

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras



**BUAP**

*El cuerpo masculino en la poesía mexicana a partir de mediados del siglo XX*

Tesis presentada para obtener el título de  
Lic. en Lingüística y Literatura Hispánica.

Presenta:

Andrea Muriel López

Asesor de tesis:

Dr. Alí Calderón Farfán

Puebla, Pue. a 12 de septiembre de 2016.

## Índice

Introducción.....	3
I. Erotismo en Occidente. Aproximaciones actuales.....	6
I. 1. La fascinación por el abismo y la transgresión en <i>El erotismo</i> de Georges Bataille. ....	9
I. 2. <i>La llama doble</i> . Octavio Paz: entre amor y erotismo.....	15
I. 3. Alain Badiou y el <i>Éloge de l'amour</i> .....	19
I. 4. Pornografía y erotismo.....	24
II. Sobre el cuerpo. ....	28
II. 1. El cuerpo masculino en el arte. ....	30
II. 2. El cuerpo observado y la existencia.....	33
II. 3. La supremacía del cuerpo. Jean-Luc Nancy. ....	36
III. Análisis general. ....	39
III. 1. El no-cuerpo masculino en la poesía erótica mexicana.....	42
III. 1. 1. Cuerpo propio.....	43
III. 2. Encubrimiento como expresión erótica. ....	52
III. 2. 1. Metáforas de agua. ....	66
III. 2. 2. Metáforas de cabalgar.....	78
III. 3. Circunscribir el cuerpo del hombre. ....	82
III. 4. El otro amor.....	91
Conclusiones.....	114
Bibliografía.....	120

## Introducción.

Desde que se aprobó el derecho al voto de las mujeres en México 1947 y seguido de diferentes movimientos a favor de la liberación femenina, además del surgimiento en Estados Unidos de la poesía confesional –una de las tendencias líricas más significativas del siglo XX liderado por Robert Lowell, Sylvia Plath, y Anne Sexton principalmente–, las mujeres en México comienzan a escribir sobre temas íntimos como el erotismo. Esta vertiente empieza a hacerse cada vez más común y hay una proliferación de antologías que hacen evidente la tendencia. En muchos de los casos, el cuerpo funciona como un motivo de acción social de liberación. Además, es evidente la predominancia del cuerpo femenino sobre el masculino en los textos<sup>1</sup>.

Así, el cuerpo masculino tiene un papel secundario en la poesía erótica. Es por esto que la presente investigación busca aquellos poemas en los que aparece y posteriormente analiza el modo en que se articula el cuerpo masculino en el discurso amoroso. *El cuerpo masculino en la poesía mexicana a partir de mediados del siglo XX* pretende ser un acercamiento al tratamiento que se le ha dado al tema del cuerpo del hombre desde la perspectiva erótica en la poesía reciente. Como el tema del cuerpo suele estar relacionado históricamente al de la mujer y éste a la visión masculina, podría pensarse que en consecuencia, el cuerpo masculino será analizado desde aquella femenina. Sin embargo, el presente trabajo recoge no sólo poemas escritos por mujeres sino también poemas escritos por hombres desde una perspectiva homosexual enriqueciendo los alcances de este estudio.

---

<sup>1</sup> Es probable que esto se deba a que la liberación femenina en el plano sexual comenzó con el reconocimiento del cuerpo femenino como propio y la exploración de éste. Además, los ejemplos que tienen las mujeres para imitar son en su mayoría aquellos poemas eróticos escritos por hombres en los que el cuerpo femenino es el protagonista. Es importante además señalar que la labor poética corresponde a la situación social, cultural y política del momento vivido por el poeta.

El trabajo está dividido en tres partes. En el capítulo I se hace un recorrido a través de diferentes aproximaciones al erotismo según diversos momentos históricos y distintos autores, habiendo mayor profundización en la visión del erotismo en los siglos XX y XXI. Algunos conceptos tratados en este recorrido son el erotismo como trascendencia de Paz, el erotismo como la conciencia de hacer daño de Sade y lo que Badiou conceptualiza como la amenaza securitaria ante el amor.

Más adelante, el capítulo II aborda la manera en que se ha asimilado la figura del cuerpo masculino históricamente; el existencialismo de Sartre relacionado con la mirada y, partiendo de la perspectiva de Jean-Luc Nancy, propondrá, desde una visión radical, al cuerpo como el centro del ser.

El análisis llega en el capítulo III en donde varios poemas son comentados desde un enfoque estructural echando mano de teóricos como Dámaso Alonso, en la tradición hispánica, y el Grupo  $\mu$ , en la francesa. Con lo anterior se pretenden articular los procedimientos utilizados por los autores para hablar del cuerpo masculino. El análisis se centra sólo en los desvíos creados alrededor del cuerpo del hombre y lo que implica la utilización de estos procedimientos en la emotividad del lector, como por ejemplo que muchas veces las metáforas operan como simple procedimiento de sustitución, respondiendo al pudor de las poetas por expresar directamente las partes del cuerpo masculino. Del mismo modo, se analizan otras cuestiones de interés a lo largo de las secciones de este capítulo, –tales como la metaforización frecuente con figuras de agua, debido a su simbología atrayente e inestable–, que sirvan para comprender el tratamiento del cuerpo masculino dentro de la poesía erótica mexicana.

Finalmente, cabe mencionar que para la selección de los poemas, se estudiaron diversas antologías que recopilan la temática erótica o amorosa además de libros individuales de autores cuya producción suele tener énfasis en estas vertientes.

## **I. Erotismo en Occidente. Aproximaciones actuales.**

El ser humano siempre ha tenido una fascinación por el tema amoroso. Diferentes civilizaciones y momentos históricos han variado la perspectiva desde la cual se ha estudiado el amor y el erotismo. En esta sección abordaremos los pilares del erotismo para posteriormente hablar de aproximaciones a éste desde el siglo XX y XXI.

Podría decirse que el erotismo se sostiene principalmente sobre dos pilares: Eros y Ágape, el amor platónico y el amor cristiano. Denis de Rougemont describe a Eros como el amor intenso que tiene como finalidad unirse con el todo. Este amor es absoluto y trasciende el mundo terrenal para conectarse con lo sagrado pero no desde una perspectiva religiosa sino más bien mística.

eros es el deseo total, es la aspiración luminosa, el impulso religioso original llevado a su más alta potencia, la extrema exigencia de pureza que es la extrema exigencia de unidad. (...) un deseo que ya no recae, que nada puede satisfacer, que rechaza y rehúye la tentación de cumplirse en nuestro mundo porque sólo quiere abrazar el todo. Es el *sobrepasarse infinito*, la ascensión del hombre hacia su dios. Y éste es movimiento *sin retorno* (63).

Este supremo deseo, esta pasión violenta y condenable que se remonta a la antigua Grecia y que surge desde la filosofía, parte de lo terrestre ya que se encuentra en búsqueda de algo más que no puede encontrar si no es mediante el cuerpo y la voluptuosidad para dirigirse a una elevación sensorial y racional.

Por el contrario, Ágape, creación del cristianismo en la Edad Media, aunque sigue expresando las relaciones entre el hombre y lo divino –el amor siempre lo hace–, actúa desde lo terrenal:

Amar se convierte ahora en una acción pasiva, una acción de transformación. Eros buscaba sobrepasarse hasta el infinito. El amor cristiano es la obediencia en el presente. Porque amar a Dios es obedecer a Dios, al Dios que nos ordena amarnos los unos a los otros (71).

Así, este amor se relaciona más con el que conocemos como amor al prójimo, que además, es un amor feliz que de algún modo justifica el pecado de la carne ya que busca la plenitud de este mundo mediante la obediencia y el orden. Dentro de *Ágape* suele entrar el amor en el matrimonio, la sexualidad y procreación, siempre y cuando se encuentre alejada del placer ligado al cuerpo ya que es claro que “El hombre cuyo destino es Dios no necesita para nada un sentimiento pasional hacia una criatura del otro sexo” (Verdon 19)<sup>2</sup>.

Quien logra unir a estos dos conceptos que parecen en un inicio tan dispares, es San Agustín que los sintetiza con el término de *Cáritas* que “designa una mixtura en la que Eros domina a *Ágape* y que significa “el amor que desea”, caridad y codicia” (Fraisie 26). Agustín de Hipona no ignora nada del deseo en todas sus formas, más aún, reconoce el amor a Dios pero también el amor a la carne, el deseo y la amistad en comunión. En realidad para San Agustín, el amor tiene diferentes niveles en orden descendiente: primero está el amor a Dios, luego al prójimo, después el amor a uno mismo y por último el amor al cuerpo. No obstante, para él en el amor siempre hay una trascendencia.

La palabra erotismo proviene del griego *ἔρωξ, ἔρωτος*, amor, e *-ismo*, definido por la Real Academia Española como “1. m. Amor sensual 2. m. Carácter de lo que excita el amor sensual. y 3. Exaltación del amor físico en el arte”. Basta advertir el origen de la palabra para saber que las bases de este concepto, tal y como se le conoce en español, nacen

---

<sup>2</sup> Este pensamiento se encuentra justificado por varios pasajes de la Biblia: “El espíritu es el que da la vida, la carne de nada sirve” (Juan, 6, 63). “El deseo de la carne es muerte, mientras que el deseo del espíritu es vida y paz” (Romanos, 8, 5-6).

en la Antigua Grecia con el dios Eros y evolucionan en la cultura romana a Cupido, hoy conocido como el dios del Amor o de los enamorados. Además, es importante mencionar que lo erótico según esta definición es intrínseco a lo amoroso pero también a lo sensual; a lo físico.

## **I. 1. La fascinación por el abismo y la transgresión en *El erotismo* de Georges Bataille.**

*Podríamos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte.*

***Georges Bataille.***

No hay filósofo que se haya preocupado más en ahondar el tema del erotismo que Georges Bataille. Para él, esta actividad humana se dirige a la búsqueda de la felicidad, a alcanzar la condición primigenia del hombre que este pierde en el preciso momento en que es concebido y al cual siempre desea volver: la práctica del erotismo es lo más cercano que el hombre estará a este estado mientras siga viviendo.

Para comprender el erotismo de Bataille hace falta comenzar por definir dos conceptos esenciales de los cuales se depende su ideología: *continuidad* y *discontinuidad*. Los seres humanos son finitos debido a que mueren y por lo tanto, son discontinuos pero provienen de una continuidad que se rompe en el momento del nacimiento.

El espermatozoide y el óvulo se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos, pero *se unen* y, en consecuencia, se establece entre ellos una continuidad que formará un nuevo ser, a partir de la muerte, a partir de la desaparición de los seres separados. El nuevo ser es él mismo discontinuo, pero porta en sí el pasaje a la continuidad: la fusión, mortal para ambos, de dos seres distintos (*El erotismo*, 18).

