



6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Habitar y presenciar el cuerpo: la poesía de Roy Sigüenza y Cristóbal Zapata

Juan Romero Vinueza

Universidad de Guanajuato, México
juanromerovinueza@gmail.com

47

Resumen

Un rasgo común que tienen las poéticas de Roy Sigüenza (Portovelo, 1958) y Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968) es un constante interés por el cuerpo. En el caso de Sigüenza, la noción del cuerpo es más cercana al erotismo y está cruzada por la tensión entre el cuerpo y la mente, el sexo y la muerte, lo ritual, y por la predominancia del sentido del tacto; en la obra de Zapata, el cuerpo tiene un carácter más bien perverso y en él convergen la idea del *voyeur*, la infancia, la transgresión de la ley, y la primacía de la visión. La contraposición de ambas maneras de entender el cuerpo y la poesía han provocado un giro más drástico en la lectura y escritura de poesía —por y desde el cuerpo— en la tradición ecuatoriana.

Palabras claves: cuerpo, erotismo, tacto, transgresión, visión.

TITLE: Inhabiting and witnessing the body: the poetry of Roy Sigüenza and Cristóbal Zapata

Abstract

A common aspect of Roy Sigüenza's (Portovelo, 1958) and Cristóbal Zapata's (Cuenca, 1968) poetics is a constant interest in the body. In the case of Sigüenza, the notion of the body is closer to eroticism and is crossed by the tension between the body and the mind, sex and death, the ritual, and by the predominance of the sense of touch. In Zapata's work, the body has a rather perverse character and in it the idea of the voyeur, childhood, the transgression of the law, and the primacy of vision converge. The opposition of both ways of understanding the body and poetry have caused a more drastic turn in the reading and writing of poetry —by and from the body— in the Ecuadorian tradition.

Keywords: body, erotism, touch, transgression, vision.

El cuerpo y la poesía en la tradición ecuatoriana

Si bien el tema del cuerpo ha sido ampliamente trabajado en la poesía ecuatoriana, este texto se focaliza en la obra de dos autores que empiezan a publicar a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI: Roy Sigüenza (Portovelo, 1958)¹ y Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968).² El interés en su obra responde a la búsqueda por romper con el entendimiento más tradicional del cuerpo como tema en la lírica ecuatoriana. Para Sigüenza, el cuerpo tiene que oponerse a la heteronormatividad y aco-

1 Roy Sigüenza ha publicado, en poesía: *Cabeza quemada* (1990), *Tabla de mareas* (1998), *Ocúpate de la noche* (2000), *La hierba del cielo* (2002), *Cuerpo ciego* (2005), *Cuatrocientos cuerpos* (2009), *Apuntes de viaje a Nurdu*; y los tres libros recopilatorios: *Abrazadero y otros lugares* (2007), *Manchas de agua* (2016), *Habilidad con los caballos* (2020).

2 Cristóbal Zapata ha publicado, en poesía: *Corona de cuerpos* (1992), *Te perderá la carne* (1999; 2013), *Baja noche* (2000), *No hay naves para Lesbos* (2004), *Jardín de arena* (2009), *La miel de la higuera* (2012); y en cuento, *El pan y la carne* (2007; 2013) y *Lecciones de abismo* (2009); así como el libro recopilatorio *El habla del cuerpo* (2015).

ger el goce; Zapata, por su parte, considera al cuerpo como una posibilidad de transgresión de la ley y la moral.³

La poesía ecuatoriana, desde su conformación republicana, ha trabajado el tópico del cuerpo. Juan José Rodríguez Santamaría señala que esta tradición poética tenía «una voluntad de representación. Dicha voluntad aparece en nuestros poetas románticos del siglo XIX y en muchos de los poetas modernistas».⁴ Esta representación del cuerpo se verá alterada, principalmente, con las propuestas poéticas de los autores posmodernistas y con la generación posterior al 50. Específicamente, la referencia son dos autores: Jorge Carrera Andrade (1903-1978) y Jorge Enrique Adoum (1926-2009), quienes, siendo considerados dos *tótems* de la poesía ecuatoriana, fueron fundamentales para el entendimiento posterior del trabajo poético referente al cuerpo.

³ Este apunte podría dar más luces acerca de la tradición homoerótica de la literatura en el Ecuador. Fernando Itúrburu enlista a varios nombres representativos: «Gertrudis de San Ildefonso, Madre Catalina de Jesús Herrera y Madre Antonia Lucía Maldonado [...] Jorge Rivadeneyra, Abdón Ubidia, Francisco Proaño Arandi, Agustín Vulgarín, Fernando Nieto Cadena, Carlos Eduardo Jaramillo, Sonia Manzano, Fernando Cazón, Carlos Béjar y el gran poeta negro Antonio Preciado [...] Luis Miguel Campos, Juan Carlos Cucalón, Clara Ayala, Carolina Portaluppi, Maritza Cino y Roy Sigüenza». Fernando Itúrburu. "Heterosexualidad y diferencias generacionales en la literatura ecuatoriana", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, N.º 220 (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007): 596. Dado que en toda lista siempre faltan nombres, y que dicho texto fue publicado en 2007, se menciona a otros autores que también han trabajado esta temática: Pablo Palacio, David Ledesma Vázquez, Rafael Díaz Ycaza, Francisco Granizo Ribadeneira, Eugenia Viteri, Javier Vásconez, Lucrecia Maldonado, Raúl Serrano Sánchez, Santiago Páez, Adolfo Macías Huerta, Rafael Lugo, Raúl Vallejo, Marcelo Báez Meza, Franklin Ordóñez, Aleyda Quevedo Rojas, Cristóbal Zapata, Edwin Alcarás, Siomara España, Santiago Vizcaíno, Luis Franco González, María Auxiliadora Balladares, Luis Borja Corral, Anthony Guerrero, Andrea Alejandro Freire, Azael Álvarez Ramírez, Olmedo Guerra, F. Tibiezas Dager, Victoria Vaccaro García.

⁴ Juan José Rodríguez Santamaría. *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX* (Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012): 25.

Por un lado, Carrera Andrade hizo uso de la imagen y la metáfora del cuerpo; por el otro, Adoum jugó con la «desmetaforización»⁵ del cuerpo. Ambos tipos de expresión trazan dos primeras posibles líneas respecto del cuerpo ya no solo como una representación mimética. Carrera Andrade trabaja más bien una línea telúrica y, a veces, lárca, mediada por la composición de imágenes; y otra más expuesta al conocimiento urbano de la ciudad (o ciudad en conformación) y de los procesos lúdicos del lenguaje.

No solamente este par de *tótems* son imprescindibles para referirse al cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX. Otros poetas con menor difusión han realizado un trabajo valioso. Uno de ellos es Francisco Granizo Ribadeneira (1925-2009), quien escribió una obra que «se caracteriza por su ambigüedad»⁶ en la creación de imágenes con sugerencias homoeróticas. Es probable que su obra sea uno de los primeros antecesores de los ejes temáticos que continúa Sigüenza. Sin embargo, el cómo la sociedad ecuatoriana veía las relaciones homosexuales para la época de producción del riobambeño (entre las décadas de 1950 a la del 2000) dificultarían sobremanera que fuera más explícita. Más bien, esta condición originó una poesía cifrada bajo la ambigüedad señalada para subvertir el discurso hegemónico heterosexual.

