

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

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA

**“DESDE EL CREPÚSCULO PERPETUO: CRISIS, PLÉTORA Y
DIVINIDAD EN “NADA MÁS EL VERBO” DE FRANCISCO
GRANIZO”**

FELIPE MANCHENO JARRÍN

DIRECTOR: DR. VICENTE ROBALINO

Quito, 2015

Tabla de contenidos

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. CAPÍTULO I: Las isopatías de la voz poética: símbolos de un metaerotismo	15
2.1. Plétora: el gozo de encontrar una continuidad.....	18
2.2. Soledad: la discontinuidad del hombre y su crisis	29
2.3. La conciencia y el problema lógico-conceptual del erotismo.....	36
3. CAPÍTULO II: El objeto del deseo y del pavor: el papel de la divinidad en contraste con la representación de la mujer amada y el Origen.....	42
3.1. Un Dios cazador: la metáfora del tiempo	45
3.2. Un Dios cazado: reflejo del deseo	49
4. CAPÍTULO III: Cohabitación y blasfemia en el juego erótico.....	55
4.1 La blasfemia como juego de poderes.....	56
4.3 La blasfemia destructora y el camino del sujeto hacia su liberación.....	62
5. Conclusiones.....	70
6. Bibliografía.....	73

1. INTRODUCCIÓN

Al momento de pensar una disertación u otro tipo de trabajo académico concebido, no solamente como ejercicio de pensamiento, sino como un texto de libre acceso que pueda conducir a nuevas lecturas (por mínimas que estas sean) resulta imposible no preguntar: ¿en qué medida estas páginas serán relevantes frente a todo lo dicho sobre el tema? Para el campo de la literatura, tal asunto, según es práctico admitir, puede convertirse fácilmente en problema. Parece común, al hacer la transición de lectura individual a formulación, aspirar a añadir por lo menos algún punto de interés que complemente qué se ha dicho antes; pues queda, en quien escribe un trabajo de este tipo, un impulso por hablar sobre la obra de autores que han sido consagrados: ya sea por la relevancia cultural de sus textos o por la riqueza que, en cuanto a experiencia, todavía ofrecen a sus lectores. No es extraño observar, al seguir esta idea, que un segmento importante de los investigadores y académicos tiende a poner, como centro de sus estudios, trabajos literarios cuyos contenidos no han dejado de involucrarlos de distintas formas. Sin embargo, en ocasiones también ocurre que el problema se invierte y aparecen otro tipo de necesidades investigativas. Como ha ocurrido con la poesía de Francisco Granizo, existen todavía obras literarias que han sido admitidas como relevantes pero que, aun así, no han logrado suscitar una respuesta académica correspondiente.

En el primer tomo de su *Lírica ecuatoriana contemporánea* (1979), el crítico ecuatoriano Hernán Rodríguez Castelo se refiere a Granizo como uno de los poetas más importantes dentro de la producción literaria nacional, como puede apreciarse dentro de este pasaje comúnmente citado:

Pienso que en una selección de los mayores poetas ecuatorianos del siglo, así fueran diez o menos, no podría faltar Granizo. Una trayectoria lírica ejemplar y sostenida, cada vez más honda y alta, lo ha dejado en el más alto lugar dentro de una de las vertientes de la lírica ecuatoriana actual. (1979, p.268)

Gabriela Michelena Otero, hasta la fecha la autora más prolífica¹ de textos académicos sobre la poesía de Granizo, recoge este y otros comentarios de la crítica al inicio de su disertación de maestría, dedicada al análisis de ciertas constantes estilísticas

¹ Uso la palabra en una relación de proporción. De los textos académicos que he podido encontrar, centrados en la producción del poeta quiteño, Michelena ha escrito cuatro. Aun así, es la investigadora que más ha trabajado sobre la voz de Granizo y como tal, uno de los referentes básicos de este trabajo.

que aparecen en toda la obra del poeta. Esta síntesis inicial, cuyo objetivo es situar el estado de la cuestión (Michelena, 2010, pp.11-13), recopila en su mayoría las impresiones favorables de distintos lectores y académicos que han encontrado elementos de valor en esta propuesta poética particular; y hoy, cinco años más tarde, la revisión de Michelena sigue ofreciendo algunas conclusiones útiles para volver a examinar el estado del arte.

A breves rasgos, los textos críticos mencionados por Michelena en *La búsqueda infructuosa del oscuro amor humano en la poesía de Francisco Granizo Ribadeneira* tienden a reconocer la calidad y el trabajo poético en la obra de Francisco Granizo Ribadeneira. A esta consideración, Michelena adscribe las perspectivas de Iván Carvajal, Antonio Sacoto, Marco Antonio Rodríguez, María Gabriela Borja y, el ya citado, Hernán Rodríguez Castelo. Este grupo estaría formado por generaciones de lectores más cercanos al tiempo de publicación de los poemarios más reconocidos de Granizo: *Nada más el verbo* (1969) y *Muerte y caza de la madre* (1978). Sin embargo, es oportuno marcar junto a estos juicios otras dos voces: la de Huilo Ruales Hualca, quien llega a afirmar en una entrevista que, de acuerdo con su lectura personal, la poesía de Granizo es superior frente a la de otros poetas ecuatorianos reconocidos², pero no ha llegado al público ya que su autor “era un poeta discreto, que estaba al margen” (2010); y la de Jorge Dávila Vásquez, quien dice que Granizo es “un caso aparte en la historia de nuestra lírica; por sus temas, intensamente personales, por la fuerza con que ha volcado sus desgarramientos religiosos y vivenciales en su obra, y por una personalidad casi enigmática” (2001, pp. 206-207).

A pesar de estos criterios y referencias, se debe reconocer que muchos de los autores nombrados en la serie anterior han ejercido, ante todo, una función de comentaristas frente a la poesía de Granizo. Del grupo que recoge Michelena tan solo Rodríguez Castelo y Carvajal han creado textos minuciosos, aunque de visiones diferentes, en su apreciación de la obra; hecho que, dicho sea de paso, sirve para exhibir la ausencia general de escritos académicos o analíticos sobre esta propuesta poética. Para ofrecer una síntesis de los dos trabajos: el análisis de Hernán Rodríguez Castelo sigue el mismo

² Ruales se refiere, en específico, a Jorge Enrique Adoum como “poeta famoso” y a Granizo como “poeta secreto”. El contraste surge porque ambos murieron en 2009 y la muerte del primero, como su obra, tuvo más atención pública. No he conservado la mención con el afán de establecer una jerarquía, solo posible en el criterio de cada lector; si lo he hecho es, más bien, con la intención de situar la obra de Granizo junto a la de un poeta que todavía posee cierto poder como referente en la producción nacional.

espíritu teórico que se establece en la introducción a la antología que lo contiene; esto es, una lectura un tanto esquemática de la literatura ecuatoriana que explora lo particular (el estilo de un autor) en base a lo general (otros estilos similares dentro de una generación). Esta es una búsqueda por, ante todo, develar una «taxonomía» de la cultura a través de la asociación de estilos por medio de coincidencias. Para tal perspectiva, inspirada en un afán de clasificación, la poesía de Granizo se inserta en una vertiente religiosa (por tener a «Dios» como uno de sus motivos) y está caracterizada por “ambigüedades, oposiciones, negaciones, antítesis, [e] imágenes incoherentes” (1976, p.270) que se vuelven parte de su especificidad.

Otra es la visión de Carvajal. Su ensayo “El desgarrado panerotismo de Francisco Granizo”, consiste en una apreciación que no toma distancia con la subjetividad del lector. En este breve texto se presenta la poesía de Granizo a través de una lectura que, más allá de definir la obra desde fuera, expone su coherencia simbólica por medio de los temas y elementos que le son propias. No por ello menos crítico, el ensayo de Carvajal demuestra un vivo interés en la obra del poeta que, a menudo, se traduce en una lectura sensible de sus particularidades: “en ese esfuerzo por alcanzar lo originario, se precipita gozosa, llena de amor y pavorosamente por el sueño, en vertical, hacia lo profundo, y con la misma pasión se lanza hacia la altura.” (2005, p.221).

De acuerdo con algunos autores, sin embargo, también existe otra vertiente de la crítica que ha rechazado o desconocido los textos de Francisco Granizo desde ciertas posiciones políticas³. Después de todo, es difícil negar que en ocasiones, en el entorno de las artes, como réplicas de una estructura social mayor, también se recrea una intención de proyecto ideológico. Todo lo que pueda asimilarse dentro del sistema es alabado por su *simpatía* y todo lo que choca con la lógica promulgada por el mismo, rechazado por *antipatía*⁴ o simplemente obviado. Este último criterio no parece pertinente para el desarrollo de cualquier análisis basado en las cualidades literarias de un texto: podría tener

³ Alfonso Espinosa habla puntualmente de los Tzántzicos y añade: “En el caso de Granizo, la búsqueda se ciñe al texto, a la palabra, y poco importa en su poesía el marco referencial inmediato o la posición política del autor.” (2004, p.13).

⁴Esta idea es, en esencia, una paráfrasis de lo postulado por Juri Lotman respecto a la dialéctica con la que funciona la cultura y lo expuesto por Michel Foucault sobre cierta taxonomía imperante en nuestra percepción del mundo. Para ampliar el tema, se sugiere ver: Lotman, J., *La semiósfera* y Foucault, M., *Las palabras y las cosas*.

su espacio en una revisión histórica de la literatura nacional con la tentativa de buscar identidades y encuentros; aunque, incluso allí, su carácter exclusivo resultaría, a lo menos, cuestionable. De todas formas, se puede afirmar que la valoración que otras generaciones han otorgado a esta poesía es visible, al menos en materia estética.

¿Qué se puede añadir a la discusión, además de lo referido en la tesis de Michelena? Previa a la aparición de este trabajo, existen dos disertaciones de pregrado: *El incesante ocultamiento del sentido: análisis e interpretación de Muerte y caza de la madre, de Francisco Granizo Ribadeneira* (2004) de Alfonso Espinosa y *La coincidencia imposible: análisis narratológico de la novela La piscina, del escritor quiteño Francisco Granizo Ribadeneira* (2008) de Javier Calvopina. Estas dos disertaciones de licenciatura tratan aspectos muy puntuales en la producción de Granizo y vale mencionarlos para reconocer ciertas ideas recurrentes. El primero es un trabajo eminentemente interpretativo que busca adentrarse en el poema “Muerte y caza de la madre”, calificado de hermético por varios autores. Mediante una lectura libre en cadenas de asociaciones semánticas, Espinosa recompone uno de los posibles textos a leer en el poema. Mientras que, por su parte, Calvopina decide abordar *La piscina* con herramientas de la narratología. El centro de su investigación es el entramado espacial en la novela y además explora el tema del erotismo y la crisis existencial que reflejan buena parte de los textos del poeta.

Más adelante, son tres las publicaciones que, centradas en la poesía de Granizo, han aparecido desde el año 2010. La más importante de estas, al momento de exhibir nuevas perspectivas, es *El verbo sublime en Francisco Granizo* (2010), una compilación de textos cortos, escritos por un grupo generacional más actual. El libro incluye una biografía de carácter narrativo (Ernesto Zapata Valladares), una reflexión sobre erotismo, existencia y lenguaje desde el ensayo *De la poesía*⁵ (Karina Marín), un análisis sobre los roles de la identidad, la construcción versal y la blasfemia en *Nada más el verbo* (Juan José Rodríguez), una interpretación de los elementos narrativos en *La piscina y Fedro* con un

⁵ Considerado por Carvajal (2005, p.217) como una “autoexégesis” que Granizo construye al intentar hablar de la labor poética y, de manera específica, de la poética de Gonzalo Escudero.

vínculo hacia la literatura existencialista⁶ (Javier Calvopina) y una lectura simbólica y temática de *La piedra, Por el breve polvo y Muerte y caza de la madre* (Gabriela Michelena). Las dos publicaciones restantes también pertenecen a esta última autora: un artículo escrito a modo de homenaje para *Kipus: Revista andina de letras* bajo el nombre de “Francisco Granizo: el poeta que invoca el momento primigenio” (2011); y la publicación de la tesis anteriormente mencionada, tras algunas correcciones, en la Colección Magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, con el título de *Francisco Granizo, poeta de los desencuentros* (2013).

Sin embargo, al hacer una inspección detenida de los escritos de Gabriela Michelena se podría afirmar que todos funcionan como ligeras variaciones⁷ de la tesis inicial. Su análisis apunta a comprender algunos rasgos barrocos perceptibles en la poesía de Granizo y a describir cómo el poeta trabaja el tema del amor (erotismo) en relación con “momentos de desolación, frustración, desilusión y dolor” (2010, p.22) durante distintas etapas de su escritura. Como se expone en su introducción, *La búsqueda infructuosa del oscuro amor humano* es el primer estudio completo de la obra del poeta quiteño, por lo cual dentro de sus objetivos está, naturalmente, dar una suerte de visión de conjunto. Además de esto hay una intención explícita de ser, también, un punto de acceso tanto para lectores especializados como inexpertos y se admite, como ha intentado comprobar este prólogo, una ausencia de “análisis críticos y estudios que organicen, analicen y sitúen la obra de Granizo en un contexto más amplio y completo” (*Ibíd.*, p.13).

En la situación de esta necesidad se inserta el presente trabajo. Si es cierto que hay quienes, entre las nuevas generaciones, están revisitando la poesía de Granizo fuera de la exclusión histórica de la que ha sido objeto -como lo sugiere el incremento en trabajos académicos durante estos últimos once años- se debe empezar a construir un corpus académico más fiel y polifónico; se requieren más textos que no solo respalden una apreciación general de esta obra, sino que también indaguen en sus especificidades, en sus matices internos. Así, nuevas contribuciones que acerquen –y renueven- esta obra poética

⁶ Este ensayo regresa sobre lo dicho por el autor en la tesis de licenciatura antes mencionada.

⁷ Por esta razón, se ha decidido que esta disertación se limitará al último trabajo cuando requiera revisar la propuesta de la autora.

parecen esenciales para brindar, al lector interesado, más de una entrada a su particular estética.

Debido a la fuerza de su expresión y a su riqueza enunciativa, se ha escogido como objeto de este estudio el apartado “Nada más el verbo”, fragmento del libro homónimo publicado en 1969⁸. Este conjunto de diecinueve poemas posee una particularidad a lo sumo intrigante dentro del contexto contemporáneo: la voz poética expresa lo que podría denominarse como una relación erótica con la divinidad. Cada poema se ensambla desde el interior como apelación hacia un Dios desconcertante. Su nombre obliga a pensar una figura judeocristiana, mas, como elemento personal, actúa en lo profundo del discurso poético, hasta difuminar dicha imagen y mutar en un ente orgánico-y por completo externo- o un fantasma íntimo, creado en el intelecto. Si, bajo esta definición preliminar, se considera que el vínculo entre voz poética y divinidad está marcado, sobre todo, por momentáneas efusiones de blasfemia y erotismo, habría que analizar a detalle⁹ cómo se articulan aquellos rasgos en la expresión.

A modo de guía para el planteamiento de la disertación, se ha decidido sugerir una hipótesis inicial en torno a este problema: la voz poética en “Nada más el verbo” establece un juego erótico con la divinidad en la que cohabitan el deseo y el rechazo, puesto que el destinatario es el origen de todo el mundo simbólico, a la vez que uno de los umbrales en el que se define la continuidad (encuentro con el absoluto) y la discontinuidad (aislamiento del todo) para el ser.

En este juego de contrarios, el objetivo que el presente trabajo deja a desarrollarse es comprobar qué tan coherente podría ser plantear una lectura de los textos, como

⁸ De esta sección, Carvajal dice que “contiene un conjunto de poemas de la mayor intensidad lírica alcanzada por Granizo.” (Op. Cit., p.228). Otros autores parecen guardar una opinión similar y se valen del mismo apelativo para describir la obra del poeta: un trabajo de intensidad.

⁹ Michelena, como había dicho con anterioridad, ofrece una perspectiva más general. Su acercamiento al problema de Dios en esta obra, centro del tercer capítulo de su disertación, consiste más en una síntesis de lo encontrado que en una exposición sistemática de la lógica que precede a sus conclusiones.

conjunto, a través de una figura retórica imperante: la cohabitación¹⁰. Aunque, por necesidad de orden metodológico, el camino hacia este objetivo se dividirá en el cumplimiento de otros específicos a lo largo del texto:

- Establecer herramientas de análisis semántico y de producción de significado en base a teorías en los campos de la estilística estructural, la poética cognitiva y la semántica.
- Reordenar las funciones semióticas (signos y símbolos) del poemario en torno a figuras literarias e isopatías para comprender su asociación al cuerpo y al ser y cómo emergen ciertas fuerzas opuestas en el universo discursivo.
- Analizar el vínculo que la voz poética sostiene con la divinidad desde el erotismo a partir de la relación directa con Dios, mediante la palabra, y con elementos indirectamente divinos (naturaleza, creación).

La teoría elegida para leer el texto e instrumentar estos pasos con coherencia será la Poética del crítico francés Jean Cohen, como se expone en *El lenguaje de la poesía* (1982) y en *Estructura del lenguaje poético* (1970). Por el tipo de procedimientos que sigue, esta teoría se puede insertar en la corriente de la estilística estructural, aunque se vale también de herramientas de la estética de la recepción, de la psicolingüística (Osgood) y de la semántica estructural (Greimas). Esta especie de diálogo con otras teorías es fundamental para ensamblar el enfoque deseado, ya que se asienta sobre la distinción entre lenguaje poético y prosaico, y posibilita una lectura horizontal de los significados que vaya desde el interior del signo a su interacción con otros (campos semánticos, isotopías), a la vez que toma en cuenta la posición afectiva que el lector podría percibir frente a este proceso (isopatías, patemas)¹¹.

En complemento a esta teoría, se utilizará como apoyo un marco más contemporáneo: la poética cognitiva, propuesta a modo de concepto por el teórico rumano Reuven Tsur. Ya que, en sus textos Jean Cohen trata a breves rasgos cómo los procesos

¹⁰ Derivada de la antítesis, se describe como la coincidencia de dos términos o ideas contrarias en el mismo sujeto (García Barrientos, 2000, p.66)

¹¹Se define al *patema* como unidad semántica del tipo afectivo o estético y a la *isopatía* como la recurrencia de esta unidad en varios fragmentos del texto (Cohen, 1982).

semióticos se transforman en un sistema mental, previo al trabajo de escritura, la poética cognitiva puede ofrecer a esta disertación un soporte para entender qué procesos cognitivos motivan la lógica particular del enunciado y le dan coherencia. De esta manera, el análisis no quedará atrapado en una discusión lingüística superficial, sino que también se adentrará en aquellos elementos que ayudan a establecer una relación entre el lector, el texto y el autor. Si bien no se adoptará la extensa –y variada- terminología de la que se valen varios de los autores insertos en esta corriente¹², sí se trabajará bajo el precepto de que las bases cognitivas afectan a la composición de diversas figuras, como guía a la interpretación, y se incluirá, cuando sea necesario, algunos de los planteamientos propios de George Lakoff y otras concepciones recopiladas Peter Stockwell¹³ y otros autores.

Ambas posiciones encajan con coherencia pues, como se mencionó, una de las ventajas de utilizar la Poética de Cohen yace en que toma como pilar la conclusión de que “la significación poética [...] está fundada en valores que son naturales –directos o indirectos-, culturales y personales” (1982, p.193), los cuales afirman su calidad comunicativa. Con énfasis en una semiosis natural, latente en la oscuridad de lo poético, se intentará conectar este sistema con una perspectiva filosófica y antropológica que sirva de apoyo para localizar los valores semánticos y patéticos en la selección. De ese modo, se ha decidido adoptar como referente lo postulado por George Bataille en el conjunto de ensayos que componen *El erotismo* (1957). Las posturas parecen compatibles, ya que siguen la ruptura de una lógica opositiva (de tipo *a* es siempre *a* y nunca *b*) como método para volver a entender la poesía y el erotismo en su estado más completo.

Se espera, en ese sentido, que esta disertación sea tomada, ante todo, como un continuo diálogo entre tres perspectivas: Cohen (la estructura de lo poético), Bataille (el repertorio significativo que lo motiva) y Granizo (el texto literario como tal). Cada una, por supuesto, bajo el marco de la poética cognitiva que explora cómo una red de signos interconectados alcanzaría a esbozar una lectura de aquel desvío al que tiende la poesía.

¹² La cantidad de términos es amplia, no siempre fija y probablemente presente un inconveniente para aquellos lectores que no están familiarizados con la teoría. En vista de este obstáculo, he preferido mantener nociones habituales de la lingüística, de la semiótica y de la retórica y explicar, en su momento, otros conceptos base.

¹³ Stockwell es un referente pues su libro *Cognitive Poetics: An Introduction* recopila la el estado de la teoría hasta el año 2005.