Así, los dos seres discontinuos que son los padres, se unen en el momento de la reproducción lo cual los hace continuos por unos instantes, dando como resultado un ser discontinuo que volverá a la continuidad sólo en el momento de la muerte. La clave del

erotismo se funda en este sentido fundamental de la reproducción, aunque desde una perspectiva desviada de la actividad sexual que se encamina tan sólo a la propagación de la especie, ya que se trata de “una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (15). La cualidad de erótico se atribuye, entonces, a la relación sexual que no contempla este fin, separando así a los seres humanos de los animales.

El anhelo de *continuidad* es una característica intrínseca a las personas: “somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida” (19) y el único modo en el que podemos acercarnos a esa continuidad es acercarnos a la muerte. De ahí la fascinación por la muerte del erotismo que “tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” (22). Sin embargo, esta sensación de fusión con otro no puede completarse si seguimos viviendo: “sólo la muerte aboliría la diferencia, y la muerte es inaccesible: somos incapaces de *descubirla* salvo *cuando estamos demasiado muertos para describirla*” (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, 99).

La experiencia erótica, se trata de introducir; en el interior de un mundo discontinuo, toda la continuidad de la que este mundo es capaz, por lo cual, a diferencia de lo que se piensa normalmente, ésta no es externa al hombre sino nace del interior y se manifiesta de modo corporal.

Según Bataille, la acción decisiva para entrar en el territorio de lo erótico es la *desnudez* ya que representa una distinción del mundo civilizado en el que no es aceptada dentro de la cotidianidad. De hecho, “si la desnudez humana [fuera] considerada natural y puesta en el mismo plano que la desnudez animal, se le [retiraría] el sentido sexual que tiene en nuestro mundo civilizado” (104). Así, la desnudez se presenta como una novedad

debido a que *transgrede* –y sobre la transgresión se profundizará más adelante–, en mundo cotidiano<sup>3</sup>.

El pensador francés, delinea tres tipos de erotismo: *de los cuerpos, sagrado y de los corazones*. El *erotismo de los cuerpos* preserva la discontinuidad individual ya que se enfoca en la búsqueda de placer. En ella el cuerpo del Otro sólo es una forma de acceder al gozo. Se trata del sexo como una descarga sexual, siempre vinculada a lo automático. El *erotismo de los corazones* requiere de una afección recíproca de los amantes mediante la cual se busca al ser; “lo básico es que la pasión de los amantes prolonga, en el dominio de la simpatía moral, la fusión mutua de los cuerpos” (*El erotismo*, 24) en la que les parece alcanzar lo que los límites –la misma carne–, prohíben: la continuidad de dos seres discontinuos<sup>4</sup>. Finalmente, *el erotismo sagrado* es una experiencia mística que a diferencia de las anteriores, prescinde del objeto<sup>5</sup>. En ella, la vida es un acceso al ser que permite hallar una abertura hacia la continuidad.

Así como se ha visto que la actividad sexual no es necesaria para acceder al erotismo –como es el caso del *erotismo sagrado*–, tampoco ella es contenedora de erotismo en todos los casos. Debe haber una intensión distinta a la de los animales para que pueda decirse que la actividad sexual es también, erótica<sup>6</sup>.

En el caso de los animales, la sexualidad ocupa el mismo lugar que su vida cotidiana. En los hombres, en cambio, existe una prohibición del sexo que no permite esta naturalidad. A propósito, Georges Bataille afirma que es necesario el ocultamiento para

---

<sup>3</sup> “Hay dos mundos incompatibles, aquel donde tienen lugar actos eróticos, y aquel donde tienen lugar los diferentes actos de la vida social” (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, 104).

<sup>4</sup> Este es el tipo de erotismo que interesa esencialmente al trabajo actual.

<sup>5</sup> “La experiencia erótica, vinculada con lo real, es una espera de lo aleatorio: es la espera de un ser dado y de unas circunstancias favorables. El erotismo sagrado, tal como se da en la experiencia mística, sólo requiere que nada desplace al sujeto” (*El erotismo*, 28).

<sup>6</sup> “La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es simplemente animal” (33).

tener sexo, hay que acudir al mundo incompatible del sexo<sup>7</sup> para no verlo como una acción deleznable. Pareciera que a la luz del día y dentro de la casa o del trabajo: “El placer de los cuerpos es sucio y nefasto: el hombre en estado normal –aclaremos: el hombre de la actividad cotidiana– lo condena o acepta que sea condenado” (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, 83). Lo anterior está íntimamente relacionado con aquello que Freud esboza en su ensayo llamado *El poeta y los sueños diurnos*, en donde las fantasías sexuales no son aceptadas por la sociedad por lo que se reprimen. Sin embargo, por la misma razón de que éstas son inherentes al hombre, causan fascinación cuando pueden manifestarse, ya sea, como dijimos anteriormente, en el acto sexual, o en la literatura en donde lo que nos parecía vergonzoso, nos causa un placer estético inimaginable.

En realidad, somos tan distintos en la vida cotidiana de cómo lo somos en aquella en donde tienen lugar los actos eróticos, que lo que queremos conseguir en la primera –bienes, tiempo, recursos, gastando la menor cantidad posible de energía, lo gastamos en la segunda sin chistar<sup>8</sup>. El erotismo es el reverso de la conciencia, aquellos afectos callados que no se hablan a la luz del día. Y justamente la violencia del sexo derriba en un punto y durante un tiempo determinado, la estructura de aquel mundo convencional.

Hay que recordar que inscritos en la cultura Occidental, el erotismo y por lo tanto, el amor, se encuentran fuera de la religión oficial y aún en ciertos momentos llegan a situarse en contra de ésta (Paz 40). Es por esto que al no estar permitido el erotismo en nuestra

---

<sup>7</sup> “Hay dos mundos incompatibles, aquel donde tienen lugar actos eróticos, y aquel donde tienen lugar los diferentes actos de la vida social” (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, 105).

<sup>8</sup> “La conducta sexual se opone a la conducta habitual como el gasto a la adquisición. Si nos comportamos conforme a la razón, somos llevados a adquirir bienes de todo tipo, trabajamos para incrementar nuestros recursos o nuestros conocimientos, nos esforzamos por diversos medios para poseer más. En principio, a esas conductas se liga la afirmación de nosotros mismos que efectuamos en el plano social. Pero en el momento de la fiebre sexual, nos comportamos de manera opuesta: gastamos nuestras fuerzas sin medida y perdemos con violencia y sin provecho sumas de energía considerables. La voluptuosidad está tan emparentada con la ruina que hemos llamado “pequeña muerte” al momento de su paroxismo. En consecuencia, los objetos que evocan para nosotros la actividad sexual siempre están ligados a algún desorden” (110).

sociedad, requiere de la *transgresión* para existir. Y esta *transgresión* no puede darse sin la vergüenza ni la angustia ocasionada por la anterior prohibición<sup>9</sup>.

Al respecto dice Georges Bataille que la vergüenza forma parte de las manifestaciones eróticas y que sin ella no puede accederse al erotismo. Es necesario el ocultamiento para que la intensidad del amor se descubra<sup>10</sup>. De este modo, un cuerpo es más erótico en tanto sugiera pero no muestre del todo la desnudez. El erotismo está en lo vedado.

El discurso erótico de Bataille está relacionado con el de Baudelaire y Sade que en realidad lo llevan al extremo. Para el poeta maldito, el placer carnal se encuentra en la conciencia de hacer daño: “Yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor radica en la certeza de hacer el *mal*. Y el hombre y la mujer saben desde el nacimiento que toda voluptuosidad se halla en el mal” (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, 377).

El caso de Sade, presenta una visión que lleva al extremo el mismo enfoque de Bataille; se trata de una forma ruinosa de erotismo. El sistema de Sade también tiene como base la diferenciación del mundo cotidiano con el erótico en el cual, en vez de adquirir, se gasta energía, tiempo, bienes. Sin embargo, para que pueda gastarse todo hasta el punto de la destrucción que sería el punto cumbre del erotismo, el hombre debe de negar a los otros. Sólo desde la soledad, el hombre podrá saciar sus deseos sin limitarse, sólo sin considerar a

---

<sup>9</sup> “[El hombre] ahí comenzó a deslizarse desde una sexualidad sin vergüenza hacia la sexualidad vergonzosa de la que se derivó el erotismo” (*El erotismo*, 35).

<sup>10</sup> “Lo más notable de la producción sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión. (...) La prohibición nos aparece directamente, mediante el descubrimiento furtivo –parcial para empezar– del terreno vedado. Nada es al principio más misterioso. Somos admitidos al conocimiento de un placer cuya noción está entremezclada de misterio, el cual expresa la prohibición que determina el placer, al tiempo que lo condena. (...) Nunca humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido” (114).

los otros<sup>11</sup>, el erotismo podrá ser completamente libre<sup>12</sup>. De este modo, el placer se encuentra alejado a la ética y cercano al crimen y a las fechorías que satisfagan el deseo: el hacer daño, o sufrir un daño, es el punto más cercano a la *continuidad* deseada pues es también el punto más cercano a la muerte que el erotismo puede ofrecer. En realidad y justamente debido a que el placer sexual es inseparable de lo prohibido, hay diferentes gradaciones de la posible transgresión: el matrimonio, las orgías, la prostitución.

Así, existe una diferencia crucial entre el universo de Sade y el mundo que experimentamos cotidianamente. Para él, el hombre debe de aceptar que nació solo por lo que no busca una unión sino un placer individual: “la actividad sexual en principio une a los seres, mientras que Sade la definió –si no en su vida, *en sus obras*– como la negación de los *partenaires* (*La felicidad, el erotismo y la literatura*, 106), en el que no importa si se hace sufrir al Otro sino el placer que se gana. Y justamente porque el “hacer daño” está prohibido se goza más haciéndolo. Otro aspecto fundamental del pensamiento de Sade es justamente que para él es importante contenerse<sup>13</sup> antes de explotar en el momento de la pasión, lo cual acrecienta el gozo<sup>14</sup>, ese deseo de exceder sin ir hasta el extremo, sin dar el paso hasta la muerte.

---

<sup>11</sup> De hecho, el considerar los sentimientos, emociones y deseos del Otro, hace caer a uno en la subordinación, y ella a su vez, aleja al humano del movimiento de violencia y muerte que el erotismo es en un principio.

<sup>12</sup> “La moral de Sade según Maurice Blanchot, «se funda en el hecho primario de la soledad absoluta. Sade lo dijo y repitió de todas las maneras; la naturaleza nos hizo nacer solos, no hay ningún tipo de relación entre un hombre y otro. Así pues, la única regla de conducta es que yo prefiera cuando me afecta felizmente y que no me importe nada cuanto de mi preferencia pueda resultar perjudicial para el Otro. El mayor dolor de los demás siempre cuenta menos que mi placer. No importa que tenga que comprar el más insignificante goce con un inaudito conjunto de fechorías, ya que el goce me halaga, está en mí, mientras que el efecto del crimen no me afecta, está fuera de mí»” (*El erotismo*, 174).