Hay otro rasgo significativo de Granizo que puede verse tanto en las poéticas de Sigüenza como de Zapata. Para Andrés Ruiz Chavarri, la poesía graniziana cuenta con «una tensión hipnotizante que no está exenta de movimientos fortuitos que recuerdan el gran caos que subyace a

5 Rodríguez Santamaría, *Imágenes...*, 26.

6 Jayro Patricio Rosero Bravo. *Los afectos homoeróticos en la poesía de Francisco Granizo y Roy Sigüenza* (Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018): 16.

la topografía del universo sagrado y profano».⁷ En el caso de Granizo, no obstante, esto se da por una especie de voluntad de expiación; es decir, la culpa católica está presente de un modo más medular y determinante, cosa que en la obra de los dos poetas mencionados no sucede así. Ellos, al contrario, se oponen a esta ley divina y buscan crear de lo profano un *momentum* sacro o, al menos, ritualístico.

Asimismo, se debe convocar también la obra de David Ledesma Vázquez (1935-1961). María Auxiliadora Balladares ha escrito que la poesía de Ledesma Vázquez tenía una conciencia de ser abyecto. Dice Balladares:

[e]n el Guayaquil de esos años, el homosexual deviene abyecto en tanto contraría, primeramente, la ley de la Iglesia católica. Los límites que lo abyecto irrespetaba representan ante todo un atentado contra esa ley y prefiguraban al pecador.⁸

51

Paralelamente a Granizo, Ledesma Vázquez —y su obra— es víctima de la época, llegando a tener, incluso, problemas con los miembros de su grupo literario, Club 7.⁹

Al carácter abyecto del cuerpo que identifica Balladares liga a Ledesma Vázquez con los dos poetas estudiados en

7 Andrés Ruiz Chavarri. *La ambivalencia entre la secularidad y la sacralidad en la poesía de Francisco Granizo y Francisco Tobar García* (Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018): 65.

8 María Auxiliadora Balladares. "La conciencia de ser abyecto: David Ledesma Vázquez", en *Kipus* 33 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 213): 126.

9 Los integrantes del Club 7 fueron: «Ledesma Vázquez, Sergio Román Armendáriz, Gastón Hidalgo Ortega, Ileana Espinel Cedeño, Carlos Benavides Vega (quien después se llamaría Álvaro San Félix y se convertiría en uno de los dramaturgos ecuatorianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX), Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadía Silva. De las reuniones y discusiones del grupo surge la idea de publicar un poemario en conjunto; sin embargo, a última hora, dos de los integrantes, Donoso Pareja y Abadía Silva, deciden abrirse del proyecto». Balladares. "La conciencia...", 129.

este trabajo de distintas maneras. Esta transgresión en Ledesma Vázquez se da por sus imágenes que buscan burlar la censura de los lectores e, incluso, sus propios compañeros del grupo. Si esta transgresión del ser abyecto es el pecado, como sugiere la crítica guayaquileña, Sigüenza y Zapata se adhieren a esa tradición. Su obra, por el contrario, se opone a la ley institucional y moral, sea por la homosexualidad o por el mero deseo de la carne por la carne. Su trabajo literario no rehúye de las críticas o rechazos sociales, más bien se nutre de ellos y se proyecta con aún más fuerza.

Por último, dada la brevedad de este estudio, resulta conveniente traer a colación la poética de Sonia Manzano Vela (1947) y colocarla en un sitio infaltable. El cuerpo, en su obra, es un cuerpo erotizado, pero también ironizado. De todos los autores citados, quizás sea Manzano Vela la única autora que, aproximándose a las figuras de lo no serio, crea una poética corporal. No solo rompe la dicotomía de hombre (sujeto del deseo) + mujer (objeto de deseo), sino que la trasciende porque:

[...] la mujer escritora alcanza doble sentido de transgresión, dado en la posición estética de la poeta frente al lenguaje, y en la actitud de rebeldía debido a la exclusión que, como mujer y escritora, ha atravesado por mucho tiempo.¹⁰

El trabajo de Manzano Vela quizás sea el último resquicio anterior a Sigüenza. Sobre todo, respecto del carácter lúdico y humorístico que, por momentos, alcanza su obra. Este desenfado le da un alcance muy diferente en la poesía ecua-

10 Sandra Elizabeth Carbajal García. *Cuerpo y deseo en los poemarios Full de reinas, Patente de Corza y Último y no definitivo regreso al Edén, de Sonia Manzano* (Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015): 50.

toriana. A decir de Rodríguez Santamaría, Manzano Vela «propone una mezcla entre el expresionismo y el humor».¹¹ Si bien la poesía de Sigüenza no es humorística, sí cuenta con momentos en los cuales la 'tragedia' de la homosexualidad es asumida con gracia e ironía. El caso de Zapata es diferente, ya que hay que tomar en cuenta que Sigüenza es una influencia muy presente en su obra.¹²

Hasta hace unos años, acceder a los libros de Sigüenza era una tarea difícil. De igual manera, decir que contaba con pocos lectores tampoco sería una imprecisión.¹³ Ese hecho cambiaría a partir de la publicación de *Abrazadero y otros lugares* (CCE-Azuay, 2007), antología donde se puede tener acceso a gran parte de su obra. Sin embargo, tendrían que pasar ocho años más para que una editorial chilena editara, nuevamente, una recopilación de su poesía: *Manchas de agua* (Cinosargo, 2015). Asimismo, se editó su obra reunida *Habilidad con los caballos* (Severo, 2021).

Durante los últimos diez años, la poesía de Sigüenza ha llamado la atención tanto de lectores como de la crítica, siendo estudiada y antologada. No obstante, aún sigue siendo relativamente desconocida y poco leída. Un rasgo muy notable de su poética es «un tono desinhibido y uno de combate».¹⁴ Sigüenza, a diferencia de gran parte de los poetas

11 Rodríguez Santamaría. *Imágenes...*, 44.

12 Ana Cecilia Cordero Cueva señala que «el mismo Zapata lo ha reconocido [a Roy Sigüenza] como su poeta tutelar». Ana Cecilia Cordero Cueva. *Hacia una cartografía del cuerpo en la poesía de: Ángeles Martínez, Cristóbal Zapata y Roy Sigüenza* (Tesis de licenciatura. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013): 35.

13 Cristóbal Zapata señala que se «[p]odría nombrar los cinco lectores o interlocutores literarios que contaba Roy Sigüenza en estas tres ciudades [Machala, Quito y Cuenca] hacia 1991, año en el que publica, en una modesta imprenta de su Portovelo natal, la plaquette Cabeza quemada» Cristóbal Zapata, "Ocupate de la noche", reseña de *Ocupate de la noche*, de Roy Sigüenza, 214.

14 Rosero Bravo. *Los afectos...*, 10.

citados anteriormente, se desprende de los juicios morales y legales, y «vindica en función de su elección sexual, de su impureza y de su pasión. Los invoca y vindica en nombre de los malditos, de los condenados, de los maldecidos».¹⁵ No solo vindica a sus autores de cabecera, varios que también fueron homosexuales, sino que se vindica a sí mismo.

