya en las capacidades creadoras que posee la metáfora, pero queda aún por responder ¿cómo es posible descubrir aquel sentido creado en el lenguaje poético? Para Bousoño, la significación de la metáfora nace del intercambio, adición y sustracción de «atribuciones», proceso que ya hemos referido antes como «modificación» o transformación. Y el punto de partida para analizarlo no puede ser otro que la observación del *modificante*. Bousoño señala la presencia de dos términos, (A) y (B), en la conformación de la metáfora, mas se cuida de no presentarlos de la forma en que solía hacerlo la retórica tradicional. Considero que no cabe hablar ya de un término ausente y un término presente³³, sino de palabras o frases que se relacionan entre sí y que cumplen, recíprocamente, la función de modificadores; no obstante, la nomenclatura de (A) y (B) resulta útil para la comprensión. Claramente, (A) y (B) son términos que poseen funciones y conceptos específicos en la lengua cotidiana, conceptos que dejarán de lado al ser incluidos en el lenguaje poético para convertirse, los dos juntos, en el «sustituyente». Esto sucede gracias a la acción que ejercen el uno sobre el otro, en calidad de modificantes. Para comprender este fenómeno, entenderemos (nada más con fines prácticos) a (B) como el término «dador» de atribuciones cuya presencia no es necesariamente explícita; y al término (A), como el receptor³⁴. La acción modificadora de (B) puede entenderse de una manera simple: este estará cargado de ciertas atribuciones

³³ Según la retórica tradicional, el término B está ausente. Es el término que posee propiamente el *concepto* del que A se está apoderando.

³⁴ Es esto, justamente, lo que marca la diferencia entre las tres formas de la metáfora que señala Bousoño: la primera, *la imagen visionaria*, contiene a los dos términos en presencia explícita; mientras que la segunda, *la visión*, y la tercera, el *símbolo*, se caracterizan porque (B) no está presente directamente.

que transmitirá a (A) hasta modificar, si no remplazar, las características que (A), el término receptor, posee naturalmente en su concepto. Estas atribuciones otorgadas pueden o no ser cercanas a las atribuciones reales presentes en el «significado primitivo» de la palabra, y me atrevo a decir que la riqueza metafórica radica, justamente, en la diferencia.

Considero oportuno señalar uno de los ejemplos que Bousoño desarrolla en su libro, sintetizado en palabras propias. El ejemplo utiliza los siguientes versos de Antonio Machado:

Las ascuas en un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.
en la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo amor de piedra,
que sueña mudo. En la mármorea taza
reposa el agua muerta.

Fragmento que, a simple vista, parece ofrecernos una imagen «simple», desnuda, que puede llevarnos a cometer el error de pensar que nada se esconde detrás, que no nos enfrentamos a una imagen visionaria. El ejercicio que Bousoño desarrolla para comprobar la intuición de algo vedado detrás de la sencillez del verso machadiano consiste en la observación de las atribuciones que varios términos (B) aportan para la construcción de una nueva significación en un término específico (A): en este caso tomaremos a la palabra *cipresal*. El proceso de identificación de las atribuciones transformadoras que (A) recibe en la metáfora puede compararse, en principio, como sostiene Bousoño (1970), con el ejercicio de un test psicológico de asociaciones libres: «...pero si las asociaciones que ante un vocablo se nos pueden ocurrir son muchas y personales [como sucede en el test] ¿cómo hablar de objetividad artística...?» (pág. 277). Las posibilidades se reducen cuando trasladamos el ejercicio del *test* hacia el poema: «ante las palabras del poema

venimos *obligados* por el contexto» (pág. 278). En la metáfora, son los elementos modificadores, los elementos (B), los que determinan las posibilidades de significación.

Así, las atribuciones que recaen sobre *cipresal* provienen de la relación y la «reiteración» presente en las palabras que lo rodean: «la reiteración posee virtudes intensificadoras del significado» (Bousoño, 1970, pág. 281). Así, pues, los términos *ascua*, *humo*, *crepúsculo*, insisten en una idea común: algo que está terminando, que termina o que se «consume»; idea que no necesariamente forma parte de las interpretaciones que podemos hacer de su significado lógico, de su concepto, de su percepción en la vida ordinaria. Las ascuas, solamente junto al crepúsculo, adquieren esta cualidad, y lo hacen únicamente para *este* poema de Machado: «se ven obligadas a significar, de modo irracional lo único que poseen en común» (pag. 278). La relación entre estos términos «crea», pues, una idea reiterada, y son estos mismos términos, estas mismas palabras las que, en acción modificadora, colocan en el *cipresal* el «acto de consumirse». Esta atribución obtenida por el *cipresal* se fortalece junto a otras: como sostiene Bousoño, hay una percepción de nostalgia, hay una sensación de dura esterilidad.

Claro está que la palabra *cipresal*, fuera del poema, es portadora de un concepto propio, de un «significado primitivo» cuyas características o atribuciones no son coincidentes con las obtenidas en el poema. Podemos hablar, entonces, de dos «palabras distintas» (el sustituyente y el modificado): El *cipresal* (A) que ha de significar un conjunto de árboles específicos (a1), que ha de tener un determinado país del cual es endémico (a2), que ha de ser un vegetal fértil en los meses de mayo (a3)...; y el *cipresal* (A+), que es fúnebre (a+1), que es portador de tristeza (a+2), que está muriendo (a+3). Sucede lo mismo con otras palabras como la «noche», por ejemplo, que en cualquier otro poema o en otro espacio, o en otra mente inclinada a la subjetividad puede significar

romance, o fiesta, o misterio. Aquí, en el poema de machado, solo puede significar «algo que termina».

Al final, el poema ha creado una «idea propia» manifestada a través de símbolos propios. El cipresal no es un cipresal cualquiera: es el cipresal de Machado, del poema XXXII de *Soledades, Galerías y otros poemas*, y que no por eso es incomprendible para los lectores. He ahí la riqueza y la belleza del lenguaje poético: para todo lector, *ese* cipresal ha de ser real y conocible. Y es, a su vez, objeto portador, junto a otras palabras que lo acompañan, de la significación, de la «idea nueva» que Machado crea en su poema. Idea que ha de llegar también a los lectores. Está allí, creada, una forma de tristeza, una forma de nostalgia por aquello que termina, conocible y posible solamente a través de la metáfora. Esta tristeza existe «sin conceptualización de lengua» (Bousoño, 1970, pág. 281). El *cipresal*, posteriormente, será parte de un nuevo grupo de modificadores que insistirán y seguirán transmitiendo la significación de la que ya es portador. La metáfora se expandirá por el poema, crecerá en su significación, se hará enorme hasta alcanzar, astutamente, la resolución definitiva: «agua muerta». Nadie, para *referirse* a la tristeza, ha de mencionar a un cipresal. Pero el poeta, Machado, lo que quiere no es hablar de ella, no le interesa su concepto; al contrario, quiere crearla. Quiere crear «esa tristeza». Y para ello nos sumerge en la abrumadora imagen, en el símbolo inderogable donde existe solamente «aquel cipresal».

3.3 El problema de la referencialidad.

Hasta el momento hemos repasado algunas teorías sobre la significación de la metáfora, la anulación de la conceptualización y las posibilidades de sentido que diferencian

al lenguaje poético. Un grave error sería, una vez realizado aquello, ignorar un problema igual o quizás más debatible respecto a la metáfora y a las lecturas que podemos hacer sobre ella: el problema de la referencialidad. Si hemos dicho ya que la metáfora como portadora de un sentido propio anula (en el proceso de adquisición de su propio sentido) el «significado primitivo», el concepto de las palabras que la conforman, factible y necesario es pensar que lo mismo sucede con la referencialidad. Es de suma importancia diferenciar, en primer lugar, el «significado» del «referente»; necesario será para la lectura de los poemas de Espinel (y cualquier poema) entender con claridad estos dos elementos constituyentes del símbolo.

¿Es posible hablar de referencialidad en un constructo metafórico? La denotación³⁵ o el referente de un signo lingüístico, de acuerdo con las líneas generales de la semiótica, es definida por Peirce³⁶ (s.f.) como aquello de lo que el signo está ocupando el lugar. Siguiendo esta afirmación es posible decir que el «referente» del signo siempre estará ausente. Esto es una suerte de requisito: el referente debe existir *primero* en la realidad y solamente su posterior ausencia permitirá —generará— la existencia del signo. Para esta línea de pensamiento, el signo solo puede ser comprendido como una entidad que tiene entera dependencia de aquello a lo que está refiriendo: es determinado, inspirado por él, y su función no es otra si no denotarlo. **Fuente especificada no válida..** De allí que Ricoeur (1980) sostenga que la utilidad del signo es «valer por algo» (pág. 288).

El problema de la denotación en la metáfora surge cuando consideramos al referente como una «cosa extralingüística». Al respecto, Ricoeur menciona una aparente disonancia entre las consideraciones de Frege y Benveniste. Llamar al referente «una

³⁵ Sinónimo de Referencialidad que utiliza Ricoeur parafraseando a Frege y Benveniste.

³⁶ Aunque este autor prefiera utilizar el término «objeto» que nos reservamos para un uso diferenciado de «referente» o «denotación».

cosa» implica una materialidad individual, lo que dificultaría una propuesta concreta sobre la referencialidad de una frase o un enunciado (que claramente no puede reducirse a un *singular* referente como quizás sí sea posible en una *singular* palabra). Para Frege, señala Ricoeur, la denotación es comprensible en relación con lo que él llamó «nombre propio» (Ricoeur, 1980, pág. 288); este «nombre propio» es nada más que el signo que denota algo. No obstante, Benveniste, preocupado por llevar la referencialidad más allá de la palabra, considera factible la aplicación del «nombre» también a un enunciado, a una frase o a una expresión. La consideración del referente como un «cosa» resulta, entonces, insuficiente. Ricoeur propone una diferenciación nada más que formal para estos tipos de referencialidades: es utilizable, según este autor, la nominación de «cosa» si hablamos del referente de un «nombre», mientras que la nominación «estado de las cosas» será necesaria para hablar del referente de un enunciado.

El problema resulta ser, de esta manera, nada más que una disonancia de nomenclatura, puesto que podemos llamar signo (aquel que está en lugar de algo) tanto a un «nombre» como a un enunciado; y ambos poseerán una denotación. La discusión sobre la pertinencia del término «cosa» o «estado de las cosas» o «hecho» (palabra introducida por Wittgenstein) resulta ser un asunto más cercano a la filosofía, y sería infructuoso para este trabajo profundizar en ella. Lo que nos interesa en este apartado es comprender que el referente presente en un signo, sea este una palabra o en un enunciado lingüístico, es entendido (tanto por Frege, Benveniste, Ricoeur y otros) como un «elemento extralingüístico» existente en la realidad. Y más fundamental aún resulta entender que no se trata de una «cosa» o un «hecho» como tal. Al enfrentarnos al signo [piedra], el referente que nos invade no es la piedra-cosa con la que tropezamos esta mañana en el jardín ni tampoco la piedra de río que vimos a los cinco años. La denotación es un «objeto mental» que sucede en quien recibe el signo y que forma parte de una realidad culturizada.

El referente pertenece, indiscutiblemente, a la realidad, tangible o no, de los hablantes. Es, a breves rasgos, la «imagen» que le damos al concepto para poder comprenderlo. El árbol-arupo, fantasma, que ya mencionamos con Bousoño y cuya función es permitirnos entender la categoría, el concepto que está detrás del signo. Así funcionan los signos del lenguaje.

Pero lo que nos interesa queda aún sin responderse: ¿a qué realidad pertenece el referente de la metáfora?, ¿es posible seguir hablando de referencialidad? Frege sostiene que el lenguaje poético y el texto literario no poseen denotación alguna; y parece una afirmación cierta (en principio) si seguimos, como lo hace Ricoeur (1980), la teoría de las funciones lingüísticas de Jakobson (pág. 294). En este postulado, la función *referencial* se diferencia completamente de la función *poética* por la orientación de su mensaje: la primera se orienta hacia «el contexto no lingüístico» (pag. 294.), es descriptiva, *refiere*, como su nombre lo indica, un hecho del mundo. Basta esta distinción para considerar no solo que en la función poética, consecuentemente, no es posible la referencialidad, sino también que es un requisito en ella el abstenerse de denotar el mundo (sea este el mundo exterior o el complejo cercado de la realidad interior de un hablante). Ricoeur, en la misma obra, traza una respuesta: lo que en un texto literario se denota o se refiere no es otra cosa que «el mundo de la obra» (pág. 292).

«Yo camino, de mañana, por una pradera. Puedo decir simplemente: "he aquí el rocío". Sin embargo, André Bretón susurra: "El rocío con cabeza de gata". Dejo de inmediato de percibir únicamente el rocío, pero no por eso veo cabezas de gata. Me estoy representando una segunda realidad [...] un mundo diferente al que tengo ante los ojos»

Fuente especificada no válida.. Encuentro en la propuesta de Menard otra opción de aproximación hacia una respuesta para el problema del referente metafórico: este autor sostiene que la palabra poética supera a la cosa del mundo que fue nombrada para

configurarse, así, como portadora de una propia referencialidad. La «cosa», el «estado de las cosas», el mundo, dejan de existir; se anula la función didáctica y descriptiva del lenguaje. Aquel «rocío con cara de gata» nos resultará igual de perceptible, dentro del texto, que aquel rocío perteneciente al mundo exterior. Pero no son los mismos. El segundo no cabe ya en el poema.

Las siguientes palabras de Furio Jessi (1972) parecen hermanadas con la de Menard: «Los símbolos están cumplidos en sí mismos y por ellos no remiten a ninguna realidad que los trascienda» (pág. 19). Con estas palabras no solo se separa al *símbolo* de las «cosas» pertenecientes a la realidad, sino que, además, al otorgarle la cualidad de completitud, ya no cabe hablar de una dependencia entera del mundo: al contrario, el símbolo, la metáfora en el poema, pueden existir antes de que «cosa» alguna solicite o demande su existencia. No obstante, la eliminación de una «denotación» del mundo real no implica, necesariamente, una ausencia total de referencialidad; implica —lo considero, tomando en cuenta el pensamiento de Ricoeur— una forma distinta de referencialidad y una forma distinta de entenderla. El ya mencionado Jacobson es una guía para Paul Ricoeur en su planteamiento de un nuevo referente: según la teoría lingüística, en el texto, tanto el emisor como el destinatario se «desdoblan». Pensar que la referencia que aquel «emisor» es capaz de sugerir es la misma que la de algún emisor real (suspendido en la ausencia, vedado y oculto tras la imagen abrumadora del «emisor desdoblado») sería un error. «...lo que sucede en poesía no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda...». Algo similar a lo que pasa y que ya explicamos respecto a la significación: no podemos decir que las palabras pierden por completo su «significado primitivo», inherente a ellas; pero sí podemos decir que este es insuficiente para la lectura del poema y que resulta minimizado por la presencia de un sentido propio en la metáfora,

de una «transformación» de los conceptos. Lo mismo —no podía ser de otra manera— sucede con la referencialidad.

«Si el enunciado metafórico debe tener una referencia, esta provendrá del poema» (Ricoeur, 1980, pág. 293). Un pensamiento similar está presente en la propuesta teórica de Gadamer, quizás desde una postura menos lingüística. Para este autor, no cabe la posibilidad de leer al símbolo como un «recordatorio» o un «señalador» de cosa alguna. Cuestionando también el principio fundamental sobre la referencialidad propuesto por la semiótica³⁷, Gadamer (1991) sostiene que *objeto* al que refiere el símbolo no está ausente ni ha existido previamente en la realidad, sino que su presencia y su creación se halla contenida en el mismo símbolo; «...en la obra de arte no solo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite» (pág. 88). Seguir esta línea de pensamiento permite negar (o insistir en la negación) la sustituibilidad de un símbolo. Para la semiótica, la ausencia de la «cosa» del mundo real es salvada por la presencia de un signo, cualquiera que este sea (único requisito es que sea un constructo cultural). Así, una misma cosa puede ser «representada» por varios signos y estos fácilmente pueden ser sustituidos entre ellos. El símbolo en el arte, la metáfora, en cambio, posee un carácter de unicidad y es irremplazable; para Gadamer (y para otros autores, como ya hemos visto), es el portador de su propia referencialidad, de un *objeto* específico, creado en y solo para ese material físico que llamamos símbolo. La metáfora es irremplazable. Dice Gadamer (1991): «en su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está allí» (pág. 88).

³⁷ Aquel que dictaba la necesaria presencia de la cosa y su posterior ausencia como requisito para la elaboración del signo

El proceso, pues, resulta inverso: no es la «cosa» o el «estado de las cosas» lo que generará un signo que pueda ocupar su lugar en momento de ausencia, sino, al contrario, existirá un «símbolo» y su existencia será la *creadora* de un nuevo objeto, posible solo gracias a su símbolo. Considero necesario pues, en este punto, aclarar la terminología que nos permitirá diferenciar la «denotación» propia de un enunciado lingüístico de la nueva referencialidad; tal como la contraposición entre «sentido» o «idea nueva» y «concepto» nos permitió diferenciar la significación natural de la significación de la metáfora. He reservado el término «objeto» para designar aquello a lo que la metáfora o el texto poético están «refiriendo» (me abstuve de usarlo cuando se mencionó el trabajo de Peirce, a pesar de que es la palabra que él utiliza). Y también hay que aclarar que no podemos conservar la designación de «signo lingüístico» para hablar del portador de un «objeto» y de un «sentido»; se insistirá en este trabajo en el uso de los términos «símbolo» o «metáfora»³⁸, y también (aunque con menos agrado, como ya señaló) el término «sustituyente» utilizado por Bousoño. Tenemos, pues, una diferenciación importante para evitar confusiones terminológicas: la triada natural se compone de un signo lingüístico (palabra o enunciado), que tiene como referente o denotación a un «cosa» o un «estado de las cosas», y que posee un «concepto» o «un significado primitivo». Para este trabajo, consideraremos al «símbolo» y a la «metáfora» como portadores de una «idea nueva» o un «sentido» específico y único, y en cuya materialidad radica un «objeto creado».