<sup>13</sup> Se trata de un rasgo neoclásico de siglo XVIII.

<sup>14</sup> “Sade lo exige: para que la pasión se vuelva energía, es preciso que sea contenida, que se mediatice pasando por un momento necesario de insensibilidad; entonces alcanzará el máximo posible” (112).

## I. 2. *La llama doble*. Octavio Paz: entre amor y erotismo.

*El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida.*

**Octavio Paz**

Además de hacer un recorrido a través de la memoria histórica amorosa en *La llama doble*, Octavio Paz desborda el ensayo con su propia ideología del amor y el erotismo. Su visión es nutrida por tantos siglos en los que se ha consagrado este sentimiento. Desde su perspectiva, la base del amor es la sexualidad<sup>15</sup>. “Sexo, erotismo, y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo” (13). De igual modo, Paz hace hincapié en la diferencia entre el sexo y el erotismo considerando al primero como primitivo ya que el segundo es una construcción social que proviene de la visión del amor en un momento histórico determinado que está siempre dirigido a la trascendencia.

El erotismo se desprende de la sexualidad, la transforma y la desvía de su fin, la reproducción; pero ese desprendimiento es también un regreso: la pareja vuelve al mar sexual y se mece en su oleaje infinito y apacible. [...] Es nuestra ración de paraíso.” (28)

Desde esta perspectiva el erotismo es una desviación del fin natural que *debería tener*. Lo mismo sucede con la poesía que es una transfiguración de la intencionalidad del lenguaje: la comunicación. Ambas, poesía y erotismo son una metáfora de lo que no llegan a ser, de

---

<sup>15</sup> “El sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Éste es uno de sus enigmas” (37).

aquel estado sinuoso que en vez de quitar sentido, dota de intensidad<sup>16</sup>. Y en esta unión entrañable, Paz llega incluso a afirmar que “la relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una poética verbal” (10).

Es verdad que el amor parece existir desde que tuvo origen la humanidad. Sin embargo, históricamente podemos advertir que las reflexiones en torno a él, se han ido transformando. Paz hace una acertada distinción entre el sentimiento universal amoroso y la idea cambiante del amor: el primero es intrínseco al hombre como una atracción hacia otra persona, la segunda es más bien el modo de teorizar el amor –y también de vivirlo–, de acuerdo con los distintos momentos históricos y sociedades<sup>17</sup>.

El erotismo, surge de esta forma de vivir el acto sexual en sociedad; es la sexualidad inserta en un contexto determinado por lo que varía, igual que el amor, a lo largo del tiempo y las civilizaciones<sup>18</sup>. Sin embargo, en la mayoría de los momentos, el erotismo está relacionado con lo sublime, con el deseo de alcanzar un estado al que no se puede acceder de otro modo. El erotismo es “un disparo hacia un más allá” (18), el “regreso al lugar del origen, donde muerte y vida se abrazan” (29).

---

<sup>16</sup> “En suma, la metáfora sexual, a través de sus infinitas variaciones, dice siempre reproducción; la metáfora erótica, indiferente a la perpetuación de la vida, pone entre paréntesis a la reproducción. (...) También en el poema –cristalización verbal– el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación. (...) La poesía pone entre paréntesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción” (11).

<sup>17</sup> “Debe distinguirse entre el sentimiento amoroso y la idea del amor adoptada por una sociedad y una época. El primero pertenece a todos los tiempos y lugares; en su forma más simple e inmediata no es sino la atracción pasional que sentimos hacia una persona entre muchas. [...] Pero a veces la reflexión sobre el amor se convierte en la ideología de una sociedad; entonces estamos frente a un modo de vida, un arte de vivir y morir” (35).

<sup>18</sup> “Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. (...) El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo. (...) En todo encuentro erótico [incluso en los placeres solitarios] hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo” (15).

Este disparo; esta plenitud, no puede alcanzarse de modo solitario. La existencia del erotismo requiere de otra persona para trascender el sexo como deseo individual<sup>19</sup>. En aquellos ritos en los que carne y sexo son caminos hacia la divinidad: “el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad” (64).

Podría decirse que el erotismo pretende perseguir lo sublime mediante la entrega a otros cuerpos. La diferencia con el amor radicaría justamente en la aprobación del erotismo frente a la decisión del amor que se dirige a una sola persona.

Y ésta es la línea que señala la frontera entre el amor y el erotismo. El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos– no hay amor pero el amor traspasa el cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera” (33).

Dentro del amor, además de la existencia del Otro, se requiere que éste se encuentre en una igualdad de circunstancias. No podrá haber amor si sólo uno de los amantes ha hecho esta elección, pero tampoco si para uno de los dos, el Otro aparece como una divinidad que debe adorarse: “el amor es mutuo y correspondido: ninguno de los dos amantes es un objeto de contemplación para el otro” (30).

El lado oscuro del amor, los celos y el querer poseer al Otro son también inherentes para el juego amoroso: “el amor es deseo de posesión y es desprendimiento” (59). Sin embargo, para Octavio Paz, el amor debe de trascenderlos mediante la libertad no de uno mismo, sino del ser amado.

---

<sup>19</sup> “La condición necesaria del amor [es] el otro o la otra, que acepta o rechaza, dice Sí o No y cuyo mismo silencio es una respuesta. El otro, la otra y su complemento, aquello que convierte al deseo en acuerdo: el albedrío, la libertad” (48). Así, la existencia del Otro es la que transforma al deseo carnal en acuerdo.

El amor [es] la entrega, aceptar la libertad de la persona amada. ¿Una locura? ¿Una quimera? Tal vez, pero es la única puerta de la cárcel de los celos. Hace muchos años escribí: el amor es un sacrificio sin virtud; hoy diría: el amor es una apuesta, insensata, por la libertad. No la mía, la ajena (60).

La atracción sexual existe en el erotismo así como también en el amor. Aquello que diferencia al amor es que esa atracción involuntaria trasciende el contacto erótico para transformarse en una unión permeada por la elección<sup>20</sup>. El amor es la libertad de elegir y la decisión de llevar esa elección al acto amoroso, a la vida en compañía.

Pero Paz sabe que el amor es siempre un riesgo. En el mismo momento en que se toma la elección de amar, se apuesta a la caída libre.

El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo. Y en eso también reside la inmensa seducción que ejerce sobre nosotros el amor. No nos ofrece una vía de salvación; tampoco es una idolatría. Comienza con la admiración ante una persona, lo sigue el entusiasmo y culmina con la pasión que nos lleva a la dicha o al desastre. El amor es una prueba que a todos, a los felices y los desgraciados, nos ennoblece (97).

Salvación, desgracia, los dos lados de la misma moneda. Sin ese riesgo no puede haber amor. Y es esa apuesta la que hace mucho más intenso al mismo acto amoroso.

---

<sup>20</sup> “El amor nace de una atracción involuntaria que nuestro albedrío transforma en unión voluntaria. Esto último es su condición necesaria, el acto que transforma la servidumbre en libertad” (74).

### I. 3. Alain Badiou y el *Éloge de l'amour*.

En la actualidad, la noción del amor “cero riesgos” parece cobrar resonancia importante en la sociedad. Las páginas web de encuentros prometen alejarse del fracaso, del desencanto y del sufrimiento, y la sociedad parece preferir seguridad en los aspectos amorosos antes de arriesgar por algo que puede no suceder o que puede producir heridas. Al respecto, el filósofo francés Alain Badiou en un diálogo público sobre el amor esboza su visión actual pero sin dejar de lado las bases históricas y filosóficas del asunto que aquí concierne, sobre todo por la validez de sus palabras en el tiempo actual.

Desde el inicio de este *elogio*, Badiou se alza en contra del modo ordinario de vivir el amor:

yo estoy convencido de que el amor, en tanto que es un gusto colectivo, en tanto que es, para casi todo el mundo, la cosa que da la vida intensidad y significación, yo pienso que el amor, en la existencia, no puede ser ese don que se hace a la ausencia total de riesgos (5).

Y es que para el filósofo francés, hay dos amenazas que pesan sobre el amor. La primera es denominada *amenaza securitaria* y se alza con la bandera de la ausencia de riesgos pero también con la comodidad de los goces limitados. La segunda es aquella de *negarle toda importancia* al amor. Estas dos amenazas ponen en riesgo su existencia por lo que el filósofo afirma que “hay que inventar el riesgo y la aventura contra la seguridad y la comodidad” (6).

Alain Badiou distingue dos extremos sobre los cuales la filosofía ha construido la noción amorosa. En un extremo está la *filosofía “anti-amor”* de la cual Arthur Schopenhauer sería el más alto representante y que sostiene que el amor es una

extravagancia natural del sexo, y en el Otro, la *filosofía del élan religioso* encabezada por Sören Kierkegaard y en la cual el amor aparece como uno de los estadios supremos de la experiencia subjetiva, como un medio de acceder a lo sobrehumano.

Para Badiou, dos de los más grandes teóricos del amor son Platón y el psicoanalista Jacques Lacan de donde se desprende su pensamiento. Platón al partir de la concepción del amor como una forma de alcanzar lo Bello traza un recorrido que va desde lo individual hacia lo universal. Así para el filósofo francés, el amor es un modo de experimentar el mundo a partir de la diferencia y no sólo de la identidad. En cuanto a lo que Jacques Lacan, sostiene acerca de que “no hay relación sexual”, Badiou afirma que en el momento del sexo, cada uno goza por separado por lo que en realidad no existe esa unión, esa relación sexual. Por eso, el único modo de *suplir* esta falta, es el amor ya que en este, el sujeto intenta abordar el *ser del Otro*.

Es en el amor donde el sujeto va más allá de sí mismo, más allá del narcisismo. En el sexo, a fin de cuentas, uno está en relación con uno mismo a través de la mediación del otro. El otro te sirve para descubrir lo real del goce. En el amor, en cambio, la mediación del otro vale por sí misma. Y eso es el encuentro amoroso: uno parte al asalto del otro, a fin de hacerle existir con uno tal como es (8).

Así, podría decirse que el deseo se relaciona con el sexo ya que se dirige a lo carnal, hacia ciertos objetos elegidos como los senos, el pene, las nalgas, mientras que el amor se dirige al ser del Otro.

La filosofía amorosa de Alain Badiou no se encuentra dentro de las dos visiones extremas del amor, esbozadas anteriormente, ya sea que se encuentren concentradas en el encuentro sexual y de elevación, ya sea aquella que al considerar al amor como algo proveniente de la sexualidad animal, sólo funciona como contrato entre dos personas, más

bien, el amor aparece como una construcción: “el amor es una proposición existencial: construir un mundo desde un punto de vista descentrado respecto a mi simple pulsión por sobrevivir, o sea, respecto a mi interés. Yo opongo, aquí, «construcción» a «experiencia».” (10), por lo que está dirigido hacia la esencia del Otro en el que se crea otro modo de ver el mundo.

