

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN FINAL
PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TEMA:
Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX

AUTOR:
Juan José Rodríguez Santamaría

DIRECTOR:
Magíster César Eduardo Carrión

Septiembre, 2012

A Susana Rodríguez y César Eduardo Carrión

Puesto que las palabras son parte de la imaginación o sea que de acuerdo con cómo nos figuremos muchos conceptos, ellas se componen en la memoria de manera imprecisa por alguna disposición del cuerpo, no se debe dudar de que las palabras, al igual que la imaginación, pueden ser causa de muchos problemas y grandes errores, si no nos precavemos de ellas.

BARUCH SPINOZA

ÍNDICE

Introducción	p.6
1. Imagen y extensión: el cuerpo en la poesía	p.8
1.1. El cuerpo y la expresión poética	p.8
1.2. Aproximaciones teóricas sobre el cuerpo	p.11
1.3. Hermenéutica de la corporalidad en el poema	p.16
1.4. Tres nociones de corporalidad	p.18
2. El cuerpo clásico	p.25
2.1. Nociones sobre el cuerpo clásico en la poesía ecuatoriana	p.25
2.2. Imágenes adánicas	p.27
2.3. El cuerpo cotidiano	p.31
2.4. El cuerpo sardónico	p.40
3. El cuerpo simbólico	p.47
3.1. Nociones del cuerpo simbólico en la poesía ecuatoriana	p.47
3.2. Imágenes del cuerpo, cosmos y la trascendencia	p.49
3.3. El sacro, el profano cuerpo del otro: las dimensiones simbólicas del erotismo	p.55
3.4. El cuerpo, el viaje y el símbolo.	p.60
4. El cuerpo fractal	p.67
4.1. Nociones sobre el cuerpo fractal en la poesía ecuatoriana	p.67
4.2. La sintaxis convulsa, el cuerpo problemático	p.68
4.3. Polifonía corporal: el cuerpo en plural	p.77

4.4. Maquinismo, vanguardia y fonología	p. 84
Apéndice: los últimos veinte años	p.92
Conclusiones	p.95
Bibliografía	p.97

Introducción

Cuando pensamos en el cuerpo humano, inmediatamente lo asociamos a una suma de extremidades o de órganos, que pueden corresponderse con nuestra propia corporalidad o con la del *otro*. Sin embargo, cuando se nos cuenta una historia o cuando leemos un poema donde el cuerpo aparece como protagonista, la relación entre el modo en que está plasmada la idea del cuerpo en dicho texto y nuestra asimilación del mismo se vuelve difusa. El signo lingüístico, tal como lo entiende Saussure, supone la combinación de dos elementos: un significante (que es la parte del signo que puede hacer sensible –una palabra en objeto matérico–) y un significado (que es la parte ausente). Ahora bien, entendido que el signo posee un carácter diádico y dicotómico, hay dos procesos que lo involucran: 1) denotación y 2) representación. Para que estos procesos sean posibles es necesaria la integración de otro elemento: el referente real (la cosa del mundo tangible)¹. Ahora bien, si pensamos que el cuerpo es metonímicamente o metafóricamente aludido en un poema estamos ante un ejercicio de denotación que podría suscitar una representación en la mente del lector. La representación es la aparición de una imagen mental en la mente del usuario de los signos, pero también supone que *algo* (un objeto lingüístico) está en lugar de *algo* (un cuerpo humano): una frase o varios versos, en lugar del cuerpo físico.

Desde luego, esto supone también que la correlación de sentido entre estos dos fragmentos de “algo” parte de un arbitrariedad socialmente consensuada. Así por ejemplo, cuando Octavio Paz dice “tu pelo, otoño espeso”, en realidad, la palabra “pelo” remite a un “pelo” físico. Inclusive, la argumentación que estoy planteando en este momento sería imposible sin esa palabra. Ahora bien, esa palabra no explica “todas” las características del pelo físico, ni a la inversa, pues la semiosis social y el devenir histórico impiden que *algo* sea fijado (en el lenguaje o en el cuerpo) desde la lógica de la mimesis, más aún cuando el lenguaje poético se plantearía en principio ir en una dirección opuesta respecto a los lenguajes socialmente consentidos: lo que hay es una denotación. Por otro lado, el poema nunca deja de ser una expresión humana, incluso cuando es altamente experimental o intelectual, por lo que siempre se pueden colegir residuos de la corporalidad, huellas del cuerpo en el texto lírico. El poeta, en tanto

¹ Desde luego, no hay que confundir el referente real con la imagen mental (representación), ni con el significado. (Ducrot y Todorov, 2000: 122).

usuario del signo, establece en el poema una serie de huellas, de marcas que también podrían contribuir al despliegue de una representación singular e inusitada (a la vez que alusiva al mundo real).

Entonces, el poema emula segmentos de la corporalidad que serían manifestarían el cuerpo con la suficiente eficacia para crear representaciones singulares en la mente del lector. Habría que añadir que en cualquier interpretación a partir de un texto escrito, se trabaja siempre con residuos, pero en el caso del poema esos residuos pueden ser adulterados de tal manera que el cuerpo aparece como una transfiguración, como un *más allá* de sí mismo. Las figuras retóricas buscan en efecto configurar ese cuerpo transfigurado que sólo residualmente se corresponde con el cuerpo no lingüístico. Sí, residualmente, pero también efectivamente, porque de otro modo la interpretación sería imposible. El locus del intérprete siempre tendrá como punto de partida a la realidad y no a otra cosa. Incluso ideas abstractas como la “nada” es un concepto que puede historizarse (Givone). Suponer otra cosa sería incurrir en un esencialismo solipsista, tanto en lo relativo a los lenguajes como en lo relativo a los sujetos. Los versos de Martín Adán que señalan “poesía no dice nada/ poesía se está callada/ escuchando su propia voz” no suponen que el poema no pueda interpretarse sino que la interpretación sugiere que el poema nos dice que *el poema no puede interpretarse*. Así, tras esa paradoja imposible de ser acotada, la interpretación nos puede acercar a una contextualización de lo que se dice.

Este trabajo es más modesto, pues, aunque se propone poner en diálogo la hermenéutica, la filosofía del lenguaje, la fenomenología y la sociología de la cultura, mi objeto de estudio es comprender cómo han entendido algunos poetas ecuatorianos al cuerpo y a la corporalidad humana durante el siglo XX. Así, la interpretación que el lector podrá leer en las siguientes páginas busca correlacionar los componentes lingüísticos que apelan a la corporalidad mediante una lectura tabular, tanto sincrónica como diacrónica, de algunos libros y poemas que han profundizado en la idea del cuerpo a lo largo de la pasada centuria. De ninguna manera he tratado de sugerir una noción canónica de la lírica ecuatoriana, aunque no puedo ser irresponsable respecto al hecho de que esta disertación propone la importancia de ciertas obras por sobre otras. En cualquier caso, debo insistir en que el énfasis de este trabajo es simplemente reflexionar sobre las nociones que, sobre el cuerpo, han expresado los poetas ecuatorianos. Además, debo señalar que me detengo en la obra de Mario Campaña y establezco como límite temporal de mi investigación el año de publicación de

Cuadernos de Godric (1988), aunque sólo sea para determinar el último autor que incluyo en mi trabajo, pues analizo algunas obras publicadas posteriormente. La razón de esto es la serie de cambios apabullantes que han ocurrido en el mundo a partir de ese año: cambios que han afectado la noción de Historia y el sentido que esta portaba para la Historia del Arte. Finalmente, he planteado mi lectura desde una perspectiva que resulte lo menos inmanentista posible, para que esta interpretación sea capaz de establecer diálogos, expresar una lectura consecuente de la corporalidad en la lírica, y razonar –en el camino– sobre la eficacia de la estrategia metodológica propuesta.

1. Imagen y extensión: el cuerpo en la poesía

1.1. El cuerpo y la expresión poética

Cuando se lee un poema donde el cuerpo humano aparece como protagonista siempre es necesario preguntarse si realmente algo habla del cuerpo. Entonces, ¿cómo podemos identificar que el cuerpo se expresa en un poema específico? Paolo Virno señala que “el intercambio entre dato sensorial y ser-dado del lenguaje no es imputable a una equivocación. Es conveniente pensarlo, antes que nada, como un verdadero paralogismo: con este término Kant designa una ilusión inevitable, es decir, el error que es avalado por un fundamento real” (2004: 83). Así, si leo un poema donde se pueda identificar un *esto* –una palabra cualquiera–, tendré que identificar si esa ilusión inevitable me construye la suma de varias palabras, me remite a algo puntual de lo que sensorialmente puedo identificar como cuerpo. Entonces, si por ejemplo, la grafía “A” pierde alguno de sus segmentos ya no resulta para nosotros algo reconocible, algo que podamos “leer”. Ahora bien, la complejidad anatómica, simbólica y social del cuerpo supera la de la grafía “A”: aunque claro esta letra podría convertirse en una P o en un triángulo. Sin embargo, los segmentos del cuerpo son más detallados. La anatomía humana se revela misteriosa justamente por su complejidad. A pesar de ello, resulta posible pensar que existen detalles o elementos susceptibles: “La descripción definida designa a un objeto singular mediante ciertas propiedades que, siendo sólo inherentes a él, sirven para identificarlo con precisión [...aunque] no se puede excluir, en efecto, que a la propiedad descrita no corresponda ninguna cosa o que corresponda a más de un objeto (Virno, 2004, 64).

Si pienso que sólo puedo percibir la expresión del cuerpo en un poema por una serie de propiedades eslabonadas mediante un paralogismo, mediante una ilusión inevitable con fundamento real, debo identificar cómo esas palabras son capaces de expresar segmentos corporales concretos, cómo esas palabras dan cuenta del “esto” sensible. Bien pues, si leemos una referencia al cabello en un poema de Carrera Andrade que señala “tus cabellos son la muerte en el trópico/ las hormigas gigantes”, sabemos que existe una voluntad de –al menos sinecdóquicamente– hablar sobre el cuerpo. Dicha voluntad expresa algún rasgo del cuerpo humano en el poema lírico, aunque no alcanza a representarlo –en el sentido de hacerlo presente– como un

conjunto, como una totalidad. Se trata de un residuo de ese fundamento real, de un rastro frágil que, sin embargo, puede ser eficaz para expresar los términos de la corporalidad. Así, incluso en una lírica donde aparecen los nombres y los apellidos de un personaje, el poema es un ejercicio rizomático de apelación imaginística: siempre se trata pues de un nuevo objeto que sólo la interpretación puede “religar” con su referente, quizás imaginario. Esa apelación al cuerpo siempre será oblicua y estará sólo residualmente vinculada con la referencia de la que parte. Curiosamente, la potencia alotópica de un texto poético radica justamente en interrogar el sustrato de realidad de ese residuo que dicha imagen poética del cuerpo posee.

No se trata, desde luego, de pensar que el lenguaje opera por fuera de la realidad, si no que trabaja en la confección de estas simulaciones lingüísticas con un fundamento real: el cuerpo, el árbol, la manzana. Esa simulación donde el “esto” adquiere un nombre es el lenguaje, aunque curiosamente el lenguaje poético pretenda desplazarse por fuera de la simulación concertada para abrazar una simulación de segundo grado, fundada en los patrones de la singularidad y el estilo. De hecho Eduardo Milán sugiere que “donde hay expresión, hay imprecisión porque la palabra no da, no puede dar en el blanco” (Milán, 2010: 71). Por eso, el carácter residual de dicha referencia al cuerpo es aún más discreta que en otros géneros de la escritura e, incluso, de la literatura. Sin embargo, la premisa axial de este trabajo académico es que el cuerpo puede ser referido eficazmente (aunque siempre de manera reticular) por el lenguaje poético y recreado en términos de la singularidad expresiva de su autor y de su particular relación con las matrices sociales, culturales y políticas que le son coetáneas. Así, cuando el anónimo poeta goliárdico dice “de tus senos la factura alabanzas solicita:/ blanca es su pequeñez sobre la nieve”², habla desde una lengua específica –el latín– y desde una época relativamente concreta –el siglo IX europeo. Por eso, resulta evidente que las apelaciones al cuerpo en este poema titulado “*A Comittissam Frantie*” están relacionadas con la institución sentimental del amor cortesano. Sin embargo, dichos valores simbólicos no son ajenos a una experiencia sensorial más general de la especie humana (asunto que también es importante). De hecho, hay varias posibles entradas respecto a la relación entre cuerpo, sujeto y estética que conviene revisar brevemente. El desplazamiento de nuestra línea interpretativa avanza por tres niveles: 1) una epistemología del cuerpo que involucra el pensamiento vitalista de Nietzsche, las

² El poema original en latín dice: “*forma papillarum satis est laudanda tuarum:/ albicat ipsa magis parva papilla nive*”. La traducción citada arriba corresponde a Miguel Requena.

fenomenologías de Merleau-Ponty y Michel Henry, y el materialismo poético de Jean Luc-Nancy; 2) una sociopolítica del cuerpo en el poema que relaciona conceptos de Michel Foucault y Pierre Bourdieu; y 3) una hermenéutica del cuerpo en el poema, donde el pensamiento de Paul Ricouer permite la integración interpretativa de los conceptos y argumentos antes referidos. De esta manera, el instrumento metodológico resulta –al menos como promesa– holístico y flexible.

1.2. Algunas aproximaciones teóricas sobre el cuerpo

Aunque hay muchas nociones sugestivas a lo largo de la historia del pensamiento en relación al cuerpo, quizás es Nietzsche el primero en reflexionar sobre el cuerpo como vehículo simbólico. En rigor, el pensamiento nietzscheano sostiene que el cuerpo es el método de la conciencia, aunque también subraya la intensidad dionisiaca de un cuerpo poéticamente desplegado. La noción de voluntad de poder supone que el cuerpo se prodiga en un ejercicio dispendioso, voluntarista y eficaz, orientado a ejercer una transfiguración del yo en el espacio: “sólo en el baile sé yo decir las cosas de los símbolos más sublimes” (Nietzsche, 1995: 120). De este modo, la creación poética es siempre un ejercicio ligado a una manifestación corporal del que el baile es, por su carácter kinésico, su más precisa alegoría. De este modo, en *Así hablo Zaratustra* dice que ese “ser honestísimo, el yo habla del cuerpo, y continúa queriendo el cuerpo, aun cuando poetice y fantasee y revolotee de un lado para otro con rotas alas” (Nietzsche, 1995: 50). El pensador alemán se refiere a la irreductible relación simbiótica de dos conceptos: el cuerpo y la imaginación. El cuerpo del que habla supone que la potencia de la vida sólo se expresa mediante la experiencia corporal.

De este modo, considerando sus características, el cuerpo es alteridad y mimesis, fijeza y transmutación. Dicha perspectiva supone que el cuerpo es lo que permite a los individuos especificarse como un yo. La flexión corporal, sus contracciones musculares y los avatares del sistema nervioso son los elementos que permiten desarrollar un particular proceso de individuación y, si dicha voluntad de poder es consistente, distinguen a un sujeto de otros sujetos. La singularidad se ejerce entonces con el cuerpo, y el arte – en cualquiera de sus manifestaciones– sería una consecuencia afortunada de una eficaz liberación del cuerpo. Así, el individuo libre sería tal “por haberse ejercitado

en mantenerse en equilibrio sobre el ligero alambre de la posibilidad e incluso bailar además al borde del abismo. Un espíritu así sería el espíritu libre por excelencia” (Nietzsche, 1995: 220). Tal cuerpo alcanzará su plenitud en una reformulación de los objetos materiales que le rodean y en una diferenciación significativa respecto a los otros. Ese trabajo sobre el espacio material es esencial en la posición de Nietzsche, pues en su perspectiva el cuerpo coincide con el yo. Desde esa mirada, queda claro que el lugar del poema es tal sólo si el cuerpo se manifiesta, si la voluntad de poder trabaja contra los dispositivos ideológicos y alcanza a prodigarse en el lenguaje.

Desde luego, la posición de Nietzsche parte de una equivalencia entre el cuerpo físico y el yo: el cuerpo biológico –esa suma de órganos– acaba por ser la única expresión del yo. Maurice Merleau-Ponty y Michel Henry se propusieron –cada cual por su lado, obviamente– establecer una respuesta desde la fenomenología. En el caso de Merleau-Ponty, su esfuerzo principal consiste en una crítica al modo positivista de “conocer el cuerpo” desde las ciencias que lo conciben como una suma de órganos yuxtapuestos. Así, el cuerpo sería para él un sistema sinérgico cuyas funciones se vinculan en el movimiento general de ser-en-el-mundo, como figura estable de la existencia. Es también la primera producción cultural de un sujeto desde donde se prolongan las demás. Así, la perspectiva de Merleau-Ponty pone énfasis en el cuerpo como constructor de la subjetividad: no hay yo sin cuerpo. Sin embargo, a diferencia de Nietzsche, en Merleau-Ponty el cuerpo es una entidad singular cuya plenitud sucede en la percepción. La percepción del espacio que me rodea es lo único que permitiría construir a cada persona, en la perspectiva de este filósofo, un *tempo* propio. De esta manera, la narración del cuerpo sucede en tanto es la narración subjetiva de lo que mi cuerpo alcanza a percibir. El mundo simbólico es entonces una reelaboración de ese mundo percibido. Merleau-Ponty señala en la *Genealogía de la percepción* “mi cuerpo es a la vez vidente y visible. El que mira todas las cosas, también se puede mirar y reconocer entonces en lo que ve del otro lado de su potencia vidente” (Merleau-Ponty, 1977: 16-17). Ahora bien, ¿y si veo un cuerpo humano? ¿si escribo *sobre* él? ¿o si leo una referencia al cuerpo humano en un poema lírico? La trascendencia sucede en tanto yo percibo algo que se sitúa más allá de lo que yo conocía.

De este modo, cuando leo un poema donde se hace una referencia al cuerpo es posible que me reconozca en esa realidad. Entonces, la anagnórisis respecto a ese cuerpo re-visitado en el lenguaje funciona como un momento de evocación que el poeta provoca de manera reticular a propósito de –algún– cuerpo humano (en el caso del

citado poema goliárdico, a propósito de los senos de una mujer). No puedo reconocerme, en la perspectiva de Merleau-Ponty, si no en lo que percibo. Ese sentir lo que percibo supone una conciencia emotiva de la cognición. Por eso, ese cuerpo que el lector o el autor es capaz de percibir es una transliteración de ese idioma incomprensible que es el mundo. El cuerpo es, por esto, un núcleo heterogéneo de significados posibles, pero también el catalizador perceptivo (en tanto entidad biológica) y la noción del cuerpo como campo simbólico (en tanto discurso). Aquí, creemos que el cuerpo es por ese motivo una temática eficaz para dar cuenta de las cronotopías, y los registros de tiene la máquina antropológica (y evidentemente –y sobre todo– el locus de enunciación del autor). Además, es importante notar que esa percepción reticular del cuerpo poetizado siempre va a pasar por una interpretación, por una puesta en juicio de los valores y síntomas que ese texto-sobre-el-cuerpo ofrece.

Esa posible anagnórisis ante un texto poético que se refiera al cuerpo resulta más sugestiva porque el cuerpo es el eje de la singularidad humana y de su capacidad de expresión imaginística. Tal como la fenomenología de Merleau-Ponty, el pensamiento de Michel Henry centra su interés en el cuerpo como autocatalizador de la conciencia. Dicho autor señala que existen tres nociones de corporalidad: un cuerpo subjetivo-absoluto, un cuerpo orgánico (que, como en Merleau-Ponty, es más que la suma de sus partes) y un cuerpo objetivo trascendente (que se manifiesta en el mundo fenoménico, en un momento y en un espacio concretos). (Henry, 2007, p. 186-191). Esta distinción de tres instancias de corporeidad es importante para comprender diferentes instancias de la corporalidad pues, aunque Henry subraya la centralidad del cuerpo subjetivo, también supone que son instancias acumulativas y cooperativas. En todo caso, podríamos identificar este cuerpo subjetivo-absoluto con una pulsión dialéctica quizás inconmensurable e ininteligible que posibilita las relaciones entre sentimiento y razonamiento. Esa dialéctica supone la constitución de un yo que –como acumulado sensorial, epistémico y simbólico– es lo único que nos distingue de las cosas. En términos generales, podemos decir que para Henry ese cuerpo que siente –y que se siente a sí mismo– es la vida.

De hecho, Henry establece que esa dialéctica se resuelve en una sensibilidad singularizada, pues el cuerpo es para este autor el campo de la subjetividad por excelencia. Por esta razón, el cuerpo subjetivo-absoluto alcanza su manifestación en lo que el cuerpo objetivo-trascendente toca, escribe, pulsa, bebe o escucha. Básicamente debemos pensar entonces en la relación entre afectividad (capacidad de dejarse limitar o

definir por el entorno fenoménico) y sensibilidad (capacidad de sentir algo sobre la afección). En rigor, afirma que el sentimiento es el principio básico para decir que existe algo llamado “realidad”. Con estas ideas, Henry asigna un contenido fenomenológico a la noción moderna del cuerpo (que, como vimos, tendría tres instancias). En efecto, siendo la afectividad y la sensibilidad el modo en que aparece todo lo que conocemos, podríamos decir que el ser "es" sólo en virtud de su manifestación (vía el cuerpo objetivo-trascendente), esto es, de su afectividad. La sensibilidad (y, desde luego, la afectividad-sensibilidad artística-poética) si es en efecto la manifestación del sujeto por antonomasia, nos conducirá a una reflexión sobre si el arte es la manifestación más afectiva y, por ello, más coherente con la corporeidad, y si la poesía, en tanto su instancia más irracional, sensual y afectiva, es su más fiel manifestación lingüística. En efecto, parecería que es así, puesto que nociones como la del pensamiento sinestésico parecen corresponderse.

En rigor, lo que nos interesa de Merleau-Ponty y de Henry es la complejización de las nociones de corporeidad que avanza de una noción meramente kinésica del cuerpo hacia una noción perceptiva. Por otro lado, aunque suscribe (como Henry y Merleau-Ponty) una noción del cuerpo como única medida de la subjetividad, Jean-Luc Nancy, por su parte, relativiza la noción de cuerpo-subjetivo absoluto de Henry, pues parte de una perspectiva menos inmanentista. De hecho, afirma que nada tiene “que ver [su posición filosófica] con dualismos, monismos o fenomenologías del cuerpo. El cuerpo no es sustancia, ni fenómeno, ni carne, ni significación” (Nancy, 2003: 18). De este modo, Nancy cree que habría que ir más allá de la ecuación que identifica cuerpo con un sujeto abstracto. El ser ya no será, pues, entendido en términos de pensamiento, o de individuo sino en términos de cuerpo, de “carnación”: “los cuerpos son evidentes – de ahí que toda su justeza y toda su justicia comiencen y terminen con ellos” (Nancy, 2003: 37). Pero esto no significa que el cuerpo sea, a la manera tradicional, una sustancia sino que, por el contrario, el cuerpo es, ante todo y sobre todo, exposición, extensión y pesaje. Esto quiere decir que los cuerpos ocupan el espacio de manera areal: se muestran a los sentidos de los demás, se extienden hacia objetos y sienten su peso. De este modo, los espacios de la vida son estas arealidad de los cuerpos, es decir, esas *partes extra partes* (esas extremidades, esos órganos de los sentidos) en contacto con otros cuerpos, estableciendo diferencias y, con ello, comunidad.

De ahí que la singularidad de esta existencia corporal no resida sino en una relación con lo que está fuera de ella, con el prójimo, con la comunidad. Ahora bien,

aunque es el modo mismo de ser, el modo mismo de existir, aunque es la determinación ontológica misma de la existencia, dicha comunidad carece de cualquier atributo espiritual así como de cualquier proyecto u obra común: “cuerpo a cuerpo, borde a borde, tocados y espaciados, próximos de no tener nada para asumir en común, sino solamente el entre-nosotros de nuestros trazados *partes extra partes*” (Nancy: 2003, 64). Así, Nancy entiende que existe una relación entre el cuerpo del individuo y los demás, no mediante la ecotecnia, sino mediante vínculos abiertos que hacen posible un ser compartido. De este modo, en su perspectiva esa sería la única comunidad posible: la comunidad desobrada. Nos encontramos así con la articulación de unas existencias concretas, irrepitiblemente singulares que comparecen en el mundo, formando al mismo tiempo una pluralidad irreductible a cualquier teología del sentido, a cualquier metafísica de la presencia (Derrida, 1986: 35). Nos encontramos con (pero también en) una comunidad heterogénea o inoperante que consiste en la co-existencia de un nosotros, de un ser-entre-nosotros, de un estar-juntos, recíproco, generativo y gratuito, siempre abierto a todo tipo de posibilidades.

Así, nos encontraríamos para Nancy en una comunidad en la cual la extensión, el espaciamiento, la exposición y la vibración de los cuerpos son sus realidades constitutivas. De hecho, esa comparecencia de los cuerpos como *tempo* se expresa en la experiencia del tacto, del tocar (“el *touché*” dice Nancy) Por eso, para Nancy, el “auténtico pensamiento” y la auténtica escritura son aquellos que son inseparables del cuerpo, aquellos que se hacen cuerpo, el cual es a su vez la única forma de existir para el ente y un motivo crucial por donde fluyen y a donde siempre refluyen sus reflexiones ontológicas (se trataría entonces de ontología de ‘lo común’ y del ‘compartir’, distinta a la ontología de la sustancia, del orden y del origen, misma que de algún modo se corresponde con la fenomenología de Merleau-Ponty y Henry) pero también éticas y sociopolíticas. Asimismo, para Nancy es importante la noción de “excripción” (que correspondería al poema) que consiste en un juego de espaciamiento para separar las palabras de su sentido, y las abandona a su extensión. Así, una palabra, en cuanto no es absorbida sin dejar residuos por un sentido, *queda* esencialmente extendida *entre* las otras palabras, tendida hasta casi tocarlas (*touché* de las palabras), aunque sin alcanzarlas y esto es el lenguaje en tanto que *corpus*. De este manera, Nancy no sólo anuncia que el cuerpo se expresa indefectiblemente en el poema, sino que además el poema en sí posee la consistencia interior de un cuerpo. En todo caso, la crítica a la

fenomenología y la apertura a lo sociopolítico en Nancy, abre también otro escenario respecto a la corporalidad.

1.3. Hermenéutica de la corporalidad en el poema

Pues bien, si consideramos la fenomenología como una hermenéutica de los signos (bien de su representación, bien de su devenir), podríamos acudir a Paul Ricoeur en la perspectiva de interpretar esos residuos, esas huellas del cuerpo. El autor francés afirma que el símbolo titubea “sobre la línea de división entre *bios* y *logos* [y] confirma el enraizamiento primero del Discurso de la vida” (1985: 21). Esa no pertenencia respecto al lenguaje, pero tampoco respecto de la biología, hace que el poema sea refractario a ser representativo –aunque a veces lo pretenda o presuma– y lo que podemos percibir en la lectura es sólo un residuo, un gesto, una manifestación que ofrece una promesa de sentido. Ricoeur establece un punto de convergencia con las nociones de Merleau-Ponty y Nietzsche, pues cualquier símbolo (en este caso, el cuerpo) si bien exige ser llevado al lenguaje “no pasa totalmente a él, es siempre del orden del poder de la eficacia, de la fuerza” (Ricoeur, 1985: 22). Es decir hay algo del cuerpo que puede escribirse, aunque también hay algo del cuerpo que se resiste a pactar con el lenguaje, pero no sólo porque el lenguaje es arbitrario a final de cuentas, si no también porque el cuerpo –en su estructura de organismo viviente– ofrece una particular experiencia de sentido que la escritura no alcanza nunca a codificar.

Así, lo que se manifiesta del cuerpo en los símbolos –en el lenguaje poético, de manera específica– siempre será residual, aunque también siempre será significativo. Sin embargo, habría que distinguir al menos dos categorías: el cuerpo *a* (organismo viviente) como catalizador de la subjetividad (pensemos en el cuerpo del poeta, pensemos en el cuerpo que el poeta evoca –quizás como collage–, pensemos en el cuerpo del lector) y el cuerpo *b* como la refractaria expresión lingüística de –o para– ese cuerpo *a*. El primero, según lo expresado, se correspondería con una corporalidad *a* que, dada su consistencia matérica y dada su posesión de un nombre propio, provoca que la corporalidad *b* sea una ilusión semiótica inevitable³, pero con un fundamento real.

³ El poema es un objeto lingüístico y tiene un plano significante matérico que no es ilusorio, un significante que es real. Sin embargo, la manifestación de este objeto lingüístico en el marco de la vida social y cultural lo convierte en un objeto semiótico que puede crear una ilusión.

Cuando se piensa en una corporalidad expresada en el poema, se debe admitir que se trata de una representación, misma que sólo de manera reticular se refiere a ese fundamento real: el cuerpo. Por otro lado, el cuerpo *b* –la expresión de un cuerpo (cuyo referente real puede estar y/o evidenciarse a una distancia cognitiva, espacial y mnésica de muy diversas características) mediante el lenguaje poético– es el objeto lingüístico más inteligible, más asible para un ejercicio de naturaleza hermenéutica (aunque dicha interpretación debería apoyarse en el sistema de referencias que operan alrededor del cuerpo *a*). Así, el cuerpo *a* condiciona la expresión del poeta, y el cuerpo *b* (expresión y esbozo de una corporalidad) resume las coordenadas lingüísticas y simbólicas que el poeta despliega. Sin embargo, dicha relación no es estática pues el cuerpo *a* (los discursos sociales y la biografía del autor) se manifiesta en los niveles fonológico, morfosintáctico y semántico del poema; y, a su vez, el cuerpo *b* expresa las especificidades históricas, sociales y culturales que condicionaron la circunstancia en que fue formulado. En esa tensión se trasluce la corporalidad que es capaz de manifestarse en el poema.