Igualmente, la vindicación de Sigüenza conlleva un reconocimiento de los lugares en donde su poesía tendrá cabida. Zapata identifica los siguientes: «pensiones promiscuas, casas abandonadas, montes, parques, asientos traseros de los cines, autobuses, estos son los recintos urbanos y rurales»,¹⁶ a lo que Stephanie Apolo agrega:

54

[...] la apropiación de espacios es otro plano reivindicativo que presenta el poeta es el de los espacios permitidos para los homosexuales y su deseo. La homofobia convierte en clandestinos los encuentros entre hombres y esta represión deviene en la marginalidad de este grupo humano.¹⁷

El estudio de los lugares, y no lugares, donde la poesía de Sigüenza toma forma quedará para una futura investigación. Sin embargo, hay que resaltarlo porque estará presente en una sección de esta aproximación a su obra: en referencia a *Brokeback Mountain*. Asimismo, la idea de una poesía desenfadada «con más ironía que aflicción»¹⁸ acerca de la condición del homosexual en la sociedad ecuatoriana de finales de siglo XX, y sus respectivas luchas y prohibiciones, es una parte fundamental de su poesía, como proyecto escriturario.

15 Zapata, "Ocúpate...", 215.

16 Zapata, "Ocúpate...", 216.

17 Stephanie Pierina Apolo Gavilanes. *El deseo homosexual como mecanismo de resistencia en la poesía de Roy Sigüenza* (Tesis de licenciatura. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017): 32.

18 Zapata, "Ocúpate...", 216.

Aunque también se podría considerar una tarea difícil dar con la obra de Zapata, esta ha sido más difundida que la de Sigüenza. Dicho esto, hay que señalar que su trabajo poético ha tenido solo una recopilación: *El habla del cuerpo* (Renacimiento, 2015). Sin embargo, varias de las publicaciones del cuenca no han tenido lugar fuera del país, además de que cuenta con lectores fuera de las fronteras ecuatorianas: Perú, Argentina, Uruguay, México o España, por citar unos cuantos.

La propuesta zapatiana está en constante diálogo con lo clásico, pero siempre involucrando lo transgresivo. Rodríguez Santamaría cree que Zapata

[...] ha desarrollado gran parte de su obra en la órbita del cuerpo clásico, en un ejercicio de suspensión de las gramáticas de la historia. En esa línea expresiva, quizás sea el más notable de los autores que han publicado durante los últimos años.¹⁹

55

Por lo mismo, Ana Cecilia Cordero Cueva señala que en la primera fase de su poesía, Zapata es un escritor «políticamente incorrecto».²⁰ Quizás con políticamente incorrecto se refería, más bien, a la transgresión de la carne como el objeto del deseo.

Para Zapata no puede existir escritura sin deseo y no puede existir deseo sin la carne. Tal como se puede leer en los títulos de sus libros. En casi todos existe alguna referencia directa al cuerpo (o carne): *Corona de cuerpos*, *Te perderá la carne*, *No hay naves para Lesbos*, *La miel de la higuera*; *El pan y la carne*, *El habla del cuerpo*. En ese sentido, la poética de Zapata podría considerarse más explícita (aunque profundamente simbólica). Esto es porque su obra busca transgredir el entendimiento del cuerpo —por momentos,

¹⁹ Rodríguez Santamaría. *Imágenes...*, 94.

²⁰ Cordero Cueva. *Hacia...*, 35.

de modo perverso—, pero siempre de manera sutil. Para él, como lector conocedor de la historia del arte, la palabra poética es ante todo una labor de alta y pulcra orfebrería.

Habitar un cuerpo erotizado y mortal:

la tensión entre mente y cuerpo

56 En el poema “Paradise Now”, del libro *Cuatrocientos cuerpos* (2009) de Roy Sigüenza, habita una voz tensionada entre la muerte y los cuerpos. En primer lugar, se compara a la oscuridad con la muerte, ligándolas porque tanto la una como la otra «barre[n] a la gente»²¹ y con ella «hace[n] lo que quiere».²² Se tiene, como primer punto, la noción de la muerte contra la de la existencia corporal (el cuerpo de la gente). Se plantea, además, la relación por contradicción vida/muerte. El cuerpo está en lucha contra la muerte para seguir existiendo como cuerpo vivo.²³

En el mismo poema, el hablante menciona dos de las varias ideas significativas de la filosofía de Michel Foucault:²⁴

21 Roy Sigüenza. *Manchas de agua* (Arica: Cinosargo, 2016): 87.

22 *Ibíd.*

23 Es importante recalcar la noción del cuerpo vivo. Jean Luc Nancy (2003) plantea la idea del cuerpo, pero no solo el vivo, no solo el humano: «hay una cuarta parte o un tercio del mundo donde muy pocos cuerpos circulan (aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos; los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces), y en el resto del mundo, no hay más que eso, cuerpos cada vez más numerosos, el cuerpo siempre multiplicado (a menudo hambriento, derribado, asesinado, inquieto, y a veces riendo, danzando)». Jean-Luc Nancy. *Corpus* (Madrid: Arena Libros, 2003): 11-12.

24 La mención a la filosofía de Michel Foucault se muestra directamente en el poema de Sigüenza. Ambas nociones son desarrolladas en el libro *Vigilar y castigar*, publicado originalmente en 1975. Asimismo, no se debe olvidar que Foucault, como figura del pensamiento occidental, ha realizado varios aportes significativos sobre los temas del cuerpo, la (homo)sexualidad y la transgresión. He ahí la importancia de esta inclusión, subrepticia, en el texto del autor portovicense.

«la vigilancia, lo panóptico».²⁵ Se sirve de esta referencia para hilar la noción de la lucha entre mente y cuerpo (pensamiento y carne). Los versos que le siguen rezan: «pero no nos alegra; no hemos olvidado / que la mortalidad es el acuerdo»²⁶ y se comprende mejor el interés del autor: la carne por sobre el pensamiento. Sigüenza no rehúye a las nociones de René Descartes cuando plantea que «si yo estoy persuadido de algo, o meramente si pienso algo es porque soy»,²⁷ sino que más bien piensa que «duramos poco / para reñir».²⁸ Es decir, el pensamiento está presente y, mediante él, se puede entender que la carne no dura para siempre, que se acaba, que muere.

Es importante reconocer que el poema de Sigüenza se bifurca para ejemplificar la lucha propuesta entre mente y cuerpo. La primera parte, como hemos visto, está focalizada en la muerte y en el pensamiento. La segunda, en cambio, se ocupará de la idea del goce vital y el cuerpo. El pensamiento permite saber que la vida se agota, por lo tanto, el cuerpo debe aprovechar el tiempo que le resta: «[l]as manos, los cuerpos / tienen otras urgencias».²⁹ Estas 'otras urgencias' de los cuerpos —sobre todo, de las manos (metonimia del sentido del tacto)— enfocan con más énfasis el predominio del cuerpo sobre la mente, de la carne sobre el pensamiento, al momento de la reflexión sobre la muerte.