Para el amor, lo primero que hay que tomar en cuenta es que se trata de una separación, los amantes tienen dos posturas de representación diferentes por lo que se habla de un *Dos* –a diferencia de la idea de fusión de los amantes en la que creen transformarse en Uno– que se une mediante un encuentro que sucede al azar, de modo sorprendente y al que Badiou llama *acontecimiento*. Pero no es suficiente este acontecimiento para que se gesticione el amor, –de ahí que el amor no se reduzca a la fusión de los amantes– hay otro factor fundamental, la *duración*, que lo conforma.

Precisemos: por “duración” no hay que entender principalmente que el amor dure, que se ame siempre o para siempre. Hay que entender que el amor inventa una manera diferente de durar en la vida. Que la existencia de cada uno, en la prueba del amor, se confunde con una temporalidad nueva (12).

Ahora, el papel que tiene el sexo para Badiou es distinto también del de la filosofía escéptica desde la cual el amor sólo funciona como adorno del deseo sexual. Para él, el cumplimiento de este deseo, funciona como la materialización corporal en la que se fija que el amor es algo más que una *declaración*. La promesa o *declaración*, es entendida para Alain Badiou, como el modo de fijar el *acontecimiento*; el azar en un momento dado a partir del cual comienza la *duración*: “Declarar el amor es pasar del acontecimiento-encuentro, al comienzo de una construcción real. Es fijar el azar del encuentro bajo la forma de un comienzo” (15) y esta *declaración*, cobra resonancia a través de la

corporalidad: “el amor se relaciona con la totalidad del ser del otro, y el abandono del cuerpo es el símbolo material de esta totalidad” (13).

Esta construcción entonces es duración, obstinación, fidelidad que desde este contexto “designa esta larga victoria: el azar del encuentro vencido día a día en la invención de una duración, en el nacimiento de un mundo” (15). Y este mundo es una nueva *experiencia de verdad* que se vive a través de lo que es ser Dos en lugar de uno. El amor es la *construcción* de una realidad creada a partir de Dos personas que asumieron su *diferencia* y decidieron construir una visión conjunta, y ese nexo, renovado frecuentemente permite la intensidad y la eternidad en la *duración*.

El amor es:

la paradoja de una diferencia idéntica [en donde los amantes son] incorporados a ese único Sujeto, el Sujeto de amor, que intenta el desplegamiento de un mundo a través del prisma de nuestra diferencia, de modo que este mundo advenga, nazca, en lugar de ser sólo lo que llena mi mirada personal. El amor es siempre la posibilidad de asistir al nacimiento del mundo (10).

Parece entonces que el amor es un *ser para* el Otro en el que se encontrará la alegría conjunta que es lo único que puede dotarlo de existencia.

Posteriormente, Badiou encuentra un punto de comunicación entre el amor y la política: “En el amor se trata de saber si son capaces, de a dos, de asumir la diferencia y hacerla creadora. En la política se trata de saber si son capaces, como número, incluso como multitud, de crear la igualdad” (18). En donde en ambos, los enemigos, desacuerdos y obstáculos, deberían de transformarse en una existencia creadora.

Tanto en el amor y la política como en el arte –que también trata un poco Badiou en este *Éloge de l’amor*–, la concepción de *duración* entendida como eternidad temporal es

esencial y difiere de otras filosofías del amor en el sentido de que para lograrla no se necesita de un milagro sino de una labor tenaz que a cada instante se renueve y se transforme para alcanzar la felicidad.

#### I. 4. Pornografía y erotismo.

*La seducción es siempre más singular y más sublime que el sexo, y es a ella a la que atribuimos el máximo precio.*

**Jean Baudrillard**

El pensamiento del filósofo y sociólogo Jean Baudrillard, en su libro *De la seducción*, divide las fuerzas productivas del mundo moderno en poder y seducción<sup>21</sup>. Desde su perspectiva, el aspecto principal que caracteriza a esta seducción es su sutileza. De hecho, seducir viene del latín *se-ducere* que quiere decir “llevar aparte, desviar de su vía” (27). Este detalle es importante si tomamos en cuenta que en el sexo el fin último es el placer, aquello fundamental es alcanzar a este punto: “pues el goce no tiene estrategia: no es más que una energía en busca de su fin” (24). Baudrillard hace en este punto una anotación importante; marca una diferencia entre el goce, cuya trayectoria es lineal, y la pasión<sup>22</sup> cuyo tránsito es vertiginoso. Así, el goce se contrapone a la seducción<sup>23</sup>, que sería para este teórico lo que se necesita para que un acto sexual deje de ser tan sólo sexo y pueda transformarse en erotismo<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Atribuye al primero cualidades masculinas y al segundo, femeninas. En realidad para él, el poder es vencido por la seducción y por eso la dominación patriarcal se ha erigido en dominación a las mujeres. Desde esta perspectiva, Baudrillard le da la vuelta a la teoría freudiana en la cual la mujer envidia al hombre afirmando que “el motor no es la envidia del pene, al contrario son los celos del hombre del poder de fecundación de la mujer” (23). De este modo, para Baudrillard el único modo de enfrentar la carencia de los hombres fue crear estructuras sociales basadas en la dominación masculina: el poder, aunque las mujeres, con el poder de seducción que poseen, pueden destruir estas estructuras que están fundadas sobre la fragilidad masculina.

<sup>22</sup> Para los fines deseados pasión, erotismo y seducción se encontrarían muy cercanos en significado para Baudrillard debido a que los tres son un modo de desviar el acto sexual del simple goce dotándolo de creatividad.

<sup>23</sup> “El goce es con mucho el usufructo industrial de los cuerpos, y lo contrario de cualquier seducción” (26).

<sup>24</sup> Al analizar la perspectiva erótica de Baudrillard, hay que tomar en cuenta que su mentor intelectual fue Georges Bataille.

Muchas veces, sin embargo, es difuso el límite de lo erótico, sobre todo debido a que resulta complicado explicar lo obsceno. Baudrillard, logra diferenciar lo erótico de lo pornográfico en el que encuentra una realidad excesiva:

El *trompe-l'oeil*<sup>25</sup> sustrae una dimensión al espacio real y eso es lo que provoca su seducción. Al contrario, el porno añade una dimensión al espacio del sexo, lo hace más real que lo real –lo que provoca su ausencia de seducción (33).

La sutileza de la seducción, lo que hace es causar efectos frente a lo no evidente, por ejemplo, con la ropa. Ya decía Bataille que el deseo se encuentra en el escote. Y esto es justamente porque detrás de esa sugestión se encuentra lo real. En cambio, en la pornografía, parecería que la desnudez es el punto de partida. Para Baudrillard este cuerpo despojado de la posibilidad de ser descubierto<sup>26</sup>, funciona como simulación de un objeto falsificado: “Simulación porno: la desnudez nunca es un signo cualquiera. La desnudez velada por la ropa funciona como referente secreto, ambivalente” (37). Al respecto, el semiólogo y filósofo francés, Roland Barthes, piensa que la ropa no sólo es un aspecto del erotismo sino que la mayor erotización se encuentra en estas zonas intermitentes de la vestimenta:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la

---

<sup>25</sup> Trampantojo en español. Trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es.

<sup>26</sup> Tanto en el sentido de ser despojado de sus prendas como en el de hallar lo que estaba oculto.

manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (*El placer del texto*, 18).

En cambio, lo que sucede con la pornografía es que ésta excede la posesión sexual, excede la realidad ofreciendo más de lo que una relación sexual sería capaz de dar<sup>27</sup>.

La dimensión de lo real es abolida por el efecto de zoom anatómico, la distancia de la mirada deja paso a una representación instantánea y exacerbada: la del sexo en estado puro, despojada no sólo de toda seducción, sino incluso de la virtualidad de su imagen – sexo tan próximo que se confunde con su propia representación: fin del espacio perspectivo, que también es el de lo imaginario y el del fantasma –fin de la escena, fin de la ilusión (Baudrillard 34).

Esta ilusión de ver lo que no se puede ver, de tocar lo que no se puede tocar es eliminada de tajo al ofrecer un cuerpo desnudo<sup>28</sup> y con aproximaciones microscópicas. Es por esto que el erotismo debe provocar algún descubrimiento ya que “naturalmente lo porno, naturalmente el trato sexual no ejercen ninguna seducción. Son abyectos como la desnudez, abyectos como la verdad” (46). Siguiendo esta idea, la única ilusión que provoca la pornografía es un deseo por un objeto sexual que no es posible obtener sino mediante la misma simulación creada por la pornografía.

Barthes enriquece la distinción entre erotismo y pornografía siguiendo el pensamiento de que ésta última no deja más a la imaginación debido a su excesiva realidad.

---

<sup>27</sup> “La obscenidad quema y consume su objeto. Visto de muy cerca, se ve lo que no se había visto nunca – su sexo, usted no lo ha visto nunca funcionar, ni tan de cerca, ni tampoco en general, afortunadamente para usted. Todo eso es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, el exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa. El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, en lo hiperreal. El voyeurismo del porno no es un voyeurismo sexual, sino un voyeurismo de la representación y de su pérdida de la escena y de irrupción de lo obsceno” (Baudrillard 34).

<sup>28</sup> “Nunca desnudez, nunca cuerpo desnudo, que sólo estaría desnudo – nunca cuerpo sencillamente” (37). Y con respecto a la obscenidad: “La obscenidad de este mundo consiste en que no se abandona nada a las apariencias, no se abandona nada al azar. Todo en él es signo visible y necesario” (38).

Situado en el estudio de la fotografía y tratando de definir lo que es la fotografía unaria, que sería aquella que muestra la realidad directamente sin ninguna intención mayor a lo que se enmarca, plantea lo siguiente:

Otra foto unaria es la foto pornográfica (no digo erótica: lo erótico es pornografía alterada, fisurada). Nada más homogéneo que una fotografía pornográfica. Es una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo. Como un escaparate que sólo mostrase, iluminado, una sola joya; la fotografía pornográfica está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando medias, retrasando o distrayendo (*La cámara lúcida*, 77).

Así, la pornografía tiene como objeto a los genitales, ya que es en ellos en donde tiene lugar el goce. No le interesa nada más, ningún otro objeto, ni el sujeto que se encuentre en posición de Otro<sup>29</sup>, ni siquiera se fija en el cuerpo u otras zonas erógenas, ya que cualquier cuestión externa podría causar distracciones en el camino hacia el orgasmo.

---

<sup>29</sup> Al respecto del cine porno, Baudrillard dice: “Algunas películas no son más que efecto sonoro visceral sobre primer plano del coito: el cuerpo incluso ha desaparecido, dispersado en objetos parciales exorbitantes. Cualquier cara es inconveniente, pues quiebra la obscenidad y restablece el sentido allí donde todo apunta a su abolición con el exceso de sexo y el vértigo de la nulidad” (38).

