UNIVERSIDAD NACIONAL

Facultad de Filosofía y Letras

Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

El acento corporal en *Los elementos terrestres* de Eunice Odio

Tesis para aspirar al grado de Licenciados

en Literatura y Lingüística, con énfasis en Literatura

Sustentantes:

Aracelly Bianco Lara

Miguel Fajardo Corea

Campus Omar Dengo
Heredia
2003

"Si me dieran a elegir, entre formar parte de los poderosos de la Tierra y ser parte de los que pueden dar vida a la palabra, ni un momento vacilaría. Y si me dijeran que me dan un gran poema a cambio de la miseria extrema, y que sólo *un poema grande*, elijo el poema grande, aunque sólo sea Uno. Así ha sido desde que descubrí que la poesía no era una "afición" sino "un destino implacable". No hay cosa que no dé por la Belleza que es una forma de Dios: la más próxima a Su Naturaleza".

Eunice Odio (1919-1974)

Dedicatoria

A mi hija Camila, la esperanza para vencer el miedo.

A mi hijo Agustín, mi gota de vida para vencer la muerte.

A Gonzalo Dobles Acuña, porque mi yo y el tuyo caminan juntos.

A mi madre Carmen, por ser los ojos con que leí mis primeras palabras.

A mi padre Pedro, por enseñarme a respetar las raíces de mi pueblo.

A mi hermana Elcira, porque sus lágrimas siempre recogen las mías.

Aracelly

Dedicatoria

A la memoria de mi madre Ramona (+), desde su eterno cielo de amor.

A mi padre José Francisco (+), porque su ceguera fue mi luz más ejemplar.

A mi esposa, Licda. Saray Masís Villalobos, por su acendrado amor y su apoyo irrestricto.

A mis hijos: Natalia, Saray Alejandra y Luis Miguel, imprescindibles en mi vida.

A José Luis, Octavio Ramón y María Cecilia, hermanos (+), sin ausencia.

Miguel

Agradecimientos

A Dios, potencia que guía nuestras vidas.

Al Dr. Albino Chacón Gutiérrez, director de tesis, quien nos privilegió con su digna calidad humana, alta rigurosidad académica y fervoroso estímulo, que contribuyeron a culminar nuestra investigación.

A la Sede Chorotega de la Universidad Nacional, por permitirnos concluir nuestros estudios.

El acento corporal en *Los elementos terrestres* de Eunice Odio

Tesis para aspirar al grado de Licenciados
en Literatura y Lingüística,
con énfasis en Literatura

Sustentantes:

Aracelly Bianco Lara y **Miguel Fajardo Corea**

Presentada

El día 19 de setiembre del 2003

Tribunal examinador:

M.Sc. Jorge Alfaro Pérez
Decano
Facultad de Filosofía y Letras

M.Ed. Ileana Villalobos Ellis
Directora
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Dr. Albino Chacón Gutiérrez
Director de tesis

Dr. Jorge Charpentier García
Lector

Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Lector

Índice

	Pág.
Resumen	
INTRODUCCIÓN	1
Justificación	2
Objetivos	3
General	3
Específicos	4
Hipótesis	4
Estado de la cuestión	4
Los deslindes críticos respecto de *Los elementos terrestres*	4
Marco teórico y metodológico	9
El fenómeno poético	9
La estilística, una opción para el análisis poético	10
La estilística funcional	11
La propuesta metodológica de Samuel R. Levin	15
Aspectos metodológicos	18
CAPÍTULO I	22
Los emparejamientos poéticos en la composición y estructura sintáctica de los poemas	23
CAPÍTULO II	41
Los recursos estilísticos en el sistema de significados poéticos de lo femenino y de lo masculino	42
Presencia, función e intencionalidad de las figuras retóricas	55
CAPÍTULO III	70
Los símbolos de lo corporal como resignificadores de la experiencia erótica y sexual	71
Los alcances del cuerpo	71
La presencia erótica	78
La aproximación sexual	89

CAPÍTULO IV 100

Los mecanismos discursivos unificadores de los planos humano y espiritual 101

CONCLUSIONES 120

BIBLIOGRAFIA 126

ANEXOS 130

Índice de los cuadros

Pág.

Cuadro N° 1 Poema primero: *Posesión en el sueño* 24

Cuadro N° 2 Poema segundo: *Ausencia de amor* 26

Cuadro N° 3 Poema segundo: *Ausencia de amor* 27

Cuadro N° 4 Poema segundo: *Ausencia de amor* 28

Cuadro N° 5 Poema cuarto: *Canción del esposo a su amada* 30

Cuadro N° 6 Poema sexto: *Creación* 33

Cuadro N° 7 Poema sexto: *Creación* 34

Cuadro N° 8 Poema séptimo: *Germinación* 35

Cuadro N° 9 Poema séptimo: *Germinación* 36

Cuadro N° 10 Poema séptimo: *Germinación* 37

Cuadro N° 11 Poema *Octavo* 38

Cuadro N° 12 Poema *Octavo* 39

Cuadro N° 13 Funciones morfosintácticas de los pronombres personales 43

Cuadro N° 14 Manifestaciones funcionales y cualificativas de la amada al amado 51

Cuadro N° 15 Manifestaciones funcionales y cualificativas de parte del amado a la amada 53

Cuadro N° 16 Inventario lexemático corporal sustantivo-adjetivo enunciado por el Yo masculino al Tú femenino 65

Cuadro N°17 Inventario lexemático corporal sustantivo-adjetivo enunciado por el Yo femenino al Tú masculino 67

Cuadro N° 18 Registro léxico de la corporalidad y recurrencia de algunas de sus partes 74

Cuadro N° 19 Inventario de las referencias a las especies animales 75

Cuadro N° 20 Inventario de las referencias a lo vegetal 76

Cuadro N° 21 Inventario de las referencias a lo líquido 77

Resumen

"El acento corporal en *Los elementos terrestres* de Eunice Odio"

Descriptores: Literatura costarricense – Poesía costarricense – Eunice Odio.

En *Los elementos terrestres,* de Eunice Odio, hemos aplicado la teoría de los **emparejamientos**, mecanismo poético de la **estilística funcional** de Samuel Levin. Esta nos ha permitido trabajar la unidad del poema como un tejido sígnico de posiciones y estructuras sintagmáticas y paradigmáticas recurrentes, así como de asociaciones que amplían lo no manifiesto, en busca de una mayor pluralidad de sentidos, lo que permite generar construccciones retóricas y significados poéticos novedosos que producen la semiosis textual.

Los órdenes femeninos y masculinos entrañan expresiones dialógicas extendidas en el plano de la corporalidad. Este poemario celebra el descubrimiento del cuerpo, utiliza diversos recursos estilísticos y una gama de figuras literarias que incorpora a su sistema de significados poéticos; éstas le otorgan una estructuración semántica con cambios de sentido, mediante formas combinatorias y selección de elementos significativos por contigüidad.

Los símbolos del cuerpo se ven complementados con registros animales, vegetales o líquidos, los cuales resignifican la sugerencia erótica y la experiencia sexual; ambos afirman la satisfacción y la plenitud del yo con el otro, donde se

evidencia la incompletitud del ser humano. El abordaje de la sexualidad se construye a partir de los elementos femeninos y masculinos. Los diversos estadios del amor están interrelacionados: posesión, consumación y ausencia. Lo sexual es visto con naturalidad y su tratamiento estilístico le otorga cohesión poética.

La espiritualidad es un plano que aparece inserto dentro de lo corporal, lo que hace posible una lectura equiparada de dichos elementos. Igualmente, los epígrafes bíblicos amplían la perspectiva del discurso poético, pero esa realidad funciona como un complemento de lo humano. Finalmente, la contigüidad de los elementos espirituales y humano-corporales sugieren la unidad poética entre ellos.

INTRODUCCIÓN

1. Justificación

La literatura costarricense es joven. Desde esa perspectiva, es un proceso cultural en continua construcción, cuyo crecimiento dependerá, en gran medida, del estímulo a las nuevas voces, así como a la recuperación de las que han estado marginadas o incomprendidas[1], tal es el caso de Eunice Odio (1919-1974), cuya obra no alcanza un sistemático reconocimiento de la crítica sino hasta el último lustro.

Debemos señalar que la crítica universitaria ha centrado su interés en *El tránsito de fuego* (1957), texto que ha merecido hasta ahora la única tesis en Costa Rica (von Mayer, 1987) acerca de la obra de Eunice Odio, donde destaca la simbología del espacio, la incorporación de elementos religiosos que desbordan la literalidad y asumen categorías sagradas (hierofanías) e inscribe la preocupación mágica, mística y mítica, lo que le confiere una visión polisémica y plástica a su poesía. Sus relaciones intertextuales básicas son con el saber filosófico y bíblico, sobre todo, con el Génesis, Job, los Salmos, el Evangelio según San Juan y el Cantar de los Cantares. Sobresale la búsqueda de lo humano, la identidad del propio ser con el Otro, la construcción de un sujeto femenino como respuesta a un discurso falologocéntrico, que pretende recuperar las zonas silenciadas de la feminidad.

La razón académica que fundamenta esta investigación deriva del creciente interés, durante el último lustro, por revaluar la producción literaria de Eunice Odio. Aportamos un insumo académico, sobre la base de su libro inicial *Los elementos*

---

[1]Cfr. Eunice Odio. *Territorio del alba* . San José: EDUCA, 1974: 246, donde Alfonso Chase afirma que llamó *costarrisibles* a quienes la odiaron, le negaron su talento, callaron su nombre en las antologías y se ensañaron con sus defectos.

terrestres (Guatemala, 1948), con fundamentación en los postulados de la estilística funcional, aplicada al análisis de los textos poéticos, los cuales son explicados en el marco teórico y metodológico. La temática que planteamos —las formas de manifestación dialógica, erótica y sexual que se presenta en los poemas de *Los elementos terrestres*, y cuya semiosis se desarrolla en la relación que se establece entre los planos humano y espiritual— no ha sido abordada suficientemente como objeto de investigación en los estudios realizados hasta la fecha. La razón personal que presupone este trabajo investigativo sobre Eunice Odio, se relaciona con la coyuntura histórica e ideológica de su influencia sobre las más nuevas promociones literarias de Costa Rica, que apenas comienza a ser valorada.

2. Objetivos

El tema-problema fundamental del que parte nuestra investigación podemos enunciarlo de la siguiente manera: ¿Cuáles son las formas dialógicas poéticas presentes en *Los elementos terrestres*, cuya manifestación erótica y sexual establece una relación de semiosis entre los planos humano y espiritual? Los siguientes objetivos marcan nuestros afanes de investigación:

2.1 General:

★ Analizar los procedimientos estilísticos mediante los cuales las formas dialógicas, eróticas y sexuales establecen una relación de semiosis que une los planos humano y espiritual en *Los elementos terrestres*.

Tal como hemos señalado, planteamos los siguientes objetivos específicos, que desarrollamos en los diversos capítulos de esta investigación.

2.2 ESPECÍFICOS

2.2.1 Reconocer los emparejamientos que provocan la semiosis de los poemas, según la perspectiva estilística funcional de Samuel Levin.

2.2.2 Analizar los recursos estilísticos con los cuales el sistema de significados poéticos manifiesta la dialogicidad de lo femenino y de lo masculino.

2.2.3 Identificar la manera en que algunos símbolos de lo corporal resignifican las experiencias dialógicas, eróticas y sexuales.

2.2.4 Establecer los principales mecanismos discursivos que sugieren la unidad del discurso poético entre los planos humano y espiritual en el poemario en estudio.

3. HIPÓTESIS

En *Los elementos terrestres*, de Eunice Odio, la expresión dialógica de lo femenino y de lo masculino se manifiesta, poéticamente, como el resultado de la experiencia erótica y sexual, y ésta como unidad entre los planos humano y espiritual.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

4.1 Los deslindes críticos respecto de *Los elementos terrestres*[2]

En general, la crítica hecha a *Los elementos terrestres* pone el énfasis en la presencia de lo femenino dentro de un trayecto espiritual. Asimismo, destaca que los elementos agua, aire, fuego y tierra armonizan el universo y permiten alcanzar la luz,

---

[2] *Los elementos terrestres*, de Eunice Odio, obtuvo el Premio Centroamericano "15 de septiembre", Guatemala, 1947.

la sabiduría. La crítica atisba, además, acciones interiores y exteriores sobre la base de la experiencia amorosa y sensual. A este respecto Juan Liscano[3] expresa:

> Los textos de Los elementos terrestres describen una acción interior y exterior, fundada en la experiencia amorosa. El "camarada", el "amado", apresado primero en el sueño, evocado luego en mal de ausencia, alcanzado en la consumación sensual y lírica (Liscano, 1975: 41).

Rima de Vallbona, en el prólogo[4] a la edición costarricense de *Los elementos terrestres*, que se edita 36 años después de la publicación del libro, coincide con Liscano al señalar la sensualidad de los amados y afirma que se establece una relación de equivalencia entre el cuerpo y la naturaleza, tal y como se puede constatar en esta cita que pertenece al estudio introductorio:

> Con el cuerpo se superpone y predomina también un léxico que va perfilando los contornos de la naturaleza [...] que en sensual síntesis metafórica con las del cuerpo humano transmite simultáneamente a la naturaleza y a los esposos en el éxtasis erótico una dimensión marcadamente mítico-ritual (Vallbona, 1984: 29).

Peggy von Mayer[5] difiere de las perspectivas críticas de Liscano y Vallbona, cuando indica que en el universo lírico odiano lo amoroso tiende a elevarse más al plano de lo espiritual, como puede apreciarse en la siguiente cita:

> Los elementos terrestres (1948) marca el inicio de su ascensión hacia más altas cumbres y completa la imagen de su poesía amorosa. Y es que la poesía amorosa de Eunice, con ser arrebatada, no es la de los fieros arrebatos de la pasión (von Mayer, 1996: 18).

Luz Marina Román Barquero reconoce la superación de los tabúes y señala que Eunice Odio recupera el goce erótico femenino e indica dicha relación en *Los elementos terrestres*, donde la mayoría de la crítica había monosemizado el texto dentro de una corriente bíblico-religiosa que despojaba al texto de su gran riqueza

---

[3] Editor de *Eunice Odio. Antología. Rescate de un gran poeta*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
[4] Prólogo a *Los elementos terrestres*. San José: Editorial Costa Rica, 1984.
[5] Es la editora de las Obras Completas (tres tomos), de Eunice Odio. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica / Editorial de la Universidad Nacional, 1996.

léxico-semántica, con profundas huellas desde lo erótico-corporal. A pesar de esa mención, Román Barquero critica que la mujer sigue supeditada a la masculinidad:

> Eunice Odio supera los tabúes que vedaban la expresión del goce erótico femenino en *Los elementos terrestres*, sin embargo, a pesar de este rompimiento, a través de toda la obra se aprecia un reconocimiento hiperbólico en cuanto al amado y lo que éste significa para la mujer, el yo lírico en este caso. (Román, 1995: 65-66).

Los elementos terrestres ha sido abordado por la crítica reciente desde diversas perspectivas. Vincent Spina (2001: 41-63) afirma que el poemario plantea búsqueda, verdad y conocimiento y le devuelve al intertexto bíblico del *Cantar de los cantares* frescura cósmica y materialidad erótica. Asimismo, existe un tiempo cíclico, donde el cuerpo se abre a la fecundidad cósmica.

Loreina Santos (2001: 65-76) asevera que *Los elementos terrestres* indaga sobre lo absoluto y la creación. Ve a los interlocutores del poemario en la aspiración de unir lo divino con la fertilidad. Su lectura debe ser metapoética, porque el amor se asimila a la Creación.

Vicente Cervera (2001: 77-95) manifiesta que el universo odiano es complejo. Interroga, en relación con la materia, su composición, la fecundidad, la ausencia. La hablante se lanza hacia la conquista del Otro; redescubre las grandes potencialidades del alma y de la palabra, desde donde se puede acceder a las posibilidades de la relación amorosa, donde se busca al hombre como huésped o camarada.

Rima de Vallbona (1984: 29)[6] propone descubrir en *Los elementos terrestres* una lectura donde el cuerpo se relaciona con los contornos de la naturaleza, en una especie de geografía humana que posibilita conexiones con el goce amoroso.

---

[6] Es una de las principales difusoras de la obra de Eunice Odio, tanto dentro del país como fuera de él. Ha escrito estudios introductorios a sendas ediciones de *Los elementos terrestres*: "La palabra ilimitada de Eunice Odio" (San José, 1984: 11-36); "El discurso poético innumerable" (Madrid, 1989: 11-20). Coeditora, junto con Jorge Chen Sam, de *Eunice Odio ante la crítica: la palabra innumerable* (San José, 2001: 321).

Sonia Marta Mora y Flora Ovares expresan acerca de la obra de Eunice Odio: "En los poemas de resonancia erótica se canta al goce del descubrimiento del cuerpo [...] este tópico será un verdadero hilo conductor a lo largo de la producción de las diversas autoras líricas nacionales" (Mora y Ovares, 1994: 21). Las autoras validan que Eunice Odio es la pionera en ese tratamiento temático dentro de la poesía vanguardista costarricense.

Margarita Rojas y Flora Ovares hacen ver, entre distintas referencias, que el universo odiano se inscribe dentro de la corriente vanguardista del surrealismo y la figura humana se comporta como un espacio, donde el descenso a la interioridad implica un desdoblamiento:

> El descenso del yo en sí mismo tiene como objetivo llegar a un centro interior [...] es decir, en este centro el yo desea encontrar, en aislamiento, su voz, la poesía. [...] Otro elemento importante de la vanguardia es la presencia del erotismo, que en Eunice Odio a veces habla del descubrimiento del cuerpo femenino [...] la descripción del cuerpo humano mediante elementos naturales conduce a que el primero sufra una transformación que lo aproxime más que nunca al mundo animal o vegetal" (Rojas y Ovares, 1995: 161-164).

Álvaro Quesada Soto se refiere a la incorporación de los nuevos niveles de lenguaje y a ciertas áreas reprimidas o censuradas, entre ellas el tratamiento de lo erótico y sexual que, en su criterio, ingresan en forma transgresora y desinhibida en la literatura nacional, como una de las tematizaciones más destacadas del vanguardismo. Es Eunice Odio quien la inicia en la poesía costarricense, a pesar de ser uno de los tópicos tabúes, sobre todo si quien lo abordaba era una mujer, práctica que transgredía el comportamiento patriarcal: "el tema erótico y la búsqueda de su propia voz se funde con la exploración del cuerpo o la sexualidad femeninas: en un ámbito

donde la expresión pública de la sexualidad era exclusivamente masculina" (Quesada, 2000: 79).

Carlos Francisco Monge ha señalado algunos ejes discursivos que evidencia el vanguardismo y, por lo tanto, válidos para el caso de Eunice Odio, cuya obra se inscribe en dicho movimiento estético:

> El erotismo, otro tema central en los poetas de vanguardia, hace posible la confluencia de todos los temas implicados en él: la nostalgia de la comunicación, la búsqueda de unidad y orden, el deseo y el énfasis de la subjetividad como modelizadora del mundo (Monge, 1992: 27).

Como podemos ver, en relación propiamente con *Los elementos terrestres,* la crítica no ha sido profusa; sin embargo, en nuestra extensa revisión bibliográfica sobre la obra odiana, encontramos estudios muy interesantes y pertinentes como apoyo a nuestro objeto de estudio, tal es el caso de Margarita Rojas, quien analiza las transgresiones al discurso amoroso que Ana Istarú (1960) establece con su libro *La estación de fiebre* (1983) en el ámbito de la poesía costarricense:

> La amante que habla [...] no sólo se descubre como mujer, sino que afirma su feminidad en el sexo y desde su cuerpo [...] El emisor de estos poemas no es alguien que habla del sexo, sino alguien que se define en y por su cuerpo sexual, es un sujeto sexual (Rojas, 1987: 394-395).

Algunos de estos alcances los consideramos también válidos para el universo poético mostrado en *Los elementos terrestres,* texto que, históricamente, inicia la línea de expresión vanguardista en la poesía nacional, seguido de las aportaciones temáticas sobre el erotismo, propuestas por Jorge Debravo en *Devocionario del amor sexual* (1963); Isaac Felipe Azofeifa con *Cima del gozo* (1974) y Ana Istarú en el libro suyo que hemos citado.

Creemos pertinente deslindar algunos acercamientos interpretativos dados sobre el poemario en estudio, los cuales nos permitimos sintetizar:

- ✓ Alude a un lirismo que relaciona el deseo con lo místico y religioso, donde el tópico amoroso adquiere una dimensión mítico-ritual (Spina, 2001: 41-63).
- ✓ Ha mistificado la potencialidad del erotismo en la obra lírica de Eunice Odio; lo acerca con textos bíblicos como "El Cantar de los Cantares" y le impone al texto odiano una lectura místico-religiosa (Santos, 2001: 65-76).
- ✓ Menciona aproximaciones entre el eros lírico con la vegetalidad, con la naturaleza y la cultura (Vallbona, 1984: 11-31).
- ✓ Incluyen alusiones sobre el tópico del descubrimiento del cuerpo y sus relaciones con el goce o el deseo[7].

Las nuevas condiciones culturales del siglo XXI, así como el desarrollo de los estudios literarios, y en lo que a nuestro trabajo se refiere, la estilística funcional, deben permitirnos realizar nuevas lecturas de la obra odiana y ayudar a establecer su papel en la historia literaria costarricense.

5. Marco teórico y metodológico

5.1 El fenómeno poético

La poesía debe verse como un proceso de comunicación que posee un lenguaje especial, cuya expresividad le confiere una función estética. La unidad del lenguaje poético deviene de su tratamiento particular, es decir, del estilo con que cada creador aborda el fenómeno de la palabra.

---

[7] Cfr. Vallbona, 1984: 29; Mora y Ovares, 1994: 20-21; Rojas y Ovares, 1995: 164; Román, 1995: 65; Quesada, 2000: 79.

Eunice Odio tuvo una lúcida conciencia de su función artística, como puede constatarse en la siguiente cita[8]:

> Si me dieran a elegir, entre formar parte de los poderosos de la Tierra y ser parte de los que pueden dar vida a la palabra, ni un momento vacilaría. Y si me dijeran que me dan un gran poema a cambio de la miseria extrema, y que sólo *un poema grande*, elijo el poema grande, aunque sólo sea Uno. Así ha sido desde que descubrí que la poesía no era una "afición" sino "un destino implacable". No hay cosa que no dé por la Belleza que es una forma de Dios; la más próxima a Su Naturaleza (Odio, 1975: 186).

En dicho planteamiento subyace una especie de arte poética, la cual ofrece los elementos necesarios para entender su actitud creadora, sus principios de compromiso y su honda devoción por la palabra.

5.2 La estilística, una opción teórica para el análisis poético

La estilística ha tenido un extenso recorrido histórico para conquistar un lugar entre los métodos de análisis literario. Unos la perciben complementaria de la gramática; otros le dieron prevalencia al estudio de las figuras de la retórica y redujeron esa perspectiva al concepto de estilo como técnica de un creador. A lo largo del siglo XX es posible hablar de tres tipos de estilística, a saber:

A)- Descriptiva (estilística de la expresión o de la lengua). Tiene a Charles Bally, como su principal representante.

B)- Genética o generativa, donde destaca la figura de Benedetto Croce. Cuenta con dos vertientes:

a- la escuela filológica alemana (Vossler, Humboldt y Spitzer);

b- la crítica estilística o estilística del individuo, de los españoles Dámaso Alonso y Amado Alonso.

---

[8] Véase la carta número 23, dirigida a Juan Liscano (Caracas, 1975: 186).

C)- Estilística funcional o estructural. Se apoya en las funciones del lenguaje que formula Roman Jakobson. Entre sus representantes tenemos a Michael Riffaterre y a Samuel R. Levin. En nuestro trabajo abordamos, exclusivamente, los planteamientos de este último.

5.3 La estilística funcional

En esta perspectiva interesan las particularidades idiomáticas, los procesos de selección conscientes e inconscientes, es decir, el lenguaje poético desde una concepción general. Otro de sus rasgos es el planteamiento inmanentista, según el cual la explicación del lenguaje literario se debe realizar desde el interior de los textos. Además, sistematiza algunas propuestas teórico-metodológicas, en el entendido de que los recursos estilísticos poseen validez, siempre que se encuentren interrelacionados. Explicarlos funcionalmente determinará la posición que tienen dentro del sistema expresivo del lenguaje literario.

La estilística funcional se conecta en sus orígenes con el planteamiento de las funciones del lenguaje, propuesto por Roman Jakobson inicialmente en el Congreso de lingüistas sobre estilo del lenguaje, celebrado en Bloomington (Indiana), en 1958. En *Lingüística y poética*, expresa una serie de consideraciones acerca de la relación entre ambas disciplinas; parte de que la lingüística, como ciencia del lenguaje, engloba toda la estructura verbal, por lo tanto, es parte de aquélla. Jakobson señala los seis factores que intervienen en el acto de la comunicación verbal:

Contexto

Hablante — Mensaje — Oyente

Contacto

Código

Igualmente, determina la respectiva función poética del lenguaje para cada uno de los factores de la comunicación verbal, los cuales se corresponden de la siguiente manera:

Referencial

Emotiva — Poética — Conativa

Fática

Metalingüística

La función-factor que Jakobson establece para la poesía se redistribuye del siguiente modo:

Función referencial	Es el referente o contexto
Función emotiva	Su atención es el hablante
Función conativa	La prevalencia es el oyente
Función fática	Lo básico es el contacto
Función metalingüística	Fija la atención en el código

La función poética determinante corresponde al mensaje. Jakobson se detiene en él y manifiesta interés por los paralelismos y las recurrencias como elementos constructivos en la poesía, y establece dos modelos básicos para la conducta verbal: A)- la selección y B)- la combinación. Sobre este tópico, Jakobson escribe:

> La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad y antinomia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia se basa en la proximidad. La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia (Jakobson, 1981: 40).

Las recurrencias son procedimientos retóricos que operan como principios o elementos constructivos donde se localiza la semiosis de los poemas y en los cuales se manifiestan los ejes organizativos que rigen la función poética del lenguaje. Esta

función da paso a la expresión verbal por intermedio de los recursos de recurrencia, tales como las repeticiones rítmicas y sintácticas que porta el verso. Para Jakobson medir las secuencias es un recurso que se aplica solo en la función poética del lenguaje, que es la orientación hacia el mensaje en sí. La función poética y la fase interpretativa de la metáfora y la metonimia son un recurso básico para ordenar el discurso. Sobre esta perspectiva hace ver:

> En la poesía, donde la similitud se proyecta sobre la contigüidad, la metonimia es ligeramente metafórica y la metáfora tiene un tinte metonímico.
> La ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo; es decir, es una consecuencia natural de la poesía (Jakobson, 1981: 62).