De ninguna manera es la intención de este trabajo negar por completo los principios (ya mencionados) de la semiótica; de hecho, la ausencia de la «cosa» o el referente de un signo (propuesto dentro de dicha teoría) es, justamente, lo que abre las puertas a la posibilidad creativa de la metáfora. Con un referente lejano o una «cosa»

³⁸ Los dos términos se usarán indistintamente. No se trata de una pretensión mía: solamente sigo la línea propuesta por Bousoño, que no diferencia entre metáfora y símbolo y ambos términos son usados para hablar de lo que él llamó «fenómeno metafórico»

ausente, la metáfora puede imponer la presencia de su propio «objeto» y su nueva significación. La literatura es, en este sentido, el espacio idóneo para la creación. Ricoeur señala que para considerar una «nueva referencialidad» no debemos eliminar la referencialidad natural de los signos, sino transformarla; tal como hemos hecho y como hemos comprendido ya a la significación. Si hemos dejado claro ya que el «concepto» no es aquello que buscamos en la lectura de un poema, debemos entender que tampoco será la «cosa» lo que percibimos detrás. Sentido y referencialidad son modificados en la metáfora: las palabras y su significado, los referentes de un mundo perceptible, siguen allí, pero vedados, ocultos tras la bruma, cubiertos por la inderogable presencia, por la infinita presencia de lo que la metáfora crea en sí misma. También lo señala Bousoño: las palabras de una metáfora guardan, lejanas y brumosas, las significaciones originales que poseyeron en la lengua; pero nuestro interés no reside más en ellas. Me atrevo a volver, por su pertinencia y su belleza, a los versos de Machado: La palabra Cipresal, símbolo, material físico de la metáfora, refiere a un «objeto» Cipresal único e irrepetible (aquel, como ya hemos dicho, formado por ciertas atribuciones); y en él está, encerrada y en espera, la «nueva idea», el sentido: aquella tristeza, también única e irrepetible. No dejan de saltar a nosotros el concepto de cipresal y la imagen nebulosa de un bosque de cipreses. No. Pero los superamos, quizás porque percibimos que no son suficientes, quizás porque es lo que hacemos, en naturalidad, ante un poema. Y aterrizamos en el mundo completo y abrumador de la metáfora. Quizás en ese cipresal, en ese símbolo, habitemos la metáfora propuesta por Blumeberg: nos encontramos en un bosque inmenso, un bosque que no reconocemos hasta que nos vemos hundidos en él. Lo que queda fuera del bosque, nos es ya inútil. Nos basta, entonces, con su escaso cielo, el color de sus árboles, el frío de su sombra. «¿No es la función de la poesía suscitar otro mundo, otro mundo distinto con

otras posibilidades distintas de existir?» (Ricoeur, 1980, pág. 303). Bajo esta idea leeremos los poemas de Ileana Espinel en el capítulo siguiente.

4. LAS METÁFORAS DE LA ENFERMEDAD EN LA POESÍA DE ILEANA ESPINEL

4.1 Primer momento: el clamor de la enfermedad, el inevitable cuerpo.

Afuera,
un carnicero espía de rodillas
la mueca azul del diablo.
El viento es un tranvía de puñales.
La calle: un sombrío y anarquista
puente de lágrimas.

Adentro,
la tosferina.
Y yo que clamo.

La «tosferina» irrumpe en el silencio de una habitación. La violencia y la constancia de sus pulsos son inevitables. Allí, un individuo clama. ¿Hay algo, acaso, más fuerte que aquel sonido? ¿Habita alguien más aquella habitación? ¿Existe necesidad alguna más imperiosa que la de mirar aquel cuerpo enfermo que tose en el encierro?

Ileana Espinel no pudo haber construido otro «paisaje»³⁹ más preciso y más significativo: la importancia de este poema no radica solamente en una evidente presencia de la enfermedad —la palabra «tosferina» es más que clara—, sino en la forma en la que esta se muestra y la función que cumple. Vimos ya como la tos, en el pensamiento romántico, fue el síntoma idóneo para revelar cierto «desvanecimiento», cierto proceso de «consunción» del cuerpo. La tos acercaba a los enfermos a la liviandad: la intensidad

³⁹ El título de este poema que he decidido analizar primero es, precisamente, *Paisaje*, y pertenece al libro *Piezas Líricas*.

de las expectoraciones no hacía más que comprobar de manera visible la degeneración corpórea, la extenuación de los pulmones en beneficio de un crecimiento espiritual. Pero también hemos señalado otra cualidad de este síntoma: aquel que tose será el objeto inevitable de una lluvia de miradas y juicios, sin importar cual sea la naturaleza de esta sentencia. Espinel, en su universo lírico, le da especial atención a esta cualidad. La tos en el poema *Paisaje* de ninguna manera busca poner en evidencia la degeneración física del sujeto hablante, le interesa, al contrario, «mostrar» y evidenciar su presencia.

Miremos los versos que rodean al término «tosferina» sobre el que descansa la presencia infranqueable de la enfermedad:

Adentro,
la tosferina.
Y yo que clamo

Sobre la tos, una sola palabra: «adentro»; y como continuación, la escandalosa imagen del «clamor». La distribución de los versos no es algo que debamos pasar por alto; está claro que en el poema se diferencian dos espacios señalados con peligrosa obviedad por la misma voz poética a través los opuestos «afuera» y «adentro». La inclusión de la «tosferina» en mitad de los dos versos no hace más que fortalecer la idea con que esta estrofa se presenta al lector: el encierro, el «adentro», el espacio de soledad y de intimidad. Ahora bien, según Gastón Bachelard (2000), la separación entre un espacio interior y un exterior es determinante en la construcción y la existencia de un sujeto. El «adentro» tiene siempre algo de «estrechez», comprendida no en su acepción negativa: la estrechez permite el control sobre la intimidad y sobre la exposición del sujeto. Afuera «todo se vuelve desmedido» (pág. 198), el sujeto pierde el control sobre sí mismo al enfrentarse a una infinidad de caminos, lugares, estancias posibles que tienden a minimizarlo. Dentro, aquel cuerpo que tose y clama puede dominar la intimidad, mostrarse de la manera que él desea, convertirse en todo y en lo único que es posible ver.

La voz lírica de este texto se fía de la barrera imaginaria que se levanta con la simple mención de un «afuera» y, gracias a ella, logra alejar y separarse de lo que se encuentra en el «exterior» —barrera que es perceptible incluso de forma física, porque el poema no necesita describir las paredes de aquella habitación para que sepamos que están allí, para que sintamos la firmeza de su estructura—. El «paisaje» que existe fuera de las paredes (el carnicero, el viento, la calle) no es lo que la voz poética desea mostrar. La presencia del «clamor» lo evidencia: hay un sujeto, en el interior, que está llamando, que está pronunciándose, que está utilizando la fuerza del clamor para ser visto. El oyente, el observador, el lector, termina también situado en ese espacio interno, inevitablemente junto a esa figura, fantasmagórica al principio, que toma cuerpo y presencia después del estruendo de la tos, después del llamado nacido en su «clamor». «La intimidad del cuarto pasa a ser nuestra intimidad» (Bachelard, 2000).

Entonces, el afuera ya no es solamente un espacio que parece inalcanzable, sino que, sobre todo, *no se quiere* alcanzar. Basta mirar las palabras que componen la estrofa del exterior, todas formando un conjunto signifiante, para percibir una certeza de mal o de amenaza: no solo está claramente la imagen de un «diablo», encarnado y presente ante los ojos de los hombres, sino también símbolos que revelan el peligro: los puñales que arremeten con velocidad y efectividad inevitable (el tranvía y el viento son palabras clave en este sentido) complementan, junto al carnicero, una escena de violencia. La idea del «carnicero» ha sufrido una *modificación* en este poema para convertirse en el eje signifiante de una metáfora que tiene a la violencia y al peligro como sus significaciones. Cualquier sujeto está en riesgo al circular en el exterior, incluso el camino parece ser nada más que un «puente anarquista» que no promete nada más que dolor.

¿Qué razones hay, entonces, para cruzar la barrera y lanzarse a ese mundo? La seguridad está en el interior. Afuera no hay nada que resulte atractivo para el observador:

hay un hombre, viento, una calle, dolor, violencia... ¿qué más queda por mirar, que más valdría la pena conocer, qué sentido tendría ponerse en riesgo y exponerse a las amenazas del afuera? En el interior, espacio opuesto a lo externo, están también símbolos que poseen significaciones contrarias al dolor y a la violencia manifiestos en lo externo: el que nos interesa, la enfermedad. La tosferina y el sujeto que la porta se convierten en los únicos elementos, en todo el poema, que merecen la pena ser observados, con los que resulta posible —y cómodo— compartir el espacio (no así con el carnicero). La mirada del lector o el oyente no puede estar en otra cosa si no es en ese cuerpo que tose y llama, en ese cuerpo que domina por completo la habitación. Allí se crea una cierta intimidad entre el lector-oyente-observador y ese cuerpo que adquiere forma para emitir su clamor. Allí, en el interior, donde habita el sujeto enfermo, está lo opuesto a la violencia y la amenaza del afuera: la intimidad. La fuerza de la tos parece ser un mecanismo que busca apagar todo ruido externo, que busca minimizar esas escenas de peligro.

Precisamente, la presencia del individuo enfermo en el mundo lírico de Espinel absorbe o minimiza la existencia de un «exterior» en favor de su propia manifestación corpórea; y no solamente en textos con diferenciación clara como el que he señalado hasta ahora. El espacio interior, que es el espacio del cuerpo enfermo, se expande hasta absorber la posibilidad de un «afuera». En ese adentro, solo es posible, es casi obligatoria, la observación del sujeto que se forma, que se hace una entidad física a través de la enfermedad. Pensémoslo un momento: ¿no es el espacio interior, privado, íntimo, el único en que nos atrevemos a revelar nuestra enfermedad? Los salones médicos son siempre habitaciones cerradas, no existen consultas que se realicen al aire libre, en mitad de una plaza, en un café; el paciente y su enfermedad solo se revelan y se contienen en un espacio de seguridad e intimidad. Allí, en el espacio interior, el cuerpo enfermo brilla de presencia, es «inevitable», es imposible de ignorar. Lo que busca la enfermedad es,

justamente, el dominio de la escena por parte del cuerpo que la porta, opuesto a las posibilidades peligrosas y múltiples de un exterior.

Otro poema sirve como ejemplo complementario: *Abril 8*, del libro *Piezas líricas*⁴⁰. Nuevamente, la palabra inicial de este texto se encarga de determinar un espacio de intimidad: «Aquí...». En él asoma, como primera imagen, como presentación del sujeto, la inevitable presencia de la enfermedad: «mil agujas de fiebre...». También en ese texto, el oyente-lector-observador ha quedado sumido en ese espacio interno, comparte con el cuerpo afiebrado el calor de la intimidad. No es posible mirar hacia afuera, no es posible más que enfrentarse a aquel individuo, mirar aquel cuerpo que se va creando en el poema, que va tomando forma y presencia física hasta ser lo único que puebla ese espacio, lo único que parece tener una existencia cierta: «Aquí, mi sombra gris. Mi viaje oscuro. / Mi vuelo inútil. Mi sangrante hoguera». El dominio del espacio interior en este poema se acrecienta aun más con los versos que continúan; aparece, nuevamente, una marca de diferencia: la palabra «lejos», reiterada, contundente, opuesta incluso visualmente al inicial «Aquí». «Lejos, qué lejos...» queda entonces la existencia de un mundo externo, del espacio infinito donde aquel sujeto, visible e inevitable en el interior, no haría más que perderse.

Mas no debemos confundir: la poesía de Espinel no niega la existencia de un exterior, sino que, consciente del peligro que esconde su inmensidad, lo «aleja» (reitero la importancia de los versos apenas señalados), y consigue, así, colocar en primer plano el espacio íntimo donde el sujeto se muestra a voluntad. La inmensidad del exterior, como ya he dicho, terminará por subordinarse al control del espacio interno. ¿Qué mayor sensación de inmensidad contenida puede haber además de los versos siguientes del poema *Abril 8*?: «Aquí, el mar. El viento despoblado».

⁴⁰ Anexo 1.

El mar —también símbolo recurrente en Espinel— se ha encerrado en el «Aquí». Todo lo inmenso se reduce y se vuelve comprensible solamente en ese espacio en el que habita, dominante, el cuerpo enfermo y su voz. Todo lo exterior se doblega a la presencia íntima del sujeto enfermo, pierde su poder ante la figura del cuerpo que habita el espacio interior y que se le opone, como ya vimos suceder en *Paisaje*. Espinel no niega la existencia de una exterioridad, pero la presencia del sujeto enfermo que coloca en el espacio interior la supera. La voz poética clama: aquí, en el espacio que habita este cuerpo, en este cuerpo mismo, está lo único que se debe ver, lo único que se debe considerar, lo único que tiene presencia. En el espacio interno se vuelve abrumadora la presencia del individuo. Esta es, pues, la primera significación de las metáforas de la enfermedad: la presencia de un cuerpo enfermo que habita un espacio interior e íntimo en el que solo existe, constante y dominante, su corporeidad. La enfermedad significa presencia de un cuerpo.

Si acaso en otros poemas de Espinel no hay una clara distinción de los espacios —como la hay en los poemas que he señalado hasta ahora— será porque la enfermedad deja ya muy en claro la presencia de aquel cuerpo, lo muestra y lo visibiliza con tal intensidad que la posibilidad de un «exterior» termina por desaparecer o por contenerse en él. Observo el poema *Trilogía del yo*⁴¹ en el que no está señalada una diferencia de espacios —al menos no de la forma clara en que lo hacen los poemas antes citados—, y sin embargo, la presencia del sujeto enfermo domina el escenario de tal manera que toda visión posible no puede estar en otro objeto que no sea su corporeidad. Todo aquello que alguna vez lo rodeó, lo que pudo pertenecer a un mundo exterior, se ha decantado sobre la presencia del sujeto, forma parte de sí, se nos presenta solo a través de él. «Aquí dentro hay un muro, un vacío y un astro.». Todo cabe en ese cuerpo; lo intangible (el astro), lo

⁴¹ Anexo 2

infinito (el vacío), lo limítrofe (el muro), calza en ese sujeto cuya presencia va agrandándose hasta ocupar toda la visión posible, todo sonido posible, todo espacio de aquel mundo lírico que levanta el poema.

«Y una voz, la voz mía. Mi voz omnidoliente / [...] Aquí adentro está el yo. El que es todo y es nada». La voz es, al principio nada más, «una» voz general, imprecisa, casi podríamos decir etérea, perteneciente al mundo externo. Pero no son generalidades lo que busca la poesía, no es la voz intangible del narrador lo que le interesa. El sujeto poético se encarga de reducir las posibilidades: no es «una voz» cualquiera, es «su» voz, está en «su» espacio, es «su» cuerpo el que la produce. En el «yo» que habita claramente ese espacio interior se contiene todo lo posible, incluso la nada. La voz poética lo deja muy en claro: no quiere que haya nada más que el sujeto hablante en el universo lírico de los poemas. ¿Qué posibilidades quedan al observador cualquiera si no mirar, explorar, apreciar la presencia inderogable de ese cuerpo?

La enfermedad es, justamente, la carta de presentación del sujeto, es la que *muestra* y *crea* el cuerpo. La tos es el enérgico «llamado» a la observación de una corporeidad que se hace carne en los poemas. Ya no es posible hablar de la enfermedad romántica que reflejaba la progresiva consunción del cuerpo; es, ahora, la enfermedad que certifica su presencia.

Me detengo sobre un verso del poema *Balance Mortal*⁴²: «Los puñales de viento/ las tricomonas ávidas el tiempo aborrecible». La presencia de «las tricomonas» — evidente presencia de la enfermedad— es fundamental para nuestro seguimiento de las metáforas patológicas en Espinel. No es simplemente la tos, no se trata simplemente de un síntoma visible: las tricomonas, quizás más que cualquier otra enfermedad, son la revelación, la creación de un cuerpo portador que se consolida allí, en el poema, en mitad

⁴² Anexo 3

de un universo compuesto por «puñales de viento» y «tiempo aborrecible». El hecho de que se trate de una patología de transmisión sexual —una de las más populares, además— la hace especialmente importante: queda claro que en Espinel la enfermedad es el canal para mostrar, incluso *exhibir* un cuerpo y su profunda intimidad. No es posible la lectura de «las tricomonas ávidas» sin la presencia, abrupta, de un cuerpo; se convierte incluso en un *desnudamiento* que bien podría ser erótico: la «avidez» mencionada como cualidad de la enfermedad que da la sensación de deseo, de hambre; la revelación directa del sexo, la casi obligatoria mirada sobre él. «Desnudar» la tricomona —desnudar el cuerpo— es revelar no solo una forma física íntima, sino también la intimidad del secreto: el sujeto parece tener una postura abierta ante la sexualidad, ante la intimidad, muy alejada del ocultamiento y el recato. Eso es parte de lo que el acto de «desnudar» busca mostrar y revelar. Así pues, es claro que la patología tiene la función de mostrar, de poner en evidencia, de llamar a la observación. Las metáforas de la enfermedad significan, como ya he dicho, la presencia de una corporeidad. Agregó, nada más como señalamiento de la importancia de la lírica de Espinel, que no puede haber mayor distinción de la enfermedad romántica que el verso de la tricomona: la exhibición de un cuerpo, de su sexualidad «impura» es solo posible en la poesía de esta poeta.