## II. Sobre el cuerpo.

El cuerpo ocupa un lugar tangencial en la filosofía de Occidente. Podría incluso decirse que nos encontramos frente a un tema olvidado en varias etapas de la filosofía ya que en algunos momentos éste sólo ha sido abordado desde discursos tales como el clínico o el artístico (Nancy 11). Esto se debe probablemente a que la creación de los binomios Mente/cuerpo, Alma/cuerpo<sup>30</sup> es muy antigua y pertenece a una de las ideas metafísicas más establecidas de la humanidad.

Aun cuando el problema Mente/cuerpo suele asociarse con el pensamiento de René Descartes, anteriormente ya existían vertientes que separaban al cuerpo de otra entidad no física, que en algunos contextos era llamada alma. De cualquier modo, esta entidad siempre era considerada más importante que el cuerpo ya que el ser humano era visto como un alma ubicada en un cuerpo material en donde este último era sólo considerado como el recipiente de lo que era el ser humano en esencia. Para Platón, el cuerpo pertenecía al mundo sensible que él rechazaba ya que era inferior y primitivo mientras que la razón pertenecía a este mundo de las ideas al que él deseó acceder durante toda su vida.

Descartes, en cambio, en sus *Meditaciones metafísicas* centra su pensamiento en los preceptos religiosos a pesar de que utiliza la filosofía y la ciencia para llegar a sus conclusiones. Debido a que la religión católica divide al alma del cuerpo diciendo que el alma del hombre no perece con el tiempo, Descartes piensa que esto hace que haya esperanza de otra vida después de la muerte. Para el filósofo, el cuerpo es divisible y el alma indivisible, lo cual confirma su inmortalidad, colocando a esta última en un lugar

---

<sup>30</sup> El cuerpo no ha sido abordado en muchos tratados filosóficos al darle preferencia a la mente o al alma (dependiendo de si el matiz del texto es religioso o no). En ellos éste aparece sólo como acompañamiento de temas que se consideran fundamento del ser.

superior al cuerpo. El alma es sustancia pura mientras el cuerpo humano sufre cambios en su no uniforme configuración de miembros y órganos<sup>31</sup>. Además, esta tajante división entre Mente/cuerpo se encuentra relacionada con los roles de mujeres y hombres ya que “el mundo natural estaba asociado con lo femenino, en tanto que Descartes define claramente el conocimiento y la razón como atributos masculinos” (Nead 17).

---

<sup>31</sup> “También para advertir que el cuerpo, tomado en general, es una sustancia, por lo cual tampoco perece; pero que el cuerpo humano, puesto que es diferente de los otros cuerpos, está compuesto de cierta configuración de miembros y otros accidentes semejantes, mientras que el alma humana no está compuesta de accidentes y es una sustancia pura. Pues aun cuando todos sus accidentes están sujetos a cambio, concibiendo, por ejemplo, ciertas cosas, queriendo otras y sintiendo otras, etc., sin embargo, el alma no cambia; el cuerpo humano, por lo contrario, se torna en cosa distinta, con sólo que la figura de algunas de sus partes cambie, de donde se sigue que el cuerpo humano puede bien fácilmente perecer pero el espíritu o alma del hombre (no los distingo) es inmortal por naturaleza” (Descartes 144).

## II. 1. El cuerpo masculino en el arte.

La disciplina que ha tratado con mayor profundidad el cuerpo ha sido el arte. En él, el desnudo ha tenido siempre un papel fundamental. Como sabemos, las esculturas de los antiguos grecorromanos son predominantemente desnudos y más específicamente, desnudos masculinos. Sin embargo, esta práctica ha cambiado durante el tiempo: todavía en el Renacimiento el cuerpo masculino era la representación del ideal de la creación pero hacia el siglo XIX comenzó a dársele prioridad al cuerpo femenino. De cualquier modo, el cuerpo femenino y el cuerpo masculino en el arte han tenido roles bastante definidos<sup>32</sup>.

Para los griegos y posteriormente los romanos, el cuerpo reflejaba el espíritu. Es decir, los valores superiores, universales y eternos. El desnudo representaba las cualidades de los héroes mitológicos como Apolo o Hércules mostrando así una masculinidad ideal y espiritualizada, una idea de verdad.

Así, la tradición latina habría de encontrar en Vitruvio la *symmetria* y *proportio* en las partes del cuerpo de un hombre escultural y, con ello, establecer una norma que obligaría a identificar al hombre como la medida de las cosas. Ese carácter normativo fue, en la tradición europea, el que en principio fundó una idea de verdad y encontró su expresión en la desnudez del cuerpo masculino (Mantilla 47).

En cambio, dentro de la iconografía cristiana medieval, los desnudos sólo eran permitidos para la representación de Adán, Cristo y los mártires, significando el vencimiento del pudor y de la sexualidad del ser humano. En esta etapa los desnudos disminuyen.

---

<sup>32</sup> “El desnudo, como tema de arte ha sido visto por siglos como la representación de la figura femenina, en tanto que el hombre sólo se mostraba sin atavíos para personificar valores o sentimientos fuerza, poder, estoicismo o amor” (Arteaga 18). En el caso del cuerpo masculino, su desnudez no motiva ningún tipo de estímulo sexual sino simplemente la admiración y el deseo de imitar sus acciones.

Sin embargo, en la época renacentista, al usarse de nuevo la escultura clásica se vuelve la mirada al cuerpo masculino. La concepción del cuerpo es de nuevo la del arquetipo de la perfección anatómica y la esencia del género humano. Pero al llegar el neoclásico surgen algunos cambios en el desnudo masculino: no se trata del cuerpo de un hombre en particular (un héroe),

sino de un ser ideal remodelado, más dios que hombre. Cercano al mundo de las ideas, encarnará valores que excluyan su carne y su trivialidad. Esta reconstrucción intelectual le concede al desnudo carta de nobleza: si bien puede ser erótico, nunca es obsceno; si se trata de un desnudo, es para permanecer fuera del tiempo (“El ideal clásico”, 58).

Sería entonces hasta finales del siglo XIX en que el hombre, principalmente en Francia, comience a recuperar la dimensión carnal de su cuerpo. Tal vez sea este momento en el que quede suspendido el orden tradicional de los géneros y la equiparación de lo femenino con lo natural y lo masculino con la cultura. Esta nueva mirada sobre el cuerpo surge debido a los movimientos de educación física y gimnasios que comienzan a estar en boga en el siglo XIX. El cuerpo atlético de los desnudos clásicos, se convierte en una posibilidad al encarnarse este ideal en el atleta moderno<sup>33</sup>. Aun cuando el cuerpo femenino ha tenido diversas representaciones en la época grecorromana, por ejemplo al representar a diosas y musas tales como Venus y Afrodita, siempre simbolizando la belleza y la seducción, es hasta la primera mitad del siglo XIX que llega a ser “una representación por sí mismo, emancipado de toda referencia simbólica, religiosa o mitológica” (Rey 142).

---

<sup>33</sup> “El trabajo y la cultura física le permiten al hombre ordinario elevarse al rango de héroe, amo de su destino, que penetra como fantasía en el imaginario nacional (EUA) mediante la invención de Superman y de los héroes de Marvel, superhombres vencedores de las fuerzas del mal, un eco evidente de la situación política contemporánea” (“Desnudos heroicos”, 100).

Así, en el siglo XX, el desnudo masculino surge como una representación del poder del Estado por un lado, pero también de la virilidad por otro, desprendiéndose finalmente de referencias simbólicas de cualquier tipo. De este modo,

a partir de la liberación sexual de los años sesenta del siglo XX el uso del cuerpo alcanzó libertades hasta entonces impensables en el continente americano como el derecho al aborto clínico o el reconocimiento de derechos a las parejas del mismo sexo o el matrimonio igualitario. (...) El hombre como género comienza a ser motivo de análisis y estudio, como contraparte del género femenino (Arteaga 31).

A pesar de lo anterior, no puede decirse aún que el cuerpo masculino se encuentre en igualdad de circunstancias que el femenino; mientras la audiencia está acostumbrada a ver cuerpos erotizados femeninos, en muchos casos sigue siendo escandaloso el observar a su equivalente masculino.

## II. 2. El cuerpo observado y la existencia.

*El «ser-visto-por-otro» es la verdad del «ver-al-otro».*

**Jean-Paul Sartre**

El desnudo en nuestra cultura está intrínsecamente conectado con el pudor. Filósofos desde Aristóteles hasta Jean-Paul Sartre<sup>34</sup> relacionan este sentimiento con los fenómenos del mirar y el ser mirado. En su primer libro, *El ser y la nada*, Sartre aborda la mirada como aquella dadora de existencia a ese otro que es mirado. Esta mirada, además, dota al prójimo que mira (que antes sería tan sólo un objeto como cualquier otro en el mundo) de la cualidad de sujeto –de hombre– al momento de mirar<sup>35</sup>. En aquel Otro que es mirado, sin embargo, la mirada nace notar no tanto la presencia del que mira sino la propia vulnerabilidad que provoca esta mirada.

Lo que capto inmediatamente cuando oigo crujir las ramas tras de mí no es que hay alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo susceptible de ser herido, que ocupo un lugar y que no puedo en ningún caso evadirme del espacio en el que estoy sin defensa; en suma, que soy visto. Así, la mirada es ante todo un intermediario que remite de mí a mí mismo (165).

De este modo, la mirada hace tomar conciencia de la propia existencia. Sé quién soy debido a que soy mirado por Otro y debido a que esa mirada me hace sentir vergüenza, pudor de lo

---

<sup>34</sup> A veces con mayor detenimiento y a veces con menos, ya que como se mencionó, el cuerpo y por lo tanto el desnudo no ha sido tan conceptualizado como otros temas tratados por la filosofía Occidental.

<sup>35</sup> “Aquello a que se refiere mi aprehensión del prójimo en el mundo como siendo probablemente un hombre es a mi posibilidad permanente de ser-visto-por-él, a decir, a la posibilidad permanente, para un sujeto que me ve, de ser sustituido por el objeto visto por mí. El «ser-visto-por-otro» es la verdad del «ver-al-otro»” (Sartre 164).

que soy<sup>36</sup>. Cuando Otro me mira existo, no en mi panorama interno ya que en este me reconozco sin la necesidad del Otro, sino en el mundo. Debido a esto, al ser visto, me constituyo como un ser sin defensa ante una libertad que no es la mía sino la del Otro<sup>37</sup> que me observa. Sin embargo esta perspectiva del mundo desde el cual soy observado se me escapa ya que no pertenece al modo en el que yo lo veo sino al inverso por lo que esta desestabilización también me vulnera, me rompe la idea de mundo y de realidad tal y como era concebida por mí antes de ser mirado.