En concordancia con esa línea teórica, la metáfora, en cuanto selección paradigmática, consiste en el cambio de sentido con base en la relación de similitud entre dos términos; la metonimia, como combinación sintagmática, resulta del cambio de sentido que se basa en la relación de contigüidad entre dos términos, a saber:

Metáfora	*Metonimia*
Selección paradigmática	Combinación sintagmática
Cambia sentido por relación de similitud	Cambia sentido por relación de contigüidad

Jakobson indica que los elementos poéticos y verbales funcionan como figuras determinantes del lenguaje poético. ¿Qué hace que un mensaje sea una obra de arte? Define una clara función estética para estudiar la literaturidad en el lenguaje de la poesía, es decir, lo específico de una obra artística, lo que la distingue de la que no lo es. De ese modo, redimensiona los elementos formales expresivos del enunciado, puesto que son esos rasgos de la forma los que importan en el mensaje, responsables de la significación que adquiera el texto.

Pozuelo Yvancos[9] señala que la lengua literaria construye sus secuencias y cadenas con las que procura continuas equivalencias con términos ya emitidos, donde se reitera lo dado y con los cuales se repite en la cadena, rasgos de tipo fónico, morfológico, sintáctico y semántico. Para él, el verso es una figura fónica recurrente y el paralelismo sintáctico es otro elemento constructivo.

Alicia Ylleras, por su parte, al considerar la dicotomía selección-combinación planteada por Jakobson, afirma:

> Antes de decir algo, el hablante elige un término entre varias posibilidades, más o menos sinónimas.
> Su selección se produce sobre el principio de la equivalencia, semejanza o disparidad, etc. Por el contrario, una vez que ha elegido los términos que empleará, su combinación reposa únicamente sobre su contigüidad. Ahora bien, en poesía esta equivalencia se extiende al eje sintagmático del discurso, convirtiéndose en principio fundamental (Ylleras, 1974: 74).

Podemos enumerar los principales aportes de Roman Jakobson a la estilística funcional de la siguiente manera:

- ★ Fija el lenguaje poético como una estructura verbal que se diferencia de otros tipos: al ser autotélico, destaca en su propia forma, en el tanto se dice a sí mismo.
- ★ Formula el estudio de la función poética y el análisis de las funciones y factores del lenguaje. Sostiene que "la poesía es el lenguaje en su función estética".
- ★ Establece relaciones entre lingüística y poesía.
- ★ Revalúa procedimientos retóricos, con el relanzamiento expresivo, tanto de la metáfora como de la metonimia.

---

[9] Véase el Cap.III "El paradigma jakobsoniano de la función poética", en *Teoría del lenguaje poético*, 1988: 40-51.

★ Construye un modelo que valoriza las operaciones propias que genera el lenguaje literario.

Esbozamos los principales aportes de Jakobson a la estilística funcional, con el propósito de que el lector conozca sus propuestas teóricas sobre la función poética y el análisis de las funciones y factores del lenguaje, cuya aplicabilidad se realiza con base en la propuesta metodológica leviniana.

5.4 La propuesta metodológica de Samuel R. Levin

En nuestra investigación son centrales los procedimientos analíticos que corresponden a la propuesta teórica y metodológica del crítico y analista Samuel R. Levin, que se inscriben dentro de la estilística funcional. Nuestro interés por ella se debe a su riqueza metodológica de análisis interpretativo, ya que permite unificar estructuras superficiales poéticas con las estructuras profundas, de orden semántico. Asimismo, posibilita concebir el poema como un tejido sígnico de posiciones equivalentes, e igualmente establecer relaciones entre los elementos de estructuras sintagmáticas y paradigmáticas, a partir de las cuales se genera la semiosis textual.

El trabajo de Levin constituye una síntesis de las ideas que había planteado Jakobson, quien consideraba que la lengua literaria está dominada por la función poética del lenguaje y que su predominio se logra gracias a las repeticiones o recurrencias de los distintos niveles del lenguaje: fónico, morfológico, sintáctico y semántico. En *Estructuras lingüísticas en la poesía,* Levin propone la existencia de un lenguaje estructurador del lenguaje poético. Para él, la diferencia entre lenguaje poético y el común se establece por la forma en que el segundo es reordenado o redistribuido en la poesía. Según él, es posible analizar lingüísticamente la poesía,

pero con una gramática distinta de la utilizada para efectuar un análisis del lenguaje común. En este punto retoma el concepto chomskiano de gramática[10].

De acuerdo con Levin, las estructuras específicas que diferencian el lenguaje ordinario del poético están presentes en dos rasgos más continuos: a. la especial unidad entre forma y contenido; b. la permanencia o perdurabilidad de dicho lenguaje en la mente humana, la cual se debe a la atención centrada en la forma propia de la poesía y que se recrea o reconstruye individualmente.

Ambas características son explicadas por Levin como estructuras peculiares al lenguaje de la poesía y las llama "emparejamientos". Dichas estructuras abarcan las funciones sintagmáticas y paradigmáticas del lenguaje, son equivalentes semántica o fonéticamente, o a la vez, y se sitúan en posiciones sintagmáticas equivalentes, lo cual da lugar a tipos especiales de paradigmas. El autor fundamenta su teoría de los emparejamientos con base en los dos niveles citados: el sintagmático y el paradigmático, y centra su interés en este último, a la vez que adopta la noción de paradigma como clases de equivalencias. Distingue dos tipos:

a. Los de Tipo I o clases de posición, los cuales se caracterizan por el modo en que las formas lingüísticas se ordenan posicionalmente para formar relaciones con otras formas contextuales. Define la posición como el lugar preciso de la cadena lingüística donde se hace posible la alternancia: la sustitución de una forma componente de un sintagma por otra, de modo que el sintagma permanezca siendo gramatical, a pesar del cambio, y que las nuevas formas sean también morfológicas[11].

---

[10] Chomsky concibe la gramática como un número finito de clases de elementos lingüísticos, y un número finito de reglas. Véase Levin, 1977: 23-24.
[11] Véase 3.4 de *Estructuras lingüísticas en la poesía*, pp. 39-40.

b. Los de tipo II o paradigmas naturales, los cuales poseen rasgos de naturaleza extralingüística y establecen una relación fonética o semántica. En este tipo se ubican los sinónimos, que se consideran equivalentes y pueden formar paradigmas. Los de índole semántica pueden organizarse por oposición o semejanza de significados.

La poesía se caracterizaría por utilizar las equivalencias de Tipo II, entre las cuales se ubica el emparejamiento, *apareamiento* o "*couplings*"[12], estructura fundamental para la poesía, que le da unidad de fondo y forma. Levin define el emparejamiento como una estructura en la que una serie de formas, naturalmente equivalentes, ocupan posiciones también equivalentes, y al respecto aduce:

> La noción de apareamiento, aunque no es capaz tampoco de explicar por sí misma por qué un poema cualquiera despierta en nosotros la impresión de hallarnos ante una estructura íntimamente unida, sí es capaz de explicar una estructura que aparece con extremada frecuencia en la poesía, y que, en calidad de fenómeno puramente lingüístico, unifica prolongadas extensiones de lenguaje poético. El apareamiento poético deriva de la efectividad de las relaciones que se establecen entre los miembros del contenido (Levin, 1977: 59).

Levin propone, además, ubicar las equivalencias naturales en arreglo a un sistema. El poema obedece a un conjunto de convenciones, en cuanto forma literaria organizada. Llama *matriz convencional* a los emparejamientos fonéticos en posiciones fijadas por el código convencional del metro, la rima, las aliteraciones, la asonancia y la consonancia. En síntesis, el apareamiento requiere como condición necesaria y suficiente la presencia de formas fónica o semánticamente equivalentes en posiciones también equivalentes, sean éstas definidas desde el punto de vista semántico o convencional (Levin, 1977: 75).

---

[12] En lo sucesivo, de los tres términos descritos, utilizamos el de **emparejamiento** cuando tengamos que referirnos a la aplicación de la teoría poética de Samuel Levin.

Dicha posición es deudora del planteamiento de la recurrencia de Jakobson, que hemos esbozado, así como del expuesto por Noam Chomsky, en lo atinente al tipo de gramática que puede dar cuenta del lenguaje de la poesía. Lázaro Carreter[13], al referirse a los alcances chomskianos, alude al número infinito de clases de elementos lingüísticos y un número de reglas que, al operar con aquéllas, deben generar todas y solo las nociones aceptables de una lengua. La propuesta de Levin opera con dos niveles: el sintagmático y el paradigmático. El análisis de ambos niveles deberá develar la coexistencia de dos tipos de relaciones, uno distribucional (horizontal) y otro integrador (vertical). Las segmentaciones repetitivas equivalentes y sus combinaciones respectivas regirán el análisis poético, a partir de la presencia de un principio constructivo que ampliará el sentido interno del texto.

5.5 Aspectos metodológicos

El procedimiento de trabajo en esta investigación, como quedó indicado, se inscribe dentro de los planteamientos teóricos de la estilística funcional, y parte de un análisis inmanente de *Los elementos terrestres*, que sustentamos mediante la búsqueda de procedimientos estilísticos, semánticos y sintácticos en el universo de la obra en estudio. El alcance inmanente, que permite analizar el texto como una fuente directa, posibilita mostrar cómo su contenido se encuentra interrelacionado y es ahí donde los recursos estilísticos que se incorpora tienen valor dentro del sistema expresivo de los significados poéticos. La poesía configura sus sentidos discursivos en la estructura que enlaza forma y fondo y establece una red de relaciones por selección y combinación, es decir, sentidos por similitud, oposición y contigüidad.

---

[13] Véase la presentación a *Estructuras lingüísticas en la poesía*, 1977: 12.

Por consiguiente, luego de describir algunas estructuras sintácticas recurrentes o emparejamientos, procedemos a comentar la manera en que éstos provocan la semiosis (la significación), a partir de su distribución y ubicación en el texto. Los distintos signos presentes en los poemas permiten efectuar correlaciones que forman unidades de sentido altamente significativas. Para efectos de análisis y en concordancia con lo que esta metodología plantea, realizamos cambios en la estructura superficial de los poemas, invertimos los órdenes y sustituimos algunas categorías, variantes que Levin[14] considera legítimas en el análisis de los poemas, con el fin de dejar clara las estructuras profundas que están ocultas en la estructura superficial de éstos. Los emparejamientos mostrados buscan elucidar estrategias discursivas por medio de las que la obra odiana introduce nuevas estructuras poéticas en el contexto de la lírica costarricense, las cuales posibilitan la multiplicidad de lecturas que ofrece el texto en estudio.

Ciertos procedimientos verbales le confieren al lenguaje literario una función poética. Por tal razón, en *Los elementos terrestres* analizamos la presencia y funcionalidad estilística de algunas figuras y tropos[15], las cuales contribuyen a diferenciar el lenguaje artístico del que no lo es: el paralelismo anafórico, la antítesis, el símil, el encabalgamiento, las sinestesias, las interrogaciones retóricas, el oxímoron y la sinécdoque.

---

[14] Cfr. *Estructuras lingüísticas en la poesía* § 6.3: 81-82.

[15] Del latín *tropus*: "significa 'dirección', alude por ello al cambio de dirección de una expresión que se 'desvía' de su contenido original para albergar otro contenido" (Mortara, 1991: 163).

La metonimia o la metáfora son figuras literarias que abordamos en nuestro trabajo, porque éstas ayudan a la estructuración semántica del texto y son recursos estilísticos con los cuales el sistema de significados poéticos contribuye a la construcción discursiva dialógica de lo femenino y de lo masculino. Igualmente, la expresividad de los adjetivos y la presencia de los índices pronominales yo / tú.

Otra de las propuestas metodológicas consiste en identificar cómo funcionan algunos elementos de la simbólica[16] corporal en los poemas, para darle un nuevo sentido a las experiencias eróticas y sexuales. Con ese fin, incluimos los alcances que, acerca del símbolo, señala Chevalier[17]:

> El símbolo [...] lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación [...] Los símbolos son siempre pluridimensionales [...] fundamentales para condensar la experiencia del hombre [...] Gracias al símbolo, que lo sitúa en una inmensa red de relaciones, el hombre no se siente extraño en el universo. La imagen llega a ser símbolo cuando su valor se dilata al punto de reunir sus profundidades inmanentes [...] Vemos, pues, el símbolo inscribirse en el movimiento evolutivo total del hombre, y no solamente enriquecer sus conocimientos y conmover su sentido estético (Chevalier, 1986: 19-24-27-29).

En *Los elementos terrestres* la percepción del cuerpo es múltiple, porque es un espacio para la significación expresiva del reconocimiento individual. El cuerpo se muestra y también se nos muestra, es decir, se compone y reconstituye. Genera sentidos, en la medida en que las partes de la anatomía representan un espacio, visible y tangible, a partir del cual se toma conciencia de él. El cuerpo se redescubre en el lenguaje del otro. El placer corporal que manifiesta la voz lírica se transforma en palabras, en referentes distintos de los conocidos convencionalmente.

---

[16] La simbólica es el conjunto de las relaciones y de las interpretaciones correspondientes a un símbolo; también se denomina al conjunto de los símbolos característicos de la tradición (Chevalier, 1986: 21).

[17] No podemos considerar a dicho autor dentro de la estilística que nos atañe, pero nos parece que sus amplias nociones sobre el símbolo son funcionales, ricas y válidas en su aplicación para los propósitos interpretativos de nuestro trabajo.

La tradición social ha marcado el lenguaje del "sexo" con vocablos que limitaban la expresión del individuo, pero en el texto en estudio se utiliza un léxico y unas imágenes metafóricas específicas que revelan más de lo previsto. De esta manera, el lector cuenta con diferentes posibilidades de expresión, sugeridas por un código lingüístico poético que se va desentrañando al leer y que configura una significación coherente que reorganiza el texto. Para mostrar el corpus léxico sobre el cuerpo y su recurrencia, que nos permite visualizar el acento corporal en el poemario odiano, se incluye cuadros que ilustran las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas y formulamos su interpretación estilística, para ver de qué manera las experiencias dialógicas, eróticas y sexuales se resignifican en los poemas del texto en estudio.

Finalmente, procedemos a comentar los mecanismos estilísticos presentes en los ocho poemas que conforman *Los elementos terrestres*, con la intención de establecer, en un primer momento, las relaciones dialógico-discursivas entre lo erótico y sexual; luego, se instituye esta dimensión entre los planos humano y espiritual. Ambas perspectivas debemos verlas como un todo. Es nuestro criterio que dichos planos sugieren marcas de unidad del discurso poético odiano, las cuales analizamos para mostrar su significación expresiva.

CAPÍTULO I

LOS EMPAREJAMIENTOS POÉTICOS EN LA COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA SINTÁCTICA DE LOS POEMAS

Capítulo I

Los emparejamientos poéticos en la composición y estructura sintáctica de los poemas

La teoría de los emparejamientos, propuesta por Samuel Levin, permite formular observaciones sobre la composición y estructura sintáctica de los poemas. Según Levin, los apareamientos pueden extenderse a lo largo de una gran parte de un poema, es decir, las construcciones comparables o paralelas en que se dan las formas naturalmente equivalentes pueden ser muy amplias (Levin, 1997: 56). En nuestro caso, por tratarse de uno de los mecanismos poéticos utilizados, ejemplificamos los segmentos que se relacionan con nuestra hipótesis: *la expresión dialógica de lo femenino y de lo masculino se manifiesta, poéticamente, como el resultado de la experiencia erótica y sexual, y ésta como unidad entre los planos humano y espiritual.*

Luego de determinar las estructuras sintácticas recurrentes o emparejamientos, procedemos a analizar la manera en que éstos permiten unificar la forma y el fondo del poema. Enfatizamos dicho análisis en la idea de que:

> Solo cuando se dan esas equivalencias entre las palabras y cuando las palabras así equivalentes ocupan posiciones también equivalentes en el sintagma, es cuando podemos decir que nos encontramos ante un apareamiento poético, emparejamiento que viene a fundir la forma y el contenido del poema (Levin, 1997: 64).

Además, es necesario aclarar que, conforme a la teoría de Levin, para efectos del análisis y de acuerdo con algunos procedimientos, hemos hecho algunos cambios en la estructura superficial de los poemas, invertimos cierto orden y sustituimos algunas categorías, conservando las relaciones semánticas, reconstrucciones y desconstrucciones de las posibles lecturas, ya que, como señala dicho teórico:

> Muchas de las relaciones que hallamos en el poema se basan en elementos lingüísticos presentes en el texto; muchas otras, sin embargo, se dan entre elementos que aparecen en el texto y otros que pertenecen a la gramática de la lengua común. Así, pues, es legítimo introducir en el análisis del poema todo lo que podamos saber de una construcción y sus antecedentes de derivación transformacional (Levin, 1997: 81).

La descripción de cada uno de los planos (morfológicos, sintácticos) se organiza en doce cuadros[18], los cuales nos permiten visualizar la estructura con que se crea el "mensaje" poético. Posteriormente, analizamos las relaciones de estos planos con el semántico.

Cuadro N° 1
Poema primero: Posesión en el sueño[19]

I Sujetos desinenciales	II CD	III Verbo	IV Complementos circunstanciales
Yo	te	poblaré	de alondras y semanas oscuras y desnudas
			de alondras oscuras y desnudas
			[de] semanas oscuras y desnudas
			de alondras oscuras
			de semanas desnudas

El primer emparejamiento del poema *Posesión en el sueño* señala tres posiciones sintácticas que corresponden al sujeto (I), al CD (II), al verbo (III) y a los complementos circunstanciales (IV). Los emparejamientos se producen aquí en el nivel de los complementos circunstanciales, que están en posición comparable con respecto al verbo y se derivan de él. Consideramos como sintácticamente equivalentes "de alondras oscuras y desnudas ~ [de] semanas oscuras y desnudas"[20].

---

[18] La elaboración propia de todos los cuadros fue realizada con base en *Los elementos terrestres*. En lo sucesivo, ejemplificamos con base en la versión del libro en estudio que aparece en el tomo I de las obras completas de Eunice Odio. Véase anexos: (*Los elementos terrestres*, 1996: 119-142). Cada vez que hagamos referencia al texto, utilizamos las siglas LET, seguidos de la paginación correspondiente.
[19] Las palabras o sintagmas entre corchetes son elipsis del texto o transformaciones de él.
[20] En adelante utilizamos el símbolo ~ con el sentido de equivalencia.

Asimismo, existe un emparejamiento simétrico que se da al interior de estas categorías, el cual se produce entre los adjetivos calificativos, por pertenecer a la misma categoría gramatical: oscuras ~ desnudas.

Es posible señalar un emparejamiento más, el cual posibilita una lectura vertical y está representado en la fila cinco del cuadro anterior. De esa manera, se produce emparejamiento entre los sustantivos: alondras ~ semanas y entre los adjetivos: oscuras ~ desnudas, por encontrarse en idéntica posición.

El uso del pronombre "yo" remite a un tú en quien recae la acción de poblar y, por lo tanto, se establece dialogicidad. Esta relación de tú a tú se presenta en todo el poemario y está marcada, precisamente, por la recurrencia de estos pronombres o en los vocativos amado-amada.

La dialogicidad permite señalar que la relación establecida entre estos dos seres es equilibrada, es decir, que fluye en ambas direcciones discursivas: amorosa y sexualmente. Además, lo espiritual está marcado en la presencia del sustantivo "alondras", que sugiere un vuelo hacia un arriba y se relaciona con un elemento terrestre que es la desnudez, la cual deducimos de los emparejamientos internos entre los adjetivos. Por otra parte, el adjetivo "oscuras" también revela la preferencia por crear contextos eróticos. Así, de la relectura de dichos emparejamientos resulta que tanto a las semanas como a las alondras se les puede atribuir las mismas características morfológicas y semánticas.

La presencia de dos sustantivos y dos adjetivos crea una ambigüedad propia del vanguardismo, donde las palabras se relacionan entre sí como formas para despertar asociaciones gráficas. Esas asociaciones de palabras y de símbolos es lo que

posibilita, por ejemplo, las lecturas de la columna IV del primer cuadro. La alondra se relaciona con lo bajo, concepto asociado culturalmente con lo humano, y por la idea de su vuelo sugiere una relación con lo alto, es decir, lo espiritual. Su presencia simbólica permite unir estas dos direcciones o esferas.

Otro factor importante es la referencia a un tiempo ilimitado, pues las semanas son desnudas. El verbo "poblaré" despierta la sensación de un espacio abierto, en donde todo puede ser posible, y en donde la amada se "abrirá" al amado para que éste comparta su sueño, su cuerpo. Su unión expresa un deseo de sublimación, de búsqueda armoniosa de lo más profundo de sus seres.

Cuadro N° 2
Poema segundo: Ausencia de amor

I Sujetos	II Verbos	III Complementos Predicativos
tu cuerpo	es	amor
tu voz	[es]	un manojo de lámparas

El periodo sintáctico del emparejamiento del poema "Ausencia de amor" posee cuatro Sintagmas Nominales (SN)[21] en posición equivalente. Los dos primeros SN están en función de sujeto y se emparejan por posición comparable, es decir, por tener la misma función gramatical con respecto a un término, pero a la vez por similitud semántica, pues el adjetivo "tu" es posesivo en ambos casos y los sustantivos remiten a la presencia de elementos corporales. El SN que conforma la metáfora "un manojo de lámparas" adquiere, por su parte, un significado abstracto, al igual que el SN equivalente "amor".

---

[21] En adelante, utilizamos las siglas SN, para referirnos a Sintagmas Nominales.

Estas estructuras sintácticas recurrentes, esto es, la posibilidad de realizar lecturas "cruzadas", contienen la ambigüedad, un mecanismo discursivo que provee el juego de producción de sentido. Los sintagmas nominales en función de sujeto enlazan elementos corporales (el cuerpo, la voz), con los espirituales, representados en la metáfora "un manojo de lámparas", la cual adquiere carácter simbólico al remitir a la luz, al fuego del espíritu. Por otra parte, su luz oscilante es comparable a los susurros de la voz del amado, o bien, a la llama del placer humano.

Cuadro N° 3
Poema segundo: Ausencia de amor

I Sujetos desinenciales	II Verbos	III Complementos directos	IV Complementos circunstanciales
yo	[te]he buscado	[al] amado	por entre mi ciudad [conocida]
yo	[te]he buscado	[al] amado	[por entre] tu ciudad extraña

El tercer cuadro del mismo poema ilustra las categorías sintácticas en las que los sujetos tácitos corresponden al (I), los verbos al (II), los complementos directos al (III) y los complementos circunstanciales al (IV). El emparejamiento de este cuadro se establece preposicionalmente en el elemento IV. Las categorías que se encuentran apareadas por posición y semánticamente, son los adjetivos mi ~ tu. El juego de relectura permite transformar estos segmentos y descubrir que requieren, en sus respectivas derivaciones, previas secuencias semejantes a:

Yo te he buscado amado por entre mi ciudad

Yo te he buscado amado [por entre tu ciudad]

En el cuadro anterior, es fácil ver la red de emparejamientos que ofrecen estas columnas. En un primer momento, se inicia sobre los componentes de la cuarta

columna, es decir, sobre los complementos circunstanciales que están en posición comparable respecto de su verbo. Tales sintagmas se presentan emparejados de este modo:

a. por entre mi ciudad ~ (por entre) tu ciudad.

b. Los adjetivos mi ~ tu están emparejados internamente por tratarse de la misma categoría morfológica, aunque poseen una estrecha relación semántica de oposición. Asimismo, los adjetivos forman un apareamiento interno por oposición semántica: conocida ~ desconocida.

c. He buscado [*al amado]*. El SN en función de objeto se reitera, por sustitución, con el sintagma preposicional *(por entre) tu ciudad.*

En los emparejamientos citados se sugiere la búsqueda del amado por contextos idénticos, enlazados por complementos circunstanciales. La amada se refiere a la ciudad del amado como un lugar desconocido, hacia la cual orienta su búsqueda. Por oposición semántica, sabemos que el sustantivo "ciudad" representa, entonces, un espacio conocido y remite a su feminidad: la ciudad equivale a su cuerpo. Por amplitud de significado, ambos sustantivos (cuerpo ~ ciudad) sugieren la idea de protección.

Cuadro N° 4
Poema segundo: Ausencia de amor

I Vocativo	II Verbos	III Complementos directos	IV Complementos circunstanciales
[Amado] Cómo	será tener	el cuerpo dividido	de golpe
			[entre las manos]
[Amado] Cómo	será tener	el corazón [dividido]	de golpe
			entre las manos
[Amado] Cómo	será tener	el corazón congregado y solo	entre las manos
		el cuerpo [congregado y solo]	entre las manos

La cuarta columna ejemplifica un emparejamiento entre los dos SN en función de objetos (CD), por tratarse de las mismas categorías morfológicas: artículos, sustantivos, adjetivos. Esto se logra gracias a la sustitución que posibilita la estructura del poema. Realizados los cambios correspondientes, se descubre que estos segmentos requieren de una lectura gramatical semejante, a saber:

[cómo] será *tener de golpe el cuerpo dividido, congregado y solo entre las manos.*

*[cómo] será tener de golpe el corazón dividido, congregado y solo e*ntre las manos.

[cómo] será tener el cuerpo y el corazón divididos, congregados y solos entre las manos.

Es evidente la ausencia de una sintaxis lógica, recurso del vanguardismo y, sobre todo, de Eunice Odio, que propicia las diversas lecturas en su poesía. El cuadro anterior reafirma la búsqueda emprendida por la amada, quien eleva su grito de anhelo, identificado en el vocativo "cómo" y en la forma verbal compuesta "será tener". La ausencia insta al yo lírico femenino a imaginar el cuerpo del amado entre las manos. El cuerpo simboliza lo humano, lo material, mientras que el corazón se equipara con el espíritu.