Quizás un ejemplo sugestivo para mostrar el funcionamiento de esta propuesta exegética sea el emblemático poema “Hospital Británico” del argentino Héctor Viel Temperley quien señala en uno de sus fragmentos: “voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo”. Aquí, entonces, la pregunta que debe plantearse es del orden de la eficacia. El poeta propone al lector un texto lírico y, en ese sentido, la propuesta debe esbozarse así: “¿qué tanto se parece a un cuerpo que yo identificaría como propio –o afín– *b1* (en el poema hipotético) este cuerpo *b2* (en el poema concreto) que expresa un referente corporal *a* (un cuerpo real)?” Si la respuesta es afirmativa, en cualquier tonalidad que esa afirmación pueda expresarse, el lector debería decir, al menos, “algo” o “un poco”. Incluso podría ser el propio autor quien formulase la pregunta. En todo caso, la posibilidad de pensar el lenguaje como una extensión, como una *parte extra parte* del cuerpo, supone la posibilidad de pensar el cuerpo como una fuerza nietzscheana capaz de dejar huellas, trazas, fragmentos que el lector puede interpretar (reducir, extender, invertir) de acuerdo a su propio mundo psíquico. Concretamente este fragmento habla de un cuerpo que sabemos se corresponde con el biografema de su autor. Lo que sí resulta importante es entender que esa imagen del viaje hacia el cuerpo propio convoca en nuestro mundo psíquico otras imágenes –quizás más difusas– relacionadas con el cuerpo humano.

Ahora bien, si en realidad el cuerpo humano (mediante la patemización de un repertorio verbal y mnésico, y la flexión de sus extremidades hacia un computador o un cuaderno) es quien escribe, ¿cómo accede el texto-poema, en tanto repertorio de dispositivos y estrategias lingüísticas, al cuerpo? Cuando un texto se escribe, las palabras modulan una relación entre el cuerpo y el mundo. Dicha relación precede a la lectura de esas palabras y supone la incorporación –siempre residual– de ciertos enunciados que operan a su vez como pivotes de otros enunciados convenidos socialmente sobre lo que es, sobre lo que debe ser y sobre lo que no puede ser el cuerpo. Sin embargo, se acostumbra afirmar que el lenguaje –cualquiera, pero el poético en particular– participa de un orden ajeno a las experiencias no lingüísticas (de un cuerpo maquínico, de un organismo funcional). Sobre esto podríamos señalar que “al vivir el mito del cuerpo máquina [algunos críticos son] incapaces de reconocer la carne con el mundo, que aquellos hombres de las culturas populares de la Edad Media sí reconocieron” (Citro, 2009: 55). El salto interpretativo de Ricoeur funcionaría aquí –de la mano de Merleau-Ponty– como una lectura de lo que residualmente queda de aquel irrepresentable cuerpo revisitado. Lectura sobre una lectura, discurso sobre un discurso, desviado siempre de su falsa finalidad (representar) mediante una difracción deliberada, aunque intuitiva –alotopía– de ese nombrar normalizado que presupone –o exige– el lenguaje habitual.

1.4. Tres nociones de corporalidad

El cuerpo, a lo largo de la historia, ha sido partícipe de muchas percepciones, etimologías y preceptivas culturales. En principio, podríamos señalar un extenso número de ellas, pero, en un ejercicio de recorte y síntesis, decidí resumirla en tres: un cuerpo clásico (compartido por las civilizaciones judeocristianas y grecolatinas); un cuerpo simbólico (relacionado con el romanticismo y, colateralmente, con las tradiciones gnósticas y herméticas); y un cuerpo fractal (resultado del impacto maquínico y tecnológico sobre la experiencia subjetiva y la construcción de la identidad a través del lenguaje). Dicha clasificación tiene que ver inclusive con tres ideas sobre la relación del mundo con las expresiones que a él se refieren. El cuerpo clásico guarda una relación de congruencia (aunque no necesariamente de identidad) entre la expresión del cuerpo y ese cuerpo. En cambio, el cuerpo simbólico está relacionado de manera

subsidiaria con la moda y el vestir (si pensamos en la vida social) y supone una distancia entre el cuerpo representado y su representación (y la autonomía de sus ámbitos). Finalmente, el cuerpo fractal supone una indeterminada (pero real) correlación y flujo entre el referente corporal y su expresión a través de un poema determinado. Dichas perspectivas no agotan modelos axiológicos más complejos sobre la corporalidad, pero pretenden establecer parámetros para la lectura de poemas sostenidos por la temática o la expresión del cuerpo, con la premisa de determinar el sistema de valores estéticos, biopolíticos y culturales que las imágenes poéticas proyectan.

Así, podemos hablar del cuerpo clásico. Esta noción surge de la integración del cuerpo-culpa de las religiones judeocristianas y del cuerpo-belleza del mundo grecolatino. Podríamos comenzar señalando que en el Génesis se dice que Adán se reconoció como desnudo. Desde luego, esta alegoría no expresa una desnudez literal, pues lo que aparece en la mente de Adán es en realidad la cultura, la apreciación social del yo. Adán reconoce su desnudez, es capaz de conferirle un valor simbólico y axiológico a ese hecho objetivo. Participa, entonces, de una representación –social, es cierto– del cuerpo. Desde ese punto de partida podemos afirmar que el cuerpo y sus representaciones –o mediaciones simbólicas– constituyen también una institución social, además de una entidad biológica. En realidad, las religiones abrahámicas (en las que el mito adánico es fundacional) habrían de proscribir el cuerpo. No así la cultura clásica. De hecho, la cultura clásica griega tenía al cuerpo como la entidad desde la –y en la que– habría de codificarse la belleza. Existía pues una identidad entre cuerpo y bien que reconocía este mundo como parte –subalterna– del mundo divino. Así, el cuerpo estilizado era una expresión no sólo de lo bello, si no también de lo divino. Por eso, el movimiento del cuerpo era también el movimiento del espíritu. No había necesidad de de separarlos. Los frisos griegos exponían con todo detalle el movimiento del cuerpo ejercido sobre el espacio físico. De hecho, la primera educación –como parte de la *Paideia*– que un griego recibía era la relacionada con el cuerpo, pues éste era un cosmos, un todo autoabastecido de significado que era necesario cultivar.

En cualquier caso, tanto en el acumulado histórico-mitológico de las religiones judeocristianas, como en el mundo clásico griego, el cuerpo aparece en un punto intermedio entre la moral y la belleza. Así, se trata pues de un cuerpo sostenido en las representaciones: rituales de contención y rituales de exposición. Las imágenes del cuerpo que aparecen en poemas goliárdicos y pinturas renacentistas están concernidas

por estas dos variables culturales. En efecto, el cuerpo clásico estaba hecho para representar: en el poema, el cuerpo posa. Ante todo es exterioridad, una experiencia fenoménica que el lenguaje supone reunir con una experiencia personal hipotéticamente compartida⁴. El mundo del cuerpo clásico se corresponde con lo que el poema puede expresar: *ergo*, el mundo es una representación –ahora preciosista, ahora anecdótica, ahora política– del mundo. Entonces dicha noción sobre la corporeidad adquiriría notable presencia en los primeros momentos de la poesía mozárabe, en la poesía goliárdica, en la poesía satírica de Lope de Vega, en los textos de algunos franceses, hasta adquirir una amplia variedad de tonos en el siglo XX (siendo fundamental en la poesía de lengua inglesa).

Sin embargo, habría que señalar que el cuerpo clásico abarca desde expresiones preciosistas donde hay algún grado de primacía del significante (aunque siempre cerca del referente), hasta expresiones más coloquiales donde inclusive se supone una identidad entre el cuerpo referido y el poema que de él parte (y puede ir así fácilmente desde la poesía de la experiencia individual, hasta el gesto político). Dicha perspectiva tiene como referencia a autores como Nicanor Parra, pero también a otros de filiación más imaginista como Jorge Teillier. Como queda claro, no se trata exclusivamente de hacer observaciones estilísticas, sino sobre todo de encontrar qué lugar ocupa la noción de corporalidad en las distintas corrientes de la lírica latinoamericana (hecho que no necesariamente coincide con su adscripción a una determinada línea expresiva). Entre los autores y obras que he encontrado relevantes en esta tendencia de abordar la corporalidad están: *Horas* de Jaime Sabines y *El cardo en la voz* de Jorge Esquinca (mexicanos), *Oraciones por Marilyn Monroe y otros poemas* de Ernesto Cardenal (nicaragüense), *Trópico absoluto* de Eugenio Montejo o *Principios de urbanidad* de Juan Calzadilla (venezolanos), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* de Antonio Cisneros y *El huso de la palabra* de José Watanabe (peruanos); *Cólera buey* de Juan Gelman (en Argentina) o *Lugar de origen* de Jorge Carrera Andrade (en Ecuador).

Una segunda noción de corporalidad sería la del cuerpo simbólico. Ya en el siglo XIX los románticos, opuestos a la razón de la Ilustración, la dejan a un lado para asumir el héroe sentimental que no sólo se pone en contacto con otros cuerpos sino que llega a darle validez a los fantasmas, al no-cuerpo, para sus fines sentimentales. Allí tendría origen el simbolismo corporal. Esto guarda relación con el hecho de que “el romántico

⁴ La poesía arcaica griega tenía ese tono y alcanzaría a los cuerpos expresados en los poemas del neogriego Cavafis, del catalán de expresión castellana Jaime Gil de Biedma y del sirio Nizar Kabani.

es aquel que descubre a sí mismo como el centro” (Campbell: 89, pág. 184) y por ello buscan expresarse desde una apuesta por la singularidad. Además, en ese mismo período, el valor estético de la vestimenta adquiriría una mayor importancia y una mayor expansión social, debido al auge de una sociedad burguesa y una inminente urbanización de los grupos humanos. El significante –el vestido– empezaba a adquirir un valor social para fijar el lugar social y simbólico. Así, tanto en el nivel más social de la significación (el vestuario), como en el más aristocrático e íntimo (el poema), empezó a ser importante una singularización del significante, más allá incluso de volverse autoreferencial. En rigor, ese desplazamiento hacia el uso de símbolos polisémicos para expresar y para situar el cuerpo en el poema tenía una intención de singularizarlo. Dicha búsqueda de autonomía en la significación no sólo aparecería en la poesía con autores como Edgar Allan Poe o Stephane Mallarmé sino también en otros géneros literarios como la novela fantástica del siglo XIX (con los fantasmas de Arthur Machen y los autómatas de Mary Shelley) o artísticos como la pintura de Arnold Böcklin (1827-1901) y Odilon Redon.

Esta noción de corporeidad está ligada también a un rechazo al pensamiento positivista, pues, aunque el arte siempre buscaba reproducir el espectáculo que tenía ante los ojos (se entendía que el mundo hablaba –como en Whitman, Jorge Guillén o Carrera Andrade– el lenguaje de la divinidad). Allí cobra importancia la noción del cuerpo como un doblez: la brecha entre lo que el cuerpo significa para la vida social y lo que supone para la obra de arte. Si la revolución industrial supuso que toda expresión debería ser una representación –llegando a extremos totalitarios en el caso del realismo soviético–, las investiduras míticas del cuerpo –no redituables desde la lógica de la producción– fue condenado a las formulaciones a los ámbitos privados y a las formulaciones estéticas, que adquirirían características herméticas. Así, mientras las sociedades del siglo XIX –en especial hay que pensar en Francia– se movían hacia el progreso industrial y económico, el hombre sensible, el autor, buscaba poner la realidad “en relación con lo insólito, que aleja el espíritu del mundo familiar, da voz a la neurosis y una forma a la angustia, proporcionando un rostro al sueño más profundo” (Gibson, 1997: 25). El rostro o el cuerpo de esa angustia –mística, cósmica, religiosa, pagana– se debía formular en oposición a los lenguajes de la evidencia que proponía el positivismo decimonónico. Por eso, si algo caracteriza a la noción del cuerpo simbólico es que funciona siempre en oposición a las lógicas sociales mayoritarias. El cuerpo *freak* aparece como eje de una poesía –y en una vida– donde no serán extraños el dandy,

la bailarina exótica, la prostituta desnuda, el mendigo, el errante. Sin embargo, y más allá de la fidelidad de autores como Rimbaud o Lautréamont con lo bizarro, el cuerpo simbólico busca expresarse como un método de trascendencia, como un vehículo para replantear la experiencia humana ante lo desconocido.

Dichas perspectivas empezarán a tener resonancia en la poesía latinoamericana, especialmente en autores afines al surrealismo, pero sobre todo en aquellos que se apropiaron del gesto simbolista que subyacía en el desafuero de algunos textos surrealistas. Hay algunos ejemplos importantes, aunque quizás el más evidente sea Xavier Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte*. De hecho, el gesto surrealista aparece constreñido hasta la cerrazón del símbolo en imágenes como las presentes en el “Nocturno en que nada se oye”: “En medio de un silencio/ desierto como la calle antes del crimen/ sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte/ en esta soledad sin paredes/ al tiempo que huyeron los ángulos/ en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre/ para salir en un momento tan lento/ en un interminable descenso/ sin brazos que tender/ sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible”. La imagen establece su sistema de referencias respecto a palabras con un valor polisémico muy abierto (aunque casi todo ese universo de sentidos tenga, en cada caso, un carácter sacro). De hecho, los únicos adjetivos que utiliza el poeta en este extracto son: lento, interminable e invisible. De este modo, Villaurrutia, pionero en este corriente lírica, renuncia a cualquier referencia coloquial, pero también practica una economía expresiva que lo aleja del dispendio, fundando su expresividad sobre símbolos autoabastecidos que, más por lo que no se dice que por lo que llega a decirse, hablan del cuerpo. Así, el cuerpo en esta línea expresiva suele aparecer limitado a referencias veladas (metonímicas, en general) o sencillamente suprimido (y expresado por lo que no se nombra). Dicha lección sería aplicada en Latinoamérica de manera asidua y, aunque podemos fechar su inicio en la publicación de los “Nocturnos” de Villaurrutia, adquirirá matices en los libros de muchos poetas latinoamericanos: *El sol y su eco* de Tomás Segovia y *Plagios* Ulalume González (mexicanos), *Canto de guerra de las cosas* de Joaquín Pasos (nicaragüenses), *Gestiones* de Rafael Cadenas o *Costumbres* de Luis Alberto Crespo (venezolanos), *Este lugar de la noche* de José Manuel Arango o *El color de lo blanco* de Álvaro Rodríguez Torres (colombianos), *Ese puerto existe* de Blanca Varela (peruana), *Poesía vertical* de Roberto Juarroz y *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik (argentinos), *Aniversario de una visión* de Jaime Sáenz (en Bolivia) o *Reducción del infinito* de Ida Vitale (uruguaya). Aunque esta lista no

pretende ser exhaustiva, sí pretende dar cuenta de una lista de obras y autores que frecuentaron las estrategias expresivas del simbolismo, particularmente en lo relativo al cuerpo, además de evidenciar una serie de matices que dicha forma de entender la corporeidad adquiere en cada autor.

Finalmente una tercera noción de corporeidad es la que aparece tras el contexto de las vanguardias. Tras el desarrollo industrial del siglo XIX, la enajenación empezaría a tener una importancia en la interpretación y formulación de los productos culturales. La alienación, la enajenación o la pseudoconcreción suponen “precisamente la existencia autónoma de los productos humanos y la reducción del hombre al nivel de la práctica utilitaria” (Kosik, 1967: 14). Incluso a pesar de nociones que el romanticismo histórico hubiese proscrito como la reproducción en serie de artículos y el desarrollo tecnológico exponencial que la impulsó, muchos escritores adhirieron a esa noción de la Historia y del Arte. Así, por ejemplo, el surrealismo plegó –ideológicamente, aunque su noción del cuerpo sería la un simbolismo desbordado– esta perspectiva del arte “nuevo” relacionada con la gran marcha hacia delante que acompañó a las utopías de izquierda durante el siglo XX. Sin embargo, serían movimientos más periféricos como el dadaísmo (¿presituacionistas?⁵), el futurismo (bien ligado al estalinismo soviético, o al fascismo italiano), el letrismo o, inclusive, la saga de los escritores Oulipo⁶ quienes encarnasen esa voluntad maquínica de manera más evidente. El positivismo alcanzaría en estas manifestaciones su reflejo indeseado, manifestando en su esplendor la máquina antropológica moderna (Agamben, 2002: 115). Dicha perspectiva, curiosamente, resultaría con el paso del tiempo en un lenguaje poético más fiel al caos evidente que supuso la humanidad a partir de la primera guerra mundial.

Aunque investida del mito masculino del cuerpo máquina y de esta armazón epistémica que lo esgrime como máquina antropológica, su manifestación mediante el texto suponía un esfuerzo por evidenciar la realidad de un sujeto alienado e incapacitado para dar cuenta con un lenguaje humano de un mundo que ya no estaba hecho a escala humana. El sentimiento (siempre cultural) empezaba a ser deshonesto cuando era flagrante, pues respondía a un concepto de corporalidad anterior a la revolución

⁵ El situacionismo fue un movimiento estético y político francés que surgió de una mezcla de las ideas de la vanguardia artística y del marxismo. Su premisa fundamental era la creación de “situaciones” donde se pongan en entredicho las lógicas del capitalismo y de la sociedad de masas. Su período de auge ocurrió entre la década de los cincuenta y setenta.

⁶ Oulipo es un grupo literario francés de fuertes vinculaciones a la experimentación y los juegos del lenguaje. Entre sus representantes más destacados están los novelistas Raymond Queneau y Georges Perec, así como el poeta Jacques Roubaud.

industrial. En el caso de Latinoamérica, la noción de un cuerpo fractal empieza a tener cabida en la poesía de Oliverio Girondo, Oquendo de Amat, César Vallejo, Vicente Huidobro, hasta adquirir su mayoría de edad en el concretismo brasileño. Así, la noción de espacialidad de la página es una dimensión que será desarrollada con la lírica latinoamericana. Desde luego, habría que señalar que pensar en la página como una experiencia maquina supone pensarla, al menos en principio, como una estructura jerárquica. Sin embargo, el cuerpo máquina, al participar del principio de aleatoriedad que lo visual propone, deviene un cuerpo fractal. Benoît Mandelbrot señala que un fractal es algo que “tiene una forma, bien sea sumamente irregular, bien sumamente interrumpida o fragmentada, y sigue siendo así a cualquier escala que se produzca el examen” (2009: 168). Así, el gesto exponencial –es decir barroco– supone que el cuerpo y sus *partes extra partes* pueden entenderse como sucederse como sucesos volumétricos, pasibles de amplificarse, reducirse, multiplicarse totalmente o en alguno de sus elementos constitutivos. Ese carácter “escalar” del cuerpo fractal supone también que su constitución puede funcionar por añadiduras, mutaciones, proliferaciones y reducciones extremas. El pensamiento posthumano de Donna Haraway (con su categoría de “ciborg”) o de Joël de Rosnay (con su categoría de “hombre simbiótico”) apelan a una noción de cuerpo que opere más allá de las formulaciones del sujeto moderno. De esta manera, el lenguaje –y las representaciones que del cuerpo se hagan en el lenguaje– también se formularía a una escala posthumana. De este modo, el también el lenguaje poético se ha hecho eco de esta nueva perspectiva sobre la corporalidad. Así, aparece la llamada poesía neobarroca latinoamericana en la que la acumulación de los significantes no suponía un error –mirada clásica– sino un ejercicio de radicalización expresiva. En ese contexto podrían situarse varios libros: *El cutis patrio* de Eduardo Espina, *Universal ilógico* de Roberto Echavarren o *Vida mantis* de Eduardo Milán (uruguayos); *Galaxias* de Haroldo de Campos o *Catatau* de Paulo Leminski (brasileños); *Ciruella la loculita* de Saúl Yurkievich, *Alambres* de Néstor Perlongher o *Arturo y yo* de Arturo Carrera (argentinos); *Anteparaíso* de Raúl Zurita (chileno); o *El ser que va a morir* de Coral Bracho (mexicana). En cualquier caso ninguna de estas nociones de la corporalidad es excluyente respecto de las otras dos, ni tampoco se pretende restrictiva de otras que se podrían plantear. Apenas se trata de establecer algunas orientaciones básicas para no perdernos en el camino.

2. El cuerpo clásico

2.1. Nociones sobre el cuerpo clásico en la poesía ecuatoriana

La corporalidad, en algún punto, puede ser leída por los sentidos. Ese cuerpo concreto, aprehensible por la sensorialidad, aparece en muchos de nuestros modernistas. La distancia entre el referente y la imagen de ese referente es mínima. Hay pues una voluntad de representación. Dicha voluntad aparece en nuestros poetas románticos del siglo XIX y en muchos de los poetas modernistas. Por ejemplo, en el *Laúd en el valle* de Humberto Fierro, se consagran relaciones concretas entre los referentes y su expresión en el poema. Esa relación, además, aparece consagrada por un balance entre las nociones neoclásicas de la cultura y un sensualismo cercano al decadentismo de Darío y Asunción Silva. Eso es evidente en el poema “Siringa”: “Turbó tu risa de cristal sonoro/ al mirlo que habló perlas al jardín,/ y el Céfiro sahumaba de jazmín/ Alborotando tu cabello moro”. Por ese sensualismo, por el uso de imágenes concretas de escasa densidad filosófica o mítica, muchos fueron eficaces como letras de pasillos, pues existía una relación diáfana entre el referente real y una imagen poética específica (“cabello moro”). Por eso resulta difícil pensar que hayan sido simbolistas (Adoum, 1991: 13), pues la relación que existía entre la imagen y la referencia real resulta ser prácticamente lineal, aunque ellos quizás lo pensaban de otro modo. Desde luego, la mirada que podemos tener sobre estos textos a cerca de una centuria de su publicación está atravesada por otras sensibilidades, bastante menos ingenuas. Así, podríamos decir que adjetivaban el cuerpo (identificable con la realidad), mientras que sus amados simbolistas creaban símbolos autotélicos de aguda hermética.

En cualquier caso, sería el gran poeta posmodernista del Ecuador, Jorge Carrera Andrade, quien llevaría a su nivel más alto esa experiencia de sensualidad, homeostasis, y correspondencia entre el cuerpo, la naturaleza y la cultura. Así, el cuerpo aparecía como una excripción equilibrada, una imagen más en un conjunto armónico. De hecho, la poesía de Carrera se correspondería con una metafísica whitmaniana, donde el cuerpo del hombre guardaba una relación de equilibrio con la naturaleza y de fluida y balanceado intercambio con su entorno. Además, ese balance en el caso de Carrera se expresa en un ejercicio de articulación entre la representación de una serie de mitemas relacionados con la nacionalidad ecuatoriana. Por eso, la obra de Carrera Andrade es

necesaria para entender cómo la imagen poética potencia un relato nacional. Incluso, podríamos afirmar que el cuerpo clásico que se evidencia en la obra de Carrera Andrade se inscribe en la posibilidad de un metarrelato del Ecuador (concentrado en el cuerpo del viajero, del visitante, del “goloso trotamundos”), probable todavía en un mundo donde existían fronteras simbólicas que coincidían con las fronteras geográficas: imposible ahora que esa coincidencia no existe. Ese cuerpo-embajador del *touché* es parte de este programa simbólico que Carrera Andrade sostiene.

Además, Carrera también es el más eficaz creador de imágenes de nuestra tradición lírica y mucha de su poesía erótica o propioceptiva del cuerpo posee una importancia fundamental para entender las construcciones de la corporeidad en nuestra lírica. Sin embargo, muchos de nuestros poetas posteriores, influidos por el coloquialismo anglosajón, procederían a “desmetaforizar” ese cuerpo clásico, a disminuir su espesor imaginístico, para hablar desde un *locus* abierto a la mimesis. Quizás el primero en expresar la corporeidad desde esa perspectiva sería Jorgenrique Adoum, a partir de *Ecuador Amargo*: se opera un desplazamiento hacia cierta fractalidad en su etapa francesa, que puede ser ubicada entre la 1960 y 1990. Sin embargo, serían algunos de los poetas nacidos en los años treinta (Carlos Eduardo Jaramillo o Euler Granda) quienes darían consistencia a esa poética de la cotidianeidad, de la coloquialidad y de la mimesis. De este modo, tendríamos que pensar en la cotidianeidad, pues la homeostasis entre el cuerpo y el mundo obligaba a narrar, a hacer un *raconto*; en la coloquialidad pues había una voluntad de reducir la participación del tropo en el poema; y en la mimesis pues había una voluntad de dar cuenta de un mundo donde el cuerpo protagonice la realidad, en el poema, y fuera de él. Si tomamos a Henry (2007: 160), el cuerpo objetivo-trascendente prevalece como protagonista de estos poemas.

Esa marca de la poesía coloquial –de acentuada influencia anglosajona– será importante en muchos autores posteriores. A veces, mediante nuevas formulaciones del cuerpo metafórico aplicado al mito del Estado nación (*topos* estilístico de Carrera Andrade por excelencia) y la coloquialidad rural imaginista (evidente en los libros claves de Julio Pazos como *Levantamiento del país con textos libres* o *Libro del cuerpo*) o en casi toda la obra de Iván Oñate o Raúl Arias. Además, se hará evidente su importancia en la estética de autores que desarrollan su obra en los ochenta y noventa, de los cuales destaca el Fernando Nieto Cadena, poeta guayaquileño radicado hace muchos años en México. En Nieto, el humor, la ironía y el juego manifiestan una

actitud lúdica, donde el cuerpo aparece festivo, lúdico, parlanchín. La ruptura de una relación referencial no está rota, pero los temas son nuevos. La migración, la ecología, la nostalgia de un país perdido aparecen “excriptos” sobre un sujeto clásico, pero la narración se ha vuelto tensa, histriónica y hasta violenta. La crisis de la representación y la caducidad de los metarrelatos marxistas ha dado libros como *Esquitofrenia*. Después de Nieto, hay muchos autores que han trabajado ese registro expresivo, como Ramiro Oviedo, por ejemplo. Quizás, la evidencia de la fragmentación del mundo como discurso sea el punto de tensión sobre una poética basada en posibilidad de referir, de situar en el cuerpo una estructura del poema en progresión, de un texto que se quiere narración y componente de la Historia (en mayúsculas).

2.2. Imágenes adánicas

Las imágenes adánicas tienen larga tradición en la poesía en lengua española. Dicho nombre está relacionado con una voluntad de ver el mundo en su “primera manifestación” (Lumbreras y Bravo Varela, 2002: 39). Al ver el evidente desequilibrio ecológico del mundo contemporáneo nos resulta extraño suscribir este postulado que subrayaba el mito como anclaje. Sin embargo, en la época en que dicha imaginaria adquiere sostenida presencia en el trabajo de varios poetas latinoamericanos el mundo no era todavía la catástrofe ambiental de ahora⁷. La poesía podía decir que representaba ese mundo bello, la densidad espiritual de la diada naturaleza/cultura. De los muchos libros que se aproximaron a esa preocupación estilística durante la vanguardia histórica de principios del siglo XX, quizás son los más emblemáticos el mexicano Carlos Pellicer, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade y el dominicano Manuel del Cabral, los más importantes exponentes de esa línea expresiva. Así, no resulta raro que estos mismos autores hayan tenido una relación tan cercana con el haikú y la poesía japonesa. Dicha voluntad de asistir al mundo sin velos y entender la palabra poética como una encarnación de ese mundo es la modalidad más compleja de una poesía que pretende trabajar desde una voluntad de mimesis respecto al mundo. Así, como en el haikú, “el

⁷ Carrera Andrade llega a decir en el poema “El río de la ciudad natal” lo siguiente: “Machángara de menta: eres mi río”. Constatado con los hechos evidentes, dicha expresión resultaría anacrónica si se la escribiera sin ironía.

sentido” siempre estará más allá (pospuesto, diferido, reticularmente constituido), pero se corresponde al segmento representado de la realidad. Lo mismo sucede con el cuerpo. Carrera Andrade escribió algunos de los poemas más singulares de nuestra lírica desde esta estrategia expresiva. En principio, me interesa entender la relación que Carrera tenía con la sensación. En el poema “Vida del Cántaro”, por ejemplo, se postula que el cuerpo puede establecer una relación sacral con los objetos (en tanto son parte de la realidad): “El hermano ciego se inclina/ hasta tocarte con sus manos/ y el agua de una luz divina/ a sus pobres ojos humanos”.

Esa relación sacral no está exenta de las relaciones sinestéticas y de un apego metafórico sumamente ajustado al referente: “Me apresto a recoger aromáticas frutas: uvas de vidrio como botellas diminutas/ que gotean un zumo de hielo entre los dientes. (“Está lavado el cielo”). Esa relación armónica entre el lenguaje que nombra, aquello que se toca y el cuerpo respectivo supone, para dar sentido a las imágenes que apuntalan el poema, una noción filomística del mundo. Esa perspectiva supone que el cuerpo se hace narración de un yo translúcido (“y sus manos se calzan guantes de suavidad/ el Hombre cuya frente despide claridad”) y que el mundo es parmenídeo, es decir, eterno (“Cerebro de duende/paralizada por la eternidad”). Lo que sucede es que Carrera Andrade suponía que el mundo era trascendente en sí mismo, es decir, reversible. La historia y los estudios de la física moderna ponen de manifiesto que eso no es así. Ilya Prigogine, estableciendo un contrapunto con la física newtoniana y con la física cuántica tradicional, dice que “sólo gracias al tiempo podemos comunicarnos con la naturaleza” (2008: 100). Esa noción del tiempo se traduce en términos humanos como aquello que el ser humano sistematiza y deja impactar por sus símbolos y emociones, es decir, la Historia. De hecho, Carrera Andrade afirmó en el poema “El objeto y su sombra”: “Limpiad el mundo —ésta es la clave—/ de fantasmas del pensamiento”. El mundo se convierte en una realidad mensurable por el ojo del observador atento, pero libre de conceptos y categorías (como en el zen). De hecho, Carrera escribió atentas descripciones de los monjes y de su detenido movimiento corpóreo: “departen los siete pensadores/ sorbiendo el té/ en cuencos de cerámica verdegris” (“El caballo de terracota”).