Las urgencias ya mencionadas son: «ir a los lechos; / a otros cuerpos, / o a cualquier lugar sigiloso».³⁰ En la concatenación de estos versos, se reconoce la idea de ir hacia un sitio. Al leer 'los lechos', 'los cuerpos', 'lugar sigiloso' se

25 Sigüenza, *Manchas...*, 87.

26 *Ibíd.*

27 René Descartes. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas* (Madrid: Alfaguara, 1977): 24.

28 Sigüenza, *Manchas...*, 87.

29 *Ibíd.*

30 *Ibíd.*

presiente una formulación que sugiere que tanto los lechos como los cuerpos son un lugar para habitar(se). Siguiendo a Nancy, se entiende que «[l]os cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un ‘aquí’, ‘he ahí’, para el éste».³¹ Es así que en el poema de Sigüenza, el cuerpo habita un lugar —ocupa un espacio— y también puede ser el lugar habitable por otros cuerpos.

Los cuerpos que habitan los lechos, los cuerpos o los sitios sigilosos, lo hacen para «celebrar, / beber vino y olvidar / lo que alguien advirtió sobre la muerte».³² La erotización del cuerpo mortal es, al mismo tiempo, una conformación de un hecho ritual: la celebración, la ingesta del vino (libación), buscar los cuerpos y habitarlos (encuentro sexual), para olvidar el destino final de la humanidad: la muerte. La libación, de carácter más bien dionisiaco, se emparenta con las ideas de Georges Bataille respecto de lo sagrado y lo profano del cristianismo, y de cómo se da un entendimiento ritual de lo erótico. Según el autor francés: «[l]o que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne».³³

En el poema de Sigüenza, el acto de la libación, además de ser purificador, es erotizante y también sagrado. Se da por el ansia de ‘celebrar’, ‘beber vino’ y ‘olvidar’ la finitud de los cuerpos, de la vida. La celebración y el olvido son importantes para el poema, sobre todo tomando en cuenta el epígrafe de Omar Jaiyyam,³⁴ que antecede al texto: «Si todo en este mundo

31 Nancy, *Corpus*, 15.

32 Sigüenza, *Manchas...*, 87.

33 Georges Bataille. *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997): 97.

34 El poema de Sigüenza abre con un epígrafe del poeta iraní del siglo XI Omar Jaiyyam (1048–1131 d. C.) que dice: «Si todo en este mundo dejará de existir, / Tú, supón que no existes; y ya que existes, goza». Estos versos de su famoso Rubaiyat, que lo convirtió en uno de los poetas clásicos del canon poético persa, son un señalamiento que ubica una de las líneas lectoescriturarias del autor ecuatoriano: los autores que proponen el goce como parte fundamental del entendimiento de la vida humana.

dejará de existir, Tú, supón que no existes; / y ya que existes, goza».³⁵ Se mencionó el vínculo que el poeta ecuatoriano establece entre el pensamiento cartesiano y el goce vital. Ahora, con este epígrafe, la proposición cobra aún más sentido.

El goce propuesto en el poema de Sigüenza es carnal, en el sentido erótico y también sacro. Al ser un escritor latinoamericano, nacido y criado en una sociedad mayoritariamente católica como la ecuatoriana,³⁶ la simple mención del cuerpo y el vino tiene una cierta reminiscencia litúrgica. Para Sigüenza, al igual que para Bataille, lo carnal es «ese exceso que se opone a la ley de la decencia».³⁷ La hostia (cuerpo) y el vino (sangre) de Cristo están presentes, subrepticamente, en este texto. Sin embargo, el eje del poema no es solo la ritualidad que existe en el hecho erótico *per se*. Hay, además, una noción del cuerpo que necesita de otro(s) cuerpo(s) para poder existir realmente.

Jean-Luc Marion podría aclarar un poco este panorama con su pensamiento:

59

[...] no me basta con ser para seguir siendo el que soy; me hace falta también, primero y sobre todo, que me amen: la posibilidad erótica [...] Renunciar a plantear(se) la pregunta '¿me aman?', y sobre todo a la posibilidad de una respuesta positiva, implica nada menos que renunciar a lo humano en uno mismo.³⁸

35 Sigüenza, *Manchas...*, 87.

36 Es significativo recordar que el 25 de noviembre de 1997, el Código Penal Ecuatoriano (CPE) despenalizó la homosexualidad en el país. La reforma rigió a partir de la eliminación de una sección del Art. 516, el cual castigaba a quienes la incumplieran con una pena de entre cuatro a ocho años. El primer libro de Roy Sigüenza, *Cabeza quemada* (1990), se publicó siete años antes de dicha despenalización.

37 Bataille, *El erotismo*, 97.

38 Marion, Jean-Luc. "Una reducción radical", en *El fenómeno erótico* (Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2005): 29-30.

El texto de Marion se erige sobre la idea de que la existencia no es solo sentir el cuerpo o pensar el cuerpo, sino saberse amado por otro(s) cuerpo(s) —y desde otro(s) lugar(es)—, es decir, es un ir más allá del *ego cogitans* cartesiano. El poema de Sigüenza también sigue esa línea y formula una existencia a través del contacto erótico con los otros cuerpos, los cuales también son capaces de entender y disfrutar del goce (mundano y sagrado) que la posible celebración interpola en sus encuentros carnales, conociendo y dándose cuenta de la finitud de sus esfuerzos y de su carne, la misma que se disfruta y se habita, pero que también se extingue.³⁹ Por lo mismo, desde el epígrafe seleccionado por el autor se reconoce que no solo es necesario el reconocimiento de la existencia misma —o, lo que es lo mismo, la eminente posibilidad de la inexistencia—, sino que el carácter obligatorio de la búsqueda del goce hace que esa existencia finita pueda tener algún valor.

La vestimenta:

una erotización de los objetos como metonimia del cuerpo

El vestido fue creado para ocultar los cuerpos. No obstante, también ha servido para mostrarlos, para hacerlos más vistosos. La ropa protege a los cuerpos de las condiciones climáticas, pero también es una forma de expresión, de moda, de representación. En el poema “Escena final de *Brokeback*

39 Bataille plantea, además, que «la vida, según él [en referencia al Marqués de Sade], era la búsqueda del placer, y el placer era proporcional a la destrucción de la vida». Bataille. *El erotismo*, 186. Este placer de la literatura de Sade se aproxima a la noción del hedonismo de Sigüenza, que desea olvidar la muerte mediante el acto de libación y el habitar el cuerpo de los otros.

Mountain"⁴⁰ de Sigüenza, también perteneciente a *Cuatro-cientos cuerpos* (2009), aparecen dos objetos de la vestimenta: los zapatos y la camisa. Gracias a su mención, el hablante lírico mantiene una actitud apelativa con un tú que existe en el poema y a quien dirige sus palabras.

Los primeros objetos en ser mencionados son los zapatos y poseen un deíctico posesivo: 'tus'. Son mostrados de la siguiente manera: «depósitos de agua triste / no saben nada de ti —no me responden».⁴¹ La metáfora se emparenta con la idea del llanto (por el agua triste), pero también la metonimia del objeto está ligada a un eje terrenal, mundano: los zapatos cubren los pies. Los pies son la parte del cuerpo humano que está en contacto directo con el suelo. Si los zapatos no pueden otorgar una respuesta, esto es porque lo que se está preguntando ya no es terrenal, supera lo terrenal.