Los sustantivos "cuerpo" y "corazón" se emparejan por posición comparable. La interioridad del espíritu aparece desbordada en el cuerpo erotizado, y el sustantivo "corazón" congrega lo afectivo, la unión entre ambas partes, porque es un centro vital. El cuerpo es el canal que permite exteriorizar la sensualidad como expresión corporal y, al mismo tiempo, del espíritu; de ahí la unidad entre dichos elementos, la cual también lleva a unir lo humano con lo espiritual. De acuerdo con la lectura propuesta, la hablante utiliza un mismo complemento circunstancial para sostener dichas partes "entre las manos". El sustantivo "manos" se carga de una connotación erótica, en ese recorrido amoroso éstas ofrecen placer. La presencia del sustantivo

"manos" activa la sensación del tacto y adquieren vida al fusionarse o sentir el cuerpo del otro.

Cuadro N° 5
Poema cuarto: Canción del esposo a su amada

I Complementos circunstanciales	II Sujetos	III Verbos	IV Complementos Directos
sobre los muslos	[ellos]	pusieron	racimos de ira
			vocación de besos
de tus muslos	yo	haré	que bajen manojos de agua
			[que baje] entrecortada espuma
			[que bajen] secretos rebaños

Este cuadro ilustra cuatro periodos sintácticos. El I pertenece a los complementos circunstanciales, el II a los sujetos, el III a los verbos y el IV a los complementos directos. En él se presentan emparejamientos, principalmente construidos sobre los componentes de la primera columna, es decir, los complementos circunstanciales que están en posición comparable respecto de su verbo. Tales sintagmas se encuentran emparejados de esta forma:

a. sobre los muslos ~ de tus muslos.

b. [Ellos] racimos de ira y vocación de besos ~ yo manojos de agua, entrecortada espuma y secretos rebaños. Estas dos estructuras comparten una historia derivacional semejante y su paralelismo se manifiesta con los sujetos pronominales, al inicio de los versos.

c. Pusieron racimos de ira y vocación de besos ~ haré que bajen manojos de agua, entrecortada espuma y secretos rebaños. Los cinco sintagmas nominales en función de complementos directos se emparejan por idéntica posición,

además, mediante emparejamiento paralelo con los miembros de los versos siguientes. Semánticamente, el sustantivo "rebaños" alude a los sonidos-balidos que hacen las ovejas y que, por asociación fónica, podrían compararse con los murmullos de placer provocados en los amantes. Asimismo, el SN "entrecortada espuma" remite a la humedad generada que evidencia el goce y satisfacción de los cuerpos.

d. Racimos de ira ~ manojos de agua ~ rebaños secretos. Aquí se establece un emparejamiento semántico interno con los sustantivos de estos sintagmas, ya que todos remiten a la colectividad; es notable la carga erótica que poseen. El SN compuesto por la metáfora "racimos de ira", ligado a la forma verbal y a los complementos circunstanciales, permite dilucidar así un emparejamiento semántico: racimos de ira ~ testículos. El primer periodo "sobre los muslos" complementa la idea de que estos sintagmas se refieren a los órganos masculinos, en tanto que los racimos "penden" de las ramas como los testículos "sobre los muslos".

La dialogicidad es una característica en este poema: la amada le cede la voz al amado y viceversa. La primera parte del cuadro comprende la voz de la amada, quien alude al sexo masculino con el SN "racimos de ira" que, además, es una metáfora. La función de éstas es la de revelar y ocultar diversos significados que connotan el juego erótico. El sustantivo "ira" posee ambigüedad, en tanto que podría representar la capacidad de provocar un placer dulce como las uvas o un deleite arrebatado, fuerte, como el de la ira. Asimismo, el yo masculino revela la promesa de placer al usar los SN "manojos de agua", "rebaños secretos" y "entrecortada espuma", los cuales se

refieren a la humedad femenina, manifestación de placer, del goce provocado por el otro.

Se destaca el uso del verbo "bajar", el cual pertenece a la oración subordinada en función de complemento directo y del que se desprenden las equivalencias entre los sintagmas. Bajar y subir son los verbos que, por oposición, confieren dinamismo a los sujetos sexuales.

La voz masculina retoma la palabra; los SN derivados del verbo "haré" sugieren una relación sumamente erótica. La preposición sobre indica un arriba, mientras que el verbo del sintagma subordinado en función de complemento directo señala un abajo; ambos son verbos de predicación completa y, por eso, la presencia de la idea entre bajar y subir le confiere dinamismo a las estructuras lingüísticas para remitir al acto erótico. El sintagma "vocación de besos" alude a la adhesión mutua; es un signo unitario de sensualidad, erotismo y entrega. La voz masculina y femenina se unen en la promesa del goce final del orgasmo.

Por último, los muslos signan la posesión erótica; por su función corporal se asocian con la fuerza, el soporte móvil. Los sintagmas "entrecortada espuma" y "secretos rebaños" aluden tanto al goce femenino como al masculino. El erotismo, tema fundamental en los poetas de vanguardia y, específicamente en la poesía odiana, es expuesto en forma llana, sin ataduras, mediante metáforas que enriquecen su fuerza expresiva.

Cuadro N° 6
Poema sexto: Creación

I Sujetos	II Verbos	III Complementos circunstanciales	IV Complementos directos
La sangre	está	ya	
La sangre	[está]	en marcha	
La sangre	repercute	hacia un país recóndito y anclado	
La sangre	está	ya	
La sangre	está	en marcha	
		hacia una parte mía	
La sangre	conoce		el pecho en que tropiezo
La sangre	[conoce]		las boreales coronarias

El cuadro número seis permite visualizar los cuatro periodos sintácticos relativos al segmento III del poema "Creación". La columna I corresponde al sintagma nominal reiterativo de sujeto. La columna II se refiere a la secuencia de los verbos, la columna III a los complementos circunstanciales y la IV a los complementos directos. En este cuadro, los emparejamientos pueden establecerse en el nivel fónico y semántico. El verbo "está", seguido del complemento circunstancial "ya", supone una lectura horizontal del tipo *la sangre estalla,* y al reiterar el verbo se genera una secuencia de sentidos que dan la idea de movimiento, al combinarse con los complementos circunstanciales. De este modo, la sangre no solo estalla, también va "en marcha", tiene un destino. Los sintagmas de los demás complementos circunstanciales establecen la serie del "viaje" emprendido por la sangre.

Mediante los periodos sintácticos descritos, podemos reconocer la presencia constante del contenido erótico de los poemas. La sangre es lo primero que fluye cuando existe placer. Por su función, es el vehículo de la vida; por su simbología, es portadora del fuero interno de las pasiones. Cuando la hablante apela al conocimiento del "pecho en que tropieza", se infiere una provocación sexual, un símbolo de

sensualidad, pues el pecho femenino o masculino es una zona erógena ~~siempre~~ expuesta al contacto físico con el otro.

Cuadro N° 7
Poema sexto: Creación

I Sujetos	II Verbos	III Complementos circunstanciales	IV Complementos predicativos
El cuerpo	es	ya	contagio de [la] azucena
			estación de la rama
			palacio solitario

El cuadro siete tiene una estructura similar al seis. Éste ilustra un emparejamiento interno entre los dos primeros SN de la columna IV, porque poseen la misma estructura morfológica e idéntica posición: sustantivo-preposición-artículo-sustantivo. A la serie de estructuras dinámicas del cuadro anterior sigue la pasividad del verbo de estado. "El cuerpo es ya contagio de azucena", es decir, blancura, pureza, inocencia. La azucena es la flor del amor intenso. El cuerpo es, además, "estación de la rama", esto es, una sucesión, un ritmo de vida. Es el mito del eterno retorno, la alternancia de volver a comenzar.

Simbólicamente, la rama tiene la virtud de propiciar el olvido de la tristeza, por ello, también se alude al "palacio solitario" como espacio de paz. A la simbólica generada entre el cuerpo y la casa, se agrega el palacio como fuente de armonía material, individual y social. Según Chevalier (1995: 795) el palacio simboliza tres niveles: subterráneo, terrenal y celestial. En este sentido, el sintagma nominal "palacio solitario" alude a la satisfacción del amado y de la amada; es el modo de expresar la quietud; el reino de los placeres concedidos.

Cuadro N° 8
Poema séptimo: Germinación

I Sujetos	II Verbos	III Complementos directos	IV Complementos circunstanciales
Yo	podría cantar	una canción	
Yo	podría traer	recuerdos	al corazón
Yo	estoy		al borde de tu cuerpo
Tu desnudo	está		al pie del surco
Yo	estoy		[en tu cuerpo al borde de tu cuerpo]
Yo	estoy		[en tu desnudo al pie del surco]

Los emparejamientos del cuadro ocho se producen en la columna IV. La ubicación sintáctica posibilita una lectura equiparada del tipo: tu cuerpo ~ tu desnudo y otra opuesta: yo / tú. Establecidos los emparejamientos que pertenecen a los pronombres, podemos considerar que estos segmentos requieren de una lectura previa, cuya reescritura podría resultar así:

[Si] yo estoy al borde de tu cuerpo que es tu desnudo, entonces, yo
estoy en tu cuerpo desnudo [en ti] que está [que estás] al pie del surco.

Yo estoy en ti que estás al pie del surco.

Otra vez los emparejamientos sitúan al yo lírico en íntima comunión con el otro. De acuerdo con los complementos circunstanciales, el yo lírico está "al borde de un cuerpo", capaz de germinar como la semilla "al pie del surco"; por eso, al igual que la semilla, el cuerpo está al desnudo. En ambos casos, la simbólica apela a un signo de sensualidad como manifestación de un estado. El hecho de estar "en tu desnudo al pie del surco" le otorga paralelismo con la naturaleza, con los elementos de la tierra, lo cual pone al pie en contacto con la manifestación corporal; el sustantivo pie tiene sentido fálico, es una vertiente erótica, en tanto que el surco adquiere carácter

maternal, simboliza la fecundidad, la regeneración, el sitio donde es posible procrear. De esta forma, puede establecerse la siguiente equiparación : "el surco" ~ "la vagina".

De acuerdo con la lectura anotada, es evidente la referencia a una posición amatoria en la que tanto él como ella tienen las condiciones para dar y recibir sin obstáculos. Aquí se da una relación amorosa y armoniosa entre ellos; el carácter dialógico del poemario odiano le permite al amado acceder a la palabra para cantarle.

Cuadro N° 9
Poema séptimo: Germinación

I Sujetos	II Verbos	III Complementos circunstanciales
Tú [me]	llamabas	con clara identidad de nacimientos
y [yo]	vine	con la veraz acostumbrada gracia con que sueñan su honor las catedrales
		a tu nombre

El emparejamiento del cuadro nueve, que pertenece al poema *Germinación,* se ubica en los sujetos y se establece por oposición semántica, ésta se ve en los pronombres que generan una estructura dialógica entre un tú, correspondiente a la voz masculina, que llama, y un yo, perteneciente a la voz femenina, que responde a ese llamado. Los verbos permiten comprobar la disposición de la entrega mutua, la respuesta inmediata y un posterior encuentro.

Cuadro N° 10
Poema séptimo: Germinación

I Sujetos	II Verbos	III Complementos predicativos	IV Complementos circunstanciales
Tú	eres	el día	ya
			junto a la noche
Yo	soy	el día	ya
			contigo

El cuadro diez ilustra un emparejamiento por posición comparable entre todos los miembros de I, II, III y IV. Hay predominio, una vez más, de los pronombres personales yo ~ tú, como de los verbos de estado. Sin embargo, lo que destacamos de este cuadro es la posible lectura que supone el orden de los complementos circunstanciales y que da origen a los siguientes emparejamientos internos:

Yo (ella) ~ noche

Tú (él) ~ día.

De acuerdo con este emparejamiento, los verbos acentúan la idea del encuentro, ilustrado en el cuadro nueve: los amados se buscan, se llaman, se encuentran, se funden y se complementan, tal y como se comprueba en el cuadro diez: él es día; ella noche, lo cual equivale a decir que él es día cuando está junto a la noche, es decir, junto a ella; y ella es día cuando está con él. Por lo demás, los sustantivos día y noche remiten al tiempo cíclico y a estados de lo natural. Día y noche se oponen, pero a la vez se completan. Cada uno se define con respecto al otro, es una unidad que sólo existe a partir de la diferencia. Es esta "presencia otra" que le da identidad: un significante (el masculino) determina la presencia del otro (el femenino), y viceversa.

La temporalidad no excluye a los géneros, sino que se apela a una integralidad corporal. Los pronombres él y ella, que tienen una disposición temporal, se interrelacionan. Los cuerpos y la cercanía posibilitan la ruptura de las barreras convencionales, establecidas por diferencias genéricas, por cuanto se incluye un estado de sensualidad y sexualidad.

Cuadro N° 11
Poema octavo

I Sujetos	II Verbos	III Complementos Directos
Tú	has visto	a mi amado
Tú	has visto	al huésped mío
Tú	has visto	al camarada hermano
Tú	has visto	su carne [de amapolas]
Tú	has visto	su nariz de poniente

Este cuadro consta de cuatro periodos sintácticos. La columna I, que corresponde al sujeto, remite a la reiteración de la forma verbal compuesta, que alude a la búsqueda. Los emparejamientos semánticos internos se producen con categorías idénticas, tales son los sustantivos: amado ~ huésped ~ camarada, nombres que la amada usa para dirigirse al amado y su carne ~ su nariz, porque amapolas ~ poniente se emparejan, en tanto señalan una similitud semántica por asociación: la del color rojizo. Dicho color puede asociarse, además, con la voz masculina; es el cuerpo, la carne ardiente. Asimismo la nariz, por contigüidad con la carne, sugiere la idea de que el cuerpo es alimento, pues se come y se huele.

En este emparejamiento resalta el tópico de la búsqueda. La voz lírica femenina escucha al amado y va a su encuentro para fundirse en él. Ella lo llama huésped o camarada, sustantivos que encierran familiaridad. La metáfora "su carne

de amapolas" relaciona al cuerpo con la naturaleza. El color de la amapola es símbolo de fertilidad, pasión y poder, lo que supone la atracción que el amado provoca en la amada. Por otro parte, la metáfora "su nariz de poniente" alude a una característica física, y también indica una dirección, en la medida en que la nariz es un órgano que orienta los deseos.

Cuadro N° 12
Poema octavo

I Sujetos	II Verbos	III Complementos directos	IV Complementos circunstanciales
Vosotros	queréis buscar	lo	
		al amado del día transitorio	
		al amado cuya angustia se detiene	como el mar
			en mis pechos

Este cuadro presenta una estructura sintáctica que permite observar la presencia de una tercera voz en el diálogo. Se deduce que el goce erótico, corporal y sensual, redimensiona el acto amoroso. El amor erótico que propone el texto es observable en las columnas III y IV, pues tal y como se había mencionado, el amado arriba a los pechos de la amada como un marinero al puerto que lo espera.

Los emparejamientos mostrados en *Los elementos terrestres* confirman nuestra propuesta de que la obra de Eunice Odio introduce nuevas estructuras discursivas en el contexto poético costarricense. Los tipos de emparejamientos ejemplifican el uso vanguardista de inusuales construcciones metafóricas, la descomposición de la figura, la recomposición de fragmentos a que su lectura obliga, en un movimiento constante de deconstrucción y reconstrucción, así como un fuerte erotismo, entre otros

aspectos, los cuales posibilitan la multiplicidad de lecturas que ofrece el texto en estudio, como mecanismos poéticos que producen estructuras lingüísticas particulares. El poemario tiene un eje, una estructura clara y coherente en todo su desarrollo, donde el acento del cuerpo humano redimensiona una de sus preocupaciones estelares.

CAPÍTULO II

LOS RECURSOS ESTILÍSTICOS EN EL SISTEMA DE SIGNIFICADOS POÉTICOS DE LO FEMENINO Y DE LO MASCULINO

Capítulo II

Los recursos estilísticos en el sistema de significados poéticos de lo femenino y de lo masculino

Las categorías de lo femenino y de lo masculino no son meras relaciones biológicas que señalen exclusivamente el sexo de los seres humanos; desde la perspectiva de la sexualidad, ambos conceptos entrañan expresiones complementarias. De ahí, entonces, la dialogicidad que manifiesta el sistema de significados poéticos del libro en estudio. La composición dialógica alterna su presencia en los ocho textos del poemario, aun cuando la voz femenina (yo) tiene mayor presencia textual.

En este capítulo mostramos algunos de los recursos estilísticos que emplea este texto, donde se observa la relación dialógica de lo femenino y de lo masculino, representados tanto por la amada como por el amado; asimismo, la presencia de las diversas formas de tratamiento pronominales. El pronombre se caracteriza por carecer de contenido propio y también reproduce diversos significados. Los pronombres personales conservan distintas maneras, de acuerdo con la función que desempeñan. En español, únicamente los pronombres personales poseen algunos casos. Para mostrar dicha particularidad, presentamos el siguiente cuadro, sobre la base de las formas pronominales de la primera y segunda personas gramaticales, las cuales sugieren, para nuestros propósitos, el recurso de la dialogicidad.

Cuadro N° 13
Funciones morfosintácticas de los pronombres personales

Funciones que desempeñan	*Primera persona*	*Segunda persona*
Nominativo :Sujeto	Yo	tú
Acusativo : C. D.	Me (a mí)	te (a ti)
Dativo : C. I.	Me (a mí)	te (a ti)
Prepositivo : C. C.	conmigo, de mí...	contigo, de ti...

La utilización de estos pronombres se ve reforzada por la presencia de las formas pronominales reflejas: me, te, se, nos, os, en posición proclítica. Los pronombres son procedimientos discursivos que confieren conexión morfosintáctica a las frases. En esa línea, Jorge Lozano hace ver lo siguiente:

> Hay que advertir que los deícticos remiten siempre a un sujeto que observa o que habla poniéndose como punto de origen, pero que ese sujeto puede no ser el sujeto de la enunciación productor del texto, sino algún personaje textual que eventualmente asume ese papel en una representación textual de la enunciación (Lozano, 1999: 102).

Los adjetivos determinativos restringen la extensión del sustantivo por medio de diversas relaciones. En el poemario predomina la categoría morfológica de los adjetivos pronominales: mi, mis, su, sus, tu, tus, nuestra, nuestras, nuestro, nuestros, los cuales, a nuestro juicio, refuerzan la unidad poética interior que posee el texto.

Entre los recursos utilizados para mostrar la dialogicidad, sobresale en el poema *Posesión en el sueño* la recurrencia de la forma verbal "ven", que aparece en cuatro ocasiones en disposición dística, cuyo significado propicia un esquema anafórico alternado. La presencia del imperativo "ven" activa una fuerza con plena convicción de voluntad lírica que tiene como intertexto bíblico *El Cantar de los Cantares*. La forma verbal señalada se encuentra en singular y es una apelación al otro, es decir, desde el inicio hay una clara invitación al diálogo que, a su vez, se

convierte en una marca discursiva que subyace en cada uno de los ocho textos que conforman el poemario.

En muchas ocasiones, el yo femenino integra al amado en el ritmo de sus acciones y lo que en otro momento se enunció como una llamada "ven", se convierte ahora en una integración, la cual se logra con la pluralización de los verbos "comeremos" y "hablaremos". La inclusión de un nosotros desinencial apela, sin duda, a la necesidad de incorporarlo en el espacio que marca su vida. El poema precitado muestra un yo femenino muy activo: "Te probaré con alegría"; "Te poblaré de alondras y semanas / eternamente oscuras y desnudas" (LET, 120). Los verbos "probaré" y "poblaré" son un ejemplo específico del recorrido corporal en la dirección del yo al tú:

> "Ven
> Amado [...]
> Ven
> Comeremos en el sitio de mi alma [...]
> Ven
> te probaré con alegría (LET, 119-120).

En el poema *Ausencia de amor*, el yo femenino inicia una búsqueda del amado y, en esa dimensión, reitera los verbos "andar" y "buscar", y con ellos manifiesta la plenitud angustiosa del amor:

> "Yo te andaba buscando [...]
> Y te buscaba entonces
> por las inmediaciones de mi cuerpo [...]
>
> Amado,
> en cuyo cuerpo yo reposo
> y en cuyos brazos desemboca mi alma" (LET, 122-123).

El diálogo de lo femenino y de lo masculino se extiende aquí a los planos de la corporalidad; ella busca al amado por las inmediaciones de su propio cuerpo y reposa en el del amado. De ese modo, la imagen del cuerpo es una especie de tejido que se muestra y concreta en la mirada del otro. La perspectiva intercorporal opera, entonces, como un código dialógico que posibilitará el goce:

> "y llegar a tu cuerpo como los alimentos
> reanudados al calor de la gracia
> necesaria y perdida" (LET, 123).

El poema *Consumación* sugiere el acto de entrega de la amada. A su vez, el hablante masculino asume la función de agente vehiculizador y la voz femenina se traza un papel complementario, sin jerarquías, para hacer posible el goce de los cuerpos: la mujer llega y se extiende, pues desea compartir el disfrute:

> "Tú me conduces a mi cuerpo,
> y llego,
> extiendo el vientre
> y su humedad vastísima,
> donde crecen benignos pesebres y azucenas
> y un animal pequeño,
> doliente y transitivo" (LET, 125).

El poema *Canción del esposo a su amada* es el único texto del poemario donde el amado asume la función como yo lírico, dado que en los otros siete poemas es identificado como el tú lírico, es decir, invierte las funciones pronominales. En este poema, la voz masculina toma la iniciativa y se vuelve activo en su expresividad corporal y poética. Existe una clara alusión a lo carnal, a la sexualidad compartida:

> "Pozo donde mi boca
> desmedida resbala
> como torrente de paloma
> y sal humedecida.
> __Sobre tus muslos te pusieron
> racimos de ira y vocación de besos.

Yo haré que de tus muslos
bajen manojos de agua
y entrecortada espuma,
y rebaños secretos.

Ven,
Amada" (LET, 127).

Llama la atención el diálogo discursivo que presenta este poema, sus cuatro últimos versos son recurrentes con los que, en igual posición, ofrece el poema primero, rasgo que lo convierte en recurrencia intratextual y, por lo tanto, en signo de la dialogicidad interna que posee el texto. Esa coyuntura, expresada en el verbo probar, es una evidente marca dialógica, en la dirección del yo al tú y viceversa:

"Ven
te probaré con alegría
tú soñarás conmigo
esta noche" (LET, 127).

El poema *Esterilidad* incluye un epígrafe de Job 14: 1 y 2 que apunta a la fugacidad de la existencia terrenal, al producto humano que nace de la unión biológica entre una mujer y un hombre. El texto bíblico da prevalencia a la figura de la mujer, en el tanto que el hombre nace de ella:

"El hombre
nacido de mujer
corto de día y harto de sinsabores,
que sale como una flor, y es cortado,
y huye como la sombra, y no permanece" (en LET, 128).

Curiosamente, la voz lírica retoma el epígrafe indicado, lo inserta como cierre del poema en estudio, lo reescribe sin incluir la primera línea y feminiza su género gramatical:

"Nacid**a** de mujer
cort**a** de días y hart**a** de sinsabores;
que sale como una flor, y es cortad**a**,
y huye como la sombra, y no permanece" (LET, 129).

La intención de la voz lírica es la de equiparar a ambos hablantes, lo que en nuestro criterio va acorde con la perspectiva de equilibrio que ambos géneros mantienen a lo largo del poemario. De hecho, el poema plantea esa coyuntura cuando la hablante alude, sutilmente, a los personajes bíblicos Adán y Eva:

"Sola
como el primer hombre [...]
cuando no tenía sonrisa cotidiana
que dividir en dos pedazos triunfales
cuando no pensaba en el otro..." (LET, 129).

El poema *Creación* se refiere tanto al acto creador de la palabra como a la procreación humana que, obviamente, implica un acercamiento: "Cuando me llamo para mí, callada, / y alguien que no soy yo ya me recuerda" (LET, 138). Ser alguien para el otro es una propuesta amorosa de apoyo, una especie de desdoblamiento del yo en el otro, por eso afirma:

"Me apoyo en ti, [...]
para fundar el aire de la gracia y el asombro [...]
La alegría de caer en inocencia de sí mismo
y disfrutarse junto a otras criaturas
en el descubrimiento de su nombre" (LET, 130, 131 y 133).

En el poema *Germinación* la hablante alude a un alguien, al otro, como signo complementario. En dicho poema existe una percepción de voces líricas que se buscan como un modo de alcanzar la identidad para compartir experiencias en la esfera amorosa. Observamos, asimismo, la incorporación de la naturaleza esencial como una manera eficaz de afirmar los elementos terrestres, de donde proviene el título del texto, y que confieren cuerpo al poemario en los sentidos sexual y erótico:

"Óyeme esta canción que en mí te nombra
carne para la fruta necesaria [...]
Tiende el oído y óyeme esta canción
que es como semilla de estaciones [...]

Y tú, Amado,
que pones rumbo fijo al arado
que circuye la tarde y apresura la rosa,

Donde tienes el pecho frondoso de raíces" (LET, 135, 137 y 138).

La conjunción de la vegetalidad remite a la estética del jardín (jazmín, lirio, rosa) y connota la delicadeza, lo sensual, lo erótico. El cuerpo de la amada y el amado manifiestan una transfiguración, como puede verse en los siguientes versos:

"Tu mano en que desdoblan ruiseñores
su pálido desnudo,
su ancho pecho de musgo coronado
es mano que abre el viento reclinado
claro jazmín entre la sien oscura.

Sí, deshojada el agua entre la frente,
labra pequeña placidez de lirio
y entre los dedos gajos de violines [...]

Entraremos de pronto en el verano como árboles
vegetalmente abiertos de oídos y de polvo [...]

¡Brotes sacramentales de la hierba!
oh, dádivas subiendo de la entraña,
suma de transitados alimentos!

Y a la altura del pecho y la labranza
semilla de silencio y luz desierta" (LET, 136-137).

La presencia de elementos vegetales y corporales establecen una relación entre la naturaleza y el cuerpo, es decir, la naturaleza como intimidad o deleite. Los sustantivos que registra el poema *Germinación* aluden, claramente, al goce erótico: "desnudez", "mano"," vientre", "agua", "dedos", "pecho" o "semilla". La pluralidad del verbo "entraremos" y la construcción discursiva en sí marca una significación dualística; por una parte, "abiertos de oídos", esto es, sin prejuicios, dispuestos a

amarse, a disfrutar de sí y, por otra, "abiertos de polvo", lo cual connota el disfrute de la vida, lo que da lugar a su fuerza poética expresiva.