Tal conexión entre autores y postulados prevalece en casi todo el desarrollo de la tesis. De hecho, la división de los capítulos y subcapítulos continúa esta intención de entrelazar la teoría. En cada sección se enfoca un aspecto o una serie de interés, dentro de la composición de “Nada más el verbo”, respecto a la figura de cohabitación que sostiene a la hipótesis. Todas estas divisiones incluyen, en mayor o menor medida, numerosos aportes de cada uno de los autores seleccionados:

1) El primer capítulo está centrado en el rol de la voz poética como sujeto amante. Si bien por lo general no toda voz poética puede ser denominada como sujeto, hay varios indicios dentro de los poemas de Granizo que permiten hablar, por utilizar un término de la poética cognitiva, de *agentes* que se interrelacionan (uno de los cuales es el emisor). Una vez definido esto, se introducirá el erotismo como sistema que ayude a conectar la compleja y aparentemente contradictoria sensibilidad de la voz. Para esto el texto se ha dividido en tres subcapítulos: dos que dividan aspectos de la expresión por sus categorías ‘morales’¹⁴ y un tercero que explique la conexión de ambas series.

2) El segundo capítulo toma la construcción de «Dios» como agente esencial del universo poético y sujeto amado. Su tarea es dejar en evidencia algunos de los rasgos con los que, a través de la voz poética, esta especie de entidad ausente se muestra ante el lector. Para definir tales características en un sujeto que, como este, elude una definición material o cultural precisa, se intenta marcar un contraste con otros receptores del enunciado erótico. Ya que en más de uno de sus poemarios Granizo hace que la voz poética tome el rol de «amante», los diferentes objetos del deseo que en ellos aparecen se convierten en «receptores» de mensaje de aquella voz. Con una comparación diacrónica entre sujetos amados frente al «Dios» de “Nada más el verbo” y, además, el análisis de dos metáforas estructurales (“Dios como imagen” y “Dios como animal”), se busca hacer un acercamiento sobre el papel múltiple que juega el agente en la sensibilidad del sujeto poético. Solo, al comprender cómo se construye este «objeto deseable» (pero también horrendo) en el poemario, pueden comprenderse el juego en torno al erotismo y la exclamación de renuncia con la que se cierra el conjunto.

¹⁴ Para continuar con la metodología de Cohen, se utilizará el criterio semántico de valor que propone Osgood en *The measurement of meaning* para medir las connotaciones que tienen ciertas palabras de interés.

3) Es así que la tercera parte retoma las conclusiones de los dos apartados anteriores. En este punto se trata de determinar en qué medida el retrato sobre la relación hombre/dios se adecúa a la figura de la cohabitación. Además del conflicto del sujeto por mantener sus afectos hacia la divinidad en armonía, este segmento final explora la función de la blasfemia en todo el conjunto y cómo, en los últimos poemas, esta da paso a la destrucción del problema, del erotismo y de la crisis existencial. Se compara “Nada más el verbo” con otras formas artísticas en las que se utilizan elementos de transgresión que han suscitado un sentimiento de blasfemia para ciertos grupos. Ya con el análisis de los dos últimos poemas, se procura definir una conexión entre transgredir y destruir a la divinidad una vez que la voz poética admite su soledad como ser autoconsciente y provisto de lenguaje.

Sin mucho más que añadir, es importante sumar otras dos consideraciones que el lector deberá tomar en cuenta al momento de situar la perspectiva de este trabajo frente a estudios anteriores y futuros. La disertación que aparece en las siguientes páginas es cognitivista, al menos en espíritu, y por ello prescinde en buena parte de lo teológico. Si bien se resaltó que el objeto a analizar es la expresión de un vínculo entre sujeto poético y divinidad, la postura que se ha elegido para leer “Nada más el verbo” hace una apreciación del «Dios» de Granizo como imagen creada por el hombre; lo cual implica que este carece de valor ontológico fuera del sujeto. Ciertamente es imposible pasar por alto el oscuro sincretismo que crea el autor entre simbología bíblica y genésica darwiniana¹⁵. Tanto divinidad como creación tienen representaciones ambivalentes y, como se verá más adelante, hay fragmentos que sugieren la existencia de un origen biológico en el ser humano, pero también de un origen judeocristiano: ambos posiblemente simultáneos. Sin embargo, se ha preferido mantener cierto grado de escepticismo en la siguiente lectura de los textos. Ya en el erotismo que construye la voz poética nada sugiere una creencia total; y al contrario, si se confronta el estilo del autor con aquella inmersión mística que describen otros poetas como San Juan de la Cruz y Santa Teresa, la voz en Granizo nunca

¹⁵ En *De la poesía*, por ejemplo, Granizo escribe: “del sagrado ruido de la mañana del Génesis se desprendió el principio de la carne manoseada por las terribles manos ingravidas de la evolución, modelada por el incansable dedo del tiempo [...]” (2003, p.43).

pierde su distancia con el Dios al que habla¹⁶. Se ha preferido, de acuerdo con esto, tomar lo religioso como correlato subordinado a las estructuras semánticas y patéticas. Por lo tanto, la lectura que se quiere desarrollar a continuación considerará la figura de Dios, presente en la sección y en otros poemas, como un rastro cultural traducido y apropiado por Granizo para servir una necesidad expresiva.

Por último, es práctico concluir este prólogo diciendo que esta disertación parte de un principio que parece fundamental para cualquier aproximación a la poesía: no existe una lectura total del hecho poético. A lo único que se puede aspirar, entonces, es a establecer una estructura lógica (que no interfiera o reduzca la calidad poética del discurso) y a argumentar un sistema de signos y símbolos aplicables al conjunto de poemas que, por momentos, conducirán a una interpretación cuya validez quedará solamente a discreción del lector. Después de todo, es este quien conecta y le otorga significado al texto desde su propia experiencia.

¹⁶ Esta intención de distanciarse de una fe absoluta –sin, tampoco, llegar a la incredulidad- parece haber sido, para Granizo, más que una preocupación literaria. Aunque, según sus propias palabras, se vea forzado a admitir que, consciente de sí, no logra esquivar su falta de fe. Cito un fragmento que Ernesto Zapata incluye en “Francisco Granizo: el hombre, el poeta” como parte de una carta del autor a Gonzalo Ponce: “Mas, hundido en mí mismo, dolorosamente comprendo que Dios es tan solo un simple motivo, es un «material» más para la forma del arte.” (2008, p.23).

2. CAPÍTULO I Las isopatías de la voz poética: símbolos de un metaerotismo

En el origen mismo del amor se encuentra
entonces la imposibilidad del amor
Iván Carvajal, *A la zaga del animal imposible*

El goce decepciona, pero la posibilidad no.
¡No hay, desde luego, ningún otro vino que
sea tan espumoso, tan aromático
y tan embriagador!
Søren Kierkegaard, *Diapsálmata*

El erotismo es una constante temática que ha sido abordada en casi todos los textos críticos y académicos que se han escrito sobre la poesía de Granizo¹⁷; podría decirse que ocupa una parte central en las lecturas que desarrollan Michelena y Carvajal, pero también aparece, aunque de manera indirecta o reducida, en los textos de Hernán Rodríguez Castelo, Alfonso Espinosa, Karina Marín, Marco Antonio Rodríguez y otros. Es un concepto apropiado, en la medida que utilizar *amor* como tópico sería reducir lo que ocurre en esta obra a su plano psicológico y definirla como expresión de *sexualidad* o de *sensualidad* (más precisamente) implicaría que su núcleo es lo físico. El término *erotismo*, por otra parte, tiene la ventaja de involucrar a ambos bajo la luz de una relación naturalmente necesaria¹⁸, fundamental para entender el rol del cuerpo y de la conciencia en los poemas de Francisco Granizo, además de la experiencia agónica y placentera que se desprende de ambos.

Hablar de erotismo, sin embargo, es asumir la presencia de al menos un sujeto *amante* que puede ser reconocido en el discurso; y aquí resulta útil establecer una

¹⁷Otros ejes que se han tomado para analizar esta obra incluyen lo que se podría sintetizar como “la expresión de una existencia problemática” y “las fallas del lenguaje como método de expresión frente a lo metafísico”. Sin embargo, como se intentará probar más adelante, ambas ideas y el concepto de erotismo son perfectamente correspondientes dentro de un mismo sistema lógico.

¹⁸Esto se adecuaba mejor a la unidad de mente y cuerpo sobre la que se produce la cognición. Según Lakoff: “that is, the structures used to put together our conceptual systems grow out of bodily experience and make sense in terms of it; moreover, the core of our conceptual systems is directly grounded in perception, body movement, and experience of a physical and social character.” (1987, p.xiv).

distinción entre los posibles sujetos que emergen, en el texto, a través de la voz poética. Pocos son los casos en los que esta «voz» puede ser interpretada como igual a la voz propia del autor. Un ejemplo de tal situación se encuentra en la poesía mística, uno de los referentes que más será visitado en el curso de este trabajo. Helmut Hatzfeld, en sus *Estudios literarios sobre mística española*, lee este tipo de poesía como una especie de rastro que precede al encuentro con la divinidad; en dicha circunstancia, hablar de la experiencia mística de Teresa de Ávila y separarla de la voz poética que aparece en sus trabajos carece de sentido práctico, pues el contexto sugiere que la primera función del escrito es servir como registro estético de ciertas vivencias o pensamientos religiosos, y solo posteriormente adquiere su carácter artístico.

Con Granizo esto es distinto. Se trata de un autor en el que la idea de creación literaria se puede deducir por sus recursos. Tanto en los poemas como en su única novela - o, también, en su obra de teatro- se puede encontrar personajes ficticios y otros tipos de elementos que sugieren una distancia entre quién es el autor y quién habla en el texto; aunque, según cabe destacar, esta es una distancia mucho más reducida que la que podría verse, por lo general, en trabajos de narrativa, donde el personaje suele ser invención antes que expresión.

Uno de los textos que sugiere esta proximidad es el ensayo *De la poesía*, en el que el autor lee la obra de Gonzalo Escudero desde consideraciones personales. Se podría decir que el texto está tan marcado por la perspectiva propia de Granizo que, a momentos, el análisis se vuelve confesional y refleja un sistema de ideas que cualquier lector podría reconocer, a lo largo de toda su obra¹⁹: ya sea en la voz poética o en su personaje prototípico del hombre-amante: “anhelosos de muerte vivimos, andamos tristes... como yo” (2003, p.33).

Esto no quiere decir, sin embargo, que la distinción desaparezca en los poemas. Permanece el problema de definir con objetividad qué parte del enunciado puede adscribirse directamente al autor, como sujeto real, y qué parte pertenece a la creatividad literaria. Para evitar entrar en la amplia discusión de estos límites, la idea del sujeto lírico que propone Dominique Combe parece útil y abierta. El sujeto lírico es un elemento que

¹⁹ Peter Stockweell, en su libro *Cognitive Poetics: An Introduction*, denomina a esta relación *mind-style* pues parte de la concepción de que el estilo literario está dado por los procesos en la mente del autor empírico (2005, p.28). Toma el término de Roger Fowler.

actúa dentro del poema en continuo movimiento entre la *ficción* literaria y la *dicción* del autor empírico; en él está presente un estado patemático (o sensible), otorgado por la experiencia y el sistema de signos del poeta, que se transforma de lo personal a lo universal o, en otras palabras, a lo *humano posible* (1999, pp.145-152). Así, el sujeto poético que el lector puede percibir en la poesía de Francisco Granizo por el uso de la primera persona gramatical, no es de ningún modo autobiográfico, sino una construcción interna de los textos que refleja ciertos procesos cognitivos, antropológicos e individuales; y es sujeto -no solo voz- en la medida que prueba tener presencia en el universo discursivo²⁰ y puede evolucionar al igual que en la narrativa lo haría un personaje.

Por otra parte, concebir un sujeto poético dentro del análisis devela otro obstáculo latente cuando se procura escribir acerca de un poeta como Granizo. Si hay un sujeto complejo en los poemas, cargado de una filosofía motivada por el autor, también hay en él un entramado de ideas que se interrelacionan en más de un punto y al que es difícil acceder sin suspender una parte esencial del discurso. Cada símbolo o unidad remite a dicho sistema y encuentra allí su valor de contraste respecto a otros textos. Aislar estos elementos es, por lo tanto, correr el riesgo de suspender los valores semánticos que se superponen. Sin embargo, hay que reconocer que, al menos como punto de partida, una reducción parece necesaria para poder abrir el análisis.

El planteamiento de una dicotomía erotismo/existencialismo puede resultar útil, antes de explicar el sistema total con el que se pretende trabajar. *El erotismo* de George Bataille brinda, en ese sentido, un marco conceptual adecuado para aplicar tal separación y luego, al final de este capítulo, reconectar la dicotomía dentro del sistema. Lo razonable es, entonces, partir de esta simplificación para posteriormente articularla con unos conceptos de erotismo y existencia que se adecúen a la compleja intensidad de Granizo.

²⁰ En correspondencia con lo que dice Peter Stockwell, la serie de poemas funciona como un mundo unificado. Para el caso, siempre contiene dos agentes que se sitúan en circunstancias distintas. Este sujeto poético, por ejemplo, tiene una dimensión mortal y, como se verá en adelante, un deseo de superarla.

2.1. Plétora: el gozo de encontrar una continuidad

Es probable que la mejor manera de introducir constantes como el amor y la sexualidad sea a través de su aspecto lateral más difundido: su valor como experiencias favorables, positivas. Entendido como un instante aislado, se puede asociar al amor con otros conceptos como gozo, dicha y placer; tarea sencilla desde lo convencional.

Ahora bien, ¿qué sentido tiene recalcar esto dentro del análisis propuesto? Su valor tan solo yace en el contraste que ofrecen para comenzar a entender el problema del erotismo en “Nada más el verbo”. Las condiciones psicológicas y biológicas son esenciales al momento de pensar qué entra en juego concretamente en el amor humano, en su aspecto más natural; hecho que se puede aceptar al leer literatura, incluso de manera tácita, sin que esto afecte de manera sustancial el significado del texto. Si el objeto del deseo tiene una forma particular, aun en el amor más idílico, es porque, por lo general, puede remitir a una figura humana posible que permita aquella comunicación. Cuando, por otra parte, se contempla otro tipo de «amor» como el que la voz poética dirige hacia la divinidad en la obra de Granizo, es necesario visitar otras implicaciones menos visibles y, probablemente, más abstractas para comprender cómo surge en un contexto en el que lo fenoménico está ausente y la relación con el sujeto amado, diluida en lo eterno²¹.

Entre las cosas que se debe asumir para que la interrogante tenga validez entra la consideración de que la poesía todavía guarda un remanente de representación que le otorga su poder estético. Aquí, es oportuno incluir algunos puntos que Jean Cohen nota en *El lenguaje de la poesía* respecto lo que constituye el carácter poético de un escrito. Por una parte, el hecho de que se pueda hablar de la fuerza expresiva del poema ante la relativa neutralidad de lo prosaico es un indicio de que este género posee ciertas propiedades que reactivan, en el lector, una jerarquía de lo sensorial ante lo conceptual. De acuerdo con Cohen, esto ocurre debido a que la poesía actúa como desvío frente al lenguaje

²¹ Retomaré este punto con mayor precisión en otros párrafos, para hablar del cuerpo como hábito. Por el momento solo cabe decir que aquellos dones que la voz poética puede atribuir a la divinidad en lo físico nunca tienen un momento de entrega sino que están dados con anterioridad a la relación misma. Esta ausencia de un evento simbólico tiene un peso importante, sobre todo al momento de leer los movimientos de Dios como agente dentro del conjunto.

normalizado²²; en vez de basarse en las reglas de la pragmática para potenciar una comunicación, dada por el intercambio de convenciones, el poema las rompe con elementos disonantes que obligan al perceptor a reexaminar el lenguaje. En consecuencia, un primer y más habitual sistema de decodificación, como el utilizado en la comunicación cotidiana, se vuelve parcialmente obsoleto al momento de leer poesía: ya no se puede clasificar las palabras o frases mediante el principio de negación del lenguaje (*a* es *a* en la medida que no es *b, c, d...n*) porque la interacción entre elementos está plagada de desvíos que dificultan la localización e inteligibilidad exacta del significado (e.g. el uso de la metáfora). De tal modo, el lector de poesía, desprovisto del apoyo que le daba la economía lógica de la pragmática, debe ejecutar un retorno «sensible» a los referentes y al entramado de connotaciones que los rodean, sin el filtro de un lenguaje que se pretenda positivista.

La presencia de algo dentro del «continuum» de la realidad que puede ser experimentado en el poema es, entonces, otro requisito que se desprende de la tesis anterior. Sin el mínimo rastro de un referente, los signos y símbolos son en buena parte aleatorios, lo cual convierte al texto en una especie de falso indicio, carente de figuralidad, a la espera de un lector que, para activar el fenómeno estético, deberá aplicarle un modo de hermenéutica o reducirlo a performativo de una expresión no desviada. Escritos con estas características pertenecen, sin embargo, a otras intenciones expresivas²³. En esencia, “el mundo poético es antropológico. Las cosas, en él, sólo tienen propiedades a partir de las relaciones que traban con nosotros mismos” (Cohen, 1982, p.157).

De vuelta al texto, ¿cómo encontrar este remanente de representación que permite al lector imaginar y encontrar coherencia en el erotismo de la voz poética hacia la divinidad? Visible, por supuesto, en un poema como el siguiente:

Méteme, Dios, en la celada celda.
Insaciable, celoso,
muerde la entraña, Dios,
bebe, mi pozo

²² En cuanto a norma, pero no es una característica absoluta. Para Lakoff la metáfora también se utiliza de manera espontánea en el lenguaje convencional, aunque no es tan recurrente como en el lenguaje poético, donde el desvío sí es norma.

²³ Me refiero a los experimentos más extremos de la poesía vanguardista, en los que la incompatibilidad del entramado es tal que lo más seguro que se puede extraer de ellos es su valor como enunciado performativo que pone en evidencia una crisis del lenguaje. El resto pertenece, por lo general, a una lectura de lo subconsciente o a una interpretación libre y su sustento está en otros marcos teóricos que otorgan más importancia al proceso creativo del perceptor.

olvidado y profundo, te estremezca
la vasta sed de gozo

Reclúyeme, Señor,
cuida el postigo,
suelta el lebril furioso de tu amor
y quédate conmigo (Granizo, 2009, p.149)

Desde la perspectiva de George Bataille, la religiosidad -no precisamente la religión- y el erotismo comparten una promesa de continuidad para el ser. El individuo es un instante cerrado del espacio-tiempo que, de manera constante, enfrenta las consecuencias de esta limitación.

Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general. (2013, pp.19-20)

De este pensamiento se puede colegir que la continuidad es la imagen mental de la trascendencia, la reinscripción momentánea del ser humano en lo «absoluto», solo posible bajo la ilusión de una unidad con lo externo. Para Bataille el suceso erótico material²⁴, al igual que la poesía, conduce a la confusión de los objetos en el plano de lo psicológico y, por tanto, anula el principio de discreción con el que trabaja la conciencia. Esto causa una momentánea destrucción del aislamiento del ser que lo eleva a un estado de plétora: ha dejado de ser fragmento del mundo para sumergirse en toda su abundancia porque, en un instante de unión, es él mismo y su exterior (aquello que, por definición, no es).

Este procedimiento no deja de asemejarse a los estados de otra experiencia de carácter más sagrado, como el misticismo. San Juan de la Cruz, uno de los poetas que más habrían influido sobre el estilo de Granizo, concibe la unión mística como aquella experiencia de desapego total al mundo que busca al Dios cristiano como ser total:

Porque no ocupan al alma las cosas de este mundo ni la dañan, pues no entra en ellas [...] cuánto conviene al alma salir de su casa en esta noche oscura del sentido, para ir a la unión con Dios. (1988, p.171).

De hecho Bataille visita la posibilidad de que ambas experiencias, si bien no pueden equipararse del todo, al menos comparten procesos estructuralmente parecidos. “Lo divino es la esencia de la continuidad” (2010, p.124) y tanto el místico como el ser amante

²⁴ Bataille llama a esta modalidad erotismo de los cuerpos. El “amor” hacia una figura divina entraría, por otra parte, en la clasificación de erotismo sagrado.

deben sujetarse a una serie de conflictos y dichas al desear intensamente algo que va más allá de ellos mismos.

De todas maneras, acercar misticismo y erotismo no deja de tener cierto riesgo epistemológico, cuya discusión sobrepasa por mucho el espacio que puede brindarle este trabajo. Si algo se ha decidido conservar de tal contraste es la idea de una comunión con el todo, que en la poesía de Granizo toma el cariz de erotismo sin mayor ambigüedad, como se intentará proponer a continuación.

Hay que partir de la noción de que, en “Nada más el verbo”, la mecánica del erotismo de los cuerpos, que va de lo físico a lo mental, se invierte. El sujeto amante no puede localizar al amado en el espacio y, en consecuencia, se debe descartar dentro del universo discursivo el camino habitual que desencadena el erotismo de los cuerpos. Mas, todavía encuentra una continuidad al pensar en un dios omnipresente e intemporal, representativo del estado entero del ser. En otras palabras, deja de lado el signo *tangible* que lo dirige hacia la ilusión de continuidad y establece una búsqueda directa hacia la imagen misma de lo continuo, hacia una forma del todo a la que ha nombrado Dios²⁵.