Ahora bien, el «desnudamiento» se vincula, en Espinel, con el acto mismo de la escritura, canal gracias al que es posible el crear y mostrar. Lo dicho es fácilmente observable en el poema *Divina Escoria*. Si bien en los primeros versos de este poema es posible observar también una presentación del sujeto hablante, dominante en la escena, lo que me interesa especialmente de este texto es la estrofa tercera, claramente señalada como la explicación, el refuerzo del acto de escritura: «—La tortura del lápiz/ descubre allí el secreto/ del universo lívido del pecho—». En este texto existe un símbolo que, acaso, guarda menos secretos en su interior, pero no por eso ha perdido importancia: la

presencia del «lápiz» y su «tortura» bastan para que la imagen cree, ante nosotros, el «desgarrador» acto de la escritura. Lo estamos viendo el momento en que leemos en texto, podemos verlo realizarse en el poema. No obstante, la presencia de la escritura no tendría la misma importancia, en este estudio, si no fuera por los complementos que siguen a esta imagen. El «lápiz», en su actuar, no está haciendo otra cosa más que «descubrir el secreto del universo». Mas si acaso el poema hubiese terminado allí, la poesía de Espinel sería una totalmente distinta. Ya he dejado muy en claro que no considero factible hablar de referencialidad hacia un «mundo real», compuesto por «cosas» y «estados de las cosas»; pero también he sostenido la posibilidad de anular un «exterior» creado en el poema que se desvanece o minimiza ante la presencia del sujeto, del cuerpo que «escribe». La voz poética, a través del lápiz, revela el «universo lívido del pecho»: está conteniendo la inmensidad posible de la palabra «universo» dentro del tórax del sujeto; el ejercicio es el mismo que delimitar la «voz» a *una voz* «suya». Ya no existe el mundo exterior, inmenso; en el poema solo hay *un* universo que se muestra marcado por la condición de lividez, síntoma de enfermedad, y que solo puede provenir del interior del sujeto, de su «pecho». El poema pone en evidencia la corporeidad, el desnudamiento del cuerpo y su intimidad (su «secreto universo»). La idea que ya he mencionado anteriormente al referirme al poema *Paisaje*, aparece aquí quizás con mayor claridad: el afuera no ofrece nada que pueda ser objeto de exploración; lo que debemos observar, aquello sobre lo que debemos intentar develar el misterio, aquel universo de secreto, proviene del cuerpo enfermo. En este poema se revela, pues, la posibilidad que ofrece el acto de escritura: el desnudamiento —importante en la poesía de Espinel— que se consigue gracias a las metáforas de la enfermedad. En Espinel, escribir se vuelve un acto íntimo, de revelación, de develamiento.

Así pues, con base en lo dicho hasta el momento, puedo sostener que la poesía de Espinel —al menos la referente a la enfermedad, que es la que me propongo analizar aquí—, se estructura bajo una relación trídica de elementos que coexisten con el fin de elaborar el poema y su determinada significación; podría llamarla una especie de «fórmula». El primer ingrediente es, claramente, la *Enfermedad* símbolo, presente de diversas formas⁴³ en el poema. Su consecuencia y su objetivo es la *creación* de un *cuerpo-objeto* —segundo ingrediente—, que domina e impone su propio espacio y se *muestra*, inexorablemente, ante el receptor. Enfermedad, cuerpo, mostrar: los tres elementos dependientes el uno del otro y posibles solamente en la escritura. El poema es el horno que permite cocer esta composición: sin la escritura no serían posibles los símbolos de la enfermedad y, consecuentemente, no sería posible la creación de un cuerpo y menos sería posible su exposición. Pero no solo la enfermedad es posible en la escritura, sino que también esta parece depender, en cierto grado, de la enfermedad: se complementan en una infinita relación de doble filo. No es de sorprendernos, puesto que la voz hablante, aquella voz que domina los espacios y los «paisajes» con su «clamor», aquella que escribe, proviene del cuerpo creado y, por lo tanto, depende de su presencia. El *decir* es posible gracias a la presencia del cuerpo, y aquel cuerpo existe, a su vez, gracias al acto de decir. El trabajo de la escritura se convierte así en un círculo que parece no tener resolución: en él se crea el cuerpo que «dice» y solo con su presencia se puede continuar y perpetuar la escritura, la creación de ese universo. Esta idea sobre la escritura, quizás ignorada por Espinel o sospechada por su intuición poética, también se conecta directamente con la presencia de la patología: la enfermedad en un cuerpo es prueba de

⁴³ Como hemos podido ver ya en algunos de los poemas mencionados, la presencia de la enfermedad no siempre es igual: muchas veces se manifiesta a través de síntomas, metonimias de la enfermedad (la tos, la fiebre, la languidez, la lividez, evidentes carencias en el cuerpo...); y otras, se manifiesta explícitamente (la Tricomona, por ejemplo).

que este vive (lo muerto no puede enfermarse⁴⁴); y a su vez, solo el estar vivo implica la certeza de la enfermedad. Morir o dejar de escribir, solo significa poner fin a la posibilidad.

Pues bien, si he pretendido dejar en claro, hasta el momento, que la presencia y la exhibición de un cuerpo es una (primera) significación de la enfermedad, considero necesario repasar lo que esto implica. Hablar de corporeidad nos obliga a trazar ciertas distinciones; una de ellas, fundamental y ya señalada —diferencia clara con el romanticismo—, es la separación del «espíritu». La posibilidad de una voz poética cercana a la «omnisciencia», a la interconexión de espíritus que tanto sentido tuvo en el romanticismo, parece anularse con la presencia irrefutable de la corporeidad. La voz poética no busca tener presencia entre las «cosas» del mundo; al contrario, el cuerpo busca posicionarse como el objeto prioritario de la observación. A la voz poética de Espinel no le interesa expandirse hacia las «cosas», sino ser, entre ellas, un cuerpo, más visible y más llamativo; el único que vale la pena observar.

El «cuerpo enfermo», en Espinel, posee su propio valor en el espacio y en el tiempo, distinto y mucho más imperativo, mucho más evidente que aquel que puede poseer un individuo en *estado* de salud. «Me consta en qué medida la enfermedad [...] hace presente, hasta el límite de la impertinencia, nuestra corporeidad, esa corporeidad que casi pasa inadvertida cuando no experimenta una perturbación» (Gadamer, *El estado oculto de la salud*, 2001, pág. 90). Lo vimos ya con la exhibición de las tricomonas: ¿Habría sido igual de visible un sexo sano, sin ninguna posible historia detrás?, o más aún, ¿habría existido, acaso, la necesidad de mostrarlo? Y es que la enfermedad guarda

⁴⁴ Sobre esta idea volveré más tarde, cuando me refiera a la enfermedad como posibilidad de vida.

en ella las ricas posibilidades del misterio. Un individuo no se *muestra* ante el médico en estado de salud, acude allí para *exponer* sus síntomas, para dejar que aquel explore, toque, escuche, perciba lo que sucede en su corporeidad. La entrega del cuerpo, su dominante presencia a través de la enfermedad, es un acto encaminado a provocar, casi podríamos decir obligar, la exploración. «A causa de esa falla, uno advierte todo lo que tenía» (Gadamer, *El estado oculto de la salud*, 2001, pág. 91). La enfermedad que visibiliza el cuerpo hace posible su «estar allí»; un «estado» que por encima de significar un proceso temporal, tiene que ver con el «llenar un lugar en el espacio» (Ibid.). Precisamente, con esta idea adquiere más sentido y relevancia aquella distinción espacial presente en los poemas de Espinel que he señalado anteriormente. La existencia del individuo radica, pues, en su «estar» en *un* espacio —en este caso, un espacio interior, de intimidad—, en su posibilidad de mostrarse allí y, sobre todo, en la factibilidad de ser explorado.

Es así que la presencia de ese *cuerpo* en un *espacio* no debe comprenderse en relación con la idea de soledad o aislamiento. Nadie confiesa sus síntomas a una habitación vacía, nadie desnuda el cuerpo enfermo en una sala de consulta si el médico no está presente. Para el «estar ahí» es necesario el testigo. El «mostrar», el llamado efusivo y violento de la tos, implica, necesariamente, la presencia de un «otro» que percibe lo mostrado. El dominio del «espacio interior», del que ya he hablado, se vuelve fundamental: la voz poética construye un espacio de intimidad en el que su cuerpo está al alcance del «otro», llamándolo, invitándolo a leer el misterio. Solo dos existen en ese espacio íntimo: el paciente y el médico. Y entre ellos, el tacto y la exploración; el mirar, por parte de uno; el mostrar, por parte del otro. La voz poética de Espinel insiste, pues,

en la creación de un espacio de intimidad en favor de esa *relación*. Recorro, para demostrarlo, al texto titulado *Poema*⁴⁵ del libro *Piezas Líricas*.

Por la rara tibieza de tus manos,
por el rítmico río de tu verso,
mi fiebre destruiría al universo.
Yo, que digo a los hombres: mis hermanos

La enfermedad, como era de esperarse, es nuevamente la herramienta. No solo significa la presencia física y visible de un cuerpo, como hemos dicho, sino que se presenta también como una herramienta que ofrece la posibilidad de anular la existencia de un «afuera», de ese espacio donde el cuerpo creado se vería reducido, en importancia y visibilidad, a un grano de arena. El cuerpo, en ardor febril, tiene el poder de anular todo lo demás. Y está claro que la «destrucción del universo»⁴⁶ es una acción necesaria para la existencia cierta e indudable del cuerpo de aquel individuo hablante. Nada más que él, que el calor de su fiebre, puede quedar en pie, dispuesto para ser observado. Importante en este poema es la presencia del «otro»: él es la razón por la que la voz muestra su enfermedad, por la que busca hacer de su cuerpo el único «objeto» que existe al alcance de aquel observador tácito presente en el uso del vocativo. La fiebre «destruye el universo» y, entonces, la «tibieza de las manos» alcanzan al cuerpo porque ya no existe la inmensidad, la distancia posible en el mundo exterior, porque ya no hay nada más que sus manos puedan tocar. Solo queda la intimidad, el cuerpo que se yergue cuando ya nada más existe, y aquel que lo observa y lo toca.

Ileana Espinel señala de manera muy clara la importancia que tiene el crear la intimidad y «destruir el universo» exterior donde el ofrecimiento y la exploración no serían posibles; su voz poética da constancia de lo que es prioridad: no le importa

⁴⁵ Anexo 4

⁴⁶ Que, en este caso, claramente es un «universo» exterior; no ese «universo del pecho» que proviene del sujeto.

abandonar a los demás seres humanos, a los hombres, a «hermanos». En la intimidad, nadie más está permitido. ¿Qué mayor entrega, qué mayor voluntad de mostrarse en la intimidad es posible?

Repaso los últimos versos del mismo poema: «Hasta que solo quede sobre el mundo/ el edificio de mi amor profundo/ desmoronándose a los pies de tu alma». El cuerpo enfermo, su presencia —notemos que el amor se muestra tan físico, tan voluminoso, tan dominante como un edificio—, se concreta como la única existencia en el mundo. Con «destruir el universo» el sujeto poético está buscando convertirse en lo único presto para la observación y la exploración. Sobre él recaerán todas las miradas del «otro individuo» que comparte el mismo espacio, que ha sido testigo de la destrucción. Sobre él todas las preguntas, sobre él todo el deseo. La presencia de aquel observador, del «otro», resulta especialmente abrumadora en este pasaje: aquella forma inderogable del cuerpo solo será doblegada, solo se rendirá ante los ojos que la observan y guardan, para ella, la posibilidad de un juicio.

Hasta ahora sabemos, pues, que la enfermedad ya no significa solamente la presencia de un cuerpo en un espacio de intimidad, sino también su dominio y, sobre todo, su ofrecimiento.

4.1.1 Cualidades y antagonistas de la enfermedad.

Si asumimos que la enfermedad es la que permite crear y «mostrar» un cuerpo, resulta imposible pensar que la voz poética busque una camino para la «curación». El individuo, visible gracias a la patología, sabe —lo he expuesto ya con las palabras de Gadamer— que un cuerpo en «estado de salud» no sería igual de visible que un cuerpo enfermo. ¿Qué papel jugaría el «otro» ante un cuerpo saludable? ¿Qué sentido daría el médico a la labor exploratoria si el cuerpo que se presenta reboza en la salud? No sorprende, en este sentido, descubrir que el sujeto hablante no solo *utiliza* la enfermedad como elemento visibilizador de su cuerpo, sino que, además, deposita sobre ella cierta innegable gratitud. La voz poética ha buscado el «clamor» —el mostrarse y llamar la atención sobre sí— y lo ha encontrado en la enfermedad, en su tos, en el ardor de la fiebre. Entonces, es claro que no buscará curarse.

Observemos los versos del poema *Balance final*⁴⁷: «Un fiel remedio que no quiero darme./ Y un designio perpetuo de sangrarme/ *por este amor sin muerte y sin olvido*⁴⁸.». Queda más que claro, en este poema, que el sujeto hablante no busca negar u ocultar su enfermedad (como sería natural en las metáforas patológicas de la modernidad, por ejemplo) porque no la considera un símbolo del mal, porque no la considera una condición punitiva. Hace, precisamente lo contrario: acepta su condición y, además, rechaza la posibilidad de una certera curación, se niega a combatir su enfermedad. La salud a la que se rehúsa no es precisamente imposible, sino, al contrario, totalmente alcanzable: el «fiel» remedio parece *garantizar* antes que solamente *ofrecer* la curación. La enfermedad,

⁴⁷ Anexo 5

⁴⁸ He conservado los subrayados originales del texto de Espinel, que indican la cita de un verso de Juana de Ibarbourou. Sobre este verso en especial volveremos más adelante.

entonces, se vuelve una elección del sujeto, no una imposición producto de una cura desconocida e imposible. Una decisión íntima, además, que está enteramente en las manos del hablante y de nadie más; basta mirar la evidente expresión de voluntad que la voz demuestra sobre sí misma y su condición: «...no quiero darme».

La enfermedad, pues, no solamente se hace visible con el fin de mostrar aquel cuerpo que la posee, sino que también se estructura, en aquel individuo, como un propósito en sí misma. No es casual la palabra «designio» encontrada entre los versos señalados. La voz poética amplía la idea de una enfermedad voluntaria expuesta ya con el rechazo tajante hacia la medicina, y la lleva a convertirse en un objetivo, en un «plan» constante —«perpetuo»— dentro del cual, también con claridad, se ve incluido el «otro». El «otro» aparece aquí en uno de sus «estados» más repetidos a lo largo de la poética de Espinel: como la figura necesaria y complementaria de una relación amorosa, dicho, de forma directa, en los versos tomados de Ibarbourou.

Lo dicho nos permite aterrizar sobre otra de las *atribuciones* que posee la enfermedad de Espinel en su lírica: es posible observar que no se trata de una condición que degenera el cuerpo hasta llevarlo a la completa inmovilidad, sino precisamente lo contrario, la patología se caracteriza por mover el cuerpo hacia la acción, hacia la búsqueda⁴⁹. La pasividad no es propia del «designio» que Espinel desarrolla en su universo poético, en la enfermedad de Espinel no es posible pensar en la postración, no en el reposo perpetuo. Incluso en lo que parece ser la reclusión de una habitación sanadora, en el poema *Paisaje*, por ejemplo, la tos es la muestra de que la enfermedad está constantemente «buscando» y «llamando» en lugar de esperar, inmóvil, una posible cura. Es necesario recordar las palabras «mi fiebre destruiría al universo»; palabras que

⁴⁹ Atribución que, como ya vimos con Bousoño, claramente no pertenece a la definición conceptual de enfermedad. He aquí el acto de creación en la metáfora de Espinel.

necesariamente desvinculan a quien las ha pronunciado de un estado de quietud —buscar destruir el universo no es posible en la espera inmóvil—. No es casual, en este sentido, la palabra «sangrarme» en los versos anteriormente citados. No es casual, tampoco, la repetición de la idea de «sangrar» en algunos poemas a lo largo de la obra («...Vallejo —sangrándome los pasos—» dirá en el poema *Mar final*, o «Sangrando amor...» en el poema *Desesperado tiempo* o «Mi sangrante hoguera...» en *Abril 8*). La voz poética traza su designio con claridad: «sangrarse». No sangrar, simplemente. Sangrar ella, su completa existencia, sangrar como modo de ofrecimiento. La enfermedad se comporta como el fluir de la sangre: es prueba indudable de vida. Basta la pregunta, quizás peligrosa por incurrir en la obviedad: ¿acaso existe algún cadáver que sangre? Espinel lo responde claramente en sus versos: «ventanas inútiles como sangre en los muertos»⁵⁰. La enfermedad de su lírica no crea solamente la figura, inerte e inmóvil, de un cuerpo; crea, demostrando mayor complejidad, un cuerpo y su vida, su existir.

Podemos atrevernos a decir, pues, que en el universo lírico de Espinel, la enfermedad es un «estado» distinto al de la muerte de igual manera que es distinto al de salud. No se trata de un estado de transición o parte de un ciclo que va desde la plena lozanía hasta la resolución final de la muerte, en él, la enfermedad jugaría apenas el rol de eslabón intermedio. Esto es una distinción importante respecto al pensamiento romántico, puesto que la enfermedad de Espinel no se relaciona estrechamente con la muerte del cuerpo, ni se percibe en ella la cercanía de un deceso —razón esta por la cual en el siglo XIX se le había atribuido significaciones relacionadas con lo espiritual y psicológico—. Son otros los símbolos, opuestos totalmente a la enfermedad, los que sí se vinculan a la muerte; metáforas (que veremos a continuación) cuyas significaciones se alejan de la *vida* y la inexorable presencia que podemos palpar en el símbolo *enfermedad*.

⁵⁰ Del poema *Visión del Suburbio, Anexo 6*

La metáfora patología, como hemos visto ya sugerido en algunos versos, se vincula con el amor —y, consecuentemente, con la presencia del otro— y significa la presencia de un cuerpo vivo, activo, con designios claros, con afanes de búsqueda, con intención de mostrarse; por eso, sus antagonistas no pueden si no estar vinculados a significaciones como la nostalgia, el abandono, la ausencia de una mirada que pueda dar sentido al acto de exposición. Son aquellas significaciones las que la enfermedad rechaza, las que aleja del cuerpo vivo porque representan, para el universo lírico de Espinel, el mal.