Después, la voz poética muestra a «[l]a camisa en la percha del dormitorio»⁴² y la plantea como «una pregunta / sin descanso».⁴³ El objeto, esta vez, ya no se emparenta con los pies, sino con el pecho: lugar donde se encuentran los pulmones y el corazón. Ambos órganos son vitales para la existencia humana —mucho más que los pies—. Se puede vivir sin pies, pero no se puede vivir sin pulmones ni corazón. La camisa es una sustitución del torso del amado, es un nuevo lugar donde puede habitar(se) el cuerpo del amante.

La elección de la camisa por parte del poeta no es fortuita. Si bien esta es una de las últimas escenas de la película

⁴⁰ El poema debe su título a la película norteamericana *Brokeback Mountain* (2005), la cual narra una relación homosexual de dos jóvenes vaqueros del estado de Wyoming que tienen encuentros cada mes en Brokeback Mountain, lejos de sus respectivas familias heteronormativas. La película se basó, a su vez, en el cuento de la autora estadounidense Annie Proulx: *Brokeback Mountain* (1997).

⁴¹ Sigüenza, *Manchas...*, 92.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*

referida, también reconoce al cuerpo amado y formula las preguntas: «‘a dónde’, ‘a dónde, amor’». ⁴⁴ La incertidumbre de los amantes por saber dónde se amarán es postulada por el objeto que cubría su torso, sus órganos vitales. El cuestionamiento es sencillo: conocer en qué lugar podrá darse un nuevo encuentro amoroso, físico. Conviene traer a Marion cuando dice que el amante se realiza una pregunta fundamental: «¿dónde estoy? Me encuentro allí donde (junto a quien) puedo preguntar(me) ‘¿me aman?’». ⁴⁵ El amante que habita el poema de Sigüenza se encuentra en un lugar (Brokeback Mountain, pueblo ficticio ubicado en el estado de Wyoming, EE. UU.), sitio donde ya no está su amado. Lo que queda de él, es tan solo una camisa y unos zapatos, los mismos que sustituyen su presencia carnal.

62 Los dos últimos versos condensan la erotización de la camisa como metonimia del cuerpo amado: «ella, que cubrió tu bello torso, llama. Voy / y la beso, beso toda tu muerte como un hombre». ⁴⁶ En ese momento, el beso reemplaza simbólicamente al cuerpo (carne) del amado por su camisa (vestimenta). El enunciante pone en contacto su cuerpo con el objeto que lo suple y al cual desea besar. El torso es el tacto y el beso (la boca) es el gusto. En el poema, el hecho erótico está dado gracias a la inexistencia del cuerpo amado, ya que es un cuerpo muerto, faltante, ausente. Es en la ausencia del cuerpo carnal donde la camisa se convierte en ese nuevo cuerpo (objeto) que se transforma en el lugar del deseo.

Nancy cree que «[l]a enunciación de ‘ego’ no solamente tiene lugar. Mejor aún, es lugar». ⁴⁷ El objeto besado por la voz poética es, por consecuencia, una forma de enun-

44 *Ibíd.*

45 Marion, *El fenómeno...*, 41.

46 Sigüenza, *Manchas...*, 92.

47 Nancy, *Corpus*, 23.

ciar el cuerpo del amado, una manera de hacerlo cuerpo, lugar que puede habitarse por otros cuerpos. La camisa recibirá el beso, el signo amoroso del amante por/para el amado. La camisa 'cubrió' el 'bello torso' y ella 'llama' al amante. Con esta personificación del objeto, que obtiene características humanas al poder llamar, la camisa es cada vez más el cuerpo del amado. El reemplazo de la carne por el objeto.

Este cuerpo muerto no solamente es visto como el cuerpo de un difunto, sino como un cuerpo simbólico que muestra la 'muerte como un hombre' del vaquero de la película, al ser esta escena una referencia a la relación homosexual que tenían, a escondidas, «en el viento helado de Brokeback Mountain». ⁴⁸ La idea misma del cuerpo escondido, que habita a otros cuerpos a escondidas, ya fue planteada por Nancy cuando escribió que «los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces». ⁴⁹ Estos cuerpos que se encuentran en la poesía de Sigüenza son presas de la idea del escondite, por eso la referencia directa a la película mencionada.

Decir 'a escondidas' es significativo porque presenta cierta posición de Sigüenza respecto del encuentro homosexual. No solamente es una referencia a la película, más bien, la conciencia escrituraria de lo prohibido se hace presente porque «la carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo». ⁵⁰ Tal como señala Fernando Itúrburu, la obra de Sigüenza «abraza la vida diaria y marginal de los homosexuales, de la cual es testigo y participante». ⁵¹ La intimidad lograda en el poema del ecuatoriano no solamente responde al deseo por el

⁴⁸ Sigüenza, *Manchas...*, 92.

⁴⁹ Nancy, *Corpus*, 12.

⁵⁰ Bataille, *El erotismo*, 97.

⁵¹ Itúrburu, "Heterosexualidad...", 610.

cuerpo muerto (ya no existente), sino a la prohibición misma de la sociedad ante una relación *anormal*.⁵²

El poema establece un pensamiento referido al hecho del recuerdo del ser amado, el cual puede alejarse, morir o desaparecer, pero el recuerdo continúa latente y lo mantiene vivo. En palabras de Marion:

[...] un amor no se torna caduco cuando desaparece el amado, sino cuando desaparecen la necesidad y la misma ausencia del amado —cuando la misma falta llega a faltar. El pasado entierra a los muertos, muertos por no esperar más. Ese pasado quedará definitivamente perimido si el otro lugar ya no puede esperarse, si ya no puede pasar; en cambio, seguirá siendo eventualmente provisorio durante el tiempo en que una nueva espera pueda aguardar el retorno de una ausencia todavía por venir. La nostalgia abre la posibilidad, el recuerdo puede alimentar la espera, lo superado puede suscitar un nuevo pasaje de aquello que pasa. En la reducción erótica, la historia dura tanto tiempo cuanto yo espere.⁵³

64

El recuerdo del amado es la camisa, así como también es el reemplazo del espacio físico que este ocupaba (cuerpo, lugar). El amante besa la camisa y, al hacerlo, besa toda la humanidad y el recuerdo del amado, que ya no está físicamente. Este objeto es, en efecto, el único referente físico que el amante tiene de su amado. Aferrarse a la camisa es entender que la muerte, como seres finitos que son, los ha

52 Las cursivas responden a la idea heteronormada de la relación, tanto en el cuento de Annie Proulx como en el poema de Sigüenza. Asimismo, creo conveniente, traer a Bataille cuando plantea que: «existe una prohibición vaga y global que se opone bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces la carne es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante». Bataille, *El erotismo*, 97-98.

53 Marion, *El fenómeno...*, 48.

separado para siempre. Sin embargo, el recuerdo y la memoria alimentará esta espera irresoluble del amado o, en este caso, del objeto que ha sustituido su presencia terrenal.