Esta modalidad de erotismo sagrado, en la que permanece un intento por unirse al absoluto, desencadena una «sexualización» tanto de lo sensible interno como de lo externo (naturaleza), únicos cuerpos que puede asir en la virtualidad del evento²⁶. La naturaleza, como es retratada por el poeta, se encauza hacia un estado de unidad primigenia²⁷. En tal relación de símbolos, la materia natural sería un despojo del absoluto que, en tanto materia, aún puede observarse como eco de un erotismo anterior:

¿Qué esta tierra rotunda y nuestra?
¿qué el sol y los soles y los raudos abismos
donde el todo y la nada duermen monstruosamente?
¿qué el pavoroso semen,
el primigenio jugo vital
que en la tronante leche de las galaxias

²⁵ Una explicación más amplia sobre la divinidad graniziana y cómo actúa en su papel de objeto del deseo puede encontrarse en el segundo capítulo de esta disertación.

²⁶ Los afectos del sujeto poético no tienen un momento de concreción. Se podría especular que incluso el amor místico de Santa Teresa consigue una resolución mediante aquello que deja entrever la «transverbación»; pero la unión con la divinidad para el sujeto de “Nada más el verbo” permanece en deseo constante y no llega a realizarse.

²⁷ La forma más completa de esta unidad es lo que Granizo ha llamado el Origen, que siempre emerge como un *topos* deseable en varios momentos de su obra.

eyaculas y eyaculas
¡oh creador! ¡oh informe! ¡oh turbio! (Granizo, 2009, p.145)

Así, el sujeto poético de Granizo produce una inversión entre la causa y el efecto del erotismo que experimenta y, en lo afectivo, logra conservar la fuerza de la relación simbólica. El sujeto queda presto al encuentro con el «Dios» amado y, al invocar su imagen de continuidad, transforma lo telúrico en síntoma o cuerpo de un evento erótico cósmico, previo al hombre pero -en cierto modo- incesante. Percibe movimientos sensuales en la materia y la usa como expresión de su propia sensualidad; o, en palabras del autor, “por contigüidad, es que del cuerpo del amado me voy al cuerpo del mundo” (2003, p.54), asociación simbólica -más que puramente racional- que se presta a la inversión y, ante todo, posible en la dimensión característica del discurso poético. Esto último puede observarse, de manera específica, en la recurrencia de tres patemas (plétora, placer y deseo) a lo largo de toda la sección.

Antes de continuar, es necesario hacer un paréntesis para ahondar en los conceptos no tan difundidos de *patema* e *isopatía*. En la teoría poética de Cohen, se denomina como *patema* a aquel rasgo semántico que se sustenta en lo sensitivo, a diferencia de otras unidades semánticas que requieren de una distinción lógica. Ante la relativa estabilidad de lo ético, lo poético se intensifica o decrece de manera casual ante la percepción del lector, mientras muestra una imagen mental múltiple, no permeada por la conciencia de manera total²⁸. En este punto del análisis, el patema y su recurrencia (isopatía) son más adecuados que la figuralidad pura, a utilizarse en el siguiente capítulo, en tanto que lo importante de momento es definir el sentido afectivo que se presenta: aquello que ha permanecido latente a pesar de la inversión.

Mas si se quiere comprender la relación entre la sustancia semántica y la sustancia afectiva, el patema no basta. Lo que esta unidad permite observar es aquel sentimiento dominante que el lector captura en el texto; pero hallar la expresión no conduce al análisis más allá de lo ya evidente en una aproximación superficial. Una lectura cognitivista puede ser complementaria, si el objetivo es definir un sistema -plausible- que explore la peculiar lógica detrás de la significación y el fenómeno estético.

²⁸ Este es también el espacio de la sinestesia, ya que los sentidos recuperan asociaciones que la lógica conceptual no puede enunciar con claridad (Cohen, Op. Cit., p.147).

Sin embargo, esto no puede conllevar un regreso a la lógica de total discreción que se ha descartado. ¿Cómo argumentar, entonces, el sistema? Peter Stockwell sugiere un cambio de perspectiva ante lo racional:

La visión tradicional dominante en la filosofía occidental ha tenido a la razón por un producto exclusivo de la mente, y la mente racional ha sido tratada como si estuviese separada del cuerpo material. La ciencia cognitiva pone a esta distinción en cuestionamiento, argumentando, [...] que la razón (al igual que la percepción, la emoción, la creencia y la intuición) está literalmente incorporada –inextricablemente encontrada en nuestra interacción y experiencia corporal con el mundo²⁹.

Al atender a este cambio de concepto y sumarlo a la teoría de Cohen, se puede concluir que lo sensible o patético debe tener un nivel de asociación con la idea de racionalidad incorporada. Si un texto literario, por ejemplo, fuera a retratar una fobia, el lector podría percibir en él el patema de miedo, que está basado en la lógica de que existe algo que cuerpo y mente perciben como peligroso, aunque su capacidad para actualmente infringir algún daño fuera casi nula; es aquello que, no sin frecuencia, se denomina irracional, pero no por ello carece de estructura ni de motivación. Tal es el caso con la poesía de Granizo y el método que se propone en este momento. Cada isopatía puede encontrar una expresión correspondiente, un símbolo o estilema que catalice, en el lector, la afectividad que retrata la voz poética; por lo tanto, conjunto a la recurrencia patética, se propondrá la interpretación –en calidad de hipótesis- de algunas unidades representativas y de la semiosis que podría motivar su uso.

Pues el núcleo del análisis es, por ahora, el gozo del erotismo, la plétora es la primera isopatía de valor positivo que cabe estudiar en el fragmento seleccionado; aunque cualquier lectura preliminar dejará en evidencia que no es tan recurrente como los patemas de valor negativo. Vale aclarar que, si bien no es la isopatía definitiva que el análisis busca, sí es una de las particularidades a contemplar al momento de describir el sistema semiótico que, en teoría, articula el erotismo del sujeto poético. Resta analizar, entonces, cómo se refleja esta imagen patética en “Nada más el verbo”; y para esto se debe tomar en cuenta un recurso estilístico bastante pronunciado en la obra completa del autor.

²⁹ Es una traducción forzada del original: “The traditional dominant view in western philosophy has regarded reason as a product exclusively of the mind, and the rational mind has been treated as being separate from the material body. Cognitive science calls this distinction into question, arguing, as I have pointed out already, that reason (as well as perception, emotion, belief and intuition) are literally embodied – inextricably founded in our bodily interaction and experience with the world.” (2005, p.28).

En cuanto a relación con lo pletórico, el símbolo más personal y trabajado en la producción de Granizo es el mar. Gabriela Michelena lo nota en su trabajo, sin adentrarse demasiado en la naturaleza de los vínculos semánticos que podrían sustentar el poder expresivo de este símbolo:

El mar representa, por un lado, el sexo «vivo» de la amada y, por otro, la intemporalidad, es decir, la relatividad del tiempo. Mediante el mar, los amantes se eternizan, se vuelven uno en todo tiempo y espacio. (2013, p.47).

Parte de estas implicaciones serán retomadas en el siguiente capítulo, cuando se intente diferenciar, entre la figura de la divinidad y el espacio del Origen; ambas, imágenes que prometen una continuidad al sujeto aislado. Lo que por ahora es útil recuperar de lo dicho por Michelena, para traducirlo a la terminología de la que se vale el trabajo actual, es la idea de que los amantes entran al mar para disolverse y reintroducirse en una unidad que da la idea del todo y que, también, está en contacto con el erotismo que se ha descrito. A su vez, es preferible dejar suspendida la hipótesis de que el símbolo del mar *representa* el sexo de la amada por dos motivos: 1) no es aplicable para la construcción del objeto del deseo que interesa de momento; 2) es una apreciación de carácter interpretativo que dice más *qué* traducción puede tener el símbolo y más bien poco de *cómo* se da la conexión entre mar y erotismo.

La lectura que aquí se propone tampoco se desapega de la interpretación, pero se sustenta en la hipótesis de que existe una semiosis natural que ha influido en el poeta y, en consecuencia, en el proceso de escritura. No se puede desconocer que parte de la fuerza que tiene el símbolo del mar en Granizo consiste en que algunos de los componentes semánticos que lo rodean sugieren la metáfora del agua como matriz³⁰, al igual que ocurre, por ejemplo, con el limo o el barro en otros poemas. Pero lo fundamental, desde un punto de vista estético, es que sirve para potenciar la isopatía de la plétora, en la medida que es imagen de una sensualidad rebosante.

El sujeto sumergido en el mar es la metáfora sensorial perfecta de la inmersión en la continuidad, pues en cierto modo esto implica la saturación de lo táctil, de la piel como borde que limita entre el sujeto y su exterior. El aire, por lo general imperceptible, y la tierra asientan al hombre en un espacio cartesiano de distancias -que se reducen o

³⁰ En su doble valor de caldo de cultivo primigenio y vientre materno. Calvopina y Espinosa indagan más en este subtexto freudiano, que Carvajal y Michelena también notan.

incrementan- ante los objetos que podría percibir a través de sus partes; el mar, en cambio, es ya por sí mismo contacto con un objeto envolvente, que atrapa al sujeto en un espacio desprovisto de puntos fijos y da la ilusión de un infinito lleno. De esta manera, el símbolo del mar es, en el plano de lo conceptual, retorno a la unidad del Origen por su semejanza a un “agua-matriz” y, por el lado de lo patético, desorientación física en el cuerpo, que también llama a lo único. Aquí que sea el lugar ideal en el que, de acuerdo con lo enunciado, todo ser llegará a fundirse³¹:

Ya vendrá el mar, inmensamente,
eternamente vendrá el mar
de rápidos delfines áureos,

y tú, transido de hosca tierra,
insomne cazador, partida flecha,
vano ladrido, suave can,

serás todo el amor y la palabra
en el agua esencial. (Granizo, 2009, p.136)

No del todo vinculada a la isopatía de la plétora, la imagen de un «Dios» omnisciente sirve un propósito similar. En parte –pues su rol es más complejo– actúa como un ente que «vive» en un estado pletórico y, a su vez, no pertenece a tal por tener un grado de conciencia: rodea al sujeto sin dejar de ser etéreo. Una paradoja aparente que se intentará descomponer más adelante. Sin embargo, se ha destacado el mar por ser, según retrata la voz poética, el lugar pleno en el que toda discontinuidad desaparece y abre paso a una sensualidad activa.

Para entender la isopatía del placer, por otra parte, hay que analizar una de las sinestesias más visibles, al ser de uso común en la tradición de las letras occidentales: aquella que menciona lo dulce en asociación a lo placentero. Esta es una de las figuras más sostenidas en toda la sección y puede ser encontrada en al menos un verso de la mayoría de poemas. Es una elección semántica llamativa pues, en la mayoría de casos, sirve de epíteto a sustantivos que connotan diferentes «objetos» de violencia (e.g. “dulce muro”, “dulces perros” o “dulce cardo”).

³¹ Javier Calvopina vincula esta inmersión hacia una especie de muerte, en la novela *La piscina* (2008, p.81-92). De hecho, el estadio de retorno al agua original, como puede observarse en la cita, implica una destrucción de la individualidad, una muerte de los seres para converger en el todo; sobre todo, y lo más importante en este punto, es para el sujeto poético desaparición de la conciencia y del lenguaje que le permite conocer.

A pesar de esto, su rol como elemento activo no decrece, sino que se contrasta y refuerza por ser parte del desvío poético: “A hueso, caracola, espuma, remo, / el dulcísimo fango me esclaviza / en mi nada, en mi sombra y en mi espejo.” (Granizo, 2009, p.132). El hecho de que el sujeto poético hable de experiencias “dulces” significa, por supuesto, un estímulo corporal de valor positivo y, en ese sentido, ayuda a construir una de las facetas de, lo que se podría denominar, el símbolo de la carne en la poesía de Granizo (“bella carne, sucia carne”).

En su primer tiempo, la carne funciona como metonimia del cuerpo y sirve para englobar la sensibilidad del sujeto poético. Por la carne le es dado al ser experimentar lo placentero y el erotismo de los cuerpos. Este ser material puede deleitarse en lo mundano, es decir, en los movimientos de la naturaleza y en todos los estímulos que esta le brinda. Su punto más alto está en un estadio previo de inocencia; casi en una animalidad en la que no hay conciencia ni palabra, solo la experiencia directa con el mundo físico: “Yo viví casi en paz. Vivía / con la humildad de los pedruscos, / tierno como las altas aves, / hondo, bello como la tarde, / en la nube y en el agua maduro... / simplemente vivía, simplemente vivía” (*Ibíd.*, p.130). Mas, en lo que podríamos llamar la condición presente desde la que se expresa la voz poética, este placer choca con el segundo tiempo de la figura: el ser consciente rechaza su carne como síntoma de su propia mortalidad. Para esto, Granizo también se vale del símbolo de la fruta, como representación de la carne, para transponer lo percibido -aquello que es dulce- por el perceptor; juego metonímico que es habitual en el estilo del autor. Así, la fruta conserva la isopatía del placer y se ajusta al correlato bíblico de la tentación; pero también pone en evidencia la angustia del ser frente al paso del tiempo:

Esta prisión que me desencadena
a todo río de la piel difunta,
este polvo de arcángel, esta fruta
podrida de pavor y de belleza.

Esto que no es la cera ni la tierra
y es el abismo de la luna dura,
esta miel que me envuelve y que me empuja
al corazón y en corazón me deja. (*Ibíd.*, p.144)

Si se siguen los rasgos del símbolo de la carne, lo que le queda al gozo, tras la pérdida de la inocencia, es la fluctuación del erotismo, o al menos su imagen fugaz. No se puede descartar la isopatía del placer, como se expuso en las anteriores líneas, pero esta

particularidad no se desarrolla por completo en el presente de la enunciación³², pues es siempre objeto de contrastes. Es oportuno retomar, entonces, la idea de que el clímax de esta isopatía es la virtualidad; y, en ese sentido, la tercera isopatía que debe ser considerada es la del deseo, en estrecha conexión con el motivo de la búsqueda que Michelena nota en su trabajo.

El sujeto poético y amante no logra sostener una unión erótica con el sujeto amado³³: una concreción física está, por supuesto, fuera de juego; pero tampoco es perceptible una comunión espiritual de tipo místico. Si para San Juan de la Cruz la fusión con el absoluto se alcanza en la cumbre del misticismo: “Tras de un amoroso lance / y no de esperanza falto / volé tan alto tan alto / que le di a la caza alcance.” (1988, p.80); para el sujeto poético que retrata Granizo esta es solo imagen deseable a futuro:

Poséeme. Poséate. Más allá de la noche impávida
te parieron estremecidas tierras,
te cortaron las alígeras hachas de los vientos,
tronco claro, ídolo tierno, flecha. (*Ibíd.*, p.138)

El conjunto de poemas comparte esa característica que se desprende directamente de la composición verbal. No faltan las invocaciones a una segunda persona gramatical (el amado) que llamen al instante amoroso con imperativos; mas esto jamás sucede en el plano «real» del universo discursivo. Al sujeto poético solo le es dado pensar en el encuentro pero no alcanzarlo. La voz crea, así, la imagen de lo que sería la unión erótica sagrada con la divinidad, mientras a la vez enuncia su permanencia fuera del evento:

Oh, deja la rendida paz,
corta las tiernas ataduras,
y en la pagana selva,

los ágiles ladridos
acosen el amor. El rastro
de la imposible presa, sigue. (*Ibíd.*, p.135)

³² El presente de la enunciación está dado por la deixis, es decir, desde *dónde* habla el sujeto. Cuando la voz poética se retrata, el encuentro con el amado jamás es presente, sino posibilidad en para el futuro, al igual que otros eventos eróticos. Las conjugaciones verbales, los apóstrofes y los indicativos son algunos de los elementos que marcan espacialmente el universo poético.

³³ De hecho, según Michelena, esta imposibilidad de encuentro es una característica transversal a toda la obra del poeta: “La verdadera esencia del amor, en Granizo, está en la imposibilidad de encuentro, de fusión, en ese impedimento constante que gobierna y que aleja a los amantes.” (2013, p.51).

Esta imagen sorprende por ser vívida a pesar de que se enuncia hacia otro plano que no es el presente desde donde se está hablando. Este rasgo ayuda a anclar el patema del deseo, además, a la oposición tópica entre sueño y vigilia; un rasgo sobre el que el mismo autor discurre en su ensayo *De la poesía*. Para Granizo, el sueño es una especie de salvación ante la conciencia de ser discontinuo, aislado y mortal: “mas, si somos sueño, que es ser en gracia, estamos en desgracia de carne en angustia de cuerpo, en dolor de nervios, en desasosiego existencial.” (2003, p.34).

El sujeto poético permanece en vigilia mientras reconoce la mecánica fundamental de lo que le rodea. Observa lo exterior, entiende la distancia entre los objetos y él -aunque también sus simpatías- y ve en ellos el avance del tiempo. Pero, como su voz es lenguaje poético, no solo alcanza a trasladarse hacia un segundo plano imaginario (el sueño), sino que también conserva la intensidad del deseo; eso sí, algo más limitada³⁴. En ocasiones, esta imagen se expresa como futuro o pasado (“¿el breve corazón acantilado / tu ola lamerá?”), en comparación a los momentos en los que se superpone al presente del discurso, a modo de una imagen mental vívida (“Con angustiada mano yo te cojo, / Señor, / y en mis aguas te arrojé / con frenético amor.”).

Esto se debe a que el sujeto poético en el sueño tiene una conciencia enfocada, excluyente, que puede moverse más allá del espacio donde este habla y colocarse en un tiempo apartado frente a otros; en oposición a la vigilia que podría ser entendida como una convergencia de todos los tiempos dentro de un presente absoluto. Este último, en tanto que «lugar» totalizador, es más dañino, ya que acerca al ser hacia el extremo que le muestra su muerte. Aquí que, fuera de la continuidad imaginada, en la mayor parte del discurso coexistan nostalgia por el Origen, deseo de absoluto, placer y pavor de estar en un cuerpo mortal.

Lo más interesante es, sin embargo, que como lo entiende Bataille, este conflicto de fuerzas no es casual; el pánico existencial y la plétora no son sentimientos desconectados. La vigilia y el sueño en la mayor parte de los poemas seleccionados se suceden con tal rapidez que, aunque a primera vista formen una «contradicción», no hacen sino ayudar a mantener el flujo que le otorga al suceso erótico su intensidad. Angustia y deseo, por

³⁴ La intensidad está dada nuevamente por la deixis. El uso de futuros y pasados se traducen para el lector como un desplazamiento de lo patético hacia otros tiempos siempre que el sujeto poético afirma su posición en el espacio-tiempo del poema.

ejemplo, permanecen como sentimientos activos en la poesía de Granizo sin neutralizarse; y, al contrario, su interacción los resignifica. De tal modo, si se quiere comprender la dimensión total del erotismo hacia la divinidad y su relación con la crisis del sujeto poético, hay que considerar también cómo podrían funcionar los patemas de valor negativo dentro del discurso.

2.2. Soledad: la discontinuidad del hombre y su crisis

En referencia a la separación conceptual, planteada como guía para el capítulo, a este apartado le corresponde analizar “Nada más el verbo” como expresión de una existencia agónica. Varios de los fragmentos citados y parte del análisis anterior han servido para presentar el conflicto a breves rasgos: se ha afirmado que el sujeto poético busca una continuidad porque se reconoce como fragmento perecedero del todo y tiene un impulso vital por regresar a él³⁵; mas en su fracaso por permanecer en lo continuo, admite su propio aislamiento. Esta sensación de «discontinuidad», en la obra de Granizo, parte de la conciencia que tendría el ser humano sobre sí, a diferencia de otros seres que han permanecido en un estado de inocencia natural. Las condiciones de esta lucidez, que señala el inicio de su signo trágico, son dadas por el lenguaje, una especie de despertar que expulsó al hombre de su pureza sensorial para conducirlo al conocimiento abstracto.

Pero fue un día el pecado imperdonable: hurtose el hombre del lodo integral, sobre la naturaleza se alzó, se desprendió del inmenso árbol de la vida y huido de divina integridad, de esencial integridad, fue único y solo y empezó a perecer y tuvo hambre y vio y al ver vio lejos de sí, en el árbol, la fruta del todo que le saciaría, y al no poder cogerla, para poseerla la nombró y al nombrarla la tuvo, la tuvo en sueño del todo palabra, la tuvo ya nada más que en el sueño y para siempre en el sueño. (Granizo, 2003, p.29)

Con un estilo energético y sin suprimir el simbolismo, esto es lo que transmite la exégesis del autor sobre las ideas que motivan su propia poesía y la de Gonzalo Escudero. Tal suerte de confesión, cargada de la misma intensidad y coherencia interna que se encuentra en los poemas, puede servir al «discurso» del apartado como una de sus estructuras lógicas. Nuevamente, con lo bíblico y lo evolutivo como correlatos superpuestos, Granizo establece para sí una alegoría de valor universal, de igual validez

³⁵ Es un impulso profundamente complejo, pues el retorno al Origen va de la mano con un tipo de muerte para el sujeto, a pesar de que es profusión de vitalidad.

para su sujeto poético: desde el momento en el que el humano salvó la distancia entre el animal y el ser consciente, su capacidad reflexiva no solo le mostró que era parte separada del todo, sino también que estaba marcado por una ausencia.