Para lo dicho, reviso el poema *La inefable ráfaga*⁵¹: «Mi dolor no es de amor./ Es de verde distancia...». He seleccionado, quizás, los versos más diáfanos, pero la «nostalgia» y la «soledad» son significaciones visibles en casi todas las metáforas a lo largo del poema entero. La aclaración presente en estos versos es más que importante: la enfermedad de amor no se presenta de manera perjudicial en la voz poética, no es la causante del dolor. Hemos visto ya que, en oposición, es una enfermedad buscada, una que no se desea curar. El dolor claramente proviene de la separación y la lejanía, de la «distancia» señalada como lo único vivo en este poema: la adjetivación que Espinel utiliza es fundamental, «verde», puesto que en todo el texto, esta es la única cualidad que remite a la vida, al florecimiento, y se encuentra atribuida directamente a la distancia. En oposición, el cuerpo yace inmóvil, doliente, habitante de una «vida en la muerte».

El amor, desde la primera línea, queda exento de culpa; la responsabilidad de la «muerte» recae sobre símbolos que insisten, uno tras otro, en un especial y único abandono: «Es mi vida en la muerte./ Esta vida de lirio desolado/ de vuelo inútil, /de inestable hoguera.». El «lirio desolado» pone frente a nosotros un abandono abrumador, infranqueable ya desde la primera línea. Hay una belleza que se levanta, solitaria, en mitad

⁵¹ Anexo 7

del vacío, de la sequía: se trata de una planta frondosa, abundante, especialmente atractiva, pero que nadie mira, que nadie podrá ver porque ha crecido en la desolación. Es «inútil» su belleza como es inútil su «vuelo», es decir, su búsqueda, su posibilidad de salir. Es un fuego que quema sin propósito y que no parece poseer la estabilidad necesaria para mantenerse ardiendo, para brillar por un tiempo largo, para *estar* allí. Es «inestable», como lo es un niño en condición de orfandad. Dominan aquí el abandono y la consecuente nostalgia, ambos marcados por una distancia insalvable —quizás no explicitada en el poema, pero claramente perceptible— entre la voz hablante y algún «otro» previamente presente.

Estos símbolos de dolor siguen fortaleciéndose en los versos que siguen: «Muerdo una sed extraña/ que me colma de tiempo,/ que me puebla de barcos/ que me ciega de cielos...». Aquí está la sed que siempre es sinónimo de carencia, que siempre impone la necesidad de algo que no se tiene; viene detrás el «tiempo», abono preciso para la nostalgia; y los barcos que siempre están dispuestos a marcharse y arrastrar hasta la lejanía el recuerdo de sus pasajeros «pueblan» el cuerpo del sujeto poético como si de un puerto de despedidas se tratara; y el cielo siempre inalcanzable que no le deja ver más, que ofusca su mirada de la forma en que lo hace el deseo.... Los símbolos se combinan y se conjugan entre sí para crear una significación clara: el dolor del abandono, del cual germina, inevitable, la nostalgia. Espinel crea símbolos cuya significación es *una* nostalgia, *su nostalgia*, perfectamente perceptible en el poema y cuya atribución principal es ser algo cercano a la muerte: «...mi vida en la muerte». La evidente soledad en la que se encuentra el sujeto hablante en este poema no es aquella soledad añorada que hemos podido percibir en composiciones anteriores en las que el mismo cuerpo buscaba la anulación del mundo, el aislamiento en su espacio de intimidad: en él habitaba, visible o bajo la sombra, pero siempre presente, la figura necesaria del «otro»; y era, entonces, una

soledad compartida e íntima, era la presencia del amor, antagonista seguro del abandono y de la nostalgia.

Vemos, pues, que las metáforas de la enfermedad no se hacen presentes entre las metáforas recientemente mencionadas: a la patología se le reserva la significación especial de la vida y la cercanía con el «otro»; a distintas metáforas se les atribuye significaciones del mal, de la nostalgia. Entre las significaciones de la enfermedad propia de Espinel no se encuentra la muerte, y tampoco parece acercarse a la presencia de un dolor agónico. La muerte, como significación, se reserva para aquellos símbolos (como los que he señalado) que hacen palpables, para el lector, la certeza de *una* especial distancia y de *un* irrepetible abandono: no olvido al «lirio desolado». Pero, aunque aseguremos que la muerte no es una significación posible de esta enfermedad, aún quedan ciertas atribuciones que es necesario repasar.

Es posible ver que esta especial patología del cuerpo siempre está demostrando calor, aunque no necesariamente se muestre de manera tan explícita como un caso, por ejemplo, de ardor febril. Esta peculiar sensación de calor está conectada, muy estrechamente, con otra de las atribuciones que ya he señalado anteriormente, la intimidad. La temperatura es también uno de los determinantes en la separación de los espacios y un señalador claro del «lugar interior» o íntimo. Recorro nuevamente al poema nominado *Pisaje*⁵² por tener más que clara, como ya hemos visto, la distinción de un «afuera». Allí se crea un viento tan helado que es capaz de provocar dolor, de herir la piel como «un tranvía de puñales»; hay, sugerida en las descripciones, una ligera borrasca; por las calles de ese poema transita la «sombra», el sol parece haberse ausentado. Cuando la voz poética nos señala el afuera, es inevitable sentir frío. Por otro lado, están los versos:

⁵² Anexo 15

«por la rara tibieza de tus manos / mi fiebre destruiría el universo»⁵³. En este caso, es el calor, inherente a la fiebre —y también señalado en las manos amadas— el que participa activamente de la destrucción de ese espacio exterior, de ese mundo amenazante. Claramente, es posible ver que la ausencia de calor (proveniente de la enfermedad) indica peligro, indica amenaza, e indica también la ausencia del «otro», del amor febril, del ardor íntimo. El sujeto hablante se vuelve vulnerable ante el frío. Recuerdo a la «inestable hoguera» que he señalado antes: en ausencia del otro, corre el riesgo de apagarse y dejar de arder en cualquier momento. Es el caso del poema *Epístola tiernísima para el final de un sueño*⁵⁴ del libro *Piezas líricas*:

Que todo pasa raudo, huyendo ante mis ojos
(el tráfago del mundo, mi carcajada en máscara,
la aurora y el crepúsculo de la tarde, los hombres)
sin dejarme ese tierno inmarcesible fuego
que me encendió tu fresca encarnación de alondra
aquel lejano viernes de febrero.

En estos versos, el mundo vuelve a adquirir el poder. «Todo pasa» ante los ojos de la voz poética que no puede más que observar la presencia inminente, dominante, de lo que habita ese espacio exterior en el que se pierde y se minimiza. El sujeto, esta vez, debe colocarse una «máscara» porque ese espacio, ese mundo, no es el lugar para la intimidad, para mostrarse y desnudarse. Le falta el calor que «encendía» aquella «fresca encarnación de alondra» (es decir, la presencia del otro) para poder construir el espacio interior, para «destruir» al amenazante universo que transita ante ella. La soledad es más que latente en estos versos: el sujeto se enfrenta al «tráfago del mundo» con la nostalgia, enemiga que se alza victoriosa, de un «lejano» tiempo de intimidad, de un lejano calor

⁵³ Del poema, también ya señalado, titulado *Poema*. Anexo 4

⁵⁴ Anexo 8

encendido alguna vez, bullente en el cuerpo enfermo. No hay enfermedad, no hay calor, hay amenaza.

Son precisamente los símbolos y metáforas (como los señalados en la primera estrofa del poema *Paisaje*) que tienen al «frío» como una cualidad inherente a ellos, los que forman otro grupo antagónico a la enfermedad. El frío, insisto, habita y se extiende en el «espacio exterior». Si acaso existen poemas de denuncia o de reclamo en este primer momento de la poesía de Espinel, estos tienen como objeto al «mundo», al universo que la fiebre ha ofrecido destruir; y todo aquello que la voz poética de Espinel rechaza, todo por lo que se lamenta, todo lo que le duele, todo lo que podría llamar como su enemigo, será relacionado y vinculado con el frío. Mas no, como se esperaría en la modernidad, con la enfermedad. Recorro, esta vez, al poema *Tránsito*:

El frío se me cuela a dentelladas.
Una daga me corta
de carne a hueso el alma

[...] Ríe la muerte. (Fruta en desvelo).
Mi carcajada:
harapo rojo de la nostalgia.

Considero interesante la presencia del arma, la daga, repetida también en forma de «puñal» en el poema *Paisaje*; parece ser que en la poesía de Espinel la presencia de las armas de filo trae consigo la significación de una peligrosa frialdad. El dolor que provoca el frío en este poema es más que claro: «invade» de manera violenta, a «dentelladas», imitando las maneras de una daga que lastima sin distinciones. El cuerpo, tan imponente en otros textos, es ahora vulnerado; en él penetra el frío, en él ejecuta su corte. Ya no puede ser el cuerpo que se mostraba inderogable y que era capaz de crear un espacio de calor e intimidad. La muerte, hermana mayor de la nostalgia, se hace presente en señal triunfal de alegría.

Mas el frío no se presenta solamente como un vulnerador del cuerpo, sino también como antagónico a él, como indicador de todo aquello que no posee vida como sí posee el cuerpo enfermo: «De esta ración del Mundo, surgen mil ráfagas ardientes./ No obstante, un frío cruel/ palidece en el rostro del chiquillo⁵⁵». Si bien en este texto parece existir la presencia de un calor, este solamente será útil para generar contraste, para que la irrupción del frío sea mucho más fuerte y mucho más abrumadora. No es casual el uso de la locución adverbial (no obstante) indicando que aquel calor no alcanza a impedir la existencia del frío, como si su presencia fuera superior e incontenible. Es un calor minúsculo, presentado apenas en «ráfagas»: no es constante, es esporádico, es efímero. Noto el uso de la mayúscula en la palabra «Mundo»; el texto parece señalarnos la fuerza e imponencia de ese universo exterior que, en otros poemas, era minimizado por la figura del cuerpo enfermo. Aquí, el cuerpo del sujeto hablante es el que parece reducirse, hacerse minúsculo ante la inminente existencia de ese espacio enorme. Además, el frío posee, en este poema, una adjetivación indiscutible: la voz poética no quiere que lo veamos de otra forma más que marcado por la «crueldad». Se posa sobre un infante, sobre el más vulnerable de los seres; pero no lo hace para llevarlo, ese momento, a una condición de dolor. El frío es solamente indicador de que cierto mal, cierta degeneración, cierta carencia, habitan o habitaban ya en un cuerpo. El frío se posa, como los buitres, sobre los cuerpos desechos:

—solo, indiferente y mudo [...]—.
Tienen hambre sus pasos. Sus harapos denuncian vagas
 huellas
 de una aguja fielmente utilizada.
 [...]
Siento un halo de nieve dentro de mis venas sonámbulas...

Nuevamente la soledad y una figura igual de importante, el silencio: no existe llamado en el cuerpo del niño, no existe el intento de buscar la mirada del otro de la forma

⁵⁵ Del poema *En mi suelo*, del libro *Club 7*. Anexo 9

en que la presencia de la enfermedad, la tos, el cuerpo, lo hacían. El infante es un cuerpo perdido en la inmensidad de ese «Mundo». Y como si no fuera suficiente ya, en versos siguientes, los pies del niño, desnudos y expuestos a las bajas temperaturas de las aceras, manifiestan el dolor, la miseria y el abandono: se contraen sobre la dureza del cemento que no ofrece más que una temperatura helada. No considero posible siquiera una sensación cercana al calor: para este momento del texto, ya todo está dominado por la frialdad. El cuerpo de la voz poética, aquel que ardió alguna vez en el espacio de la intimidad, se ve también doblegado por la gelidez: el «halo de nieve» penetra hasta sus venas. Sabemos nosotros que en ese espacio helado del «Mundo exterior» ya no le será posible «sangrarse» como hizo alguna vez por aquel amor sin muerte y sin olvido; no es difícil sentir como la sangre se congela en las venas del sujeto hablante, como se vuelve inmóvil, como se ve impedida en su designio. La muerte ocupa también su espacio en lo que resta del poema; hay un cuerpo tendido e inerte ante el cuerpo todavía vivo de la voz poética. Espinel nuevamente separa el sujeto creado de aquellos otros, inmóviles, del «Mundo» exterior: el muerto es «gris», frío; el cuerpo del hablante es «verde» todavía, vivo.

Así, queda claro que el *mal* y la *degeneración* no son significaciones posibles de la metáfora de la enfermedad. Lo son de símbolos que imponen nostalgia, frío, abandono. Me resulta posible afirmar que la enfermedad de Espinel, esa patología que enarbola en sus versos como exhibidora de un cuerpo, no conduce, no significa, no refiere a la muerte. Esta siempre será la antagonista: el deceso, por obvias razones, impide el mostrarse; y la mirada del otro no tiene sentido sobre un cuerpo sin vida. La patología de Espinel es un estado, un umbral infinito en la escritura que pone en evidencia un cuerpo lleno de vida. El calor de la enfermedad se opone al frío característico de los fallecidos; casi inimaginable resulta un cadáver cuya frente arda en señal de fiebre. La enfermedad no es

posible en un cuerpo muerto, así como no es posible en una roca, en un pedazo de plástico, en todo lo estéril, en todo lo inerte. La enfermedad solo muestra su efervescencia en los cuerpos vivos. Espinel, a través de las metáforas de la enfermedad, *crea* un cuerpo que está permanentemente en estado de vida, que está buscando existir. Concluyo, hasta aquí, una parte importante y reitero: la enfermedad de Espinel significa la «absoluta indivisibilidad del cuerpo y de la vida» (Gadamer, *El estado oculto de la salud*, 2001, pág. 88)

4.1.2 El amor y la Enfermedad

*La poesía —su vuelo, sus raíces—
y el universo del Amor que crea*

Todo lo dicho hasta ahora: la división de los espacios, el calor de la intimidad, el hecho —este sobre todo— de que la enfermedad busque mostrar un cuerpo que trae consigo la certeza de un individuo vivo, es clara señal de que las metáforas patológicas se encaminan a trazar una relación entre el sujeto hablante y un «otro» observador cada vez más innegable —receptor del cuerpo que se muestra y se ofrece—.

Retorno a un poema ya mencionado, esta vez con una mirada ampliada; en *Balance final*⁵⁶, la única y suficiente razón por la que la voz poética rechaza la salud se explica en el último verso, préstamo astuto de las palabras de Juana de Ibarbourou: «por este amor sin muerte y sin olvido». La salud que, sabemos ya, impide una visibilidad tan intensa del cuerpo y del sujeto, es rechazada sin duda en favor de un amor que no parece tener término posible, ni en el ámbito corpóreo ni en la memoria. Es decir, el fin del sujeto creado en los poemas, el «designio» de ese cuerpo —y, por ende, de la enfermedad— está

⁵⁶ Anexo 5

señalado como el «amor». También es necesario recurrir a otro texto ya señalado, *Poema*⁵⁷; en esta composición, es el designio del amor lo que mueve a la voz poética a ofrecer su fiebre como herramienta para acabar con el «Universo» y construir, sobre los residuos, un espacio de intimidad donde la relación amorosa, la cercanía que esta requiere, resulten posibles. En esta composición, la reiteración de la palabra «por», es significativa: refuerza, una y otra vez, la presencia del otro y los motivos que tiene la voz poética para actuar y para ofrecer su enfermedad. No es necesaria una lectura profunda para entender que la enumeración de razones es abiertamente amorosa:

Por la rara tibieza de tus manos,
Por el rítmico río de tu verso,
Mi fiebre destruiría a universo.

[...]Por tu talle de sílfide en desvelo,
Por el milagro de tus ojos pardos

[...]Por la magia doliente de tu vida...

Mas la sola presencia de la palabra amor trae ciertas complejidades. Está claro ya que no cabe la posibilidad de pensarlo como un sentimiento generalizado, categórico. Este *amor* se ha creado en la poesía de Espinel y posee sus propias y singulares cualidades. Es irrepitible. Retorno, por un momento, a las palabras de Bousoño y recuerdo la incapacidad del «concepto» por expresar los «amores individuales», ejemplo al que él mismo refirió. No nos preocupa, en este trabajo, la definición de amor, ni lo que su palabra pueda entregarnos como referencia: lo que nos interesa es, precisamente, entender el funcionamiento de ese *amor* propio de Espinel en relación a la enfermedad, cuáles son sus características y cómo es que conecta al sujeto hablante de los poemas con la figura del «otro»⁵⁸.

⁵⁷ Anexo 4

⁵⁸ Entenderemos a este «amor» únicamente como una relación entre dos sujetos, no como un amor unidireccional como podría ser, por ejemplo, el amor de la voz poética hacia un autor específico (es claro que Espinel sintió mucho aprecio por Vallejo) o el amor de la voz poética hacia un país, una ciudad, un libro...

Hasta el momento sabemos que *este amor* depende enteramente del cuerpo y de su irreductible presencia provocada por la enfermedad. De hecho, hemos visto que en la poesía de Espinel las patologías —indicadoras de vida— tienen un vínculo especialmente fuerte con el amor. ¿Podría ser de otra forma?, Espinel trabaja sobre la certeza de que solo los cuerpos vivos están en condiciones de amar, y solo es posible amar a un cuerpo vivo. Y, como hemos visto ya, solo la enfermedad puede señalar «vida» en un sujeto.

La relación del amor con la enfermedad y la consecuente vida se evidencia en el siguiente pasaje: «Sangrando amor. / Divinamente enferma.» En estos versos, claramente vemos al amor «emanar» del cuerpo —de la misma forma en que emana la sangre—, eliminando así la posibilidad de pensar al sujeto hablante en un estado que no sea el de la vida. El amor, tan importante para la voz poética, ocupa el lugar del ingrediente imprescindible de la existencia. El complemento a este amor «amor que se derrama desde el cuerpo vivo» es, notoriamente, la enfermedad, que por primera vez aparece adjetivada con la palabra «divina». Este calificativo no hace referencia a una consideración teológica, claro está; en su lugar, se acerca más a una celebración por la enfermedad. En ella, como en la vida, parece existir una suerte de milagro escondido. Es algo festejable, algo bello. La relación presente en estos versos deja claro que el símbolo de la enfermedad está siempre ligado a la celebración de la vida, presente no solo en un cuerpo, sino también en cualquier objeto que se presente como digno de ser amado. La vida que es la condición necesaria para la existencia del amor, y esta solo puede ser transmitida por la enfermedad, por el *calor* que esta implica.