Así, en Carrera Andrade hay una estrategia compositiva sumamente visual, desplegada en poemas que tienen mucho de descriptivo. Por ejemplo, cuando aparece la mujer como temática, el poeta procede a introducir en el texto imágenes de naturaleza preciosista: “Tú eres el refinamiento/ de un país bello y profundo, Dama del

renacimiento” (“Dama del Sueño”). Dichas imágenes atribuyen al referente cualidades que, en rigor, no posee de manera objetiva. El cuerpo así aparece resignificado mediante hipérboles que tienden a sublimar su consistencia. Podríamos afirmar que el cuerpo de la mujer aparece como un objeto sacro. El componente religioso de Carrera Andrade supone una eutimia, un equilibrio en la relación del cuerpo, con otros cuerpos, con los sentidos propios y con el mundo (todo concernido al trasluz de la divinidad). Así, por ejemplo, Carrera dice: “Mujer, encarnación de la Belleza eterna/ eleva entre los hombres la hostia de tu frente, haz a todas las cosas brillar con tu luz tierna/ mientras la vida entorna los ojos dulcemente” (“Edad de sombra”). Entonces, el cuerpo de la mujer es una objetivación de un mundo de arquetipos trascendentales. Esta visión, situada en un punto medio entre una mirada judeocristiana y otra filopanteísta de la realidad, supone que el cuerpo está determinado por una relación –inespecífica– con lo sacral. Aunque este sensualismo en principio no tiene un vínculo estricto con el cuerpo supone una fidelidad entre los sentidos y lo que podemos sentir a través de estos. Esa equivalencia entre cuerpo objetivo trascendente y cuerpo subjetivo absoluto supone, en rigor, que el cuerpo es un canal idóneo para comprender el mundo (y lo trascendente): “Ana del campo ha venido/ Con su lozano semblante/ de doncella del rocío” (“El gallo de la catedral”). Los sentidos, aunque especialmente la mirada, hablan de una mujer objetiva que a su vez manifiesta una subjetividad absoluta (Merleau-Ponty, 1985: 18). Podríamos decir pues que en el cuerpo de la mujer carreriana, la belleza coincide con el bien espiritual, evidente herencia modernista.

Las imágenes amplifican una noción del cuerpo femenino como expresión de una divinidad. Por eso, el aura del referente concreto (y del despliegue imaginístico resultante) parece inobjetable: “Tu cuerpo está hecho de frutas./ Exprimes en la noche un olor a duraznos./ Tu beso va por mi garganta/ Hasta mi corazón, como el agua de un caño” (“Mujer de estío”). Esa fluencia de la sensación y esa sinestesia grafológica que consigna Carrera Andrade expresan que “la imagen” se manifiesta de manera mimética respecto al mundo, no sólo en términos de la materialidad de éste sino respecto a lo sagrado. Es posible que ese punto de vista implique asentir ante la idea guilleniana de que “el mundo está bien hecho”. Así, la plenitud de sabores, coloraturas, experiencias táctiles, aromas, evidentemente relacionadas al cuerpo de la mujer siempre –inclusive en sus últimos libros– aparecen sensorialmente como gratas: “En tu cuerpo maduran los panales/ Y hay ascuas de dulzor bajo la harina/ Eres la viva artesa/ donde amaso mi pan

de amor de cada día” (“Mediterráneo”). En su perspectiva estética, la mujer resulta un eficaz vehículo para que se manifieste de algún modo lo eterno.

De todas maneras, resulta singular el contraste que hay en las referencias que Carrera Andrade hace de la mujer como ser astral y mitológico, respecto de la mujer cotidiana y sencilla. Así, en sus últimos textos, Carrera Andrade plantea diversas corporalidades quizás ante la imposibilidad de la integración en una mujer “total”. La diferencia entre la mujer-terrícola y la mujer-humana no es tan clara como si lo es en el caso de los hombres, pero existe. De esta manera, Carrera Andrade escribe en el poema “Comarcas ignotas” lo siguiente: “Doncella planetaria/(en su piel hay más oro/ que en las minas terrestres/ y la sal de los astros/ ha pulido su cuerpo). Esas imágenes resultan, ya no místicas, sino cosmogónicas y, ante la imposibilidad de pensar esas experiencias astrales, también cercanas a la observación astronómica. Esas imágenes tienen un contrapunto en otras imágenes más bien urbanas, marcadas por una voluntad por ajustarse a la Historia. Tenemos, por ejemplo, las correspondientes al poema “Hombre Planetario” del libro epónimo: “Eva en el siglo veinte va calzada/ de cuero de la sierpe fabulosa/ y viste cada día/ de un color diferente”. Lo curioso es que no ha dejado de lado las apelaciones mitológicas, como tratando de fijar una correlación entre ese mundo enajenado de las urbes y un mundo estable de lo espiritual-estético-cultural. Sin embargo, a veces la síntesis es muy afortunada y, en otras ocasiones, el resultado pareciera hablar de un equilibrio superior (entre el mundo contemporáneo, el poema y el cuerpo) que no llega a concretarse: “Cuaderno de vidrio, la puerta giratoria/ muestra el ex-libris de tu cuerpo/ en la última hoja” (“Klare von Reuter”). De cualquier modo, nos parece que Carrera Andrade se opone a hacer concesiones a la Historia contemporánea –y a su dialéctica de frivolidad concertada, hay que decirlo– en su acercamiento al cuerpo femenino. Así, esta visión sobre el cuerpo femenino resulta ajena a la sensibilidad más contemporánea, aunque hay una línea de poesía que trabaja ese registro, pero más consciente del artificio lingüístico en que se sustenta.

Sin embargo, podríamos afirmar que, desde *Tiempo manual*, Carrera Andrade empezó a tener conciencia de lo intervenido que podría estar el *touché* en esta época. El espanto que le produce a Carrera el maquinismo –que, por cierto, fascinó a Hugo Mayo– implica una perspectiva de la enajenación, ligada en su perspectiva a la vida urbana, como en el poema “Soledad de las ciudades”: “No hay norte ni sur, este ni oeste/ sólo existe la soledad multiplicada/ la soledad dividida para una cifra de hombres”. La introducción de enunciados de implicación numérica, aritmética y

geométrica nos remite, sin duda, a la ciudad burguesa industrializada. El biopoder, ahora potenciado mediante las experiencias maquínicas, parece evidente en torno a un nuevo ordenamiento de la realidad social. El cuerpo aparece, pues, consignado no sólo sensorialmente, sino también en términos proxémicos y espaciales. Carrera, en realidad, encuentra enajenante este mundo reticulado, donde la relación cuerpo/ naturaleza está bloqueada o radicalmente intervenida: “y el hombre que muele el cielo en su organillo/ se dan la mano a la hora de la cena/ en las cloacas y bajo el axila de los puentes/ donde juegan al jardín los desperdicios (“Historia contemporánea”). Esos desperdicios, en el mundo de equivalencias y relaciones absolutas que desarrolla Carrera, supone el desequilibrio y el caos. En esa lógica, la correspondencia entre la sensación y la hipotética trascendencia espiritual tendría que haber sido ser eficaz y contundente, pero parece ya no ser históricamente posible.

Esta evidencia adquiere en sus últimos libros un rasgo de desdén o miedo al presente histórico como en el poema “Invocación al aire”: “Yo súbdito de un reino anterior a la rueda,/ me siento atravesado por miles de automóviles/ como una pista gris en el crepúsculo”. Esos colores grises se deben asimilar a una pérdida de congruencia entre la experiencia sensorial y esa metafísica whitmaniana (donde la naturaleza ofrece articulación y sentido a los “sentidos”). Por eso, el hablante poético se interroga sobre la consistencia y naturaleza sensorial del otro cuando habla de Whitman (“Sus hombros se doblegan/ bajo un peso invisible/ El moho entra en el pan de las palabras”) o en términos cibernéticos sobre el cuerpo propio: “¿Dejé de ser un hombre/ y soy un androide/ autómatas movidos por fuerzas superiores?” (“Quipos”). Inclusive cuestiona el frenesí tecnológico de las grandes ciudades que ha transformado hasta la noción romántica y simbólica de luz: “¿Todas estas luces para el entierro de mi alma/ que está velándose desde hace años/ en este armatoste de hueso pensativo?” (“Libro del destierro”). Aparece entonces una poética de lo metafísico, de lo no figurativo, de lo abstracto cuando el sujeto poético parece subrayar la identidad con el cuerpo subjetivo-absoluto como en el poema “Nombre la piedra” (“¿Sólo el mundo exterior/ perciben mis sentidos?/.../ Cada cosa que nombro sólo es cifra/ del oscuro lenguaje/ de las profundidades de mí mismo”) o en el poema “Nadie” (“De pronto nos encontramos/ En una extensión vacía/ Sin poder nombrar las cosas). Desde los títulos de los poemas y en esa incapacidad para “nombrar las cosas” se señala una negación de la historia, pero también la negación del cuerpo objetivo-trascendente y de la sensación como vehículo de la expresión poética.

2.3. El cuerpo cotidiano

Ante la imposibilidad de concordar un mundo “bien hecho” donde los cuerpos estén sostenidos por una espiritualidad inmanente, el cuerpo aparece desprovisto ya de su aura, impugnada desde los distintos empirismos, positivismos y marxismos que constituyeron la máquina antropológica. De este modo, se empieza a desarrollar una noción del cuerpo más centrada en su disposición en los espacios de la gran ciudad tardomoderna, fortalecida por una discursividad social, política y epistemológicamente más convenida. El *tempo* de la voz poemática se corresponde así con el tiempo social: el cuerpo habita la realidad que admitimos de manera concertada. Por eso, para esa corporeidad es posible lo íntimo cotidiano. En ese sentido, el poema no aparece como interpolación proveniente de fuera de la realidad, si no como una manifestación de una experiencia concreta. La estética de la sensualidad supone que, digamos, la mesa del poema es la mesa que el lector también puede sentir (y compartir). De este modo, las cronotopías de la intimidad aparecen como experiencias evidentes, incluso si la anécdota de origen no es empírica, sino puramente ficcional. Dicha relación procede en buena parte de una filiación del poema con respecto a una oralidad o coloquialidad que podría aparecer como más legítima como espejeo de la ciudad, frente a la artificialidad de una poesía amparada en el despliegue metafórico o en las rupturas morfosintácticas. Desde luego, estos desplazamientos empiezan a operar a partir del cambio de lo rural hacia lo urbano, en la topografía y en la espacialidad que se han elegido para el poema. Por ejemplo, en Carrera Andrade aún hay fervorosas observaciones sobre paisaje rural (que subrayará con frecuencia Julio Pazos) a veces al punto de ser decorativo como en el poema “Estanque inefable”: “El indio de Sangolquí/—poncho de fruta encendida,/ luna de lana en la frente—/ descende por la colina”. Esa mirada, entre distante y objetivista (además del uso tradicional de la rima asonante) inscriben el cuerpo del indio en un mundo meticulosamente ordenado y enmarcado en la ciudad.

Sin embargo, el cuerpo urbano determinado por el carácter reticular de las ciudades sólo empieza a insinuarse en autores como Augusto Sacoto Arias o Jorge Reyes —una especie de lárigo de la ciudad pequeña— quien en el poema “Quito, arrabal del cielo” señala: “niñas despiertas en los zaguanes/ con los pechos crecidos en las manos”. En todo caso, se trata aún de rasgos en desarrollo, pues resulta evidente que Quito y Guayaquil eran aún pueblos (en términos urbanísticos y culturales) y que, por eso, resultaba imposible que alguien adquiriera la conciencia de esa nueva socialidad que

suponía la metrópoli. Así, Jorgenrique Adoum será el primer poeta civil ecuatoriano, en el sentido de que habita la *civitas*, la ciudad, estragado por los referentes culturales y simbólicos que la urbe ofrece. La calle no aparece, como en la poesía de Carrera Andrade, dotada de una naturaleza exultante o de un fondo metafórico que ofrezca relieve imaginístico a los espacios urbanos. Más bien, en *Curriculum Mortis* (1973), Adoum escribe los poemas de manera que tienden a formularse como una narración cuyo *tempo* es el *tempo* de la ciudad (probablemente París, pero por derivación cualquier urbe moderna del segundo tercio del siglo pasado). Ése es el *locus* de esa poesía: una mirada cosmopolita, burguesa, políticamente comprometida con el cambio social. Entonces, el cuerpo aparece mediante pequeñas viñetas: “salvo esos dos cabellos que están en el lavabo”. El cuerpo aparece en situaciones cotidianas, constreñido en muchas ocasiones por la alienación urbana que, sin embargo, parece asumida por la voz poética con mundanidad: “aquí somos asunto de muchísimas personas/ que se entienden por señas”; “despiertas casicadáver cuando el reloj lo ordena”; “ya gastados los dientes/ por los besos y habla tanto en los ojos/ un asno de frecuente alcohol”. El tema es entonces la alienación, la soledad, el cuerpo que habita con minuciosidad los hechos cotidianos.

En todo caso, podríamos distinguir dos cotidianeidades en Adoum, mismos que aparecen claramente separados por el viaje a París del autor. Por un lado, la de los cuerpos en una vinculación con el campo (todavía cercanos al adanismo carreriano) y la de un cuerpo alienado en la gran metrópoli. Así, en varios textos, hay acercamientos a un cuerpo campestre (cerca de la poesía lírica) como en el poema “Égloga”: “Como una niña/ protegí a la avena, la cuidaba del hielo/ con mi cuerpo, las muchachas llevaban/ audaz olor a perejil entre los senos”. El cuerpo aparece vinculado, entonces, a una terredad campesina como en el poema “Se recuerda el amor y la muerte”: “Te nacía un olor a humanidad/ entre las manos y un agua patria/ goteaba sin cesar desde tu pelo”. Después, en su etapa francesa, Adoum abandonaría ese repertorio imaginístico. Así, si hiciésemos un correlato con la poesía chilena, la elección entre Enrique Lihn (el poeta prosaico en la ciudad) y Jorge Teillier (el poeta imaginista campesino), finalmente Adoum optaría por el primero. De ese modo toma distancia también de Carrera Andrade. Habría que añadir que, si bien muchos poetas trabajaron lo cotidiano en la lírica ecuatoriana que le precedió, sólo en el autor de *Entre Marx y una mujer desnuda* aparece con nitidez este sujeto estratagado por la ciudad.

De hecho, en estos poemas, el cuerpo realiza actividades cotidianas como en “La moneda perdida” de *Notas del hijo pródigo*: “¿Qué me queda sino retornar cada/ día a la corbata sucia, recoger/ la gillete que aún puede servir”. El cuerpo trabaja en medio de espacios sociales enajenantes y utiliza elementos de fabricación industrial (por no mencionar que, de hecho, Gillette no era –aunque acabó por serlo– el nombre del objeto sino el de una marca comercial real, hecho frecuente en los lenguajes de la modernidad capitalista). Aunque un realismo poético es, si no una contradicción al menos una paradoja, Adoum se aproxima a una búsqueda en esa línea, con el evidente fondo de la ciudad burguesa tras la escena. Así, el cuerpo habita cotidianeidades que ya no son imaginísticas, como en *Carrera*, sino radicalmente urbanas como en el poema “Tarea y vacaciones”: “ser –pero de fondo– y encontrarnos la huella/ de los propios pulgares de la propia pisada/ y no esconderse en el otro que nos hicieron/ por partes con letreros cédula de identidad”. Así, el ejercicio del poeta sería examinar cómo los objetos marcados como cronotopías por el *touché* participan de la vida cotidiana: “lo único que olvidaste aquí somos yo y tu cepillo de dientes/ y este olor conyugal a jabón y manzanas, que persiste”. De hecho, estos objetos, estos artificios funcionan como huellas en relación a lo que el cuerpo-objetivo-trascendente puede tocar y a lo que el cuerpo-subjetivo-absoluto puede recordar: “y es duro recordar, quehacer/ de quien espera cartas y no cuerpos”.

Sin embargo (y como será explicado en el cuarto apartado de esta disertación), hay siempre una necesidad de trascender esa relación solitaria (alienante, debe leerse en Adoum) hacia el cuerpo social (única metafísica del materialismo histórico) como en “Prohibido fijar carteles”: “porque tú, individuo, aislado, alicaído, con el vientre/ pegado al paladar que te sabe a medalla, eres inofensivo”. Curiosamente, hay también, en sus últimos textos, un Adoum *voyeur* que observa una narrativa difusa en su entorno donde la intimidad aparece de un modo menos crispado, con más mesura. Así, en “Postales del trópico con mujeres” aunque la referencia real es levemente rural la mirada de Adoum es urbana, pues señala: “La he visto verse desnuda, y por partes, que es más triste./ Estudiarse aplicadamente el cuerpo zebrado por el tras las persianas,/ Comprobarse todavía apta para las ocupaciones de la noche”. No habría que dudar respecto al hecho de que Adoum entiende que estas corporalidades son partes del abstracto cuerpo social, aunque hay una profunda intimación sobre los movimientos del cuerpo femenino y su expresividad: “Cuando estira los pies y no llega a los pedales/ Se hace mujer de golpe a lado y lado/ Se alargan las piernas antes de tiempo/ Y se alza la

falda antes de hora”. Incluso, en algún punto, llega a ser un potente interprete sobre la relación entre el cuerpo y el paso del tiempo hacia la vejez como en el largo poema “Sobre la inutilidad de la semiología”: “Y me desencontrara con mi cadáver junto a las medias de colegiala y el uniforme de almidón de la enfermera”. Adoum, sostiene una atenta mirada sobre el cuerpo en las ciudades modernas, donde el individuo solo es siempre objeto-cuerpo de una enajenación, aunque siempre la sensualidad parece dar sentido a los hechos comentados.

Por su parte, varios autores nacidos en los años treinta extremarán algunos de los estilemas⁸ de Adoum. Carlos Eduardo Jaramillo propone una poesía del cuerpo hedonista, donde el sujeto no participa de una ideología que pretenda subsumir al individuo pues, como dice en el poema “A cierta santidad trataba de ir”: “la estrictez de cualquier orden es fascismo”. En rigor, la poesía de Jaramillo se corresponde con un anarquismo *bom-vivant*, donde la historia del individuo y su mundo sensitivo es el comienzo y el fin de la experiencia poética. De este modo, el *touché* nancyniano aparece con frecuencia en sus versos, como en el poema “Solo de saxo para desvestir a la mujer amada” correspondiente al volumen *Perseo ante el espejo* donde señala: “El saxo de Stan Getz sirve más que todas las palabras/ la poesía junta/ para tocar en su extensión tu ceñida piel/ sobre tu cuerpo de ritmos ondulantes”. Muchas veces al filo de lo *naïf*, Jaramillo establece una fórmula expresiva mucho más marcada –que en Adoum– por la historia individual y su devenir. Así, la corporeidad establece la siguiente dinámica: cuerpo propio + cuerpo ajeno = sentido de la vida. Quizás en esa perspectiva, Jaramillo sea el poeta más afín a una estética de la sensualidad, subrayando la importancia del cuerpo objetivo-trascendente para aprehender la materialidad del mundo.

Jaramillo sitúa en sus versos el cuerpo como el motor de la experiencia subjetiva, como en el poema “Veintisiete baladas con un árbol” correspondiente al volumen *Crónica de la casa, los árboles y el río*, donde las cronotopías dan consistencia material a la intimidad familiar e infantil (“En las artesas donde se envasaba el pan/ en los horcones para remover el heno/ en las ruedas de madera de las viejas carretas”). Así también en el poema “La única” de *Viaje al planeta Eurídice*, dichas cronotopías están relacionadas a la experiencia de la memoria. El *touché* supone que la subjetividad se construye solamente mediante el contacto con el cuerpo del otro o con los objetos que el

⁸ Un estilema es un rasgo expresivo muy frecuente o característico de un autor.

otro ha sentido (suyos): “De ti aprendí el perfume/ los desodorantes/ los mil y un adminículos del baño/ los días gloriosos/ los días malos”. Los objetos fetiches aparecen como índices mnemotécnicos en la constitución siempre variable de la serie de acontecimientos, *tempos*, objetos, seres vivientes que constituyen la historia individual (siempre almacenada reticularmente en la memoria). En el texto, “Lavando los platos de la fiesta”, uno de los varios poemas cuyo eje temático es su hija, subraya esta relación entre la experiencia del cuerpo y la voluntad de fijar la historia individual mediante viñetas de minuciosa concreción: “yo lavo los platos de la fiesta/ recojo los vasos de papel/ guardo los caramelos abandonados/ me echo uno que otro resto de papel a la boca”. De esta manera, el *touché* pasa a elaborar los términos en que se constituye nuestra historia individual, que es la historia *mnésica* de nuestros sentidos.

Resulta, en cualquier caso, sumamente importante en la poesía de Jaramillo el cuerpo de la mujer como la expresión de la alteridad. Si en Adoum, la alteridad era con frecuencia el proletario obrero (en la constitución de un cuerpo social-histórico), en Jaramillo, la mujer resulta el *alter* por antonomasia, como queda en evidencia en el poema “Hacer el amor es una puerta oscura mágica” donde señala: “que la electricidad de un cuerpo/ toque el campo magnético del otro/ los acerque”. Curiosamente, en Jaramillo hay una serie de subrayados cosificantes, mismos que, como se hará en páginas posteriores a propósito de Escudero, nos permiten ver una relación modal y convencional en el modo de establecer el vínculo hombre-mujer, como en el poema “Segunda declaración de amor” del libro *Maneras de vivir y de morir*: “No te soy fiel/ – los hombres/ no suelen serlo con el cuerpo–, pero es el tuyo el que en verdad anhele”. En cualquier caso, dicha mirada no está exenta de una ternura, no extraña a la tradición lírica es verdad, pero difícil de conseguir en un trabajo lírico que resulte contemporáneo y que no incurra en tópicos. Siempre me ha parecido que Jaramillo sale adelante de ese esfuerzo porque parte de su autoconcoherente propuesta estética que subraya la sensualidad sobre cualquier premisa intelectual (inclusive de algún apriorismo emotivo del poema). Así, resultan absolutamente consistentes las evocaciones idealizantes sobre la corporeidad femenina como generalidad (“y siempre es primavera en las piernas de las bellas mujeres”), como experiencia singular (“Esto recuerdo: tu cuerpo descendiendo/ de pie al fondo de la piscina/ ondeante el largo pelo/ y las pequeñas burbujas velándote los ojos”) o hasta su vestuario (“los bluejeans como apretados cépalos”).

En todo caso, aunque el cuerpo femenino sea axial en la poética de Jaramillo, la corporeidad que va construyendo es, sin embargo, de una mayor riqueza expresiva que

lo anteriormente referido. Así, en sus versos no sólo aparece una sensualidad libidinal, sino también una autoafección relacionada con el sufrimiento o el asco. De este modo, en el poema “Los vencidos”, correspondiente al volumen *La noche y los vencidos* se dice: “Hasta que la soledad/ un día nos asalte en plena calle/ y no nos quede sino vomitar/ vomitar/ y enjuagarnos después la amarga boca/ con preguntas”. La calle, lugar del paseante y de las rutinas cotidianas de la vida pública burguesa, se dibujan como el espacio donde el cuerpo aparece enajenado, síntoma de un desacuerdo triple, existente entre el cuerpo subjetivo absoluto, el cuerpo objetivo trascendente y la realidad material. De hecho, esa autoafección no es más que una sensibilidad hiperestésica, expresión de una vitalidad nietzscheana que acompaña a la corporeidad expresada por el encuentro con los objetos (“un rechazo vital/ señal de que existimos y de que nos movemos/ aún con velocidad”) o por la correlación isométrica con otros individuos (“y que chocolates o besos sólo la lengua los recuerda/ yo fumo, Ud. Copula, él muere en Vietnam”). Dicha autoafección supone desde luego una conciencia sensitiva del propio cuerpo (“las durezas y ángulos del propio cuerpo”) o incluso sobre las limitaciones para aprehender al otro mediante los sentidos (“la agonía de los cuerpos que se aferran/ a su precaria comunicación”. En cualquier caso, más allá de los hiatos sensoriales entre los sujetos, el movimiento del cuerpo resulta en la corporeidad que esboza Jaramillo –tal como en Nancy– la única clave para acceder al conocimiento del mundo.

Entre los poetas nacidos en los años cuarenta, hay varios autores que trabajan el registro de lo cotidiano. Así tenemos a Iván Oñate, Rafael Larrea, Raúl Arias, Fernando Artieda y Julio Pazos. El trascendentalismo de lo humilde adquiere en Pazos la dimensión de una compleja arquitectura metafísica. En realidad, la poética de Pazos desarrolla una topología muy particular. Adoptando un sistema metafórico análogo al de Carrera Andrade, su espacialidad es mucho más acotada. Por eso, no resultan extrañas en la poesía de este autor las toponimias locales, los guiños folclóricos, los mitemas populares y las pistas de anclaje antropológico. Aunque la poesía de Pazos podría resultar ajena a las sensibilidades más contemporáneas (enajenadas, para bien y para mal, por la semiosis de la aldea digital), su importancia cultural en términos de la construcción de un discurso nacional podría ser muy significativo. En todo caso, el cuerpo como eje de meditación de nuestro análisis también está implicado en ese tono menor, descriptivo, que este poeta acostumbra emplear, como en el poema “Consolación”: “Tenía una amiga alta como un sauce/ Regaba pájaros en las sombras de las frondas”. El alcance de ese gesto naturalista, que no alcanza a enraizar

mnésicamente en la topografía agreste del campo (como sí ocurre de los poetas lárlicos, como el chileno Jorge Teillier, y su padre espiritual, el francés René Guy Cadou), debería buscarse quizás en autores donde campo y vida se comprendían como una totalidad aún abierta, como una alegoría completa de lo humano (como en el español Miguel Hernández). Esa eutimia entre mundo, sentidos y palabra poética se revela con una congruencia tan auténtica, como estrictamente literaria. Esa aproximación suave – cotidiana, rural– desde las palabras se hace evidente incluso cuando el poeta hace referencia a mitos *camp* o al arte del siglo XX: “Asoma Marilyn con su nardo de plata/ hasta los senos/ y yo tiemblo/ Asoman las modelos de Modigliani/ sobre sus apretujantes almohadones/ y yo entiendo/ que la pureza y la pasión son hermanas” (“Modos de crecer en todas las imágenes”).

De este modo, en Pazos hay una fe en la sensación –de herencia carreriana– que podría hacernos pensar que suscribe la siguiente afirmación de Merleau-Ponty: “un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible” (1985: 18). Por eso, la lectura de libros como *Levantamiento del país con textos libres* pone de manifiesto la conciencia que el poeta tiene respecto a que la sensación erradica la incertidumbre de no estar, pero también supone una fe en los términos en que se produce la composición sensorial, en la estructura misma de ese sentir algo. Por eso, el tono descriptivo – producto de una cierta confianza en cómo se nombra lo que se supone se esta nombrando y evidente consecuencia de un desinterés en insistir en ello– es fundamental en su poética. De allí que el cuerpo objetivo trascendente aparezca siempre haciendo algo, protagonizando situaciones, como en el poema “Figuras de pan”: “Por obra de tus dientes/ habrás encontrado tus huesos y el interior de tu carne”. La alegoría del pan es, a su vez, tan judeocristiana, folclórica, como compartida y plural. Incluso, en algún punto se insiste en el país pequeño del ojo que tanto insistió en construir Carrera Andrade, solamente que ahora el poema es sobrepasado por el lugar social, ecológico e histórico en que se inscribe, y que la declaración de una eutimia entre el mundo natural, la vida social y el lenguaje sólo pueda perseverar como artificio estético: “sino a esta región de altura/ en donde se hace el carbón./ Queda el aire de colino morado/ y mariposas que sólo los buenos ojos pueden ver” (“Pasa un carbonero a espaldas de sus ojos”). Desde luego, la ruralidad aún existe, pero el proteccionismo lingüístico del paisaje natural puede suponer también la institucionalización de una estética que pretende funcionar a

espaldas de circunstancias históricas concretas, como la urbanización de la sociedad ecuatoriana.

En todo caso, *El libro del cuerpo* (2009) –importante para este trabajo, como podría deducirse– nos ofrece un fresco más consistente de esa corporeidad sensualista que, me parece, conduce los textos de Pazos en su conjunto. Mediante una cordialidad expresiva que frasea metáforas sencillas desde una dicción coloquial y una sintaxis apenas intervenida, el cuerpo objetivo-trascendente se sensualiza en un éxtasis de baja intensidad, en una terredad de apelaciones lustrales: “Mi cuerpo se deshilará en quién sabe/ qué barbillas, qué polen, qué fuegos azules” (“Perplejidad”). El cuerpo aparece, en la propuesta del autor, como una entidad matérica que se resolverá –en una entidad espiritual. Más allá de la hipótesis metafísica que supone esta lectura del cuerpo, habría que señalar la lentitud de ese desprendimiento, esa extensión del gesto, esa apropiación de la arealidad. En Pazos, en realidad, hay una especie de morosidad en el cuerpo, un *tempo* de otro tiempo (quizás el tempo de la ruralidad). En cualquier caso, este libro llega inclusive a mostrar una preocupación por el cuerpo subjetivo absoluto, por una ontología inmanente: “Es un aliento sin límites, sin la forma que sugieren las cosas/ Que no se convierte en imágenes, porque se inicia en los compartimentos del cuerpo/ En donde abundan los ajetreos del sentido” (“Primer diseño de jardín”). Ese insuflor cuasimístico (acaso de una mística de la sensación, de una teología sináptica del tacto) opera en el conjunto del libro, a momentos al punto de convertir el cuerpo en una alegoría sensorial y trascendentalista, a veces en el extremo de usar imágenes tópicas en el afán de conservar el sentido comunicativo del poema: “El cuerpo se muda o se deshoja/ Me miro y descubro una pálida bromelia/ En el sitio del corazón” (“Turbiedad del acto literario”). Más allá del subrayado sentimental que opera en muchos segmentos del libro, se debe destacar la integridad espiritual de este poeta.