El poema octavo es el único que no tiene título y es el texto con más acento dialógico donde, curiosamente, no se halla presente la voz masculina; sin embargo, toda la referencialidad de la amada gira en torno de su incesante búsqueda. En ese recorrido, la hablante inquiere sobre el "amado", el "huésped" o el "camarada" e interroga por él a las "mujeres de vientre madurado", a las "doncellas alegres" y a los "niños de marfil y nácar fugitivo", a quienes solloza y formula una propuesta: "Queréis hallarlo conmigo" (LET, 140), para luego continuar su búsqueda. El vientre maduro evoca la etapa de procreación, en la cual estas mujeres pudieron contener la vida, pero ahora no, está envejecido, tiene "la piel antigua" y "se hace honda en la frente la señal de parir y sollozar" (LET, 140). De esta manera, se reconoce una de las facetas más importantes de la feminidad: el placer de ser madres. Por otra parte, el yo lírico no se conforma con interrogar únicamente a estas féminas, sino que pregunta a las "doncellas alegres", las cuales inician ese ciclo vital de reproducción y quienes, en cualquier momento, recogerán "el agua masculina en cauce estremecido". Ambas llamadas o apelaciones aluden al previo encuentro sexual de dichos sujetos y son el espejo mediante el cual la amada pone en evidencia su propio comportamiento:

> "Queréis que vaya y me ofrezca en sus manos
> como semilla de éxtasis,
> Que le lleve mi cuerpo
> reclinado entre palomas,
> y que llene su boca
> de sol y mediodía [...]
> Hasta que nuestras bocas sagradas
> se detengan" (LET, 141-142).

Ella puede darse como "semilla de éxtasis" si así se le pidiera. Desde este punto de vista, se presenta como una mujer libre, dueña de su cuerpo, que responde fisiológica y positivamente ante la presencia masculina que la inquieta.

El sustantivo "palomas" alude a la intimidad, a la búsqueda de compañía del "ancho pecho de musgo coronado", como ella denomina al amado. Es interesante observar que el texto plantea una nueva relación de contigüidad "bocas sagradas", que remite a lo terrenal al mismo tiempo que a lo espiritual. La boca simboliza la potencialidad creadora, es el órgano de la palabra y soplo del espíritu. La expresión "así sea" que cierra este poemario es un sintagma intertextual del discurso religioso. El texto inicia con la forma verbal imperativa "ven", recurso apelativo que nos recuerda *El Cantar de los Cantares*. Ambas expresiones dialógico-discursivas son muestra de la presencia del intertexto religioso en el universo lírico de la autora, que señalamos, aun cuando está fuera de los propósitos específicos en esta investigación.

Con el objetivo de mostrar las manifestaciones funcionales y cualificativas del yo al tú lírico, incorporamos dos cuadros evidenciadores de ambos polos genéricos que, sin ser exhaustivos, marcan las relaciones de lo femenino (yo) y de lo masculino (tú), en la generalidad del poemario. En tal disposición dicotómica, éste rompe con la convención tradicional, cuya perspectiva histórica le había asignado al factor masculino el pronombre "yo" y a la condición de mujer el "tú", en una coyuntura patriarcal de actividad y pasividad, respectivamente. En el poemario hay una reformulación de dicho planteamiento, porque las funciones del yo las asume la voz femenina, quien establece las cualificaciones dadas al tú masculino. Es decir, la amada es la hablante lírica que toma la iniciativa: el tú es el objetivo deseado y, en

esa medida, lo califica desde lo esencial como un elemento que busca y al que desea unirse en los planos físico y espiritual.

Cuadro N° 14
Manifestaciones funcionales y cualificativas de la amada al amado

Manifestaciones funcionales del yo: **(la amada)**	Manifestación cualificativa al tú: **(el amado)**
Ven te probaré con alegría y te buscaba entonces por las inmediaciones de mi cuerpo y llego, extiendo el vientre Ahora que me busco revelada y transida en otros nombres y vine Ya soy contigo el día [...] Miro como mi forma me comparte Busco a mi Camarada A Él, al Hombre Al que camina en parte con mi alma	Tú soñarás conmigo esta noche Tú me podías llegar desde el suceso cálido Tú me conduces a mi cuerpo Óyeme esta canción que en mí te nombra Tú me llamabas a tu nombre Tú eres ya de día junto a la noche Tiende el oído y óyeme esta canción que es como semilla de estaciones

El verbo "probaré" se relaciona con la carnalidad, en el tanto la amada apela a lo corporal como una manera de compartir los goces terrestres con el amado. Ella ve al hombre como su complemento, porque él "camina en parte / con mi alma". El

amado, mientras tanto, apela al sueño, que atrae en ausencia el modo de llegar hasta ella para conducirlo al cuerpo; él promete nombrarla desde una canción que se comporta como "semilla de estaciones". La referencialidad al cuerpo mutuo coincide con el acercamiento amoroso, tanto en experiencia física como espiritual.

El cuadro presentado marca la bipolaridad yo (amada) que señala los diversos enunciados de mensajes amorosos y el tú (amado) como el receptor de ellos. Aquí es claro que "yo" forma "una correlación de subjetividad con tú. Tú se define como la persona no-yo, la persona no subjetiva, dado que es necesario y suficiente representarse una persona diferente de /yo/ para asignarle el índice /tú/ (Benveniste, en Lozano, 1999: 98).

La amada reitera el uso del verbo "buscar", tanto en presente como en pretérito imperfecto, y esa actitud evidencia el objetivo que se ha impuesto: buscarlo a él, al hombre, al camarada, con intensa afectividad amorosa. Por su parte, las enunciaciones que corresponden al amado apelan a encontrar en la amada un espacio que lo conduzca hacia ella, a su cuerpo, para que escuche la canción como "semilla de estaciones", es decir, refleja una actitud de búsqueda, encuentro, identidad en el sueño y la canción donde la nombra.

En el texto estudiado, el amado toma la palabra que le cede la amada en el poema *Canción del esposo a su amada*. En este texto, el deíctico "yo" se refiere a la figura masculina y el "tú" a la femenina, en una disposición estilística que señala la manifestación funcional de lo masculino (yo) en la cualificación de lo femenino (tú), comportamiento que mostramos en el siguiente cuadro:

Cuadro N° 15
Manifestaciones funcionales y cualificativas de parte del amado a la amada

Manifestación funcional del yo: **(el amado)**	Manifestación cualificativa al tú **(la amada)**
	Tú asomada a mi pecho Habla mi amada con su amor que tiene apenas pecho diurno y voz descalza
A mi sombra se bordearon de pulpa sus caderas	
	__Sobre tus muslos te pusieron racimos de ira y vocación de besos
Yo haré que de tus muslos bajen manojos de agua Ven, Amada	
	A tu sombra me encontrarán los pájaros salvajes
	tu voz de aire caído [...] desfilará en mi oído
Ven Te probaré con alegría	tú soñarás conmigo esta noche

El poema cuarto es el único texto donde el amado se manifiesta funcionalmente en el deíctico "yo" para expresar cuánto hará; por ejemplo, que de los muslos de la amada "bajen manojos de agua", clara alusión al contacto sexual derivado del elemento líquido que, por extensión, puede ser el semen. El amado, al igual que la amada en el poema inicial, utiliza la forma imperativa "ven" y reitera la expresión "te probaré con alegría", con lo cual se acentúa la propuesta bidireccional de contacto físico que el texto propone con gran sensualidad.

En el poema cuarto, el hombre ve a la mujer asomada a su pecho; dicho sustantivo se repite y es plurisignificativo. El amado la contempla en un proceso de evolución física, lo cual se marca con los oxímoron "pecho diurno" y "voz descalza", los cuales evocan elementos corporales en cualificaciones inacostumbradas. El "pecho" se asocia con el amamantamiento; la voz, símbolo de la palabra es "descalza", es decir, sincera, natural, honesta. Con la boca ella dará "vocación de besos", cuya relación sugiere contacto, unión. Es interesante observar cómo él establece una asociación entre la voz y el oído, dos sentidos diferentes que, en su intencionalidad, se vuelven intersubjetivos. En el plano de la comunicación implican la presencia de un hablante y de un oyente.

El yo (masculino) de este poema utiliza la repetición de cuatro versos que aparecen en el poema *Posesión en el sueño*, donde la hablante es quien reclama la búsqueda amorosa del amado. En este cuarto poema, el amado expresa los versos que funcionan como una recurrencia, toda vez que ambos sujetos líricos los enuncian en el contexto de las relaciones dialógico-amorosas que contienen estos poemas:

> "Ven,
> te probaré con alegría
> tú soñarás conmigo
> esta noche" (LET, 127).

Podemos ver el grado recurrente de los versos precitados, los cuales poseen la certeza dialógica, tanto del yo al tú, como del tú al yo poéticos. La forma imperativa "ven" apela a un referente a quien se llama o convoca con los presupuestos líricos "probar" y "soñar". La fuerte connotación de esos versos sugiere la manifestación amorosa de acercamiento y fusión entre ambos sujetos; el recurso

estilístico no establece fronteras en la condición individual y posibilita la unidad amorosa en la entrega carnal.

6. Presencia, función e intencionalidad de las figuras retóricas

Las figuras retóricas son procedimientos que forman parte del valor estético de la creación literaria. En este apartado mostramos algunos recursos estilísticos en función de las manifestaciones de lo femenino y de lo masculino. En ese contexto, la metáfora es una selección paradigmática que cambia el sentido poético con base en una relación interna de similitud. La metonimia, por su parte, es una combinación sintagmática que opera cambios de sentido sobre la base de una relación externa de contigüidad; ambos recursos son decisivos para ordenar el discurso. Varios estudiosos consideran que los mecanismos estilísticos pueden agruparse en estas dos categorías, metáfora y metonimia, y sostienen que el resto de figuras no son más que variantes de éstas.

En el siguiente ejemplo se presenta uno de los tipos de metonimia, cuando designa la cualidad en lugar del que la posee, es decir, lo abstracto en lugar de lo concreto. Se evidencia, no obstante, la apelación a un referente concreto, el cuerpo masculino, mediante el sustantivo abstracto "amor":

"Cómo será encontrarte cuando es amor tu cuerpo" (LET, 121).

Según Le Guern, la metonimia revela un deslizamiento de la referencia, porque la contigüidad está "fuera del hecho propiamente lingüístico: se apoya en una relación lógica o en un aspecto de la experiencia que no modifica la estructura del lenguaje" (Le Guern, 1973: 17).

Otro recurso que marca la relación dialógica lo valida el paralelismo anafórico que presentamos, porque es recurrente en la búsqueda e invocación urgente del amado, en el reclamo amoroso e intenso, en el paralelismo sin distancia:

> "Cómo será tu sueño [...]
> Cómo será tu pecho cuando te amo.
> Cómo será encontrarte cuando es amor tu cuerpo [...]
> Cómo será no hallarte en la distancia [...]
> Cómo será buscarte en la distancia" (LET, 121-123).

Otro ejemplo de figuras retóricas lo constituye la sinécdoque, que transmuta el sentido conceptual, donde se indica la parte para señalar el todo, esto es, el diálogo que establecen los amados se formula con base en la focalización de los elementos corporales y, de nuevo, se marca la relación expresada por contigüidad entre "hombre" y "alma", elementos de lo terrenal y lo espiritual, respectivamente. En esta figura hay un desplazamiento entre el género y la especie, cuya existencia está comprendida en la idea del otro elemento relacionado:

> "Cómo te amo a veces
> por tu nombre de hombre
>
> Y por mi cuello en que reposa tu alma" (LET, 125).

La metáfora es una selección paradigmática que cambia el sentido por la relación de similitud. Es la figura propia para destacar la función poética del lenguaje. En los siguientes versos, la amada se dirige a su amado y funda una relación dialógica en el plano que venimos analizando, mediante una metáfora de adjetivación por término:

> "Crepúsculo manchado de violines,
> compañero fugaz de mi costado" (LET, 135).

Surge, asimismo, una subjetivación, cuando se describe una cualidad, una conducta, un modo de ser [...], como se había descrito o se había hecho actuar al sujeto mismo del discurso (Fontanier en Mortara, 1991: 209):

"Tú eres ya de día junto a la noche.
Ya soy contigo el día,
y en virtud de la ausencia en que me evoco
miro como mi forma se comparte" (LET, 136).

En el fragmento anterior puede observarse como la amada le expresa al amado que él ya es día junto a la noche, pero la cualidad que le ha asignado a él, ella la asume cuando dice "ya soy contigo el día". La tensión dialógica del par tú / yo es un reenvío del sujeto y se convierte, de ese modo, en una referencia obligada al destinatario. Para Jakobson, "/yo/ señala la identidad de un protagonista del enunciado con el agente del proceso de la enunciación" (Jakobson, en Lozano, 1999: 95). Así, la hablante opta por la luminosidad del día, uno de los nudos de significación de este discurso lírico. Evoca la ausencia, a pesar de esa luminosidad, que funciona como realización integral, pero mira como su forma se comparte. La manera en que la hablante enuncia sus aspiraciones de compañía al tú masculino revela una modalidad declarativa entre enunciador y destinatario.

El poema octavo es el único que no tiene título, en él persiste la búsqueda de la amada por el amado, en ese contexto, la voz femenina no es pasiva[22]: sale a inquirir sobre él. Aquí se observa una amplia gama dialógica genérica, bidireccional, con base en epítetos que alcanzan gran fuerza expresiva:

__ ¿Mujer
has visto tú a mi Amado,

---

[22] Debe considerarse que la autora se hallaba inmersa en un contexto altamente cerrado y patriarcal, que sumergía a la voz femenina en un profundo silencio.

Has visto al huésped mío,
Al Camarada hermoso? (LET, 139).

En los versos transcritos, el sujeto femenino toma la iniciativa al ir en busca de su amado y denominarlo con epítetos que expresan delicadeza, cuyo tratamiento sugiere una ruptura, pues casi siempre es el hombre quien utiliza un lenguaje erótico y el que debía buscar a la mujer y no al revés. Su búsqueda es angustiosa y desesperada, ella va de un lado al otro, de un grupo a otro, con dramatismo[23]. Su desesperación la hace recordar los placeres que ahora se encuentran vedados, debido a la ausencia, como puede comprobarse en el segundo apartado del poema octavo:

"Yo lo busco
Él es mi camarada [...]
Queréis hallarlo conmigo.
A Él, al Hombre,
al que camina en parte
con mi alma" (LET, 140-141).

"Quereis buscarlo
y exaltarlo conmigo,

Al amado del día transitorio
cuya angustia se detiene
en mis pechos como el mar" (LET, 142).

Es un diálogo interiorizado, toda vez que los sujetos no contestan las interrogaciones y opera la retórica del silencio en relación con la búsqueda del hombre amado. En nuestro criterio, las mujeres de "vientre madurado", "las doncellas alegres" y "los niños" asumen una función coral, y aunque la amada apela

[23] Rima de Vallbona ha señalado que "el dramatismo propio de la poesía de Eunice Odio no conspira contra la esencia lírica de los textos" (Vallbona, 1989: 18).

ante ellos, éstos permanecen al margen y, con su silencio[24], se solidarizan con la desesperada actitud amorosa de la amada, que desahoga su angustia. La presencia de ese coro femenino opera como un eficaz recurso expresivo, pues abre la posibilidad de integrar otras voces claves al circuito del diálogo.

Nuevamente se observa como la amada es quien toma la iniciativa en la búsqueda del amado, su voz se torna apesadumbrada, el tú del amado se convierte en un él. En su trayecto de búsqueda, pregunta a las mujeres del campo por el hombre y las interroga si lo han visto, si lo conocen o si quieren hallarlo con ella.

A lo largo del poemario, la amada maneja la voz interior en siete de los ocho poemas y únicamente cede la palabra en el poema cuarto *Canción del esposo a la amada,* que se comporta como uno de los textos de mayor intensidad sexual, donde el amado expresa la sensualidad de lo terrenal y confirma que hay numerosas alusiones a los elementos terrestres y a éstos en función de distintos referentes:

> "Pozo donde mi boca
> desmedida resbala
> como torrente de paloma
> y sal humecida.
> __Sobre tus muslos te pusieron
> racimos de ira y vocación de besos.
> Yo haré que de tus muslos
> bajen manojos de agua,
> y entrecortada espuma,
> y rebaños secretos.
>
> Ven,
> Amada" (LET, 126-127).

Es evidente la presencia de matizadas asociaciones del sexo oral con el cuerpo léxico: "pozo", "boca", "resbala", "paloma" y la referencia a la salinidad. Los muslos

---

[24] Para Mortara Garavelli: "El silencio no es el límite, pero sí el desafío, del inmenso dominio de la retórica" (Mortara, 1988: 363).

se llenan de erotismo. La metáfora los "manojos de agua" puede relacionarse con el orgasmo, lo cual se amplía con el sustantivo "espuma" y la cavidad física del pozo ~ vagina vista como "rebaño secreto", con lo cual se puede hablar de la presencia de metáforas que remiten a lo sexual y a lo erótico.

Aquí es el amado quien establece un diálogo lírico con su amada. El oxímoron es uno de los recursos que incorpora el sistema de significados poéticos con el propósito de crear una configuración desacostumbrada, pero que afirma aspectos de la corporalidad femenina. Los oxímoron presentan la función sintáctica de nombre-atributo, en una unión paradójica en la predicación; como recurso, se inserta dentro de la perspectiva del juego sorpresivo del vanguardismo, que procura el registro de un nuevo orden lingüístico:

"pecho diurno"
"voz descalza"
"gestos mojados"
"cándida estatura" (LET, 126-127).

La anáfora alternada "ven" se acompaña con diversos significados expresivos y es una forma verbal que utiliza tanto el yo femenino en *Posesión en el sueño* como el yo masculino en *Canción del esposo a la amada*, clara muestra de la conciencia enunciativa dialógica que sostienen ambos, tanto es así que dicha forma verbal se torna una construcción recurrente:

"Ven
Amado
Ven
comeremos en el sitio de mi alma
Ven
Te probaré con alegría
tú soñarás conmigo esta noche.
y anudarán aromas caídos nuestras bocas" (LET, 119-120).

Esta modalidad estilística intensifica el acento expresivo, toda vez que la propuesta de la mujer encuentra una reacción semejante y circular por parte del amado. El hecho de que el amado reitere los verbos "probaré" y "soñarás", enunciados primero por la amada, es signo inequívoco de un diálogo genérico. La modalidad estilística de la repetición devela una evidente intensificación poético-expresiva.

El símil es otro recurso de la tropología odiana, con el cual se realiza una comparación intensificadora. La presencia del sustantivo "voz" confirma la necesidad de concretar elementos comunicativos donde se incorpora el elemento marino y se alude a la soledad como un componente de lo integral:

"parpadea tu voz,
sencilla como el mar cuando está solo" (LET, 124).

Otro símil refuerza la presencia de los elementos dialógicos y muestra la comparación que se establece entre los sustantivos "angustia" y "pechos", cuya relación se presenta con el nexo comparativo -como el mar-, símil que se llena de un grado de conciencia sensual al darse la relación simbólica entre los pechos y el mar, procedimiento retórico comparativo que integra las dos voces. La angustia del amado se detiene en los pechos, el mar de la amada. Es claro, entonces, que el sema "pechos"[25] es plurisignificativo, pues connota un dinámico sentido vital de gran valor simbólico:

---

[25] Para Chevalier: "La denudación del pecho ha sido considerada a menudo como una provocación sexual: un símbolo de sexualidad o de favor físico de la mujer" (Chevalier, 1995: 808).

"Al Amado del día transitorio
cuya angustia se detiene
en mis pechos como el mar" (LET, 142).

El sistema de significados incluye, además, la presencia de la sinécdoque, cuyo procedimiento opera como una traslación de sentido semántico entre los términos. El polo sinecdótico se presenta cuando se designa otra noción que mantiene relaciones de una pequeña parte o de una parte del todo: "Pero estoy casi al borde de tu cuerpo, / Pero está al pie del surco tu desnudo / en traje de profundidad" (LET, 134). Aquí se advierte una zona dialógica, porque el yo femenino está casi al borde del cuerpo masculino y el cuerpo de él, por su parte, es referido como el desnudo.

La principal antítesis que aparece en el texto son los pronombres yo / tú. Su manifestación se presenta en el plano de las unidades categoriales léxicas. Esta antítesis sirve como base de la construcción dialógica que mantiene todo el texto, porque opera como un esquema de repetición: [yo] "te probaré con alegría. / Tú soñarás conmigo esta noche" (LET, 119).

[Amado]

"Yo haré que de tus muslos
bajen manojos de agua
y entrecortada espuma
y rebaños secretos" (LET, 127).

El fragmento anterior alude a la relación sexual con el otro, en una experiencia física y corporal; la amada se propone un recorrido de la geografía del cuerpo del amado; así como él explora el cuerpo de ella. El cuerpo opera, entonces, como un vector que se anhela poseer, con firme expresividad amorosa y como acción de completitud.

La amada solicita a varias personas que la ayuden a encontrar a su amado. Las interrogaciones retóricas incluyen tanto el acto como el efecto de preguntar. En ella se afirma una condición dialógica permanente que posee el texto y su topicalización alrededor de los elementos femeninos y de los masculinos. La amada le pregunta a diferentes personas por el hombre y, como sabemos, de acuerdo con las funciones del lenguaje, las interrogaciones activan la función emotiva, centrada en el hablante:

> "__ ¿Mujer
> has visto tú a mi Amado [...]
> ¿ Lo conoces? [...]
> ¿ Lo reconoces ? [...]
> Quereis hallarlo conmigo.
> ¡Oh, doncellas alegres
> en cuya boca estalla el primer ruiseñor
> y el agua masculina
> es recogida en cauce estremecido!" (LET, 139-141).

Un aspecto relevante en el sistema expresivo que estructura *Los elementos terrestres* es el poder semántico de los sustantivos y los adjetivos, bien sea que los enuncie la amada, en mayor cantidad, pues el yo femenino asume la voz en siete textos, mientras el amado lo hace únicamente en el poema *Canción del esposo a su amada*, para indicar la presencia de ambos elementos genéricos.

A continuación presentamos un inventario lexemático sustantivo-adjetivo, desde ambas perspectivas, donde se evidencia el predominio de los adjetivos determinativos pronominales. los cuales expresan diversas relaciones semánticas. Podemos observar que los adjetivos calificativos definen y especifican las cualidades del sustantivo; asimismo, el adjetivo se muestra antepuesto, pospuesto e intercalado. Por otra parte, el sustantivo. precedido mayoritariamente por la preposición "de",

desempeña funciones adjetivales. Llama la atención que las relaciones morfológicas sustantivo-adjetivo marquen el acento de lo femenino y de lo masculino, cuya percepción es un espacio para la significación expresiva en el recorrido de cada individuo. El cuerpo se redescubre en el lenguaje del otro, como podemos desprender de los dos cuadros que presentamos seguidamente, donde en el primero de ellos se muestra el inventario corporal sustantivo-adjetivo que enuncia el amado a la amada en la relación yo / tú, así como el cuerpo lexemático corporal sustantivo-adjetivo poetizado en la relación inversa de los órdenes femeninos y masculinos.

Cuadro N° 16
Inventario lexemático corporal sustantivo-adjetivo enunciado por el Yo masculino al Tú femenino

de pulpa sus caderas
párpados transitados de nieve
pecho diurno
mi amada
su amor
su paso
sus pechos / mi pecho
tu cándida estatura
tu gesto mojado
tu sombra / mi sombra
tus muslos
voz de aire caído
voz descalza
racimos de ira
vocación de besos
manojos de agua
entrecortada espuma
rebaños secretos
edificio de alondras
viñedos de oro
los pájaros salvajes
suave grey de colinas
junco herido
laurel entornado
torrente de paloma
esta noche
mi boca desmedida
de pulpa sus caderas

La relación sustantivo-adjetivo que enuncia el yo masculino al tú femenino muestra las siguientes características: utiliza numerosos adjetivos posesivos donde incorpora un vocabulario descriptivo de la corporalidad femenina; asimismo, recurre a los calificativos tanto antepuestos como pospuestos para cualificar los rasgos físicos de la amada: "estatura", "gesto". En otro orden, usa numerosos adjetivos por término, los cuales proporcionan diversas connotaciones para relacionar elementos

eróticos y sensuales: "manojos de agua", "vocación de besos", entre otros. En pocos ejemplos se acude a la presencia de dos adjetivos, por ejemplo, "párpados transitados de nieve" y "suave grey de colinas". Muchísimos sustantivos se relacionan con el universo de la vegetalidad y la naturaleza: "racimos", "viñedos", "laurel", "pulpas", "pájaros", "alondras", "palomas", entre otros. Los grupos nominales que conforman este inventario lexemático marcan una apuesta que redescubre características corporales y poéticas de la amada, en una relación sentimental de gran fuerza expresiva, lo que imbrica necesariamente una alta emotividad lírica.

En el cuadro número 17, que presentamos seguidamente, el inventario lexemático que enuncia el yo femenino al tú masculino, en siete de los textos del poemario, revela un corpus significativo que registra las partes del cuerpo masculino: *axilas, corazón, garganta, costado, pecho, labio, nariz, piel, sexo, mano, cintura, vientre, brazos, boca, talones o aliento*. Se apela a la corporalidad sensual como un "fruto de sabor", con lo cual dicha sinestesia, que es un tipo de metáfora, transfiere su campo semántico al dominio de lo sensorial. El recurso sinestésico se halla en las frecuentes correspondencias de las relaciones sensoriales. Utiliza adjetivos posesivos con los cuales describe el acento corporal del amado y emplea la bimembración, por ejemplo, "axilas retumbantes y frescas". El amado recurre a los calificativos para destacar los rasgos físicos de la amada, por ejemplo, expresa sensualidad en los adjetivos por término: "corazón de pana", "nariz de poniente. En otro orden, se usa la adjetivación intercalada: "pequeña placidez de lirio"; igualmente, hay alusión a rasgos físicos externos: la sonrisa o el peinado. La amada lo llama en un tono de gran

familiaridad: "camarada", "huésped" o "hermano", así como otros registros léxicos que pueden constatarse en el siguiente cuadro.