Este es el punto donde la sensibilidad del sujeto poético puede contrastarse. El sueño de erotismo es pletórico y la vigilia existencial, su opuesto, es decir, carencia. Si se contempla este encuentro de contrarios desde una perspectiva estructural, se puede observar que existe un eje categorial compartido (de tipo alto/bajo, en relación de verticalidad, o bien/mal, para una localización moral) y hay dos fuerzas actuando en diferentes extremos. En este caso, el contraste se da a nivel temático, pero la composición también sugiere un conflicto en la construcción patética; lo que para Michelena es característico de una sensibilidad barroca, ya que genera todo tipo de claroscuros que desplazan a la voz poética entre lugares antinómicos (2013, p.64). En vista de que el objetivo es definir los patemas de valor negativo que acompañan a la crisis existencial del sujeto poético, parece más adecuado indagar cómo aparecen a su vez en relación con el eje categorial de los patemas encontrados en el erotismo.

Ya que el análisis arrojó la isopatía de la plétora, como imagen sensorial del contacto con el todo, su opuesto, la soledad, también debería ser recurrente; algo que ya ha sido perfilado en las páginas anteriores. El aislamiento que enuncia la voz poética, se notaba, parte de la capacidad reflexiva que el ser humano adquirió por el lenguaje. El sujeto compara el estado de armonía en el que pervive la naturaleza, con su condición de ente libre³⁶; y, en cuanto independiente, también se piensa ajeno a toda esa mecánica, y se percibe como disonante³⁷. En ese sentido, se podría decir que Granizo hace una reapropiación de la doctrina católica de la caída: un exceso evolutivo rompió el equilibrio, la animalidad del hombre, y en su condición presente le es imposible reinsertarse pues se ha convertido en *algo* más (“este polvo de arcángel”).

³⁶ En materia estilística, el peso esclavizador del pensamiento se evidencia a través de la metaforización del cuerpo como atadura: “Detente amado./ Fija / los grandes vagos ojos vacíos / en esta atada, pávida, agría pequeñez.” (Granizo, 2009, p.152)

³⁷ Granizo simboliza, en ocasiones, esta cohesión y simpatía del todo, fuera de lo que el conocimiento puede reconstruir, como una pieza musical. Entre los textos que consideran tal asociación están su propio ensayo *De la poesía* y el trabajo de Carvajal, quien dice: “a lo que llega el oído del poeta es al sonido anterior a la palabra, incluso anterior a la sílaba, es decir, a la música primigenia, generatriz de la vida, del lenguaje, de la palabra poética.” (2005, p.220).

En el caso de “Nada más el verbo”, la isopatía es visible, de manera inicial, por otro símbolo de la naturaleza: la piedra; menos frecuente que el del agua, sin embargo. El primero podría ser rastreado, por su similitud en cuanto a representación, como una influencia de la poesía mística, según lo observado por Helmut Hatzfeld en sus *Estudios literarios sobre la mística española*, al citar entre otros un ejemplo del libro de *Las Moradas* de Santa Teresa de Ávila: “piedra preciosa oculta en relicario de oro, cuyas virtudes sentimos, pero que permanece en su encierro” (1976, pp.152-153). De un modo paralelo, Granizo se vale del símbolo de la piedra para aplicarlo tanto a la soledad del sujeto poético como a la de la divinidad, en una transición de lo teológico a lo puramente metafísico. Esta ya no es la gema de Santa Teresa, rodeada de esplendor y misterio, sino un elemento hosco, duradero e impenetrable que, todavía, guarda una sustancia «simpática» a su exterior pero bloqueada de cualquier contacto³⁸. Así, para ambos seres, la unión o el retorno no puede darse, porque existen en diferentes planos, a pesar de que sí se perciba una comunicación metafísica mínima. Por su parte, en lo que respecta al erotismo, vuelve su carácter ilusorio: “Yo la arrojada piedra, tú la mano / que la arroja, Señor. / Tú la piedra en mi mano / y en el fondo del agua de mi amor.” (Granizo, 2009, p.143). Conjunto tal acepción, se puede añadir que el poeta también utiliza el muro como símbolo contiguo al de la piedra, puesto que sustenta la idea de un límite rígido entre el individuo amante y el todo del amado:

A enternecido muro lancé mis brazos por dolientes aires
¡oh atajo de dolor! ¡oh turbio risco!
¡oh escala de suspiros en la boca!
¡Y tu mano!... ¡Y tu mano!...
Sólo el viento despiadado en el polvo. (*Ibíd.*, p.138).

Curiosamente aquello que define de manera conclusiva a la isopatía no es tanto la elección de términos y metáforas como la construcción de silencios que rodean al universo discursivo. Para Cohen, es normal que cierto tipo de enunciados impliquen también un enunciado adicional, no incluido formalmente en el discurso: “Lo implícito está presente en el discurso del mismo modo que lo explícito, aunque no se manifieste, como lo explícito, mediante un significante específico” (1982, p.47). Es posible, si se continúa con esta idea, considerar a una obra del género epistolar como *El hombre de arena* de

³⁸ Como símbolo adyacente en el plano conceptual, la caracola es otro elemento hermético que contiene dentro de sí una esencia «vibrante» de origen marino.

Hoffman, por ejemplo, como un escrito en el cual el lector recupera la narración desde la perspectiva del remitente (Nathanael) y asume la presencia del destinatario (Lotario) por la respuesta de un tercer agente (Clara), incluida en el relato.

La disposición del discurso en “Nada más el verbo” funciona de un modo similar. El poema puede ser visto como el mensaje que el sujeto poético envía a un destinatario silente³⁹, ante el cual es imposible siquiera deducir el fenómeno de percepción. Si el sujeto poético constituye el «yo» discursivo, su diálogo con el «tú», solo sujeto adicional que se presenta en los poemas, es la única relación que el lector puede encontrar. Una vez que aquel intento de comunicar con el otro sujeto, mediante el uso del lenguaje humano, se prueba fallido por la falta de respuesta, el acto de enunciación no hace sino develar el aislamiento natural de la voz. Esto, cabe aclarar, no permite la conclusión de que el individuo es *el* sujeto de todo el segmento, sino al contrario: su soledad no se establece por ser *uno* en el mundo, mas sí al considerar que hay un *otro* infinitamente distante, ante el cual el acto de hablar y su carácter de conector quedan derrotados. Aquí el tono imperativo del que se vale en fragmentos como el siguiente:

Tú que has callado, que en la tierra
rendido estás lírico y triste,
tú que te tiendes anheloso

a las quietas jaurías, claro
como un surco vacío ¡habla! (Granizo, 2009, p.135)

Hasta este punto con la primera correspondencia patética. El eje que podría compartir, por otra parte, el patema de placer con su opuesto, el dolor, es algo más complejo; ambas son experiencias que implican, en cierta manera, estímulos directos en el cuerpo. Se volverá sobre este contraste al concluir el capítulo. Pues Granizo junta, en varias ocasiones, a los dos patemas como expresión del erotismo sagrado que se convierte en erotismo de los cuerpos⁴⁰. Además, es apropiado resaltar que lo que podría denominarse una exhibición pura de dolor espiritual no tiene una construcción estilística notable, más allá de algunos usos léxicos recurrentes (“dolor”, “tristeza”, “agonía”, etc.); si hay una

³⁹ En otros trabajos de Granizo, los amantes también están distanciados pero sí dialogan. Ver *La canción de Lilí*, *La piscina* y *Fedro*.

⁴⁰ La unión de placer y dolor responde sobre todo al motivo de la caza con la que el poeta parece representar un evento erótico. Es un tópico habitual, también incorporado por los poetas místicos, para el caso del encuentro con la divinidad.

representación del sufrimiento, a nivel de la voz poética, es perceptible a través de la isopatía de angustia.

Al entender el deseo como un impulso que trata de llevar al ser hacia una proximidad con cierto sujeto u objeto, es adecuado adscribir al pavor el impulso por alejarlo para evitar sus peligros. Puesto que, en este apartado, el núcleo de los patemas de valor negativo parece ser la crisis de la existencia, se puede postular que el peligro inminente que el sujeto poético percibe es la muerte y, a modo de conductor, el tiempo. Se había dicho que, para el sujeto, la vigilia es lucidez e implica una superposición en el plano de la conciencia de todos los tiempos en un solo presente absoluto. Así como la ruptura del lenguaje, ante el animal, le habría permitido al ser recuperar lo onírico, su propiedad de desplazamiento⁴¹ le ha mostrado su propia mortalidad –y sus símbolos- incluso cuando el significante ha desaparecido. El presente absoluto desde el que habla la voz poética es, en ese sentido, una convergencia de síntomas materiales de aquello que nace, aquello que desaparece y aquello que está.

En vista de que la isopatía de la angustia tiene una mayor presencia en el texto ante todas las anteriormente propuestas, parece pertinente ampliar el análisis para no excluir una buena parte de los elementos que la incluyen. Se puede empezar notando aquellos símbolos materiales que el sujeto percibe como apartados de su origen en lo orgánico: el hueso, la arena y el polvo. Los dos primeros sirven como materia de contraste ante la carne (deseo) y el mar (plétora); y el tercero es parte de una metáfora convencional que se sostiene por sí sola. Sin embargo, los tres comparten un rasgo narrativo del que luego se desprende el patema de angustia: son los estados finales de otras formas que, vinculadas a la esfera de lo vital, han acabado por desintegrarse.

El hueso invoca necesariamente un proceso de identificación para el ser, que lo proyecta hacia la posibilidad de transformarse en objeto puro. Como medita el filósofo rumano Emil Cioran:

Se tiene la impresión de que la carne se ha eclipsado desde su mismo advenimiento, que ni siquiera ha existido jamás, que queda excluido que haya estado fija a estos huesos tan solemnes, tan poseídos de sí mismos. (2011, p.32).

⁴¹ Como quizá se habrá notado, esta cualidad responde a los principios de Hockett sobre el lenguaje humano. Es un punto de interés si se quiere considerar, como Iván Carvajal, una reflexión metaliteraria en la poesía de Granizo.

No es el mínimo de vitalidad que ofrece la dispersión en lo continuo; al contrario, se convierte en el estado del no-ser. Mientras la carne se reintegra a un ciclo orgánico al expirar, el hueso actúa como evidencia de un vacío, de una muerte por completo intrascendente. Se puede decir que el hueso se separa del retorno vital que conecta a la cadena de seres vivos y acaba en el mundo de lo inorgánico. Lo que declara su presencia como símbolo está atado a esta suerte de «narrativa» que se cierra en lo inánime. Por ejemplo el mar, otro símbolo inorgánico funciona a veces como un espacio futuro o pasado en el que el todo se reensambla y, en tanto que esto puede ser imaginado, hay un retorno cíclico. El tiempo, desde esta segunda perspectiva que sostiene el sujeto lírico de la mano de símbolos como el hueso, es lineal y descendente; es decir, traza un camino que empieza en la forma vital absoluta y se va diseminando hasta perder toda vitalidad. Esta variación de la doctrina de la caída, convertida en metáfora, parece válida tanto para la realidad del sujeto como para el cosmos: “¿qué, si tú, Dios, y yo, hombre, / así, sola, simple palabra aterradora, / estamos / sucios y roídos como un hueso en el eterno muladar?” o “si lo que pasa y cae / y decae / y decayendo muere, / eres tú en el amor poseso / y yo en la muerte de vidas habitado...”⁴² (Granizo, 2009, p.145).

Por su parte, la arena⁴³ y el polvo son síntomas más lejanos -aunque también más profundos- del paso del tiempo. Al ser percibidos como materiales minúsculos y etéreos, se traducen para el sujeto poético en muestra de una reducción que está al límite de lo informe (“el polvo de la mínima celda vil”). El hueso conserva la imagen refleja, mas el polvo y la arena solo son perceptibles como efectos finales de cada objeto, planta o animal. La naturaleza viva y el hombre, como su partícula, bajo esta idea son solo formas transitorias; y en consecuencia, para el presente absoluto de la vigilia, ambos son automáticamente formas de la nada, que es su único punto definitivo. Aquí surge la isopatía. El sujeto poético se adscribe esta constitución futura -como cuerpo desintegrado- que su temor mismo rechaza y el patema de la angustia queda tensado como imagen.

⁴² El lector podrá notar, a su vez, el efecto de caída en las pausas versales. En algunos poemas, este efecto es sugerido incluso por el enlace entre progresión patética y sintáctica; en lo general, los primeros versos mantienen un valor positivo y los finales adquieren una carga negativa mayor.

⁴³ Mas, cabe notar que el símbolo de la arena logra una intensidad que tiende a lo neutro. Esto se debe a que es contiguo al del mar a nivel sintáctico, en la composición de Granizo pero también por proximidad espacial a la fuerza «generatriz» del agua. En este caso la tensión es habitualmente vaga, pues pocos son los fragmentos que exhiben características del elemento como árido y móvil; que, por otra parte, sí dominan en el polvo.

Algo similar ocurre con aquello que se había denominado como el segundo tiempo de la carne. Cuando aparece el patema del placer, hay una integración del cuerpo en el yo, mientras que bajo el patema de la angustia se da una crisis entre el ser consciente y su cuerpo percedero: “Porque me has dado, divina, esta carne, / este hábito brutal, / yo, herido, pudriéndome en tu baba feroz ¿he de amarte?” (*Ibíd.*, p.151). Cada uno de estos versos apunta a aquella idea: el cuerpo ya no queda asumido solo en el yo que enuncia, sino que se desdobla. De algún modo, la carne es transformada en un «esto» o un «ello», algo coincidente o, si no, al menos cercano al tiempo y espacio del ser mental, pero no idéntico a este, porque hay una fuerza del repulsión que trata de distanciarlo antes de que se convierta al ser vivo en no-ser.

La metáfora del «hábito brutal» -o de la atadura, en otros poemas- es prueba de ello, en tanto el cuerpo toma la perspectiva forzada de ser tan solo recubrimiento a la esencia; aunque esta imagen no siempre llega a sostenerse, ya que es desdoblamiento, y la unión vuelve a aparecer activa en el sujeto (e.g. “pudriéndome”). Según cabe notar, tal impulso de rechazo a la muerte se complementa en el estilo del autor con la enunciación de la huida del sujeto poético. Metafóricamente encadenado o distanciándose con angustia, el sujeto es retratado en el conjunto como presa de su propia efusión patética: “Precipitado a toda la belleza, / empavorece el corazón furioso / en fuga de venablos advertidos.” (*Ibíd.*, p.137).

Se puede decir que, en su aspecto eminentemente destructivo, la isopatía se presenta a través del correlato de la caída del hombre y su percepción patética está señalada, sobre todo, por la imagen del abismo que se transfiere a otros signos⁴⁴. Movido hacia la vigilia más cruda, el sujeto poético percibe una muerte total del cosmos como conclusión inescapable; el sueño de continuidad despierta, entonces, de manera repetida, de cara a una fragmentación infinita que tiende al vacío. Ya que toda materia se deteriora hasta la aniquilación, desde la posición de observador privilegiado que adquiere el sujeto, al tener lenguaje, por momentos surge en los poemas la idea de que ninguna trascendencia es posible y, entonces, se contempla un segundo absoluto: la nada. La tensión entre el sujeto lírico y este vacío provoca su sentimiento de angustia, a entenderse como el

⁴⁴ Desde un punto de vista cognitivo, el abismo perfila un movimiento descendente y la sensación de infinito, perfil que se puede expandir a los símbolos analizados sin que la voz poética lo exprese directamente.

conflicto entre la inmovilidad racional ante lo inevitable y el impulso natural de alejar el peligro o, en otras palabras, la muerte.

2.3. La conciencia y el problema lógico-conceptual del erotismo

Ahora, al poner esta lectura frente al análisis anterior acerca del erotismo sagrado, que desencadena la imagen de trascendencia, ¿cómo entender la oposición entre ambos estados? Uno de los métodos que puede responder a esta interrogante consiste en mantener la distancia entre ambas expresiones. Sin embargo, según se propone, esta opción resulta insostenible en “Nada más el verbo” por dos razones: 1) el entramado sugiere un sincretismo; 2) Granizo utiliza símbolos o términos ambivalentes que pueden asignarse tanto a un estado como a otro (e. g. el símbolo de la carne).

Gabriela Michelena –y, en cierto modo, también Hernán Rodríguez Castelo- decide leer este rasgo bajo el concepto de contradicción. Para esta perspectiva, el sujeto poético es, en un panorama general, un ser trágico sobre el que chocan dos fuerzas iguales sin que pueda obtener una resolución:

La voz poemática de Granizo continúa en su búsqueda y sigue conduciendo a los lectores hacia un mundo caótico, inexplicable y fantasmal en el que reinan las contradicciones: la abundancia y la escasez total, el amor y el rencor absoluto, el tiempo del reloj y la eternidad, la luz y la oscuridad. (2013, p.90)

Si bien esto es adecuado al momento de comprobar ciertos rasgos de composición barroca en la poesía de Granizo, tal categorización no ofrece sino poca luz sobre el vínculo sincrético del que exhiben, además, otros textos del mismo autor. La antinomia, que también se ha contemplado en el presente trabajo, marca una oposición conceptual de la cual se puede extraer, a nivel de una lógica más prosaica, un oxímoron. Mas, si se prosigue con la idea base de que la poesía es en esencia desvío, no es pertinente cerrar el texto en calidad de sus opuestos, pues una resignificación parece necesaria⁴⁵.

⁴⁵ Se prefiere seguir una de las nociones de Jean Cohen: “La poesía es un lenguaje sin negación, la poesía no tiene contrario. Es, como tal, un procedimiento de totalización del sentido.” (Cohen, 1982, p.69).

Así, para el método que se ha decidido utilizar, existe un limitante en el enfoque de Michelena: la posición de la lectura frente al carácter del texto. Desde su título inicial (*La búsqueda infructuosa del oscuro amor humano*) el trabajo mide el fenómeno poético en términos de metas irresueltas⁴⁶; y en cuanto esto ocurre, la lectura resulta en una aproximación tanto más narrativa a la obra. El valor estético se desplaza de la expresión, rica por sus desvíos, hacia el papel que el sujeto lírico ejerce como personaje que no logra cumplir sus objetivos, en la medida que, por ejemplo, el deseo es interpretado como transición al amor y no como un estado erótico complejo en sí. Ante el erotismo no concreto, la autora concluye que “[l]os textos de Granizo demuestran que el amor sólo causa dolor, quebranto, congoja, desasosiego, tristeza y soledad.” (*Ibíd.*, p.86); donde las isopatías de valor negativo absorberían a aquellas de valor positivo.

Por la naturaleza poética del enunciado, lo que se intenta formular es, sin embargo, una superposición; con lo que se ha expuesto que aquella atenuación no es tal. Si se observa el tópico de los sueños, el gozo del erotismo en “Nada más el verbo” es virtualidad, pero gozo aún. Las diversas cualidades patéticas de un poema o de un conjunto poético no se anulan en razón de proporción, sino que se complementan para dotar al lenguaje de matices. La negatividad de la angustia no elimina imagen positiva que retrata el deseo; y, lo que resulta más interesante, las isopatías que se han descrito no aparecen separadas. Incluso, desde un punto de vista semántico, en ocasiones comparten un componente común que permite su simultaneidad. Por esta razón, resultaría más práctico hablar de una composición estilística ambivalente.

Mientras el término ambigüedad tiende a implicar que el signo se oscurece por tener varias significaciones posibles, la ambivalencia connota que existe una disposición textual para que el lector perciba dos o más imágenes⁴⁷. Tal es el caso de la contraposición placer/dolor que el análisis había suspendido en el anterior apartado. Ambos patemas

⁴⁶Sobre *Nada más el verbo*, se expone: “Nada se mueve, no hay un por qué ni un para qué de las cosas, de los sentimientos que envuelven al yo poético. Tanto el amor como las palabras sobrepasan el espacio y el tiempo, se vuelven “sentimientos”, deseos solitarios y sin sentido, poseen una fuerza interna casi monstruosa, pero que tampoco les ayuda (al amor y a las palabras) para sobrevivir y alcanzar una resolución coherente. Todo se resuelve, o se olvida, en sueños, alucinaciones, intermitencias, en un bombardeo de imágenes que se suceden sin ningún orden ni sentido.” (*Ibíd.*, p.33)

⁴⁷ Cualquier intuición indicará que este número debe ser corto para que la conciencia no convierta al signo ambivalente en ambiguo.

tienden a compartir el mismo momento del discurso, a pesar de su distancia conceptual, en el eje de la violencia. El vínculo se forma, especialmente, a través del tema de la caza (frecuente para la poesía romántica y también en San Juan de la Cruz) que arroja otras metáforas como la herida de amor y la dinámica cazador-presa. Granizo adecúa el tópico a su manera en “Nada más el verbo” para convertir al desamor en tensión metafísica «incorporada» entre un exceso vital (placer) y un exceso mortal (dolor):

Juan de tu carne soy y Juan gimiendo
su deleitoso signo y vulnerado,
pero, todo palabra, levantado
en la astilla feroz estás muriendo.

¿Por qué gritos venías persiguiendo
a mi dulce gacela de pecado
¡ay, cuánto su balido te ha clavado,
como la hirió tu amor! Yo estoy huyendo.

Juan insólito, Juan en amasijo
de espantos en tu sangre y tu tristeza,
y de tu misma muerte Juan cayente.