El adanismo de impregnación rural que configura esta poesía es consecuente con una mirada encantada por la sensación que revela una tesitura bastante personal. Así, aunque muchos de los textos apelen mucho más a una mitología de la naturaleza que a la naturaleza como totalidad (como experiencia aglutinadora de sentido), ese mundo es sumamente congruente y revela una cierta experiencia de lo ecuatoriano (lo rural, lo natural, lo folklórico, además de que contiene ciertos relieves antropológicos). Allí radica la fuerza de su lírica, pero también la distancia con otras líricas de impronta coloquial (como la de Carlos Eduardo Jaramillo y la de cierto Adoum) y, sobre todo, con otros registros expresivos (donde artificio se revela como tal, y expresa la

imposibilidad de la mimesis, como en la poesía de Alexis Naranjo). De cualquier modo, la belleza de fragmentos como el siguiente revelan un mundo bastante personal: “El perceptor no puede desligarlas/ del trance de su propio cuerpo/.../ Besa el tibio nenúfar del vientre/ Merodea en la distancia entre oreja y hombro/ incursiona en la planicie/ que circunscriben la cintura y la axila” (“Ardentía”). Si algo ha de caracterizar la poética del cuerpo en Julio Pazos es la delicadeza de la aproximación misma. Así, si bien Pazos no pone los límites espaciales casi geométricos –esas “distancias”– que operan en la lírica de Carrera Andrade, sí busca una especie de percepción objetiva del mundo y, por eso, plantea el cuerpo mediante descripciones, más allá de lo restrictivo que pueda ser esto en términos de la libertad del lenguaje (y a pesar de que siempre ocurra con brillantez y soltura imaginística).

2.4. El cuerpo sardónico

De entre los poetas ecuatorianos que han trabajado el registro coloquial, quizás sea Euler Granda quien con mayor apego a la oralidad ha desarrollado su poética. Su poesía sin duda es fundamental –como precedente– para entender el lugar de una corriente conversacional que, atravesada por el lenguaje de la calle, se manifiesta en muchos poetas posteriores. Sin embargo, también es el primer poeta que, más allá de una gestualidad de impronta transgresora (Hugo Mayo), incluye el humor en su trabajo poético. Entonces, el lenguaje de la calle se suma a un sarcasmo violento que muchas veces nos hace notar con eficacia las limitaciones en el funcionamiento corporal. Granda cree en el cuerpo objetivo trascendente y que, al recusarse o burlarse de sí mismo, se burla del yo cartesiano: “Ellos/ sin despegar los labios/ burlándose de mí/ de mi nariz grandota/ de los escasos pelos que aún tengo”. (“En el silencio del velorio”). El cuerpo masculino (propio) aparece como un cuerpo extraño, como una anomalía social siempre al filo de lo risible y lo catastrófico. En cualquier caso, resultan singulares –en una tradición poética tan marcada por la seriedad simbolista como la ecuatoriana– tales burlas sobre el cuerpo (identificado en un poeta vitalista y agnóstico con el yo poético): “Trompa de elefante la nariz/ las orejas/ las arrugas del cuello/ los codos con eczema/ cubierto todo el cuerpo” (“CD Rom”). Ese trabajo se revela siempre mediante un eficaz despliegue metonímico: “uñas contemporáneas/ uñas madrastras/ primas, vecinas o

extranjeras/ uñas sin parentesco/ hambreadas uñas/ uñas en general atended un momento” (“Soliloquio”).

Esas diatribas contra el cuerpo propio, esa conciencia sobre el cuerpo (que suele resolverse en aparatosas burlas sobre el propio cuerpo) supone una noción del cuerpo como *sensorium* tal como se aprecia en el poema “El crédulo”: “Creo en los abismos de la piel/ y en la superficialidad/ de las partes más íntimas”. El carácter táctil de muchas de estas imágenes procede de una perspectiva sensual sobre el lenguaje (aunque también mimética): se toca lo que en el lenguaje se dice que se toca. En cualquier caso, Granda formula una poética del cuerpo cotidiano y optimista (hasta lo naif): “Le asesto una patada/ al dolor de cintura/ me incorporo/ me estiro/ me increpo a quemarropa” (“La borrachera”). Se hecha de menos un rigor compositivo en estas imágenes muchas veces redundantes, aunque siempre honestas y emotivas. Sí, radicalmente emotivas, pero no en un sentido cursi, pues en sus mejores momentos hay una poética del cuerpo monstruoso que puede llegar a hacernos notar la diferencia entre cuerpo y masa de la que habla Nancy. Volúmenes de grasa, zoomorfismos cómicos y otras mutaciones aparecen en la poesía de Granda, aunque muchas veces trasegado por una noción del cuerpo nacional (tan cercano a Adoum) como en el poema “Talento ecuatoriano”, correspondiente al volumen *Zancudo con las patas rotas*: “¿sabes cómo te llamas?! en dónde estás parado/ dónde tienes el cráneo/.../que no alcanzas a ver/ más allá de tus gorduras”. Estas animalizaciones subrayan un cuerpo que busca indiferenciarse de la vida y subrayar lo inmundo (las secreciones) como algo que no es el sujeto, para enmarcar el cuerpo en un marco sensorial y epistémico más abierto como en el poema “Pajarracos” donde dice: “Ave del paraíso del consumo/ de plásticos y latas/ y gente desechable”. De este modo, Granda practica una poética del cuerpo al límite, donde “el toque” lo vuelve permeable a un indeterminado cúmulo de sustancias.

Sin embargo, dichas hibridaciones corporales siempre están atadas, más que a la Historia en mayúsculas, a una circunstancia histórica (referida desde una mirada que podríamos situar a medio camino entre la reflexión impresionista y la impugnación política: “de las morcillas de la propaganda/ y la inmundicia/ de los chanchos políticos” (“El día y ella”). Dicha impugnación es quizás la parte menos convincente de su propuesta estética pues Granda entiende sus poemas como “expresiones realizativas” (“No dañará la lluvia/ el rosado indeleble de tus senos/ no irá/ a desaguar en el olvido/ el lento remolino de tu pelo”), aunque para que exista una expresión realizativa “es menester que no [se] esté bromeando o escribiendo un poema” (Austin, 2010: 54). Así

pues, en estos poemas –especialmente en los que se sostienen en una reivindicación política (atizados, eso sí, por un inteligente cinismo)– se evidencia una voluntad de que la palabra poética sea un enunciado performativo como en el poema “Los cargadores”: “ayúdense nomás en la cabeza;/ dóblense bajo el peso/ carguen sillones viejos/ cacerolas de sopa/ periódicos con mierda”. Dicho poema es, como podrá apreciarse, irónico, pues el poeta quiere decir lo contrario de lo que dice, aunque este enunciado opuesto se configure, de todos modos, como una expresión realizativa. En todo caso, me llama poderosamente la atención la falta de prejuicios para detallar a personajes marginales de la ciudad de Quito en los poemas. Frente a una tradición poética muy ajustada a la sobriedad expresiva, Granda propone una noción del cuerpo sucio, politizado, siempre en constante contaminación con la realidad: “A veces/ el amor como un intruso/ como un pelo en plato de comida”. (“También sucede”). Dicha contaminación, dicha mezcla con la realidad suelen ser afortunadas, aunque lo son menos en aquellos poemas donde su sarcasmo nos pide identificar el cuerpo individual con un cuerpo social (la patria), como en “Postal en blanco y negro” (“un puerto de mi patria/ afeado por altos edificios/ afeado por altos edificios/ por tratantes de blancas/ por mercachifles de fritangas/ se prostituye por migajas/ y abre sus piernas a los soldados Yankees”) o en “S.O.S.”: (“Aquí Ecuador/ lastimadura de la tierra/ hueso pelado/ por el viento y los perros”).

En cualquier caso resultan más sugestivas las apelaciones a la ciudad de Quito donde la incorporación al cuerpo (social) me resulta más sensorialmente consecuente y la identificación con el cuerpo (social) me parece más legítima, puesto que se basa en el tacto y en la visión (en los sentidos, en general): “transformista/ torera, chulla Pérez/ rastacuera en el norte/ vieja pedorra en el Machángara” (“Quito”). El desparpajo de Granda se opone a la idea de una ciudad integrada a la naturaleza –de Carrera Andrade– y, más bien, organiza una noción del cuerpo-objetivo trascendente que habla sobre el cuerpo contaminado por la ciudad. Dichas expresiones expresan de manera metonímica el cuerpo de la mujer deseada (“vienen tus piernas fumando un cigarrillo”), el cuerpo caricaturesco de un burgués (“En las fotografías/ los banqueros sonríen y sacan la barriga”) o el cuerpo del explotado (“tallados con las uñas de los indios”). La figura que Granda usa para describir el cuerpo es la metonimia, a veces con largas enumeraciones isométricas (estamos hablando de una corporeidad morfosintáctica clásica) donde los versos suelen ser breves, de mucha concreción y casi nunca llevan rima. El objetivo de esta estrategia metonímica es crear sketch filonarrativos explícitos,

redundantes –a ratos casi pedagógicos– sobre la vida social. Así, en el poema “Momento Mori” correspondiente al libro *El cazador cazado*, el poeta nos habla de la muerte con esta técnica: “No morimos de golpe/ morimos por pedazos/ morimos por instantes/ Primero es el cordón umbilical/ luego el diente de leche”. De este modo, queda claro que el cuerpo para Granda sucede en el *tempo* social, en segmentos acotados del cuerpo que se eslabonan hasta hablar del cuerpo como un todo. Hay una renuncia a abstraerse del cuerpo. En cualquier caso, en ocasiones, la poesía de Granda logra mediante metonimias aisladas expresar la soledad del cuerpo en el espacio de la vida cotidiana (“diariamente cayendo de cabeza/ en el plato de sopa”) o hasta sobre la muerte. Sin embargo, a veces hasta el punto de la ingenuidad, su poesía es vitalista como queda en evidencia.

En un registro semejante está el trabajo de Sonia Manzano. Sin embargo, a diferencia de Granda, Manzano parece ahondar en los aspectos más ontológicos de la corporalidad. La afirmación de Entwistle (1999) sobre la mayor conciencia de la mujer sobre el cuerpo parece corroborarse en la escritura de esta autora. La relación con el mundo aparece tensa entre un cuerpo orgánico (convertido, en ocasiones, casi en *corpus* de anatomista) siempre interrogado por una conciencia que bien puede ser el cuerpo subjetivo-absoluto, y un cuerpo objetivo trascendente (que se burla de sí mismo) y sobre el cual recaen las sensaciones de la historia y del paisaje. En términos más simples, el cuerpo (como suma de órganos) es siempre objeto de un “análisis metafórico”, de una segmentación imaginística. Así, esa tensión se resuelve en una especie de flujo y contraflujo que avanza y retrocede entre el *touché* vinculado al cuerpo propio (que sólo siento siempre desde afuera) y el *touché* con los otros cuerpos, materialidades, volúmenes, texturas y masas (relación ésta más intelectualizada –cuando se trata de claves políticas– o abiertamente sentimental). El sentido de la mayor parte de la obra de Manzano se despliega entre estas dos nociones del cuerpo. De esta manera, el poema se formula como un mecanismo que opera entre una corporalidad visceral y un “afuera” ideológico. Entre el expresionismo y la poesía de la experiencia (civil y sentimental), lo que unifica la poesía de esta autora es un sarcasmo de cierta densidad simbólica y es la razón por la cual conviene colocar su poesía en este apartado. Un ejemplo de lo que menciono es el poema “Abrazos arqueológicos”: “Vaciaré en bronce muecas zoomorfas/ cuya estupidez vaya de oreja a oreja/ y colgaré una hamaca de cobre entre mis fosas nasales/ para que así sea más fácil que pastoreen mi vida”. De mayor densidad histórica y metafórica que Granda, la poesía Manzano hace una apuesta por los

contrastes entre el cuerpo como experiencia de subjetividad –perseguida– y la realidad social, política y biográfica en que ese cuerpo se desplaza. Entonces, sucede que en el choque entre ambos elementos (el cuerpo y la realidad) se abre un *clínamen*⁹, se desmarca el sentido del poema y, con frecuencia, aparecemos conducidos a paisajes de un humor crispado y pesimista.

En todo caso, la expresión poética de Manzano propone una mezcla entre el expresionismo y el humor. A veces, el registro expresionista surge con autonomía, en particular cuando la voz poética vigila el cuerpo propio: “Y ya no aguanto tanto cráneo saliendo/ Tanta mano aplastando/ Tanto hueso perdido” (“Náusea”). En este fragmento, por ejemplo, la noción corporal es profundamente visceral y se establece una descripción expresionista donde se formula que los otros cuerpos lastiman el cuerpo propio. Resulta curiosa esa actitud poética pues el cuerpo aparece lacerado sin mediar metáforas. Esa voluntad de manifestación hace que la voz de Manzano sea radicalmente importante en la lírica ecuatoriana del siglo XX: por su excepcionalidad. La renuencia al uso de imágenes adánicas, a la imaginería de tradición modernista impone un corte respecto a lo que se podría entender como expresiones epigonales de rasgos posmodernistas. Aunque las imágenes en ocasiones sean casi góticas en su visceralidad (“Cada grito que doy lleva su sangre/ Tengo un clavo en la garganta/ Desgarrando”), Manzano impone una marca, en el sentido de obliterar el condicionamiento de mirar/se desde la mirada masculina. De hecho, es la primera escritora ecuatoriana que propone una crítica a lo que Toril Moi llama los lugares de mujer, como en el poema “Los nada gentiles escritores machos”: “[que estas mujeres] como cualquier ave ponedora de corral/ se hayan atrevido a tomarse una atribución/ que no les corresponde/ como la de esgrimir, entre el pulgar y el índice/ una pluma que parece escapelo/ por la finura con la que corta en canal”. Entre la ironía, la poesía de la experiencia y un visceralismo que recuerda los aparatosos poemas de Gottfried Benn o de Artaud, el cuerpo mediado por sus *partes extra partes* que, o bien diseccionan, o se sienten diseccionadas. El cuerpo no resulta pues un mediador con la realidad poética, sino él mismo realidad poética por antonomasia.

Dicha noción sobre el cuerpo supone también una relación sensorial con la realidad, aunque jamás exenta de algún grado de ironía como en el poema “Arriba las

⁹ El *clínamen* es un concepto que surgió en los epicureístas y supone la desviación espontánea del átomo de su eje o consistencia y, en rigor, postula la posibilidad de una teoría atea del movimiento. En el lenguaje, puede entenderse como *clínamen* un desvío radical por fuera de las estructuras habituales que lo configuran.

pesas”: “En donde aparece un hombre/ comiendo tallarines de cable/ y cortando con su tenedor/ succulentas y jugosas planchas de acero”. El juego de imágenes precedente –de inspiración vanguardista– impone una mirada sarcástica sobre la realidad, sobre la alienación y sobre las marcas del biopoder y la modernidad en la vida cotidiana. Lejos pues de la condicionada poesía erótica, el mundo de Manzano aparece afectado por su locus de enunciación (mujer, periferia de occidente, etcétera), pero desde una perspectiva que se rehúsa a ser concernida por la mirada y por la economía del deseo del hombre. Desde luego, hay excepciones –hablamos de una abierta sentimentalidad– que la acerca a otras poetisas de su generación o inmediatamente anteriores como Violeta Luna o Ileana Espinel como cuando dice en el poema “Destierro”: “Te exilio para siempre de mis versos/ En bien de mi alarmante taquicardia”. En cualquier caso, incluso este fragmento de impronta sentimental está marcado por la ironía y por un “estar afuera” del paisaje mental que crea. Su poesía está atravesada por la ironía y por el sarcasmo que funcionan, como ya dije, a manera clinamen, como un salirse, como un estar afuera de la especificidad anecdótica y espacial que la misma poeta crea.

Ese *in/out*, constitutivo de la ironía y del sarcasmo, permite que ocasionalmente el cuerpo sea inspeccionado casi con violencia, en una relación de extrañamiento radical como en el poema “Corza al agua” correspondiente al libro *Patente de corza*: “Hoy mi fémur que se estira/ No toca la tibieza de tu tibia/ pero roza tu apófisis cristagalli/ Con un cacareo bastante próximo a la muerte”. La animalización del sujeto poético, la zoomorfización del cuerpo y de sus *partes extra partes* (extremidades) supone un ejercicio anticartesiano e, inclusive, antiheideggeriano, como sugiere Giorgio Agamben. La pugna por una experiencia radicalmente sensorial del cuerpo implica no sólo el ya referido salirse, el clinamen sarcástico o irónico, sino también esa corporeidad transhumana que, en ocasiones, opera casi de manera escatológica, por series paronomásicas como en el poema “Cadáveres de flores”: “flores anales/ vaginales/ lacrimales”. Sin embargo, dicha deriva escatológica es ocasional y su noción de corporalidad, en un arbitrario ejercicio por hallar términos medios, se encuentra en construcciones como ésta: “Con veinte libras menos/ y la cara estirada por el bisturí/ regreso a Edén/ Pero otra vez los ángeles histéricos/ me echan a empellones” (“Último y no definitivo regreso a Edén”). En esa misma línea de interpretación, podríamos afirmar que el cuerpo en Sonia Manzano opera así: c1 (cuerpo anatómico-visceral) -> c2 (cuerpo irónico-razonamiento) -> c3 (cuerpo social-socializante). Esta última noción de cuerpo, que se manifiesta en muchos textos, es la que nos obliga a pensar que esta poeta

se corresponde con una noción de cuerpo clásico, pues la ironía y el gesto realista operan siempre como anclas objetivas mismas que impiden –aunque se insinúen– desplazamientos hacia coordenadas más simbólicas o fractales (“Mi furia obrera/ Se viste de overol en la jornada/ Se pone su chamarra de mitines”). De hecho, inclusive en los poemas, tan circunstanciales en su poética, donde se plantea una perspectiva visionaria (carreriana) el locus de enunciación y el tempo del poema son subrayados, como en el poema “ Lejana es la lejana lejanía”: “Estoy a un metro sobre el nivel mar/ Y mi población flotante sobrepasa/ La población que me puebla desde nunca”.

3. El cuerpo simbólico

3.1. Perspectivas sobre el cuerpo simbólico en la poesía ecuatoriana

La poesía ecuatoriana del siglo XX recibió un influjo considerable de la poesía francesa, particularmente de la poesía simbolista decimonónica. Los nombres de Paul Verlaine, Charles Baudelaire o Isidore Ducasse se convirtieron en frecuentes referencias y leitmotivs de nuestros poetas modernistas. Dicha poesía se caracterizó por introducir significativas distancias analógicas entre la imagen escrita (o consignada) y el referente “real”. Además, como señala Umberto Eco, el simbolismo decimonónico radicalizó la búsqueda de los herméticos medievales, de los trovadores provenzales *clus*¹⁰ y de las tradiciones pitagóricas, pues mientras para estos el esfuerzo del exégeta se premiaba con una revelación, en el arte simbolista del siglo XIX, “el significado final, la solución última tiende siempre a alejarse y la nueva enigmística –a diferencia de la medieval, que premiaba al acertante correcto– se convierte en una técnica de la elusión” (200: 257). De este modo, la noción clásica de mimesis aparece adulterada, alienada o disuelta. En ese sentido, es evidente que lo que podemos asumir como expresión del cuerpo no es una textualidad mimética, sino una construcción lingüística que residualmente da cuenta del referente concreto. Así, el cuerpo se oculta, pero se muestra.

Mediante ese ejercicio de muestra y elusión –y donde la elusión *ad infinitum* no sólo que no se evita, sino que se procura– el cuerpo se muestra oblicuamente, reticularmente. Así, en el caso concreto de la lírica ecuatoriana de principios del siglo XX, quizás el ejemplo emblemático de ese nuevo modo –para la época– de comprender la imagen poética sean varios fragmentos de poetas modernistas como Medardo Ángel Silva y Ernesto Noboa y Caamaño, pero sobre el texto “A Misteria” de Arturo Borja que dice: “y era tu abrazo como un nudo de horca/ y eran glaciales témpanos los labios,/ y eran agrios alambres mis tendones/ y eran zarpas retráctiles mis manos”. En rigor, este uso de imágenes autotélicas y autorreferenciales supone el correlato simbólico de un proceso de distinción entre el lenguaje de expresión artística y la vida social burguesa: el poema ha renunciado a la vida social. En cualquier caso, este gesto de autonomía

¹⁰ El trovar *clus* es una tendencia poética que caracterizó a ciertos trovadores medievales. Sus estrategias expresivas estaban enfocadas en enredar el lenguaje y adensarlo.

lingüística también supuso la expresión de una singularidad que buscaba una reapropiación subjetiva de los mitos, bajo las lógicas de su propio *tempo* expresivo. Así, esa tensión –entre una estilizada distancia de la vida social y la autonomía expresiva– hizo del influjo simbolista un aporte sustancial para la lírica moderna y para los parámetros socioculturales en los que ésta iba a desarrollarse. El cuerpo, como en el caso del poema de Borja, también se manifestaba de otra manera, pues empezó a revelar lo que las gramáticas dominantes en la vida social habían negado o simplemente excluido: el sueño, la monstruosidad, la locura. También el cuerpo, como temática del poema, empezó a establecer correspondencias con un mundo hermético que se tenía a sí mismo como escindido respecto a una realidad burguesa que profundizaría sus dinámicas en las décadas siguientes.

Esa impronta adquiriría importancia complementaria en la obra de Jorge Carrera Andrade (en especial en algunos libros tardíos), de Gonzalo Escudero y especialmente de Alfredo Gangontena. Sin embargo, sería César Dávila Andrade quien llevaría esta noción de símbolo a su mayor grado de densidad y potencia expresiva (en realidad, no superado hasta la actualidad). En la obra de Dávila Andrade se articulan referencias a las mitologías budistas, judeocristianas, órficas, masónicas y hasta prehispánicas. Dichos recorridos atraviesan el siglo XX y cuestionan el carácter de la poesía ecuatoriana como conjunto. Por eso Dávila es tan importante, pues su aporte a una nueva comprensión del poema (que, en ocasiones, alcanza gestos de estudiada renuncia al sentido) y a la formulación de una morfosintaxis fragmentaria y en crisis que ilustra lo que entendemos por lírica en el Ecuador. Esta línea expresiva no se agotará, pues casi hasta finales del siglo XX ha tenido continuadores importantes como Iván Carvajal, Mario Campaña o el extraordinario Alexis Naranjo. En todo caso, la noción simbólica de la corporalidad puede separarse en varios elementos: el cuerpo, el cosmos y la trascendencia; el cuerpo sacro, el cuerpo profano; y el cuerpo, el viaje y el símbolo. Dichas estrategias expresivas no se corresponden enfáticamente con ningún poeta (aunque sí definan el horizonte temático de alguno), sino que coexisten con otras preocupaciones expresivas sobre el cuerpo. El cuerpo simbólico, en la poesía ecuatoriana del siglo XX, aparece como un acumulado de huellas que rehúyen la asimilación social, pero de algún modo también expresan su particular circunstancia histórica.

3.2. Imágenes del cuerpo, el cosmos y la trascendencia

Quizás exista una línea de poetas cosmogónicos en la lírica ecuatoriana del siglo XX. La relación entre el cosmos y el cuerpo es, como se mencionó en el primer capítulo, la isotopía fundamental. Desde luego, la poesía simbolista subrayó el carácter trascendental y visionario de la imagen poética, impelida, en su versión malditista, por la voluntad sacrílega y, en su versión psicoanalítica (el surrealismo) por liberar el inconsciente. En todo caso, más allá de si se trata de una sacralización de lo profano o del *ello* freudiano, ese acceso a lo inconmensurable es el rasgo más característico del funcionamiento de esa imagen. El cuerpo aparece como un mitema o símbolo alrededor del cual el poema busca nuclear su significación. Esa noción del cuerpo como un ancla concentradora de sentido aparece en la poesía ecuatoriana del siglo XX desde *Orogenia* de Gangotena hasta varias obras que se publican en la primera década del XXI. Ese tono supone siempre un repliegue a una perspectiva órfica del lenguaje poético, donde las relaciones entre lo cósmico y lo corporal asoman delineadas de manera estructurada.

Desde luego, los matices que existen a este respecto son múltiples. En Gangotena, la noción de corporalidad aparece investida de símbolos procedentes de una monumentalidad cosmológica y cosmogónica que siempre guarda una relación con un centro gravitacional donde suelen persistir el cuerpo, pero un cuerpo cósmico que a veces es el cuerpo de Cristo y en otras ocasiones es el cuerpo del personaje poemático. En el fondo, la poesía de Gangotena es la de un místico panteísta que va revelando en su procedimiento una noción del cuerpo siempre interpolada por la enfermedad (y el símbolo de la sangre) y por una serie de descripciones hiperbólicas de carácter cosmológico que aparecen como razones fundantes de la fe (y curiosamente de la experiencia poética). El cuerpo aparece entonces como un receptáculo de una experiencia cósmica telúrica (de allí su relación con el surrealismo) que siempre se revela cercana al paso del momento purgativo al momento iluminativo de la experiencia mística. Así ocurre, por ejemplo, en el poema “Cuaresma”: “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes/ cuando un silbido oceánico de tromba me triza los ojos:/ en mi alma sopla el eco de una voz profunda” Así, como para Jules Supervielle o Max Jacob, para Gangotena el lenguaje poético es una experiencia de implicaciones sacrales.

La mencionada cosmología está atravesada por una serie de símbolos de índole física (aunque llevados a la hipérbole cosmogónica), de los cuales el más constante y relevante es la sangre. Este símbolo tiene un carácter sacrificial desde el cristianismo primitivo (el sacrificio del cordero). Para Gangotena, en particular, la sangre, elevada a símbolo alquímico, remite a la enfermedad –que el propio Gangotena sufrió– y que le hizo tener una conciencia corporal infrecuente en los hombres. Incluso llega a ser declarativo: “¡malditos estos huesos que se quiebran/ y más malditos estos nervios que destilan sangre, la prieta sangre de mi dolor”. Dicha relación física de la sangre que –en el caso de Gangotena posee un carácter crístico– con una cosmogonía de la enfermedad, una mística del martirologio no elegido, aunque aceptado. Esta conciencia del cuerpo, en todo caso, confiere una interioridad y densidad muy singulares a la propuesta simbólica del autor: “En mi cuerpo crece la agonía de mis arterias”. Así como en los llamados “estigmas” de cierta tradición pseudognóstica, el poeta recibe la enfermedad como una experiencia que da sentido a la propia vida, mediante un ejercicio de resemantización muy subjetiva del dolor (desde el destino doliente, hasta la revelación poética). Habría que decir que esta lectura del cuerpo como un castigo que debe convertirse en un don (en palabra poética). Desde luego, Gangotena aún está atado, de manera devocional incluso, a los mitemas de la tradición judeocristiana.

Curiosamente, en César Dávila Andrade, la noción cosmogónica y devocional del cuerpo de Gangotena es sustituida por una cosmogonía interior de raíz gnóstica (“Tomando el agua, el sol, el pan, el número/ secreto de los mundos que guarda vuestro cuerpo!”), aunque de mayor implicación física y subrayando una mayor conciencia sobre la integración del cuerpo como un todo orgánico. De hecho, *Catedral Salvaje* supone una alegoría sobre la constitución de un sujeto mestizo interpelado por los fundamentos espirituales de una identidad en plena construcción. Los elementos alquímicos, el cristianismo gnóstico y una noción entre panteísta y budista del mundo, del cuerpo y de historia se agolpan sobre un sujeto colectivo en ciernes. No se trata, pues, de una corporeidad convencional, si no una que prefiere hablar antes de un “nosotros” que de un “yo”: “Hombre total eres, Muchedumbre!”. Así, la construcción de una singularidad que coincide, más allá del hermetismo de la imaginería daviliana, con la del propio cuerpo (en particular con ese cuerpo subjetivo absoluto del que habla Michel Henry). Sin embargo, dicha corporalidad está mediada por la Historia espiritual de los sujetos, antes que por la mera historiografía. Esa Historia subjetiva, esa Historia intimidada (que no íntima) que Dávila desarrolla nos propone entender la corporalidad

no sólo como un campo de posibles representaciones, sino también como un escenario de la imaginación singularizante.