Presenciar el cuerpo:

la figura del *voyeur* y lo perverso

Los cuerpos no solo pueden ser tocados y sentidos, también son mirados y observados. En la poesía de Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968) se recurre insistentemente en la acción de presenciar los cuerpos. Por lo mismo, el sentido que prima en varios de sus poemas es la visión. Como ejemplo del ideal de aquel que observa los cuerpos, se ha tomado el poema "La niña del charco", perteneciente al poemario *Te perderá la carne* (1999).⁵⁴ En el texto, las nociones de lo perverso y la transgresión de la ley (institución) se representan en la voz poética de un hablante que es un *voyeur* acechante.

65

En el título se encuentra a la víctima del acecho: la niña. En la primera estrofa del poema, ya se caracteriza a dicha niña: «[d]esprevenida, con su falda corta»;⁵⁵ también se dice de ella que «[i]gnora que el agua es un azogue / donde se refleja su calzón blanco».⁵⁶ La figura de la niña está presentada desde el inicio del poema, sin dejar dudas de que el cuerpo observado es el suyo. Sin embargo, más que referir directamente a su cuerpo, el enunciante direcciona la atención a las prendas que viste: 'su falda corta' y 'su calzón blanco'.

54 Juan José Rodríguez denominó como eros expansivo a este proyecto poético de Zapata, en contrapunto con *Jardín de arena* (2009), al que llamó eros dialógico. Juan José Rodríguez, "Jardín de arena", reseña de *Jardín de arena*, de Cristóbal Zapata, *Kipus* (Universidad Andina Simón Bolívar, 2009): 108.

55 Cristóbal Zapata. *El habla del cuerpo, Antología personal 1992-2015* (España: Renacimiento, 2015): 37.

56 *Ibíd.*

Ambas prendas son usadas para cubrir la parte baja del cuerpo, es decir, la zona donde se encuentran los órganos sexuales. La niña no se da cuenta de que está siendo observada ('desprevenida' e 'ignorar'), por lo que no participa en la acción durante todo el poema. Ella solamente es vista e imaginada por el enunciante. De esta forma, se escenifica una característica de los infantes: la inocencia.

La mención del agua como azogue refuerza la idea de la observación y del reflejo. No solo se observa lo mostrado (la vestimenta), sino que también el reflejo es una ayuda para que lo que está sobre el charco —y que está velado— pueda observarse un poco más. Lo velado es el cuerpo de la niña. Entonces, el objeto observado está doblemente prohibido: primero, por la desnudez humana; segundo, por la condición de la infancia.

66 Para hablar de las relaciones entra la infancia y lo perverso, hay que referirse a lo propuesto por Élisabeth Roudinesco cuando describe a la figura del pedófilo:

[...] ha sustituido en nuestros días a la del invertido para encarnar una especie de esencia de la perversión en lo que ésta tiene de más odioso, puesto que ataca a la infancia, y por lo tanto al humano en devenir.⁵⁷

La sustitución del 'invertido' por el 'pedófilo' de la que habla Roudinesco excede el rechazo social ante una posible unión homosexual. Esta figura transgresora, más bien, es un exceso de poder representado de la adultez versus la infancia.

El habitante de este poema encarna esa esencia de la perversión al acechar a la niña que camina sobre el charco. Es importante destacar el verbo en cursivas. La palabra en sí proviene del latín *assectari*, 'seguir constantemente', 'per-

⁵⁷ Élisabeth Roudinesco. *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos* (Barcelona: Anagrama, 2009): 219.

seguir', derivada de *sequi*: 'seguir'.⁵⁸ Esta acción persecutoria es una reminiscencia de nuestro pasado más animal, en el cual el alimento era conseguido a través de la caza. La presa cazada, en ese sentido, tiene que ser acechada. Incluso, si fuera necesaria una trampa, se necesita de la observación previa de los comportamientos y debilidades de la presa para aprovecharse de ellos.⁵⁹

Más adelante, en la segunda estrofa del poema, el enunciante dice que ha «[d]escubierto su secreto más tierno / en ese turbio espejo de agua»⁶⁰ y, que, por lo tanto, ahora lo único que desea es «volver a encontrar su imagen / entre las ondas que deja a su paso».⁶¹ Nuevamente, la figura del agua como portadora del reflejo aparece. Ahora, como una develación de 'su secreto más tierno', es decir, de aquello que está doblemente velado: su sexo infantil. Además, en este apartado del poema, Zapata enuncia la otra figura que será importante para la consecución simbólica del poema: 'las ondas que deja a su paso'.

67

Las ondas provocadas en el agua son significativas en el poema porque los versos subsiguientes rezan: «es tan súbito y fugaz el misterio / más repentino y veloz que el deseo o el aire»,⁶² por lo que el enunciante se da cuenta de que «[c]uando torno a abrir los párpados / sobre el opaco cristal ya no hay nada».⁶³ La imagen del cuerpo que estaba siendo observado, acechado, se vacía, se esfuma. No obstante, el recuerdo del objeto del deseo sigue enmarcado en la memoria del habitante del poema.

58 Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987): 24.

59 Es entendible que el personaje poemático, *voyeur* de la niña, resulte nefasto para algunos lectores.

60 Zapata, *El habla...*, 37.

61 *Ibíd.*

62 *Ibíd.*

63 *Ibíd.*

Para Pierre Klossowski, la figura del perverso «persigue la ejecución de un gesto único; es cuestión de un instante. La existencia del perverso se convierte en la perpetua espera del instante en que pueda ejecutar este gesto».⁶⁴ La espera recae en ese gesto depredador: observar a la presa (la niña) sin ser notado, ser un *voyeur* infantil. El gesto específico en el poema es el espionaje de la niña y, mediante el espejo de agua, un posible acceso a lo prohibido.

El trabajo de Zapata mantiene un «carácter de *voyeur*, siempre a la espera de encontrar la fisura que le permita entrar, con la mirada, en un cuerpo»,⁶⁵ dice atinadamente Ana Cecilia Cordero Cueva. Este poema tiene un eje contemplativo tanto directa como indirectamente. En primera instancia, el hablante lírico reconoce el impedimento a la observación —y posesión— del cuerpo infantil. Es así que mediante el azogue logra el cometido: reemplazar la visión por el azogue. Contempla mediante sus ojos y, después, gracias al reflejo del agua.

68

Conviene citar al poeta argentino Edgardo Dobry cuando considera que los primeros antecesores de la poesía de Zapata son los poetas elegíacos latinos porque en sus poemas: «no hay sentimiento de culpa, no hay sublimación ni codificaciones represivas: el deseo es el origen y su destino está en la consunción: del arte, de la escritura, del encuentro carnal».⁶⁶ Las palabras de Dobry son una antesala a la consecución del poema, donde se da un reemplazo aún más atrevido: una proposición del simbolismo táctil-carnal. Al no existir una culpa, la voluntad transgresora del texto moldea una imagen en movimiento y, al mismo tiempo, casi tiernamente nefanda.

⁶⁴ Pierre Klossowski. *Sade, mi prójimo, precedido de El filósofo malvado* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970): 27.

⁶⁵ Cordero Cueva, *Hacia...*, 36.

⁶⁶ Edgardo Dobry. “El habla del cuerpo”, reseña de *El habla del cuerpo*, de Cristóbal Zapata. (Quito: *Kipus* 38, julio-diciembre, 2015): 163.