No en vano en el poema *Balance de cosas adorables*⁵⁹, la patria de la poeta, presentada aquí como objeto de su amor, aparece marcada por una metáfora patológica: «...mi Ecuador febril y sus milagros». La patria se convierte en un espacio íntimo —deja

⁵⁹ Anexo 10

de ser un espacio gigantesco, amenazador—, lo acompaña el calor, propio de lo vivo y lo amable. Dos adjetivos bastan para convertir al Ecuador en una «cosa adorable»: febril y milagroso. La presencia de la enfermedad señala la posibilidad que tiene un objeto de ser amado y de formar parte de la selectiva lista de *cosas adorables*. Adicionalmente, basta observar los versos para percibir nuevamente la relación entre el prodigio y la enfermedad: la patología revela siempre la incomprensible, milagrosa, existencia del amor.

¿Pero qué podemos decir de la relación amorosa con «el otro», del amor que se presentaba como designio en los versos «sangrarme por este amor sin muerte y sin olvido»? En el mismo poema *Blance de cosas adorables*, el amor corpóreo hacia «el otro» se hace presente: «Tus ojos pardos, tus dorados brazos,/ el fulgor de tu estatua,/ mi desvestido corazón amándolos». Podemos considerar a los objetos de amor que aquí la voz poética señala como fragmentos, indicios quizás, de un cuerpo. Se tratan de «objetos» físicos; ojos, brazos, la presencia de la «estatua» que da fe de una corporeidad innegable. No considero que se trate de una enumeración casual o inocente: los ojos resultan vitales en el proceso de exploración que el cuerpo enfermo busca conseguir al mostrarse, al llamar al otro, al invitarlo a «mirar» su corporeidad. Y ¿no son los brazos, acaso, la herramienta perfecta para la exploración del amado? Adicionalmente, todos los elementos están singularizados por poseer una cercanía con el calor. El color pardo de los ojos —al que nos enfrentamos otra vez, antes ya lo hicimos en *Poema* y lo haremos más tarde en *Epístola ternísima para el final de un sueño*—, el dorado de los brazos, el fulgor de la estatua, revelan, a través de simbología cromática, la cercanía con el fuego, elemento que impone la presencia del calor y que ya hemos relacionado con la enfermedad y la vida y ahora relacionamos también, consecuentemente, con el amor. Complementario a los objetos que la voz poética ama, está la presencia misma del cuerpo del sujeto hablante,

nuevamente revelándose y ofreciéndose al amor del «otro». El corazón, desnudo y en ofrenda, se vuelve «adorable» cuando está cumpliendo su designio, que es amar.

El verso final de este poema no es menos significativo: «posiblemente yo si tú me amaras». La voz poética decide presentarse como una «posible cosa adorable» si una sola condición se cumple sobre ella: el amor del otro, incluso más importante que el amor hacia el otro, señalado en el «desvestido corazón» del verso anterior. El verso final de *Balance de cosas adorables* debe ser considerado como un llamado antes que como una resolución; por eso la presencia del condicional «si tú...». Esta línea poética puede ser leída como una petición por concretar la relación amorosa y cumplir, así, el objetivo mayor del sujeto poético: este solo podrá ser algo adorable si sobre él recae el milagro del amor.⁶⁰

Ahora bien, la cercanía de la patología con el amor nos permite entender que el cuerpo enfermo no busca proyectarse hacia el «otro» solamente como lo hace el paciente ante el médico —metáfora que yo mismo he propuesto con anterioridad y que es necesario ampliar—, puesto que entre estos dos no existe la posibilidad del amor y de la intimidad. ¿Qué se busca con el ofrecimiento del cuerpo para la exploración, qué se quiere conseguir con la búsqueda de amor? En una relación paciente-médico el fin máximo de quien realiza el acto exploratorio, en este caso el médico, es la categorización del cuerpo que se le ofrece. Los individuos que poseen una enfermedad determinada pertenecen a un grupo también determinado, son sujetos cuya identidad posee un carácter grupal. Entre los

⁶⁰ Considero oportuno señalar un verso que refuerza esta idea expresando precisamente lo contrario. En el poema *Canto a la pobreza* del libro —mucho más maduro— *Diríase que Canto*, la voz poética realiza una enumeración de los objetos o situaciones en los que existe la pobreza como símbolo, este sí, del mal. Entre «el despiadado que destruye sueños» y «el rencoroso que jamás perdona», está la voz poética que dice: «yo que me entenebrezco cuando no amo». La ausencia de amor tiene un peso negativo sobre la figura de los seres.

miembros del grupo, entre los portadores de la misma enfermedad, se diferencian, apenas, por pequeñas variantes en sus síntomas. Mas no hay distinción especial ante los ojos del médico porque su interés radica en la clasificación —muy general además— que solo permite ciertas minúsculas variaciones.

El sujeto explorado por el médico ve su identidad mermada por la nominación que le otorga su enfermedad: diabético, canceroso, enfermo de gripe, portador de...; la enfermedad se convierte solo en una señal de pertenencia a un grupo categórico. El fin del acto exploratorio que realiza el médico es, justamente, descubrir la señal que a cada sujeto le corresponde. Su deber y su acción llegan hasta la identificación, que conduce a la clasificación y, posteriormente, a la cura de la enfermedad. En el universo lírico de Espinel, lo sabemos ya, no se busca una cura para la enfermedad, por lo que la categorización tampoco es necesaria. No resulta posible que el fin máximo de la exploración sea la «nominación» de la enfermedad que posee el sujeto, entre otras cosas, porque es el propio cuerpo enfermo quien revela su enfermedad. ¿Qué labor le resta al médico si el mismo paciente confiesa, a gritos, que posee tricomonas?, ¿qué labor le resta si el fiel remedio que podría recetar no será ingerido? Espinel rechaza la posibilidad, incluso, del médico: «sin remedios sin médicos sin dioses» dirá en *Balance Mortal*.

4.1.3 El Otro, la alteridad, la identidad

En mitad de nuestra habitación silenciosa resuena una lejana tos. No tardamos en descubrir que proviene de la habitación contigua. La escuchamos un momento: los intervalos de silencios, el aire dificultoso entre los bronquios, la explosión y los espasmos. La imaginación posible está limitada por el conocimiento: sabemos que existen apenas cinco o seis causas posibles de esa tos (lo sabrá un médico con mayor certeza). No habrá

sorprende en ninguna de ellas. Es más, sabemos que se trata de un determinado tipo de afección: pulmonar, respiratoria. Médicamente, el misterio se resuelve con facilidad. Pero, ¿nos hemos preguntado de qué color serán los ojos de aquella persona que tose, o de qué color su cabello, de qué textura será el pecho que convulsiona, de qué manera su cuerpo enfrenta el calor febril en la noche? Es esta la mirada que Espinel busca atraer sobre el cuerpo enfermo que crece y se construye en sus poemas. Se trata de motivar el conocimiento por parte del otro, único camino hacia la identidad. El sujeto poético de Espinel busca la existencia en la alteridad.

«Si una flor tuviera en sí misma su plenitud óptica, no tendría la necesidad de que la contemplaran». (han, 2017, pág. 15) También si aquel cuerpo existiera en plenitud por sí solo, no tendría necesidad de mostrarse al otro. Pero parece no ser el caso, y entonces la tos y la fiebre son los colores y los aromas de la flor: son aquello que lo presenta ante los ojos del observador, son lo que atrae su mirada. ¿Para qué destruir el universo y dejar en pie solamente el edificio de un amor profundo si no es para ser explorado, para ser conocido, para buscarse una identidad? «La mirada amorosa [...] redime del estado de indigencia» al individuo que por sí solo no puede poseer plenitud óptica (han, 2017, pág. 15). Solamente el acercamiento amoroso sobre el cuerpo hace posible su «existencia», solamente la mirada del «otro» hace posible la identidad del observado. Esto explica todo lo mencionado con anterioridad: el hecho de que en la poesía de Espinel encontremos una estrecha vinculación entre el amor, la enfermedad y la vida; entre las patologías y el acto de mostrarse como un cuerpo «ardiente» en existencia. No en vano hemos visto que la enfermedad es la presentación de un cuerpo que sangra, que muestra calor, que llama: detalles que imposibilitan su muerte, su no existir; detalles que invitan al «otro» a conocerlo. Porque no habrá sentido alguno en conocer un cuerpo muerto.

No obstante, los colores y los aromas de la flor ofrecidos al transeúnte, de no ser propios de dicha flor, podrían vaciarse en un mal peligroso: podrían caer en el error —y horror— de convertirse en una estética de la «exclusividad», una estética de lo falso. Y esto solo impediría la consecución de una identidad. ¿Quién estaría dispuesto a gritar en un altoparlante, en mitad de una plaza repleta de gente, la patología que lo aqueja? Solo aquel que busca hacer de ella la vestidura de un personaje que deambula, fantasma, en el teatro de las máscaras. Biung-Chul Han sostiene que para hacer posible y real el «conocimiento» que generará la identidad es necesario evitar todo tipo de estímulos e información superflua, es decir, todo tipo de enmascaramiento. Lo que *no* es natural en el sujeto no hace más que imposibilitar el conocimiento, desviarlo, volverlo infructuoso. Pero así como —alegremente— el color y el aroma son inherentes a la flor, y no podría esta mostrarse de otra manera, la enfermedad en el cuerpo es también el ofrecimiento de lo natural, no el ofrecimiento de un disfraz estético. He ahí la unicidad e irreproductibilidad de la poesía de Espinel: las metáforas de la enfermedad no construyen un cuerpo enmascarado, falso, sino todo contrario, son la prueba de un «desnudamiento» real, de un estado que es natural en los individuos. En oposición, es la salud —estado que parece imposible en este universo lírico— la que representa el ofrecimiento de lo falso. La poesía de Espinel defiende a la enfermedad como el estado natural del hombre; su lírica hace lo que nuestra realidad no ha podido: señalar a la salud perfecta como el traje que visten todos los cuerpos que salen al mundo intentando *presentar* una imagen levantada en el horror de la falsedad. En la lírica de Espinel, se busca evitar esta estética. Para la voz poética no habría sido difícil presentar un sexo sano, virgen, *puro*; pero ¿qué valor habría tenido para la intimidad y el conocimiento —verdadero fin— que el otro hará sobre su propio cuerpo? Se habría explorado solamente una temblorosa efigie —la de la salud— detrás de la cual se escondería el verdadero cuerpo y el verdadero individuo. El

conocimiento y la identidad habrían sido imposibles, se habría creado nada más que un fantasma. Es por eso que el sujeto hablante prefiere presentar su sexo tal y como es: enfermo de tricomonas. Es sobre ese cuerpo que le interesa que suceda la exploración.

La consideración de que la enfermedad se presenta como el estado natural en la poesía de Espinel —y no como una estética de la falsedad— nace de los propios versos de la poeta y se sustenta en ellos. Repaso, en primer lugar, el poema *Blance Mortal*:

Las tricomonas ávidas el tiempo aborrecible
la Nada desangrándose
y todo tan completo
tan humano
tan simple
como la luz el pus y las carcomas.

Después de una larga enumeración —que considero una de las más bellas de la poesía de Espinel—, los versos finales del poema son especialmente significativos, la voz poética resume allí lo que considera el «triángulo» constituyente de lo humano. Me detengo, en primer lugar, sobre la palabra «carcoma», que, claramente, no la podemos considerar de acuerdo con su definición lingüística. La palabra se ha *modificado* y ha transformado su significado para señalar algo especialmente humano: la enfermedad penetrando en el cuerpo, ese «ser» que puebla la carne llenándolo de galerías, caminos, espacios y sensaciones que el cuerpo saludable no puede poseer. Hay algo allí que lo devora, hay vida bullendo en el cuerpo enfermo: como aquella que podemos ver al hacer un corte transversal en una madera infestada de aquellos diminutos insectos. Pero es el «pus», palabra central, la más clara portadora del sentido de estos versos. La voz poética considera algo «humano» a la enfermedad; como el color de la flor en la flor, como el plumaje en las aves. Es esa naturalidad la que llama a la exploración. Y no se trata de algo impuesto, no es algo con lo que se deba fabricar una parafernalia, no fue puesta allí para rodear, al individuo, de un aura irrompible de «elevada» exclusividad —como hicieron los románticos—: la enfermedad no solo es humana, es también algo «simple».

Solamente la luz parece no hacer referencia directa a la enfermedad, pero no por eso es un elemento aislado. La voz poética dirá, en otro poema, «Precisamente porque el día muere/ puedo regar la pura luz. Sin focos.»⁶¹ La luz parece ser el símbolo que indica la agitación de la vida, la existencia del cuerpo. La «muerte» del día, del mundo, del espacio exterior, permite la emanación de la luz propia del cuerpo, acaso también una forma lírica que Espinel le da al existir: es también un llamado a ese espacio íntimo donde parece habitar el «brillo» de un único farol, el sujeto, al que acuden como mariposas nocturnas las miradas amorosas. Así, enfermedad y luz (que es revelación y vida), son los componentes esenciales del «ser humano», del existir.

Esta idea brilla en otro poema, una de las primeras composiciones y una de las más conocidas de Espinel: *Tú sabes*⁶², del libro *Club 7*. Fácil sería considerar a este texto como la muestra de una herencia clara del pensamiento romántico: la enfermedad parece dotar al sujeto de una percepción exacerbada, de sentidos intensificados en el dolor y el padecimiento. No me resulta posible negar que la enfermedad, en este poema, provoca en el sujeto una visión apasionada del mundo: «todo se vuelve trágico», «todo se vuelve adorable». Sin embargo, tampoco considero acertado equiparar esta enfermedad con aquella tuberculosis metaforizada por los románticos. La sensibilidad puede provenir de la *vida* efervescente que hemos visto en el cuerpo enfermo —recuerdo que solo los cuerpos vivos pueden amar y ser amados—, y no provenir, en cambio, de la cercanía con la muerte, como se pensaba en el romanticismo. Pero no me interesa, ahora, la discusión sobre la sensibilidad exacerbada que se evidencia en el poema; me preocupa la naturalidad de la enfermedad. En el poema de Espinel existe un elemento que nos permite entender que la enfermedad —al contrario de lo sucedido en el romanticismo— no caracteriza únicamente al poeta o al artista, perteneciente a un grupo minoritario de percepción

⁶¹ En *Precisamente*

⁶² Anexo 11

«especial»: se trata de la presencia de la madre, del «tú». Aquella percepción de un mundo adorable no es exclusiva del sujeto poético, sino que, al contrario, es también experiencia de otro individuo. La voz poética, hija en este caso, parece estar descubriendo apenas la sensibilidad que su madre ya conoce con claridad, que ya ha vivido, que ya ha sentido en su propio cuerpo. «Madre mía, tú sabes...», insiste la voz poética; «Tú lo sabes muy bien...». Solo la experiencia puede haber dado a la madre ese conocimiento fiel, ese «saber muy bien» lo que la enfermedad acarrea. Las patologías, pues, se generaliza: no son exclusivas del poeta, son parte también de los otros, de todos. La presencia de la madre incluso nos hace pensar que se tratan de algo heredado: como se hereda la lengua, como se hereda la sangre.

En el verso de cierre, la voz poética insiste en que la enfermedad no debe ser objeto de parafernalia, se niega al padecimiento romántico, se niega a hacer de la enfermedad el disfraz de una estética. La hija reclama que su madre intente diferenciarla por la enfermedad; la pregunta «¿por qué te duelo tanto?» parece ser más una afirmación: No debes, madre, mirar la enfermedad como un padecimiento en el cuerpo de la hija. ¿Si ya sabes que la rosa es roja, por qué, entonces, dolernos por su color?

Así, pues, el ofrecimiento de un cuerpo enfermo es el ofrecimiento de un sujeto en su estado natural. No busca Espinel presentar estímulos falsos que retrasen la exploración. En el espacio íntimo, ante la mirada amorosa, el cuerpo debe «desnudarse» en completa sinceridad. Ante el amado, ante el «otro» en cercanía íntima, no es posible el disfraz: se busca la identidad, para lo cual se «muestra» lo que normalmente se ocultaría en un mundo de máscaras e informaciones intrascendentes. (han, 2017).

Al contrario de lo que se puede pensar, la naturalidad no desplaza la posibilidad de una identidad, la hace posible: el conocimiento verdadero solo tiene lugar sobre lo natural. Pero es necesaria la seducción para que la mirada del otro busque, explore, se

interese por conocer una naturalidad. Por eso la importancia del llamado y el clamor, por eso la importancia del «desnudamiento» y el ofrecimiento del cuerpo, por eso la necesidad de «destruir el universo» y conducir todas las miradas posibles hacia la figura central del cuerpo. Todo aquello comprende un proceso de seducción elaborado delicadamente, a lo largo de las composiciones, por la voz poética. Así, la enfermedad se vuelve fundamental por sobre la salud, porque la patología conserva siempre un misterio que va más allá del enigma médico: esta es siempre singular, a diferencia de la salud, que engaña a los cuerpos con la apariencia de la diversidad. Nadie padece de igual manera un síntoma; no hay quien expulse su tos con igual rapidez, en el mismo instante, con intensidad idéntica a la del vecino que padece en la habitación contigua. Detrás de la tricomona habrá una historia sexual irrepetible; detrás de las heridas en el cuerpo del amado, la voz poética de Espinel amará su trabajo, los caminos recorridos, el esfuerzo único de sus manos; detrás de una llaga habrá la historia única del corte. La seducción, que es «arrancarle lo que tiene de igual a lo igual» (han, 2017, pág. 19), es posible solamente en la enfermedad.

La voz poética de Espinel se preocupa por la seducción, acto que implica vida y consciencia sobre el propio cuerpo. Le importa, por sobre todas las cosas, evitar hacer del cuerpo que ofrece a través de la enfermedad, el cuerpo inerte de la autopsia: para este, mostrarse deja de ser una elección, está allí, disponible para los ojos de cualquiera; inmóvil, muerto, se vuelve impotente en el manejo del tiempo de su exhibición y en controlar quién lo observa. Pierde, en pocas palabras, la capacidad de seducir. Por esta razón es comprensible la especial importancia que Espinel da a la construcción del espacio íntimo. No es posible la seducción en el exterior, ¿a quién presentamos el misterio seductor si cualquier acción, cualquier movimiento o llamado es apenas como el arrojar un grano de alpiste a una plaza repleta de palomas hambrientas?