Cuadro N° 17
Inventario lexemático corporal sustantivo-adjetivo enunciado por el Yo femenino al Tú masculino

agua masculina
axilas retumbantes y frescas
camarada hermoso
cauce estremecido
compañero fugaz de mi costado
corazón de pana
el deslizamiento de la garganta
estación secreta de la carne
eterno mío dulcísimo; hermano mío; huésped mío;
pecho de oro naúfrago
fruta necesaria, fruto de sabor
intramarino pescador de espumas
la sien desnuda
labio estremecido
los dedos gajos de violines
mi camarada
nariz de poniente
peinado candoroso
pequeña placidez de lirio
piel profunda
sonrisa cotidiana
su corriente genital; tu sexo matinal
suaves alimentos
sueños secretos y pacíficos
sus manos; tu mano
talones ágiles
tu aliento
tu amor
tu boca; su boca de sol; nuestras bocas
tu brillante dádiva / un pálido desnudo
tu cintura
tu cuerpo
tu pecho frondoso; pecho de musgo coronado
tu pelo albo discurso
tu voz
tus brazos
vientre silvestre

Con base en los ejemplos de recursos estilísticos mostrados, pueden inferirse los siguientes alcances:

- ✓ La función morfosintáctica que cumplen los pronombres personales yo / tú es la de señalar la voz hablante. En el texto, el yo lo asume la voz femenina en siete poemas; la voz masculina invierte esa coyuntura únicamente en el poema *Canción del esposo a su amada*. La relación del yo (amada) al tú (amado) y a la inversa, realza un inventario lexemático donde se le da prevalencia al tema del cuerpo y de lo sensual, tanto es así que proyecta un vocabulario descriptivo de la corporalidad, el cual posee connotaciones eróticas y sensuales de alta intensidad poética.
- ✓ En los textos subyace, como una constante, la marca dialógico-amorosa de lo corporal entre los órdenes femenino y masculino, y viceversa. La escritura erótica de este poemario celebra el descubrimiento del cuerpo humano como un espacio de deseo que no tiene como fin la reproducción, con lo cual el texto plantea un orden subversivo, toda vez que rompe con el canon moral de la tradición judeocristiana, dentro del difícil contexto de producción en que se inscribe. En estos poemas se explora el goce sobre la base del reino de los cinco sentidos, lo cual posibilita la utilización de los diversos recursos expresivos. La sensualidad corporal implica, por lo tanto, una vía para afirmar la sexualidad.
- ✓ El poemario presenta selectos ejemplos de la relación de contigüidad entre los planos terrestre y espiritual, dicotomía que establece un mecanismo estilístico que sugiere la unidad del discurso poético.

- ✓ La adjetivación del poemario tiene un poder sugerente, donde esta categoría morfológica muestra calificativos, determinativos pronominales y posesivos que expresan diversas relaciones poéticas. Se presenta por aposición y término; igualmente, se utiliza en las siguientes disposiciones: antepuesto, intercalado y pospuesto; algunas veces recurre a la bimembración; por lo tanto, el adjetivo se despliega con gran riqueza poética, con hallazgos líricos que llevan a una plasticidad novedosa y artística.
- ✓ El sistema de significados poéticos recurre tanto a la metáfora como a la metonimia, cuyas relaciones por similitud y contigüidad son recursos básicos para ordenar el discurso, y como elementos constructivos de la función poética apelan al sentido del mensaje para intensificar el acento expresivo. El paralelismo, la anáfora alternada o la repetición son procedimientos retóricos donde se localiza la función de la semiosis de los poemas. Otras figuras literarias como el símil, el encabalgamiento, la sinécdoque, el oxímoron, la interrogación retórica, la subjetivación o la antítesis ayudan en la intencionalidad expresiva de conformar la estructuración semántica del texto. En la generalidad de su uso, las figuras reseñadas en este capítulo contribuyen a la construcción discursiva de la dialogicidad, del mismo modo, resultan decisivos los acentos de lo corporal y el registro de elementos sexuales y eróticos, en todos ellos se desprende el nudo de significación amorosa que presenta el texto.

CAPÍTULO III

LOS SÍMBOLOS DE LO CORPORAL COMO RESIGNIFICADORES DE LA EXPERIENCIA, ERÓTICA Y SEXUAL

Capítulo III

Los símbolos de lo corporal como resignificadores de la experiencia erótica y sexual

7. Alcances sobre el cuerpo

En este apartado identificamos la manera en que algunos símbolos de la corporalidad resignifican las experiencias dialógicas, eróticas y sexuales; por lo tanto, se introduce con un alcance general sobre el cuerpo, ya que en *Los elementos terrestres* se realiza una operación que se detiene a valorar cada una de las partes que componen el organismo corporal, mediante la experiencia del reconocimiento de uno mediante los otros[26].

El cuerpo debe leerse de manera que construya diversas posibilidades de relación, tanto consigo mismo como con los demás, sin que las diferencias sexuales alcancen necesariamente papeles jerárquicos. El libro en estudio presenta esa dimensión, porque tanto la amada como el amado realizan un canto que interpreta las posibilidades corporales como objeto físico, fuente de goce, placer, deseo del uno en el otro, dado que el cuerpo y la práctica de la sexualidad se manifiestan en igualdad de condición genérica.

En nuestro criterio, una de las particularidades de este poemario es que su unidad temática gira alrededor del cuerpo, el cual se asocia con un espacio visible donde se pueden correlacionar las diversas partes de la anatomía con un amplio registro simbólico y cultural.

---

[26] En relación con el tema en comentario, Antonio Sustaita expresa lo siguiente: "...en la medida que el cuerpo humano es un sistema, la transformación de un solo órgano [...] definido por su relación con los demás afecta los otros órganos. La metamorfosis que inicia en uno, se desencadena con los demás sentidos" (Sustaita, 2001).

En *Los elementos terrestres e*l cuerpo es un tejido que se teje con la huella del deseo, por lo que el cuerpo muestra una gama de sentimientos expresados por medio del lenguaje. El cuerpo posee una dimensión unificadora, es un lugar donde se construye el goce, la sexualidad. En el desarrollo de los poemas se utiliza un discurso que se apoya en la intervención de la mirada, la cual provoca un desplazamiento de los amantes hacia partes corporales erógenas; de esta manera, establecen un vínculo que se materializa en la provocación de uno y en la respuesta del otro.

Para comentar estas relaciones, incluimos los alcances que Chevalier señala acerca de la noción de símbolo[27]. Asimismo, hacemos referencia a otros autores (Barthes, Eliade, Fromm, Levinas, Paz) y textos de uso convencional, que tratan sobre erotismo, sexualidad y símbolo, aunque no se inscriban específicamente dentro de la perspectiva de análisis estilístico, pero de gran utilidad por sus alcances teóricos correlacionados con nuestro análisis.

La presencia de componentes con carácter simbólico adquieren gran importancia en el análisis interpretativo de lo corporal que, en este poemario, se asocian y complementan con remisiones al registro de las especies animales, el universo de lo vegetal y los elementos de la liquidez, para resignificar las experiencias eróticas y sexuales.

---

[27] "Los símbolos son siempre pluridimensionales [...] fundamentales para condensar la experiencia del hombre [...] Gracias al símbolo, que lo sitúa en una inmensa red de relaciones, el hombre no se siente extraño en el universo. La imagen llega a ser símbolo cuando su valor se dilata al punto de reunir sus profundidades inmanentes [...] Vemos, pues, el símbolo inscribirse en el movimiento evolutivo total del hombre, y no solamente enriquecer sus conocimientos y conmover su sentido estético" (Chevalier, 1986: 24-29).

Para ejemplificar esas presencias, incluimos cuatro cuadros[28] que contienen el inventario de dichas referencialidades, las que determinamos en cada uno de los ocho poemas en estudio y en las cuales nos apoyamos para la fase interpretativa propuesta. En conjunto, los elementos citados ayudan a establecer inferencias que se relacionan con las dos líneas temáticas que abordamos, lo erótico y lo sexual, aunque resulta un tanto difícil establecer una línea demarcatoria entre ambos universos.

El cuadro N° 18 incorpora el registro de la corporalidad del poemario, que tiene en ese acento y en su redescubrimiento, el núcleo central de su propuesta lírica, como se verá más adelante.

[28] Todos los cuadros que contiene este capítulo son de elaboración propia, con base en la versión de *Los elementos terrestres (1996: 119-142)*, incluido en el tomo I de sus Obras Completas.

Cuadro Núm. 18
Registro léxico de la corporalidad y recurrencia de algunas de sus partes

Recurrencia	Corporalidad	N. 1	N. 2	N. 3	N. 4	N. 5	N. 6	N. 7	N. 8
	Axilas								X
	Cabello						X		
	Caderas				X				
	Cintura	X							
	Cuello			X					
	Genital	X							
	Nariz								X
	Pulso						X		
	Regazo							X	
	Rostro					X			
	Seno								X
	Sien							X	
	Talones								X
	Uñas							X	
2	Brazos		X	X					
2	Costado					X		X	
2	Garganta						X		X
2	Huesos						X		
2	Ojos		X			X			
2	Párpados				X		X		
2	Sexo	X		X					
2	Venas					X		X	
3	Aliento		X	X			X		
3	Frente							X	X
3	Labio					X		X	
3	Lengua		X				X	X	
3	Pie	X						X	
3	Sangre						X		
4	Corazón		X				X	X	
4	Muslo				X	X			X
4	Oído			X	X			X	X
5	Carne					X	X	X	X
5	Manos		X				X	X	X
7	Boca		X						X
7	Piel					X		X	X
7	Vientre			X		X	X	X	X
7	Voz	X	X	X	X			X	
17	Cuerpo	X	X	X	X	X	X	X	X
18	Pecho	X	X	X	X	X	X	X	X

El cuadro anterior hace referencia a 39 partes del cuerpo citadas en el poemario que, en conjunto, alcanzan 133 menciones. De las 39 partes, las 14 primeras no presentan recurrencias, pero las 25 restantes sí, entre ellas: "boca", "piel", "vientre" y "voz", con siete nominaciones; "cuerpo" y "pecho", con 17 y 18 referencias son las más reiteradas y las únicas que aparecen en todos los textos. El poema sétimo es el que incorpora más léxico en el descubrimiento del cuerpo, con 18 formas. El pecho se comporta como la zona más erógena.

La presencia de las especies animales reviste gran importancia en el léxico del poemario, por lo que se señala un inventario de ellas en el siguiente cuadro.

Cuadro N° 19
Inventario de las referencias a las especies animales

Especies animales	N.1	N.2	N.3	N.4	N.5	N.6	N.7	N.8
Abeja	X						X	
Alondras	X			X				
Delfines							X	
Golondrina(s)							X	X
Ovejas								X
Pájaros		X	X	X	X	X	X	
Palomas		X	X	X				
Peces	X		X					
Rebaños				X		X		
Ruiseñor(es)							X	X

El cuadro anterior presenta diez referencias de especies animales; las que más se repiten son los sustantivos "palomas" y "pájaros", con tres y seis menciones, respectivamente. El poema sétimo incorpora cinco; por el contrario, el quinto registra solo una. De las especies citadas, únicamente los sustantivos "delfines" y "ovejas" no son recurrentes. Entre los animales predominan las especies del mar y del aire y,

en menor grado, las terrestres. La vegetalidad es otro de los elementos que coadyuvan en el análisis interpretativo relacionado con el goce de lo sensorial, por su cercanía con lo terrestre, como se observa en el siguiente cuadro.

Cuadro N° 20
Inventario de las referencias a lo vegetal

Elementos de la vegetalidad	N.1	N.2	N.3	N.4	N.5	N.6	N.7	N.8
Alimentos							X	
Amapolas								X
Arboledas								X
Árboles				X	X		X	X
Azucenas			X	X		X		
Deshojada							X	X
Enramadas								X
Flor(es)					X	X	X	
Fruta(les)		X				X	X	
Hierba(s)		X					X	
Hoja					X			
Humus					X			
Jacinto						X		
Jazmín							X	
Junco				X				
Laurel				X				
Lirio							X	
Musgo							X	
Nardo	X	X						
Pasto(s)		X					X	
Pulpa						X		
Racimos				X				
Raíces							X	
Rama(s)		X			X	X	X	
Retoños						X		
Rosa						X	X	
Semilla							X	X
Siembra							X	
Silvestre							X	
Tallo							X	
Trigo							X	
Uva							X	
Vegetalmente							X	
Viñedos				X	X		X	X

El cuadro anterior muestra el inventario de lo vegetal, que guarda una estrecha correspondencia con los elementos de la tierra. De las 34 especies vegetales, 22 no ofrecen recurrencias y de las 12 que sí lo hacen: "árboles", "ramas" y "viñedos" se reiteran en cuatro ocasiones; asimismo, los poemas primero y tercero registran una sola mención al universo vegetal, pero éste se condensa en el sétimo poema que contiene 21.

La referencialidad a los elementos líquidos provee al texto de una gran fuerza erótica y sexual que se asocia con la humedad, con el contacto físico, con los flujos vinculados a la sexualidad que ofrece el texto, como puede apreciarse en el siguiente cuadro.

Cuadro N° 21
Inventario de las referencias a lo líquido

Elementos de la liquidez	N.1	N.2	N.3	N.4	N.5	N.6	N.7	N.8
Agua		X	X		X	X	X	
Brisa		X						X
Cauce					X			X
Diluvia			X					
Enjuaga							X	
Espuma				X			X	
Humedad			X					
Humedecida				X				
Islas		X						
Laguna		X						
Mar		X	X				X	X
Mojado				X				
Niebla							X	
Nieve				X				
Ola							X	X
Sangrando						X		
Torrente				X				X
Vino		X					X	

El cuadro anterior ejemplifica 18 referencias al estado de liquidez. De esas menciones, diez aparecen en solo una ocasión. Los elementos líquidos que ofrecen mayor recurrencia son los sustantivos "mar" y "agua", con cuatro y cinco, respectivamente. El primer poema carece de dicho elemento y, de nuevo, el poema sétimo es el que registra más referencias con siete.

Resulta interesante el comportamiento estilístico del sétimo poema *Germinación*[29], el más extenso con 118 versos, pues en los cuatro cuadros referenciales mostrados es el que posee la mayor cantidad de citas en todos los inventarios léxicos, de la siguiente manera: corporalidad (18), especies animales (5), lo vegetal (21) y lo líquido (7), para un total de 51 menciones, por lo tanto, es el texto que condensa las unidades de resignificación que proponemos en este capítulo.

7.1 La presencia erótica

No iniciaremos este apartado sin recordar que el término erotismo ha suscitado diferentes concepciones y polémicas a lo largo de la historia. Lo erótico no es un término que se puede definir de una sola vez, sino que su significado se define y construye siempre con todas sus contradicciones, inconsistencias y dilemas. Por consiguiente, conviene enfatizar que lo erótico es el resultado de una convención, aspecto que genera un significado inestable. Debido a la utilización de dicho término en nuestra investigación y, más notoriamente, en este capítulo. advertimos que su

---

[29] Según Rima de Vallbona: "Este poema está concebido como una composición musical" (Vallbona, 1984: 25). El texto presenta una estructura compuesta por una introducción en dos partes, dos preludios, un epígrafe y un acorde final.

acepción se irá construyendo en el análisis, el cual sustenta el punto de partida para tratar de formular una síntesis de los aspectos que se consideran aquí.

En el poemario se manifiesta un erotismo refinado y artístico, que captura la imaginación, mediante frases que evocan el amor, el placer físico, el deseo del otro, porque no hay erotismo sin la presencia del otro, sea real, imaginario o simbólico. Es por eso que, desde el primer poema, la voz de la amada llama al amado para que se inicien en el deleite de sus cuerpos:

> "Ven
> Amado
>
> Te probaré con alegría.
> Tú soñarás conmigo esta noche" (LET, 119).

El verbo "probaré" en el contexto que aparece implica que el objeto de amor es visto como lo que se come, se saborea, se degusta. Es un recurso sugestivo que proyecta el tipo de caricias que el amado recibirá. Lo que al inicio aparece como un llamado "ven" se convierte en experiencia. Los verbos "ven", "somos", "probar", "comeremos" y el sustantivo "boca" remiten al contacto corporal. El erotismo funciona como sugerencia, posibilidad y, de esa forma, mantiene la excitación, más que si se pusiera todo al descubierto:

> "y porque somos llenos de congoja
> mi amor por ti ha nacido con tu pecho,
> es que te amo en principio por tu boca.
>
> Ven
> comeremos en el sitio de mi alma" (LET, 119).

El verso "y porque somos llenos de congoja" remite al deseo que comparten. Los verbos "somos" y "comeremos" confirman que la reacción es sentida por los dos. El

pecho y la boca son dos partes corporales que se mantienen como una constante en todos los poemas. Dichas zonas erógenas son más expuestas en el acto erótico: "mi amor por ti ha nacido con tu pecho", y el beso "es que te amo en principio por tu boca".

Una vez que la amada ha poseído el cuerpo del amado no concibe su existencia sin que él no esté presente[30]. La idea del amor, del eros que posee la amada, se materializa al considerar el cuerpo del amado como su representación "es amor tu cuerpo", como puede constatarse en el siguiente fragmento del segundo poema:

> "Cómo será encontrarte cuando es amor tu cuerpo,
> y tu voz,
> un manojo de lámparas" (LET, 121).

A su vez, la amada reposa en el cuerpo del amado, es decir, en el amor; la entrega total está asociada con "el reposo" de la amada en el cuerpo del Amado y la "desembocadura" de su alma en los brazos de éste:

> "Amado,
> en cuyo cuerpo yo reposo
> y en cuyos brazos desemboca mi alma" (LET, 123).

El yo lírico se desplaza en un territorio cuyos confines van apareciendo con firmeza, aunque gradualmente. Sus límites están demarcados por las partes corporales que se enumeran: el cuello, los brazos, la boca, el pecho, los pies, entre muchos (véase cuadro 18).

Octavio Paz señala que "el erotismo es deseo sexual y algo más; y ese algo es lo que constituye su esencia propia" (Paz, 1971: 182). Cuando una relación es solamente sexual, existe indiferencia, solo hay una finalidad: la satisfacción inmediata del deseo.

---

[30] De acuerdo con Fromm: "el amor erótico consiste en el anhelo de fusión completa, de unión con una única otra persona (Fromm, 1977: 67).

Sin embargo, el vínculo que se evidencia desde el inicio del poemario promete más. Se inicia un estímulo para el cual habrá respuesta, pues la invitación de la amada tiene un tono indicativo de seducción, "te probaré", el cual implica una certitud de contacto, y el verso "Tú soñarás conmigo esta noche" reafirma la idea de la correspondencia.

Lo erótico se logra por medio de un orden que se asienta "tersamente" sobre un binomio, compuesto por la satisfacción y plenitud de la voz lírica como por las sensaciones provocadas en el sujeto lector, debido a que éste debe ir asociando las imágenes con una representación real del hecho en cuestión. Este binomio es un abierto desafío a la exploración individual del cuerpo, así como a la dualidad sensitiva del yo con el otro:

> "Tu decisión de amar,
> de súbito,
> desembocando inesperado a mi alma,
>
> Tu sexo matinal
> en que descansa el borde del mundo
> y se dilata" (LET, 120).

La voz lírica resalta la disposición del amado de comprometerse en el goce del eros, "desembocando inesperado" al lugar que la amada le concede: su "alma". De acuerdo con Fromm, "amar a alguien no es meramente un sentimiento poderoso, es una decisión, es un juicio, es una promesa" (Fromm, 1977: 70). Con base en lo que se infiere en el análisis, esta promesa debe radicar en la entrega mutua, en la fusión de cuerpo y mente, en "anudar aromas caídos" de las bocas de los dos.

El erotismo presentado reinvindica la experiencia de los amantes. Aquí, la atracción sexual entre la amada y el amado conduce a la complementariedad. El signo de la entrega entre ambos es su integración orgánica y espiritual:

"Y de pronto llegaste
huésped de mi alegría
y me poblé de islas
con tu brillante dádiva" (LET, 123).

El "huésped" viene a parecer el complemento perfecto para la amada, porque antes de que él llegara, ella "andaba con un crepúsculo enredado entre la lengua", "con aire de laguna y ropa de peligro". La sensualidad expresada en los poemas es uno de los aspectos más reconocibles:

"Y te buscaba entonces
por las inmediaciones de mi cuerpo.

Tú me podías llegar
desde el suceso cálido" (LET, 122).

La amada recuerda el placer que le dio el amado y busca sus "huellas" en las "inmediaciones de su cuerpo". En este sentido, Vicente Cervera sostiene que "las imágenes muy plásticas y brillantes, se revisten de una estética del cuerpo como glorificación de Eros. El cuerpo del amado es el verdadero poema al que se tiende y en el que se tiende, arrobada, la música del verso" (Cervera, 2001: 83). De esta forma, la composición de las figuras metafóricas estimula el deseo de emprender el recorrido del texto como una exploración corporal que "habla" por sí:

"Tu cuerpo acabará
donde comience para mí
la hora de tu fertilidad y tu agonía;

Antes que yo se te abrirá mi cuerpo

como mar despeñado y lleno
hasta el crepúsculo de peces" (LET, 119).

"Te probaré con alegría.

Manojo de lámparas será a mis pies tu voz" (LET, 120).

Los cuerpos de ambos se convierten en espacios tangibles, llenos de zonas erógenas, que se enumeran poco a poco. El pecho, la boca o la cintura sugieren que no queda ningún sitio sin explorar. La presencia del mar, por ejemplo, recuerda sus aromas y sabores salados, lo cual provoca una reacción sensorial que puede equipararlos con el olor y los sabores del sexo. Puede apreciarse la recurrencia a elementos en los que participan activamente los sentidos y donde predomina el del olfato. Asimismo, el movimiento característico de la marea se equipara con los movimientos del trance erótico.

El hecho de que estos elementos se mencionen nos lleva a pensar que la dinámica erótica presentada en el texto hace uso de todos los sentidos para disfrutar plenamente de la compañía. La metáfora "manojo de lámparas será a mis pies tu voz" complementa la idea del recorrido corporal. La voz del amado "acaricia" los pies de la amada. El sustantivo "lámparas" es simbólico, porque remite al furor lumínico del momento, a la caricia que excita el cuerpo de la amada, al fuego de la pasión. El cuerpo es el canal que permite exteriorizar la sensualidad. Ésta se nutre con elementos externos que están en completa armonía con los amantes. En ese contexto, no hay lugar para el cansancio, el tiempo se detiene, la noche se desvela para presenciar lo que sucede entre ellos:

"Desde la brisa fresca llegaste
como un niño con un pañuelo blanco

Y la noche voló de sueño entre las ramas,
junto al gozo del agua y el rastro de la abeja" (LET, 123).

La atracción por el cuerpo del amado y viceversa es descrita delicadamente. Naturaleza y Eros se trasfunden en un cántico al amor. La mención de distintos elementos corporales, animales, vegetales y líquidos enriquecen los momentos de éxtasis de la pareja:

"A mi lado,
como un piano de plata profunda
parpadea tu voz,
sencilla como el mar cuando está solo
y organiza naufragios de peces y de vino
para la próxima estación del agua" (LET, 124).

La voz del amado es música para la amada; los murmullos de ese "piano", o sea, de esa voz, se comparan con las frases dichas para seducirla. Son versos que encierran delicadeza, erotismo. El sustantivo "vino" sugiere la embriaguez del momento, que da paso a la respuesta esperada:

"Luego,
mi amor bajo tu voz resbala" (LET, 124).

La mención de elementos animales, vegetales y líquidos, como puede observarse en los cuadros 19, 20 y 21, comprueba que el lenguaje erótico cotidiano está lleno de ejemplos de lo que sucede en la naturaleza. Los murmullos, los rugidos, los arrullos, el correr del agua, el vaivén de las olas, los gemidos de toda suerte de animales son imitados en el juego erótico:

"Mi sexo como el mundo
diluvia y tiene pájaros,

Y me estallan al pecho palomas y desnudos.

Y ya dentro de ti
yo no puedo encontrarme,

cayendo en el camino de mi cuerpo" (LET, 124).

El clímax amatorio se percibe como un torrente de agua, "un diluvio", un acontecimiento memorable, una creación semejante a las manifestaciones naturales del cuerpo en un momento sexual como ese. Es un instante de arrebato en el que las sensaciones hacen "volar", perder la conciencia de sí, porque "estallan palomas y desnudos". El eros conduce al Yo a una experiencia de unidad erótica con el Tú, al revelar la unidad originaria entre ambos[31]. En la medida en que el yo se conozca podrá tener conciencia del deseo del otro para que se dé la satisfacción de ambos. En ese momento de éxtasis de la pareja sólo existe la necesidad de fundirse con el otro, hasta el punto de querer ser uno, de alcanzar una "forma última".

La unión de los amantes no se presenta nada más como un rito sexual sino como un acto trascendente que busca su esencia. Dicha idea rompe con el estereotipo social de considerar cualquier relación conyugal con el único fin de la procreación. La experiencia de los amantes es un acontecimiento que recuerda la creación de todos los elementos terrestres, tal y como se evidencia en estos versos del poema sexto:

> "La alegría de caer en inocencia de sí mismo
> y disfrutarse junto a otras criaturas
> en el descubrimiento de su nombre,
> madrugando de pecho para arriba
> donde los alimentos perseveran
> partidos para el cielo" (LET, 131).

> "Refluyen a mi forma y se congregan
> los elementos suaves y terrestres
> y la pulpa negada y transcurrida" (LET, 133).

---

[31] Consideramos que Emmanuel Levinas propone una idea semejante al señalar que "en el deseo, el Yo se dirige hacia el Otro (Autrui) de manera que compromete la soberana identificación del Yo consigo mismo, de la cual la necesidad es solamente la nostalgia y que la conciencia de la necesidad anticipa" (Levinas, 2000: 58).

Los amantes logran su consumación y conquistan el espacio natural que los circunda para establecer un contexto idílico, armónico. Al respecto, Cervera Salinas agrega: "De esa dialéctica de lo terrestre emana una noción fundamental en la poesía de Eunice Odio. El encuentro con el "Otro" [...], en el cual ambos sujetos se han religado con la noción armónica del espacio que los integra y vivifica" (Cervera, 2001: 80-81). De esa forma, su entrega se da aquí, en el ahora, en lo sensorial, en la cercanía de la tierra.

El poema cuarto es uno de los que presenta mayor carga erótica. En éste, el amado toma la voz para "describir" qué sucede entre ambos, tal y como lo venía haciendo la amada, en la medida en que plantea y sugiere una respuesta y un ofrecimiento en el mismo plano sensual:

> "A mi sombra
> se bordearon de pulpa sus caderas.
>
> Por mí arrea con sus pechos
> el ganado del alba" (LET, 126).