¿Cómo me has de cazar, tú, crucifijo,
si no corren tu lengua y tu belleza
a penetrarme, Juan desfalleciente? (2009, p.125)

En un marco referencial, el poema citado evoca símbolos de la serie de eventos que la tradición cristiana ha denominado como la Pasión de Cristo: a la vez sacrificio doloroso y acto del erotismo sagrado. El desgarramiento, la caza y la penetración mantienen, incluso así, movimientos propios del erotismo de los cuerpos, como se puede notar en el pasaje. La violencia con la que un sujeto externo -o la personificación de sus propias emociones- «hieren» al sujeto poético implica una irrupción profunda en su estabilidad. Mientras para el sujeto poético la penetración o violencia del erotismo puro en la mente se extiende hacia el cuerpo y ofrece una comunión virtual placentera, esta forma de ruptura del ser discontinuo también recuerda el peligro mortal que esconde una herida y se devuelve en pavor desde el síntoma de la carne a la conciencia. Tal es el caso, para esta poética, que todo objeto penetrante o adyacente al acto tiene el doble sentido de falo y flecha. En la visión de Carvajal: “Astilla fálica, hueco o hendidia de la muerte: la poesía de Granizo está por entero atravesada por los simbolismos sexuales y por la singladura de erotismo y muerte.” (2005, p.227).

Desde el punto de vista de *El erotismo*, esta ambivalencia es coherente ya que “el impulso de amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte” (Bataille, 2010, p.46); algo que ya indicaba indirectamente la imagen de la inmersión en el mar. Bataille denomina a esta cumbre del evento como erotismo ardiente, un término de base metafórica que logra abarcar el peligro y el placer en relación de intensidad. Si para Santa Teresa el amor místico encuentra su expresión gracias la metáfora estructural AMOR ES LLAMA⁴⁸, sus connotaciones pueden extenderse a “Nada más el verbo” pero en una descomposición que obvia los usos léxicos y produce la tensión sin recurrir a la metáfora, pero conservando su ambivalencia e intensidad.

¿Cómo ocurre esto? Se había establecido que las isopatías negativas, que refleja el sujeto poético, parten de un sentimiento de discontinuidad, de tal modo que la imagen más recurrente es la angustia frente al vacío, contrapuesta al deseo del todo. Ambos patemas interactúan con la presencia de la destrucción de manera distinta: respectivamente al eliminar al ser material o suspender su conciencia para que logre una vitalidad ideal. Ante la promesa de vacío, la angustia se dirige al deseo de aquel objeto que pueda salvar al ser otorgándole continuidad: aquel «Dios». Esta es una pulsión enérgica que sostiene al peligro como motivante y arroja la necesidad de exceso, que caracteriza a lo pletórico, hacia otra modalidad más positiva de la muerte, es decir, la ya analizada ilusión de trascendencia.

El resultado de esta semiosis, que desde un inicio se ha intentado plantear como natural⁴⁹, está delineado en el estilo ambivalente, que compacta todo este proceso en un instante poético. La dinámica cazador-presa es, en consecuencia, adecuada en lo conceptual y en lo patético, pues devela los movimientos en ambas direcciones (huida y encuentro) ante agentes que pueden intercambiar su rol (Dios y el sujeto). Esto apunta la idea de juego erótico –una continuidad dialéctica de pérdidas y ganancias que afirman la energía del movimiento⁵⁰- y será explicada en la tercera y última parte de la disertación, y

⁴⁸ La tipografía y el concepto de metáfora estructural pertenecen a Lakoff. Es un tipo de enunciado que trabaja desde lo metalingüístico y prefiguran construcciones desviadas como “me dejaba [sic] toda **abrasada** en amor grande de Dios” (1962, p.131).

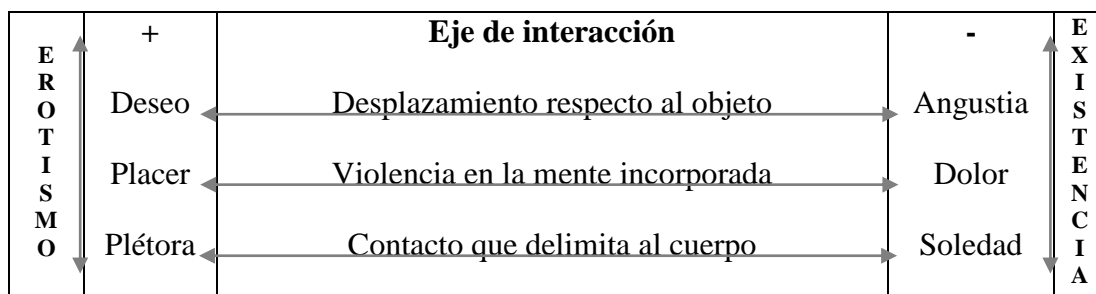
⁴⁹ Los postulados de Bataille son filosóficos, pero toman como base la interpretación de distintos fenómenos antropológicos y estéticos.

⁵⁰ Valdría, en otra ocasión, ahondar sobre la deuda de Francisco Granizo a la sensibilidad romántica.

va de la mano con el acto de blasfemar. Mas por ahora, lo que vale extraer del tema de la caza es sus implicaciones como proceso. Deseo y angustia comparten el hecho de que ninguno se actualiza respecto al sujeto poético hasta los últimos dos textos del conjunto donde, se podría decir, el erotismo cede ante una liberación de ambas fuerzas. Ya que la angustia es temor ante la materia futura y el deseo, impulso hacia el sujeto continuo, la muerte es amenaza pero no realidad. Entonces, la condición habitual del sujeto puede proponerse como una frontera, en la que el exceso de energía es clave y produce la «llama» erótica:

Si el peligro se hace demasiado pesado, si la muerte es inevitable, en principio, el deseo es inhibido. Pero si nos acompaña la suerte, el objeto que deseamos más ardientemente es el más susceptible de arrastrarnos hacia gastos frenéticos y arruinarnos. (Bataille, 2010, p.91).

Es seguro asumir que una buena parte de lo que le brinda al erotismo de Granizo su intensidad, es esta suerte de pugna patética: coherente en lo sensible, mas no evidente para lo racional. En la perspectiva de Lakoff -junto a la de Cohen- se pueden hallar, por ejemplo, las siguientes estructuras metafóricas: CUERPO ES PLACER (metonimia) y MENTE ES DOLOR (reflejo consciente), a la vez que CUERPO ES DOLOR (patema del angustia) y MENTE ES PLACER (patema del deseo). Esta es la estructura del conjunto, que no queda fija en la identidad sino en el movimiento; de tal manera que los ejes categoriales se tensan (fig. 1)⁵¹ para reflejar aquello que no se puede traducir con precisión a lenguaje prosaico sin perder el efecto instantáneo del poema (Cohen, 1982, p.164).



(fig. 1)

El carácter ideal del evento erótico asegura su clímax, en cuanto energía, para que la voz poética se mantenga en diálogo. Si cualquiera de las dos modalidades de muerte

⁵¹ La figura contempla los ejes de interacción analizados. No se descarta, sin embargo, que las isopatías de uno u otro extremo interactúen en más de una manera. Su propósito es tan solo ilustrar parcialmente y de manera ordenada el juego de contrarios.

fuese alcanzada, el hecho poético finalizaría; y con él la intensidad. Bajo esta idea se pueden entender las palabras de Iván Carvajal:

El poema ha de permanecer asido precariamente a la tensión de la cuerda que lanza al amante –en sentido erótico o místico– hacia lo imposible, a la trasgresión que permanece errática en las lindes del lenguaje, a la suspensión de la flecha en el límite de lo posible: en el espacio y el tiempo infinitesimales que separan al amante de la muerte. En el origen mismo del amor se encuentra entonces la imposibilidad del amor. (2005, p.233)

El incesante desplazamiento patético no hace sino revitalizar la condición del hombre como agente sensible. De alcanzar el objetivo en la distancia, se anularía el erotismo, que no es fin sino proceso. Aquí que lo sexual tenga que invertir su curso y ser producto de lo sagrado; la tensión con el objeto del deseo, que no abandona su imagen ideal, puede permanecer pues el evento no concluye. De este modo se podría afirmar que aquello que la voz poética experimenta es, en realidad, un metaerotismo; ya que se apunta a una abstracción de lo erótico que sobrepasa la unión de los cuerpos, sin dejar atrás, por supuesto, la sensibilidad corporal. Es un camino para entender el panerotismo del que habla Carvajal: “sexualidad que atraviesa la totalidad del ser, ritmo de la tierra” (*Ibíd.*, p.220); en otras palabras, una comunión con el todo que suma lo ideal y el mundo.

Como se dijo con anterioridad, la unión sexual ya no es el acto simbólico que desencadena a la imagen; el sujeto poético, en ese instante lateral que consiste en amar a lo divino tras huir del vacío, rompe la relación para trazar un camino inmediato de la continuidad hacia la continuidad en el sueño. De esto se puede colegir que la divinidad, para el sujeto poético, forma el ideal máximo en cuanto a objeto que desear. Frente a otros sujetos amados que Granizo retrata como, por ejemplo, Lili⁵², la divinidad es inalcanzable por completo. Sin embargo, esta misma composición como agente resalta de nuevo algunos problemas para la existencia del sujeto y desencadena un juego de poder que, finalmente, quebrará el movimiento patético.

⁵² Un personaje humano también idealizado que junto a Fernando protagoniza algunos textos de Granizo, entre ellos “La canción de Lili”, “La nueva canción de Lili” y *La piscina*.

3. CAPÍTULO II El objeto del deseo y del pavor: el papel de la divinidad en contraste con la representación de la mujer amada y el Origen

Para hablar de una relación erótica con la divinidad⁵³ en “Nada más el verbo”, se deben establecer dos cosas: la modalidad de una relación entre estos dos sujetos (el hombre-emisor y la divinidad-destinatario) y un concepto de erotismo que le sea correspondiente; este último ha sido al menos perfilado en el anterior capítulo. Como se ha observado, definir el destinatario es una tarea inicialmente sencilla, sobre todo si se reconoce una característica muy arraigada en la poesía de Granizo: escribir con referencia a una segunda persona; como ya deja ver *El sonido de tus pasos*:

Ángel, ¿eran tus alas? No, tus alas.
Era tu dura planta volandera;
pero en aire de sueño, adormidera,
batíase la ausencia de tus alas. (2009, p.298).

O “Los crepúsculos de Otón”:

Viejo, perfecto y triste, dulce
pino desvelado, te nombro,
viejo árbol, padre viejo, terco (*Ibíd.*, p.46).

Este acto de «poetizar» hacia una segunda persona gramatical tiene cierta particularidad, común a su aparición en los distintos textos. Su presencia apunta a dibujar la idea de un diálogo, entre dos sujetos⁵⁴, dentro del universo discursivo de la mayor parte de poemas. Para regresar sobre los términos utilizados para describir el fenómeno de deixis dentro del texto: el destinatario siempre es externo al alcance de la voz poética. Mantiene una distancia clara, mas no se deja de construir hacia el sujeto amando, o receptor, una relación personal y profunda, fundada en una comunicación de una sola vía. Aquí, según se había sugerido, el erotismo es el punto máximo al que llegan estos intentos de la voz por establecer un contacto con el exterior: no hay nada más íntimo que aquel impulso de unión, de comunicación sensorial absoluta que va de la mano de la experiencia erótica.

⁵³ Aunque, quizá, como se ha propuesto antes, la frase más apropiada sea “una relación erótica *hacia* la divinidad”.

⁵⁴ También se da a manera de prosopopeya, entre sujeto poético y partes de la naturaleza, como lo muestra la cita anterior.

La ausencia de voz no descarta que el «Dios» de la poesía de Granizo se convierta en objeto del deseo para el sujeto poético. Mas este no es su único rol y otras consideraciones deben ser exploradas. Como señalan algunos autores –y cito a Juan José Rodríguez Santamaría: “Granizo encara una de las preguntas persistentes de la poesía moderna: la crisis de un dios pensable” (Zapata *et al.*, 2010, p.102); y en ese sentido, la figura de la divinidad supera toda concepción precisa y acaba por probarse como enigma ante el lector. Dado el caso de que lo bíblico se muestra como correlato antes que creencia, el sustantivo actúa como desvío informativo y en buena parte el contexto del referente queda vaciado. Del «Dios» al que habla el sujeto poético podría decirse que está a medio camino de convertirse en una metáfora de algo⁵⁵, todavía indefinido, pero su peso simbólico y las cualidades que la voz poética le asigna como agente vuelven imposible cerrar la figura o dejar que retorne a su nombre sin transformación.

En esto, es fundamental mantener la idea de asignación, base del conjunto de acercamientos que se postularán. Para lo que compete a este trabajo, la divinidad, a diferencia de los sujetos amados de otros poemarios, no se hace presente en el universo discursivo con claridad. Esta posición de análisis no se presume como único camino de lectura; después de todo, críticos como Hernán Rodríguez Castelo han preferido leer estos textos como parte de una “lírica religiosa ecuatoriana” (1979, p.269). Si se ha elegido desplazar el valor ontológico de la figura desde la realidad a la conciencia del sujeto poético es porque tal noción empata, en mayor medida, con la ambivalencia y la mecánica del erotismo que otros autores han destacado en toda obra de Granizo. La voz poética no le asigna a la divinidad ningún rol enteramente supremo -aquí su valor de ideal distante- pero la describe con elementos adyacentes al sistema del isopatías antes descrito y le concede acciones abstractas respecto a sí mismo.

Lo cual demuestra un obstáculo. Pues el patema del deseo interviene en la construcción de Dios como objeto, pero no es su único constituyente. Hay que establecer, entonces, una diferencia entre lo que es la figura, dentro del universo discursivo, y lo que

⁵⁵ Es un proceso similar al que Deleuze y Guattari detallan sobre los textos de Franz Kafka. Podría sintetizarse así: el signo le indica al lector que pertenece a un sistema semiótico conocido pero, una vez colocado en él, otros componentes semánticos sumados en el texto le indican que es disonante y podría encajar mejor en otro. “Ya no hay una designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado [...] la cosa ya no forma ya sino una secuencia de estados intensivos.” (1990, p.36).

la voz desea que sea, para definir sus cualidades en los textos y esbozar, finalmente, la relación que tiene con el sujeto. Con la intención de no limitar y, por lo tanto, no afectar la complejidad de la composición estilística, el siguiente grupo de análisis busca encontrar ciertas constantes laterales que se incluyen en la figura de Dios pero que, probablemente, no la explican por completo.

La base sobre la que se propone este acercamiento selectivo emerge de la idea de rizoma, que pertenece a Deleuze y Guattari y que Rodríguez Santamaría aplica a su lectura de *Nada más el verbo*⁵⁶; pero este es solo su punto de partida. El rizoma y el enfoque filosófico que le precede se asientan sobre una estructura dinámica, es decir que dejan de lado la unidad semiótica -entre otras- por no ser en realidad, por estar en transición. Cohen y Lakoff, por su parte, sostienen una metodología en la que, si bien lo patético y lo metafórico, respectivamente, están cargados de pequeños elementos que el lenguaje no define, el uso de unidades (patema, metáfora) sirven para destacar algunas relaciones dominantes en la oscuridad de la intuición. Ciertamente esto no niega su movimiento ni su polisemia, pero fija un curso posible y estructurado de lectura.

Lo cual es necesario para analizar la divinidad graniziana. Con el referente cultural apartado y un sentido múltiple, resulta difícil localizar la figura adecuadamente. Su uso roza el idiolecto⁵⁷ y no tiene una representatividad definida en la experiencia común⁵⁸. Incluso, a pesar de ser abstracción, no se corresponde de modo exclusivo con una unidad patética, sino que puede suscitar demasiadas.

En consecuencia, es probable que el modo más útil de abordar las especificidades de este «Dios» sea a través de aquellas constantes estilísticas que enfocan, en el poema, una cualidad de valor para el sujeto poético. Si bien en una lectura completa el agente se puede asumir como múltiple por ser único, absoluto y vaciado de sentido, en las ligeras transformaciones que sufre al metaforizarse o adquirir figuralidad momentáneamente, en fragmentos versales y poemas, sí se puede hallar sentido. El sujeto poético logra

⁵⁶ "Para Granizo «Dios existe», pero ante todo como un rizoma del absurdo" (Zapata *et al.*, p.102).

⁵⁷ A manera de dejar señalada esta diferencia entre la apropiación cultural del autor y la entidad que reconoce la religión, toda referencia al idiolecto lleva comillas.

⁵⁸ De acuerdo con Stockwell (2005, p.16), la mente asigna un esquema-imagen a un término localizable para entenderlo. El problema con la divinidad es que no posee una representación icónica y se vuelve más difícil fijarla. En cuanto a lo abstracto, ocurre igual.

representar a su «Dios» (y rebajarlo) a términos más representativos para hablar, en diferentes casos, de aquello que le interesa, pero también le sobrepasa. Aquí el hecho de que sirva al conjunto de poemas tanto como agente pasivo y método para reforzar los motivos; al análisis, sobre todo, de este último aspecto, corresponden las siguientes páginas.

3.1. Un Dios cazador: la metáfora del tiempo

Al distinguir entre pensamiento místico y pensamiento lógico, Bertrand Russell recupera un fragmento de Heráclito, que queda traducido del siguiente modo: “Time is a child playing draughts, the kingly power is a child’s” (2011, p.1)⁵⁹. Aquella distinción pone al anterior enunciado como producto de un conocimiento intuitivo que, a la larga, se declara anticientífico. Pero esa ligera intuición es de gran valor simbólico para la perspectiva cognitiva que guía a esta disertación. La metáfora del niño sí es interesante para lo estético y en especial para la lectura de la obra de Granizo, en la medida que permite introducir y explicar por qué el «Dios» del sujeto poético refiere también a la presencia destructiva del tiempo. A las palabras de Heráclito pueden seguirle unos versos del poeta: “Perfecto, rubio y limpio, / has llegado. / Posa. Breve es el dulce cardo. / Enloquecido niño / que con tu pie rompiste el lucero y el charco.” (2009, p.131). Con esta estrofa concluye el antes citado poema en el que el sujeto recordaba su inocencia animal, antes de convertirse en ser consciente; y cabe mencionar que otros textos del conjunto repiten una imagen zoomorfa o infantil similar para la divinidad.

Parte de lo llamativo en esta figura compartida consiste en que al agente se le reconoce una posición de poder sobre el mundo, mas el valor metafórico del sustantivo (el tiempo es un niño y el dios es un niño) choca inevitablemente con dicha posición. Mientras que una prosopopeya al estilo de “el tiempo es un tirano”⁶⁰ es coherente para el nivel de poder que connotan ambas palabras, la prosopopeya de Heráclito y la metáfora de Granizo son mucho más inquietantes en tanto incluyen un rasgo adicional: los agentes tienen poder sobre el universo, pero sus capacidades son primitivas.

⁵⁹ Una traducción tentativa al español podría leer: “El tiempo es un niño jugando damas, el poder real es del niño”.

⁶⁰ Como puede ser encontrada en el *Soneto XVI* de William Shakespeare.

Tú, sin palabras, eterna voz, eterna savia, sin ramas y sin hojas.
Tú, original y equívoco,
hambriento en el informe caos del tiempo
mudo y lento, **inmenso protozooario**, tibio amado,
desnudo ser en fronteras de sueño. (Granizo, Op. Cit., p.138)⁶¹

Cierta idea de azar bordea esta descripción. Tanto divinidad como tiempo actúan sobre la materia para afectarla sin que esto implique una intención o conciencia claras. En términos de la metáfora, su fuerza respecto al universo les da una posición de control o de sustento estructural que su inconsciencia vuelve errática, aunque siempre en la dimensión de la caída. Este Dios, que es continuidad pura, parece no tener lenguaje y como un animal o un niño está limitado a un impulso casi automático sobre el que no tiene libertad. Respecto al motivo del tiempo, esta divinidad es un ente que avanza devorando al resto de seres; y en aquella particularidad se aplica la metáfora que la voz poética muestra al lector: el Dios de “Nada más el verbo” es un dios animal y amoral.

Ante la figura del “inmenso protozooario”, se podría decir que la principal pulsión de la divinidad graniziana, al menos para su aspecto móvil⁶², es «consumir» en un sentido polisémico. Bajo tal circunstancia, es adecuado, entonces, utilizar de ahora en adelante la metáfora estructural DIOS ES ANIMAL, que funciona en el conjunto de varias formas. Esto incluiría la otra metáfora de la divinidad como niño pues, antes de especificar otros vínculos semánticos, lo que esta construcción sugiere es un carácter primitivo, es decir, un animal antropomorfo sin lenguaje.

Se había establecido que, al menos en su mecánica, la metáfora del tiempo y el «Dios» del sujeto poético son similares. Para no alejar esta semejanza, de suma importancia para la hipótesis, lo primero que el análisis contemplará es cómo la metáfora del dios animal se vincula, en parte, a la prosopopeya de Heráclito. El sincretismo entre los correlatos bíblico y evolutivo que el poeta había acercado en *De la poesía* es el punto más evidente para dicha comparación. Así lo demuestra otro fragmento del ensayo:

[D]el sagrado ruido de la mañana del Génesis se desprendió el principio de la carne manoseada por las terribles manos ingravidas de la evolución, modelada por el incansable dedo del tiempo en el gozo y en el dolor de infinitas vidas, asida por la garra absoluta de la energía eterna [...] (Granizo, 2003, p.43).

⁶¹ El énfasis es mío. El lector puede observar aquí cómo inmenso y minúsculo se adscriben al mismo sujeto y contribuyen a asentar la dislocación de la deidad.