Imaginar no es posible cuando un objeto se nos muestra constantemente, sin descanso, en todo lugar; la seducción no tiene cabida en dichas circunstancias. Espinel encuentra una salida precisamente en el trabajo literario. En el acto de escribir, el cuerpo real de Espinel —y todo cuerpo— sufre un proceso de desvanecimiento. Lo hemos dicho ya: el lenguaje poético tiene la propiedad de ausentar el objeto al que la palabra, en estado natural, refiere. En palabras de Deleuze, es un constante «devenir ausente» (Deleuze G. , 1996). Para este autor, el devenir no es simplemente el igualarse a la ausencia; si acaso ese sería el objetivo, el silencio podría ser un mejor camino. Se trata, en cambio, de un proceso que solo permite la literatura. La consecuencia del «devenir ausente» del sujeto real la hemos planteado ya en apartados anteriores: es, casi lógicamente, el «devenir presente» de otro cuerpo. Es así que la escritura permite la variabilidad de la exposición. A pesar de la fuerza con que se presenta el cuerpo creado en la lírica, la escritura garantiza un proceso de constante desvanecimiento y presencia, y garantiza con él la seducción. El «devenir» es un contante «hacerse», un constante formarse; evita que la presencia del cuerpo se reduzca a la violenta y permanente exposición. La acerca, más bien, al paciente, al siempre singular y único proceso de desnudamiento. El cuerpo enfermo va construyéndose a lo largo de un corpus poético en el que su «devenir» sucede como sucede la tos: esporádica, inesperada, dejando intervalos de silencio en los cuales tiene lugar, casi de manera natural, la imaginación, la seducción, el deseo.

Así, pues, en este primer momento, las metáforas de la enfermedad significan la vida, la identidad y la existencia del cuerpo que porta, orgulloso y decidido, su patología.

4.2 Segundo Momento: la ausencia del otro, la ausencia de la enfermedad, la presencia del fármaco.

Al «universo de amor» creado en la poesía, llega el momento de la nostalgia, de la enemiga aquella que limita al individuo «con el destierro anímico del júbilo»⁶³. El «desvestido corazón» que era adorable porque amaba al otro, se vuelve, entonces, un «corazón enlutecido»⁶⁴. En el mundo de la realidad ha tenido lugar un acontecimiento fundamental: la muerte de David Ledezma. En el mundo lírico, también se ausenta la imagen del otro, y pesa su desvanecimiento sobre todas las metáforas, sobre el valor simbólico de los poemas. Ya no hay una figura a la cual modificar y dotar de nuevas significaciones, de nuevo protagonismo lírico. Ya queda solo la ausencia.

En consecuencia, la voz poética y su cuerpo también se modifican. Ya no existe la necesidad imperiosa de mostrarse porque ahora está ausente la mirada amorosa, porque el objeto de la seducción ha desaparecido. Ya no hay un «otro» que haga posible el conocimiento, la «redención del individuo huérfano» de identidad. Entonces, el símbolo de la enfermedad —señal de vida, llamado, seducción— también desaparece. Esto, claramente, significa una modificación que sucede casi de forma natural en los poemas: la ausencia de un símbolo permite la proliferación de otros, alguno tendrá que ocupar su lugar. En este segundo momento, nos invade la sensación de que aquellos «símbolos antagonistas» del cuerpo vivo y de la enfermedad hubiesen estado esperando, en secreto, la desaparición de la patología para hacer su aparición invasiva. Una vez minimizada la enfermedad, el cuerpo ya no posee la misma vida, ya no hierve el calor de la existencia sobre su frente; el frío, la nostalgia, lo estéril, salen a la luz.

⁶³ De *Página suelta*, del libro *Tan solo 13*

⁶⁴ De *Soneto del imposible olvido* del libro *Arpa Salobre*.

A diferencia de lo que hemos visto en el primer momento en el que la enfermedad mostraba un cuerpo constantemente vivo y en existencia, rápidamente notamos que en los poemas de *El arpa Salobre*⁶⁵ el cuerpo se encuentra inmóvil e imposibilitado en el proceso constante de dejar de existir: «Hoy que muero de vivir y el peso/ del frío teje red hospitalaria/ para mi calentura sedentaria...⁶⁶». El calor —que antes revelaba la posibilidad de un amor o la certeza de vida— ha caído en los dominios del frío, en su «red», se ve oprimido por su «peso» indoblegable. Es ahora un calor inmóvil, «sedentario», que ya no puede proyectarse hacia ningún lado, que no puede ya, como hizo antes, salir al encuentro del otro para fabricar la intimidad. En estos versos nuevos saltan a escena los símbolos que llevan a la muerte como significación. La presencia de la muerte «constante», revela, en los poemas de Espinel, la imposibilidad de existencia que es, sin duda, la imposibilidad de una identidad, aquella que la mirada amorosa hacía posible. En la lírica de Espinel nos enfrentamos a dos significaciones contradictorias contenidas en la palabra [muerte]. En primer lugar está un sentido prácticamente nuevo en este universo lírico: la *muerte que está sucediendo* y cuya presencia revela un estado perpetuo de «no ser». Se opone a la muerte que es fallecimiento, final último, deceso, porque la *muerte que está sucediendo* imposibilita al sujeto de ser, inclusive y en último recurso, un individuo que ha fenecido, un muerto, definitivamente. La voz poética se duele cuando «no acaba de morir»⁶⁷, se duele en el no ser ni un vivo ni un muerto. Incluso en el título del poema antes mencionado se pone en evidencia la estadía del sujeto en un «proceso de morir» que no se concreta y que, por esta razón, es tormento: el recado «casi póstumo» no llega a ser ni un mensaje en vida ni una carta póstuma; carece, igual que el sujeto, de una identidad.

⁶⁵ Libro con el que se da inicio este segundo momento, publicado en el año de 1966

⁶⁶ De *recado casi póstumo para César Vallejo*

⁶⁷ Verso del poema *Recado casi póstumo para César Vallejo*.

Esta *muerte que está sucediendo* —significación fundamental de este momento lírico— tiene su protagonismo en el poema *Ensayo una canción*⁶⁸:

...Ay, mi nostalgia de tu faz perdida
que ni llora ni ríe de no verte.

[...] porque tú vives en la luz que canta
mientras mi gris cadáver se levanta
cada mañana a simular que existo.

El poema está lleno de símbolos y contradicciones que ponen en evidencia a la *muerte que está sucediendo* y que señalan la idea —que de tan popular ya podría ser considerada una catacreción— de la «muerte en vida». El cuerpo vivo ha sido reemplazado por una suerte de «cadáver que se levanta», que, claramente, no indica el fenecimiento, sino, al contrario, la «simulación de un existir» (además de revelar la invasión del frío a través de su adjetivo «gris»). La existencia del sujeto es ahora imposible, consiste en el «estar» perpetuo en una suerte de limbo; cualquier resolución, la vida o la defunción definitiva, sería mejor. La voz poética señala con claridad el hecho de que aquella *muerte que está sucediendo*, ese limbo, se caracteriza por la imposibilidad de sentir. No se puede «ni llorar ni reír», no existe la sensibilidad que antes era cualidad del cuerpo enfermo: ya nada le resulta «adorable» ya nada le resulta «trágico». Antes, la risa o el llanto habrían sido un llamado, habrían sido, cualquiera de los dos, la prueba de que el sujeto estaba vivo, de que podía proyectarse hacia el otro y de que tenía, consecuentemente, la capacidad de amar.

La muerte definitiva aparece también en el poema como una forma contradictoria a la muerte-limbo: se muestra llena de «luz», en ella es posible el canto, la celebración, una suerte de alegría; es el espacio en que habita aquel tú ausente y, por lo tanto, se vuelve un espacio codiciado por la voz poética. Esta muerte que ya antes vimos ser rechazada y

⁶⁸ Anexo 12

derrotada por la vida que emanaba la enfermedad, es ahora más adorable, más aceptable, más buscada que el estado perpetuo de «no ser» y no sentir. Esta sensibilidad reducida se opone, claramente, a las acciones que el cuerpo enfermo realizaba; ya no hay en él la posibilidad sangrar, ya no hay en él la facultad de «destruir» el universo. El propio sujeto poético acepta que su «vida» se ha distanciado en favor de una muerte que está sucediendo. Es el caso del poema *Hacia adentro*⁶⁹ del libro *Diríase que Canto*:

Ya no te aclamo, no, vida mía que sufres
[...] tan solo contemplo como algo tan ajeno
que más que propia vida eres mi ausente muerte.

Los versos revelan el estado en el que se encuentra la voz poética: existe, por sobre todo, una «muerte ausente». El sujeto hablante se encuentra claramente en soledad, ni siquiera la muerte parece acompañarlo. En ese estado no es posible su existencia; incluso la identificación bajo la nominación de «muerto» le parece estar negada. Contrario a lo que parece una obviedad, la ausencia de muerte no significa la floración de la vida. La muerte parece ser añorada antes que temida porque este estado de dolor, este momento en que la poeta «sufre», se da solamente en ausencia del fallecimiento, en el hecho de que la muerte no pueda ser una resolución. La vida, ya totalmente imposible, se caracteriza ahora por ser algo «ajeno». No es factible ya la celebración, como sí lo fue gracias al cuerpo enfermo y al amor del otro. La anulación de la vida —y la no resolución de la muerte— tiene una consecuencia sobre el sujeto: el cuerpo pierde su voluntad, su capacidad de acción. Ya no podrá dominar al universo y crear los espacios a su voluntad, ya no podrá decidir el lugar idóneo para mostrarse y seducir; la única voluntad que demuestra ahora es el «dejarse» llevar. Porque una vez ausentado el otro, una vez anulada la ebullición de la vida, ¿para qué preocuparse por buscar el espacio íntimo, para qué

⁶⁹ Anexo 13

inmolar al universo? El sujeto se entrega a lo insignificante y no hay necesidad de fingir: no lucha, no se eleva, no se hunde; el limbo determina también las acciones, las voluntades, como lo hizo con las sensaciones. Allí, solo es posible hacer nada:

Me dejo ir en todo...
Dejo que el circo nimio
me arrastre al torbellino de temporal rebaño.
Diríase que lucho. Diríase que asciendo.
Diríase que me hundo. Diríase que...nada

Aquel circo de lo nimio de lo insignificante es el mundo que antes la voz poética separaba tajantemente de su cuerpo y que ahora tiene una presencia dominante. El mundo de la realidad —o mejor dicho, un «desdoblamiento» casi idéntico— por primera vez parece invadir los espacios del mundo lírico aprovechando que el sujeto poético ya no posee la enfermedad, ya no posee esa metáfora que le permitía crear su propio espacio. Ante el individuo, el mundo aparece como ese lugar de mal que en el pasado buscó rechazar:

La Humanidad es la misma que viste...De tal modo
que si, tras un milagro, devolverte pudieras
de la muerte que sueñas, presuroso volvieras
a sus brazos contento de abandonarlo todo⁷⁰.

En estos versos se evidencia la importancia positiva que tiene la muerte definitiva: es ahora un recurso que se presenta como la única forma de separarse de aquel mundo exterior plagado de «llanto» y «monotonía», de frío y de amenaza. Es un espacio más cómodo que el limbo de «no ser»; tanto, que la voz poética sabe que, de retornar de la muerte, aquel «tú» interpelado no dudaría en desear regresar. La voz poética no lo supone, no lo cree. Lo afirma.

⁷⁰ De *La elegía Inmutable*

Y es que queda claro que en lo monótono no es posible la identidad: no existe lo singular, no existe el misterio seductor que conduce al conocimiento; solo está lo repetido y lo igual. Antes —lo sabemos ya— la enfermedad era capaz de desplazar el mundo exterior y crear un lugar donde era posible la intimidad y el llamado. La muerte era entonces rechazada porque significaba imposibilidad definitiva de la seducción, el misterio y la identidad. La muerte convertía al cuerpo en el objeto obsceno de la autopsia. Ahora que la exploración y lo íntimo se han desvanecido en el pasado, la muerte es la única que puede alejar al cuerpo, de manera definitiva, del mundo exterior. Por eso no es de sorprendernos cuando encontramos versos como el que señalo a continuación, en los que es evidente el llamado, la voluntad de acercamiento hacia la muerte: «Desterrada de ti, clamo la muerte/ a ese Dios impasible que me acusa/ de no olvidar tu faz...⁷¹»

Aquí hace aparición nuevamente un símbolo cuya presencia ha sido, sino directa, siempre sugerida en los poemas de este segundo momento: la nostalgia. El sujeto se encuentra claramente abandonado y, por lo tanto, pesan sobre él las consecuencias: el amor imposible saca del juego a la exploración y, con ella, a la identidad. El sujeto se sumerge en ese estado de «no existencia», en ese «no ser». Desde allí, pide la muerte definitiva. El «clamor» que antes estaba destinado a llamar al otro, ahora es una petición de muerte. Queda claro con estos versos: lo que le duele al sujeto que transita por ese limbo, por esa *muerte que no termina de suceder*, por esa no-existencia donde ni llorar ni reír es posible, es la nostalgia. Es ella lo único que puede sentir.

Por la presencia de la nostalgia es que considero al texto *Poema en gris* uno de los más significativos para comprender este tránsito, esta distinción entre los dos momentos

⁷¹ De *Insonmío*, del libro *Tan solo 13*

de la poética de Espinel y los cambios que sufren las metáforas de la enfermedad. Señalo unos versos especialmente elocuentes:

¿Cuándo creció la noche del total abandono
la noche desatada del árbol del milagro?
[...]Yo era en tus dominios la fiebre alucinante

Aquí es posible ver una confesión clara: la voz poética recuerda con añoranza el tiempo en que existió en medida del «otro». La voz poética habla de un pasado determinado por la presencia del «otro» y señala que en ese tiempo «era» el calor febril, es decir, «era» un cuerpo vivo. Pero lo fundamental en estos versos es que la patología del pasado, la que existía siempre determinada por el «otro» y en función del ofrecimiento hacia él, aparece, por primera vez, caracterizada por su capacidad de conducir a la «alucinación». Y es que la «alucinación» no se refiere a otra cosa sino a aquella capacidad que tenía la enfermedad para colocar al cuerpo dentro de una intimidad impenetrable. Es, a fin de cuentas, aquella posibilidad de abstraerse del mundo que tanto estuvo presente en el primer momento lírico de Espinel. Es ese tiempo y esa capacidad alucinatoria lo que la voz poética extraña en estos versos, la capacidad de «destruir al universo» con la fiebre. El sujeto hablante señala, con claridad, que aquella «alucinación» solo fue posible en el otro, en el ofrecimiento al otro, en su mirada de amor. Entonces, en esa condición, era un cuerpo vivo...

Pero no este oriflama sin risas ni lamentos,
este horizonte undívago sin laureles ni dagas,
este vacío último sin estrellas ni estiércol
viviendo por vivir los días que le faltan...

Nuevamente, en este mismo poema, se revela aquel estado de limbo, aquel estado de no resolución: allí no es posible nada más que el «no ser». Ya no hay razones para la vida, no hay razones para la exhibición del cuerpo, no hay razones para la enfermedad y su ardor y la inevitable existencia que acarrea para el sujeto. En ese no existir, claramente, no son posibles la gloria o la felicidad, pero tampoco son posibles la miseria

o la tristeza; ningún estado puede ser enarbolado como bandera de presentación del sujeto. Este, sin la identidad que «la mirada amorosa» proporcionaba, no existe, se anula. Recuerdo, a propósito, el poema *Paisaje*, uno de los poemas más significativos del primer momento: allí *estaba*, siempre inevitable, el sujeto y su clamor, su cuerpo ocupando el espacio interior. «Y yo que clamo», decía la voz poética, y así se señalaba, se mencionaba a sí misma, se mostraba. En los versos finales de *Poema en Gris*, en contraposición, la voz poética da luz a su desvanecimiento: «Afuera, crece el día llagado de inquietudes./ Adentro, la altanoche habitada por nadie.»

Los espacios son los mismos, un afuera y un adentro; el exterior sigue siendo un espacio poblado de amenazas, de «inquietudes». Pero la diferencia radica en que la voz hablante, la misma que antes se levantaba en ese lugar íntimo desde el cual se enunciaba, ahora se niega a sí misma: nadie hay en el interior. Solo queda allí la noche, alta en su abandono.

4.2.1 La reaparición de la enfermedad: el mal por primera vez, la pastilla.

Será solamente el paso del tiempo, nunca inofensivo, el que podrá disolver poco a poco la imagen del amor perdido, la hará menos recurrente. Es por eso que, a medida que avanzamos cronológicamente en la lírica de Espinel, los poemas que señalaban esa *muerte que está sucediendo* y los que se mostraban poblados de metáforas de nostalgia y abandono, poco a poco dan paso a poemas mucho más «referenciales» (si es que, después de todo lo dicho, todavía es usable la palabra). Quiero decir, poemas en los que la voz lírica se minimiza con el fin de señalar la presencia de otros o de espacios o acciones o hechos de su entorno. Es el caso —y solo menciono algunos ejemplos— de

composiciones como *Las sandalias del tío Ho*, *María Juana Pinto*, *Recado para Chile en su agonía*, *Efigie de Hugo Mayo*, *Las posibilidades heroicas del General Pinochet*. En estos textos, pierde recurrencia la imagen del amado ausente, pierde visibilidad el dolor por su recuerdo. La voz poética se centra en otro momento que parece, esta vez, al menos en primera instancia, tranquilo ya sin el dolor de la nostalgia. Pasado el tiempo, parece ya no estar tampoco ese limbo, ese «no ser»: «Así tan simplemente/ comienzo por contarte que desandando rumbos/ apenas creo en lo que amé y ya no espero en nadie.⁷²». Pero, al contrario de lo que podríamos pensar, esto no genera quietud en la voz poética, no la absuelve del dolor. Ausentado el recuerdo del otro, y ausentada ya desde mucho antes la patología aquella que señalaba la vida del cuerpo, puede surgir —último enemigo— una nueva contradictoria, antagonista, enfermedad.