Si soy visto como sentado, debo ser visto como «sentado-en-una-silla»; si soy percibido como inclinado, lo soy como «inclinado-hacia-el-ojo-de-la-cerradura», etc. Pero, a la vez, esa alienación de mí que es el *ser-mirado* implica la alienación del mundo que yo organizo. Soy visto como sentado en esta silla en tanto que yo no la veo, en tanto que es imposible que la vea, en tanto que ella me escapa para organizarse, con otras relaciones y otras distancias, en medio de otros objetos que, análogamente, tienen para mí una faz secreta, en un complejo nuevo y orientado en forma diferente. Así, yo que, en tanto que soy mis posibles, soy lo que no soy y no soy lo que soy, he aquí que soy alguno. Y eso que soy –y que por principio me escapa– lo soy *en medio del mundo*, en tanto que me escapa (167).

Aquello fundamental con respecto a la mirada es que se trata de una acción que tiene repercusiones en el sujeto mirado, en el cuerpo mirado. Existen tres efectos que causa la mirada:

---

<sup>36</sup> “La vergüenza (...), es vergüenza de sí, es reconocimiento de que efectivamente soy ese objeto que otro mira y juzga. No puedo tener vergüenza sino de mi libertad en tanto que ésta se me escapa para convertirse en objeto mirado” (166).

<sup>37</sup> Así, en la mirada, la muerte de mis posibilidades me hace experimentar la libertad ajena; aquélla no se realiza sino en el seno de esta libertad y yo –YO, para Mí mismo inaccesible y empero yo mismo– soy arrojado, dejado ahí, en el seno de la libertad de Otro (172).

el miedo (sentimiento de estar en peligro ante la libertad ajena), el orgullo o la vergüenza (sentimiento de ser al fin lo que soy, pero en otra parte, allí, para otro), el reconocimiento de mí es datitud (sentimiento de la alienación de todas mis posibilidades) (170).

Todos estos efectos alteran la estabilidad del ser mirado en cuanto a que el ser-para-mí<sup>38</sup> tiene una postura radicalmente distinta al ser-fuera-de-mí. De este modo, podría decirse que la mirada posiciona al sujeto en el mundo en tanto su condición de cuerpo –ya que no podría ser visto de modo distinto– y en cuanto a su relación con el Otros. El prójimo<sup>39</sup> que lo mira es aquel que lo hace existir en el mundo.

---

<sup>38</sup> El modo en que yo me considero a mí mismo a diferencia de la perspectiva del mundo con respecto a mí que genera el Otro al mirarme.

<sup>39</sup> El prójimo no es un objeto del mundo mientras mira sino más bien una conciencia que da un testimonio: “es conciencia *degradada*; la objetivación es una metamorfosis radical, aun si pudiera verme clara y distintamente como objeto, lo que vería no sería la representación adecuada de lo que soy en mí mismo y para mí, de ese «monstruo incomparable y preferible a todo» de que habla Malraux, no la captación de mi ser-fuera-de-mí por el otro, es decir, la captación objetiva de mi otro-ser, que es radicalmente diferente de mi ser-para-mí y no remite en modo alguno a éste” (173).

### II. 3. La supremacía del cuerpo. Jean-Luc Nancy.

En la modernidad, uno de los autores que más influyó al abordar el tema del cuerpo fue Karl Marx. Para él, éste es visto como un producto social, fruto de sus condiciones materiales de existencia y de las relaciones sociales de producción. En el siglo XX y partiendo de las premisas de este sociólogo, filósofos como Pierre Bourdieu y Michel Foucault han también esbozado sus nociones al respecto del cuerpo. Foucault lo ha hecho desde sus conceptos de *cuerpo dócil y normado* ya que éste sólo existe a través de las fuerzas productivas, de los mecanismos de poder que lo controlan. Bourdieu, por su parte, lo ha hecho desde su perspectiva de la construcción social del cuerpo con sus conceptos de *campo* y aquel de *habitus* en los que el cuerpo, se significa, se representa y en donde sus capitales tienen lugar.

En ninguno de estos casos, el cuerpo aparece como cuerpo solamente. Éste más bien representa al poder, o es producto de la sociedad, por ejemplo. El cuerpo no es considerado en tanto cuerpo. Un filósofo actual, Jean-Luc Nancy, ha centrado su pensamiento alrededor del cuerpo como objeto de estudio. En su libro *Corpus*, expone una idea de cuerpo que se contrapone a la concepción metafísica y platónica del cuerpo como contenedor del alma o del ser. De hecho, para él “el cuerpo *es* el ser de la existencia” (16). Nancy reconoce la complejidad de su planteamiento, hasta tal punto que considera al cuerpo como el más olvidado tema de nuestra cultura.

¿Quién más en el mundo conoce algo como «el cuerpo»? Es el producto más tardío, el más tardío, el más largamente decantado, refinado, desmontado, y vuelto a montar de nuestra vieja cultura. Si Occidente es una caída, como

pretende su nombre, el cuerpo es el último peso, la punta extrema del peso que se vuelca en esta caída (11).

Pensar en el cuerpo ha sido por demasiado tiempo pensar “en la falsedad de los sentidos, en la malignidad del pecado” (11). Y cuando el cuerpo es pensado de otro modo, como en el arte al que nos referíamos anteriormente, este se eleva a condiciones supremas como la estética o la espiritual a lo que Nancy responde que el cuerpo *debe* tocar tierra. Gilles Deleuze dice que “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo” (167) respondiendo también a las concepciones metafísicas ya que el cuerpo debe considerarse también como parte del ser. Jean-Luc Nancy, en cambio, va mucho más lejos, para él “el cuerpo es el ser de la existencia” (16) y más aún “el cuerpo da lugar a la existencia” (16). En estas afirmaciones podemos encontrar un pensamiento radical que no sólo acepta al cuerpo dentro del terreno del ser sino que lo subvierte. Se trata del cuerpo como dador de sentido, como ser, como motor de existencia.

De hecho, Nancy propone el término de *cuerpo ontológico* debido a que para él, el estudio del cuerpo, es el estudio de la existencia del ser<sup>40</sup> (que es el cuerpo) siguiendo su pensamiento de: no tenemos cuerpo sino que somos cuerpo. Desde esta perspectiva el cuerpo como posibilidad sensorial, también da lugar al goce, y el cuerpo gozado también da muestra de la esencia del ser.

El cuerpo de gozo goza de sí en tanto que este sí es gozado (que gozar/ser gozado, tocar/ser tocado, espaciar/ser espaciado *constituyen aquí la esencia del ser*). Sí mismo de una parte a otra extendido en la venida, en las idas y venidas en y al mundo (82).

---

<sup>40</sup> “Ex-istencia: los cuerpos son el existir, el acto mismo de la ex-istencia, *el ser*” (19).

Si el cuerpo tocado, gozado, constituye la esencia del ser, el erotismo, también. Desde esta perspectiva, no se necesitaría de una experiencia sobrenatural para acercarnos al ser ya que el mismo acto del tacto sobre el cuerpo, sería tocar al ser, tocar el sentido. Sin embargo,

Esto no quiere decir que el cuerpo venga antes que el sentido, como su prehistoria oscura o como su testimonio preontológico. No, él le da lugar, absolutamente. Ni anterior, ni posterior, el lugar del cuerpo *es* el tener-lugar del sentido, absolutamente. Lo ab-soluto es lo despegado, lo puesto-aparte, lo extendido, lo repartido. (Es posible decir el sentido *terminado*, a condición de pensar que *terminar es gozar*.) (82)

La intención de Jean-Luc Nancy, es tocar al cuerpo, en lugar de hacerlo significar. Él no quiere escribir del o sobre el cuerpo, sino quiere escribir e inscribir el cuerpo. Y esto significa escribir sobre él, hacerle inscripciones con el pensamiento, y hacer que el cuerpo sea leído por sí mismo.

### III. Análisis general.

Gran porcentaje del trabajo realizado en esta investigación ha sido de tipo bibliográfico. Existe una cantidad razonable de antologías que agrupan poemas de corte erótico en distintas generaciones y algunas que particularmente recogen el trabajo de mujeres desde esta perspectiva. La selección parte del estudio de estas antologías así como de poemarios específicos de autores cuyo trabajo suele tratar el tema del cuerpo masculino desde una perspectiva erótica.

El discurso poético está compuesto por códigos que trabajan en distintos niveles. Es por esto que se recurrirá a la estilística desde la propuesta de Dámaso Alonso en su libro *Poesía española*, así como a algunas nociones específicas que puedan ser de ayuda para el estudio de los procedimientos textuales como son la simbología y la hermenéutica. Como complemento a este método de análisis, se recurrirá a la neorretórica del Grupo  $\mu$  para analizar los textos desde los diversos grados de los procedimientos utilizados.

La estilística aspira a saber por qué y cómo un texto es eficaz. Éste se fundamenta en la conceptualización del signo y los términos de significado y significante, tal y como son propuestos por Saussure. En este estudio en particular, se abordará la estilística desde lo esbozado por Dámaso Alonso en su libro *Poesía española* en el que se pretende un acercamiento al estilo del autor que puede encontrarse en los desvíos de la lengua al utilizarlos en un texto literario. La finalidad de este método es conocer el modo en el que se articula el efecto conseguido en el poema, es decir su motivación psíquica y su sustento técnico.

Sin embargo, Dámaso Alonso es consciente de que la estilística no es exacta —en realidad no pretende serlo— y así, un buen análisis estilístico, podría ser distinto a otro

análisis del mismo texto aun cuando sea realizado con la misma profundidad que el anterior. Esto se debe a que primordialmente, este método parte de la intuición del analista que observa de un modo particular el texto. La comprensión de una obra no podrá ser nunca igual por parte del autor y de un lector u otro.

Complementando este método de análisis se recurrirá al Grupo de Lieja o Grupo  $\mu$  que surge como una renovación a la retórica clásica entendida no como el arte de la persuasión y convencimiento a través de la palabra: *argumentación*, sino simplemente como el estudio de las figuras del discurso o las figuras del lenguaje que corresponderían a la *función poética* del lenguaje. Los neoretóricos retoman la tradición estructuralista iniciada por Roman Jakobson así como algunas de las ideas de Jean Cohen y Roland Barthes para construir su propuesta. Su libro *Retórica general*, es un tratado sobre el conjunto de procedimientos que operan sobre el lenguaje. Desde esta perspectiva, el lenguaje literario es considerado una alteración al significante, al significado y a la lógica: “el lenguaje figurado se manifiesta en primer lugar por la sustitución de los elementos propios de un discurso dado por elementos anormales. Pero ese es el punto de vista inicial del descodificador del mensaje” (Grupo  $\mu$  157).

Así, el Grupo  $\mu$  estudia los procedimientos de la expresión encaminados a crear una carga emotiva unificada llamada *ethos*. Estos procedimientos son desvíos en relación al grado cero<sup>41</sup> de la lengua que puede ser definido como el lenguaje en su modo más objetivo posible, casi con una estructura científica y realista. De cualquier modo, la neoretórica está consciente de que no sólo bastan las figuras para producir un efecto en el lector: “Incluso si es exacto que la poesía, en el sentido moderno de la palabra, implica la retórica como una

---

<sup>41</sup> Para mayor profundización en el grado cero, ver el libro *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes.

condición necesaria, la figura no es suficiente como tal para producir el efecto de sentido que el lector busca en los poemas líricos” (20).