Esa metacorporalidad o *summa* de corporalidades (aunque en el fondo suponga una aglutinación de elementos cuya incorporación parece aún incompleta) es interpelada por su propio sistema de referencias (en una especie de penitencia entre laica y gnóstica) que llega inclusive a niveles de tensión simbólica tales que las imágenes parecen obtenidas por una especie de oxímoron *ad infinitum*: “hijo de dos inmensas carnes, nació contario a sí mismo,/ y exasperado contra las semillas que habían mojado/ su solitario cuerpo de alimaña uterina”. Dicha constitución del sujeto mestizo subraya ese hecho histórico de la colisión palingenésica (en Dávila, se resuelve así) del mundo cultural, étnico y religioso europeo contra el mundo preincaico. Ese fenómeno de “nacer contario a sí mismo” está relacionado con puntualizaciones de mayor carácter historiográfico sobre las que Dávila insistirá en trabajos posteriores. De esta manera, mientras el católico Gangotena sostiene y subraya su fe en un el Dios judeocristiano (martirizante, pero bueno y cierto), en Dávila hay una tensión entre la metafísica (en todos sus matices) y la materialidad, entre la singularidad y la historia. Esa tensión supone siempre un cuerpo que parece desconectar sus vínculos con la materia, pero sin alcanzar otra constitución efectiva: “tu cuerpo adorará su obelisco de piedra apasionada;/ Oh ciudad de una sola arquitectura conocida/ ninguna arquitectura cierta existe en ti;”. Así, Dávila refleja un mundo donde el sentido parece obtenerse en la mezcla, en la aglutinación de símbolos, una forma de referirse a un sujeto cuyas huellas aparecerían como evidentes en el cuerpo que Dávila expresa.

Dicho simbolismo gnóstico del cuerpo está trabajado con imágenes de significado muy abierto. En contraste con Gangotena (el cuerpo como martirio crístico) y Dávila Andrade (el cuerpo como un acumulado gnóstico), Francisco Granizo propone el cuerpo de la blasfemia. ¿En qué consiste dicho cuerpo? La saturación con la imaginería judeocristiana (lineal, en ese sentido) del autor de *Tempestad Secreta* y la imaginería heteróclita, aunque siempre intrigada por la metafísica y la espiritualidad (mucho más abierta en sus significados), tiene su contrapunto en ese cuerpo que quiere desmontar ese acumulado simbólico-religioso. De hecho, la lectura de sus poemas remite a la obra de varios poetas del Siglo de Oro y, especialmente, a San Juan de la Cruz. Sin embargo, siguiendo la estela de Dávila Andrade, aunque quizás sin ese grado de introspección en los límites de la imagen, la tensión del lenguaje es siempre una tensión mística (o cósmica) y ésta es siempre una tensión corporal. El cuerpo gira sobre sí mismo: “¿Qué

esta tierra rotunda y nuestra?/ ¿qué el sol y los soles y los raudos abismos? ¿qué el pavoroso semen, el primigenio jugo vital que en la tronante leche de las galaxias eyaculas y eyaculas””. La blasfemia cosmológica aparece incluso mediante la torsión de los versos, pero aquí se manifiesta a un nivel semántico. El autor establece una imprecación y exhibe una tensa sensación de que el mundo empieza a descoyuntarse desde la primacía del significante y a otras figuras retóricas de filiación más bien barroca.

De este modo, la disidencia ante el dios judeocristiano siempre es traumática¹¹. Francisco Granizo entendió que la mayor apostasía ante esa palabra deificada en el Logos, ante esa institución de instituciones que es la civilización judeocristiana, era la apostasía en el lenguaje, especialmente en el que se refiere al cuerpo. Así, encara una de las hipótesis persistentes de la poesía moderna: la negación de la divinidad puesto que resulta evidente su imposibilidad. Interroga de ese modo a ese polisistema de instituciones prescriptivas en que se asienta la corporalidad. De esta manera, en un texto curioso, por su extraña finalidad, Francisco Granizo establece un diálogo con la poesía de Escudero en el que su propia poética adquiere el papel protagónico. Mediante una sintaxis paroxística, el poeta se zambulle en la poética escuderiana para revelar su propia poética. Escribe: “almiranta de sueños, presentida” y disiente con él: “no, no son estas las voces del sueño; es la voz de la carne en desvelo, tensa por otra carne y tímida, es decir, deshumanizada, personalizando, limitando” (Granizo, 2003). En este caso, manifiesta su conciencia sobre la necesidad de marcar una distancia con el poeta al que, formalmente, más se aproxima en la literatura ecuatoriana contemporánea. Además, lo hace subrayando una diferencia esencial: la imagen escuderiana es serena y la imagen graniciana es agonística.

Por lo mencionado queda claro que Granizo no es un poeta místico. Es, más bien, un poeta donde el cuerpo ocupa el lugar del alma (como un ejercicio de permutación), en una falsa mística que podría ser pensada como correspondencia de la economía libidinal y de la pulsión de muerte¹², en un ejercicio donde el cielo judeocristiano aparece sustituido por un sensualismo de naturaleza agnóstica: “Sobre la breve tierra soy/ Y bello en la muerte/ Breve Puro/ Desnudo/ Lejos de ti en la muerte”. Así concluye

¹¹ Giuseppe Ungaretti sugiere que “en el barroco, el horror proviene de la idea insoportable de un cuerpo carente de alma.” Giuseppe Ungaretti, *Ensayos literarios*, México, UNAM, 2000.

¹² La evitación de los estímulos o la descarga libidinal en un ejercicio procesual y dinámico es lo que Freud entendió como “economía libidinal”. En contraparte, la pulsión de muerte –concepto también freudiano– es la tendencia inherente a toda vida orgánica de volver a un estado preorgánico.

el fragmento final del canto último del largo poema “Nada más el verbo” del libro epónimo. Sospecho que este texto es, como parece, una apuesta por la singularidad del hombre que sustituye de su *telos* humano el destino, por una voluntad consignada por el azar. Granizo subraya la singularidad del individuo y la ausencia de ese sustrato divino que él sabía (o supo) inexistente. Francisco Granizo insiste también en ese “desnudo” como un desnudo del lenguaje y el cuerpo. De este modo, pone en práctica una economía de la divinidad donde la institución cultural y política del dios monoteísta es interpelado. En rigor, funciona como una mística al revés: una mística de lo libidinal, expresado en lo fenoménico. Incluso, podemos afirmar que en el fragmento citado, la tierra aparece como un síntoma de la necesidad de crear un cuerpo que desmonte su propia corporalidad simbólica.

Si Francisco Granizo está hermanado con la tradición de la mística blasfema y paradójica, Alexis Naranjo propone un ejercicio hermético relacionado con una confección metódica del silencio. Sus últimos poemas ya no exigen que el lector siga el sentido del texto a través de circunloquios barroquizantes. Más bien se ofrece a sí mismo como puro centro, como poema y como señal de la existencia del poema. De hecho, *El oro de las ruinas* inaugura una etapa muy distinta en la poesía de Naranjo. A mi entender, dicha etapa puede inscribirse en la denominada poética del silencio. Si bien la expresión poética del silencio nos puede llevar simplemente a meras aporías, debemos entender que en el terreno técnico de la composición poética, tal como ocurre en la música, “el silencio interviene en la composición, igual en el aspecto visual del texto como en el fonético” (Landa, 1996: 143). El uso de los espacios en blanco (aspecto que en libros como *Sacra* se volverá decisivo), la brevedad de los versos, la brevedad de los poemas, las discretas aliteraciones (que aparecen como pequeños mantras susurrados al lector) serán rasgos decisivos y fundamentales para referirnos al segundo período de la poesía de Alexis Naranjo.

Desde luego, en *El oro de las ruinas* hay poemas extensos, pero a lo largo del libro mismo, uno parecería asistir a un sucesivo despojamiento, que nos lleva a esos fragmentos poemáticos finales que son, a mi entender, lo más bello del libro. De hecho, *El oro de las ruinas* aparece en el marco de la poesía de Naranjo como un momento de ese despojamiento de la voz poética, pero también como muestra de cómo va sucediendo tal despojamiento. Al respecto podemos señalar que dentro de la metafísica oriental, “el grado más alto, el más puro, fruto de la contemplación, es aquel en el que se ha conseguido dejar atrás la palabra y lo inefable se sitúa más allá de la frontera de la

palabra, para regresar a ella en forma de poema. Y el poeta, al entrar en la zona de la meditación, se prepara para adquirir la maduración espiritual, en una prueba que culmina con el derecho al habla” (Sontag, 2000: 18).

Sin embargo, podemos complementar la mirada de Susan Sontag. Si bien es cierto que, tras la maduración espiritual, el poeta adquiere el derecho al habla, también podemos colegir que, tras el acto escritural, la meditación demanda el silencio que, en el caso de la escritura, ha de manifestarse con el cierre del poema o del libro. En el caso de *El oro de las ruinas*, el texto se desarrolla exactamente así para, finalmente, concluir en una serie de textos breves, casi epigramáticos, titulada “Restitución de la luz”. De entre ellos podemos citar el poema “Instante”: “Sólo la alegría de un acorde justo/ la presencia sagrada de la sombra/ el poema sin palabras/ la frágil criatura de los sueños”. En sólo cuatro versos nos hace ver un mundo. En rigor, “Instante” demanda que el crítico infiera, en gran medida, a partir de lo no dicho. El despojamiento nos deja sin palabras, pero demanda de nosotros una mirada amplificadora. La voz que antecede a la palabra no es en Naranjo voz alguna, sino silencio que, tras el acto de habla, regresa al silencio. Pero, entonces, ¿de qué partes consiste dicho silencio?

En primer lugar es un sistema de saberes que, como el de la gramática, están ahí, adquiridos de diverso modo por cada posible poeta; en segundo lugar es una masa de imágenes acumuladas en desorden, o preordenadas en el mejor de los casos en relación con experiencias anteriores de ordenamiento, en estado de inminencia en lo que respecta a una escritura probable de ellas. Hablo de los conocimientos organizados mediante la lógica, y de las imágenes asiladas en la memoria. Alexis Naranjo parecería despojarse de la gramática como lógica del pensamiento y emplearla como artificio para una revelación pura, para mostrarnos, mediante la palabra poética, elementos más esenciales que las cosas mismas (la sombra, la palabra, el sueño). La memoria aparece como un elemento de la conciencia porque “pensar no es pensar letras y atarse a la arbitrariedad de lo que, en cada caso, nos dicen, sino provocar un discurso interior en el que se plasma la continuidad de la conciencia como memoria” (Lledó. 1998: 151). El pensamiento se hace transitivo a la página porque una operación emotiva –la meditación para el caso– suscitó en Naranjo la necesidad de transcribir ese estado de conciencia, signado por el silencio, a una hoja de papel. La gramática del silencio es una gramática de la elipsis, de la cesura, de la criba. Por eso, las imágenes de la memoria, previamente decantadas y transfiguradas por la mente, aparecen lacónicamente en los poemas. El uso de los espacios en blanco, la torsión de la sintaxis aparece en el libro *Sacra*.

En este libro es apreciable ese despojamiento expresivo. Tal despojamiento es visible incluso en la ausencia de títulos, no sólo en los fragmentos, sino también en los tres cantos que componen el poemario. La supresión de los títulos, siendo un rasgo autorral, es un gesto escritural que desafía la autoridad, la dirección que el poeta quiso otorgar al texto mismo. Es un rasgo presente en las “poéticas del silencio”. Esto es visible en *Sacra*, por ejemplo, en el tercer fragmento del segundo canto. El poeta dice: “te equivocabas al creer posible amansar/ la mitad inferior de ti/ ahora es aquella mitad la que da belleza y goces a tu espíritu”. Considerando la brevedad del texto, sumada a una delicado sigilo respecto a la sexualidad, la persona poemática se dirige a sí misma o a la Amada, en un juego de polivalencias, donde la idea de la mutación impregna todo el poema con la idea de la transformación. Esta idea hace del poema una estructura simbólica enigmática, cuyo lenguaje demanda ser activamente interpretado, porque si eso no acontece, el poema se mantiene en un estatus marcadamente silencioso, mucho más que la mayoría de escrituras que conocemos. El silencio aquí se sostiene también en la complejidad de los símbolos, aspecto que resulta consustancial al conjunto de la obra de Naranjo y que otorga un fuerte punto de convergencia entre sus inicios barrocos y sus derivas hacia una poética del silencio más acentuada. La imagen en Naranjo también es silenciosa, como en Mallarmé.

3.3. El sacro, el profano cuerpo del otro: las dimensiones simbólicas del erotismo

En un eficaz poema de Gonzalo Escudero, perteneciente al libro *Hélices de huracán y de sol*, el poeta se detiene en un juego de series metafóricas a la manera de los surrealistas. El poema se llama Tú y señala: “Tú, sólo tú, apenas tú en los desvaneceres últimos de la llama de este candil de barro/ Ríos de miel dorada para ahogarme/ Tú eres hecha para morderte de amor con un cigarro”. De hecho, el primer Escudero se detiene con morosidad en un ejercicio cosificante propio de ese período (Kamenzain, 2000: 84). La imagen del cuerpo femenino aparece intensificado mediante el uso de paralelismos y subrayados que proceden de una consistente interpolación entre

el serialismo vanguardista¹³ y las formas consagradas por la tradición hispánica. Dicho poema, si bien participa de una noción simbolista del cuerpo, cierta voluntad representacional y objetivante, lo aleja de una noción simbolista del cuerpo erótico. Algo distinto sucede con César Dávila Andrade. El poeta cuencano escribió varios textos de naturaleza amatoria y erótica, pero de carácter más bien coyuntural. Sin embargo, existe otra veta erótica daviliana que podríamos relacionar con una actitud mucho menos funcionalizada –y convencional– hacia el objeto de deseo, hacia el cuerpo erótico. La incorporación de lo biológico en lo simbólico y de lo simbólico en las descripciones anatómicas del cuerpo es el gran aporte de Dávila a una erótica del cuerpo, puesto que, aunque se describa el cuerpo, siempre hay un más allá (un sentido ulterior) a esa corporalidad epistémica y culturalmente aceptada. Así, en *Espacio me has vencido*, Dávila propone una metáfora sobre los rizos: “en tu sien, extraviadas bullían las sortijas”. Dicha acentuada voluntad de construir sentido, en este caso a través de imágenes entre preciosistas y enigmáticas, sostienen una erótica del cuerpo que se coloca en punto axial entre una erótica que objetualiza el cuerpo deseado y un simbolismo que transfigura la corporeidad normalizada. Inclusive esa erótica de sublimación libidinal cuyo objeto de deseo es la madre, fallida en demasiados autores, alcanza dignidad expresiva en la voz de Dávila: “Sentir de noche tu costado abierto/ cuando descieras a sufrir mi peso”. Dicha lectura, entre trágica, sublime y preciosista, es una de la tonalidades posibles de la erótica evidente en la poesía de Dávila Andrade.

Sin embargo, existe otra, ausente de cualquier subrayado sentimental y marcada por esa trascendencia del cuerpo fenoménico, hacia una experiencia más subjetiva y oblicua. Así, en *Catedral Salvaje*, Dávila pone de manifiesto una erótica escatológica descentrada de una hipotética función culturalmente aceptable de la seducción (ficcional y pragmática) cuando dice: “Qué animal es ese, de ojos de mujer, que mira los nevados/ como un aposento de espejos o una piedra de placer?” Inclusive, en un ejercicio de erotismo cosmológico (muy inscrito en la tradición de cierta poesía latinoamericana, particularmente chilena), Dávila relaciona a la montaña con el cuerpo: “Tiene vagina de muchacha y cohabita con los pastores solitarios”. De este modo, la erótica daviliana enfoca su preocupación corporal mediante un meticuloso trabajo de anatomista simbólico y hasta pandémico: “testículos de machos cabríos para penetrar selvas vírgenes”. Esa propuesta panerótica, de flexibilizar la naturaleza del cuerpo a

¹³ El serialismo se refiere a la repetición de un elemento en un despliegue progresivo. Dicha noción procede de la música académica del siglo XX y de las matemáticas.

dimensiones cosmogónicas (de impregnación zoomórfica o telúrica) eslabonan una especie de singular álbum erótico donde el cuerpo (que en Dávila se pliega y despliega, como un órgano simbólico viviente y expansivo) es el protagonista.

En poetas posteriores la lírica tendrá esa densidad simbólica como en Salazar Tamariz o Filoteo Samaniego. Sin embargo, será Jorgenrique Adoum, un poeta más cercano a lo que podríamos denominar poesía coloquial, quien escribirá un texto de largo aliento donde el registro coloquial se amalgama con una mayor densidad simbólica: “El amor desenterrado”. El imaginario poético de Adoum, en este caso, se vuelve simbólico en la medida que la Historia que subyace tras el referente (los esqueletos de dos amantes sepultados en gesto de abrazo en la península de Santa Elena) adquiere, por la distancia y la fragmentación que produce sobre el relato histórico, un funcionamiento mítico. “El amor desenterrado” es un ejercicio de inteligencia notable pues el plano simbólico siempre está suavizado por la estructura coloquial de las frases: “Con esto puedo imaginar qué poco basta/ para formar dos cuerpos y hacer visible su sentido”. Así, Adoum identifica el cuerpo con un sentido posible, a través del conocimiento sensorial y mitológico. Curiosamente, Nancy dice lo siguiente a propósito de esta identificación entre cuerpo y sentido: “el cuerpo se tiende la trampa del signo y del sentido –y en ella queda atrapado por completo. Si él es el signo, entonces no es el sentido: le hace falta por tanto un alma o un espíritu, que será el verdadero “cuerpo del sentido”. Si es el sentido, es entonces el sentido indescifrable de su propio signo (cuerpo misterioso, y por tanto, de nuevo “alma” o “espíritu”)” (Nancy, 2003: 50). Por eso, nos parece que Adoum espiritualiza estas corporeidades al hablar de un sentido y, de este modo, crea una relación trascendentalista (quizás laica eso sí) del cuerpo en la muerte.

Así, podríamos afirmar que la erótica que Adoum nos propone es simbolista, aunque a diferencia de Dávila Andrade para quien el símbolo-cuerpo trasciende en el plano de la materia (y sus consecuencias metafísicas, físicas y biológicas), en Adoum la trascendencia ocurre en el marco de una Historia que, al adensar su pérdida de referentes, y convertirse en paleohistoria, puede convertirse en mito. Por eso, la construcción textual en este poema da lugar a imágenes que bordean lo hermético: “sin agua entre la quilla de los vientres/ o sin aire entre vientre y grupa/ o para arponeada de semen dejar salir al hijo”. En este punto, coinciden las nociones sobre el cuerpo de ambos poetas (muy distintos entre sí), pues para Adoum en “El amor desenterrado” y para Dávila Andrade (en toda su poesía) hay una trascendencia respecto al presente. Sin

embargo, nos parece que Adoum, hombre laico y filomarxista, esa trascendencia sucede en la línea de la Historia. El referente es concreto, histórico, verificable e, inclusive, se pone en esa perspectiva desde el presente: “y donde adquiramos el antiguo monumento de hueso a la carne/ hay arañas y cucarachas pegajosas de hoy, arrastradas por las inundaciones/ y en torno a la tumba, en vez de sábanas/ papeles de sándwichs, botellas de cerveza”. Así, pese a este desplazamiento hacia una mayor densidad simbólica, en Adoum persiste la necesidad de sincronizar las cronotopías del poema con las cronotopías de la Historia Social. En cualquier caso, Adoum subraya la densidad del tiempo (casi un *paleo*-tiempo) en la minuciosidad descriptiva sobre el contacto entre los esqueletos: “Y quedarse así con la pierna detenida para siempre/ en el viaje a la entropierna”.

Si en Adoum hay una noción del cuerpo-símbolo atravesado por una Historia que se adensa en los cuerpos hasta devenir mitología, en Alexis Naranjo, es evidente un dualismo ensanchado por la singularidad de los repertorios simbólicos a los que acude. Desde *Profanaciones* (1988), Naranjo ha desarrollado una obra donde la corporeidad ocupa un papel protagónico. En una sección de dicho libro titulada “Erofanías”, el poeta ecuatoriano ponía el acento en el encuentro sexual de los amantes. En uno de los poemas contenidos en dicha sección –“Odalisca”– Naranjo señala: “Mojada de mí/ espaciosa pero indolente como un sueño soñado a fuego lento/ tú, que en esta breve variación del mundo revives por detrás de mi memoria”. Sin embargo, será en *Sacra* (2005) donde dicho tema ocupe un lugar central. La palabra “sacra” proviene del latín *sacer*, que significa sagrado. La función adjetival que dicha palabra tiene en el español, deviene nombre propio, estatus o deriva de lo sagrado. *Sacra* es un espacio textual donde la cópula carnal no sólo es sagrada, sino que es –esencialmente– “lo sagrado”. Como dicen dos axiomas atribuidos a Buda: el alma es idéntica al cuerpo y el alma no es idéntica al cuerpo. El encuentro de los amantes aparece, en el poemario, como un vínculo espiritual. Desde luego, el Buda recomienda el silencio, incluso acerca de aquello que es o deviene sagrado como, en el poemario de Naranjo, el encuentro de los amantes. No obstante, el poeta intuye que la mejor actitud consiste en “utilizar la palabra, sabiendo que ésta procede del silencio y que de él toma su significado e inteligibilidad. Es la palabra grávida de silencio” (Panikkar, 2002: 283).

Así, desde el primer fragmento del canto, el sujeto poético es un amante que, como en el filme *El Espejo* (1975) de Andrei Tarkovski,²⁷ habla frente a un espejo. Indaga, en sí mismo, sobre la memoria de un hecho pasado: “Azarosa, inevitablemente/

rememoras esto y aquello, vicisitudes, afanes/ designios ocultos o visibles/ mientras el año avanza hacia su fin”. Esa meditación, desazonada y lacónica sobre el tiempo es, en el fondo, una meditación sobre el amor y el azar: “Ella conjurando los presagios y tú/ dividido, agotado, feliz/ jugando con el sacro juego del bardo/ abrasado por el procaz juego del bardo”. Hay una escisión que se replica en todos los órdenes del libro (cuerpo de la amada, del amante, arriba, abajo). Por esta razón a veces el sujeto amado se refiere a la Amada, pero como si hablara frente a un espejo: “emerges de su abisal instante/ aíslas el nervio de su gozo/ saqueas los palacios de su aliento/ prodigas sus joyas/ de uno a otro cuerpo/[...] /quieras tú cien veces negarla/ que tantas veces ella/ en su sima te abismará”. La noción de *touché* de Jean-Luc Nancy está relacionada con este ejercicio de ofrecer una gramática del encuentro amoroso. Tras elogiar las virtudes de la mujer, la voz poética habla de hundirse en el cuerpo de ella, en su “sima”, metáfora de la vulva. Así, Naranjo practica una excriptura (*touché* de la palabra) sobre los cuerpos de una pareja en *touché*, para crear a su vez un cuerpo-poema. El mismo procedimiento escritural se plantea en (“subías al monte de topacio a tentar al alción”) hacia la desaparición en lo sagrado: “y al borde del abismo danzabas/ antes de ser engullida por/ una tempestad de luz”. La iconografía desplegada en esta parte del fragmento (el alción, el topacio, la danza, la luz) circunscribe el sueño a un paisaje de levedad absoluta y de ebriedad áurea. Dicha extrema voluntad de reticencia simbólica supone un ejercicio antidemostrativo, donde los cuerpos no necesitan ajustarse a una normalización representativa para expresarse.

Incluso, podríamos afirmar que llega a expresarse en términos radicalmente simbolistas: “sombrios caían/ los pétalos de tu flor”. También supone, de algún modo, una negación de la carnalidad como experiencia digna de voluntad mimética por parte del autor. Ese *touché* sobre *touché* (cuerpo del autor que escribe –“excripta”– un cuerpo poético) que se refiere a un cuerpo que toca un cuerpo. Una sintaxis de la corporalidad que debe ser entendida como residual, pero también como evidencia de una huella corporal. En todo el libro, hay un trabajo por desmontar la sintaxis, delineando una corporalidad fractal (mucho más evidente en algunos de sus primeros libros y, sin duda, en los últimos). En cualquier caso, ese erotismo circular (yoico) interpolado por un erotismo dual (pareja), es sostenido mediante una arquitectura simbolista, renuente al mestizaje, aunque se atisba ejercicios anafóricos, cuando la voz poética nos presenta ese desequilibrio del cuerpo que sucede en ese espejeo, siempre múltiple y, en ocasiones, inconmensurable sobre el cuerpo de la amada: “en los ojos de

otros ojos/ de otros ojos”. El sujeto poemático hace un inventario circulatorio y simbólico de todos los vestigios que, del cuerpo, puede convocar la memoria. Todo sólo para destituir su posterioridad, su posteridad, para clausurarla.

3.4. El cuerpo, el viaje y el símbolo.

El viaje es un motivo recurrente en la poesía lírica, pero sólo en las vertientes afines a la estética simbolista supone un motivo que vaya más allá de la anécdota. Así, el emblemático poema “*Le Voyage*” de Baudelaire, elusiva evocación sobre la muerte, es un claro ejemplo de lo que acabo de referir. En la poesía lírica ecuatoriana, quizás Dávila Andrade sea quien despliega con mayor consistencia una poética del viaje. Para el poeta cuencano, el desplazamiento supone una traslación en un *tempo* simbólico, desde un espacio abierto a la experiencia transitiva de la corporeidad, hasta un espacio ocluido que en ocasiones coincide con el propio cuerpo. De este modo, en el poema “La pequeña oración” correspondiente al libro *Espacio me has vencido*, Dávila manifiesta una confianza en el carácter pandémico y transfigurador de la corporalidad. El cuerpo objetivo-trascendente y el cuerpo subjetivo absoluto (Henry, 2007: 175) parecen articularse eficazmente: “Y que al través de mi frente pueda pasar el aire/ como al través de la copa de un arbusto/ o la blusa de briznas de una niña”. El cuerpo aparece entonces como una entidad sinestética, abierta a la influencia y a la contaminación. Además, la tortura interior aparece como atrás, como algo cuya facticidad corresponde al pasado. En el poema “Origen I” de la misma colección señala: “Vengo de la muerte de mil cuerpos errantes/.../ Llego desde muy lejos, con cadenas y cantos,/ Con llagas adquiridas en ciudades extrañas”. Por eso, hablo de un *tempo* simbólico y, por ello, de unas cronotopías simbólicas.

Bajo esa lógica, los tiempos parecen hacerse breves y la corporeidad se configura como una entidad pandémica con respecto al espacio. Dicha conciencia de una corporeidad objetiva-trascendente se mantiene en *Catedral salvaje*, aunque subrayando una conciencia mágica como catalizador de esa experiencia abierta hacia la realidad. De este modo, en el poema que da nombre al referido volumen señala: “Yo escribí cien corolas en cada cordillera!/viejo geógrafo tiéndeme tu mano!” o “Acá sube el hombre a su Genio, a su médula hechizada”. La corporeidad es aún exterior, pero

requiere del pensamiento mítico para hacerse posible. Los paisajes son “visitados” por este metasujeto cosmogónico que aparece en la poesía latinoamericana desde Pablo de Rokha y Pablo Neruda. En el poema “El habitante” de esa misma colección se anuncia ya una noción de una corporeidad más interior, más cerrada sobre sí misma. Así mismo, la noción de viaje pasa de imponer el tempo simbólico del poeta sobre las verdades empíricas del mundo real, a un disponer sobre un mundo ya relativo, desreferenciado: “Oh Señor, el cuerpo se hace tarde y llega sin el hombre/.../ Confuso emerjo de las cosas como de un paraíso de mucosas!” Dicha imagen habla, en efecto, de un tempo simbólico subjetivo que se cierra sobre su propio sistema de referencias.

Tal es así que en sus últimos volúmenes Dávila Andrade radicaliza esa reducción del *tempo simbólico* para situarlo sobre el cuerpo. Así, entramos a la noción metabólica (y paradójica) de que el cuerpo es el escenario y el tiempo en el que el cuerpo viaja. Lo que sucede es que, al contraerse el sistema de referencias reales sobre las que opera Dávila, se establecen tres estrategias: o emplea un uso léxico más discreto y minimalista (acudiendo a los símbolos autoreferenciales de la poesía pura), densifica el significante (singularizando su expresión, al punto de volverla hermética) y acumula referencias. Dicho proceso también es paulatino y va desde una cierta apertura a la espacialidad en poemas como “La Gran Muralla” de *Arco de Instantes* donde dice: “Ahogado en piedra/ con un cielo enloquecido/ en el corazón/ caminabas a espaldas de tu muerte”, o “Instante fuera de Madre, Instante de nacimiento en el hombre,/ en el corazón, en el recinto que eternamente pasa/ de sí a sí, de mil a mil, por el amor del cuerpo”) hasta una cerrazón subjetivante del cuerpo donde el viaje tiene como topografía simbólica al cuerpo mismo, en “Reunión en el piso” de *Conexiones de Tierra*: “Pasa de mí la esfera y la circunferencia/ Pues no hay cabeza ni diadema ya/ Entre los bellos polos del demente”. Podríamos decir que el cuerpo-subjetivo absoluto se niega a reconocerse en el cuerpo-objetivo-trascendente y de esa impugación surge esta adensada cronotopía del cuerpo.

En cualquier caso, será en los poemas de *La corteza embrujada* y *Poesía del Gran Todo en Polvo*, donde esa topografía simbólica del cuerpo alcance su mayor desarrollo. De hecho, en el poema “La corteza embrujada II” coexisten con mucha coherencia, aunque con indudable heterogeneidad, referencias budistas (“Irás de piedra en piedra, hasta que ya no irás/ de calavera en calavera”) y judeocristianas (“Todas las distinciones conducen a la bola de Lodo/ Y nadie es dueño de su cuerpo”). Más allá de las implicaciones religiosas de estas referencias, la topografía simbólica del viaje en

Dávila parece ser finalmente la muerte o, más exactamente, la aniquilación. Desde luego se trata de una aniquilación colocada en un contexto antipositivista y encarnado por un sentido de la trascendencia espiritual. De esta manera, la topografía del viaje en Dávila acaba por ser la topografía del cuerpo en viaje hacia su aniquilación y hacia su trascendencia metafísica. Resulta curioso que, incluso en ese momento, el rasgo pandémico de esa corporeidad que viaja en sí misma (ensimismada) hacia muerte no cese, como resulta evidente en el poema “Esferoidal” de su último poemario: “Poesía del gran todo en polvo/ Su larga espera de puente sin río, y/ Tan de sí mismo que,/ De serle posible, naciera sin cuerpo./ De la unión solitaria de dos faltas”. El viaje del cuerpo tiene como topografía al cuerpo simbólico y es probablemente la alegoría más compleja que la poesía ecuatoriana ha sido capaz de elaborar en torno a la corporeidad y su trascendencia. Dávila traza a lo largo de su obra un itinerario sobre el cuerpo que se desplaza desde una noción cercana a la voluntad del metacuerpo cosmogónico hasta la necesidad de la muerte para alcanzar algún sentido sobre la existencia.