El poema cierra con los siguientes dos versos: «[a] penas consigo con mis dedos / acariciar la suave ondulación del agua».⁶⁷ Esa agua, y su ondulación, son el reflejo para acceder a aquello que estaba prohibido. Es decir, se ha sustituido simbólicamente al sexo infantil de la niña que ha pasado, inadvertida, sobre el charco. Si bien no existe acto sexual ni el encuentro corpóreo en el poema, el tacto logra acercarse a la imagen mental del objeto de deseo que está velado, prohibido por la ley (convención social e institucional), y que solo pueden lograr su total transgresión gracias a los dedos del observante que acarician el agua.

Las imágenes de la infancia: el inicio de la transgresión

La figura del perverso se suele relacionar con el hombre adulto.⁶⁸ Sin embargo, en el poema "Las muchachas de H. H. (o nueva balada de las damas de antaño)", también perteneciente a *Te perderá la carne* (1999), Zapata crea una figura del perverso ambivalente —aunque sin escapar de la heteronormatividad— por medio de la herencia padre-hijo de una colección de imágenes de las *playmates* de Hugh

⁶⁷ Zapata, *El habla...*, 37.

⁶⁸ La referencia al hombre adulto es porque la mujer, desde un punto de vista misógino, ya estaría imbuida en la perversión. Dice Klossowski al respecto que «la mujer, por monstruosa, perversa, o delirante que sea, jamás es considerada como 'anormal', ya que está precisamente inscrito en las normas que por naturaleza no tiene reflexión, ni equilibrio, ni medida, y que representa lo sensible incontrolado, más o menos, atenuado por una reflexión prescrita por el hombre. Al contrario, cuando más monstruosa o loca, más plenamente mujer es, según la representación tradicional, siempre matizada de misoginia. Sin embargo, tiene recursos que el hombre no poseerá jamás, pero que el perverso comparte con ella». Klossowski, *Sade...*, 40.

Hefner.⁶⁹ En primer lugar, se comprende que el poema se planteará a modo de memorial de unas cuantas mujeres (al estilo del libro *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters). Esta condición representa una guía de lectura para quien se acerca al poema, ya que es un guiño a la idea de la creación a través de nombres de personas que han muerto o desaparecido.⁷⁰

La memoria del enunciante está enfocada en los nombres de las mujeres que aparecen en las imágenes que su padre había pegado y despegado de la pared (Alana Soares, Susie Scott, Christina Ferguson, Tracy Vaccaro, Carina Persson y Penny Becker). Su recuerdo se da gracias a una serie de preguntas que se repiten durante todo el poema: ‘Qué se hizo’, ‘Dónde está’, ‘Qué fue de’, ‘dónde se halla’, ‘Qué hay de’, ‘qué fin tuvo’; todas ellas en relación con las *playmates* ya mencionadas y con el desconocimiento de su paradero actual.

70

Dichas preguntas son formuladas en un intento de reconstrucción de una narrativa de un pasado que ya no existe más que en la memoria —el de poseer las imágenes de las *playmates* en una de las paredes de la casa, de la intimidad

69 Hugh Hefner (1926–2017) fue el fundador y editor de la revista *Playboy*, una de las revistas más icónicas de los Estados Unidos. En los años 50, Hefner publica el primer número de la revista con un desnudo de Marilyn Monroe en la portada. Este sería el inicio del imperio *Playboy*, el cual se opuso a la recatada sociedad estadounidense de mediados de siglo XX. Además de las mujeres desnudas en las portadas y la creación de las ‘conejitas’ como marca registrada de la mansión, el secreto de Hefner fue publicar también textos de varios grandes escritores. Entre ellos, Ray Bradbury, Jack Kerouac, Joyce Carol Oates, John Updike, Kurt Vonnegut, Ursula K. Le Guin, David Foster Wallace o Margaret Atwood.

70 La mención a Lee Masters es referida porque el poema inicia con un epígrafe tomado del libro del poeta estadounidense, el cual es una especie de recreación de un cementerio de un pueblo de los Estados Unidos. Uno de los poemas del libro se estructura a modo de lista de mujeres «Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith, / The tender hearth, the simple soul, the loud, the proud, / the happy one?». Zapata, *El habla...*, 38.

del hogar—. Los recuerdos del enunciante se emparentan, principalmente, con el cuerpo de las mujeres de las imágenes: «la muchacha de los punzantes senos»,⁷¹ «la bronceada rubia de Utah / que con tanta gracia sabía / descorrer su prenda», «la hermosa colegiala de Liverpool»,⁷² «la de piernas lisas y largas, / columnas corintias coronadas de acanto»,⁷³ «tan holgada de carnes».⁷⁴

No obstante, siguiendo con la idea de la reconstrucción de un pasado perdido, también se señalan los otros intereses o anhelos que tenían dichas mujeres, cosificadas desde un inicio y condenadas a ser las imágenes que el padre cuelga y descuelga de la pared: «estudiante de Ciencias Políticas»,⁷⁵ o «quien ‘eventualmente’ pensaba / ‘tener varios hijos y ser una buena madre’»,⁷⁶ o, por último, «a quien le gustaban las cerezas / el champagne y la luna llena, / la que tenía entre sus fantasías secretas / ‘convertirse en una vagabunda profesional / y recorrer por todo el mundo’». ⁷⁷

71

Todas estas mujeres adquieren un carácter más bien ritual o religioso, al ser puestas en un estandarte imaginario. El hablante lírico de Zapata busca el paradero de esos cuerpos: «Dónde, en qué país, / en qué ciudad del cielo o de la tierra / encontrar a las adoradas *playmates* de mi padre, / aquellas que hicieron dichosa mi infancia, / las que quisimos tanto». ⁷⁸ Se retrata una búsqueda del objeto de deseo (que empieza en la infancia), el cual resulta ser compartido con su padre: las mujeres desnudas fotografiadas para una famosa revista estadounidense. Nancy pensaba que, en

71 Zapata, *El habla...*, 38.

72 *Ibíd.*

73 *Ibíd.*

74 *Ibíd.*

75 *Ibíd.*

76 *Ibíd.*

77 Zapata, *El habla...*, 39.

78 *Ibíd.*

occidente, desde un principio «[e]l cuerpo [...] es siempre sacrificado: hostia».⁷⁹ Estos cuerpos —o, más bien, sus representaciones fotográficas— son las hostias: las imágenes también alimentan.

La mención a una posible ‘ciudad del cielo o de la tierra’ para referir a un carácter sacro de esos cuerpos idolatrados por su padre y por él mismo («adoradas *playmates* de mi padre»⁸⁰ y «que hicieron dichosa mi infancia»⁸¹) enuncia la idea de la sacralidad de estas imágenes que, bajo un pensamiento tradicional, serían profanas. El cuerpo (la carne) como lo profano, mientras que lo sagrado (la hostia) es aquello incognoscible y puro. Bataille recuerda que «para el cristianismo, lo que es sagrado es forzosamente puro, quedando lo impuro del lado profano. Pero para el pagano lo sagrado podía igualmente ser lo inmundo».⁸² El poema combina ambas nociones de lo sacro y lo pagano, y las introduce en un ambiente melancólico que rememora la infancia. Aquí, además, junta al inocente del niño con la transgresión de la institucionalidad del padre.