El lenguaje retórico transforma las convenciones de la lengua mediante los procedimientos en su triple aspecto: morfológico, sintáctico y semántico. En cada uno de esos niveles, las figuras se forman mediante los procedimientos de adjunción, supresión y supresión-adjunción.

El Grupo  $\mu$  le llama metáboles a toda clase de cambio en cualquier aspecto del lenguaje. Existen cuatro tipos de metáboles de acuerdo con el nivel en el que se haya creado el desvío del grado cero: *metaplasmos*; operan dentro del dominio plástico del lenguaje, es decir sobre la continuidad fónica o gráfica del mensaje, *metataxos*; actúan dentro del nivel sintáctico alterando el orden o la forma de los sintagmas, *metasememas*; remplazan un semema por otro y en ellos, además, el cambio de forma va acompañado siempre del cambio de sentido, y finalmente los *metalogismos*; modifican el valor lógico de la frase y necesitan el conocimiento del referente ya que no se entienden sin el contexto extralingüístico.

### III. 1. El no-cuerpo masculino en la poesía erótica mexicana<sup>42</sup>.

En 1947 se aprueba el derecho al voto de las mujeres en México. A partir de esto diferentes movimientos comienzan a operar en nuestro país –y en el mundo– para liberar de un sinnúmero de ataduras políticas pero también sociales y morales a las mujeres. Lo anterior, además de tener consecuencias importantes en los ámbitos cotidianos, se refleja en la escritura, ya que alrededor de 1970 y con el *Movimiento de Liberación de las mujeres* (*Mouvement de libération des femmes*) puede apreciarse un auge de poemas de corte erótico<sup>43</sup> escritos por mujeres en los que el tema del cuerpo es el protagonista<sup>44</sup>. Sin embargo, aquella representación de la corporalidad predominante en estos poemas es la del cuerpo femenino: tras siglos de opresión sexual, la mujer comienza a sentir su cuerpo como propio, y no como un objeto sujeto a los deseos del hombre<sup>45</sup>. Según Enrique Dussel, “el otro, sexuado de tal manera que llama al yo al cumplimiento de la ausencia, nunca puede ser tomado como un mero objeto, cosa, de lo contrario, al perder su alteridad pierde la capacidad de la plenitud del *eros*, la gratuidad, la entrega, la libertad, y la justicia” (103). ¿Qué sucede entonces con el cuerpo del amado, del Otro sin el cual no existe el momento erótico? Esto es lo que se tratará de explorar a lo largo de esta sección.

---

<sup>42</sup> El cuerpo del hombre ha sido poetizado mayormente por los poetas homosexuales. Al respecto ver la sección “III. 4 El otro amor”.

<sup>43</sup> Se trata de un avance en cuanto a la liberación de la mujer ya que históricamente escribir sobre erotismo ha sido más complicado desde la perspectiva femenina ya que existe un tabú al respecto del cuerpo masculino. “En análisis realizados por teóricas feministas, el erotismo aparece como un elemento de subversión, ya que las mujeres (protagonistas en la gran mayoría de las obras escritas por mujeres) tratan de encontrar su propia expresión cuando incursionan en el terreno de lo erótico” (Gutiérrez 109).

<sup>44</sup> A finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta del siglo XX surgió una tendencia lírica fundamental para la poesía norteamericana y para la poesía universal: el confesionalismo. Dentro de ella, autores como Robert Lowell, Sylvia Plath y Anne Sexton comenzaron a explorar el mundo íntimo de una manera particular en la que se abordaban aquellos temas que solían ser incómodos, como la relación de pareja, el desequilibrio mental, los traumas psicológicos. Este fenómeno trastocó el panorama de la poesía universal y tuvo mucho que ver con el auge de poemas de corte erótico en estos años en México.

<sup>45</sup> Hay que tomar en cuenta también que históricamente el cuerpo ha sido –excepto en algunos momentos y civilizaciones específicas– relacionado con la mujer, así como el hombre lo ha sido con el intelecto. Incluso hoy, este binomio Mente/cuerpo suele conformar nuestro imaginario colectivo.

### III. 1. 1. Cuerpo propio<sup>46</sup>.

*El hombre, como yo tiene un cuerpo. Como yo no vive sino de la afirmación de la potencialidad; no vive sino de contraer nupcias con la tierra, de decir sí al gozo de vivir. Y no vive verdaderamente sino de lo que su cuerpo vive, a proximidad encantada del otro cuerpo que el deseo reúne y toca, del otro cuerpo mezclado con el suyo, del goce que les confunde.*  
**Annie Leclerc**

Existe una frecuente preocupación desde la escritura de las poetas mujeres<sup>47</sup> por hablar de su propio cuerpo al abordar temas eróticos. En muchos de estos casos este interés se circunscribe solamente al área de los genitales<sup>48</sup>. Incluso hay casos en los que el Otro se encuentra casi eliminado del acto sexual o es mencionado como provocador del placer pero nunca descrito o evocado de modo distinto. Si el erotismo requiere del Otro para existir, ¿cómo podría afirmarse que haya erotismo en estos casos?<sup>49</sup>

El siguiente fragmento del poema “Te dejo” de Claudia Hernández de Valle Arizpe (Ciudad de México, 1963), es un ejemplo del no-cuerpo:

Desciendes a bailar de noche  
  
en mi cuerpo y sus huesos  
  
borran el paso de otros dueños.

---

<sup>46</sup> En esta sección abordo el cuerpo propio (femenino) aun cuando el centro de la investigación es el cuerpo masculino debido a que los poemas que aquí aparecen son considerados eróticos por la crítica e incluso se encuentran dentro de antologías de tema erótico.

<sup>47</sup> Nos referimos a la generalidad del panorama de la literatura mexicana contemporánea ya que existen bastantes ejemplos de poetas en otras tradiciones o en nuestra misma lengua pero en otros países, cuya poesía erótica es un canto al cuerpo masculino de forma contundente. Por mencionar algunas, tenemos a Sujata Bhatt (India), Kim Addonizio (EUA), María Emilia Cornejo (Perú) y Giovanna Pollarolo (Perú).

<sup>48</sup> Al respecto, Freud dice que “el placer de ver se convierte en perversión cuando: a) se circunscribe con exclusividad a los genitales” (*Obras completas VII*, 142).

<sup>49</sup> Byung-Chul Han en su libro *La agonía del eros* afirma que una de las más importantes razones para la crisis del amor es la erosión del Otro y que esta falta disuelve el erotismo en las relaciones sexuales en la actualidad: “El Eros se dirige al *otro* en sentido enfático, que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica. Esta presupone la asimetría y exterioridad del otro” (10).

Desciendes, como un ángel,  
como oráculo a predecirme,  
a adivinar lo más profundo  
de mi pozo  
y a medir su brocal  
y el diámetro preciso  
de sus húmedos bordes (*Mujeres que besan y tiemblan*).

En este poema, el foco de atención se encuentra sólo en la acción del Otro sobre el cuerpo del yo lírico aunque éste sólo sea mencionado. Algo parecido sucede en el poema “Este es un informe sobre tu cuerpo” de Ibet Cázares (Ciudad de México, 1977), en el que aun cuando el título anuncia que el poema va a tratar sobre el cuerpo del Otro, lo que termina por describirse es el cuerpo propio.

Este es un informe sobre tu cuerpo  
sobre la distancia cimbrada en vértigo,

Para ser amor de una noche  
sólo una noche es necesaria;  
para ser suspiro entrecortado,  
habitación a oscuras,  
tus manos cerradas sobre las medias lunas de mis pechos,  
tu dosis de misterio.

Pero los amores efímeros no existen:  
anida en mi sexo la nostalgia  
y la esperanza es un hotel

donde asesinas el amor.

Muda su piel el cielo

en la sombra de tu rostro

y no, este no es un informe sobre tu cuerpo,

sino homenaje al vacío,

a la distancia,

al vértigo (*Al filo del gozo*).

Lo que finalmente se menciona en el texto es “tus manos cerradas sobre las medias lunas de mis pechos”, “anida mi sexo en la nostalgia” y sólo aparece el Otro en el verso “en la sombra de tu rostro”. Es interesante mencionar que sólo en esos tres versos es en donde aparece la corporeidad de una manera explícita tratándose de un poema con el interés de recrear un acto sexual. Por su parte, Jeannette L. Clariond (Chihuahua, 1949), en su poema “Caricia que dispone” invoca el cuerpo del Otro pero únicamente por el deseo de ser tocado por lo que el cuerpo masculino aparece sólo como provocador del placer.

Quiero empaparme de tu lluvia

que corra sobre mi cuerpo

y se desparrame hasta mojar mis pies desnudos.

Lento llegues

hacia donde la hierba canta y se ladea:

luz

de tu caricia

que dispone

el fruto.

Boca arriba espero

el gozo de la lluvia que revienta (*Al filo del gozo*).

El Otro es lluvia, caricia, gozo de lluvia, pero en ningún momento su cuerpo es provocador del placer, el centro del poema se sitúa en el cuerpo propio y las sensaciones que actúan sobre éste. Así, en muchos casos el acto sexual desde la perspectiva femenina se concentra en la descripción de la erotización del cuerpo propio. Toda la actividad erótica recae sobre un cuerpo que goza al ser tocado sin que esto implique una construcción poética del cuerpo del Otro (actividad-pasividad). Es el caso del poema “Sobre mis labios” de Marisa Trejo Sirvent (Chiapas, 1956):

*Voy por tu vientre  
como por tus sueños*

**Octavio Paz.**

Para verte de nuevo

cerré los ojos

    y un calor

recorrió mi cuerpo

Sólo estaban tus pasos

tu voz como una sed

    recorría mi piel

Noche tras noche

podía sentir todavía

la dulzura de tus manos

    sobre mi desnudez

las gotas de lluvia

    sobre los cristales

de las ventanas

Tus ojos tocan

mis lunas de aguas

Tocan el viento que me roza

Cualquier silencio

Nos delata en llamas

Iluminando el centro

de la dicha

Asedia el mundo

penetra

transparente

Llueves como un verano

sobre mi cuerpo

Fugaz en fuegos

líquidos y en sueños

En mi vientre y el mar

sobre mis labios

en mi piel y tu piel

sobre mis senos (*Al filo del gozo*).

A partir del epígrafe, la poeta replica la perspectiva del famoso poema “Piedra de sol” en donde la mujer es el terreno a ser recorrido. Parecería que el acto amoroso no cambia la perspectiva de la voz que enuncia (como sería en el caso de que fuera el yo lírico el que tuviera acción sobre el Otro) sino sólo el foco; la misma mujer que Paz evoca es ahora la

que duplica el discurso de ser tocada. Así, el cuerpo masculino, no pasa de ser representado más allá de lo que sucede en “Piedra de sol”, desde esta visión masculina.