Otra perspectiva de viaje simbólico aparece en Iván Carvajal. En Carvajal hay una preeminencia del viaje mental, sostenida sobre motivos cultistas. Aunque la poesía de Carvajal es heteróclita, siempre ha estado marcada por una profunda preocupación simbólica. A pesar de que resulte necesario referirnos a ella en el apartado sobre el cuerpo clásico, es quizás la noción simbólica de la corporeidad la que mejor acoge su propuesta. Así, en su primer libro, *Del Avatar*, Carvajal despliega una serie de referentes literarios, como los procedentes de *Las Mil y Una Noches*, cuando dice “pero nada más/ que una calavera que se sospecha fuese de Simbad (un aventurero)”. Dichas referencias nos acercan a una noción del viaje cuyos simbólicos, lejos del autotelismo daviliano, están permeados por la historia de la cultura. Además, cabe señalar que, quizás en Carvajal más que en cualquier otro poeta ecuatoriano del siglo XX, hay una voluntad de desplazarse del presente para habitar los espacios de la cultura. El cuerpo, muchas veces, protagoniza rituales colectivos, hazañas, sagas como en el poema “Del sitio”, correspondiente al libro ya referido, en su fragmento en prosa: “Hasta aquí llegan, a veces, mujeres. Transeúntes de toda condición. Jóvenes, viejas. Las traen distintos negocios. Las contemplamos. Las amamos”. Así, por ejemplo, en el poema “Si oí mi nombre” hay un desplazamiento donde la corporeidad habita barcos toneleros (“tiempos hubo para embarcarse en el cascote/ Aventurar recortes del mundo novedosos/ Un ruido de tambor/ Sonando en el corazón del África Negra) o camina por ciudades belgas (“ya una mañana caminaba por la ciudad de Brujas”) o se hace partícipe

de una escena de sutil presencia de la motricidad manual (“graba la uña: “Francis Drake, pirata isabelino”). Tras estos metonimias culteranas, se está subrayando una necesidad de habitar el mundo.

Estas hazañas siempre están delineadas a lo largo de la obra de Carvajal por un sensación de intrascendencia de la misma gesta, como si, en realidad, todo desplazamiento resultase vano, como en este fragmento del ya citado poema “Del sitio”: “Esta tienda, mi morada, es provisional. A veces he pensado en dejarla por lugares menos transitorios. Pero hasta donde mi vista alcanza, toda morada es provisional”. De hecho, ese nihilismo aparece evidenciado en muchos fragmentos de sus libros. Así, en “Exilio” de *Poemas de un mal tiempo para la lírica* dice: Hacia dónde van estos caminos/ En noches de luna llena/ En noches de tempestad/ Con quién toman su vino/ Por los puertos del mar dónde se van”. Además, ese subrayado nihilista aparece inclusive bajo el ya citado componente culteranista como en “Lecciones de Historia Universal”: “Con Alejandro, la espada./Digamos que Aníbal Barca,/con su penosa tropa de paquidermos/ resbala sobre las nieves alpinas”. Inclusive, dichas apelaciones no están exentas de ironía y una especie de jet-lag cronotópico: “Yo no vengo en esa nave de casco negro/ desde las islas prohibidas,/ no voy para Ítaca, ni a hacer las Américas./ Mi puerto de embarque está al cruzar la esquina”.

Además, llama la atención que esos ejes (culteranismo/nihilismo) puedan estar atravesados, de manera tabular, por tres ejes claramente distinguibles. El primero supone un discurso de la voluntad. El cuerpo avanza con convicción “cabalgando” sobre una mesera paramera, como en el poema “Noche”: “Cabalgar sobre este duro espinazo/ Sobre la áspera cresta erizada de espadas/ Encaramados sobre el lomo de espinos”. *Parajes*, libro del que procede esta referencia, es un trabajo que despliega sucesos volumétricos e imágenes de carácter onírico, donde la corporeidad pareciera salir, por momentos, de la lógica espacial y ontológica del nihilismo hacia un espacio enigmático, pero existente: “Cómo no escapar de este cielo de aluminio y alquitrán / El séptimo cielo de granizo que se estrella contra los farallones”. Así, podríamos afirmar que el cuerpo subjetivo-absoluto marca distancia del cuerpo objetivo-trascendente, pues no hay espacio donde el espacio proyectado coincida con el espacio objetivo, como en el texto “Y en su oquedad guardada la ciudad”: “Ese murmullo de la gente se apretuja/ en un apurado ir y venir sin término/ hacia los mercados hacia las tiendas de bagatelas/ hacia peluquerías de espejos infinitos”. Esa fuerza corporal, esa voluntad nietzscheana, aparece, sin embargo, desestructurada por el nihilismo de otros libros.

Así, por ejemplo, sucede en el poema “¡Tierra!” correspondiente al libro *Inventando a Lennon* donde una ucronía¹⁴ (el poeta está narrando, aunque en clave simbólica) sobre la gesta colonizadora: “Una nao de marineros que perdieron la razón se adentra en la tormenta. Danzan en cubierta bajo la lluvia, mientras se bate el casco. [...] Cuerpos arrojados hacia las aguas negras y profundas, cuerpos que bracean a pesar del miedo, del espasmo líquido, acechante, infinito”. En cualquier caso, el nihilismo sobre el cuerpo que interroga la escritura de Carvajal parece alcanzar una especie de equilibrio en el *touché* nancyniano de ciertos símbolos de naturaleza, atizada en una propuesta de homeostais que se sitúa en un ángulo de convergencia entre la antepalabra de Valente y el equilibrio sensitivo de Carrera Andrade, como en el poema “Ofrenda”: “del cuerpo/ en reposo”. Quizás el momento más concreto de esta actitud (vital, por cierto, pero fuertemente focal eso sí) sea el texto la “Ofrenda del cerezo”, del libro epónimo donde el sentido del tiempo gira alrededor de un árbol que se instala en varias viñetas preciosistas, mientras la mente efectúa varias traslaciones espaciales, moviéndose desde la capital norteamericana (“El mundo podría seguir rotando sobre su eje/ aun si no estuviese este cerezo en marzo/ sobre la acera de una calle en Washington”) hasta un pequeño pueblo andino (“Siembro un cerezo en Chigchirián”). Sin embargo, el final señala un matiz importante: “la historia y las catástrofes/ seguirían su curso sin el poeta,/ sin el jardín, sin el cerezo”. Ese cierre, clausura del viaje también, parece desconfiar de la trascendencia ulterior de la vida, pero subraya su intensidad.

La poesía ecuatoriana –específicamente un grupo de autores guayaquileños– inició en los años ochenta un proyecto escritural de carácter teologal, bajo la influencia de autores como Char, Perse y, probablemente, César Dávila Andrade. Los autores que trabajaron este registro expresivo fueron el Jorge Martillo de *Aviso a los navegantes* y el Fernando Itúrburu de *Maitines y laúdes*. Dicho tono, entre salmódico y hermético, entre barroco y simbolista, adquiere su expresión más elevada y vigorosa en *Cuadernos de Godric* de Mario Campaña. La inteligencia y la coherencia espiritual que caracterizan a este libro lo convierten en un referente de la lírica ecuatoriana de ese período. Desde luego, es posible que con el auge reciente de escrituras experimentales, el tono reposado de este libro y el apego a un sistema de referencias próximo al tono general de cierta poesía francesa, lo hagan un poco distante respecto a algunas sensibilidades contemporáneas. Sin embargo, este libro es uno de los que a lo largo de la historia de la

¹⁴ Una ucronía es una historia alternativa que puede abarcar la totalidad de los acontecimientos históricos o un sólo acontecimiento narrado.

poesía lírica del Ecuador ha trabajado con más interés la muy contemporánea temática del cuerpo.

Dicho libro se remite a un viaje de un personaje falsamente medieval –Godric– cuyo solo nombre crea en los lectores una serie de reminiscencias respecto a la novela gótica, a la épica fantástica y a las tradiciones artúricas. Dicha voluntad por misterizar el viaje como tema literario sólo parece comparable, en términos de densidad simbólica y de hermetismo, al *Sacra* de Alexis Naranjo y a la mayor parte de la obra de César Dávila. En realidad, ese apego al símbolo –clausurado en sí mismo, autotélico en su sentido– lleva a este libro a participar del postulado semejante al de Baruch de Spinoza, cuando afirma que sólo podemos confiar en las formas geométricas. Ese corte casi matemático del símbolo, ese ejercicio para expresar un mundo mitológico autoabastecido en sus referencias crea una sensación de espectralidad semejante a los relatos más singulares de Kafka o Buzzatti (particularmente a aquellos inspirados en el viaje y en el desplazamiento). En el eje de dicha espectralidad, aparece este enigmático Godric, su corporalidad instalada en un lugar apenas hipotético. Ahora bien si como dice Mary Douglas “el cuerpo es el símbolo de la situación” (1979: 87), ¿cuál es la situación de Godric? En primer lugar, el poema, al buscar un mundo autoabastecido de referencias, pretende marginar al costado de la página la Historia como metanarración y especular sobre la posibilidad de un *metatempo* poético que sustituya a la Historia. En otros palabras, el autor cree en la posibilidad de que la poesía puede poseer –y no sólo expresar– una *summa* de coordenadas ajenas al consenso social del devenir.

Así, en este escenario –entre mítico, vagamente medieval y cósmico– que plantea Campaña, el personaje poemático, Godric, estaría al margen de la historia, pues quiere elaborar su propia narración, quiere trazar un *raconto* de sí mismo, pero sin ofrecer referencias históricas. El efecto textual es de una sensación desoladora. De este modo, la identidad del personaje “sucede” por desposesión. De hecho, quizás ese camino entre el *fantastique* gótico y los relatos paradójales sea el ancla que sostiene este frágil, evanescente e intenso mundo donde, en una necesidad de núcleo de sentido, el cuerpo aparece como *leit motiv* constante: “Cadáveres de naufragos depositándose en los médanos/.../ el cielo boca abajo”. Esas referencias, esa apelación a la isotopía característica del género lírico (cuerpo/cosmos) alude a ese *topos* elíptico, a esa voluntad de concentración expresiva en torno a un mundo mítico acotado, pero totalizador e inexistente. El cuerpo, como símbolo, agencia los acontecimientos, recibe

las improntas de ese mundo regido por leyes físicas y cósmicas, sólo reales en el espectral territorio que *Godric* recorre.

Esta tensión entre cuerpo y cosmos aparece en buena parte de la poesía latinoamericana contemporánea, incluso con ese rasgo telúrico tan marcado (*Zurita* de Raúl Zurita y *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley son algunos ejemplos de lo mencionado), aunque en ambos casos las cronotopías aluden a territorios o lugares bien específicos. Dicha voluntad de proyectar una corporalidad autotélica, desprovista de referencias culturales ajenas a las del texto, nos acerca incluso a ese “efecto de túnel” tan cercano a las tradiciones místicas, tanto occidentales como orientales, donde el cuerpo necesita borrarse: “el alma escapa cuando se vigila el cuerpo”. Eso sucede porque, variando levemente la cita de Douglas, el cuerpo sitúa y, si algo es situable, es susceptible de ser encontrado. Si algo caracteriza a este *travel poem* de Campaña es un singular proyecto para desposeerse a sí mismo, oponiéndose a ser narrado por la Historia Social, en un ejercicio donde el cuerpo, único testigo del singular ejercicio metafísico que el poeta despliega (“infancia y vejez coinciden en mi cuerpo”), demanda su propia destrucción (“mi cabeza sobre el monte/ divisa restos de mi cuerpo abatido por el mar”). Campaña se opone a narrarse en una historia que ha dejado afuera a los poetas.

4. El cuerpo fractal

4.1. Nociones sobre el cuerpo fractal en la poesía ecuatoriana

Los diferentes cambios ocurridos a lo largo del siglo XX supusieron una serie de transformaciones en los alcances y términos de la expresión poética. La poesía de Mallarmé (particularmente *Un coup de dés e Igitur*, o *el sueño de Elbehon*) supuso nuevas formas de comprender el lenguaje. De paso, el ascenso de las burguesías y el desarrollo industrial de las otrora colonias o metrópolis supuso un cambio de sensibilidad radical. Ante la ilusa idea de que la poesía no tiene tiempo, podríamos decir que sí tiene un *tempo* (un eje espacial que se inscribe dentro de la Historia o, al menos, dentro de la historicidad). Por eso, la reproductibilidad técnica de las obras de arte (Benjamin) y el desarrollo de representaciones “técnicas” y ya no artísticas (como la fotografía o el nickel-odeón) modificó para siempre la relación entre el poeta y el lenguaje. Las vanguardias –que, de manera estricta, comienzan con las primeras décadas del siglo pasado– ponen en evidencia una forma inédita de relacionarse con las palabras. Los caligramas de Apollinaire subrayaban una relación distinta con la lectura, pues el lenguaje poético ya no aparecía como abastecido de una singularidad suficiente para expresar un mundo que mostraba indicios de una aceleración (expresada sobre todo en una alteración en la relación entre el tiempo y las necesidades que la historia impuso sobre los individuos). Ese lenguaje posthumanista suponía, en rigor, la necesidad de una batería de procedimientos expresivos mucho más rica, pues las dinámicas kinésicas, espaciales y simbólicas de la vida social se habían alterado radicalmente.

Estas corporalidades atascadas en el capitalismo tardío vivían (y viven) un dinámica social acelerada, hecho evidente para Nancy que los (nos) denomina “Cuerpos *made in time*” (Nancy, 76: 2003). Esa noción de una poética posthumanista, de una gramática social y lingüística fundada en la aceleración, y de una corporalidad posthumana adquirió sus primeros ecos en la poesía de Hugo Mayo. Este poeta formó parte del circuito vanguardista latinoamericano a través de la revista “Motocicleta”, entre otras actividades divulgativas. Desde luego, hay que anotar que una postura estética ligada a un pensamiento vanguardista, resultará siempre rechazada por una sociedad tan tradicional como la nuestra. La institucionalidad literaria (que en el caso ecuatoriano está compuesta de una restringidísima academia, de un sistema personalista

de talleres literarios y de pequeños guetos que presionan por presupuestos públicos y privados), de hecho, ha situado la poesía de Mayo en un limbo histórico, subrayando más bien la importancia relativa de los discursos nacionales evidentes en ciertos momentos de la poesía de Carrera Andrade, Adoum e, inclusive, de César Dávila. La poesía de Mayo es importante en la medida en que no sólo propone para la literatura, ya desde principios del siglo XX, una noción distinta de lo que es un poema, sino también una noción distinta de lo poético. Desde luego, esto suponía cuestionar el carácter arbóreo, vertical del poema (no sólo visualmente, sino en toda su semiótica) y de los sistemas y redes socioculturales que lo legitiman. Así, si hay algo como un *logos artístico*, éste es cuestionado por Mayo pues sus textos no sólo se pretenden renovadores, sino innovadores (pues procuran (re)hacer todo el arsenal de recursos expresivos que ha empleado la poesía lírica), con lo cual cuestionan la hipotética historicidad lineal de los objetos artísticos en particular.

En cualquier caso, la poesía de Efraín Jara, de Adoum o de Javier Ponce retomará elementos de esa actitud para combinarlas con preocupaciones estilísticas y temáticas más propias de sus intereses estéticos específicos. A esto debería añadirse el hecho de que la industrialización de las sociedades empezó a dar paso en las últimas décadas del siglo XX a una digitalización de los sistemas de información y a una cultura del zapping, procesos que empezaron a incidir en las formas de circulación de las obras artísticas y sus técnicas expresivas. El cuerpo humano empezó a ser mostrado en la escritura lírica mediante una tensión radical (el caso de Ponce resulta emblemático, aunque Naranjo no se quede atrás), pues las gramáticas socialmente convenidas empezaron a ser insuficientes para dar cuenta con fidelidad de los cambios sucedidos en la experiencia humana en el mundo globalizado. Dicha actitud se ha vuelto más explícita en la obra de autores más contemporáneos como César Eduardo Carrión o Luis Carlos Mussó, quienes han problematizado esta noción del cuerpo hasta el punto de cuestionar roles de género, políticas del uso del espacio e incluso los vínculos entre cuerpo y humanidad.

4.2. La sintaxis convulsa, el cuerpo problemático

Desde la singular poesía de Hugo Mayo hubo atisbos en la lírica ecuatoriana sobre una noción de corporalidad más ligada a la fragmentación, como expresión de un

mundo cuya representación parecía escapar de las “manos” del lenguaje: “también/ por las cotangentes/ que te abandonaron/ Por los cuerpos volumétricos/ a tu memoria”. Sin embargo, sería César Dávila Andrade (pionero en tantos sentidos) quien expondría esa noción de un cuerpo fragmentado, escindido de una centralidad ontológica que sea capaz de garantizar su integridad y su correspondencia con una subjetividad orgánica y unitaria. Así, en su libro *Catedral Salvaje*, Dávila Andrade ya establece un ejercicio de desarticulación de la corporalidad. Sin embargo, serían sus libros posteriores, en especial los de la denominada etapa hermética, los que hablarían de expresar con más insistencia este cuerpo fisurado, esta sujetalidad endida y multiforme. Así, por ejemplo, en el texto “Lectura sobre un montón de piedras de imprenta” de la colección *Tres poemas*, Dávila dice: “El gran mono ontológico/ es destilado en el vidrio del mingitorio público”. Estos versos subrayan una preocupación constante en la poesía de César Dávila Andrade, relacionada con las transmutaciones y la indeterminación del cuerpo al situarse entre varios estados físicos o biológicos que pueden definirse con ejes binarios o ternarios (orgánico/ inorgánico, animal/ vegetal/ humano, etcétera).

Esta afirmación puede corroborarse en muchos fragmentos visibles a lo largo de *En un lugar no identificado*. De esta manera, retomando a Michel Henry, pareciera que el cuerpo subjetivo-absoluto está desasido del cuerpo objetivo-trascendente (y éste a su vez del cuerpo anatómico). Entonces, “El gran mono” no es otro que ese cuerpo anatómico que el positivismo identificó con el cuerpo como tal, pero también con el hombre como individualidad. Desde luego, el adjetivo “ontológico” ha de identificarse con el cuerpo subjetivo-absoluto. Podríamos afirmar que lo que practica Dávila es, desde ese cuerpo-subjetivo-absoluto, una ontología del desasimiento, de la descoyuntación de las partes del cuerpo. Sin embargo, Dávila no llega a suscribir la existencia del cuerpo maquínico de las vanguardias (y de varios poetas jóvenes del Ecuador), aunque hay atisbos: “bellos lugares automáticos”. Más bien en Dávila se manifiesta la irresolución de una semántica y de una sintaxis que explique esa corporalidad nueva que, o bien sería la de la masa, o del sujeto alienado de la postmodernidad (que Dávila se esfuerza por manifestar y por ende evitar para sí). En este sentido, la última poesía del ecuatoriano establece una relación con la poesía póstuma del poeta judío de lengua alemana Paul Celan. En cualquier caso dicha corporalidad, al ser irresoluta, siempre se acaba por paradójica: “los lomos de los trenes, sin sepultura”. La crisis de la sensibilidad, que podría traducirse en términos políticos y ecológicos como el avasallante dominio del hombre sobre la naturaleza, se manifiesta

en el último Dávila como una corporeidad monstruosa, pero auténtica, la más auténtica de nuestra lírica.

La interioridad (ese trabajo desde la corporeidad-subjetiva-absoluta) en la poesía de César Dávila Andrade, en Adoum se traduce en segmentación sintáctica sobre la base de una realidad fiable. La corporeidad en Adoum está más relacionada con lo que el cuerpo trascendente-objetivo, es decir, con una corporeidad fenoménica que, en el caso de Adoum, se pretende historizada e historizante. Adoum es, con Carrera Andrade y cierta etapa de Dávila, el poeta de la nacionalidad y su(s) corporeidades buscan expresar un *topos* y un *locus* determinados por la topografía, la etnicidad y los paisajes culturales del Ecuador. Sin embargo, resulta singular su poesía publicada en los años setenta pues hay trabajo de segmentación sintagmática y especulación fonológica (aliteraciones y paronomasias) que evidencia el trabajo sobre una poesía de escala posthumana. En cualquier caso, el sistema de referencias no es, a diferencia de Dávila, nada hermético. Adoum busca, más bien, narrar, contar, referir. Por eso, podríamos decir que el cuerpo de Adoum es fractal, pero anecdótico. La sintaxis supone pues una cesura del cuerpo objetivo-trascendente (de su narración lineal) producto de su mirada atenta sobre la crisis de la narración, en una época cuya gramática social ya no está a escala humana y, por ello, no puede ser expresada con diafanidad plena sin incurrir en la falsedad.

Sin embargo, Adoum no problematiza el cuerpo subjetivo-absoluto. Ese fue el camino de Dávila Andrade. Más bien, Adoum cree en el cuerpo como algo objetivo-trascendente, transitivo, fenoménico y, en ese sentido, capaz de incidir en la Historia o, al menos, de ser parte de ella. De hecho, *Prepoemas en postespañol* –cuyo título alude a la imperfección del objeto-poema, pero sobre todo a la indeterminación del *locus* lingüístico, de la tradición idiomática a la que estos poemas se corresponden– se inscribe en un territorio escritural donde el texto es intervenido por las gramáticas sociales. La necesidad de crear un dispositivo poético que, a la vez que resista la enajenación capitalista, también dé cuenta de su historicidad, implica que el poema se permita su conversión en un objeto más abierto a las dinámicas sociales del presente. La noción de postpoesía que desarrolló el español Agustín Fernández Mallo (2009), sobre todo en la perspectiva de pensar una poesía postautónoma, podría encajar en el aspecto sintáctico con el referido libro de Adoum, sin duda el más experimental de su obra. Quizás lo que acabo de decir podría corresponderse en el caso de Adoum con una lectura crítica de las gramáticas sociales que, finalmente, acaban por implicar al cuerpo

como eje del debate sobre el sentido de la historia, como en el poema “Hiroshima mon amour”: “Adiós estatua griega ciencias del hombre proporción dorada/ *Good-bye Dios*”. La proporción áurea o dorada es, en términos metonímicos, el correlato de una corporalidad clásica o simbolista puesta en crisis.

En cualquier caso, Adoum cree en la historia y por eso las corporalidades que Adoum esboza, si bien están intervenidas (dispositivos sociales, culturales y políticos), necesitan de una narración para reencontrarse con la trama axial y dialéctica de la historia social. En todo caso, resultan sugestivos sus zappings morfosintácticos como expresión de la enajenación. Así, gramáticas alienantes alteran la historia individual, pero no la Historia colectiva, como en el poema “Lo insólito cotidiano” donde se dice: “si no es un salvaje hirsuto por un sifilizado calvo/ o un antejudo miope por un présbita botudo/ porque vamos generalmente de general en general degenerando”. La alteración sintáctica es importante, aunque la relación con la Historia (en mayúsculas) y con el referente real sea aún muy diáfana.

Esta relación con los referentes concretos se hace evidente en el poema “Lástima que no se pueda olvidar a los griegos”: “por las minibacantes de calcetines blancos/ nuncacordelias casipotrillas puroyeguas/ que ya los cambiarán por medias negras de nylon”. El uso de crasis y de aliteraciones, muy en la línea de los poetas vanguardistas del primer tercio del siglo XX, cumple con una evidente función literaria que es desautomatizar la linealidad expresiva, aunque el referente y la voluntad narrativa permanezcan intocadas. Sin embargo, también posee una función sociocultural que es poner de manifiesto el hecho de que la sintaxis social (estructurada ya a una escala transhumana) excede los términos en que la palabra lingüística, como plataforma expresiva (originada en las capacidades dialógicas y, por ello, de evidente escala humana) puede manifestar la experiencia contemporánea.

De esta manera, la verbalización de los sustantivos y la supresión de signos de puntuación, ambos presentes en uno de los textos emblemáticos de Adoum titulado “En el principio era el verbo”, supone un desliz necesario para dar cuenta de la velocidad a la que se presentan los acontecimientos en el mundo contemporáneo y a la incapacidad de procesarlos de manera funcional, incluso los de índole amatoria o sexual: “te pelo te cadero me cinturas/ nos trasvasamos labio a labio/ me embotello en tu adentro/ nos rehacemos te desformo me conformo/ miltuplicada tú yo mildivido”. Esa transfiguración a *tempo* zapping de los acontecimientos supone también una fragmentación del *touché*, del contacto entre los cuerpos. Además, el juego con las

aliteraciones hace que el *tempo* del poema sea más veloz. Esa “velocidad” es producto en realidad de la brevedad de los sintagmas, de la eliminación de signos de puntuación, del efecto elíptico de las paronomasias y de la adulteración de los sustantivos, que crea la sensación de unas corporeidades atribuladas por la velocidad. El *tempo* de las grandes ciudades del capitalismo tardío aparece en éste y en otros textos de Adoum. Sin embargo, como en los textos antes referidos, la fe en la Historia –casi como una teología laica– permea la ejecución del texto y exige narración, *racconto*, referente, historia (en minúsculas). Curiosamente, en el poema “y/o” se anuncia (aunque no se desarrolle en libros posteriores) una interpelación de mayor envergadura al yo cartesiano, subrayando el carácter transitivo de la subjetividad y de la corporalidad: “¿él y/o? ¿ella y/o? No nosotros sino losotros y/o”. Respecto a esto, podríamos decir que el yo (gramatical y ontológico) constituyó la “verdad” ontológica desde los poetas griegos arcaicos hasta los ingleses románticos. Suponía y pretendía reflejar la unidad del mundo sobre la unidad y convergencia de los sentidos.

Si en Adoum, existe una historia que converge en “la Historia” y un cuerpo que es metonimia del cuerpo social, en el caso de Granizo la narración del cuerpo refleja una fragmentación interior. Sin embargo, esta suspensión de la Historia no está exenta de la incidencia de las gramáticas y dispositivos sociales. De hecho, la escritura de Granizo es la primera en nuestro país que, frente a la preasignación biopolítica de género, formula una que le sea consistente con su subjetividad. Podría decirse que todos los poetas lo hacen, pero no es así: muchos corroboran esa preasignación en su escritura. Por eso, el desmantelamiento del cuerpo supone un ejercicio de subversión semántica, aunque –en el caso de Granizo– siempre sostenida tras la refracción simbolista. Así pues, la imagen del cuerpo debería entenderse de manera ternaria con un desplazamiento circular: el cuerpo del personaje poemático-el cuerpo de la niña Lili-los cuerpos de los jóvenes. La división del yo autoral en su libro fundamental *Nada más el verbo* busca gramaticalizar una escisión corporal.

De esta forma, aparece la figura de Lili (alegoría de la identidad gramatical buscada) proyectada en un escenario escatológico: “En la ciudad enorme están Lili y el sexo monstruoso”. Ese mundo está muy cerca de la poesía simbolista, pero el carácter heterosémico de esta corporeidad implica, en realidad, otra posición. Hay, pues, una rotura entre ese cuerpo subjetivo absoluto (el infante, la niña) y ese cuerpo objetivo trascendente (el hombre adulto) que procura re-conocer-se mediante la extensión y el pesaje (el “toque”). La Historia con mayúsculas aparece, en general, fuera del poema,

para dar sitio a una caosmótica historia individual. En el punto axial de esta noción del cuerpo está una sexualidad que aparece como una deriva de la corporalidad porque es irreductible: no hay abreviación posible de la corporalidad y, menos aún, de la conciencia de la corporalidad. Granizo nos propone la ausencia de un “afuera estable” (no hay una Historia a la que adherirse) para esa sexuación monstruosa y, por ello, el autor debe darle lugar y *exscriptura* (Nancy) dentro de esa espacialidad a esa niña transexuada.

La niña debe ser fabulada para que el sexo se transfigure, según nos desplazemos en el trayecto bidireccional que correlaciona el cuerpo alegórico de la niña hacia el cuerpo del personaje poemático adulto.: “Tú ves, Lili, que te amo, porque, de no amarte/ ¿sería, así, como es, este volver a tu mano/ y el sentirme en tu boca/ y el hundirme en tu sexo como una voz”. Ese desplazamiento entre los tres elementos antes citados [(cuerpo adulto + cuerpo de Lili) + cuerpo de los otros] supone una estrategia singularísima de autoexégesis de la corporalidad. Adicionalmente, aquí el signo + debe entenderse como “el toque” que modula o simplifica su intensidad. De cualquier modo, Granizo subraya un contenido aurático: por eso sólo la palabra poética puede correlacionar de manera coherente una corporalidad en apariencia tan fragmentaria. Por eso, en un ejercicio de sustituciones y flexiones psíquicas y corporales, Lili está condenada a habitar el espacio que el poeta no habita. Ese espacio ficcional debe entenderse como la mezcla de ciertos “territorios potenciales” siempre carentes de significado absoluto y, por ello, dignos de anhelo o de deseo: “Lenta se hunde y en el sueño nos hundimos los dos, Lili”. El mundo de Granizo radica en esa otredad absoluta en la que creían los místicos, aunque su poesía funcione más como una mística inversa, acaso cuántica (Prigogine, 2008: 67).