A decir de Dobry, este poema propone el «clásico *ubi sunt* [y] se renueva en la línea de la enumeración whitmaniana»⁸³ y, como ya se apuntó, también de la Lee Masters. La nostalgia mostrada en el texto es una reinención de los versos de Jorge Manrique. Específicamente, del fragmento XVII de *Las coplas a la muerte de su padre*, de las cuales Zapata toma cierta forma, quizás un poco arcaica, de preguntarse acerca de aquellas damas de antaño: «¿Qué se hicieron las damas, / sus tocados e vestidos, / sus olores? / ¿Qué se hicieron las llamas / de los fuegos encendidos, / de ama-

79 Nancy, *Corpus*, 9.

80 Zapata, *El habla...*, 39.

81 *Ibíd.*

82 Bataille, *El erotismo*, 229.

83 Dobry, *Reseña: El habla del cuerpo*, 164.

dores? / ¿Qué se hizo aquel trovar, / las músicas acordadas / que tañían? / ¿Qué se hizo aquel danzar, / aquellas ropas chapadas / que traían?».⁸⁴

Zapata asiente tanto los planteamientos de Bataille como los de Nancy respecto del cuerpo y su carácter profano en el mundo occidental. No obstante, intenta dar un vuelco al hacer de esas imágenes 'profanas', 'pornográficas' e 'impuras', un símbolo de idolatría. Como si de rituales dionisiacos se tratase, procura brindar y celebrar el cuerpo, la carne —aunque sea mercantilizada por *PlayBoy*—. La poesía del ecuatoriano busca inmiscuirse, sutilmente, por los cerrojos de lo prohibido para llevar el deseo a más allá de la ley, de la moral: «los deseos por los [otros] cuerpos, sin importar quienes son los otros».⁸⁵

A diferencia del anterior poema, este transgrede la imagen de la inocencia viéndola desde su supuesto e inmutable carácter alejado del pensamiento sexual-carnal. El cuerpo, en Zapata, siempre es motivo de deseo y no escatima esfuerzos en clasificarlo. No existe una diferencia si de contemplar el cuerpo se trata: el cuerpo es la carne, venga de donde venga. Esa carne, que perderá a quien caiga en ella, es lo que mueve su poética; desde las voces que provienen de una infancia perdida hasta las que habitan en un presente adulto.

A modo de conclusión

Este breve análisis de las obras de ambos poetas ecuatorianos, nacidos después de la mitad del siglo XX, permite encontrar una particular visión del cuerpo que se muestra en

84 Jorge Manrique. *Coplas por la muerte de su padre*. Biblioteca Digital Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html

85 Cordero Cueva, *Hacia una cartografía del cuerpo...*, 48.

un nivel más complejo a la abyección en las obras de Ledesma Vázquez o en la poética cifrada y oculta de Granizo Ribadeneira. Su poética excede el desenfado de Manzano Vela y busca romper los límites sociomorales que la sociedad ha impuesto. Tanto Sigüenza como Zapata sitúan su eje poético primordial en el cuerpo y sus límites, tanto físicos como mentales. Con ‘mentales’ no solamente se busca referir al cartesianismo y su oposición con el cuerpo, sino también a las disidencias sexuales que su obra propone.

74 Los poemas “Paradise Now” y “Escena final de *Brokeback Mountain*”, de Sigüenza, configuran un mundo cognoscible a través del cuerpo. En sus poemas, el sujeto poético experimenta un erotismo atravesado por la tensión entre cuerpo y mente, sexo y muerte. El goce del cuerpo es motivo para la celebración terrenal. Para Sigüenza, el cuerpo (y sus metonimias: la ropa que lo cubre) es un medio para llegar al rito, en el cual habita su cuerpo y el de los otros. Por eso, el sentido predominante en sus indagaciones poéticas es el tacto.

En los poemas “La niña del charco” y “Las muchachas de H. H. (o nueva balada de las damas de antaño)”, Zapata crea un hablante lírico perverso y lo presenta como *voyeur*. Este *voyeur* observa la infancia, ya sea como objeto o como espacio mental. En los textos no hay un encuentro carnal. A través del sentido de la vista, la mente imagina y rememora, en un acto de transgresión, los cuerpos. En ambos casos, los cuerpos presenciados son inalcanzables: sea la niña del charco o las *playmates* de *PlayBoy*.

El trabajo realizado por ambos poetas es fundamental para poder acercarse a las nuevas propuestas que han revitalizado la temática del cuerpo en la tradición lírica nacional. Estos cuatro poemas sugieren contrapuntos en el trato con el cuerpo en la poesía ecuatoriana: ero-

tismo y *voyeurismo*, celebración y transgresión, tacto y vista. Sigüenza y Zapata propician una manera de entender el mundo a través de los sentidos: ya sea para habitar el cuerpo del(de los) otro(s) a través de su vestimenta, o para conocer y desear un cuerpo inalcanzable, gracias a la mente o las fotografías.

Referencias bibliográficas

- Apolo Gavilanes, Stephanie Pierina. *El deseo homosexual como mecanismo de resistencia en la poesía de Roy Sigüenza*. Tesis de licenciatura. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017.
- Balladares, María Auxiliadora. "La conciencia de ser abyecto: David Ledesma Vázquez", en *Kipus* 33. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 213.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Cordero Cueva, Ana Cecilia. *Hacia una cartografía del cuerpo en la poesía de: Ángeles Martínez, Cristóbal Zapata y Roy Sigüenza*. Tesis de licenciatura. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid Alfaguara, 1977.
- Dobry, Edgardo. "El habla del cuerpo", reseña de *El habla del cuerpo*, de Cristóbal Zapata. Quito: *Kipus* 38, julio-diciembre, 2015.
- Fernando Itúrburu. "Heterosexualidad y diferencias generacionales en la literatura ecuatoriana", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, N.º 220. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.
- Klossowski, Pierre. *Sade, mi prójimo, precedido de El filósofo malvado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Marion, Jean-Luc. "Una reducción radical", en *El fenómeno erótico*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2005.

- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
- Rodríguez, Juan José. “Jardín de arena”, reseña de Jardín de arena, de Cristóbal Zapata, *Kipus*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.
- Rodríguez Santamaría, Juan José. *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
- Rosero Bravo, Jayro Patricio. *Los afectos homoeróticos en la poesía de Francisco Granizo y Roy Sigüenza*. Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.
- Roudinesco, Élisabeth. *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Ruiz Chavarri, Andrés. *La ambivalencia entre la secularidad y la sacralidad en la poesía de Francisco Granizo y Francisco Tobar García*. Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.
- Sigüenza, Roy. *Manchas de agua*. Arica: Cinosargo, 2016.
- 76 Zapata, Cristóbal. “Ocúpate de la noche”, reseña de Ocúpate de la noche, de Roy Sigüenza, en *Kipus*. Quito, 2000.
- Zapata, Cristóbal. *El habla del cuerpo. Antología personal 1992-2015*. España: Renacimiento, 2015.