⁶² Recalco que este ‘Dios’ tiene otras formas que se adecúan mejor a otros motivos. Sus rasgos cambian según las necesidades expresivas.

El fragmento evidencia de modo casi transparente el estilo-mental del autor y cómo este habría producido la figura del dios-animal que contiene al tiempo y sus funciones. A lo largo del conjunto, varias son las ocasiones en las que el sujeto poético da cuenta de tal rasgo en términos similares o iguales. En su forma de creador, la figura de Dios ha trabajado sobre el hombre como un alfarero sobre la arcilla: “[¿] y tu insaciable, duro dedo / no modeló la exigua carne, [?]” (Granizo, 2009, p.130); mientras en su forma de niño o animal, la creación se acerca a ser una violencia accidental, un azar consumado por el avance del tiempo. Ambas formas son posibles para la mente del sujeto, que siempre se debatirá entre ver al destinatario como entidad moral o amoral, dependiendo de la imagen que le superponga.

En esta última perspectiva amoral, que es la que encaja con la metáfora DIOS ES ANIMAL, el llamado de la voz poética al «Dios» se prueba inútil. El amado, absorto en un estado de plenitud, es percibido como un ser vivo que se expande como el tiempo y pertenece a una esfera inapelable. “Bruto” y “ciego” son epítetos habituales en los textos para describir ese cambio de dimensión entre lo humano (emisor) y lo divino-animal (destinatario). Su continuidad se complementa con la plétora y queda presentado como un ser atrapado en un estado erótico ideal; no ardiente como el humano, pero con una efusión que se dirige hacia el infinito, hacia la eternidad (e. g. “en el amor poseso”).

Complementario a esta lectura es el intercambio adicional entre el correlato bíblico y cierta conciencia lingüística que sostiene el sujeto poético. De acuerdo con un pasaje de la tradición cristiana que puede ser encontrado en el Evangelio de San Juan, Dios también es nombrado como Verbo, bajo la misma mecánica dislocativa que Granizo ha adaptado de la teología: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios.” Sostener que este referente contextual, por sí solo, afirma el ensamble metafórico sería llevar el asunto a los límites de la sobreinterpretación; sin embargo, otras construcciones estilísticas sirven de apoyo a esta idea. Ya que la divinidad es *el* verbo, es decir tiempo, el ser humano es *un* nombre o un espacio cerrado al que la temporalidad desgasta. La categoría genérica (verbo) es idea de la acción, mas no acción concreta pues abarca toda posibilidad de permutación. Por su parte, al igual que la carne que «ha recibido», el nombre del sujeto poético se actualiza respecto a circunstancias sobre las que no posee control: “Y tú que me has herido / con un nombre como la tarde y como el viento, / eres el corazón ínfimo y dulce / de encadenado sueño.” (Granizo, 2009, p.133).

Si existe un espacio fijo, de igual manera por su carácter ideal, este es el Origen. En “Nada más el verbo” la divinidad es agente transformante, cuando se le asigna la imagen del animal, y esta es su constante. El Origen coexiste como otra forma del absoluto que, al contrario, no puede ser considerada como entidad. Es un *locus amoenus*⁶³ puro -en la mayoría de los casos-, de continuidad armónica, mientras el dios-animal es continuidad que violenta. Decir, sin embargo, que el Origen constituye solo espacio y Dios solo tiempo no sería del todo preciso respecto a lo que deja entrever el estilo. En la imagen de lo original el espacio es vibrante, de vitalidad sostenida; aquí que la voz lo compare como estadio de música permanente, que puede acercarse a cierta noción kierkegaardiana: “se echa mano de la música con el único propósito de que la conciencia retorne a la inmediatez y se adormezca suavemente en ella.” (Kierkegaard, 2010, p.84). En tal caso, el Origen ofrece inmediatez positiva y alargada; posee una dimensión temporal tan dilatada que carece de valor y su espacialidad se plantea como dominante.

Para la metáfora estructural DIOS ES ANIMAL, el tiempo, como se ha visto, es dominante, pero esto no niega su espacialidad. El problema es que su espacio está sujeto a dislocación y, en tanto esto sucede, queda indefinido. Se vuelve activo en relación con la materia, lo cual incluye al sujeto poético, aunque también pasivo por su distancia:

Palpo el breve gusano de tu gozo
carne arrancada del celoso bruto
divino, con el lazo del minuto.
Duerme el raudo animal en el embozo

del vaho de su fauce, ronco pozo
de amor, llega mi lengua al hueso enjuto,
pero despierta cruel, diente absoluto,
a comerme la vida trozo a trozo. (Granizo, 2009, p.148).

En la estructura patética, la caza estaba relacionada con el eje placer/dolor. Pero el sistema visto en el primer capítulo permite la interacción de más de un patema en la misma imagen (fig.1, p.40). Este es un punto de importancia para comprender el flujo de distancias y aquello adicional que se desprende de la metáfora del dios-animal. El tópico de la caza, según se había establecido, está vinculado al evento erótico y se vale de dos

⁶³ Hay que resaltar el hecho de que el motivo del ‘lugar ameno’ no va de la mano con una representación bucólica, habitual en la tradición romántica, sino que se ejecuta más como una visión ideal de los estados primarios. Se puede comparar con la “nostalgia religiosa [que] expresa el deseo de vivir en un Cosmos puro y santo, tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del Creador” que Mircea Eliade propone como constante en la experiencia religiosa de varias culturas (1998, p.52).

roles: cazador y presa; donde el primero dirige la violencia y el segundo la recibe. En su aspecto móvil, la divinidad graniziana se adapta al papel del cazador y se aproxima al sujeto poético de manera amenazante. «Dios» funciona como agente anclado a la secuencia que va del tiempo a la muerte, por lo que acerca el dolor al sujeto poético, quien se percibe como presa (“gacela”); aunque, al ser continuidad, también promete plétora y reemplaza la ambivalencia.

A causa de esta razón, la conexión más precisa no sería, de modo directo, «Dios» es una metáfora del tiempo, sino «Dios» es reducido a un animal cuya función es el tiempo. Como lo demuestra la figura, la presencia de «Dios» como animal implica también la presencia del tiempo y suele ir de la mano de todas sus consecuencias para la conciencia. Esto no quiere decir que una relación metafórica de equivalencia del tipo “Dios es el tiempo” o “Dios significa el tiempo” sea precisa, sino que más bien se expone una cadena semántica. La voz poética asimila ciertas características y percepciones sobre el tiempo a este extraño sujeto construido en el conjunto de poemas con el nombre de «Dios», pero su figuralidad añade otros componentes semánticos y otras implicaciones patéticas sin las cuales difícilmente tendría la fuerza que el lector puede percibir.

3.2. Un Dios cazado: reflejo del deseo

El «Dios» de Granizo siempre tendrá más de una forma y, quizá, la más notable sea su forma como objeto del deseo. En cierto modo la disertación ha venido trazando el camino para el análisis de esta construcción estilística particular, pero el centro del proceso ha sido, en cada ocasión, el sujeto poético y la sensibilidad expresada antes que la figura como tal. No es extraño; la imagen del objeto debe remitir al patema en la misma manera en el que el deseo debe proyectarse hacia algo. Dentro del sistema del erotismo que se estableció en el primer capítulo -y junto a lo que se ha dicho de la simbología de Granizo- estas palabras, tomadas de *El erotismo musical* de Kierkegaard, son oportunas:

El deseo se despierta y, como siempre sucede, es en el mismo momento de despertar cuando uno se da cuenta de que ha soñado, es decir, cuando el sueño ya está muy lejos. Ese despertar del deseo o, si se prefiere, este choque brusco que despierta el deseo, lo separa del objeto y al mismo tiempo le da un objeto. Es preciso captar bien esta típica determinación dialéctica: el deseo sólo existe mientras haya objeto, y el objeto sólo existe mientras haya deseo. (2010, p.80).

El deseo en “Nada más el verbo” se tensa, sobre todo, entre la imagen que promete y el impulso de la huida. Pues el dios-animal es cazador, amenaza de violencia doble, queda también su forma distante como objeto del deseo, que podría adecuarse a la metáfora estructural DIOS ES IMAGEN. Si bien en el caso de la primera metáfora los usos léxicos son lo suficiente marcados para mostrar al lector el vínculo (e. g. “fauces” o “zarpa”), la estructura del dios-imagen, por otro lado, no es tan evidente. Para salvar esta dificultad, se propone abordar dos rasgos estilísticos complementarios a esta visión específica de la divinidad: su valor como ideal, en contraste con otros objetos del deseo que aparecen en distintos momentos de la poesía de Granizo, y el uso de prosopopeyas lejanas al centro de la deixis.

Una idealización del objeto del deseo en la obra del autor puede ser rastreada dentro de casi cualquier relación erótica entre el sujeto poético (o el personaje principal, en el caso de otros géneros) y lo que se ha decidido denominar el sujeto amado; algo que ya se esbozó hace unas páginas. Sin embargo, esta es una constante que debe ser explorada a detalle, si se quiere entender mejor el papel de la figura de «Dios», en términos del sistema que se ha seleccionado. Así, se podría regresar al texto de Bataille, quien dice del objeto erótico que es un “objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto” (2010, p.136); perspectiva que es válida para «Dios» y la mujer amada, en distintos niveles.

El ideal de la mujer amada, en otros poemarios, es decididamente más familiar para el lector que el de la divinidad. Granizo introduce un agente que, de manera necesaria, invoca lo humano, como acceso al todo, pero mantiene su distancia con el sujeto amante. En su idealidad, la amada puede ser a la vez objeto del erotismo de los cuerpos, por su aspecto de ser sexuado, y perfecta, en cuanto en realidad no es tangible, pues no suele estar atada a las leyes que rigen al ser humano. Esto se adecúa a lo que Gabriela Michelena encuentra en la obra completa: “la amada es flor inalcanzable y belleza eterna. Esa mujer se desborda y sobrepasa al yo poético.” (2010, p.35). Aunque, según la investigadora, también existen fragmentos de los últimos poemarios en los que la concreción del objeto se da, lo cual conlleva una especie de «contaminación» de la amada, que termina por convertirla de imagen a mujer perecible.

«Dios» no posee si no un cuerpo abstracto, a diferencia de la amada, aunque sí puede convertirse en objeto del deseo en la perspectiva del erotismo sagrado. De hecho, esto es lo que hace el sujeto poético en “Nada más el verbo”. Así como el ideal humano es

referido bajo el nombre de “amada”, Granizo, a la manera de los poetas místicos, construye a la divinidad como “amado”. Y, una vez excluida la dimensión humana, permanece en el poema una imagen de continuidad que podría considerarse eterna:

[C]uanto más irreales son las formas, menos claramente están sujetas a la verdad animal, a la verdad fisiológica del cuerpo humano, y mejor responden a la imagen bastante extendida de la mujer deseable. (Bataille, 2010, p.149).

La divinidad le otorga al sujeto poético la oportunidad de pensar un metaerotismo de permanencia. Tal vez esto genere un obstáculo por excluir cierta corporeidad concreta, mas en este mismo punto consigue, ante el evento, otro tipo de ventajas. Su distancia es eterna a la vez que dentro de sí esconde la sustancia de la continuidad. Para seguir con el pensamiento de Bataille, el sujeto poético ya no se enfrenta al objeto significativo que se transforma en imagen de la negación de sus límites, pues se dirige directamente a un objeto del deseo que, como tal, es imagen de objeto ilimitado. De modo que el objeto erótico ya no es medio para llegar a la continuidad, sino continuidad en sí, como se había dicho antes.

Esto forma parte de los motivos por los que se ha abandonado la posibilidad de hacer una lectura estrictamente religiosa de la poesía de Granizo. Una comparación entre el estilo utilizado para construir la figura de la amada y el «Dios» de “Nada más el verbo” deja en evidencia su similitud como ideales sobre los cuales se expresa el erotismo, aunque se distingan por su grado de abstracción y representación. Para la lectura que se ha elegido proponer, este dios-imagen está motivado por el deseo que tiene el sujeto poético por recuperar lo continuo y, en adelante, sobrepasa cualquier ideal de femineidad o masculinidad, ya que apunta a un erotismo totalizado. La existencia de este ente, como la de otros sujetos amados, no tiene que ser verdadera fuera del sujeto, mientras pueda sostenerse como imagen de ensoñación. Esto se comprueba, curiosamente, también en los instantes de conciencia:

¡No! que nada me ataba a ti
ni nada de ti me perseguía,
alucinado mal, aéreo bruto,
celestes como un niño sin ojos desvestido
en la arena de un nombre sin sonido.
¿Dónde la zarpa, dónde la huella y el ladrido
de la desesperada cacería? (Granizo, 2009, p.146)

Etéreo y sin embargo presente, este es el dios-imagen del conjunto de poemas que, desde una perspectiva cualitativa, mantiene cierta diferencia con la metáfora del dios-animal. Con el motivo del tiempo en el horizonte, la divinidad graniziana tiene un rol de

acción frente a la materia. Si el sujeto poético lo denomina animal, esto es coherente en la medida que la metáfora regresa, tras describir un papel para el agente, y se traduce en movimiento dentro del universo poético. En cambio la prosopopeya, siguiente aspecto de la metáfora estructural a analizar, no siempre se devuelve como acción y, en tanto esto ocurre, es más especulativa o proyectiva.

Se puede tomar como ejemplo de esto el patema de la soledad. El sujeto, en el centro de la deixis, humano -y, en términos de Dominique Combe, humano universal-puede expresar su aislamiento en soledad y tristeza, experiencias que le son por entero propias. Ahora, transponer dichos sentimientos a una figura sobrehumana, ¿es coherente? El «Dios» brinda continuidad, idea que ha sido resaltada en numerosas ocasiones durante esta disertación. Es natural que esto sirva a la oposición entre hombre y divinidad, pero Granizo va más allá, hasta el punto de entender ciertas partes del «Dios» en términos de discontinuidad o, en otras palabras, en términos de humanidad.

Para el animal pletórico, estar “en el amor poseso” tiene sentido. Se había observado que el movimiento en la metáfora DIOS ES ANIMAL es progresivo y va de la mano con el tiempo lineal. Por eso los siguientes versos son un tanto desconcertantes: “Tú que has callado, que en la tierra / rendido estás lírico y triste” (Granizo, 2009, p.135). Amor y tristeza son ambos sentimientos humanos que se aplican a un ente no humano; el primero encuentra correspondencia en el marco del erotismo y el segundo, al ser desvío profundo dentro del sistema, deja en claro un hecho que, en realidad, se aplica a los dos: la prosopopeya añade un carácter proyectivo al objeto del deseo.

Esta es otra de las claves en las que la poesía de Francisco Granizo choca con el trabajo de los poetas místicos. El Dios de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa de Ávila es un absoluto positivo en el que ideas como la tristeza y la soledad no pueden sostenerse. Una deidad en sufrimiento, al igual que su creación, es imperfecta para la teología o, quizá, una baja interpretación de su misterio en palabras humanas. Pero el sujeto poético de Granizo no se enfrenta a una divinidad exterior, sino a un dios-imagen, que en el proceso erótico puede tomar la forma de su par. Si este «Dios» existe mientras es pensado, depende totalmente del sujeto poético para existir y su imagen, a pesar de ser ideal, también responde a rasgos humanos.

Como los amantes que, de acuerdo con Gabriela Michelena (2013, pp.52-54), sufren y desean su encuentro en la novela *La piscina*, la divinidad amada y el sujeto

amante se cazan. Sobre el dios-imagen del conjunto de poemas, el sujeto poético proyecta sus propios sentimientos para equilibrar la disparidad ontológica e intentar transformar la multiplicidad de la figura «ideal» en partículas íntimas. El aislamiento, que carece de cualquier valor patético para la divinidad, es expresado como soledad o tristeza; así como la continuidad se torna amor y pasa a ser parte de la relación metafísica que el sujeto percibe.

Aquí que las interrogantes que la voz poética lanza hacia «Dios» también cobren un tono de cuestionamiento, en esencia, moral: “¿Por qué me desataste / de las ancianas rocas musicales?” (Granizo, 2009, p.133). Bajo esta nueva «racionalidad» que genera el lenguaje, existe esta imagen divina con una dimensión humana proyectada y su rol es intermitente. La divinidad no puede responder esta interrogante, pero es una formulación que tampoco puede ser considerada como absurda, en vista de que el enunciado poético mantiene su propia lógica motivada. La voz se encauza a la necesidad de expresar, sin otro propósito que decir su interioridad. De manera que el sujeto poético puede cazar su propio fantasma o un ideal erótico abstracto con la misma efusión patética que tendría ante un objeto concreto. De acuerdo con Carvajal, también: “Un Dios a quien el hombre se dirige para conjurarlo, limitarlo, aprehenderlo, para interrogar en él su propia condición existencial.” (2005, p.225).

El conocimiento del sujeto poético y sus emociones sobre aquel “alucinado mal” no se actualizan hasta el final. El sujeto de “Nada más el verbo” conoce que su objeto del deseo es imagen, mas lo obvia en el impulso de mantener el deseo. Hay, en este caso, una forma de suspensión de la incredulidad: “a term first used by Coleridge to describe what he called “poetic faith.” [...] leading to such reality-distorting structures and cultural expressions.” (Montell, 2001, p.130)⁶⁴. La mente y el poema pueden sostener dos posiciones que se anularán solo si anuncian su incompatibilidad, pero sin dicho encuentro pueden coexistir. El hecho de que el sujeto poético contemple a la divinidad como ausencia espacial y presencia patética no se expone en los poemas a modo de una crisis -simultánea- que requiere de una resolución. Al contrario, se presenta ante los lectores como una crisis

⁶⁴ Traduzco este fragmento de la siguiente manera: “un término usado primero por Coleridge para describir aquello a lo que denomino “fe poética” [...] conduciendo a tales estructuras que distorsionan la realidad y a expresiones culturales.”

extendida; enfoca diversas distancias y sensaciones ante una sola imagen y, al igual el erotismo, está sujeta al movimiento entre el sueño y la vigilia.

Inmersa en la fe de un ideal y luego incrédula, la voz poética transforma al objeto de su deseo en objeto de pavor e incluso en objeto vacío. La tensión del erotismo y el juego de distancias que se ha relacionado con el motivo de la caza se sostienen en todos los poemas, salvo en los dos últimos, donde el sujeto poético toma una postura de libertad ante el flujo de imágenes y sentimientos. Si el «Dios» graniziano había tenido una posición de poder como imagen suprema y misteriosa dentro del universo discursivo, el final de la sección rompe con todo el sistema desarrollado hasta este momento. Para hablar de este cambio, sin embargo, hace falta entender cómo la dinámica del poder encaja con las interrogantes existenciales y devela el juego erótico, que acabará por neutralizarse. Lo mejor, en ese sentido, es explorar el uso de la blasfemia y el intercambio de poderes que concluirá en la liberación trágica del sujeto.

4. CAPÍTULO III Cohabitación y blasfemia en el juego erótico

"¿Sería la existencia para nosotros
un exilio, y la nada una patria?
En las cimas de la desesperación, Emil Cioran

Un «Dios» múltiple suscita afectos múltiples. Cuando el lenguaje le asigna un rasgo, ciertas cualidades se hacen presentes y otras quedan suspendidas, aunque no anuladas. En esta línea se puede entender la figura retórica de la cohabitación. Un agente sobre el que otro coloca dos enunciados opuestos que, a su vez, responden a dos perspectivas oscilantes. La función de esta figura literaria es similar a la de otras figuras lógicas de la retórica, en cuanto sirve para describir una oposición de apariencia irresoluble. La cohabitación, a pesar de no ser frecuente para describir este conflicto, concuerda mejor con lo planteado, en la medida que, en su especificidad, da un paso más allá del lenguaje puro.

¿Por qué no leer la relación hombre/Dios de “Nada más el verbo” en términos más generales como contradicción o paradoja? En primer lugar, el vínculo que estos términos tienen con la antigua retórica es claro. Su etimología y su uso como términos señala uno de los puntos que este análisis ha debatido con frecuencia, en base a la Poética de Jean Cohen: hablar de contradicción en poesía es entenderla a través de un rígido repertorio conceptual que limita su potencial estético y, por lo tanto, comunicativo. Si bien se podrá argumentar que excluir el uso de ciertos conceptos por sus connotaciones es un acto un tanto innecesario, es la firme creencia, con la que opera esta disertación, que una terminología que se adecúa a las ideas expuestas le otorga mayor claridad al texto y evita malentendidos.

En segundo lugar -y esto es lo más importante- el carácter específico de la cohabitación es coherente con la teoría, en la medida que abre un puente a la lectura cognitiva que se ha querido mantener: se define como una coincidencia de dos términos o ideas contrarias en un mismo sujeto. Como base al análisis, se ha recalcado en más de una ocasión que el conjunto de poemas presenta, ante el lector, dos sujetos involucrados bajo el vínculo de un acto comunicativo; incluso se los ha definido como remitente (sujeto poético) y destinatario (figura del «Dios»), en virtud de resaltar el carácter unidireccional de la relación. En resumidas cuentas, el remitente no solo apela al destinatario sino que, además, lo imagina con ciertos rasgos que cambian -y se pueden oponer- según el estado patético del verso o pasaje.