Habría que añadir que dicha otredad siempre está sostenida por una preocupación por el sentido cósmico del origen, obstaculizado y permitido por la corporalidad: “¡Qué ausencia hasta encontrarte, Lili, húmeda/ Hembra, en el agua onmicreadora!” Curiosamente, en su libro *Muerte y Caza de la madre* hay una ampliación de esta idea, pues “el toque” también aparece consignado a una potencialidad. Sin embargo, aquí Granizo subraya la imposibilidad de que ese tacto sea posible respecto de una sustancia trascendente: el cuerpo objetivo-trascendente impide paradójicamente una experiencia de orden místico: “¡Ay doloroso trapo!/ ¡Ay, a desnudo amor, amor huido!/ ¡Ay, carne!”. Así, Lili no aparece en escena, pues aquí el cuerpo se desmantela dando lugar a una circularidad sensorial y a un puro juego del lenguaje. Las corporalidades antes referidas aparecen interpoladas. Esta idea un poco abstracta puede corroborarse en el

hecho de que el sistema de referencias de este libro (y, en rigor, de todos sus libros) se fundamentan en una relación isométrica y cordial con los cuerpos, pero siempre impugnadora respecto a cualquier metafísica o divinidad.

De esa manera, la experiencia del tacto corporal (falsa realidad), de la madre (alegoría reductora) y de la experiencia mística (espacio inalcanzable) no aparecen como excluyentes, sino que también funcionan como variables simbólicas que, en el devenir del poema, se permutan creando una sensación de falsa circulación, subrayando una especie de relativismo sensorial, en el que acaba el cuerpo (todas las modalidades referidas, pero sobre todo el cuerpo anatómico) como verdad absoluta. Además, resulta notable que esa identidad escindida (bien fragmentaria o bien radicalmente circular) trate de reinterpretar una conexión que, en términos espirituales y psíquicos, es imposible. De todos modos, la imagen de Lili es el único pivote objetivo para fijar una corporalidad que se resiste a ser fijada (otra interesante estrategia biopolítica). De hecho, la niña aparece como el *locus* de los encuentros sexuales donde el poeta parece descubrirse en el personaje poemático de su invención: “Te aman los adolescentes, Lili, y en ellos me has amado”. La brecha entre la identidad del cuerpo y los bailes de Lili es sostenida incluso cuando ese mundo adánico de la niñez se convierte en el rizoma de la adolescencia. En la poética de Granizo, el hombre adulto, adaptado al cuerpo de la niña, se reconoce en ella, diferenciándola de sí en su propia coordenada vital.

Si en Granizo el cuerpo aparecía bajo el esquema {[cuerpo adulto + cuerpo de Lili) + cuerpo de los otros]/ /Dios}, en otros poetas posteriores la relación es distinta. Alexis Naranjo empezó su trayectoria poética como un autor que participaba de la estética del neobarroco de los ochentas, aunque su valoración consensuada es más reciente. Dicha tendencia suponía, según Severo Sarduy (1980), reflejar “estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad” (1980). Por eso nos referimos a Alexis Naranjo (Quito, 1947) en este apartado. Su primer poemario titulado *Profanaciones* fue publicado en 1988. Sin duda nos referimos a un libro que resulta una *rara avis* en el contexto de la poesía ecuatoriana de su tiempo. El admonitorio silencio con que fue recibido resulta elocuente al respecto. Solamente a la luz de sus libros posteriores, el esfuerzo de renovación que representó *Profanaciones* con respecto a la poesía civil, a los versos políticos y a la lírica del coloquialismo, ha empezado a ser valorado. No obstante, el poemario de Naranjo que mejor revela una poética del cuerpo fragmentario es *Ontogonías* (1990). Se trata de un libro que, como ejercicio de un *ars combinatoria*, está compuesto con textos en prosa, con poemas en verso y con

ilustraciones en color de la pintora Carole Lindberg. Así, también la composición misma de este libro como objeto puede ser catalogada de barroca. De entre los textos que conforman este volumen, “Clairvoyeur”¹⁵ resulta un ejemplo muy claro de escritura neobarroca. El poema inicia así: “Resbalando por su pegajosa red como cerbero fuego adentro, su niquelado cuerpo de fantasma no acuchilla, fumarola, su amor circense mira por el ojo del buey donde rebosantes nubecillas ya descargan centurias de yunques y trapecios”. En este inicio del texto, la voz poética despliega un proceso adjetival cuyo sujeto es el “amor circense [que] mira por el ojo del buey”.

Esta imagen fantasmática casi resulta el contrapunto irónico del título “Clairvoyeur”. La aglutinación de sustantivos y de expresiones adjetivales producen un enrarecimiento del sentido, pero también ofrecen una noción de cuerpo fragmentario (o fractal). La relación entre este cuerpo barroco y lo que he denominado cuerpo fractal es estrecha, pero habría que establecer algunos matices. El estilo barroco, la desviación de la vida productiva de la palabra es evidente en este texto. Por otro lado, la noción del cuerpo fractal participa de una progresión del significante y de una repetición que permita establecer series. Hay, desde luego, autores barrocos que escasamente participan de un elemento base sobre el cual se produzca tal progresión (Néstor Perlongher, por ejemplo), pero muchas sí, aunque no siempre son diáfanos. Me parece que éste es el caso de Naranjo: hay ciertos referentes de orden alquímico sobre los cuales se estructura la progresión y el carácter de este cuerpo fragmentario. Parte de esa estrategia compositiva supone un rechazo de las relaciones bionarias: “¡Ah, el tercer hombre/ es su cuerpo cierto/ su manantial de hechicerías,/ su amor por/ criaturas imposibles, bucentauros,/ fango, gnomos, cangrejos, psiclonos, resplandores/ y muerte y niebla y semen!”

La serie podría prolongarse *ad infinitum*. El cuerpo que quiere expresarse rebasa su representación textual: (cuerpo = ?1 + ?2 + ?n). Así, Naranjo dibuja un cuerpo que parecería excedentario de sentido. La voz poética es metapoética e hiperbólica, en un esfuerzo (daviliano y lezamiano, de reconciliar lo posible con lo imposible). Además queda expuesta la estrategia discursiva barroca que inserta expresiones como “zonas de espesura”: tales imágenes hablan de una poética del adensamiento. El poeta interroga, como en Granizo, la noción de una corporeidad fijada biopolíticamente, mediante un cuerpo posthumano y quizás postpolítico, donde la trascendencia suceda mediante un

¹⁵ El título es una *crasis* de dos palabras francesas, una fusión de palabras que da como resultado otra palabra, y señala a un observador furtivo que mira lo claro, la claridad.

potlatch simbólico que interpela la noción de yo, como en el poema “Odores del capilar”: “Por la tuba volteada se está regando una luz, una luz/ que entre labios y tablillas va serpeando/ hasta el gran cocuyo de jade. Y desde allí,/ desde sus escombros acechantes, nace de nuevo convertida en la infantil madre/ que se expande, desdeñando los fúnebres ropones/ de nuestras más amadas ceremonias./ Y es que esa expansión es la juntura soñante,/ el animalillo que infla su buche/ con la ballena gestando a la madre hecha de luz./ La reproducción juega aquí sus ágatas: ningún acto del hombre/ cambiará esa tuba que multiplica las miradas”. Ese cuerpo multiplicado y multiplicante supera, sin embargo, la encerrona de Granizo mediante un cuerpo que aparece completamente flexible, en estado de clinamen recurrente. Por eso, también el cuerpo subjetivo absoluto y el cuerpo objetivo trascendente guardan una fluidez absoluta entre sí y hacia un afuera que siempre se revela apto para el touché (misma que, en este caso, trasciende la mayoría de prescripciones simbólicas, teológicas y culturales). Todos estos elementos configuran un cuerpo diseminado en una espacialidad diseminada.

En estos ejemplos resulta evidente la intención kafkiana de Naranjo por prolongar la escritura más allá de sí misma, más allá del texto mismo. No obstante, el cuerpo, por excedentario, también se ofrece como en el poema “La casa del libertinaje”: “Pedacitos que son de nuestra propia carne/ dispersándose por aquí y por allá: hoy/ me tironeaban una envoltura de gladiolos,/ el ahogo de unos monjes, la ebriedad de mi doble: pedacitos/ que soplaban y me mataban invisibles”. Lo ausente no puede ser llenado por imágenes que, como dije, están asociadas mediante una “dialéctica” barroca que opera aceptando la mezcla inacabada, pero negando la contradicción. Leemos una serie de sustantivos cuya adjetivación es inusitada, heterotópica. El cuerpo sólo se propugna como diseminación, como algo en constante tránsito sobre sí mismo. Esa cosificación (acumulado de retazos, de secciones, de “pedacitos”) es también una forma de evitar la preasignación biopolítica, sólo que en el caso de la mayoría de textos de *Ontogonías*, la preasignación existe sólo permutabilidad transitiva (y no elíptica como en Granizo). Esa permutabilidad del cuerpo (acumulación + desacumulación o variación + acumulación *ad infinitum*) supone una crisis absoluta de cualquier mimesis, pero también una reinterpretación morfosintáctica y semántica de este mundo posthumano en el que nos ha correspondido vivir. Habría que anotar que Naranjo en libros posteriores (alguno de los cuales también es referido en esta disertación) se volcaría hacia un despojamiento expresivo radical (no por eso menos barroco), aunque después retomará en libros como *Ámbar negro* (2007) esa postura estética.

4.3. Polifonía corporal: el cuerpo en plural

Cuando pensamos en una corporeidad polifónica en la poesía lírica, pensamos en una estructura con derivas teatrales. Dicha estructura bien puede corresponderse con aventuras metafísicas y microsociales (como en la obra de teatro *Paralelogramo*), aunque en nuestro país se relaciona sobre todo con una épica lírica de carácter macrosocial. En ambos casos, se habla de lo social, si bien en la segunda los cuerpos. Así, los cuerpos han de ser pensados como entes que comparten y configuran una corporeidad colectiva que puede, en realidad, tener dimensiones muy variables. La diferencia entre masa y manada que establece Nancy puede ser importante en ese sentido: la primera sería un grupo de una verticalidad arbórea, mientras que la manada supone la posibilidad de un grupo descentrado, abierto a los repliegues. Así, conceptos como Estado, patria, nación, colectivo o sociedad aparecen como verdades inmanentes que, en ocasiones, son reflejadas también por los escritores: bien en términos diacrónicos (somos un solo cuerpo en la Historia) o sincrónicos (solo un solo cuerpo ahora). En cualquier caso, *Paralelogramo* aún no refleja esas preocupaciones macrosociales. Más bien hay una suspensión de la Historia, un ejercicio descriptivo del mundo. Esa especie de épica ontológica será retomada sólo setenta años después por autores muy jóvenes. Después de *Paralelogramo*, la poesía de Carrera Andrade es la primera que esboza esa imaginaria sobre el territorio como un cuerpo: la arealidad como cuerpo y no el cuerpo como arealidad. Dicha voluntad de circunscribir metonímica, alegórica o metafóricamente los cuerpos a una corporalidad masiva se hace evidente, por ejemplo, en el poema “Alabanza del Ecuador”: “Quiero besar tu cuerpo verde/ Tus cabellos de selva/ tu vientre de maíz y de caña de azúcar/ y reposar mi sien en tu pecho de flores/ Ecuador, vuelvo a ti con vestido de prioste/ para danzar sobre tu seno verde/ danzar hasta morir”. El cuerpo se identifica pues con una circunscripción política a la que, alegóricamente, se identifica como una mujer. Dicha transpolación del cuerpo físico (ficcional y alegórico) sobre el cuerpo geográfico (real e histórico) siempre será arbitraria, aunque dicha arbitrariedad suponga muchas veces recortes sobre una experiencia social más heterogénea. Tales transpolaciones buscan en algún caso ser más abarcadoras como en el poema “El nombre de Bolívar”, donde Carrera Andrade señala: “La América del sur es un gran corazón:/ Su aorta es Bolívar”.

Sin embargo, hay momentos más sugestivos donde se evidencia una preocupación por la carnación (lo concreto, lo específico) y no sólo por la encarnación (la manifestación de un cuerpo social en lo concreto. Así, más allá de que siempre se imponga una distancia casi metafísica mediante la mirada –fundamental en la poesía de Carrera– hay otros textos donde el cuerpo aparece polifónico, pero también como una manifestación de una simulación muy subjetiva, de una puesta en escena de la extensión del cuerpo. Ese cuerpo objetivo-trascendente, esas partes extra partes aparecen como prótesis simbólicas de un cuerpo omniabarcativo, enriquecido por una experiencia singular, como en el poema: “Un filósofo griego, un joven de Bizancio/ se dan la mano en la plaza de mi alma/ con un rebelde, un monje,/ un árabe sensual, un castellano recio/ y un astrónomo indio de mi América./ Yo soy un hombre-pueblo, un hombre sucesivo/ que viene desde el ser original/ hasta formar la suma: un hombre solo” (“Yo soy el bosque”). Este fragmento de Carrera utiliza la palabra alma que, si el idealismo del poeta lo permitiese, podría ser reemplazado por cuerpo, además de que “plaza” podría ser reemplazada por arealidad. Esa poética egotópica (hacer del ego, topos, y del topos, ego) supone una corporeidad abierta a las tecnologías de la memoria y del viaje, y a una lectura transitiva de la corporeidad, abierta al “toque” y al pesaje: “Soy el hombre de Tokio que se nutre/ de bambú y pecesillos,/ el minero de Europa/ hermano de la noche/ el labrador del Congo y de la arena” (“Hombre planetario”). Esa mundialidad del propio cuerpo, esa omnisciencia ficcional que, curiosamente, siempre se acumula sobre un yo autoabastecido de historicidad. Sin embargo, dicha lírica no es una lírica teatral (el poema aún se sostiene sobre una persona poemática unitaria que extiende una serie de corporalidades alternativas.

Esa biopolítica del *ego*, se vuelve en César Dávila Andrade una biopolítica de lo social. Así, particularmente en *Boletín y Elegía de las Mitas*, se evidencia una noción de corporeidad que se produce de manera polifónica. Dicha polifonía, guarda una profunda relación el sujeto histórico plural que las utopías de izquierda abrazaron en el siglo XX. Aunque esa pluralidad de voces se interpolen en un ejercicio cercano al llamado teatro lírico, muchas veces coincide con un sujeto poemático unitario. Este desdoblamiento puede asumirse como una voluntad de manifestar diversos mundos psíquicos, sobre la falsilla de una voz monologante que pueda asumirse como verdadera (por íntima). Ese cuerpo plural –suscrito por una historia que trabajaría en función de metarrelatos positivistas, mesiánicos y revolucionarios– será también una forma de narrar una forma distinta de locus enunciativo, una palabra que no esté marcada por un yo, si no por un

nosotros. Ese nosotros es, en el *Boletín y elegía de las Mitas*, este sujeto indígena, esa masa que adquiere una corporeidad unitaria como conjunto social, también se singulariza en los personajes de este poema coral. En rigor podríamos decir que se trata de individuos que subrayan la existencia de un nosotros: “Y a yacer con Viracochas/ nuestras flores de dos muslos,/ para traer al mestizo y verdugo venidero“. Los cuerpos martirizados se corresponden con la cantidad de voces que toman la palabra (del poeta) o de las que sirve el poeta para expresar ese cuerpo plural y polifónico.

El sentido colectivo, incluso de “alma” colectiva de los indígenas habla de manera metonímica y acumulativa del otro indígena, que es, en rigor, una ampliación de la mismidad en esta corporeidad colectiva: “A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,/ en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos/ cortáronle testes.”. Así, podríamos señalar que Dávila entendió muy bien, más allá de los excesos expresionistas del poema, el carácter colectivo del mundo indígena. El lugar histórico del indígena se correspondió siempre con la explotación, pero también con un sentido, entre mítico y biopolítico, de unidad como conjunto social. Esa noción de compartir un cuerpo, más allá del cuerpo propio, es sostenida por Dávila desde el principio hasta el fin de su extenso poema. Así mismo, el cuerpo agredido adquiere siempre una densidad colectiva: “Dormimos miles de mitayos/ a pura mosca, látigo, fiebres, en galpones”. El uso alternado de la tercera personal del singular (“A Tomás Quitumbe, del propio Quito, que se fue huyendo/ de terror, por esas lomas de sigses de plata y pluma”), de la primera persona del plural (“Volvíamos. Nunca he vuelto solo”) primera persona del singular (“Así aprendí a contar en tu castellano,/ con mi dolor y mis llagas”) y el uso acumulativo y serial se las personas del singular (“Yo soy Juan Atampani/ Yo, tam!/ Yo soy Marcos Guaman!/ Yo tamí”) crean en conjunto una sensación tumultuaria, de subjetividades acumuladas.

Esta configuración de un prisma histórico social sobre la explotación indígena en la colonia se corresponde con una noción finalmente narrativa del cuerpo, que se expresa desde la progresión de una anécdota. En Adoum, el cuerpo también debe leerse como una institución historizada, pero con mayor carácter representacional. Adoum es menos ingenuo, pero también menos lírico que Dávila. La influencia del binarismo ideológico marxista supuso que Adoum (y un extensa nómina de poetas) subrayara las distinciones entre el cuerpo del explotador y el cuerpo del explotado. A propósito de esto, Foucault ha señalado que “no hay, en el principio de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados”

(2011: 88). Eso supone pensar, cuando hablamos de Adoum de una polifonía corporal sostenida por un régimen histórico binario, en contraste con el caosmótico boletín de Dávila Andrade. En su obra poética, Adoum hace que la narración busque una representación del cuerpo como sucede en el poema “Litoral” de *Ecuador Amargo*: “la corona del shyri desplumada, rota/ su esmeralda frontal, los duros pies/ de los caranquis buscando su estadía”. Incluso en los fragmentos donde hay una mayor inquietud intimista como en “el Desvelo y las Noticias” del mismo volumen (“indago por el cuerpo/ que antes estaba dentro de tu nombre”) se aprecia una voluntad de representación. De hecho, esto se hará más evidente en textos como el fragmento I del poemario *Los Orígenes* correspondiente al volumen *Los cuadernos de la Tierra* donde hay una evidente interés por contar: “tu/ buitres matemático sobre mi propia/ bestia, tu rostro de madera/ y cuero”. Así, Adoum procede a ejercer una descripción historizante, que busca un punto de apoyo entre la narración y el tropo.

De hecho, en *Los cuadernos de la Tierra*, Adoum identifica el cuerpo como “la patria”. Ese ejercicio de abstracción busca trabajar desde una lógica metonímica a la vez que contrametonímica (la parte por el todo y el todo por la parte). Podríamos afirmar sin lugar a dudas que Dávila Andrade pretende lo mismo, pero su poema siempre explícita en su estructura de conjunto que no pretenderse consagrar verosimilitud alguna (aunque el tono sí lo proponga), pues la amalgama de voces se manifiesta siempre como un entramado manifiesto, como una contranarración, como una ucronía. Podríamos decir que la corporalidad en Adoum funciona aplicando el siguiente esquema: cuerpo metonímico 1 (el indio, el proletario) + cuerpo metonímico 2 (...) = cuerpo social. Así, Adoum propone una serie de viñetas que funcionen por acumulación y siempre a una especie de cuerpo colectivo (“han de encontrar mi nombre/ confundido con el nombre de doscientos mil”). Como digo: la parte por el todo y el todo por la parte. Así, el cuerpo del indígena explotado aparece siempre en situación de desamparo o animalidad (“Yo no luché contra hombres: tristes/ animales despavoridos, el miedo/ llegó antes y asoló sin armas/ las ciudades) o como un cuerpo plural de implicaciones teologales, como se evidencia en el fragmento III de *Dios trajo la sombra* (“Esta guerra, señor, no tiene cuerpo”).

Esa noción de un cuerpo metonímico y contrametonímico puede evidenciarse en muchos fragmentos de su obra. En ocasiones se trata de cuerpos de personajes historiográficamente prestigiados como en el poema “No podrán atarnos” de *Relato del extranjero* (“Rumiñahui –rostro de piedra y patria–”), o en el poema “Che: fugacidad de

su muerte correspondiente a la colección “Cementerio Personal” y publicada en el volumen *...ni están todos los que son* (“Él era ese de carne que ya estaba en la leyenda”). Sin embargo, en otras ocasiones, se trata de personajes anónimos como en el texto “Surrealismo al aire libre” (“por ejemplo una bota/ con espuela y un sombrero de cura/ encima de un cadáver, de un indio”). Así, se construye una narración reticular y polifónica sobre la configuración histórica de la sociedad ecuatoriana y, de modo especular, de la sociedad latinoamericana. Dicho procedimiento supone siempre crear, puesto que se está narrando, una tensión, que a lo largo de la obra de Adoum siempre sucede mediante dos ejes: un primer eje, medular, que es la díada explotador/ explotado y un segundo eje, complementario, que es la díada solitario (¿alienado?)/ amante. Sin embargo, Adoum a veces busca inclusive subrayar la identidad que él cree existe entre la patria y la corporeidad como en el poema “Yo me fui con tu nombre por la tierra” del libro epónimo: “si es aún una colonia pobrecita/ con la cabeza a un lado, mientras le abren/ la blusa democráticamente” o en el poema “Tres juguetes rotos” de su poesía no coleccionada: “La patria,/ tirada por la trenza, hecha pedazos”. Dicha identificación, a momentos lineal, entre la patria y el cuerpo de la mujer, suele subrayarse con frecuencia.

Así, el cuerpo de la patria y el cuerpo de una mujer aparecen permutables e intercambiables en un ejercicio de búsqueda por la empatía. Sin embargo, quizás el fragmento que mejor sintetiza la lógica metonímica y antimetonímica de la estética adoumiana y la identificación entre patria y corporalidad es el poema “Ecuador”: “Si no, cómo podría la extranjera retratarse/ Perniabierta sobre mi patria como sobre un espejo,/.../ (Niños, grandes ojos rodeados /de esqueleto, y un indio que se llora/ montañas de siglos tras de un burro”). Quizás esa síntesis, que avanza desde el detalle sobre el ojo del niño, es ampliada luego al indio (metonimia), y es antecedida por la patria agredida por el cuerpo de la extranjera, supone una poética (con profundos subrayados ideológicos) sobre lo que Adoum entiende por cuerpo colectivo. Además, en esa lógica del cuerpo nacional no se agota el esquema, pues podríamos señalar que el poeta abre la posibilidad de un cuerpo proletario victimado en varios textos como en “El Maharajá y las salamandras” (“Paralíticos y escrofulosos/ tísicos que la fiebre dora desde dentro/ sifilíticos sarnosos hemipléjicos/ mujeres con ataxia y gonorrea”) o *Currículum Mortis* (“vietnam indonesia biafra donde se muere a cántaros”). Sobre esta perspectiva podríamos nuevamente acercarnos a la perspectiva de Foucault, ya citada (2011: 88). En todo caso, habría que pensar si en efecto podemos hablar de una

corporeidad colectiva y, si ésta es posible, no tendría que ser más bien anticéntrica, es decir contraidentitaria, más cercana a lo que Nancy (1999: 16) llama la comunidad desobrada.

Quizás esas dudas aparecen en el último poeta al que nos referiremos en este apartado. Javier Ponce (1948) escribió algunos de los libros más significativos de la última poesía ecuatoriana. Entre el alegato histórico, la teatralidad y, al menos en su primera etapa, una escritura de largo aliento intervenida por una sintaxis en crisis, su poesía se enmarca en la noción de cuerpo polifónico, aunque marcada por un perspectivismo subjetivo. Así, por ejemplo, en el volumen *Escrito lejos* se dice: “un hombre se desmorona en una tina de baño. voces. júbilo en el pasadizo. nombres. conversaciones. letanías. los niños prenden fuego a los antiguos nidos de la hormiga”. Si seguimos la premisa del fractal como algo que puede reproducir las características de su unidad más elemental en sucesos volumétricos, el hombre o, más bien, su “arealidad” parece expandirse, amplificarse en un doblez donde alguna acción se agrega a lo narrado, aunque sin romper su relación con el elemento base. Esa polifonía corporal supone un hombre elevado a la n potencia, una multiplicación del cuerpo objetivo trascendente, sosteniendo la unidad del cuerpo subjetivo absoluto. Desde luego, esa polifonía supone un más allá del yo monolítico característico del género lírico. Así, por ejemplo, el cuerpo de la mujer también aparece proliferativo: “se prende la luz enfrente. una mujer mira sus nalgas. tiente sus muslos, su aparición ocupa todo el espacio iluminando sin perfiles mi penumbra”. El cuerpo de la mujer se volatiliza, se convierte en un pliegue textual, en un cuerpo valija. De hecho, ese perspectivismo individual es lo que separa a Ponce de Adoum. En Adoum, el *corpus* colectivo está sobreentendido: es un *a priori* abstracto que simplemente se debe materializar políticamente. En Ponce, en cambio, el cuerpo aparece como una ínsula social, más propia de esa colectividad del tacto que supone la comunidad desobrada que postula Nancy. Así pues, en *Códices de Lorenzo Trinidad* no se impone la suma de voces como un cuerpo social cerrado, sino que el cuerpo del individuo aparece en un diálogo con los otros cuerpos, en una especie de socialidad y sensorialidad descentrada:

Y sólo

cuantan, se oye el son del tambor de un antón guatemal, cabecilla mayor que pasa bailando y de su rastro nada, un silbidorcano-espíritu las as-

El subrayado sobre el cuerpo del individuo supone un reconocimiento de la singularidad, del cuerpo del indígena como otro absoluto: la posibilidad de la diferencia. Además, habría que entender que Ponce sitúa el cuerpo de –digamos– “antón guatemal” en un lugar donde el carácter más intelectual del sentido de la vista, aparece sometido a la flexión de sus extremidades en el ejercicio de la danza o de la música. Ese cuerpo en flexión, menos codificado por la metafísica de la historia que en Dávila o Adoum, supone la posibilidad pensar los procesos de individuación más allá de la Historia como *telos* único. Desde luego, ese procedimiento supone desarmar el gesto lineal que decurría bajo el telurismo de otros proyectos semejantes, a riesgo de que el fundamento ideológico se vuelva difuso (como quizás sucede). En cualquier caso, si bien las premisas ideológicas que operan como un ensamble de mitemas absolutamente prestigiados se vuelven dispersas, Ponce encuentra sin embargo la posibilidad de lo social más allá de la masa, a veces mediante la reinstalación de la metáfora como proceso para versionar el mito: “o la sorpresa de las serpientes y las lluvias que incontables acogotan la tierra y hasta los cuerpos sin término de días ni relámpagos y en que abundan picudos picadores invisibles de hecatombes”. Ese subjetivismo anuncia en Ponce la crisis del cuerpo social como *telos* simbólico e inaugura una nueva tonalidad expresiva que podríamos denominar épica del yo, quizás como una posibilidad de la polifonía en una época donde la Historia ya no puede ser absorbida por un único relato.

Así, en Ponce se formula una noción subjetivista de lo social: aparecen lo micropolítico y lo microhistórico. Por efecto metonímico sabemos que frente a nosotros se narra lo social, pero ya no se pretende guiar el relato sobre una posibilidad de transición social o política, sino más bien mostrar un decurrir de lo social sin que se ajuste necesariamente al *tempo* de lo histórico-político. De este modo, quizás estamos ante una poesía con menos pretensiones políticas y más preocupaciones ontológicas. Aunque, como dije, esta poesía se ocupa de lo micropolítico y el cuerpo propio testimonia el acontecer de la comunidad: “se atropellen en mí, presbíteros y penitenciados/ haciendo sonar a mi través/ un arsenal de cruces, aspas, pesos, espadas, cadenas”. Desde luego, ese cuerpo propio resulta adensado pues, como ya se comentó antes, resulta un cuerpo elevado a la *n* potencia. Esa proliferación corporal se corresponde con la ampliación de la arealidad corporal, más que la codificación y

asbtracción simbólica de lo social. Dichas coordenadas suponen unas características del cuerpo marcado por su singularidad –y todas las relaciones políticas y sociales que le sean posibles– más que por su correspondencia con un metarrelato historicista:

Voces que llaman.
Voces como de corpus
Como de cuerpos
que ocurren en mi cuerpo.
Como palabras de en-
terrador
los pasos
esperpentos que en procesión
se zurren con nervios trenzados
de disecados bueyes, sus huesos.

En los libros posteriores de Ponce, esta dinámica textual será atenuada y la preocupación central pasará a ser la memoria. De este modo, el autor pasa de ser un poeta de la arealidad del cuerpo y de la expansión gramatical, a ser un poeta de la hondura mnésica y la sensorialidad lírica. Sin embargo, quedan elementos que se inclinan en la dirección precedente como cuando señala en *Texto en ruinas*: “Alguien recorre tu cuerpo simplemente. Alguien no llega/a tu cuerpo y se condena”. En todo caso, ese cuerpo polifónico del yo alcanzará desarrollos más centrados en la individualidad, en la subjetividad o ya en lo puramente heterotópico en textos posteriores como “Ínsula Barataria” de Paco Benavides o, incluso en textos de autores más jóvenes, como *Cinco maneras de armar un travesti* de César Eduardo Carrión.