Esta *nueva* enfermedad se acerca más a la «patología real», o, mejor dicho, a las significaciones más comunes que la vincularon, sobre todo en la modernidad (como vimos), con el mal, con el enemigo contra el cual se debe desatar la batalla, con todo aquello que se debe combatir y curar. Ya no es aquel símbolo señalador de vida, ya no es la evidencia del cuerpo, ya no es la ebullición febril de la existencia. Esta nueva enfermedad que aparece en el último trecho de la poesía de Espinel es, por primera vez, la agonía.

«Y yo en mi esquizofrénico abandono/ el hígado a la muerte el riñón ni se diga...». Vemos que vuelve a aparecer el sujeto, el «yo» que se había anulado en el limbo de no morir; pero esta vez, se muestra como un sujeto distinto: llega a revelar la enfermedad que padece, una enfermedad despojada de la significación «vida» o «identidad». La patología *invade* al sujeto ya no como una herramienta de ofrecimiento y seducción, sino

⁷² De *Apenas algo*

como el claro señalamiento del dolor y a la degeneración progresiva del cuerpo. Ahora, la enfermedad lo acerca, inevitablemente, a la muerte; y el acto de contar la enfermedad no es más que una queja, un lamento. Su voz se asemeja a la voz del paciente que asume, por primera vez, el cáncer terminal que lo acosa. Y lo narra, lo explica, lo dice sin nada más que una lejana, insuficientemente profunda tristeza. No puedo pasar por alto el epígrafe que acompaña al texto *Dislate lúgubre*, uno de los poemas más reveladores en este sentido: «Corazón, bomba de tiempo». La certeza de una aproximación lenta hacia la muerte se vuelve un motivo central en las composiciones tardías de Espinel:

...con el hígado en mármol hecho añicos
y el nervio óptico entre Dios y el Fuego.

Allí abajo -rondando mi pendiente-
el lanzazo no bíblico
en la inasible bomba del costado.

Acá arriba -subiendo por mis riscos-
el tic-tac del cerebro enrutinado
en esta sola muerte viva y fija.

Con la aparición de esta nueva enfermedad, aparece también un nuevo peligro para el sujeto: lo atormenta, esta vez, la inmovilidad, la rutina. El sujeto se encuentra, ahora, sumido en un estado de tortuosa espera de la cual conoce, con claridad, que la única resolución es la muerte. La inclusión del símbolo de la «bomba de tiempo» que señalé en el epígrafe —y que se repite más de una vez en el texto— esconde una importante significación: la enfermedad, por primera vez, se presenta como una amenaza, como un agente ante el cual es necesaria la aterradora cuenta regresiva, la consciencia de un tiempo que se termina. El «tic-tac», de importante presencia sonora en el poema, no es simplemente una onomatopeya del reloj, sino que es capaz de imponer un ritmo, una monotonía en la que se encierra la inacción del sujeto. Antes, lo vimos ya, la enfermedad significaba también el «movimiento» del cuerpo, significaba la emanación de la sangre; significaba el calor de la fiebre que era capaz de «crear» un mundo que se impusiera sobre

el otro, monótono; significaba la salvadora «alucinación». La tos era el llamado, y fue claro que en el llamado, en la búsqueda, en la seducción, la inmovilidad era imposible. Ahora, el cuerpo se encuentra «enrutinado», sumido en una espera que bien se describe con el invariable sonido del «tic-tac». La enfermedad, ahora, es un estado de espera y pasividad. En este desgarrador poema, el sujeto sufre por la postración, por la rutina, por la inmovilidad con la que se aproxima, rítmicamente, monótonamente, hacia la defunción. Es por esta razón que, nuevamente, a la palabra muerte se le otorga la significación negativa del fin, antagonista de la existencia. Ahora, la muerte significa la confirmación de un tiempo desperdiciado en la escucha infructuosa e inerte del tic-tac.

Me atrevo a pensar que el objeto del mal, lo que provoca padecimiento del sujeto, es nuevamente la nostalgia; una añoranza del movimiento, de la celebración, de la actividad, de la búsqueda. La voz poética observa el descender irreversible de los granos de un reloj de arena: no busca detenerlos (porque lo sabe imposible), pero busca librarse de la postración que trae la agonía. Siente nostalgia de su antigua enfermedad; siente nostalgia por las posibilidades «alucinatorias» de la fiebre, inevitablemente cercanas al sueño, siempre minimizadoras de la realidad:

Si la música a veces me acompaña [...]
es ese apenas del amor viviente
que rescata un trocito del ayer
ahora por ejemplo
que soy casi humana y no un anfibio remoto...

La música, en este poema ejemplo, es apenas un pequeño tirón fuera del ritmo monótono en que está sumido el sujeto poético, y lo es porque desentierra el pasado, ese tiempo de energía vital y de ardor. La voz poética la presenta como un pequeño descanso del conteo regresivo, del «tica tac» que ha sumido al corazón y al cerebro en una pasiva y estéril espera —cerebro y corazón, señalados en versos anteriores, bien podrían ser

metonimias, acaso, de las pasiones, de los sentimientos, de la creatividad y del pensamiento—. Así ve Espinel a la agonía, así ve, ahora, la enfermedad. Insisto: imposibilitada ya la enfermedad que era vida y que traía consigo una identidad; surge una patología que atormenta en el universo lírico (casi) de la misma forma en que atormenta, al sujeto real, aquella enfermedad prosaica y verdadera.

No obstante, el aparecimiento de esta enfermedad-agonía y su imposición sobre el sujeto a permanecer en un estado de pasividad, generará también que la voz poética busque nuevos recursos para combatirla. La enfermedad que significaba vida fue, en su momento, un símbolo que permitió a Espinel combatir la enfermedad dolorosa de su realidad; ahora encontrará, nuevamente en la literatura, un símbolo que le permite combatir y minimizar esta nueva enfermedad que puebla de dolor su universo lírico. La voz poética buscará el «dislate» —palabra recurrente en los títulos de sus poemas— como una forma de «alucinación», como un intento de volver a anular aquella agonía, aquella espera inmóvil, aquella monotonía que ahora forman parte de la realidad lírica (y, podríamos fácilmente afirmar que también de su realidad extraliteraria). La búsqueda del dislate es la búsqueda por «destruir el universo» rutinario en que la nueva enfermedad ha sumido al sujeto. ¿No es, acaso, la alucinación de la enfermedad, la que permitía a la voz poética destruir el universo, crear solo su espacio de segura intimidad? Esta vez, el símbolo que lo logra es el *fármaco*, combatiente directo de la patología. *Dislate con pastillas*⁷³, uno de los poemas más singulares de la lírica de Espinel, lo demuestra ya desde el título; después de una detallada enumeración de los fármacos que la poeta consume —un variopinto conjunto que incluye tanto analgésicos como antidepresivos—, la voz poética señala su función:

Mosaico adocenado

⁷³ Anexo 14

del templo drogadicto
que oficia diariamente
en mis entrañas
(todo para que el hígado
el insomnio los nervios
el músculo cardíaco
los dedos que hormigean
retrasen los relojes
que marcan sin remedio
el infalible paso vencedor de la muerte).

Nuevamente la imagen del reloj, del «tiempo marcado»; ante él, el fármaco parece ser el único que puede desestabilizarlo. Retrasar un reloj se vuelve un acto necesario: es volverlo inestable, es romper con su perfectamente señalada monotonía. La «pastilla» busca contrarrestar los efectos de esta nueva enfermedad-agonía que sume al sujeto en un estado de postración y de espera. El fármaco se opondrá a esto a través de ofrecer al sujeto que lo consume, la posibilidad de la «alucinación. El lugar donde sucede su «oficiamiento» es el cuerpo, de alguna manera, nuevamente vinculado a lo milagroso. Al presentarse como un «Templo», el cuerpo retorna a la posibilidad de ser el espacio donde suceda el milagro, el estar «divinamente enfermo», el arder en el calor febril capaz de anular aquel mundo exterior. No es casual, pues, que el sujeto califique aquel cuerpo, el suyo propio, como «drogadicto»: en la adicción a la sustancia química se encuentra más que la voluntad de contención de la enfermedad, se encuentra, sobre todo, la búsqueda desesperada de lo «dionisiaco» (Balladares , 2017). Es la búsqueda de la fiesta. La cura es, para Espinel, la posibilidad del alejamiento de la pasividad en que la enfermedad la ha sumido; es la búsqueda de prolongar el tiempo previo a la muerte para intentar revivir, aunque sea una vez, el poder de la alucinación que tuvo en la enfermedad.

No puedo terminar este apartado sin mencionar al poema que considero (seguramente junto a muchos otros lectores de esta poeta) el más icónico de Espinel: *Valium 10*.

Con una Valium 10 puedes cambiarte
lo negro en blanco y lo real en mito,

y pisarte el pretérito infinito
sin un paso que deba torturarte.

Con una Valium 10 tu ser podría
ilusionar al ángel de la angustia
y convertir esa sonrisa mustia
en cascabel de pánica alegría.

Con una Valium 10, tan solo una
(y lanzarte en cohete hacia la Luna
tras una noche insomne como esta.)

¡Ah, pequeña pastilla milagrosa
que levantas mis nervios de su fosa
con un responso de dopada fiesta!

Nuevamente encontramos la presencia de lo «milagroso», esta vez, como el único calificativo del Valium. ¡Milagrosa, divina, es la alucinación!, como fue, alguna vez, la vida, la celebración, la enfermedad, el amor. El *Valium* parece estar lejos de pertenecer a las monótonas cosas del mundo, su existencia se percibe ciertamente «elevada». Me he permitido esta consideración después de leer el penúltimo verso: en este, la voz poética confiesa ser «levantada» por la acción del fármaco. El estado anterior a la «alucinación» era, claramente, el «hundimiento» en una «fosa», espacio donde solo era posible, como ya hemos visto, la postración, la espera y la inmovilidad. La acción milagrosa, pues, antes que vincularse a lo teológico, se acerca al acto de «levantar» el cuerpo del sujeto. El acto simbólico de «levantar» ya fue visto antes, cuando la enfermedad era capaz de dejar en pie, elevado, nada más que «el edificio del amor profundo». El símbolo de «levantar» guarda, pues, una significación importante para este último estado de la poesía de Espinel: la voz poética busca crear, en sus composiciones líricas, un posible retorno al poder del cuerpo, a su capacidad para ser el bello objeto de la observación, a las acciones que lo conducían a ser lo único existente en el «universo». Lo opuesto es, claramente, la postración, la quietud, la imposibilidad de seducir. Aquel que agoniza está irremediabilmente tendido; el cuerpo vivo, al contrario, se «levanta».

En *Valium10* está, sobre todo, la fuerza de la alucinación, también cercana al milagro, cercana a la «elevación» (no en vano el cuerpo puede ascender, como en un cohete, hacia la luna). El medicamento es, como ya he dicho, la posibilidad de cambiar esa realidad monótona que tortura al sujeto poético. De la oscuridad, el cuerpo se eleva hacia la luz —«de lo negro al blanco»—, a la luminosidad que ya antes fue descrita como una cualidad inherente a lo humano. El cuerpo transita, así, de lo «real» a lo mítico, que es ese espacio-tiempo, acaso el tiempo de la literatura, donde todo resulta posible, donde inclusive el «génesis», el comienzo —acaso uno nuevo que es lo que Espinel busca— puede tener lugar. El Valium le da al sujeto la posibilidad perdida: lanzarse en cohete hacia la luna es, acaso, comparable con la hazaña pasada de «destruir el universo».

Ya las últimas composiciones de Espinel revelan un desespero por combatir la inmovilidad, por imponer nuevamente la posibilidad del «viaje alucinatorio»; acaso sean la revelación de una confrontación inevitable en todo ser humano: el deseo de levantar nuevamente, de entre el pasado ruinoso, la juventud. Espinel, imposibilitada realmente —como lo estarán todos los hombres en algún momento— solo consigue los añorados destellos de «celebración», el añorado despertar del ardiente pasado, gracias al fármaco: efímero en la realidad, repetido, invocado una y otra vez, infinito hasta hoy en el mundo lírico.

5. CONCLUSIONES: LA ENFERMEDAD Y EL FÁRMACO, LA CURA

La primera conclusión que nace de este trabajo puede ser resumida en palabras de la misma Ileana Espinel: «la poesía incinera realidades enarbolando el sol de las metáforas». Precisamente, Espinel buscó construir un universo lírico que fuera capaz de desplazar al mundo *real* en el que habitó, en el que fue cercana al dolor, en el que fue posible su finitud. En el centro de ese universo lírico se yergue, imprescindible, el cuerpo enfermo: es señal de que en esa realidad literaria la enfermedad significa —en un primer momento— existencia de un individuo, vida e identidad.

Las metáforas de la enfermedad no refieren, pues, a la enfermedad real que padeció Espinel, sino que señalan, como su objeto, al cuerpo portador, al cuerpo enfermo que se construye y se crea en la lírica de Espinel para existir exclusivamente allí. Este cuerpo lírico que se crea en los poemas de Espinel se opone al *mundo primero*, a la realidad extraliteraria. Esa es su única tarea. «Incinerar la realidad» es un acto que persigue incinerar aquella enfermedad que la poeta padeció, que la retuvo en el dolor, en el miedo constante de una muerte cercana. «La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta» (Deleuze G. , 1996, pág. 9). Pero Espinel no inventa un cuerpo sano: al contrario, lo que hace es anular la enfermedad *real* resignificándola, modificando sus atribuciones, desplazando su definición conceptual para crear, a través de ese proceso, una nueva enfermedad que la desplace, que la minimice, que sea eleve como el estandarte que da señal de la existencia de un individuo.

Así pues, podemos decir que la enfermedad de Espinel, como símbolo, no hace eco de las significaciones históricas que se le han atribuido a las patologías: no indica el mal, no traza un camino hacia la muerte, no se constituye como señal de un castigo, no

representa una estética de la muerte ni tampoco señala, en su portador, aquello que debe ser combatido. La enfermedad permitió a Espinel *crearse* —desdoblarse en un sujeto literario— como un individuo lleno de vida, como una figura que brilla por su existencia, como un cuerpo entregado a la posibilidad de amar y de ser amado. Y aquello solo es posible en el mundo lírico de esta poeta. *La enfermedad, curiosamente, fue la cura para la realidad*: si en la realidad la vida de Espinel estuvo marcada por la postración, por las dificultades que acarrea la patología, por el padecimiento, en el mundo lírico —al contrario— puede ser un individuo siempre activo, siempre vivo, siempre dispuesto al amor. La enfermedad fue la que le permitió consolidarse, en ese espacio lírico, con una singular, irrepetible, única identidad.

Es posible decir que existieron *tres* momentos de la enfermedad (acaso tres patologías distintas). En primera instancia, la enfermedad es una metáfora que consigue expresar lo que el simple concepto de «vida» no alcanzaría jamás a decir; la metáfora de la enfermedad *significa la posibilidad de una identidad*, que es, después de todo, lo necesario para el existir. En un segundo momento, nos sorprendemos ante una enfermedad ausente que ha dejado al cuerpo, antes vivo gracias a ella, en un estado inmóvil de *no poder morir*. En este caso, la enfermedad ausentada *significa también la ausencia del amado y, consecuentemente, el no ser, el no poseer identidad*. Varios símbolos proliferan en este momento y sus significaciones son antagónicas a la enfermedad: nostalgia, abandono, irresolución... Por último, en un momento mucho más tardío, la enfermedad reaparece, mas no trae entre sus significaciones la certeza de vida. Se presenta, esta vez, como la agonía, *significa la inmovilidad, la monotonía, la espera de la muerte*. El cuerpo es, en este momento, impotente; es el reflejo de un ser condenado a la observación del transcurrir del tiempo, condenado a no poder cambiar nada, condenado a mirar la certeza de que toda posibilidad de celebración, de fiesta, de

búsqueda, de amor, pasa inalcanzable ante sus ojos. La muerte también fue resignificada en cada momento. En el primero, era algo impensado, no parecía posible en el cuerpo lleno de vida. En el segundo, era un estado deseado, una resolución posible. En el tercero, en cambio, es la certeza que pondrá fin, definitivamente, a la posibilidad de recuperar la vida que existió alguna vez; es, por lo tanto, lo que se busca evitar.

Podemos decir, pues, que el objeto de la búsqueda de Espinel fue siempre la «curación» de aquella enfermedad que la limitaba en su vida real y que pareció limitar también al sujeto poético en las últimas composiciones. Lo consiguió gracias a la creación de su enfermedad lírica que revelaba la existencia del cuerpo y de sujeto poéticos. Pero una vez que resulta imposible esta enfermedad creada, la poeta se ve obligada a buscar otros símbolos que le permitan la curación. Es así como aparece el símbolo del Fármaco. Ambos símbolos —la enfermedad y el fármaco— son la posibilidad de la celebración: ya sea por una identidad, por el alejamiento de un mundo peligrosamente monótono y estéril, o por la existencia de la vida. En el primer momento, los poemas se estructuran en una dicotomía contradictoria entre la enfermedad lírica y la patología real; en el segundo momento, en cambio, se desata una lucha entre la enfermedad-agonía y la alucinante pastilla. La cura, la batalla contra la enfermedad, fue solo posible en la escritura, en la vacuna que es —y ha de ser— la metáfora.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1992). *La estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Balladares, M. (2017). Ileana Espinel: intoxicación y sobriedad. En I. Espinel, *Con una Valium 10 (Antología poética)* (págs. 7-19). Quito: Centro de publicaciones de la PUCE.
- Balladares, M. A. (2017). Ileana Espinel: intoxicación y sobriedad. En I. Espinel, *Con una Valium 10 (Antología)* (págs. 7-9). Quito: Centro de publicaciones PUCE.
- Balladares, M. (Primer semestre 2013). David Ledezma: la conciencia de ser abyecto. *Kipus, revista andina de letras*(33), 125-153. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10644/4173>
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Blumemberg, H. (1995). *Nafragio con espectador*. Madrid: Visor.
- Bousoño, C. (1970). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Cohen, J. (1970). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Deleuze, & Guattari. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y Clínica*. (t. Thomas Kauf, Ed.) Barcelona: Anagrama.
- Eco, U. (2016). *Las poéticas de Joyce*. Madrid: De Bolsillo.
- Eliade, M. (1973). *Mito y Realidad*. Madrid: Guardarrama.
- Fontanier, P. (1970). *Las figuras de los discursos*. Madrid: Gredos.
- Foucault, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. Obtenido de <https://patriciolepe.files.wordpress.com/2007/06/foucault-michel-historia-de-la-locura.pdf>
- Foucault, M. (2001). *EL nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gadamer. (1993). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer. (2001). *El estado oculto de la salud*. Barcelona: Gedisa.

- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder editorial.
- Hesíodo. (1964). *Los trabajos y los días*. (A. González, Trad.) Madrid: Aguilar.
- Horacio. (1984). *Carta a los Pisones*. México: Universidad Autónoma de México.
- Jaeger, W. (2001). *paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jesi, F. (1972). *Literatura y mito*. Barcelona: Barral Editores.
- Karpenstein, E. B. (2006). Cáncer, literatura, conocimiento. En *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Kirk, G. (1970). *El mito: su significado y función en las diferentes culturas*. (A. Pigrau, Trad.) Barcelona: Barral.
- Kuhnheim, J. (2003). El mal del siglo XXI: Poesía y SIDA. *Revista de crítica literaria latinoamericana*(29), 115-129.
- Le Guern, M. (1958). *la metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Leon, D. (2012). El cuerpo herido: algunas notas sobre poesía y enfermedad. Obtenido de <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/99/89>
- Mortara Garavalli, B. (1988). *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- Nietzsche. (2000). *La voluntad de poder*. Santiago de Chile: Edaf editorial.
- Nietzsche, F. (s.f.). *El ocaso de los ídolos*. Obtenido de <http://juango.es/files/El-Ocaso-de-los-Idolos.pdf>
- Peirce, C. (s.f). En D. Gorleé, *La triada semiótica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios*. (pág. 16). Biblioteca virtual Universal. Obtenido de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155534.pdf>
- Perez Tamayo, R. (2003). *De la magia primitiva a la medicina moderna*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. .
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Europa Editorial.
- Romero Vicuña, M. (2001). La aureola eterna de Ileana Espinel. *Revista de la Universidad de Guayaquil* .
- Sontag, S. (1977). *La enfermedad y sus metáforas*. Editorial Digital Titivillus. Obtenido de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Susan-Sontag-La-enfermedad-y-sus-met%C3%A1foras.-El-sida-y-sus-met%C3%A1foras.pdf>

- Utrera Torremocha, M. (2015). *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Dykinson.
- Vaggione, A. (Abril-Junio de 2009). Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. *Revista Iberoamericana*, LXXV, 475-486.
- Weil, S. (s.f.). *Ilíada o el poema de la fuerza*. Obtenido de http://convencionbautista.com/yahoo_site_admin/assets/docs/Weil_Simone_-_La_Iliada_O_El_Poema_De_La_Fuerza.351224702.PDF
- Zeccheto, V. (2003). *La danza de los signos*. Buenos Aires: La cirugía editorial.

7. ANEXOS

1. Abril 8

Aquí,
prendida en un traje negro,
mil agujas de fiebre
una ráfaga larga de presagios
el ala de un murciélago que rueda.
Aquí,
mi sombra gris

Mi viaje oscuro.
Mi vuelo inútil

Mi sangrante hoguera.
Lejos, qué lejos, la inefable y dulce
canción del río. Lejos ya del alba.
Aquí,
el mar.
El viento despoblado.
Jesús muriendo. Mi alegría, muerta.

2. Trilogía del yo

Aquí dentro hay un muro, un vacío y un astro.
Vacío, astro y muro de ensueño y realidad.
EL vacío descarga su tristeza en el muro
Y el astro me oscurece la dicha y el dolor.

Una mano. Mi mano equinoccial y única
Rescata del vacío el pañuelo de sal.
(En la nítida sombra el pañuelo saluda
A un barco que se aleja con destino oriental)

Y una voz. La voz mía. Mi voz omnidoliente
En un adiós eterno desespera al adiós
del vacío y el astro. (El barco que se aleja
se hunde en el océano ilímite del sol).
Aquí dentro hay un muro, un vacío y un astro.

Rosa Esfinge diluye la postrer rebelión.
Y qué dentro, qué dentro, del vacío y del muro
Muere el barco perdido en un mar de arrebol.

Aquí dentro está el Yo. El que es todo y es nada.
Aquí dentro se oficia el eclipse del dios.
Aquí dentro, muy dentro, el vacío y el muro
Son la vida y la muerte en mi mano y mi voz.

3. Balance mortal

Alma y carne gimiendo
un féretro esperando
a veces sin almuerzo otras veces sin cena
para honor de la glándula que engorda mi osamenta
tres litros diarios de agua de boldo para el mal
que detiene mis pasos
que siembra mi antológica mi suave piel nevada
de verdes rosas lívidas
la nostalgia la tonta azul negra divina
dejando con orgullo sus bellas posaderas
sobre un tatarabuelo canapé de tres patas
los diez años que hielan los huesos de mi padre
fugándose en un tiempo de atrofiados murciélagos
la dulce y pura santa que me parió temblando
abrazada a su Cristo diminuto de palo
esta grave y sardónica y despiadada ráfaga
que se hunde aquí que a veces
piruetea y sonrío
desdeñando su vuelo de grises aves muertas
las voces incoloras de la calle sonando
el espejo del mar reflejando la angustia
exhausta
sin remedios sin médicos sin dioses
mil siglos bostezando
y en un cajón de cartas insípidas o líricas
un rizo de Oscar Wilde peinándose mi olvido.

El corazón no tiembla
el cerebro sin lámparas
se puebla de infinitas defunciones ambiguas.

La vida no
ni el odio
ni el amor
ni las gentes
sólo mi sola sombra
las rosas putrefactas
los puñales del viento
las tricomonas ávidas el tiempo aborrecible la nada
desangrándose
y todo tan completo
tan humano
tan simple
como la luz el pus y las carcomas.

4. Poema

Por la rara tibieza de tus manos,
Por el rítmico río de tu verso,
Mi fiebre destruiría al universo.
Yo, que digo a los hombres: mis hermanos.

Por tu talle de sílfide en desvelo,
Por el milagro de tus ojos pardos,
Combatiría con mis pobres dardos
Contra las fuerzas de Satán y el Cielo.

Por la magia doliente de tu vida,
En asesina loca convertida
Disputaríale a Caín la palma.

Hasta que solo quede sobre el mundo,
El edificio de mi amor profundo
Desmoronándose a los pies de tu alma.

5. Balance final

Un caballo de sombras perseguido
Por la sed luminosa del asfalto.
Un mar y un ángel con la espalda en alto
Desterrando de mi tu cielo erguido.

Un ansia pura, sin el tiempo herido
Por el cerebro lúgubre que exalto.
Un rostro amurallado en el que esmalto
La fácil carcajada que has oído.

Una dolida juventud celeste.
Una dulzura cándida y agreste
en el amargo lápiz desvestido.

Un fiel remedio que no quiero darme.
Y un designio perpetuo de sangrarme
por este amor sin muerte y sin olvido.

6. Visión del Suburbio

Las piedras enlunadas y grises del Suburbio
son hermosas con una hermosura de pena.
Pero allí no hay glamur. Ni bulevares sucios.
Ni calles pretensiosas de conocer sus nombres.
Hay vías proletarias por donde va, sonámbula
y perenne, la vida...
Ayer vi el corazón de las grutas desiertas.
Vi ropas que no cubren ni la sombra de un sexo,
colgando de zapatos y de cordeles negros;
la faz acanelada de un muchacho desnudo
durmiendo bajo el lauro de nieve de su pecho.
(Nuevo Adán suburbano masticando en la luna
pan de arena y de nada).
Vi casuchas enfermas como el amor más alto,
y ventanas inútiles como sangre en los muertos;
mujeres y hombres viejos graduados en la ciencia
de ironizar lo ajeno:
la flor del trigo verde,
el agua pensativa,
el agua hecha de oxígeno e hidrógeno
y la hecha del recuerdo...
Y, de repente, un grito galvanizó mi éxtasis:
un ebrio vomitaba un ¡Viva! al Presidente...
Pero las piedras, suburbanamente,
se rieron de pena.
Y el aire se reía más que ellas.

7. La inefable ráfaga

Soy como bandera con sed de lejanías
Reiner Maria Rilke

No es un llanto de amor lo que me duele.
Es mi vida en la muerte.
Esta vida de lirio desolado,
de vuelo inútil,
de inestable hoguera...

No es un llanto de amor lo que me duele.
-Amor es en mi cruz sólo una estrella-
Muerdo una sed extraña
que me colma de tiempo,
que me puebla de barcos,
que me ciega de cielo...

Mi dolor no es de amor. Es
de verde distancia.
Es la razón absurda que le lleva
a desunir lo que armo.
A deshojar la fe junto a un deseo
Ignorado y disperso.
A soñar cuando muero.
A morir cuando canto.
A pensar "está bien"... O, "está mal". (Da lo mismo).
A esperar en el atrio...
Solo yo -para mí- soy la ruta más alta.
Eufórica o doliente,
Muerdo esta sed extraña.
Esta razón absurda.
Esta inefable ráfaga.
Esta ironía única
de saber que en mí llevo
una luz que no siente.
¡Esa luz que me mata!

8. Epístola ternísima para el final de un sueño

"...por encima del mar que nos separa".

Safo

Adentro,
crece el día de la pena
y se juntan las letras
de esta carta de Abril para mis lágrimas.
Y acaso tú sonrías sin recordar mi nombre,
en este tierno instante
que mi nostalgia gris besa tus alas.

Pero no gira en esta Soledad innombrable
el satánico vértigo del caos,
ni la afiebrada hiel
que desde tantos siglos me destierra la gracia.
Sólo te mido un barco, enternecido y triste,
para tu fuga larga...

Quisiera hoy decirte con palabras angélicas
todo el infierno que por ti he cruzado.
Decirte dulcemente,
que desde aquella tarde que divisé tu estrella
mi desatada sombra sin redención avanza.

Que todo pasa raudo, huyendo ante mis ojos,
(el tráfigo del mundo, mi carcajada en máscara,
la aurora y el crepúsculo de la tarde, los hombres)
sin dejarme ese tierno inmarcesible fuego
que me encendió tu fresca encarnación de alondra
aquel lejano viernes de febrero.

Y besando -ternísima-
el fiel diminutivo que te nombra,
decirte cómo sigue mi corazón buscándote
por encima del mar que nos separa.

Cómo mi ser reclama
la firme dulcedumbre de tus pasos,
tu corazón ajeno
y ese milagro de tus ojos pardos.

Pero esta carta azul no llegará a tus manos,

se quedará perdida
en la ternura única de esta tarde inefable,
en que, amarrada al cauce
de tu luz que se aleja,
mi enternecida sombra te dice Adiós, llamándote...

9. En mi suelo

*En nuestro infeliz país toda alegría se la robamos a alguien.
Aquí no podemos ser dichosos sin ser canallas*

Joaquín gallegos Lara

Sucede que las cosas andan mal en mi tierra.
Yo pudiera ignorarlo en una fuga eterna. Pero
la brizna de niebla se marchó de mis ojos,
sencillamente abiertos:
los geranios tienen cinco cápsulas deshojadas
y no hay Luna en el tiempo...

Lentamente,
me voy perdiendo por las desoladas arterias de la urbe, donde
la miseria deslumbra como un sol
capaz de incinerar los sueños.
De esta ración del Mundo, surgen mil ráfagas ardientes.
No obstante, un frío cruel
palidece en el rostro del chiquillo
que ha cruzado la esquina
-solo, indiferente y mudo como una estrella rubia titilando en la
noche-.
Tienen hambre sus pasos. Sus harapos denuncian vagas
huellas
de una aguja fielmente utilizada. En su estatura mínima se
yergue
una angustia impasible
mientras sus pies desnudos se contraen
sobre el duro perfil de las aceras.

Extrañamente absorto, está muriendo en algo... Para mi vuelo

de ceniza,
esta enorme vitrina -que levanta su
perfecto racimo de juguetes, de bengalas y de sedas-
tiene un letal encanto de rosa demacrada. Pero
en las manos del niño se ha volcado, por ella,
un altar imposible.
Siento un halo de nieve dentro mis venas sonámbulas
cuando el niño se aleja sin un duende
por la esquina distante.

Ahora, son las cinco de la tarde. Mil gusanos
pululan en las llagas
de un hombre gris
tendido frente a mis verdes zapatos. Es
una miseria purulenta, una morbosidad capaz
de asesinar con un solo ojo
todo un enjambre de mariposas azules. Por eso, }
mientras bebo la distancia que me falta,
medito en la conveniencia de crear
dos refugios de lana
en los asilos custodiados por gigantes de nácar.

Mi tierra es un emporio
de automóviles último modelo,
de edificios que llevan la intención
de hacernos desdeñar el suelo,
de políticos que hacen -diariamente-
la columna fatal de los periódicos
y comentan el frío y el calor
con un largo bostezo;
mientras en las fábricas y en los muelles,
en las pobres casuchas del suburbio,
en los indios del páramo,
en los negros,
en los cholos del campo,
en los montubios,
en el pueblo que muere de la angustia
creada por el dios de la miseria,
palpita la injusticia del presente
tan oscura y tan honda.
Yo, desde mi vuelo de ceniza,
me abismo en estas cosas juzgadas sin valor
por los Febos de Apolo que duermen
-dulcemente-

sobre una conservadora luna de whisky.

10. Balance de cosas adorables

La Poesía -su vuelo, sus raíces-
el universo del Amor que crea.
La democracia. Dios. La madre. Un niño.
El mar indetenible y desterrado.
Tus ojos pardos, tus dorados brazos,
el fulgor de tu estatua,
mi desvestido corazón amándolos.
César Vallejo -el hondo, el desolado-
sangrándome, sangrándome, sangrándome.

Infinidad de cosas que adoro -que adorables
mido en silencio- como
leer un libro puro -puro de fiel belleza-,
oír en mis pestañas el leve son del viento,
ver caer lentamente la lluvia recordando
tiempos idos -perdidos- vividos en la sangre,
escribirte una carta profundamente tierna,
fumar un cigarrillo, suspirar añorándote.

Cosas, seres, ensueños adorables que adoro
como las nueve letras de mi puerto cálido,
Dostoiewski, Oscar Wilde, Peter Tchaikowsky, Whitman,
Mozart, Rodin, Beethoven, Goya,
la libertad, la libertad, la libertad sagrada,
el espíritu, las cumbres, las mesetas
de mi Ecuador febril y sus milagros,
Medardo Angel Silva y su lira de estrellas
soñando aún fulgores, hasta siempre cantando,
los poemas de Emily Dickinson, Delmira,
Miguel Angel Osorio -azul Porfírio oceánico-,
el tiempo rosacruz, Charlot, Sophia Loren,
las flores, Baudelaire, Rimbaud, Sapho,
el evangelio de San Juan, el puñal de Alfonsina
y la lumbre de Fausto entre las sienas.

Seres puros, rebeldes, desnudamente humanos:
Simón Bolívar liberando pueblos,
Don Alonso Quijano en la quimera,
Jesús -el alma de la Luz- reinando,
posiblemente yo si tú me amaras.

11. Tú sabes

Madre mía, tú sabes que cuando uno está enfermo
todo se dificulta:

Hacer. Pensar. Reír. Y amar.

Tú sabes muy bien que cuando uno está enfermo
todo se hace insufrible:

el ruido de la máquina. El chirriar de la puerta. Y la voz.

Madre mía, tú sabes que cuando uno está enfermo
todo se vuelve trágico:

el color de la luna. El bramido del viento. Y yo.

Tú sabes muy bien que cuando uno está enfermo
todo se vuelve lívido:

la manzana en la mano. El eco del olvido. Y Dios.

Madre mía, tú sabes que cuando uno está enfermo
todo se hace adorable:

la sonrisa de un niño. La caricia de un ala. Y tú.

Tú lo sabes muy bien...

Y si lo sabes, di:

¿por qué te duelo tanto?

12. Ensayo una canción

A ti, siempre

Ensayo una canción para tu muerte
Como pudiera hacerlo por tu vida.
Ay, mi nostalgia de tu faz perdida
que ni llora ni ríe de no verte.

¡Quién hubiera sabido convencerte
de la inútil premura del suicida,
si en un tren que retorna de tu huida

llego al mismo destino de tu suerte!

Ensayo este poema sin lamento
para decirte, oh niño azul, que siento
desatada mi túnica de Cristo,

porque tú viven en la luz que canta
mientras mi gris cadáver se levanta
cada mañana a simular que existo.

13. Hacia Adentro

Yo, no te aclamo, no, vida mía que sufres;
tampoco me envilece tu soledad de estrella.
Tan sólo te contemplo como algo tan ajeno
que más que propia vida eres mi ausente muerte.

Me dejo ir en todo
dejo que el cerco nimio
me arrastre al torbellino del temporal rebaño
diríase que lucho. Diríase que asciendo.
Diríase que me hundo. Diríase que... nada.

Y yo, antigua sangre rondando entre las piedras,
tan sólo te contemplo, absorta enamorada.
Y junto a tu verdad de ardiente sima,
diríase que canto. Diríase que muero.

14. Dislate con pastillas

Pertranquil
Esencial
Pankreoflat
Flaminón
Peridez
Baralgina
Tioctán
Persantín
Buscopax
Irgapirina

mosaico adocenado
del templo drogadicto
que oficia diariamente
en mis entrañas
(todo para que el hígado
el insomnio los nervios
el músculo cardíaco
los dedos que hormiguean
retrasen los relojes
que marcan sin remedio
el infallible paso vencedor de la muerte).

15. Paisaje

Afuera,
un carnicero espía de rodillas
la mueca azul del diablo.
El viento es un tranvía de puñales.
La calle: un sombrío y anarquista
puente de lágrimas.

Adentro,
la tosferina.
Y yo que clamo.