Ya que ahora se está hablando de una figura literaria recurrente, dentro de la estructura del conjunto de poemas, se debe notar que al cambio de perspectiva en el sujeto poético le sigue un cambio de oposiciones enfocadas. Esta idea quedó introducida con los dos tiempos del símbolo de la carne: el cuerpo constituiría una especie de don siniestro, en la medida que le es entregado al ser⁶⁵ por una fuerza mayor y le sirve tanto como instrumento de placer como síntoma de una náusea mortal. En este «Dios», que ejerce un papel de demiurgo, cohabitarían indirectamente el «bien» de quien entrega un don y el «mal» de quien entrega un veneno. Mas no es el único ejemplo de cohabitación.

Para concluir el análisis, sin embargo, se ha seleccionado puntualmente una variante estilística de la figura que merece ser estudiada con cierta profundidad, ya que complementa lo tratado en capítulos anteriores. Esta forma de cohabitación es la que se da entre el erotismo hacia la divinidad y la blasfemia. Se basa en la construcción de «Dios» como una figura de poder en el universo discursivo y sustenta la oportunidad de liberación que encuentra el sujeto poético en los últimos textos de la sección.

4.1 La blasfemia como juego de poderes

El camino más obvio que toma la blasfemia es la inversión (el humor, el odio). Es parte de su poder devastador. Quien blasfema irrumpe el aura sagrada de un objeto o sujeto y afirma una posición de poder ante él. En el caso de “Nada más el verbo”, la irrupción de dicha aura se efectúa en una serie de condiciones especiales que dejan en claro una diferencia con otros autores que han preferido la parodia, la ironía o la iconoclastia.

Pues lo religioso es sobre todo correlato, antes de entrar en la cohabitación es necesario considerar ¿existe una blasfemia realmente en la poesía de Francisco Granizo? Desde una perspectiva exterior, vinculada al correlato y al contexto cultural: sí; pero el acto de blasfemar en el texto como tal, para lo que respecta a la composición interna, no es fácil de dilucidar debido a la ambivalencia. No hay forma segura de determinar si la divinidad tiene una función sagrada para el sujeto poético. Aquí, el estilo no ofrece ninguna luz definitiva sobre la cuestión y la categoría de lo sagrado puede aplicarse a

⁶⁵ En su ideal metafísico que, en ocasiones, distingue el sujeto poético de su ser material. Para el correlato bíblico, si se quiere, el espíritu.

circunstancias demasiado ambiguas o específicas dependiendo del autor que la estudie⁶⁶. Entre algunos de los textos que se consultaron como soporte, hay quien encuentra que el insulto de la blasfemia constituye un acto de violencia mientras exista un sujeto que tome ofensa de ello; o, también, quien postula solo puede darse dentro de una sociedad religiosa con la capacidad de condenar el acto.

En el caso del arte, “The Love That Dares To Speak Its Name” es un referente que puede ser hallado, con frecuencia, en artículos contemporáneos de más de una especialidad. Este poema, de composición más bien simple, parece haber sido notado en su tiempo con escándalo, al representar a Jesucristo, a sus apóstoles y a los romanos en situaciones sexuales variadas. Si bien este texto es, por mucho, más transgresor que el tipo de poesía que se ha analizado, para lo que corresponde al capítulo actual, algunas de sus características y circunstancias, en un contexto social concreto, pueden ser de interés, a modo de contrastar qué hay de blasfemia en la sección que se ha elegido. Durante 1977 James Kirkup, el autor del poema, fue enjuiciado bajo una interpretación más moderna de cierta ley británica que prohibía la blasfemia. Del lado del demandante se argumentó tanto una traición al Dios del cristianismo como una ofensa hacia la sensibilidad religiosa de ciertos grupos (Burns Coleman & White, 2006, pp.36-38). Al tomar en cuenta la doble razón que la persona ofendida da, se podría decir que, parte de lo que impulsó la disputa, es el hecho de que Kirkup, homosexual como Granizo, hace una apropiación completamente transgresora de los símbolos sagrados de una religión. Las imágenes del poema incluyen una sexualización del cuerpo de Jesucristo y un acto de necrofilia, posterior a la crucifixión; de los cuales el último podría resultar aberrante, incluso, desde un punto de vista secular.

Pero en la poesía de Francisco Granizo el rol de la blasfemia es distinto. De cierto modo sí constituye un acto de violencia contra un nombre «culturalmente» sagrado, mas no llega a ser tan transgresora como la imagen erótica de Kirkup. En coherencia con los parámetros estilísticos propuestos, podría interpretarse como una irrupción que se adecuía a

⁶⁶ Los autores de un breve artículo titulado “Stretching the sacred” muestran la vaguedad del concepto y cómo se presta para diferentes interpretaciones. El artículo muestra esta idea a través del conflicto que podría encontrarse al empatar lo religioso y lo sagrado entre William James, que parte de la experiencia individual, y Emile Durkheim, para quien la institucionalidad de una religión en una sociedad dada es la única base sobre la cual estos conceptos pueden sostenerse (Burns Coleman & White, 2006, p.67).

la violencia ambivalente del erotismo, descrita en el primer capítulo; más que nada el ejercicio tentativo de darle a lo divino una dimensión metafórica. A diferencia de aquella del autor británico, la imagen en Granizo no es la de una posesión agresiva sobre lo sagrado, debido a que no supera su virtualidad y abstracción: la imagen queda en el deseo ardiente de unión –en esto yace su sutileza-, no perturba la imagen ni el espacio sagrado. En ese sentido, las primeras blasfemias en “Nada más el verbo” no son tan agresivas como otras formas que buscan la destrucción o la inversión. Esta es una modalidad que, al contrario, juega con la idea de profanar sin completar tal profanación.

A pesar de ser leve, si se ha conservado el término de blasfemia, utilizado ya por Carvajal (2005, p.225), Michelena (2010, pp.102-103) y Rodríguez Castelo (1979, p.269), ha sido en correspondencia con: 1) el correlato bíblico que, a pesar de todo, no puede eliminarse; 2) el papel mítico-creador, plasmado en algunos poemas, que se le confiere a la divinidad; 3) y la distancia de poder que separa a la figura del sujeto poético que la piensa. Aquí que se haya preferido tomar –finalmente- como referencia el concepto que brinda Manuel Delgado⁶⁷ en su libro *Luces iconoclastas*: “La blasfemia es una forma de violencia, un acto de agravio que se comete contra lo más alto colocándolo en lo más bajo, una ofensa cuyo efecto no es físico, sino simbólico” (2002, p.131). Donde lo esencial es comprender que la violencia de la blasfemia ocurre desde y hacia la esfera de lo semiótico.

Como un ligero paréntesis, cabe admitir que el resto de textos que se pudieron consultar abordan el asunto con un enfoque en los conflictos sociales y religiosos del mundo contemporáneo: choques entre religiones, fanatismo, libertad de expresión, etc. Casi ninguno de los documentos a los que se tuvo acceso prestó un marco tan completo como el que sustentó los capítulos anteriores; por lo tanto, es oportuno aclarar que se prefirió el soporte de casos específicos. Aquello, que relativo a otras obras o eventos, pueden esbozar sobre la blasfemia autores como Manuel Delgado, Mijail Bajtin y Carol Becker, en sus respectivos campos, ha servido a su manera para ilustrar cómo se da la violencia de lo profano hacia lo sagrado en la composición de Granizo.

⁶⁷ Antropólogo de la religión y profesor de la Universidad de Barcelona. Sus contribuciones son interesantes en cuanto a recopilación de información; no tanto así los juicios que incluye tras definir la blasfemia, que podrían ser calificados como reaccionarios.

Quizá lo más valioso de la cita a Delgado es que deja entrever una estructura de dirección o lo que George Lakoff entiende como una metáfora orientacional⁶⁸ (2003, p.26). Indica una disposición que separa la esfera de lo sagrado de la de lo profano, el ideal de la corrupción mundana, y comparte la distribución semiótica del espacio que Mircea Eliade observa en múltiples civilizaciones⁶⁹. En la división cielo/tierra, lo alto es el lugar de lo sagrado y lo bajo, el de lo profano. A la posición de poder *sobre* el universo que tiene la figura de «Dios», frente al sujeto poético de la sección, se contraponen el *bajo* -aunque añorado- estado primitivo del animal. Si, de acuerdo con Lackoff, la metáfora estructural ayuda a comprender parte de un concepto en términos de otro, podría decirse que, la metáfora estructural se presenta como blasfemia cuando conecta un objeto sagrado con otro que lo profana por pertenecer al mundo de lo bajo. Por lo tanto, el uso del DIOS ES ANIMAL en el estilo de Granizo señala cierto tipo de subversión hacia la «pureza» de lo sagrado.

La figura del dios-animal o del dios-imagen al que habla el sujeto poético no es, en materia estilística, la imagen de un ideal antropomorfo y omnipotente, sino la de un ente desprovisto de pensamiento, en cuanto no es comprensible en el lenguaje humano y se enfoca el estado patético que posee y proyecta, antes que sus posibles virtudes:

Escucha esta tremenda voz
en el principio y en el fin de los siglos, sola,
te amo.
Velo tu sueño. Duermes.
Dolorido y saciado como las hembras. (Granizo, 2009, p.146)⁷⁰

Esto se confirma en el uso de epítetos que describen a la divinidad. “Celoso”, “bruto” y “ciego” son algunos de los rasgos con los que la voz retrata al amado, con lo cual ayuda a convertir el estado de este último en condición de carencia. A causa de tal transformación, el vínculo entre el erotismo y la blasfemia toma una forma peculiar,

⁶⁸ Una metáfora estructural que es producto de la ubicación y semiotización del espacio y resulta, por ejemplo, en asociaciones del tipo ARRIBA ES BUENO o ARRIBA ES MEJOR, que motivan frases como “sobreponerse a un obstáculo” o “estar a la altura de las circunstancias”.

⁶⁹ Un caso particular: “la enorme construcción del templo de Barabudur en Java, que está edificado como una montaña artificial. Su ascensión equivale a un viaje extático al Centro del Mundo; al alcanzar la terraza superior, el peregrino realiza una ruptura de nivel; penetra en una «región pura», que trasciende el mundo profano.” (1998, p.35)

⁷⁰ Puede notarse que este verso explicita el carácter humano universal del sujeto poético, propuesto por Dominique Combe, y que ha sido considerado coherente para el conjunto de poemas.

aunque no del todo desconcertante. Aquí, uno de los puntos que cabe resaltar es que la blasfemia de nombrar al «Dios» como animal también funciona, por momentos, próxima al enunciado erótico y refuerza la tensión en el eje de la violencia. Se da, por lo tanto, un momento de animalidad deseable:

Méteme, Dios, en la celada celda.
Insaciable, celoso,
muerde la entraña, Dios,
bebe, mi pozo
olvidado y profundo, te estremezca
la vasta sed del gozo (*Ibíd.*, p.149)

Como se puede observar, de nuevo, esta es solo una de las varias facetas de la imagen que se desprenden de la metáfora estructural. Ahora bien, existe un segundo punto en el que vale considerar a la blasfemia. La interpretación que se propone no se aleja del erotismo, pero está más centrada en un intercambio de jerarquía que quedó antes indicado por el motivo de la caza: el sujeto poético blasfema para situarse en una posición de poder que, al igual que la tensión de las isopatías, ayuda a sostener el juego erótico con la figura del dios “alucinado”.

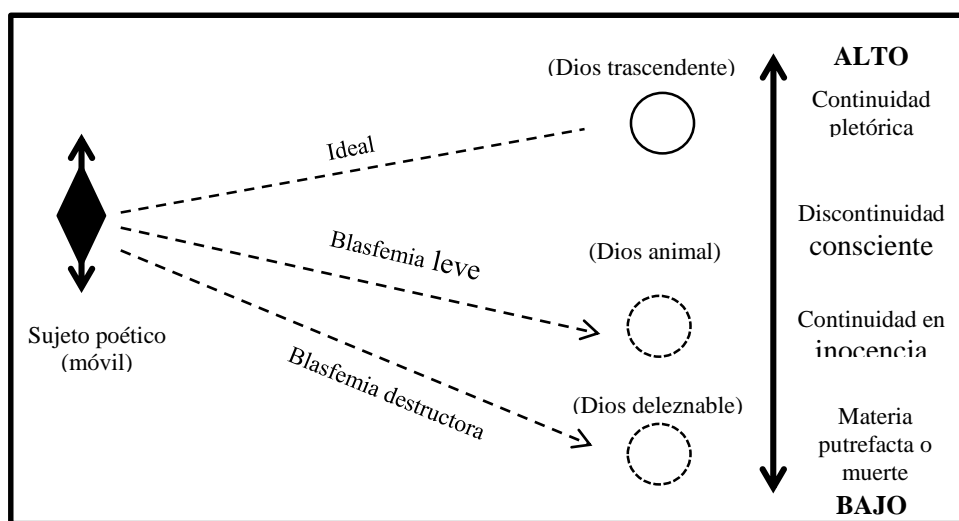
En principio, la relación entre la divinidad amada y el sujeto amante nunca se altera. El «Dios» del conjunto jamás desciende o deviene en ser material más que a través de la metáfora, ya sea concreta (“protozooario”) o estructural (“dolorido”). Hay que admitir que aquí resurge la interrogante sobre qué es el agente en el universo dado y qué es lo que, al contrario, dice de él la voz poética. La postura que se ha tomado para ejecutar tal separación se centra en la isopatía de la soledad. Subordinada a esta, se ha leído una distancia entre la realidad material del sujeto y la otra realidad de la divinidad; ya el análisis del símbolo de la piedra arrojó esta característica que, además, se repite en otros usos estilísticos como el indicativo “allá” o en la construcción del espacio que contiene a la divinidad: “Amado amigo, tibio amigo, / desde las mudas horas secas, / desde el crepúsculo perpetuo, / desde las ruinas de los sueños,” (*Ibíd.*, p.130).

La distancia entre el sujeto y el objeto del deseo no cambia. Esta es la realidad del universo poético. Por otra parte, la palabra sí permite fingir un cambio en la orientación pero en lo que respecta a la movilidad de la percepción, es decir, aquellos «saltos» patéticos que la serie demuestra (fig.2, p.61). Ya que la figura de la divinidad no deja su posición de altura y control sobre el universo poético, el sujeto juega con la percepción del poder entre ambos: se alteran las cualidades por medio de metáforas que le otorgan poder

sobre el «Dios». Su imagen de ser inasible para el lenguaje se retrata como ausencia de facultades; y, así, este ente se presenta en una jerarquía menor al ideal humano. Por ejemplo, ante la ceguera de la divinidad emerge la capacidad del sujeto poético para proyectarse a través del tiempo; rastro cognitivo que tiene a la conciencia por completa (valor positivo) y a la inconciencia por incompleta (valor negativo).

Y esto es lo fundamental del asunto. Incluso en este acto de metaforizar sobre lo carente, el sujeto poético reafirma la crisis y el erotismo que le poseen. De una u otra forma el estado inferior del animal y el estado superior de la divinidad encuentran una condición estable de continuidad, siempre distinta a la del ser humano consciente. Conforme a esto, la blasfemia se prueba tan ambivalente como otros usos estilísticos, en la medida que busca entender a «Dios» en un estado que es al mismo tiempo menor e ideal. Aun cuando la voz poética se refiere al objeto de su deseo como un ser que se encuentra por debajo de sus capacidades (basta recordar la imagen del niño que rompe el charco), esta manera de transgredir lo *alto* y nombrarlo como lo *bajo* queda salvada por la misma añoranza de retornar a lo bajo. La animalidad puede ser vista como estadio positivo o negativo.

De tal modo, la blasfemia graniziana puede comprenderse a manera de un juego de poderes que, sin dejar el plano de la ilusión, el sujeto poético intenta mantener. Cualquiera que sea la forma de la divinidad, animal o trascendente, permanece ajena al lado terrible de las circunstancias de quien habla.



(fig. 2)

Al retomar el análisis de la figura literaria, la blasfemia sirve de apoyo a la cohabitación de lo primitivo/inferior con lo trascendente/superior de manera coherente. Este uso de la blasfemia -que, según cabe recordar, corresponde a la mayoría del segmento estudiado- funciona entonces como una violencia controlada hacia lo sagrado. Es, extrañamente, un acto que transforma el tono de admiración hacia el objeto del deseo por un tono afectuoso de insultante simpatía: “Pero tú, amado, amado y tibio, / antiguamente cierto y casto / y doloroso, loco espino” (Granizo, 2009, p.131). Se puede decir que el erotismo hacia la divinidad pervive en la blasfemia, a pesar de que el objeto del deseo tiene un epíteto (e. g. “loco”) que agrede su faceta de ideal perpetuo. Incluso, en correspondencia con las conclusiones del primer capítulo, se podría ir más allá y proponer que este juego ilusorio de poderes apunta a conservar el movimiento y la tensión patética, bajo lo establecido en estas líneas: “[La Belleza es] deseada para ensuciarla. No por ella misma sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla.” (Bataille, 2010, p.150). Donde lo fundamental es la dinámica del deseo mientras pueda mantenerse como tal: en movimiento.

4.3 La blasfemia destructora y el camino del sujeto hacia su liberación

Tras los diferentes movimientos e impulsos que ensamblan la totalidad del conjunto, los dos últimos poemas sirven como punto de fuga a toda esta carga de energía. El conflicto entre desear la continuidad más allá del cuerpo y comprender cierto carácter inescapable en la condición mortal del ser humano encuentra dos posibles resoluciones: el rechazo de la trascendencia (en una afirmación de lo material) o del conocimiento (en un «salto de fe»). Al finalizar la sección, el sujeto poético opta por la primera, es decir, por aceptar la muerte, con la certidumbre de haber hallado otra forma de comunión en su propia tragedia; un pensamiento que se vislumbra ya al concluir el segundo poema: “y al espeso hedor de la cloaca / humano vuelve / planta / nueva carne en angustia / revolcada / a blasfemia / renace” (Granizo, 2009, p.128).

Si la metáfora del dios-animal juega con la idea de profanar sin que su capacidad de violencia sea invocada por completo, esto cambia en el texto que da cierre a la sección, donde surge una forma más baja de la blasfemia. Se ha situado como propósito del subcapítulo tratar esta modalidad destructiva que toma la palabra en “Nada más el verbo”.

En vista de que ambos usos de la blasfemia tienen ciertos puntos de encuentro, estas últimas consideraciones pueden partir, sin mayor dificultad, de lo que ya se ha concluido respecto a otros textos del conjunto.

Precisamente, la blasfemia ante la imagen de la divinidad en el último poema conserva el intercambio de posiciones de poder que se ha indicado (fig. 2, p.61); con la diferencia de que no solo incluye la metaforización de carencias, sino que se extiende hasta colocar al «Dios» en un estado de podredumbre:

Mal nos hiciste, enfermo padre,
y mal nos hace tu inextingible voz.
De tu pútrido semen, la humana lengua
pare las hórridas palabras

Amor
Dolor

y en la ulcerada carne,
en ti mismo
creado y devorado
gusano
estás. (*Ibíd.*, p.153)

Ahora bien, cabe recalcar que la blasfemia en este último poema también se da a manera de insulto afectuoso (“inmenso bobo”), en el que cohabitan lo bajo y lo supremo; pero se distingue en la medida de que es mucho más agresivo y, en tanto a esto, le sirve al sujeto poético para renegar del «Dios» y del poder del tiempo sobre su sensibilidad. Se puede partir del simbolismo de los versos anteriores, que recuerda a aquel que se había vinculado al patema de la angustia. Aquello que posee vitalidad y luego empieza un proceso de descomposición evoca la muerte de manera siniestra, pues representa un reflejo informe de la carne que antes estaba viva.

Otros usos de la blasfemia, tanto en la cultura popular como en el arte, establecen una asociación semántica parecida con lo escatológico. Llama la atención, por ejemplo, el carácter transgresor de *The Holy Virgin Mary* del pintor inglés Chris Ofili. Pintada con excrementos de elefante, la pieza representa a la Virgen María, sagrada para la tradición cristiana, como una mujer negra, de rasgos pronunciados, a la que sobrevuelan recortes de genitales. La intención por invertir la semiótica habitual en una imagen religiosa dada es más que evidente, a pesar de que, como señala en un artículo Carol Becker, decana de la Escuela de Artes en la Universidad de Columbia, el artista ofrezca en su propia voz una resignificación más inocente como la causa: los recortes de genitales serían un recordatorio de la femineidad mortal de la virgen y el uso de excrementos, una reminiscencia a la

fertilidad en términos de la semántica que rodea la iconografía nigeriana de sus antepasados (2009, p.10). En realidad no se puede negar aquel carácter perverso, de conexión entre mundos diametralmente opuestos⁷¹, que causó escándalo para algunos de los habitantes de Nueva York y provocó que el alcalde de entonces, Rudolph Giuliani, se involucrara en un ataque público a la exhibición.