4.3. Maquinismo, vanguardia y fonología

La vanguardia en el caso ecuatoriano no tuvo el significado dentro de la historia literaria que tuvo en otros países del continente (Chile, Perú, Argentina o Brasil). A pesar de ello, un filón vanguardista sí que estuvo presente en las primeras décadas del siglo pasado. Así, la poesía de Hugo Mayo (Miguel Augusto Egas), investida de las preocupaciones ligadas a la modernidad como el maquinismo, la relación lúdica con el lenguaje o las preocupaciones por el futuro, resulta un escenario singular en ese

contexto: “molinete hidráulico/ naufragio en la visión irresistible/ curva sobre el horizonte”. El carácter ingenuo de la poesía de Mayo adquiere una mayor complejidad expresiva en la poesía de Efraín Jara Idrovo, quien amplía los usos imaginísticos y las posibilidades fonéticas de esa experiencia maquínica de la corporeidad, relacionando los recursos teóricos y metodológicos de la lingüística con la escritura poética. Así pues, su obra poética está relacionada con el trabajo de músicos seriales y aleatorios (como las piezas para piano de John Cage, donde la música se desprende de la melodía y privilegia el ritmo, como en el rock). Aunque sin la espontaneidad de Mayo, la poesía de Jara lleva a extremos de carácter fonético absolutamente radicales.

Sin embargo, la poesía de Jara Idrovo tuvo como punto de partida una evidente actitud epigonal respecto a la lírica de poetas ecuatorianos (como Carrera Andrade y Gangotena) y latinoamericanos (como Neruda). Así, su idea del cuerpo se situaba entre el simbolismo telúrico de Gangotena y el preciosismo de Carrera Andrade, como se puede evidenciar en el poema “Ternura y soledad de mi madre”: “Era yo el que subía, con mi peso de siglos/ y el latido insistiendo con golpe de amapola/ la tranquila corriente de tus venas azules”. Esa imagen, estructurada sobre símbolos disémicos (las amapolas, el color azul), supone una noción trascendentalista del cuerpo, en el sentido de que, al menos como formulación expresiva, plantea la corporalidad como algo de implicaciones metafísicas. Lo que sucede es que, en la década de los cincuenta del siglo pasado, todavía perseveraba –sin interrogantes– una noción dualista de América, convergente en el punto axial entre una naturaleza aún prístina y una monumentalidad cosmológica y mitológica. Dicha tensión se expresó en muchos poetas de aquel período en el cuerpo propio, en el cuerpo de la madre y en el cuerpo femenino, todos entendidos como campos de conciencia simbólica: “Tu joven sexo oloroso a panal/ Fricción de astro y vinagre enardecido” (“Elegía por el sexo de Tamar”). Por esta implicación de lo visual, resulta curioso, en todo caso que el sujeto poético en Jara Idrovo esté tan cercano a una noción cartesiana o pascaliana de la percepción, pues dice: “Bien comprendéis, amigos, que yo nunca/ Hablo de las escamas transitorias/ De lo que el ojo entrega a la instantánea/ Vacilación del ser en la apariencia/ Nunca hablo ni de cáscaras ni harapos/ Sino de aquel relámpago implacable” (“Vida interior del árbol”). Desde luego, en textos posteriores, el papel de lo visual se reduce dando lugar a imágenes más abstractas o radicalmente expresionistas: “Como una hemorragia cerebral a media cúpula” (“Himno de amor”).

En todo caso, en textos posteriores se producirá una transformación en la poética de Jara. El lenguaje poético empieza a subrayar el nivel fonológico y el nivel sintáctico, así como la espacialidad de la página. Dicha perspectiva supone, en ese sentido, una noción diferente sobre la densidad y la profundidad del objeto artístico, pues como dice Merleau-Ponty, ésta debería ser comprendida más bien como la expresión de “la reversibilidad de las dimensiones de una ‘localidad’ global en la que todo es la vez, donde altura, ancho y distancia son abstractos, de una voluminosidad que se expresa con una palabra diciendo que una cosa está ahí” (1989: 50). Aunque Merleau-Ponty, se refiere a la pintura, resulta evidente que todos los niveles expresivos del poema pueden participar de ésta liberación de la “formalidad”, de la expresión modal del cuerpo. De este modo, el poema se expresa de maneras anticonvencionales, pues el trazado vertical, la medida fonológica (la borradura de lo sonoro) y la unidad sintáctica han sido alteradas, como en el poema “Nostalgia del presente”, correspondiente al volumen *Balada de la hija y las profundas evidencias*:

desnudez

mudez

tozudez de tu cuerpo

Ese despliegue espacial de los sustantivos guarda una relación profunda sobre el cambio en el papel del ojo –y del sentido de la vista– en las sociedades occidentales y periféricas occidentales contemporáneas. Esto quiere decir que el ojo empezó a tener un rol más importante, a la vez que más activo y menos estructurado en la interpretación y lectura del mundo. Por eso, el poeta debió activar los mecanismos expresivos que la poesía, de alguna manera, poseía en germen. La semiotización de los blancos (a manera de silencios visuales) suponía un énfasis en la inmediatez de la sensación visual, por sobre el soporte intelectual de la vista. Así, en la línea del francés André du Bouchet y del mexicano Octavio Paz, Efraín Jara ocupa visualmente la página, a manera de una partitura viso-cognitiva, aunque su trabajo no se limita a un perspectivismo morfosintáctico sino también fonológico. Este subrayado sobre el nivel fonológico supone desautomatizar las huellas sonoras, apelar al desequilibrio de las marcas fonéticas, y crear la sensación de pliegues y despliegues más acelerados de las distintas

líneas versales. De este modo, en Jara hay una alteración entre la noción del mundo, del espacio y, desde luego, del cuerpo. Si entendemos que no sólo el nivel semántico (tradicionalmente llamado fondo), sino también los niveles morfosintáctico y fonológico del poema (tradicionalmente llamados forma), pueden dar cuenta del sentido del poema, no es posible dejar de comprender los requiebros sintácticos y los énfasis fonológicos como testimonios de una noción de corporalidad específica. En este sentido, varios segmentos –quizás los más emblemáticos, en realidad– de la poesía de Efraín Jara proponen el cuerpo –o algún rasgo puntual de éste– como series eufónicas, paronomásicas que a la vez que procuran expresar un efecto de mantra, crean una especie de doblez que enfatiza ese carácter maquínico de nuestras sociedades actuales.

sexoacceso

sexobseso

sexoexceso

No se trata de que Jara postule un cuerpo alienado o algo por el estilo, sino que al apropiarse de esa topología maquínica –en las palabras– el cuerpo puede entrar en el ritmo del presente: enajenándose, para no enajenarse. Nancy sugiere que ésta es la época de los cuerpos, justamente porque la densidad de la población, los juegos biopolíticos y la geometrización del espacio social y natural (ecotecnia) subrayan la necesidad de entender y categorizar los perfiles de los cuerpos y delinear su densidad maquínica. Ese pliegue y repliegue –del enajenado/ no enajenado– supone en ocasiones la necesidad de subrayar el cuerpo subjetivo absoluto (“todavía mi yo es mi yo/ polen aventado en las florestas/ rastro desasosegante del cometa”). Ese yo cartesiano supone, por otro lado que el cuerpo trabaja como extensión maquínica. Así, el cuerpo en Jara no suele tener la densidad táctil o sensorial (hemos de decir que con frecuencia tiende a la abstracción) como si la extensión debiese trabajar desde antes del cuerpo objetivo-trascendente y de manera oblicua respecto al cuerpo orgánico: la densidad del *touché* siempre se refleja en imágenes de naturaleza intelectual (como en Carvajal, aunque el fondo cósmico sugiera otra perspectiva en Jara). Así, este cuerpo subjetivo absoluto vive una especie de segundo tacto (intelectual) que se da mediante una extensión (que tiende a anular el adjetivo, creando una sensación de abstracción, aunque esa pseudoabstracción siempre perfile la Historia social) que puede asumirse como un

desplazamiento espacial y ontológico, como en este fragmento del *Almuerzo del Solitario*:

fui el animal
gremial
social
oficial

Podríamos afirmar sin duda alguna que lo caracteriza a la noción poética de Jara es esa capacidad para provocar una convergencia entre la Historia social, la experiencia subjetiva, la actualidad socioeconómica y el *locus* de la persona poemática, sobre enunciados que usan las marcas morfosintácticas y visuales para configurar paisajes de naturaleza espectral y pétreo. En rigor, el cuerpo en Jara asume una dualidad corporal: por un lado, expresa el cuerpo objetivo trascendente sólo atizado por la presencia del cuerpo femenino como contrapunto y punto de contacto con la propia conciencia, a ratos mediante imágenes de visceralidad medusea (“revolcándome en la lúbrica calidez/ de su fango de mucosas y semillas”) o de filtro sentimental (“tu rostro bienamado entre mis manos:/ distancia en el espacio, no en el tiempo”); por otro lado, expresa el cuerpo subjetivo absoluto mediante sustratos de lo pétreo, en imágenes de quietismo tectónico, de abstraída circunspección social o de derivación cósmica. De hecho, en algunos poemas, el cuerpo no aparece como manifestación sino como una metonimia de la metonimia (como un efecto de una *parte extra parte* del cuerpo, como una huella de una extremidad) como en el poema “Alternancias con sibilantes”.

Su sexo
lo excelso
El suceso
no su seso
Su seno
no su cena

Desde el mismo título, el poeta plantea que la emoción debe surgir por fuera de la emoción del poeta (en primer lugar) y de la emoción que el poeta –uso del artificio– quiere conferirle al texto. Un título tan abstracto (a la vez sin pretensiones, cosa curiosa) declara que el poema es una construcción y que, por ello, el cuerpo también lo es. Así, la noción de “profundidad” que Merleau-Ponty desarrolla y entiende como propia de

esta época –y que supone un simultaneísmo, donde la tempo-espacialidad se adensa y muta– implica que el cuerpo está en mutación y que cualquier perspectiva sobre la relación gramático-biológica que le es propia también debería ser alterada. No se trata, pues, sólo de repensar el cuerpo como unidad, sino también sus *partes extra partes* (que suelen formularse al filo de la abstracción), mismas que, aunque no son infinitivas, poseen una variabilidad que sí podría serlo: “posa/ pesa/ pisa/ pasa” (“Oposiciones fonológicas”). En cualquier caso, dicha construcción no está exenta de formulaciones más concretas. Así, la noción pétreo-abstracta evidente en muchos de sus poemas, en su célebre “Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)”, hay un anclaje de lo corporal que no elude la gestualidad emotiva: Te llamaré pedro/ pedroespinazodepeña/ pedropiedrasinedad. Así el poema orbita sobre un subjetivismo cósmico donde el cuerpo muerto aparece flexivo en tanto materia del lenguaje y, por ello, restituido en una vivacidad –más bien laica– que supone. La ampliación de los campos o el ritual de la cremación suponen una forma mucho más espacial, kinésica de la muerte. Esa espacialidad nueva de la vida social supone también un cuerpo que, para persistir como experiencia simbólica, debe espacializarse.

Ante cualquier duda sobre lo que afirmo, debo insistir en que Jara entiende el cuerpo expresado en el poema como una construcción lingüística donde la mimesis se oblitera a propósito (más allá de que la mimesis, en cuanto tal, sea en rigor imposible). Por eso, el cuerpo no tiene por qué ser eficaz en términos de una expresividad clásica (cuerpo clásico) y ni si siquiera mediante un adensamiento simbólico. Esta noción de una muerte proliferativa, fractal (el cuerpo-morfema se distancia de sí mismo y se extiende), aunque sin llegar a la (estudiada) aleatoriedad gramatical de Alexis Naranjo. Jara establece siempre una línea de desplazamiento de ese cuerpo poemático y la sigue hasta el final (acotado). Por eso, me parece más un poeta serialista, antes que un poeta de lo aleatorio. En todo caso, llama mucho la atención la insistencia de su poesía última con relación con la muerte. Si antes afirmé que el cuerpo, si ha de ser memorial en esta época, debe establecer una cierta densidad espacial. Así, el cuerpo muerto –en tanto masa ya inorgánica– es lo único que, paradójicamente, resulta susceptible de ser simbolizado (en la poética de sesgo abstracto de Jara), sin riesgo de una emoción sin sentido, como en el poema “epitafio” del libro *In memoriam*:

aquí luis vega boga en su luz vaga

consumido

consumado

con su nido

con su nada

Las aliteraciones (del fonema /b/, del morfema *consum* y del fonema /n/) organizan una experiencia fonológica tabular, como un mecanismo que prefiere el ritmo (aliteración, serie, paronomasia). No sería equivocado pensar la relación que tiene esta nueva concepción del lenguaje poético con respecto a los dispositivos electrónicos digitales (en oposición a los antiguos artefactos analógicos) cuyo funcionamiento se basa en estructuras binarias, resonantes, duales. El desarrollo de la lingüística no sólo supuso el descubrimiento de una estructura dual, sino también una necesidad de desprender a las “cosas” de cualquier sentido inmanente (cultural y políticamente codificado, claro está). Ahora bien, ¿cómo se relaciona este gesto rítmico con una noción de corporalidad en Jara? Los fonemas aliterados funcionan como percutores sonoros de un cuerpo que se rememora en ausencia. Así, si el cuerpo tras la muerte se convierte en una masa inorgánica, lo que queda de él es una lápida y, en este caso, una lápida de materialidad gramatical y de percusión sonora. De hecho, los instrumentos de percusión más simples sólo pueden golpearse o no: no hay más opciones. La percusión funciona a través de esa característica dual: manifestación o silencio. Desde luego, la intensidad puede incrementarse en tanto que se repita más un fonema en el texto. En efecto, los fonemas crean una sonoridad de ases y enveses, de entradas y salidas: el poema es –como en Eliot– la lápida de un cuerpo que ya no está. Como se puede ver, la lápida (visión morfo-sintáctica y fonológica) expresa una especie de espiritualidad gramatical, aunque dicha espiritualidad sea lingüística y la trascendencia sea de orden expresivo y no metafísico. A propósito de esto, Jean-Luc Nancy sugiere que: “el ritual funerario no adormece la herida de los sobrevivientes, sino que procura a los muertos ese sueño que les corresponde, y de tal modo es necesario para la supervivencia desconsolada” (2007: 60). El ritual poético funerario (la lápida consignada como escritura) supondría así la necesidad de clausurar algo que es imposible clausurar: más la proyección de la eutimia del cuerpo del muerto, que la eutimia del doliente (aunque algo de eso también esté presente). Así, Jara se abre desde un cuerpo vivo metonímico (pétreo y abstracto) hacia el cuerpo lápida que caracteriza sus penúltimos textos, como

el “Allegro finale” del volumen *Alguien dispone de su muerte*: “la tierra/ que nos destierra/ y entierra”. A pesar de que prevalezca esta sugestiva preocupación a lo largo de su obra, en el libro *Los rostros de eros* hay una especie de relapso hacia cierto filón neorromántico que proyecta el cuerpo de una manera más lúdica.

De todos modos, algunos de sus textos no coleccionados y sólo incluidos en la edición de su poesía reunida publicada en 1998 –bajo el emblemático título de *El mundo de las evidencias (Obra poética, 1945-1998)*– despliegan este símbolo del cuerpo lápida, aunque sea quizás de la misma palabra poética (“se desfonda/ pierden sustentación/ como un traje sin cuerpo/ palabras como antes o después/ arriba o abajo/ adentro o afuera”). En contraste con esta fonética del memorial mortuario, existe en la poesía de un poeta posterior, Adalberto Ortiz, una fonética de la vivacidad. Bajo la indudable influencia de una cultura más fundada en la fuerza de la percusión, que en la melodía de la instrumentación clásica, Ortiz construye una poesía donde la fonética expresa una sonoridad exacerbada, pero sin las medidas intelectuales y compositivas de Efraín Jara. De hecho, en *Preciado* hay una reconstrucción –o adopción– de onomatopeyas que tienen su origen en las hablas afroecuatorianas. Los juegos onomatopéyicos son intensificados mediante paronomasias aleatorias que sólo adquieren expresividad en su propio regodeo, en su gestualidad sonora. Así, el dispendio fonético y la rápida sucesión de las claves consonánticas organiza un texto que hace eficaz un pathos de la musicalidad, un movimiento percutivo sin telos, donde sólo se conmemora su propia verbosidad. El cuerpo se enuncia semánticamente en clave de romancero español (“África, África, África, tierra madre, verde sol, en largas filas de mástiles esclavos negros mandó”), pero adquiere una dimensión proxémica mediante el sonido. Aunque la poesía de Ortiz no haya adquirido la importancia crítica que posee, por ejemplo, la lírica de Efraín Jara, la onomatopeya del poeta esmeraldeño habla de manera muy singular de un cuerpo exacerbado en su ocupación de la arealidad y, por ello, de la vida.

Apéndice: los últimos veinte años

El escenario que se esboza en la poesía ecuatoriana a partir de los años noventa es de una profunda atomización crítica y poética. Por eso, no se ha reconocido de manera consistente el magisterio de Dávila Andrade, así como la coherencia entre su mundo expresivo y su actitud vital, mismos que –si analizamos el conjunto de lo publicado en los últimos años– no ha sido superado en términos de riqueza expresiva e imaginística. De hecho, la fuerza de la poesía ecuatoriana última (marcada además por las huellas del neobarroco y otras escrituras acumulativas) aparecen en Dávila Andrade mediante un lenguaje donde lo polifónico coexiste en un solo cuerpo. Así, en el poema, “La corteza embrujada II” se dice: “SOLO UN SENTIDO CONTABA EN ESOS DÍAS/ que atraviesan aún el Cuerpo Primitivo/ ... salir de la saliva/ ...reponer objetos cristalinos en los huecos móviles del cerebro/ ... pensar/ ...pensar granos de sal sobre la frente oscura/ ...estirar las esferas palmoteando/ y descubrir, de pronto, balas de pensamiento en las pacas de lana”. Hablamos pues de una corporeidad rizomática, derivativa, abierta. Dicha polifonía del ensimismamiento, de diversos cuerpos subjetivos-relativos (para matizar el concepto de Henry) supone una zona de disputa de los parámetros de la yoidad en el cuerpo. Javier Ponce o Paco Benavides han desarrollado su propuesta expresiva desde una perspectiva semejante.

Además, a la dispersión y la pérdida de un horizonte crítico suficiente, habría que sumarle el caos de la Historia. Curiosamente, también sucede que la industrialización del siglo XIX ahora ha devenido digitalización. De hecho, entre la cerrazón de una poesía de inquietudes órficas, la acumulación neobarroca y el coloquialismo posthistórico, los poetas ecuatorianos que publican sus obras en los años ochenta y noventa empiezan a dar cuenta de esos cambios expresivos. Quizás sea Paco Benavides quien entendió de una forma más significativa esas dinámicas. Su obra, muy poco difundida, trabaja sobre lenguajes propios de la posmodernidad. Sin embargo, hay en Benavides todavía un regusto culterano, arcaizante que lo distancia de las sensibilidades poéticas de los últimos tiempos. De hecho, quizás los primeros libros que evidencian esta sensibilidad nueva son *Breves anotaciones* de Alfonso Espinosa Andrade (1996) y *Los versos animales* de Paúl Puma. En estos autores hay una apropiación de la poesía concreta y de los dispositivos semióticos presentes en los medios audiovisuales o en la publicidad. Lo curioso resulta que, si entendemos el poema como una instancia

representativa de una sujetalidad o de una corporalidad relacionable con la del sujeto poético que se vislumbra en el poema, el cuerpo metafórico ha sido intervenido, mutilado, desgajado. Son libros importantes pues dan inicio a una serie de trabajos relevantes que otros autores publicarían en años subsiguientes. La sutura, el collage y el montaje aparecen en estos libros como operaciones textuales que explicitan en el nivel morfosintático lo que sucede con el cuerpo ficcional del poema como eje aglutinador de la experiencia humana.

Si en ciertas canciones de Nirvana, el tema del litio aparecía como un neuromodulador de la experiencia psíquica, los ritmos antimelódicos del *grunge* eran sintomáticos de una crisis de identidad (o de su sentido) en los jóvenes de las sociedades occidentales. Paúl Puma y Alfonso Espinosa hacen libros donde esas fisuras se resuelven como un *grunge* textual que aparece rompiendo el cuerpo del poema, desmontando la unidad sintáctica del poema normativo. Dicho libro supone un ejercicio de montaje gestual (hay que subrayar esta última palabra) cercano a los ejercicios-guiones de la *talk poetry* norteamericana: “dónde yacen ambos cuerpos/ sus abonos, sus olores del arrullo, sus miradas saturnianas/ alevosamente párvulas/ de tanto quiero-espero-tengo-toma-dame”. Sin duda, esta poesía gestual, poderosa, hecha para ser leída en voz alta, radicaliza la experiencia previa de Paco Benavides. En todo caso, serían autores como Ernesto Carrión (en *Demonia Factory* de 2007 o *Monsieur Monstruo* de 2009, desde un trascendentalismo heteróclito), César Eduardo Carrión (en *Cinco maneras de armar un travesti*, desde un epicureísmo escéptico y hedonista) o Luis Carlos Mussó (en *Cuadernos de Indiana* y *Geometría Moral*, desde un culteranismo agnóstico) quienes, modulando ese registro expresivo –las referidas gramáticas de la postmodernidad-, lo vincularían con la tradición teologal-simbolista de la poesía ecuatoriana (aquí volvemos a Dávila Andrade). Esa polifonía del cuerpo egótico aparece desarrollada en estos trabajos como una propuesta expresiva que, en la misma lógica de lo fractal, se insinúa contaminante. En cualquier caso, ese registro acumulativo y fractal no sólo aparece como un ejercicio teologal, sino en algún caso (como en *Muñones* de Andrés Villalba) sometido al clínamen del humor. En una parodia de sí misma, la poesía de Villalba postula una especie de entropía que clausura la potencia del propio acumulado verbal.

Todos estos autores parecen desmentir lo que afirmaba Carlos Bousoño al decir que “el ansia de distinción y de originalidad que aquejaba al barroco no puede repetirse ahora” (Bousoño, 1998: 178). Desde luego, el ahora de Bousoño no es éste ahora del

siglo XXI, sino de, al menos, cuatro décadas atrás. En ese contexto, la idea de una tradición lineal en plena sociedad del espectáculo debe observarse con sospecha, aunque tampoco puede desconocerse el lugar desde el que habla. En ese sentido, la importancia reticular del último Dávila Andrade debe ser subrayada para tender un marco en el que estas escrituras puedan comprenderse más allá de un presente en fuga hacia el presente pues “cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras. Si las creaciones no son adquisiciones, no es sólo porque pasen, como todas las cosas, es también porque tienen casi toda la vida por delante” (Merleau-Ponty, 1985: 70). Desde luego, hay propuestas poéticas afirmadas en nociones clásicas o simbolistas de la corporalidad. Cristóbal Zapata, por ejemplo, ha desarrollado gran parte de su obra en la órbita del cuerpo clásico, en un ejercicio de suspensión de las gramáticas de la historia. En esa línea expresiva, quizás sea el más notable de los autores que han publicado durante los últimos años. En cambio, en la línea del cuerpo simbólico se han publicado varios libros importantes como *En mi cuerpo no soy libre* o *La orilla transparente* de Carlos Vallejo, *Espacio vacío* de Aleyda Quevedo o, inclusive, los primeros libros de Mussó, César Eduardo Carrión y hasta de Ernesto Carrión (en todos estos casos con importantes matices que, por la brevedad del espacio, resulta inadecuado desarrollar). En cualquier caso, pareciera ser que esta línea expresiva ha tendido a buscar hibridaciones con búsquedas más barrocas, experimentales y acumulativas donde el cuerpo fractal aparece como protagonista. Ahora bien, el hecho de que estas obras estén aún desarrollo, al mismo tiempo que impide lanzar juicios apodícticos –porque serían apenas sofismas o recuentos de un *top ten* autoinstituido– supone también la incompletitud de la poesía ecuatoriana, su posibilidad como topología estética, su apertura inacabada pues, parafraseando a Merleau-Ponty, la idea de una poesía universal, de una totalización de la poesía, de una poesía completamente realizada está desprovista de sentido (1986: 68).

Conclusiones

La posibilidad de encontrar claves sobre la corporalidad en los poemas líricos se fundamenta en el metalogismo del que se habló al principio de esta disertación. A lo largo de esta disertación se ha podido constatar la compleja relación entre el poema (como construcción lingüística) y el mundo real, objetivo, sensible (de los cuerpos humanos). Dicha tensión ha demandado un trabajo interpretativo profundo, mediante un arsenal metodológico heterogéneo, pero concentrado sobre una perspectiva hermenéutica. Más allá de que en ocasiones se haya incurrido en algunas arbitrariedades interpretativas en procura de encontrar un sentido a la expresión lírica, siempre hubo atisbos de cosas concretas a las que se acudió como materiales tangibles, para configurar una propuesta consecuente. El cuerpo aparece esbozado en los poemas, incluso a pesar del autor, pues la subjetividad se expresa –aunque no sólo– mediante el cuerpo. A pesar de la inmensa dificultad teórica y metodológica que supone aprehender fenómenos como el poema, el cuerpo o la interacción de estos conceptos y realidades, podemos concluir que el cuerpo, sus gramáticas y sus fórmulas expresivas sí pueden evidenciarse en la escritura poética (y aparecer caracterizados y diferenciarse en cuanto tales).

Más allá de las limitaciones e imperfecciones de los métodos empleados, ha quedado en evidencia a lo largo de esta disertación que el cuerpo traza huellas en el lenguaje que pueden ser recogidas e interpretadas. Además, de algún modo, el recorrido que aquí se ha propuesto también puede ser un correlato de la historia simbólica del país a lo largo del siglo XX, pero también puede operar como una historia de las subjetividades y el modo de apropiarse del espacio (de la “arealidad”) y de la vida social a lo largo del siglo XX. Por otra parte, en un ejercicio de contraste de lo incluido aquí como objeto de estudio con la historia de la poesía ecuatoriana en el siglo XX, podríamos decir que, aunque algunas voces fundamentales no se revisaron –o no se revisaron con la suficiente profundidad– las principales líneas de fuerza de la lírica ecuatoriana del siglo XX aparecen consignadas en el presente estudio. En todo caso, también, según se ha podido determinar a lo largo de este trabajo, la concepción estética que cada uno de los autores referidos posee sobre el cuerpo refleja también metonímicamente su poética.

Ahora bien, han quedado muchas cosas postergadas, sin duda. En principio, pensé que el cuerpo sería revisitado a lo largo de esta disertación como un problema estético o, a lo sumo, cultural, pero podríamos concluir que opera también como un síntoma de una serie de coordenadas estéticas, políticas y espirituales. El poema se ha configurado a lo largo de esta disertación como un objeto lingüístico que comparte la vida social, pues incluso el cuerpo ascético es histórico y está atado a las circunstancias geográficas, culturales e históricas que de muchas maneras lo determinan. Si hubiésemos impuesto a nuestra lectura otras estrategias interpretativas, el resultado habría sido muy distinto. Sin embargo, cada autor estudiado propone una serie de apropiaciones sobre el cuerpo que tienen que ver con el lugar del individuo en distintas circunstancias. Así, los lugares, los paisajes y la relación sensorial que se esbozan en cada texto ejemplifican relaciones cognitivas con el mundo muy diversas, pero también muy sutiles. Más allá de todo esto, la conclusión más importante es que el cuerpo puede apreciarse reticularmente un texto poético, aunque las estrategias metodológicas sean superadas por la singularidad o potencia expresiva de cada uno de los textos uno de los textos analizados.

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorgenrique (1990). *Poesía viva del Ecuador*. Quito: Grijalbo.
- Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Albán, Fernando (2011). *El sujeto y la ley*. Quito: Trashumante.
- Austin, John (2010). *Cómo hacer cosas con palabras*. Madrid: Paidós.
- Bousoño, Carlos (1998). *Teoría de la expresión poética Tomo II*. Madrid: Gredos.
- Carrión, César Eduardo (2007). *La diminuta flecha envenenada*. Quito: PUCE.
- Eco, Umberto (2000). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Entwistle, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda*. Barcelona: Paidós
- Citro, Silvia (2009). *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*, Buenos Aires: Biblos.
- Duch, Lluís y Mèlich, Joan-Carles (2005) *Antropología de la vida cotidiana: escenarios de la corporeidad*. Madrid: Trotta.
- Ducro, Oswald y Todorov, Tzvetan (2000) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Grupo μ (2003). *Figuras, conocimiento y cultura: ensayos retóricos*. México: UNAM.
- Granizo, Francisco (2003). *De la poesía: homenaje a Gonzalo Escudero*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Fernández Mallo, Agustín (2009). *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (2011) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Henry, Michel (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Jakobson, Roman y Lévi-Strauss, Claude (1970). “Los gatos’ de Charles Baudelaire” en José Sazbón (compilador). *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kamenzain, Tamara (2000). *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós.
- Kosik, Karel (1967). *Dialéctica de lo concreto: Estudio sobre los problemas del hombre y del mundo*. México: Ed. Grijalbo.
- Landa, Josu (1993). *Más allá de la palabra, para la topología del poema*. México: UNAM.

- Lumbreras, Ernesto y Bravo Varela, Hernán (2002). *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: Conaculta.
- Mandelbrot, Benoît (2009). *Los objetos fractales*. Barcelona: Tusquets.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós Studio.
- Milán, Eduardo (2010). *Cosas de ensayo veredes*, Caracas: Monteávila.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- (2001) *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- (2007) *Tumba de sueño*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nietzsche, Friedrich (1995). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Alianza.
- Panikkar, Raimon (2002). *El silencio del Buda*. Barcelona: RBA.
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Rosnay, Joel de (1996). *El hombre simbiótico*. Madrid: Cátedra.
- Sarduy, Severo (1980). “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Sontag, Susan (2000). *Estilos radicales*. Madrid: Punto de lectura.
- Virno, Paolo (2004). *Palabras con palabras*. Buenos Aires: Paidós.