La forma en que describe el ensanchamiento de las caderas de ella, así como el movimiento de sus pechos cuando está con él, es muy singular. El ritmo que emprenden se halla lleno de fuerza y signa una posición erótica sexual, ya que el movimiento hace que los pechos de la amada "arreen el ganado del alba". Las caricias íntimas utilizadas son descritas mediante imágenes y los elementos comunes dejan de ser contingentes para convertirse en símbolos. El "pozo", por ejemplo, representa los genitales femeninos, lamidos por el amado, y la "sal", su sabor:

> "Pozo donde mi boca
> desmedida resbala
> como torrente de paloma
> y sal humedecida" (LET, 127).

Tal como fue señalado, la idea de "lamer" es una imitación de un comportamiento animal, con la carga sexual que comporta. Al respecto, Octavio Paz señala:

> La imitación erótica nos hace vivir más profundamente el acto, es decir, nos lleva a vivirlo de verdad, no como un rito público sino como una ceremonia subterránea. El hombre imita la complejidad de la sexualidad animal y reproduce sus gestos graciosos, terribles o feroces porque desea regresar al estado natural (Paz, 1971: 185).

Para los amantes, cada reencuentro es una ceremonia que excluye lo que no les provoca placer, como las restricciones sociales. Su espacio es íntimo, personal, y en éste adquiere mayor importancia lo humano, lo sensorial. De ese modo, presentar el cuerpo de cada uno como una comida entraña la idea de morder; darse mordiscos o lamerse como los animales en el momento del apareo sugiere que, en el caso de los amantes, éstos se disfruten. Su sexualidad está regida por sus deseos y los excita la presencia de cada uno frente al otro:

> "Y tú a la orilla del paisaje tiemblas
> ah, intramarino pescador de espumas
> cuya cadera crece entre corales,
>
> Crepúsculo manchado de violines
> compañero fugaz de mi costado" (LET, 135).

Si remitimos al poema cuarto, la "entrecortada espuma" y los "manojos de agua" están asociados a la humedad de los genitales en el goce sexual. Por consiguiente, el amado se convierte, según los versos precitados, en un "intramarino pescador de espumas", es decir, del placer de esa caricia húmeda e íntima.

En el poema octavo se evidencia la búsqueda de la amada por el "Hombre", Según Paz, "el erotismo es una experiencia total que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un más allá. Éste se refiere al cuerpo ajeno como

un obstáculo o un puente que en uno y en otro caso hay que traspasar" (Paz, 1971: 87). De esta forma, el texto cierra con la búsqueda del amado, lo cual podría considerarse como la incompletitud del yo sin el otro. Por más satisfactoria que se presente la relación entre los amantes, siempre se plantea un vacío que impulsa el deseo de buscar en el otro lo que complementa. La amada busca al amado, quien es su amante, camarada, huésped, hermano, es decir, un ser que pareciera serlo todo y por eso es vehemente en su búsqueda:

"_¿Mujer
has visto tú a mi Amado,

Has visto al huésped mío,
al Camarada hermoso?" (LET, 139).

"Y al otro,
desamado sollozo de mi frente
que apenas tiene un trozo de hierba
para posar su oído
y es señor de arboledas y ciudades.

Al hombre, al Camarada" (LET, 141-142).

Acerca de la perspectiva erótica, se pueden puntualizar algunos acercamientos, los cuales sugieren que el erotismo presentado abarca diferentes épocas, pensamientos religiosos, mitológicos, filosóficos o fenomenológicos, por lo cual definir dicho término sería restringir su riqueza de análisis. Además, se destaca la idea de lo erótico como búsqueda de la esencia del ser en relación con el "otro". La demanda erótica se focaliza en la unión del cuerpo y la mente de los amantes, quienes se complementan en la expresión voluntaria de la entrega.

En suma, al leer el texto como un recorrido corporal, el erotismo se encuentra sugerido en el lenguaje simbólico utilizado y se enriquece con todo tipo de alusiones a prácticas culturales sobre el amor y el sexo. La consumación erótica de los amantes se da en armonía con elementos naturales, animales, espaciales, sensoriales o líquidos. La satisfacción de su deseo responde a sus necesidades y a reacciones instintivas controladas, las cuales dejan a un lado las constricciones sociales. Se plantea el tema de la búsqueda de un "más allá" como una experiencia erótica que "jamás" se realiza del todo, porque siempre está reinventándose.

7.2 La aproximación sexual

En este apartado nos referimos al abordaje sexual del cuerpo como hablante, en la medida en que en el poemario se mencionan 39 partes anatómicas que interactúan entre sí. Asimismo, en estos textos la sexualidad es dialógica, en el tanto se construye a partir de los cuerpos femenino y masculino. El cuerpo posibilita numerosos acercamientos de interpretación simbólica, los cuales serán puestos en relación con los diferentes registros acotados en los cuadros que complementan nuestros alcances interpretativos.

En el poema *Posesión en el sueño*, la amada enuncia, sin cohibiciones, la invitación a una propuesta amatoria terrenal:

"Ven
Amado

Te probaré con alegría.
Tú soñarás conmigo esta noche" (LET, 119).

La utilización de las formas verbales "probaré" y "soñaré", en futuro, son una apelación a la fusión física de la carnalidad. En sus acepciones, dichos verbos alúden a la vivencia de las cualidades sexuales de alguien. La amada plantea una exploración corporal. Su perspectiva es la de una voz inquisidora, en la manera de nombrar al sujeto sexual; de ahí, entonces, que opera la transferencia como una función del lenguaje, en estrecho vínculo con la demanda del deseo[32]. Ella llama o convoca al otro mediante el poder de la palabra, pues lo que persigue es una respuesta a su invitación, la cual obtiene, puesto que el amado responde con idénticas palabras en el cuarto poema. Ese recorrido corporal se despliega con un dinámico movimiento terrestre de principio y final:

> "Tu cuerpo acabará
> donde comience para mí
> la hora de tu fertilidad y tu agonía" (LET. 119).

En ese mismo texto, la segunda exhortación "ven", llama la atención de alguien con el propósito de reconvenirle o disuadirle de alguna situación en particular; inserta el verbo "comeremos", en futuro y en plural, un procedimiento inclusivo y complementario que posibilita deglutir, masticar o desmenuzar alimentos, en este caso, el cuerpo; de ahí, entonces, la siguiente enunciación:

> "Antes que yo se te abrirá mi cuerpo
> como mar despeñado y lleno
> hasta el crepúsculo de peces" (LET, 119).

Nuevamente el verbo "abrirá" alude al amor físico y a la experiencia corporal de los genitales femeninos: "se te abrirá mi cuerpo", el cual es complementado en su dimensión expresiva con la incorporación de las referencias a los elementos líquidos

---

[32] Según Roland Barthes, "exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso" (Barthes, 1999: 80).

"como mar despeñado y lleno". La intención expresiva del predominio de lo físico se ve reforzada con las zonas erógenas aludidas, susceptibles de ser el asiento de una excitación de tipo sexual. La presencia de los verbos en futuro se comporta como un mandato de la voz femenina y las referencias al mar sugieren un tiempo de procesos cíclicos asociado con lo femenino.

En "Ausencia de amor", aunque prevalece un tono de pesadumbre, marcado por el título del poema, la retórica de lo líquido le confiere una fuerte connotación sexual; en este segundo poema, el amado no es tangible, pero ella lo sueña en su corporeidad y expresa:

> " Y de pronto llegaste,
> huésped de mi alegría,
> y me poblé de islas
> con tu brillante dádiva.
> Desde la brisa fresca llegaste" (LET, 123).

Otra vez, el contexto marino acompaña la propuesta de la amada "me poblé de islas"; "desde la brisa fresca llegaste". Dichas alusiones a lo líquido o a su contexto son una constante en el tratamiento poético de lo sexual, expresadas por "una amada activa y deseante" (Chen, 2001: 9). De lo anterior se desprende una actitud de disponibilidad amorosa por parte de ella, quien se regocija y se puebla del placer que le trae él.

El poema *Consumación* marca la entrega de la amada. Como ha sido recurrente, el movimiento líquido distingue los genitales femeninos y homologa el cuerpo con el espacio terrestre:

> "Mi sexo como el mundo
> diluvia y tiene pájaros,
>
> Y me estallan al pecho palomas y desnudos.

Y ya dentro de ti
yo no puedo encontrarme,
cayendo en el camino de mi cuerpo,

Con sumergida y tierna
vocación de espesura,

Con derrumbado aliento
y forma última" (LET, 124-125).

Las connotaciones de la fluidez se extienden con un sexo que diluvia, donde el agua adquiere una intensa expresión de la sexualidad. Además de marcar la equiparación sexo ~ mundo, hace ver que el sexo diluvia, es decir, el símbolo de la fluidez señala la vitalidad, reforzada con la presencia de los pájaros. Resulta expresivo el verso "Y me estallan al pecho palomas y desnudos". El pecho registra 18 menciones; opera como una zona erógena, un símbolo activo de la sensualidad, mediante el cual se perciben los fuertes latidos del corazón, propiciados por el clímax sexual de la pareja.

La presencia del verbo "estalian" manifiesta la ira de la pasión, el impulso sexual, ya que le estallan "palomas y desnudos". El desnudamiento es una perspectiva sensual que propicia el contacto con los atributos fisicos de los amantes. Hay un movimiento corporal de entrada y salida y, de algún modo, sugiere la culminación en el proceso de las relaciones amatorias. La hablante lírica sensualiza el cuerpo masculino como liberador de energía sexual. El desnudo es la mirada masculina que proyecta al cuerpo femenino, en aras de disponibilidad, de recepción sexual, donde no priva una imagen conflictiva de agresión o fuerza; por el contrario, se habla metonímicamente del desnudo para no citar el área objetivada, donde la amante se sumerge tiernamente, con "vocación de espesura". Resulta significativo,

además, el tema del cuerpo como un camino que puede recorrerse, palparse o probarse, ya que posibilita su pleno disfrute en un espacio que le pertenece y donde afirma tanto el deleite integral como su propia femineidad:

> "Y ya dentro de ti
> yo no puedo encontrarme,
> cayendo en el camino de mi cuerpo" (LET, 124).

En el fragmento final del primer apartado de este poema, la amada cede al amado la iniciativa del reconocimiento corporal:

> "Tú me conduces a mi cuerpo,
> y llego,
> extiendo el vientre
> y su humedad vastísima,
> donde crecen benignos pesebres y azucenas
> y un animal pequeño,
> doliente y transitivo" (LET, 125).

La trayectoria corporal de los genitales femeninos evidencia, con certeza, el cumplimiento del anhelo posesivo, porque la amada apela a la fusión física y carnal entre el hombre y la mujer. La referencia al símbolo vegetal de la azucena (flor del amor) opera como un indicio del plano terrestre con la significación de la carnalidad, es decir, la amada llega y extiende el vientre "humedad vastísima" donde crece "un animal pequeño, / doliente y transitivo". En dicha adjetivación se infiere el sentido del amor físico, las cualidades referidas al "animal" (genitales) se cargan de una estructura en gradación "humilde, doliente y transitivo"; sin embargo, su incompletitud se completa en la carnalidad. El texto propone una serie de movimientos referidos a la copulación; por ello, algunos elementos aluden a lo húmedo, dichas referencias apelan directamente a lo sexual: el amado le ofrece a la

amada el placer oral / genital de la sexualidad mediante el orgasmo, como clímax de la relación amorosa:

> "Pozo donde mi boca
> desmedida resbala
> como torrente de paloma
> y sal humedecida.
>
> -Sobre tus muslos te pusieron
> racimos de ira y vocación de besos.
>
> Yo haré que de tus muslos
> bajen manojos de agua,
> y entrecortada espuma,
> y rebaños secretos" (LET, 126-127).

Aquí se observa una intensidad sexual: se infiere la acción de lamer el pozo de la corporalidad femenina que, a nuestro juicio, se relaciona con el concepto de "mirada matrix"[33]. La presencia de los muslos, de donde el amado asegura que hará bajar "manojos de agua / y entrecortada espuma" es una clara afirmación de la sexualidad, que asume nueva expresión lírica a partir de la interrelación de elementos corporales "boca", "muslos" y las referencias a la liquidez sexual: pozo, torrente, humedecida, agua y espuma.

En suma, lo anterior implica una poética corporal de lo líquido[34], asociada con la eroticidad del cuerpo, donde todos los flujos indican movimientos naturales que se equiparan con los derivados del goce sexual. Con el fin de entender la función de los elementos líquidos, su relación con el orden de lo femenino y de lo masculino y

---

[33] Término usado por Bracha Lictenberg Ettinger, como "un espacio fronterizo compartido". Cfr. (Hernández, 2000: 34).

[34] En relación con la simbología descrita, Mircea Eliade expresa lo siguiente: "Receptáculo de toda virtualidad, fluido por excelencia, soporte del devenir universal, el agua es comparada, o directamente asimilada con la luna. Los ritmos lunares y acuáticos están orquestados por el mismo destino: gobiernan la aparición y desaparición periódicos de todas las formas, dan al universal devenir una estructura cíclica" (Eliade, 1988: 179).

su vínculo con la sexualidad como el "fluido por excelencia" –que señala Eliade-, véase el inventario de referencias del cuadro 21. El agua funciona como fuente de vida, con gran poder sensual y elemento de unión amorosa cuando aparece en el contexto de la expresión sexual.

Por otra parte, en el cuarto poema, el amado reitera la propuesta formulada por la voz femenina en el primero, lo que convierte dicha exhortación lírica en una respuesta que, mediante el procedimiento de la circularidad, significa la entrega de los amantes en una apasionada unión sexual, como puede constatarse en el siguiente fragmento:

> "Ven,
> te probaré con alegría.
> Tú soñarás conmigo
> esta noche" (LET, 127).

Temáticamente, el poema "Creación" es complejo. Incluye dos epígrafes bíblicos: Génesis, 1-2 y Salmo l-3. Al igual que en "Esterilidad", en "Creación"[35] la figura del amado no se nombra directamente; por tal razón, este poema no muestra la preocupación temática por las experiencias sexuales, excluye la figura del amado y desactiva esa línea de expresión, que retoma en el poema séptimo.

El inicio del segundo apartado del poema *Germinación* expresa:

> "Alguien pasa rozándome las venas
> y se abre el surco entre la flor y el labio" (LET, 135).

En este texto, es clara la expresión del acto sexual en el amor físico de los amantes. "Pasa rozándome" implica un acercamiento sensual, refiere el gusto y

---

[35] Peggy von Mayer aduce de este poema que "canta a la feracidad de la vida, a la plenitud del proceso de la creación, la exaltación del fruto, desde su conformación hasta el nacimiento. La concepción bíblica del mundo, de origen divino, es plenamente distinguible" (von Mayer, 1996: 15).

deleite de los sentidos con el contacto físico. De hecho, como puede verse en el cuadro 18, éste es el poema que registra el mayor léxico de la corporalidad. El verbo "abre" connota descubrir lo que está cerrado u oculto en las partes del cuerpo, de modo que entre ellas quede un espacio. En este caso, lo oculto que se abre podría verse como una equivalencia con el espacio vaginal.

Llama la atención en el fragmento transcrito, la mezcla de elementos corporales y vegetales, a saber: venas y labio; surco y flor, cuyos símbolos alcanzan una singular resignificación con la estructura de elementos femeninos y masculinos, en su orden, venas/surco; flor/labio, los cuales, a su vez, se integran para nominalizar los genitales femeninos, pues hay una asimilación cultural de la mujer con la tierra, esto es, del surco con la fertilidad de la labranza como un acto generador. Rozar las venas activa el dispositivo de la sexualidad, como un conjunto de condiciones anatómicas y fisiológicas que caracterizan a cada sexo y su propensión al placer carnal.

El poema octavo es el único que carece de título y es el segundo de los textos del poemario que incorpora más cantidad de menciones corporales, quince en total; por ello, el cuerpo es el elemento a partir del cual se presenta la semiosis poética como núcleo del discurso, de donde proceden sus diversos acentos.

Aunque en este último poema la amada inquiere sobre el destino del amado, la fuerza de lo sexual radica en las referencias a los momentos que compartió con él: el cuerpo que tuvo tangible, pero que ahora está ausente. En este poema, el sexo no se presenta como una culpa, mancha o pecado; por el contrario, hay una tendencia a

reivindicar el cuerpo y la sexualidad de ambos géneros como una demanda de amor, con alusiones al sexo y a sus zonas erógenas, en aras del goce. La amada[36] pregunta a otros por su amado y utiliza semas corporales que le evoca la figura masculina.

También presenta una sensual carga expresiva relacionada con la humedad del "agua masculina". Es evidente, entonces, la connotación que la amada plantea, el orgasmo que llega a un "cauce estremecido", el espacio vaginal, con lo que se reitera la importancia de los elementos líquidos dentro de la relación sexual humana:

> "Oh doncellas alegres
> en cuya boca estalla el primer ruiseñor
> y el agua masculina
> es recogida en cauce estremecido" (LET, 141).

El cauce es un conducto por donde corren las aguas; en este caso, el líquido seminal es recogido en "cauce estremecido", el adjetivo cualifica el sobresalto o la sacudida placentera de las "doncellas alegres", o bien de la mujer en general en el disfrute de la experiencia sexual; por ello, el canto al sexo es visto como un desplazamiento de sí hacia otros sujetos.

La amada valora el cuerpo del otro en el momento en que erogeniza la realidad corporal del muslo del amado como una "daga sumergida en la noche". Hay una descripción fálica (daga), símbolo de potencia generadora, pero "ya no tiembla en el aire", porque está "sumergida en la noche":

> "Queréis buscarlo conmigo,
>
> y exaltarlo,
> A Él, al Hombre
> [...]

---

[36] Sobre la ausencia, Roland Barthes refiere lo siguiente: "La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede superponerse sino a partir de quien se queda – y no de quien parte -: yo, siempre presente, no se constituye más que ante tú, siempre ausente" (Barthes, 1999: 45).

Al del muslo entornado
cuya daga sumergida en la noche
ya no tiembla en el aire" (LET, 141).

En otro apartado poético se expresa:

"Queréis que vaya y me ofrezca en sus manos
como semilla de éxtasis,

Que le lleve mi cuerpo
reclinado de palomas,

Y que llene su boca
de sol y mediodía" (LET, 142).

En este fragmento, localizado al final del poema, se observa como el yo lírico se descentra, pues apela a la voz comunal de las mujeres, a quienes interroga. En el capítulo anterior analizamos la presencia de las mujeres y los niños como una especie de coro, cuya función textual es la de validar, con la retórica del silencio, las opiniones que plantea la voz femenina.

El fragmento transcrito pertenece al segundo apartado, donde se utiliza en cuatro oportunidades la expresión verbal "Queréis" (presente, segunda persona plural). La oración compuesta incorpora verbos[37] en el primer verso, "*queréis*": desear o apetecer, tener voluntad o determinación de realizar alguna situación; "*vaya*": indica el movimiento del lugar real al posible y "*ofrezca*": comprometerse alguien a dar o hacer una acción particular. En el segundo apartado se reduce a uno, "*lleve*": conducir algo (mi cuerpo) desde un lugar a otro alejado de donde se habla o se sitúa mentalmente la persona, y concluye con "*llene*": ocupar un espacio vacío con

---

[37] Las acepciones dadas pertenecen a la Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española.* Vigésima segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

la idea de satisfacer el apetito sexual (su boca). Obsérvese el hecho que la amada solicita ir y ofrecerse "en sus manos[38] / como semilla de éxtasis".

El poemario marca el acento corporal como su núcleo temático y alcanza 133 menciones a diversas partes de la anatomía humana. El texto presenta diferentes estadios del amor y sus relaciones inherentes: posesión, consumación, y ausencia. La dicotomía amor-sexo señala profusas citas de la corporalidad, cuyo tratamiento se comporta como transgresor en el contexto de producción del poemario. En los textos, la amada accede a la palabra en la mayor cantidad de los poemas y reafirma el descubrimiento del cuerpo. El goce pasional se ve con naturalidad, marcado por el placer, y se expresa con un tono cotidiano; su recurrencia establece un código poético que otorga unidad temática y estilística al poemario.

Hay numerosas referencias a las diversas regiones del cuerpo que funcionan como símbolos culturales de la sensualidad; por ejemplo, las zonas orificiales y erógenas del cuerpo: oral (boca, pecho, con siete y dieciocho alusiones, respectivamente) y los órganos sexuales referidos a la vagina y al falo. La profusión de imágenes sensoriales se convierten en un código de la expresión sexual que marca el orden de lo femenino y de lo masculino con énfasis en la carnalidad, pero aquí va mucho más allá de la procreación y de su condicionamiento social; así, el texto reivindica el cuerpo y el descubrimiento gozoso de la sexualidad. En ambas perspectivas, las demandas eróticas apelan al placer del cuerpo, al goce de la experiencia sexual.

---

[38] De acuerdo con Chevalier, "la mano es como una síntesis, exclusivamente, de lo masculino y lo femenino; es pasiva en lo que contiene, activa en lo que tiene" (Chevalier, 1986: 685).

CAPÍTULO IV

LOS MECANISMOS DISCURSIVOS UNIFICADORES DE LOS PLANOS HUMANO Y ESPIRITUAL

CAPÍTULO IV

Los mecanismos discursivos unificadores de los planos humano y espiritual

En este capítulo buscamos establecer algunos mecanismos discursivos que sugieren la unidad poética entre los planos humano y espiritual. Para ello, se formula un acercamiento entre ambos, los cuales ejemplificamos con fragmentos poéticos, con el propósito de analizar cómo se establece dicho comportamiento en el libro en estudio[39].

El ser humano tiene dos principios fundamentales: es un ser material y espiritual. La perspectiva humana ha sido considerada la porción sensitiva del individuo, donde se asienta la sensualidad terrestre de las potencias corporales exteriores, es decir, lo humano se asocia con la vida material, con la corporalidad, tanto en el orden de lo femenino como de lo masculino. Lo humano, entonces, es lo relativo a dicho ser, y los valores inherentes del individuo sintetizan una manera particular de ver el mundo.

Los elementos terrestres es un sintagma conformado por tres categorías morfológicas nominales; la pluralidad de los tres términos masculinos le confiere dinamismo expresivo, en una clara apuesta con lo terrestre y, dentro de ese elemento, con lo humano corporal.

Simbólicamente, la tierra se opone al cielo, y es asociada con la mujer por su carácter productivo y material. Desde esa perspectiva, el título del poemario habla de

---

[39] Está fuera de nuestros propósitos una discusión teológica relacionada con los dos conceptos nucleares –cuerpo y alma-, pues los analizamos desde una vertiente poética, para visualizar el grado de sugerencia unificadora del discurso lírico que nos concierne.

los elementos de la tierra; la corporalidad es su distintivo, su materialización. Al mismo tiempo que se tiende a buscar lo espiritual en la elevación del espíritu, en el texto se "eleva" o destaca lo corporal, situación que propicia considerar que lo espiritual está inmerso en lo terrenal y se expresa en esas descargas eróticas y sexuales de los amantes. Estas reflejan momentos armónicos, en los que cuerpo y mente confluyen en íntima comunión, por eso consideramos que dichos estados constituyen una manifestación de lo espiritual, reflejada en la sincronía del pensamiento con las sensaciones corporales. Para que exista total satisfacción, esta espiritualidad debe ser compartida y es en ese momento cuando entra en juego la presencia o ausencia de los amantes.

Para establecer dichos planteamientos en el análisis lírico que nos atañe, incorporamos fragmentos poéticos que hacen referencia a las marcas discursivas de ambos espacios. El primero de esos recursos analizados es la relación de contigüidad del sustantivo abstracto "alma": aparece diez veces en cinco poemas (l, 2 ,3, 7 y 8), junto con alusiones a partes de la anatomía corporal -lo humano- equivalencia que se constituye en una marca discursiva, como veremos en los siguientes ejemplos del primer texto, pero que prevalece en todo el poemario:

- "Ven
  comeremos en el sitio de mi **alma**[40].
  Antes que yo se te abrirá mi cuerpo
  como mar depeñado y lleno
  hasta el crepúsculo de peces" (LET, 119).

La amada invoca y apela al amado, mediante el poder de la palabra, para que el amado la escuche. Ella invita a su pareja a comer en un sitio que, en vez de ser

---

[40] Todos los destacados en este sustantivo son nuestros.

abstracto como el alma, se materializa. El alma está en un sitio donde puede ser comida: en el cuerpo. Se habla de ambos términos, pero no actúan en planos opuestos, sino que se concatenan para hacer posible una lectura unificadora de ellos.

El sitio de la convocatoria es el topos de la corporalidad humana: "Antes que yo se te abrirá mi cuerpo", pues la propuesta del espíritu se realiza desde lo terrenal. El placer del cuerpo opera como el summum de lo humano, lo que también se pone de manifiesto en el segundo fragmento del primer poema:

- "Tu decisión de amar,
  de súbito,
  desembocando inesperado a mi **alma**,

  Tu sexo matinal
  en que descansa el borde del mundo
  y se dilata (LET, 120).

La amada habla por el amado y señala que su decisión de amarla desemboca en el alma. La realización de dicha propuesta implica dos alternativas temporales, tanto en la locución adverbial "de súbito" como en el adjetivo "inesperado", y establece una equivalencia que, en ambos casos, obedece a dos actitudes humanas ante lo imprevisible del amor. El amar desemboca, es cauce o fluido que sugiere la liquidez del cuerpo. El adverbio "desembocando" propone una lectura que incorpora la palabra boca dentro de sus componentes, con una clara intención de indicar lo humano como una zona erógena. El "sexo matinal" del amado conduce "a mi alma", de la amada, la cual se presenta como un sitio líquido, mediante el uso de la forma no personal "desembocando", debido a que este término remite a la condición de fluidez o recorrido de los ríos a las aguas del mar y, por extensión, a los flujos de las relaciones sexuales. La reescritura del poema permite considerar la equiparación del

sustantivo alma con la vagina o cuerpo de la amada, donde entran los genitales masculinos. De esa manera, el alma de la amada es la receptora del amado, evidencia de que lo espiritual es un plano inserto dentro de lo corporal.

En el segundo poema hay dos pasajes donde el yo lírico incorpora el sustantivo "alma". El primero de ellos expresa lo siguiente:

- "Amado,
  en cuyo cuerpo yo reposo
  y en cuyos brazos desemboca mi **alma**.

  Cómo será no hallarte en la distancia
  y llegar a tu cuerpo como los alimentos
  reanudados al calor de la gracia
  necesaria y perdida" (LET, 123).