Se debe entender que la orientación de los símbolos bajos y altos es también válida para lo grotesco, en la perspectiva de Bajtin. “Las degradaciones grotescas siempre aluden directamente a lo «inferior» corporal propiamente dicho, a la zona de los órganos genitales.” (Bajtin, 1994, p.93). Lo sagrado se rebaja no solo a cuerpo sino a aquellas partes que invocan la muerte por ser conducto de deyecciones, de lo perecible⁷². Elementos como los genitales y los excrementos, que en la pintura de Ofili comparten el espacio de lo sagrado, lo perturban desde lo más bajo, al constituir una unidad que alerta al tabú por ser sintomática de la muerte. El asco rodea al objeto de impurezas que la mente incorporada se ve obligada a apartar: sus hedores, su inestabilidad como materia generan un rechazo que se despierta en los sentidos a modo de náusea. Y aun cuando estos estímulos se han neutralizado en la pintura (sin olor ni decadencia visual, como apunta Becker) el acto de anunciar cuál es la materia y adjuntar representaciones icónicas de órganos sexuales basta para revivir toda esta semiótica de lo inferior.

La resignificación de lo sagrado en “Nada más el verbo” hereda este sistema de asociaciones con bastante menos crudeza, partiendo del hecho de no se exhibe un significante físico, solo su imagen vuelta palabra. Este lenguaje poético, además, curiosamente tampoco se vale de elementos escatológicos concretos para blasfemar. Al igual que con las imágenes del erotismo de los cuerpos, sutiles por su ambivalencia, la voz bordea -aunque no sin violencia- esta suerte de semiótica sin hacer referencia a deshechos sino a rasgos adyacentes. No se «hunde» simbólicamente a la divinidad con despojos, pero sí se habla de los estados patéticos, de lo genital y del cadáver:

⁷¹ La exhibición de 1996, en la que la pieza fue presentada, llevaba por título *Sensations* o «Sensaciones» y habría incluido otras obras transgresoras. Becker considera que también hubieron quienes percibieron en el evento otra posible violencia hacia la «sacralidad» del espacio artístico que tiene un museo (*Ibíd.*, p.14)

⁷²Adapto esta idea de la relación simbólica de contigüidad que también encuentra Bataille: “El horror que nos producen los cadáveres está cerca del sentimiento que nos producen las deyecciones alvinas de procedencia humana.” (2009, p.61)

¡Ay, tú me pecas!
y eres sucio
buen Dios que así nos haces
de carne y sueño
¿para yacer?
inacabable
hueso
falo
hambre mía
te arranco. (Granizo, 2009, p.152)

Los rasgos del «Dios» y sus metáforas contienen esta idea de contaminación que se acerca a lo sexual y a lo mortal, como antes percibía el sujeto poético sobre su propia existencia. Aquellos aspectos de demiurgo y de ente pletórico devienen en alusiones genitales marcadas por la discontinuidad (e. g. “pútrido semen”). La imagen del ser continuo es eclipsada, entonces, por aquella ambivalencia orgánica de lo sexual, ahora concentrada sobre todo en su aura de contaminación.

Si la carne que parece conlleva un desdoblamiento del ser para alejar lo perecible, este modo de injuriar lleva al objeto del deseo al camino del extrañamiento. Junto a lo deleznable, el aura de contaminación y el impulso por alejarla, según se ha decidido interpretar, ocurre una ruptura de la dinámica del erotismo. El sujeto poético fuerza un rechazo y una aniquilación del objeto del deseo mediante su envilecimiento. Con el ideal desarmado, hasta el punto de la náusea, se altera la imagen del objeto y, en consecuencia, desaparece el deseo. Esto puede ser visto desde la perspectiva de Bataille: “Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo [...] En otros casos desea su propia muerte” (2010, p.25); y en cuanto la divinidad es admitida como ilusión ideal del sujeto poético, la contaminación de la imagen equivale al impulso por aniquilar el objeto del deseo. Con la metáfora del dios-imagen, la posibilidad de renuncia que articula el acto de blasfemar, en el vigor de un odio⁷³, equivale a una destrucción; pero una destrucción dilatada que va de la mano con una forma de la muerte que también toma para sí el sujeto poético.

⁷³ El odio puede contarse entre otros nuevos patemas que aparecen al final. La profusión patética variada sigue al carácter progresivo del poema que, en adición, tiene una versificación más libre. Lamentablemente estos rasgos se conjugan también con momentos de composición menos trabajada, como deja ver la siguiente rima: “Tus ojos, ciego bruto, y nada más. / Tu silencio, verbo y nada más. / De ti ya no queremos más.” (Granizo, 2009, p.153).

Por medio de la voz, el sujeto acepta su mortalidad ya en el penúltimo poema que, complementario a la idea de liberación, no constituye, sin embargo, una blasfemia o un monólogo hacia la divinidad:

Libre de la tristísima atadura
y del hambre del nombre y el acero
de la mano veloz, al agujero
caigo, a la carne loca de dulzura,

vuelvo a la piel, al limo, a la ternura
animal, a corteza, a pasajero
tacto. Soy. Suelto por la sangre, entero
de gozo, de blasfemia y de presura,

vengo. Panales de ensañado grito
labra, recrudescida, la belleza
-cogido tiempo- que enfurece y moja

la tierra del dolor. Por infinito
aire de Dios, el corazón bosteza,
alto de sueño, cierto de congoja. (Granizo, 2009, p.150)

Se conserva la imagen de la caída, que anuncia un retorno al Origen. Aquí lo original ya no está construido como *locus amoenus*, sino como una realidad material desnuda que el sujeto poético acoge con un sentimiento de liberación, “alto de sueño” y “cierto de congoja”. Se vuelve a lo telúrico a pesar de que siempre ha sido percibido como intemporal; se torna vacío de trascendencia. En ello, el sujeto poético encuentra una pausa ante el conflicto de impulsos que, en los otros textos, ha conducido el enunciado erótico a la par de la crisis existencial. El sujeto decide aceptar que la muerte le es inescapable y toma una postura de dignidad ante los aspectos trágicos de su condición. Detenida la angustia, el sistema patético en tensión se resquebraja

Lo que hace la blasfemia, entonces, en el último poema, es intentar reducir simbólicamente la divinidad al destino que ha reconocido antes el sujeto. Desaparecen las sutiles metáforas del dios-animal -que, como el tiempo, avanza y devora a los seres- para dar paso a la imagen de un «Dios» que está en ambos lados de la podredumbre, como la carne expirada y el ser que la consume: “¿Eres la llaga o el gusano que la devora eres?” (Granizo, Op. Cit., p.151) o “Hundiste, eterna mosca, / en raudo gozo, / en la triste carroña / los huevos de tu horror.” (*Ibid.*, p.155); desdoblamiento que afirma la contaminación del agente y de su aura.

Es oportuno añadir que esto abre paso a otro uso de la cohabitación. Con la voz poética, se denigra y se ataca a la divinidad para que el sujeto pueda replegarse dentro de su humanidad, pero también hay unas cuantas estrofas que expresan, de nuevo, un último deseo de unión. Frente al objeto del deseo se alternan, en diferentes fragmentos, el rencor y la súplica. Ya la primera estrofa marca el violento rechazo a la divinidad: “Mordiéndote, / sacudiéndote / como el hueso que el perro extrae del muladar, / De la vida así te arranco, Dios” (Granizo, 2009, p.151); que más adelante se torna en súplica cansada de amor: “Por una vez, por una sola vez, / justo y buen Dios / dame la mano y conmigo ve / por mi corazón... / inicia tu paseo por mi desesperado corazón... / Pisas los sueños de mis gritos.” (Ibíd., p.153)

Esto evidencia una disposición progresiva y ondulante a la que, en general, tiende el estilo de Granizo. Definido por movimientos patéticos *ascendentes* y *descendentes*, la mayoría de poemas se cierran en una imagen que da muerte a la intensidad. Como nota Alfonso Espinosa, “en Granizo, el mundo se va cayendo a pedazos a lo largo de la obra” (Espinosa, 2004, p.12). Todo verso se inicia con un movimiento inestable que acaba en huida o en quietismo. Para el caso del último poema, se inaugura la violencia del rechazo, sostenida en la blasfemia, que se alterna con la súplica y el dolor del desamor. Mas, tras esa especie de purgación del deseo, el sujeto declara la «pureza» de su mortalidad, fuera del pánico a la podredumbre. Estos son los versos finales:

Torna a tu cielo.
Padre,
bruto amantísimo,
sucio hueso consolador
de la vida te arranco.

Sobre la breve tierra soy
y bello en la muerte
breve
puro
desnudo
lejos de ti en la muerte. (Granizo, Op. Cit., p.155)

Por medio de la palabra transgresora, el sujeto poético termina por intercambiar sus cualidades con la divinidad. Ahora la imagen de «Dios» encarna los síntomas orgánicos del paso del tiempo y el sujeto, las cualidades del ideal. De acuerdo con la interpretación de Carvajal, en *El desgarrado panerotismo de Francisco Granizo*:

[La sección] concluye con un poema en que la blasfemia cierra la búsqueda con el rechazo de Dios y la clausura de su búsqueda; el poeta –el hombre– acepta su condición mortal y reivindica su belleza, su brevedad, su pureza. (2005, pp.229-230).

En la misma línea, se puede entender que el movimiento se apaga para dar paso al silencio. Después de todo, la búsqueda ha conseguido que el sujeto poético halle un segundo absoluto: la nada. El ser humano, al decidirse –quizá- por la cara más cruda de su destino, ya no tendría nada más que cazar, una vez que ha dicho que la dignidad de lo humano puede triunfar sobre lo divino. Frente a esto, sin embargo, Gabriela Michelena argumenta que la búsqueda de continuidad jamás finaliza:

El hombre, al final, por las buenas o por las malas, casi al borde de la muerte o del delirio, termina aceptándose y aceptando su condición y su pequeñez, pero sigue en la lucha, sumido en la búsqueda incesante del Origen y de Dios. (2010, p.103)

Tal consideración puede ser también válida para la lectura de lo humano universal en “Nada más el verbo”, ya que va un paso más allá del texto. En relación con los impulsos y descensos patéticos, está claro que la búsqueda jamás se puede detener mientras el ser humano permanezca en movimiento: un pilar que ha guiado sustancialmente lo propuesto en el presente trabajo, sobre todo en el marco de lo cognitivo; así como la crítica a entender el valor de esta poesía en base a metas resueltas o irresueltas.

Aun así el asunto se reduce a una cuestión estilística. La evidencia textual no permite que tal “lucha” tenga el valor de verdadera en la disposición concreta del discurso; y más bien se puede inferir para el caso del autor biográfico que todavía «hablará» de la búsqueda en los textos que han seguido al poemario. El juego de intensidades e impulsos, que le brinda buena parte de su riqueza estética al segmento, acaba por transformarse en los últimos poemas y concluye con las dos estrofas antes citadas. Así, lo último que se declara sobre la divinidad es el rechazo y lo último que el sujeto acepta para sí es la muerte. De modo que es necesario admitir que “Nada más el verbo” tiene un momento de renuncia que, desde una perspectiva de conjunto, le da resolución.

Tras el acto purgativo de la blasfemia, permanece el sujeto poético, solo. Una vez apartada la divinidad, ya no existe remitente sobre el cual anunciar una crisis o un erotismo. De hecho, se puede argüir que, al abrazar el vacío, ya no es necesario sostener un diálogo que reproduzca la continuidad. En cambio, lo discontinuo es tomado con cierto respeto que, en razón de haber superado su tragedia, se acerca a lo que de heroico tiene el Sísifo de Albert Camus:

En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte. (1953, p.97)

Y así, como Sísifo, el sujeto poético de Granizo, ser consciente y obstinado, termina por colocarse a merced de su propia figura.

5. Conclusiones

Al hacer una revisión de la literatura especializada en la obra de Granizo, resulta algo más que interesante notar que los críticos y académicos que han apreciado su valor artístico también coinciden al decir que en esta poesía hay un trabajo de intensidad estética. Es casi imposible escribir estas conclusiones sin reconocer que tal epíteto levantó, en buena medida, la curiosidad por entender qué aspectos del estilo habían influido en tal recepción.

Una aproximación interpretativa, con base en los procesos cognitivos que afectan tanto al autor como a sus lectores, se mostró como el mejor camino para comenzar a entender una poética que rehúye a la lógica convencional y que, sin embargo, tampoco parece pertenecer a una corriente de ruptura experimental. Es difícil, siquiera, admitir que esta poética fue una expresión aislada del panorama cultural en el que surgió; su sitio, aunque extraño, es la periferia indefinida de la cultura, en la que la tradición choca con la novedad en un sistema de ideas que no siempre se muestra estable⁷⁴.

Entre lecturas y después de descartar algunas hipótesis -sobre las que han quedado solo vagas ideas- se descubrió una manera de replantear la ambivalencia de los textos de Granizo, fuera de la reducción que siempre implicará aceptar su hermetismo y su conflicto, sobre todo, como obstáculos a la recepción. Para la creencia que motivó este análisis, la teoría no debía cerrar el poema para que encaje con sus postulados. Era la multiplicidad de procesos semióticos, registrada por diferentes autores de manera coherente, la que tenía que transformarse en un dispositivo de traducción para el sistema de un universo discursivo, determinado en sus propias condiciones y riquezas.

Se quiso sugerir este vínculo entre el poder estético y la extraña cohesión de opuestos, desde un inicio, tras tomar como título uno de los versos de la serie: “Desde el crepúsculo perpetuo”, imagen simultánea del quietismo eterno, en el que habita un dios, como de su movimiento vivo entre luz y sombra. Y así se ha decidido leer a la poesía de Granizo, una expresión desviada en la que la sensibilidad, vuelta a su oscuridad primitiva, guía al estilo de manera natural, más allá de la determinación del lenguaje discreto.

⁷⁴ “Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados” (Lotman, 1996, p.27). La poesía sería parte de estos tipos de estructuras abiertas en las que parcialmente convergen distintos discursos. Es una forma de explicar aquello de tradicional (mística y métrica) y actual (iconoclastia y angustia existencial) que tiene el mensaje de la voz poética en Granizo.

“Nada más el verbo” constituye una exploración de la experiencia interior que juega con los aspectos más abstractos del erotismo humano. Varios de sus lectores han acercado el término «misticismo» a esta peculiar estética sin aventurarse a definirla de tal manera. Pocas cosas en el estilo, y casi nada en otros textos ajenos al conjunto, señalan que dicha definición sea la más precisa; y en cuanto antes que una ideología consolidada se ha encontrado movilidad en las imágenes, se ha decidido proponer el término de «metaerotismo».

Es este un erotismo enérgico, abstraído a la sustancia del evento, que plantea además algunas preguntas sobre sus propios estados patéticos. Una vez en la cima del gozo y luego en el abismo de la autoconciencia, se vuelca interrogante sobre una sensibilidad que sobrepasa el control del conocimiento. Aquí yace su intensidad, en el hecho de que no hay equilibrio, solo un flujo de efusividad que reafirma lo vital mientras tienta la posibilidad de no ser. Esta modalidad de erotismo persigue un objeto del deseo: un dios ideal, carente de forma o espacialidad. La pulsión que motiva dicha búsqueda, entendida por proceso angustiante y placentero, es la imagen de continuidad, clímax de la unión ilusoria con el todo en el que el ser mortal se piensa permanente e inserto en la totalidad del ser.

Como la poesía mística, los textos de “Nada más el verbo” contienen una expresión de amor a una divinidad única. Este agente, fundamental en cada enunciado poético, de una u otra forma, puede evocar por momentos al Dios de la tradición judeo-cristiana. Mas se ha propuesto que aquí hay un falso referente. Antes que dar un salto de fe, el sujeto poético interroga, intenta conocer. Su llamado a un ideal mayor no abandona, en el horizonte, la posibilidad de que este sea solo una ilusión. Tal es así que, el «Dios» del conjunto parece seguir una necesidad expresiva de trascendencia; aunque provenga de un contexto cultural e histórico más amplio, es más preciso leerlo como motivo o figura.

Ante este ser trascendente todas las preguntas son válidas. Pensar en un dios que es demiurgo, orgánico y absoluto le permite al sujeto poético hablar hacia el mundo sobre materias sin respuesta y desear una unión con el todo que, finalmente, no tiene propósito. Se pide una causa y un estado que parecen imposibles en virtud de que, respectivamente, no concuerdan con lo que se admite saber -el correlato evolutivo, la ilusión- ni con la ambivalencia que motiva el deseo. El sujeto poético necesita una forma de respuesta, de trascendencia, que no provoque también un alto a la pregunta. A fin de cuentas: necesita

los dos extremos del impulso para no dejar de interrogar, pues en cierto sentido la estabilidad de una respuesta final implica una forma de muerte.

Y, sin embargo, su conclusión es la blasfemia, la aniquilación del ideal. La búsqueda hacia lo exterior acaba en un retorno al interior. Si no fuera así, su trayecto sería circular; quizá así, también, perdería la fuerza de contraste en la que se percibe su intensidad. En cierto modo, que el análisis no ha alcanzado a explicar del todo con la teoría, la renuncia cumple un doble propósito aún oscuro. Se refresca la inestabilidad del conjunto, al ser excepción, y se declara el triunfo inesperado sobre lo patético. La destrucción de lo trascendente neutraliza el pavor de la muerte; mas cualquier mirada hacia atrás, en una relectura, puede avivar el juego.

6. Bibliografía

Del autor

Granizo, F. (2009), *Poesía junta*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Escudero, G. y Granizo, F. (2003), *De la poesía*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Sobre el autor

Carvajal, I. (2005), *A la zaga del animal imposible*, Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

Calvopina, J. (2008), *La coincidencia imposible: análisis narratológico de la novela La piscina, del escritor quiteño Francisco Granizo Ribadeneira* (Tesis de pregrado), Quito: PUCE.

Dávila Vásquez, J. (2001). “Una década de transición: la del 50” [Versión digital] en *Actual: Revista arbitrada de la Dirección de Cultura Universidad de los Andes*, 47 (33). Recuperado de la página <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/download/2891/2812>, el 27 de enero de 2015.

Espinosa, A. (2004). *El incesante ocultamiento del sentido: análisis e interpretación de Muerte y caza de la madre, de Francisco Granizo Ribadeneira* (Tesis de pregrado), Quito: PUCE.

Michelena, G. (2010). *La búsqueda infructuosa del oscuro amor humano en la poesía de Francisco Granizo Ribadeneira* (Tesis de maestría), Quito: UASB.

_____ (2011). “Francisco Granizo: el poeta que invoca el momento primigenio” [Versión digital] en *Kipus: revista andina de letras*, 29(1), pp. 5-16. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3037/1/02-In%20memorianMichelena.pdf>, el 25 de enero de 2015.

_____ (2013). *Francisco Granizo, poeta de los desencuentros*, Quito: Corporación Editora Nacional

Rodríguez Castelo, H. (1979). *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Bogotá: Círculo de Lectores.

Ruales Hualca, H., (2010). “Vallejo es como nuestro padre” [Entrevista en línea]. Recuperado de la página <http://entrevistasdesdelima.blogspot.com/2010/08/huilo-ruales.html>, el 27 de enero de 2015.

Zapata, E. et. al., (2010), *El verbo sublime en Francisco Granizo*, Quito: Gesultura.

De soporte teórico

Bataille, G. (2010). *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.

Bajtin, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Buenos Aires: Alianza Editorial

Burns Coleman, E. & White, K. ed., (2006). *Negotiating the sacred: blasphemy and sacrilege in a multicultural society* [versión digital], Canberra: ANU E press.

Combe, D. (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en *Teorías sobre la lírica*, Madrid: Arco Libros.

Cohen, J. (1970). *Estructura del lenguaje poético*, Madrid: Gredos.

_____ (1982). *El lenguaje de la poesía*, Madrid: Gredos.

Delgado, M. (2002). *Luces iconoclastas: Anticlericalismo, blasfemia y martirio de imágenes*, Barcelona: Ariel.

Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós.

García Barrientos, J. L. (2000). *Las figuras retóricas*, Madrid: Arco Libros.

Hatzfeld, H. (1976). *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Gredos.

Lakoff, G. (1990). *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.

Montell, C. (2001). “Speculations on a Privileged State of Cognitive Dissonance” en *Journal for the Theory of Social Behavior*, 31(2), pp. 119-137.

Stockwell, P. (2005). *Cognitive Poetics: An Introduction*, Londres: Routledge.

Otros textos citados

- Becker, C. (2009). "Brooklyn Museum: Messing with the Sacred" [versión digital]. Recuperado de http://www.caroldbecker.com/pdf/messing_with_the_sacred_carol_becker.pdf, el 15 de abril de 2015.
- Camus, A. (1953). *El mito de Sísifo. El hombre rebelde.*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- Cioran, E. M. (2011). *El aciago demiurgo*, Barcelona: Tusquets
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*, México DF: Ediciones Era.
- Kierkegaard, S. (2010). *Diapsálmata; Los estadios eróticos inmediatos o El erotismo musical; Repercusión de la tragedia antigua en la moderna; Siluetas; El más desgraciado; El primer amor; La validez estética del matrimonio; Referencia acerca del matrimonio en respuesta a algunas objeciones; Temor y temblor*, Madrid: Gredos
- Lotman, J. (1996). *La semiósfera*, Madrid: Cátedra.
- Juan de la Cruz, Santo. (1988). *Obras completas*, Madrid: Editorial de Espiritualidad
- Pazos, J. (1994). "Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950" en *Kipus: revista andina de letras*, 2(1), pp. 43-60.
- Russell, B. (2011). *Mysticism and Logic and Other Essays* [versión e-book], Londres: Taylor Garnett Evans & Co. Ltd.
- Teresa de Jesús, Santa. (1962). *Obras completas de Santa Teresa*, Madrid: La Editorial Católica, S. A.