En este fragmento, la totalidad del cuerpo funciona como un espacio, un sitio de reposo; sin embargo, es en los brazos del amado donde desemboca "mi alma". Los brazos actúan como receptores del alma ~ cuerpo de la amada. Es clara la intención del yo lírico por vitalizar los brazos con la presencia del verbo "desemboca", con lo que esas partes adquieren el significado de canal o salida. Los brazos son, entonces, un receptáculo, se comportan como el sostén para el reposo corporal de ella. El cuerpo es visto como un alimento necesario, sin distancia, un objetivo por alcanzar, símbolo de calor, afectividad y amor. En el siguiente fragmento leemos:

- "Estar donde no estoy más que de paso,
  no estar donde tu aliento me contiene
  y me desgarra
  como una piedra el **alma**

  Cómo será tener,
  de golpe, el cuerpo dividido
  y el corazón entre las manos
  congregado y solo" (LET, 123).

La idea de la vida como un tránsito de fugacidad existencial, implica que nuestra presencia terrestre es finita, y es vista como encuentro y desencuentro: "estar" y "no estar", pero en ese estado el aliento, la respiración de él también contiene la de ella, con lo que se observa el acercamiento, el contacto físico de la corporalidad. El aliento de él la desgarra a ella "como una piedra el alma", cuyo planteamiento textual permite leer la unidad[41] entre el cuerpo y el alma. Si el alma se asocia con el sexo femenino, el aliento debe equipararse con el masculino. En la primera parte de la cita se reafirma la idea de entrada, pues este aliento desgarra, no acaricia; no obstante, en el texto jamás se usa como un marcador de agresividad, sino como un sustantivo que le confiere dinamismo al poema en el sentido de lo que abre o penetra. El segundo apartado de este fragmento completa la direccionalidad buscada: "el cuerpo dividido" y el corazón "congregado y solo", porque aunque ella lo tiene y siente, carga con la soledad o ausencia física y corporal del otro, con lo que se comprueba la necesidad implacable de lo humano.

En el tercer poema aparecen dos segmentos referidos al alma y, por contigüidad, a partes de la corporalidad que, en singular conjunción, representan los polos espirituales y humanos, como se verá seguidamente:

- "Tus brazos
  como blancos animales nocturnos
  afluyen donde mi **alma** suavemente golpea" (LET, 124).

Es decir, los brazos de él acuden como blancos animales nocturnos, por lo que se le confiere al brazo símbolo de poder y fuerza. La pluralidad verbal connota la

---

[41] Al respecto, Moreno-Dossin sostienen: "Esta unión de dos en el amor es la más rica de las posibilidades humanas, en la cual entran el espíritu y la carne, en la cual juegan los ideales y los afectos, los sentimientos, las pasiones y las razones" (Moreno-Dossin, 1966: 96).

dimensión de concurrir en abundancia a un sitio específico "donde mi alma suavemente golpea". El yo lírico "podría traer al corazón recuerdos"; sin embargo, se deja llevar por el goce de estar en íntima comunión con el cuerpo del amado. Al recordar el capítulo I, este fragmento del poemario constituye, de acucrdo con los planteamientos de Levin, uno de los emparejamientos más expresivos y acordes con nuestra temática. Esa lectura permite dilucidar que la amada yace sobre el cuerpo desnudo del amado. La animación del alma, que tiene la potestad de golpear suavemente, es una evidente muestra de asimilación de lo espiritual en lo humano, toda vez que se le da preeminencia a la corporalidad en la expresión discursiva de los amantes. En el segundo texto que transcribimos hay otra correlación, esta vez entre cuello y alma:

- "Ah,
  Camarada,
  Cómo te amo a veces
  por tu nombre de hombre

  Y por mi cuello en que reposa tu **alma**" (LET, 125).

Se puede desprender que ahora el alma del amado reposa en el cuello de la amada; relación semejante se presenta en el primer fragmento de este segundo poema, solo que se opera una inversión genérica, porque en aquel texto, en los brazos de él desembocaba el alma de la amada. Es una especie de respuesta intratextual, rasgo al cual hemos hecho referencia y dado ejemplos en los capítulos antecedentes.

La fuerza del vocativo "Ah, / Camarada", es un recurso que sirve para el proceso humanizador que muestra el texto, pues lo ama por la capacidad de nombrar y de individualizar que posee la palabra. El hecho de que el alma (cuerpo) de él repose en "mi cuello" (de la amada) es la certitud del desplazamiento del plano espiritual inmerso dentro del corporal.

El primer fragmento del sétimo poema presenta nuevamente una focalización de lo humano "traer al corazón recuerdos", lo cual se ve reforzado con la presencia de los sustantivos corazón y recuerdos. Veamos:

- "Yo podría traer al corazón recuerdos
  como uñas cayéndose del **alma**.

  Pero estoy casi al borde de tu cuerpo,

  Pero está al pie del surco tu desnudo
  en traje de profundidad" (LET, 124).

El corazón[42] es el órgano humano que, de acuerdo con una ancestral mitología de la cultura, da cabida a los sentimientos, a la afectividad de los individuos. La hablante expresa que puede llamar a los recuerdos, lo cual confirma la humanización, porque únicamente los seres sociales pueden acceder a la capacidad de evocarlos. La presencia de esa animación es un mecanismo discursivo que humaniza "como uñas cayéndose del alma". Nótese que "corazón" y "uñas" son elementos corporales predominantes, en la medida en que se relacionan con otros, porque el cuerpo es una integralidad.

---

[42] "En la tradición bíblica, el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría. El corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior [...] El corazón está asociado al espíritu y a veces los términos se mezclan [...] Punto de inserción del espíritu en la materia, esta oscilación reguladora situada dentro de un trozo de carne. Es el lugar escondido y secreto de la conciencia" (Chevalier, 1995: 342-343).

La inclinación por lo humano es clara en los versos que complementan la proposición poética anterior: "Pero estoy casi al borde de tu cuerpo, / Pero está al pie del surco tu desnudo". Es decir, aunque en los tres primeros versos se reitera el sujeto "yo", pronominal primero, desinencial después, en el último verso el sujeto alude a la corporalidad, porque quien está al pie del surco es "tu desnudo", con lo que se da una propuesta homologadora entre los dos planos, hay equiparación cuerpo ~ alma, por lo que se infiere una convergencia semántica entre ambos términos, a pesar de pertenecer a espacios diversos. El fragmento que presentamos es el único del texto que menciona dos veces continuas el sustantivo abstracto alma:

- "Tiende el oído y óyeme esta canción
  que es como semilla de estaciones.

  Que es como la casa de verano
  donde me crece de la mano un niño,
  y el **alma** da empujones a la orilla,
  y es como piel el **alma** – no se siente.

  Entraremos de pronto en el verano como árboles
  vegetalmente abiertos de oídos y de polvo" (LET, 137).

En este poema, la amada le habla al amado y le pide que le escuche una canción como "semilla de estaciones" y "casa de verano": el alma se vuelve humana, se anima y "da empujones a la orilla": también equipara la piel (lo humano) con el alma (lo espiritual) que "no se siente". En este corpus poético, los elementos de la corporalidad (oído, mano y piel) son rasgos que personifican y, por otra parte, le confieren al alma el rasgo de lo tangible. Por su parte, el verbo "entraremos" abre la posibilidad de intercambiar patrones dentro del comportamiento sexual. Aquí no solamente el hombre "invade" el espacio vaginal, sino que ambos entran "en el

verano" (momento de goce compartido) "como árboles vegetalmente abiertos de oídos y de polvo".

El octavo poema cierra las menciones sobre el alma de la siguiente manera:

"Queréis buscarlo conmigo,
y exaltarlo,
a Él, al Hombre,

Al que camina en parte
con mi **alma**,

Al del muslo entornado
cuya daga sumergida en la noche
ya no tiembla en el aire (LET, 141).

En este fragmento se marca la apelación hacia los coros en una búsqueda solidaria. El plano humano, representado por la búsqueda y exaltación de "Él", del "Hombre", es equiparado del siguiente modo: "Al que camina en parte / con mi alma", pues significa un recorrido bidireccional: el hombre (objetivo buscado) "camina en parte / con mi alma", es decir, la existencia del amado se confirma como una vía que camina, pero solo en parte con el alma de la amada. Se desprende, entonces, que hay un proceso de incompletitud que obliga a buscar la unidad en el otro; ese reconocimiento se encuentra en la corporalidad "Al del muslo entornado / cuya daga[43] sumergida en la noche/ ya no tiembla en el aire"; puede comprobarse, de esa manera, que el recorrido espiritual se completa en el cuerpo.

La contigüidad del sustantivo abstracto "alma" junto con las partes anatómicas, o bien con los elementos humanos, le otorga riqueza simbólica al lenguaje poético vanguardista que utiliza el poemario. No cabe duda de que en el ser humano se da la

[43] Daga podría equipararse con el falo. Cfr. Cap. III de esta investigación.

unión[44] entre el cuerpo y el alma. En los ocho textos líricos mostrados, donde se poetiza el sustantivo "alma", se puede observar que dicho nombre abstracto es puesto en relación con las siguientes partes anatómicas humanas: -cuerpo, brazos, cuello, aliento, corazón, uñas, oído, mano y piel-. Hay predilección por incorporar las imágenes del cuerpo humano las cuales, a su vez, apuntan hacia lo alto corporal, a lo espiritual. En suma, la preeminencia del cuerpo implica un redescubrimiento de la condición humana, sin menoscabo de la espiritualidad.

Otro mecanismo discursivo es la inclusión de intertextos bíblicos. En el poema *Esterilidad* se incluye un epígrafe tomado de Job 14: 1 y 2; sin embargo, la hablante lo reescribe con las siguientes características: elide el sujeto masculino, cambia el género gramatical a femenino y lo inserta como cierre, de la siguiente manera:

> "Nacida de mujer,
> corta de días, y harta de sinsabores;
> que sale como una flor, y es cortada,
> y huye como la sombra, y no permanece" (LET, 129).

Con esta estrategia se logra el juego de relecturas que propone dos posibles interpretaciones: por un lado, el hecho de asociar a Dios con la espiritualidad y, por otro, la propuesta de un proceso discursivo humanizador, toda vez que se reelabora esta categoría a partir del texto religioso. Existe un proceso de reescritura del epígrafe, cuando la voz lírica da preeminencia a la mujer al cambiarle el género gramatical masculino por el femenino. Según Spina: "Odio plantea la igualdad de la mujer *vis–à–vis* al hombre; así en el vocabulario de la poeta, de aquí en adelante,

---

[44] Como bien sostienen Moreno-Dossin: "Por eso el cuerpo no es algo agregado a nosotros, algo extraño. El cuerpo somos nosotros, porque el hombre es un cuerpo" (Moreno-Dossin, 1966: 21).

decir "mujer" significa designar la especie entera, como siempre ha sido el caso con la palabra "hombre" (Spina, en Chen y Vallbona, 2001: 50).

En el poema *Ausencia de amor*, la amada establece una marca espacial entre lo humano y lo espiritual, mediante las cualidades que distinguen al primer elemento:

> "Amado,
> Hoy te he buscado
> por entre mi ciudad
> y tu ciudad extraña,
> donde los edificios
> no se alegran al sol,
> como frutales conchas
> y celestes cabañas" (LET, 121).

Hay en este fragmento poético dos núcleos espaciales: "mi ciudad" –lo terrestre- y "tu ciudad extraña" –lo espiritual-. Asimismo, un emparejamiento analizado en el capítulo I demuestra que esa "ciudad conocida" es el cuerpo de la amada, mientras que la "ciudad extraña" se equipara con el cuerpo del amado. En dicho contexto, la presencia del adjetivo calificativo "extraña" provoca la marca del entorno espiritual, de lo no terrenal, "donde los edificios / no se alegran al sol, / como frutales conchas / y celestes cabañas"; sin embargo, como parte de su planteamiento, la amada no considera los obstáculos que se le presentan en el ideal por alcanzar al amado, y opera como parte de su propia unidad sentimental.

El poema quinto aborda el caso de la mujer estéril, el yo lírico plantea dicha tematización con objetividad poética. Muchas mujeres no pueden procrear; no hacerlo rompe con un ciclo reproductivo socialmente esperado en ellas; la amada expresa esa condición con dolor, enfrenta la ausencia del hijo y del amado, pero sin que disminuya su capacidad de amar:

"Y llena hasta los muslos
de tristeza;
así es nuestra hermana
en cuyo umbral
naufraga el cuerpo de uso eterno[...]
Secreto cauce
quieto,
agua sin ruido" (LET, 128-129).

Puede verse como se produce un desdoblamiento poético de la amada, donde una llama a la otra como "nuestra hermana" y le expresa que "naufraga el cuerpo de uso eterno"[45]. Dentro del marco de referencia que se propone en este capítulo, observamos un procedimiento discursivo que equipara lo corporal y lo espiritual, donde los muslos son los que se llenan de tristeza y en la mujer amada "naufraga el cuerpo de uso eterno", con lo que hay una homologación de los elementos que venimos analizando: el cuerpo que, aparte de ser tangible, adquiere la categoría "de uso eterno".

En el poema *Posesión en el sueño*, la amada enlaza los planos que se estudian, como puede constatarse en el siguiente cuerpo poético:

"Antes que yo se te abrirá mi cuerpo
[...] Porque tú eres bello,
hermano mío,
eterno mío dulcísimo" (LET, 119).

Como se puede inferir, los planos humanos (mi cuerpo) y espirituales (eterno) se mezclan en una singular simbiosis, donde "hermano mío" se ve complementado por la equivalencia "eterno mío" que, a su vez, se cualifica con dos adjetivos: el posesivo "mío" y el superlativo "dulcísimo", lo cual pone de manifiesto la importancia de ambos planos. Dichos adjetivos reivindican la posesión de lo humano

[45] En opinión de Peggy von Mayer, ese "cuerpo de uso eterno" es el espíritu. Véase estudio introductorio, tomo I de las *Obras Completas* de Eunice Odio (von Mayer, 1996:15).

y le añaden la perspectiva semántica de lo que se probará con alegría: el cuerpo del "eterno mío" (del amado), con lo cual la sugerencia erótica y sexual de "comerse" al otro alcanza una válida expresión en el discurso lírico. Otro fragmento que sugiere una relación de unidad poética en los planos descritos es el siguiente:

"Oh niños,
oh doncellas alegres,
oh mujeres de vientre madurado,
Glorificadlo
y exaltadlo conmigo.
Hasta que nuestras bocas sagradas
se detengan
Así sea" (LET, 142).

El procedimiento discursivo formulado mantiene un tono que lo acerca a la estructura sálmica: hay una súplica que la amada dirige a los otros, al coro, para que la ayuden a buscarlo. El cierre del poema octavo, que también es el del poemario, expresa un límite que incorpora los planos corporales y espirituales cuando señala: "Hasta que nuestras bocas sagradas / se detengan". Es decir, nuevamente aparece el sustantivo "boca" (lo corporal) cuyo adjetivo "sagradas" (lo espiritual) sugiere una coexistencia entre ambas perspectivas. La expresión "bocas sagradas" permite establecer una nueva dimensión poético-espacial entre lo humano corporal y lo infinito espiritual. La expresión "Así sea", cierre del poemario, crea una referencialidad textual con lo sagrado, tal y como sucede con la exhortación verbal "ven" con que inicia el libro. Esa condición de comienzo y fin, con menciones intertextuales bíblicas le confieren un margen de experiencia espiritual al poemario;

sin embargo, en ambos casos están en correspondencia con lo humano: al inicio es una invocación al amado y, al final funciona como una excitativa para buscarlo. De ese modo, se plantea una equivalencia entre dichos planos.

Dios se nombra una vez. Es un principio y un ser por esencia: "Dios, infinito es espíritu y persona, omnisciente y omnipotente. Es la naturaleza como potencia creadora. Espíritu puro y universal" (Pérez-Rioja, 1994: 167). Precisamente, por el significado absoluto de Dios, llama la atención que la hablante no lo espiritualice, sino que aparezca en una perspectiva humanizada:

> "Busco a mi Camarada
> y por su origen inocente
> avanzo
> sin saberlo;
> y me detengo.
> Buscadlo cuando el trueno
> cuando las manos de Dios vienen rodando
> como suaves árboles enfurecidos" (LET, 141).

La búsqueda del amado es persistente; él es su complemento sentimental, el individuo con quien forma unidad. Cuando la amada busca al hombre, exhorta: "Buscadlo cuando el trueno, / cuando las manos de Dios vienen rodando / como suaves árboles enfurecidos". Aquí hay una humanización de lo divino cuando incluye el sustantivo "manos" (lo humano corporal). Su búsqueda está provista de dos circunstancias, "cuando el trueno" y "cuando las manos de Dios vienen rodando"; en ambos casos, los sustantivos "trueno" y "Dios", que apuntan hacia lo espiritual, se corporeizan con la mención de "manos", es decir, opera un proceso metamorfósico, en el tanto las manos ruedan como "suaves árboles enfurecidos", esto es, hay una apuesta con lo vegetal, con lo suave, que es humanizado mediante el adjetivo "enfurecidas", pues se alude a una condición temperamental inherente del ser

humano. En el siguiente fragmento se observa la equiparación de los elementos del cuerpo asociados con los del espíritu:

> "Hablaremos de tu cuerpo
> con alegría purísima
> como niños desvelados a cuyo salto
> fue descubierto apenas, otro niño,
> y desnudado su incipiente arribo" (LET, 120).

Hay una clara conciencia del descubrimiento de la corporalidad que interesa a los amantes. El énfasis se centra, ahora, en el cuerpo masculino. La pluralización del verbo tiene la perspectiva de lo inclusivo, posibilidad dialógica acerca de lo corporal, pero dicho discurso se hará "con alegría purísima" (tono espiritual). A pesar de que el elemento nuclear es el cuerpo humano, clara muestra de lo terrestre, lo harán "con alegría purísima", es decir, hay beneplácito, complacencia y festividad, actitud que entraña la noción de pureza. Es importante esa perspectiva, toda vez que el cuerpo no se ve como lo contaminado, impuro, generador de culpa; por el contrario, se hablará con alegría y entusiasmo de los deleites del cuerpo desvelado, descubierto y desnudado; de ese modo, el cuerpo no es visto con impudor, sino con la naturalidad de los elementos de la tierra.

Otro elemento sugeridor de los planos en comentario se presenta en el siguiente fragmento:

> "Ven
> Te probaré con alegría.
> Manojo de lámparas será a mis pies tu voz" (LET, 120).

En el cuerpo poético anterior se vuelve a mostrar la contigüidad de los elementos corporales y espirituales; dicha condición se percibe muy efusiva, porque

la acción de probar el cuerpo sexual del otro irradia emoción, festividad, alegría. El llamado para concretar esa acción tiene un acento exhortativo. Esa esencialidad de lo corporal aparece contiguo a la metáfora "manojo de lámparas" que, en su composición morfológica inserta, por término, el adjetivo "lámparas". En Occidente, lámpara simboliza la presencia de lo divino que se manifiesta con los atributos de Dios y la luz, la llama, su espíritu. El hecho que sean "manojos" le otorga sentido de abundancia, un haz que se puede coger con la mano, con lo cual la figura descrita se corporeiza.

El verso "manojo de lámparas será a mis pies tu voz" se complementa con dos sustantivos corporales –pies y voz- elementos que poseen gran dinamismo: el primero de ellos actúa como base de la corporalidad y también se comporta como una zona erógena; el segundo, como vehículo de expresión auténticamente humano; como código discursivo sugiere un elemento de conquista en los susurros acariciadores emitidos por la voz del amado en los pies de ella, con lo que se pondera la carga erótica del pie.

Otro fragmento donde se incorpora el sustantivo lámpara se localiza en el segundo poema y dice así:

> "Cómo será encontrarte cuando es amor tu cuerpo
> y tu voz
> un manojo de lámparas" (LET, 121).

Hay otra equivalencia de sentido donde se equiparan "tu cuerpo / y tu voz" con "un manojo de lámparas", metáfora que conserva las significaciones relacionadas con el adjetivo por término. Destaca que el yo lírico le concede a la repetición de la voz, categorías de unidad y sentido poéticos. Recordemos que, según los

planteamientos de Jakobson, la repetición es el mecanismo que configura la función del fenómeno poético; por lo tanto, el sema "voz" se puede manifestar en el lexema "palabra".

Una operación de reescritura del texto poético, tal como formula metodológicamente la estilística funcional de Levin, plantearía en el primer y segundo casos los siguientes posibilidades de expresión:

a. [tu voz es un manojo de lámparas];

b.[tu cuerpo y tu voz son un manojo de lámparas]. Dicha reescritura sugiere, nuevamente, el plano de unidad entre los elementos humanos y espirituales, constante estilística significativa en el discurso lírico odiano. Los manojos se mantienen, en ambos casos, y designan relaciones en las dos perspectivas que venimos analizando, como propiedades que manifiestan instrumentos expresivos.

El sexto poema, dividido en tres apartados, cierra el segundo de ellos con una cita muy interesante, pues incorpora el espacio espiritual del cielo, como se ha venido analizando, en clara correspondencia con lo terrestre que, en este poemario, se asocia con lo humano corporal. Leámos:

> "La alegría de caer en inocencia de sí mismo
> y disfrutarse junto a otras criaturas
> en el descubrimiento de su nombre,
> madrugando de pecho para arriba
> donde los alimentos perseveran
> perdidos[46] para el cielo" (LET, 131).

De acuerdo con lo planteado, el cielo y la tierra se complementan en la acción del disfrute "en el descubrimiento de su nombre". Nótese que la estrofa

---

[46] En la edición de *Territorio del alba* (EDUCA, 1974: 61) dice "hallados", en vez de "perdidos". La autora modificó esta versión, poco antes de su muerte.

anterior sugiere un acercamiento entre la figura física humana "madrugando de pecho para arriba" y el cielo[47] como un espacio de relaciones entre el cielo (lo alto, espiritual e intangible) y la tierra (lo bajo, humano y corporal) "donde los alimentos perseveran / perdidos para el cielo". Aquí se advierte una humanización de la alegría en el "disfrutarse junto a otras criaturas", porque los alimentos sugieren dos posibilidades: que se encuentren "perdidos" o [hallados] para el cielo".

El cambio adjetival "hallados" marca un mecanismo de relectura que recuerda la percepción del cuerpo de los amados como alimento. En ese sentido, sus cuerpos están muy hallados (familiarizados). Su unión corporal permite que alcancen la espiritualidad, porque de ésta depende que perseveren para el cielo.

En síntesis, como se ha logrado poner en evidencia en el desarrollo de este capítulo, la contigüidad -una relación lingüística externa- de los elementos referidos a lo humano (órdenes de lo femenino y de lo masculino) y lo espiritual es uno de los mecanismos discursivos que sugieren la unificación de dichos ámbitos, producto de la relación erótica y sexual. Es clara la preocupación por el acento del cuerpo humano en este universo poético, pero es interesante observar cómo dicha perspectiva guarda un equilibrio entre los elementos corporales y espirituales, pues siempre que existe una mención a lo espiritual (alma, Dios, aliento, eterno, sagrados, purísima, lámparas o cielo) aparecen, a manera de equiparación, las alusiones a lo humano (cuerpo, pecho, sexo, brazos, mano, cuello, desnudo, piel, muslo, boca o pies); procedimiento

---

[47] Para Chevalier: "El cielo es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que algún ser vivo de la tierra puede alcanzar [...] El cielo es el símbolo complejo del orden sagrado del universo [...] sugiriendo de él solamente [...] el orden trascendente de lo divino y el orden inmanente de lo humano" (Chevalier, 1995: 281).

discursivo que propicia una lectura que enlaza con proporción dichos elementos y, de ese modo, se ven sugeridos como una sola asociación poética.

Por otra parte, la presencia de variados símbolos, imágenes sugestivas y las referencias a los paratextos bíblicos remiten a las descargas eróticas y sexuales de los amantes; de esa experiencia sexual y erótica resulta la dialogicidad que provocan las respuestas físicas. Se destaca la expresión del cuerpo y la recurrencia a símbolos que sugieren el acto erótico y sexual; por tal motivo, predomina lo terrenal sobre lo espiritual, aunque la sincronía entre cuerpo y espíritu trata de unificarlos. Hemos tratado de comprobar que, en la unidad discursiva del texto, el plano de lo espiritual aparece insertado en lo terrenal.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

1. La teoría leviniana de los emparejamientos muestra una gran utilidad para elucidar estrategias poéticas; nos ha permitido reafirmar la presencia de la expresión dialógica de lo femenino y de lo masculino en la poesía de Eunice Odio. Esta se evidencia mediante estructuras sintácticas y semánticas recurrentes que remiten a la experiencia erótica y sexual. En dichas estructuras predomina la recurrencia semántica de los verbos que dan la idea de la unión entre los amantes, quienes se llaman, se buscan, se encuentran, se funden y se complementan.

2. Los emparejamientos permiten tener presentes estructuras previamente utilizadas en los poemas o en un verso determinado y que se insertan en los posteriores para reafirmar su sentido. Es una manera de impulsar al lector a reordenar e introducir nuevas estructuras y líneas de significado, sugeridas por las que aparecen de manera explícita en el poema. Muchos de los emparejamientos semánticos establecidos se construyen a partir de relaciones y oposiciones, donde destaca la dicotomía yo / tú, categorías morfosintácticas que enfatizan el diálogo entre las voces del amado y de la amada.

3. La semiosis de los poemas es provocada por los rompimientos de la sintaxis lógica. Así, los emparejamientos o serie de equivalencias facilitan las reconstrucciones o reconfiguraciones de sentido del texto dado. Su estructura impulsa a seleccionar aquellos elementos concretos del lenguaje que constituyen

la unidad del poema como eje fundamental. La panorámica que permite visualizar dicha técnica favorece la eficacia estética de la obra odiana, la cual inserta estructuras poéticas nuevas en el contexto de la lírica e inicios de la vanguardia costarricense.

4. El texto inicia con la forma verbal imperativa "ven" y concluye con la expresión "así sea", sintagmas intertextuales propios del discurso religioso, también incluye paratextos bíblicos que representan un marco de referentes culturales a lo largo de la obra odiana. Las menciones intertextuales bíblicas le otorgan al texto un margen espiritual, en plena correspondencia con lo humano, que surge como su complemento y lo pone en sintonía con los elementos cotidianos que involucran a los amantes como elementos terrestres esenciales. El enlace de los planos humanos y espirituales se inscribe como un procedimiento expresivo innovador en el ejercicio poético costarricense.

5. La presencia de los pronombres personales yo / tú, se comporta como el mecanismo apelativo estelar del poemario, mediante el que se evidencia el código dialógico del sistema de significados expresivos, en los órdenes de lo femenino y de lo masculino, por medio del cual se vertebra el texto. Las manifestaciones funcionales y cualificativas alcanzan dicha bidireccionalidad; los amantes toman la palabra, aunque la mujer lo hace en siete de los ocho poemas. Esa prevalencia de la voz femenina en el orden del discurso lírico se comporta como una ruptura ideológica en el contexto de producción de la poesía

costarricense de ese momento, cuando la voz femenina permanecía excluida o marginada.

6. La preocupación por el descubrimiento del acento corporal es el más decisivo aporte de este poemario, pues dicho nudo de significación se presenta en las facetas de lo sensual, el erotismo y lo físico-carnal, como elementos integrales de la sexualidad. Las diversas partes de lo corporal establecen un código poético que se plasma en la evocación erótica del deseo o el placer y desde la perspectiva de lo sensual que activa las zonas erógenas. El erotismo de los textos odianos se ve reforzado cuando entran en juego las referencias a especies animales, vegetales o líquidas, que funden dichos elementos con el eros, con esto la perspectiva lírica se ve enriquecida en el tratamiento de sus diversos nudos temáticos.

7. Los treinta y nueve registros léxicos que aluden a las partes del cuerpo representan un redescubrimiento temático, al centrar su perspectiva poética tanto en el cuerpo femenino como en el masculino; dichas partes alcanzan a resignificarse cuando interactúan en el plano de lo simbólico cultural, más allá de lo que sería una simple experiencia personal. El abordaje sexual es dialógico y alcanza grandes posibilidades en la expresión del cuerpo, elemento a partir del cual se genera la semiosis profundamente sensual y sexual del poemario. Lo sexual se presenta con gran naturalidad y con un lenguaje novedoso y transgresor, lleno de lirismo.

8. El texto, en su conjunto, muestra imágenes sensoriales de gran calidad, que reivindican el descubrimiento integral del cuerpo, uno de los ejes temáticos del vanguardismo, como fuente de goce de la experiencia de la sexualidad y, a partir de aquí, de comunicación espiritual entre lo femenino y lo masculino. Las alusiones a la esterilidad no son un obstáculo para que la amada disfrute el placer o el goce con intensidad; dicha condición la expresa con dolor, sin embargo, no disminuye su capacidad de amar.

9. El sistema de significados poéticos incorpora recursos expresivos donde destacan la metáfora y la metonimia; también incluye figuras como el símil, el epíteto, la antítesis, el oxímoron, el encabalgamiento, el paralelismo anafórico, las interrogaciones retóricas o las sinestesias. Igual sucede con las recurrencias intratextuales y el tratamiento de los adjetivos, dispuestos con diversidad expresiva. Esa gama de recursos configuran un lenguaje vanguardista y provocador que se asocia con sugestivas imágenes y símbolos de lo erótico y sexual del cuerpo.

10. En *Los elementos terrestres*, lo humano se asocia con lo material, con la corporalidad exterior y, dentro de ella, se manifiesta el desplazamiento de los elementos espirituales, porque cada vez que se mencionan éstos, aparecen dispuestos por contigüidad funcional, en relación con el cuerpo. Este mecanismo posibilita una lectura unificadora de las relaciones eróticas y sexuales, que se

comporta como un registro estilístico transgresor en la poesía vanguardista costarricense.

11. La asimilación de lo espiritual inmerso dentro de lo humano es una expresión del discurso poético odiano. La equiparación cuerpo ~ alma homologa dichos planos como propuesta de unidad poética. De ella se desprende la incompletitud que lleva a los amantes a buscar su unidad física en el otro. La prevalencia del cuerpo implica un redescubrirse, sin inhibiciones, lo que constituye, como mecanismo poético, una contribución a la poesía vanguardista costarricense de la segunda mitad del siglo XX.

12. Con estas consideraciones creemos haber comprobado la pertinencia de nuestra hipótesis: la expresión dialógica de lo femenino y de lo masculino se manifiesta, poéticamente, como el resultado de la experiencia erótica y sexual y ésta como unidad entre los planos humano y espiritual.

BIBLIOGRAFIA

8. Bibliografía general teórica

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores, 1999.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las religiones*. México: Biblioteca Era, 1988.

Fromm, Erich. *El arte de amar*. Buenos Aires: Paidós, 1977.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra. 1981.

Le Guern, Michel. *Metáfora y metonimia*. Madrid: Cátedra. 1973.

Levin, Samuel. *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Madrid: Cátedra, 1990.

Levinas, Emmanuel. *La huella del Otro*. Madrid: Taurus. 2000.

Lozano, Jorge, et al. *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra. 1999.

Moreno-Dossim, Andrés. *Hacia un humanismo cristiano*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas, 1966.

Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra. 1991.

Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial. 1971.

Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos. 1992.

Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra. 1988.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

Sustaita, Antonio. *La matrix: el cuerpo en el espejo digital*. México: Universidad Nacional Autónoma, 2001.

Ylleras, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza. 1974.

8.1 Estudios sobre la producción de Eunice Odio

Chen Sham, Jorge; Vallbona, Rima de (eds). *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica / Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001.

Liscano, Juan. *Eunice Odio. Antología. Rescate de un gran poeta*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.

von Mayer Chaves, Peggy. *El tránsito de fuego: hacia una descodificación biisotópica*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Filología Española. San José: Universidad de Costa Rica, 1987.

Odio, Eunice. *Territorio del alba*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974.

Vallbona, Rima de. *La obra en prosa de Eunice Odio*. San José: Editorial Costa Rica, 1980.

8.2 Estudios con referencias a *Los elementos terrestres*

Cervera Salinas, Vicente. "Vocación de espesura Eunice Odio bajo Sombra del Paraíso", en *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001: 77-95.

Chen Sham, Jorge. "El vuelo supremo de Eunice Odio: introducción", en *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001: 7-19.

von Mayer Chaves, Peggy. "Los elementos terrestres", en *Obras completas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica; Editorial de la Universidad Nacional, 1996.

Monge, Carlos Francisco. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.

Mora, Sonia Marta; Ovares, Flora. "Con voz propia", en *Indómitas voces. Las poetas de Costa Rica. Antología*. San José: Editorial Mujeres, 1994: 161-164.

Ovares, Flora; Rojas, Margarita. *100 años de literatura costarricense*. San José: Ediciones Farben, 1995.

Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Porvenir, 2000.

Santos Silva, Loreina. "Los elementos terrestres o el materialismo místico", en *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001: 65-75.

Spina, Vincent. "Los elementos terrestres: La restauración del papel de la mujer física en la poesía mística", en *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001: 41-63.

Vallbona, Rima de. "Eunice Odio y el discurso poético "innumerable", en *Los elementos terrestres*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1989: 11-20.

_____. "La palabra ilimitada de Eunice Odio", en *Los elementos terrestres*. San José: Editorial Costa Rica, 1984: 11-31.

8.3 Otros estudios relacionados con el tema

Hernández, Consuelo. "Poetas centroamericanos de fin de siglo. Ana Istarú y Otoniel Guevara: cuerpo y autoridad". *Ítsmica* n° 5-6, 2000.

Rojas, Margarita. "Trangresiones al discurso poético amoroso: la poesía de Ana Istarú", *Revista Iberoamericana*, LIII,138-139 (1987): 391-402.

Román Barquero, Luz Marina. *La poesía erótica de Ana Istarú: análisis interpretativo*. Tesis. Universidad Nacional, Heredia, 1995.

ANEXOS



Eunice Odio en la época de *Los Elementos Terrestres.*

Los elementos terrestres

Eunice Odio

A Jorge

Poema primero
POSESIÓN EN EL SUEÑO

Ven
Amado

Te probaré con alegría.
Tú soñarás conmigo esta noche.

Tu cuerpo acabará
donde comience para mí
la hora de tu fertilidad y tu agonía;
y porque somos llenos de congoja
mi amor por ti ha nacido con tu pecho,
es que te amo en principio por tu boca.

Ven
Comeremos en el sitio de mi alma.

Antes que yo se te abrirá mi cuerpo
como mar despeñado y lleno
hasta el crepúsculo de peces.
Porque tú eres bello,
hermano mío,
eterno mío dulcísimo.

Tu cintura en que el día parpadea
llenando con su olor todas las cosas,

Tu decisión de amar,
de súbito,
desembocando inesperado a mi alma,

Tu sexo matinal
en que descansa el borde del mundo
y se dilata

Ven
Te probaré con alegría.

Manojo de lámparas será a mis pies tu voz.

Hablaremos de tu cuerpo
con alegría purísima,
como niños desvelados a cuyo salto
fue descubierto apenas, otro niño,
y desnudado su incipiente arribo,
y conocido en su futura edad, total, sin diámetro
en su corriente genital más próxima,
sin cauce, en apretada soledad.

Ven
Te probaré con alegría

Tú soñarás conmigo esta noche,
y anudarán aromas caídos nuestras bocas.

Te poblaré de alondras y semanas
eternamente oscuras y desnudas.

Poema segundo
AUSENCIA DE AMOR

I

Amado
en cuyo cuerpo yo reposo,

Cómo será tu sueño
cuando yo te he buscado sin hallarte.

Oh,
Amado mío, dulcísimo
como alusión de nardo
entre aromas morenos y distantes,

Cómo será tu pecho cuando te amo.

Cómo será encontrarte cuando es amor tu cuerpo
y tu voz,
un manojo de lámparas.

Amado,
Hoy te he buscado
por entre mi ciudad
y tu ciudad extraña,
donde los edificios
no se alegran al sol,
como frutales conchas
y celestes cabañas.

Y andaba yo
con un crepúsculo enredado entre la lengua,

Con aire de laguna
y ropa de peligro.

Me vio desde su torre
un auriga de jaspe,

Yo te andaba buscando
por entre el verde olor de sus caballos,

Por entre las matronas
con pañales y pájaros;

Y pensando en tu boca
reposaban mis ojos,
como palomas diurnas
entre hierbas amargas.

Y te buscaba entonces
por las inmediaciones de mi cuerpo.
Tú me podías llegar
desde el suceso cálido.

II

Amado
Hoy te he buscado sin hallarte
por entre mi ciudad
y tu ciudad extraña,

Junto a alquerías errantes
guardadas por el campo
y de agitado pasto vencidas y entonadas.

Y de pronto llegaste,
huésped de mi alegría,
y me poblé de islas
con tu brillante dádiva.

Desde la brisa fresca llegaste
como un niño con un pañuelo blanco

Y la noche voló de sueño entre las ramas,
junto al gozo del agua y el rastro de la abeja.

Amado,
en cuyo cuerpo yo reposo
y en cuyos brazos desemboca mi alma,

Cómo será no hallarte en la distancia,
y llegar a tu cuerpo como los alimentos
reanudados al calor de la gracia
necesaria y perdida.

Estar donde no estoy más que de paso,
no estar donde tu aliento me contiene
y me desgarra como una piedra el alma.

Cómo será tener,
de golpe, el cuerpo dividido
y el corazón entre las manos
congregado y solo.

Amado
Hoy te he buscado sin hallarte
Por entre mi ciudad y tu ciudad extraña
Y no te he hallado.
Cómo será buscarte en la distancia.

Poema tercero
CONSUMACIÓN

Tus brazos
como blancos animales nocturnos
afluyen donde mi alma suavemente golpea

A mi lado,
como un piano de plata profunda
parpadea tu voz,
sencilla como el mar cuando está solo
y organiza naufragios de peces y de vino
para la próxima estación del agua.

Luego,
mi amor bajo tu voz resbala,

Mi sexo como el mundo
diluvia y tiene pájaros,

Y me estallan al pecho palomas y desnudos.

Y ya dentro de ti
yo no puedo encontrarme,
cayendo en el camino de mi cuerpo,

Con sumergida y tierna
vocación de espesura,

Con derrumbado aliento
y forma última.

Tú me conduces a mi cuerpo,
y llego,
extiendo el vientre
y su humedad vastísima,
donde crecen benignos pesebres y azucenas
y un animal pequeño,
doliente y transitivo.

II
Ah,
si yo siquiera te encontrara un día
plácidamente al borde de mi muerte,
soliviantando con tu amor mí oído
por donde corra el agua
y no retoñe...

Si yo siquiera te encontrara un día
al borde de esta falda
tan cerca de morir, y tan celeste
que me quede de pronto con la tarde.

Ah,
Camarada,

Cómo te amo a veces
por tu nombre de hombre

Y por mi cuello en que reposa tu alma.

Poema cuarto
CANCIÓN DEL ESPOSO A SU AMADA

Asomada a mi pecho
Tatuada en él como la edad
y el daño.

como una suave grey de colinas
cuyo rumbo retorna con el alba,

Habla mi amada
con su amor que tiene
apenas pecho diurno y voz descalza.

A mi sombra
se bordearon de pulpa sus caderas.

Por mí arrea con sus pechos
el ganado del alba,

Y la tarde a su paso se quebranta,
como de junco herido
y laurel entornado,

Párpados transitados
De nieve y mediodía,

Pozo donde mi boca

desmedida resbala
como torrente de paloma
y sal humedecida.

–Sobre los muslos te pusieron
racimos de ira y vocación de besos.

Yo haré que de tus muslos
bajen manojos de agua,
y entrecortada espuma,
y rebaños secretos.

Ven,
Amada.

Los árboles
todos tienen tu cándida estatura,
y tu párpado caído,
y tu gesto mojado,

Edificio de alondras
habitado de climas
donde legisla el sol
sobre viñedos de oro.

A tu sombra
me encontrarán los pájaros salvajes.

Tu voz de aire caído
entre cuatro azucenas,
desfilará en mi oído
como acude la tarde.

Ven,
te probaré con alegría.
Tú soñarás conmigo
esta noche.

Poema quinto
ESTERILIDAD

El hombre
nacido de mujer
corto de días y harto de sinsabores,
que sale como una flor, y es cortado,
y huye como la sombra, y no permanece

Job 14: 1 y 2

Tal como flor que sale
y es cortada,

Con la piel por donde huye
la risa de los niños,

Y llena hasta los muslos
de tristeza;
así es nuestra hermana
en cuyo umbral
naufraga el cuerpo de uso eterno.

Golpe de viento nuevo
inexperto en aromas,
y sin rubor azul ya despreciada sombra,
escombro de oro en sueños por las ramas.

Carne en que tropezara de costado
la gracia del alumbramiento,

Fácil como los signos en reposo
por donde llega de la mano el niño;

Asomada al arrimo,
Con media flor y apenas
medio rostro,

Y con el vientre en que tembló
una piedra.

Con un desfiladero en cada pecho,
sola,
venas arriba por los ojos,

Sola
como el primer hombre cuando descubrió
la primera sonrisa
y se volvió,
de pronto,
con todo el cuerpo
a flor de fabuloso labio estremecido,
más solo que antes,
cuando no tenía sonrisa cotidiana
que dividir en dos pedazos triunfales
cuando no pensaba en el otro
y descendía junto a su piel profunda,
roto entre los sonidos venideros
como pájaro en proyecto por los árboles
júbilo de vacío jubiloso.

Como huella que cae
clara y sin cuerpo
y no levanta hoja
que al volver por el suelo,
alta de días,
instale al humus su unidad primera,

Así es nuestra hermana.

Secreto cauce
quieto,
agua sin ruido.

"Nacida de mujer,
corta de días, y harta de sinsabores;
que sale como una flor, y es cortada,
huye como la sombra, y no permanece.

Poema sexto
CREACIÓN

Proposiciones de Prometeo

Y la tierra estaba desordenada y vacía,
y las tinieblas estaban sobre la haz
del abismo, y el espíritu de Dios empollaba
sobre la haz de las aguas

El Génesis, 1-2

Altas proposiciones de lo estéril
por cuyo rastro voy sangrando a media altura
y buscándome,
palpándome,
por detrás de la rosa edificada,
sobre lo que no tiene orilla ni regreso
y es, como lo descubierto recobrado
que acaba el que me siga y me revele.

Me apoyo en ti,
clima desenterrado de lo estéril
para fundar el aire de la gracia y el asombro;
y el metaloide aciago y desmentido,
primero en rama llega,
y luego en flor el metaloide oscuro,
y en fruto de sabor martirizado,
baja junto a la lengua enajenada,
pasa de mano en mano hasta la altura.
Porque no es lo posible lo seguro
sino lo que inseguro se doblega,
lo que hay que abrir y sojuzgar por dentro,
y es como polvo en cantidad de sombra.

Porque el fruto no es puerto
sin rumbo entre las aguas,
sino estación secreta de la carne;
íntima paz de cotidiana guerra
donde reposa el vientre silvestre y revestido
de accidentes geológicos y espesos.

Y la alegría purísima,
la honda gracia presente y madurada,
que rebota hasta el fondo de la sangre,
que hace correr y madrugar en pájaros,
y equivocarse de pecho y ponerse,
como ciertas flores,
un corazón de pana en la mañana.

La alegría de caer en inocencia de sí mismo
y disfrutarse junto a otras criaturas
en el descubrimiento de su nombre,
madrugando de pecho para arriba
donde los alimentos perseveran
perdidos para el cielo.

II

Y será como el árbol plantado
junto a arroyos de aguas,
que da su fruto en su tiempo,
y su hoja no cae; y todo lo que
hace, prosperará.

Salmo 1-3

Al borde estoy de herirme y escucharme
ahora que le propongo al polvo una ecuación
para el deslizamiento de la garganta,

Ahora que inauguro mi regreso
junto a mi pequeñez iluminada,

Ahora que me busco revelada
y transida en otros nombres,
Cuando por mí descienden y se agrupan
anchas temperaturas matinales,

Y hay gran fiesta cerval en los caminos.

III

Pasa mi corazón
con su pastosa identidad doliente.

Mi aliento transitivo que enarbolo
y el niño cuyos pasos me prolongan.

Pero la sangre está ya en marcha,
repercute,
hacia un país recóndito y anclado,
entre pesados hierros con nombre de muchacho,
y extensos materiales fuera del pulso mío.

La sangre está ya en marcha
hacia una parte mía donde llego de pronto,
y me conoce el pecho en que tropiezo,
y mis extensas, pálidas, boreales coronarias.

El cuerpo es ya contagio de azucena,
estación de la rama y su eficacia;
palacio solitario en cuya orilla
crece el suelo y afluye entre rebaños
y entre sueños secretos y pacíficos.

IV

Puede pasar mi pecho errante,
mi instantáneo cabello
y mi atroz rapidez que no me alcanza.

Pero se ha vuelto inaugural
mi peso de habitante recobrado

Y aires de nacimiento me convocan,

¡Ah, feliz muchedumbre de huesos en reposo!

Refluyen a mi forma y se congregan
los elementos suaves y terrestres
y la pulpa negada y transcurrida.

Los pájaros me cambian
a traslados mayores del sonido,

Y la tierra a empujones de llanura.

Al borde estoy de herirme y escucharme
ahora que me lleno de retoños y párpados
tranquilos,

Cuando tengo costumbre de nacer
donde bajan los huesos temporales,

Cuando me llamo para mí, callada,
y alguien que no soy yo ya me recuerda,

Sollozante y sangrando a media altura,
sobre lo detenido
descubierto
y recobrado.

Poema séptimo
GERMINACIÓN

Introducción

I

Oh don,
Oh don de sí, tu pelo
albo discurso, designio azul,
futuro de jacinto.

Yo podría cantar una canción
para que me sospechen de humo, en aire,
y de animal tallado entre la espuma,
en larga, leve, carcajada de arpa
Yo podría traer al corazón recuerdos
como uñas cayéndose del alma.

Pero estoy casi al borde de tu cuerpo,

Pero está al pie del surco tu desnudo
en traje de profundidad;
Piensa en tu edad el mar y palidecen
delfines ciegos cielo arriba, en rama,
pensando más el cielo en menos aire
mar con sólo las olas y sin agua.

Y tú a la orilla del paisaje tiemblas
ah, intramarino pescador de espumas
cuya cadera crece entre corales,

Crepúsculo manchado de violines,
compañero fugaz de mi costado.

II

Alguien pasa rozándome las venas
y se abre el surco entre la flor y el labio.

Es que llega la noche
en columna de amor y ruiseñores;
su casco azul, lacustre, enjuaga el alba,
baja la niebla por su piel y huyen
roces de pluma herida y madrugada.

Y antes de ser,
para futuro arribo de planeta
tiniebla inaugural,
cristal esquivo,
quietud de sumergidos resplandores,
la noche es de aire y tallo oscurecido.

Preludios

I

Óyeme esta canción que en mí te nombra
carne para la fruta necesaria.

Cuando la soledad
bajo tu nombre oída y apretada,

Cuando yo era como niño enterrado
a quien llaman por su nombre pasado,
y responde, y no se oye en sí mismo;

Y mi mano en el fondo,
confundida,
tenía ya atisbo, llave, forma mía,

Y se sentía más arriba del pecho y el abrazo
como corona alegre y consumada.

Tú me llamabas a tu nombre,
y vine,
con clara identidad de nacimientos,
con la veraz acostumbrada gracia
con que sueñan su honor las catedrales.

Tú eres ya de día junto a la noche.
Ya soy contigo el día,
y en virtud de la ausencia en que me evoco
miro cómo mi forma me comparte,
cómo respiro en pelo y a mansalva,
por dentro de mi voz y no a lo largo.

Epígrafe

Tu mano en que desdoblan ruiseñores
su pálido desnudo,
su ancho pecho de musgo coronado,
es mano que abre al viento reclinado
claro jazmín entre la sien oscura.

Sí, deshojada el agua entre la frente,
labra pequeña placidez de lirio
y entre los dedos gajos de violines.

II

Tiende el oído y óyeme esta canción
que es como semilla de estaciones.

Que es como la casa de verano
donde me crece de la mano un niño,
y el alma da empujones a la orilla,
y es como piel el alma -no se siente.

Entraremos de pronto en el verano como árboles
vegetalmente abiertos de oídos y de polvo,

Porque todo refluye hacia el arribo,
asciende el vientre a capital de fruto
y el aire hacia ecuación de golondrina.

¡Brotes sacramentales de la hierba,
oh, dádivas subiendo de la entraña,
suma de transitados alimentos!
Y a la altura del pecho y la labranza
semilla de silencio y luz desierta.

Todo regresa hasta su forma exacta.
La vida retorna su ambición pequeña
de ser, del todo, vegetal profundo,
recóndito edificio y luz abierta.

Acorde final

Al borde de alegres segadores tiembla el agua,
y ofrece para el orden del labio complacido
dulce rumbo crecido de preñadas mañanas,
y agraria transparencia, dulcemente encendida.

El trigo coronado de apretada espesura,
retiene el desbordado color con que le ordenan
-vecino de la carne- colmarse en primavera.

El ganado decrece tiernamente en lo oscuro
donde dilata el suelo su asombrosa corriente,
y la abeja termina su tránsito de nieve,
y su majada oculta sobre tímidos jaspes.

Y tú, Amado,
que pones rumbo fijo al arado
que circuye la tarde y apresura la rosa,

Dónde tienes el pecho frondoso de raíces,
dónde la sien desnuda sin regazo ni término.

Sobre los pastos suaves, cándidos mayorales
habilitan la uva en que se aloje el vino,
y congregan el clima en que crezca su aroma
y reparta en la lengua manojos de alegría.

Así el verano atiende su reciente hermosura
y sobre el viento solo distribuye sus pájaros.

Así el nácar esparce su quietud y deleite
y su color silvestre reanuda y apacienta.

¡Oh dádivas,
Oh dones terrestres,
Oh suaves alimentos;

Sólo agotar la siembra con el pecho,

Sólo desembocar al gozo y detenerse

Oh piel,

¡Oh ceniza colmada y balbuciente!

Poema octavo

I

Pregunté a las mujeres del campo
por el Hombre;

Pregunté a la mujer
cuya insepulta frente deteníase
al cabo de su niño infecundo
y sollozaba,

-¿Mujer
has visto tú a mi Amado,

Has visto al huésped mío,
al Camarada hermoso?

Su carne que el verano
golpea de amapolas,

Su nariz de poniente,

Y el pecho de oro náufrago
como los litorales.

¿Lo conoces?

Puede pasar de pronto

con la piel soñolienta
y alegres las axilas retumbantes
y frescas.

Oh,
el Camarada hermoso
con los talones ágiles
y pálido el peinado candoroso,

Saturada de clima nocturno
su garganta,

Y la mano en que estalla la angustia
como el mar.

¿Lo reconoces
reposando al borde de mis inmediaciones
como torrente de islas y pájaros cautivos?

II

Yo lo busco.

Él es mi Camarada;

junto a su mano dejan
su olor las golondrinas

Y una ola de mineral oculto
lo recorre.

Queréis hallarlo conmigo

¡Oh, mujeres de vientre madurado
en cuya piel antigua desfallece el tiempo del desnudo
y se hace honda en la frente
la señal de parir
y sollozar!
¡Oh, doncellas alegres

en cuya boca estalla el primer ruiseñor
y el agua masculina
es recogida en cauce estremecido!

¡oh, niños de marfil y nácar fugitivo
por cuyo salto de jazmín
resbalan las mañanas escolares!

Busco a mi Camarada
y por su origen inocente
avanzo
sin saberlo;
y me detengo.
Buscadlo cuando el trueno,
cuando las manos de Dios vienen rodando
como suaves árboles enfurecidos,

Por entre los sepulcros invasores,

Entre semanas llenas de ovejas
y enramadas.

Queréis buscarlo conmigo,
y exaltarlo,
A Él, al Hombre,

Al que camina en parte
con mi alma,

Al del muslo entornado
cuya daga sumergida en la noche
ya no tiembla en el aire,
ni secará en su diestra
cortada a pico
y sola con el miedo.

Y al otro,
desamado sollozo de mi frente
que apenas tiene un trozo de hierba
para posar su oído

y es señor de arboledas y ciudades.

Al Hombre, al Camarada.

Bendito sea su vientre
que comparto en el seno de mi madre

Queréis buscarlo
y exaltarlo conmigo

Al Amado del día transitorio
cuya angustia se detiene
en mis pechos como el mar.

Queréis que vaya y me ofrezca en sus manos
como semilla de éxtasis,

Que le lleve mi cuerpo
reclinado entre palomas,

Y que llene su boca
de sol y mediodía

Oh niños,

Oh doncellas alegres,

Oh mujeres de vientre madurado,

Glorificadlo y exaltadlo conmigo.

Hasta que nuestras bocas sagradas
se detengan

Así sea.

tesis
#
1741
FI6572

SIDUNA
FI6572