El tratamiento más extremo dentro de los poemas considerados eróticos que ponen su atención en el cuerpo propio, es cuando en ellos se describe el autoerotismo, es decir la masturbación. Esta constante podría ser explicada por Byung-Chul Han cuando afirma que actualmente la sociedad es cada vez más narcisista y que la libido se centra sobre todo en las sensaciones propias, en la propia concepción del mundo, ya que el individuo cada vez es menos capaz de reconocer al Otro en su ser-otro, es decir en su alteridad<sup>50</sup>. Aun cuando esta perspectiva podría parecer excesiva al referirnos a poemas sobre el autoerotismo, es verdad que el número de poemas que se encuentran en antologías sobre poesía erótica que van de esta temática son en muchos casos mayores a aquellos en los cuales aparece el cuerpo masculino.

En el siguiente fragmento de Silvia Tomasa Rivera (Veracruz, 1955), se puede apreciar cómo opera la anulación del Otro en el onanismo:

Qué diera yo por saber  
qué hago aquí  
sobre este raído sofá, masturbándome,  
con un amante ausente  
que me pega –y que amo (*El cuerpo del deseo*).

---

<sup>50</sup> “Vivimos en una sociedad que se hace cada vez más narcisista. La libido se invierte sobre todo en la propia subjetividad. El narcisismo no es ningún amor propio. El sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al Otro, a favor de sí mismo. En cambio, el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma, se diluye el límite entre él y el Otro. El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo. No es capaz de conocer al Otro en su alteridad y de reconocerlo en esta alteridad. Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo” (11).

En él, la poeta retrata la desolación ante el amante que se encuentra ausente, encontrando cobijo en el acto de darse placer ella misma.

Una de las analogías más frecuentes al respecto del acto sexual es aquella de las olas, el mar u otros elementos relacionados con el agua<sup>51</sup>. En este poema de Minerva Margarita Villarreal (Nuevo León, 1957), aunque la autoexploración queda explícita: “Penetrándome / a solas”; ésta se encuentra acompañada del mar que parece personificado y que incluso es quien tiene la actividad de *desatar crestas* y *saciar* al yo lírico.

Penetrándome  
a solas  
en la distancia  
el mar  
desata  
crestas  
y  
me sacia (*La condición del cielo*)

En el siguiente poema volvemos a enfrentarnos a la representación del Otro desde la memoria para crear la situación erótica en el momento poético.

No conozco el amor  
pero me has raptado  
y en la memoria de tenerte  
penetro este resquicio (*Tálamo*)

---

<sup>51</sup> Esta poética será analizada con mayor profundidad en la sección “III. 2. 1 Metáforas de agua” dentro de la presente investigación.

En los ejemplos anteriores hemos visto que el Otro tan sólo se atisba. Sin embargo, el narcisismo que Byung-Chul Han menciona podría verse mayormente representado en este poema de la misma Minerva Margarita Villarreal en donde ante la ausencia de un Otro masculino, el yo lírico se desdobra al reflejarse en el espejo:

En esta intimidad  
frente al espejo  
desnuda  
me sumerjo  
en ti (*Tálamo*)

Pero no son sólo las mujeres aquellas que desde la masturbación manifiestan su erotismo latente en la soledad. Abigail Bohórquez (Sonora, 1936), en “Primera Ceremonia” hace una mención al onanismo. Pero en este caso el autoerotismo no es la parte central del poema sino que más bien funciona como un referente a la experiencia sexual del “cervatillo matutinal”. Se trata de un elemento más contextual que fundamental para el transcurso del poema.<sup>52</sup> Aquí el fragmento que nos interesa:

con el recuerdo herido todavía  
de la primera masturbación y el receloso orgasmo (*Las amarras terrestres*)

En este otro fragmento de su poema “Las canciones por Alexis” parte I, Bohórquez también trata el tema. El amado se encuentra ausente y el yo lírico sufre su partida. Desde los primeros dos versos podemos observar cómo mediante una prosopopeya *el día* y el yo lírico tienen las mismas acciones:

El día como yo, desnudo,  
gime y se masturba;

---

<sup>52</sup> El poema “Reincidencia” del poeta sonoreño será analizado en su totalidad más adelante.

busco desde mis manos tu blancura,  
tu cálida prolongación,  
tu arquitectura  
tantas veces amarga y dulce y lejos;  
busco y sufro tu lengua inconquistada,  
la rescato del mundo  
en que quién sabe dónde estés ahora,  
y tiemblo y me derramo (*Poesía en prenda*).

Entonces, el recuerdo, a pesar de la distancia y la amargura de su lejanía, se aviva corporalmente ya que hay un interés por recuperar desde la memoria al cuerpo amado que tiene características específicas “busco desde mis manos tu blancura, / tu cálida prolongación, / tu arquitectura”, y no sólo las sensaciones que éste provoca, como en otros poemas sobre la masturbación, en donde no se mencionan cualidades del cuerpo masculino evocado por lo que éste podría ser cualquiera o ninguno ya que el interés se centra en el placer del yo lírico femenino. Por el contrario, en este caso, mediante el recuerdo se recrea al Otro –con cualidades que sólo pertenecen a este amante en particular, por ejemplo su tez blanca– en una oda al cuerpo.

### III. 2. Encubrimiento como expresión erótica.

Dentro de las maneras mediante las cuales se trata el cuerpo masculino, una de las más frecuentes es a través de un discurso velado, lo que deriva en un encubrimiento de sus cualidades físicas. Es cierto que desde la cultura occidental, el erotismo y el amor, se encuentran fuera de la religión oficial y aún en ciertos momentos llegan a situarse en contra de ésta (Paz 40). Es por ello que al estar restringido el erotismo en nuestra sociedad, requiere de la transgresión para existir. Y esta transgresión es imposible sin la anterior prohibición; el encubrimiento resulta necesario.

Sin embargo, existe una diferencia entre la sutileza que precede al acto sexual y el pudor que llega a existir en muchos poemas eróticos. En esta sección se estudiarán diferentes procedimientos utilizados como oscurecimiento del cuerpo masculino.

Como se mencionó en el primer capítulo, para Georges Bataille la vergüenza forma parte de las manifestaciones eróticas y sin ella no puede accederse al erotismo. Es necesario el ocultamiento para que la intensidad del amor se descubra. Sin embargo, es preciso que en algún momento se muestre. En los dos textos siguientes podría afirmarse que más que tratarse de ejemplos de sutileza, se trata de muestras de pudor. La palabra “cuerpo” en el fragmento X del poema “El inicio” de Verónica Volkow (Ciudad de México, 1955), es mencionada sin ser mayormente abordada al hablar de la desnudez, incluso de todo el acto sexual, como si la palabra “cuerpo” fuera en sí la imagen de lo que sucede:

Entre tu cuerpo mi cuerpo  
es la huella de tu cuerpo  
es el ojo            es el oído de tu cuerpo  
                          escucho tus brazos

tus dientes

tu lengua

tus piernas

con toda mi piel escucho la forma de tu cuerpo (*Mujeres que besan y tiemblan*).

En el fragmento sólo se mencionan las palabras: *cuerpo, brazos, dientes, lengua y piernas* como connotadores isotópicos que guían el discurso, sin embargo, no hay nada más que nos lleve a saber qué cualidades tienen ni qué acciones están desempeñando en el poema (pues además su percepción se da mediante el oído) lo que impide que se construya una oda al cuerpo, o una exaltación amorosa. Se trata entonces de una simple enumeración. Desde la terminología utilizada por el Grupo  $\mu$  podríamos decir que en el caso del uso de la palabra *cuerpo*, ésta funciona como un metasemema, en particular una sinécdoque generalizante del tipo  $\pi$  (modo material), es decir: se dice el todo por la parte. Y aun cuando no sabemos a qué se refiere la autora las veces que dice la palabra *cuerpo*, es evidente que en cada una de ellas podría referirse a una parte distinta del cuerpo masculino, como cuando se detiene a enumerar partes específicas.

Otra manera en la que el pudor es ejemplificado, es con la confusión de imágenes. En ella sigue sin quedar claro lo que sucede en el acto erótico pero esta vez no es la generalización la que desconcierta. En el fragmento VI del mismo poema de Verónica Volkow, hay varios procedimientos que causan el efecto de desorientar al lector.

Los amantes

sólo tienen sus manos para amarse

sólo tienen sus manos

manos que son pies y alas sobre los cuerpos

manos que buscan incesantes  
el animal palpitante de ojos enterrados  
dedos que son leños en que los cuerpos se incendian  
que son ramas en que florecen las caricias  
flores que son aves que son llamas que son manos  
manos que se pierden tras su escritura de rayos

manos que recorren la carne de los cuerpos  
como estrellas de dedos que en el tacto amanecen  
como soles que nacen            como joyas fugaces  
como dioses secretos que dibujan la noche (*Mujeres que besan y tiemblan*).

En el primer verso, encontramos una parábola, la partícula *los amantes* pretende abarcar a todos los amantes y mostrar las características universales de la naturaleza humana en general. Aunque se puede intuir que el cuerpo masculino puede estar involucrado en el acto amoroso, éste está velado por la abstracción de la figura de los amantes. No hay ninguna marca textual de masculinidad. En el segundo verso, sucede un procedimiento contrario al del poema anterior, en él, se dice *manos* por decir *cuerpo*; el proceso sinecdóquico es particularizante del tipo  $\pi$  (modo material). En el cuarto verso, comienza a llevarse a cabo la transformación en la que las manos se transforman en pies y los pies en alas. Ya en el sexto, el oscurecimiento es evidente frente a la claridad de un verso como el quinto. Esta extrañeza sigue en el séptimo verso en donde las imágenes se transfiguran al nivel de los metasemas mediante la comparación por forma: en el caso de los *dedos que son leños*, y posteriormente por material: en el caso de *leños en que los cuerpos se incendian* siendo el punto en común la combustión metafórica de los cuerpos y la combustión real de los leños.

Posteriormente en el verso ocho, la comparación sigue siendo sinecdóquica debido a que el material leñoso de los *cuerpos que se incendian* da pie a su transformación en ramas que luego serán contenedoras de flores, mismas que metafóricamente harán nacer las caricias.

Como se ha podido ver hasta ahora, si bien puede seguirse la relación entre uno y otro elemento concatenado, estas imágenes se encuentran ya muy lejanas del plano corporal de los amantes y más aún de una referencia concreta al cuerpo masculino. No es posible situarnos o seguir una narrativa dentro del poema. Esta característica no hará sino acrecentarse en el verso nueve o en el verso diez en donde llega a mencionarse incluso la *escritura de rayos*. Pareciera que la abstracción ha llegado a un límite, sin embargo, en la siguiente estrofa, las manos se transforman en *soles que nacen, joyas fugaces y dioses secretos que dibujan la noche*, sin que contemos con elementos que nos permitan comprender cómo se llegó a esta metaforización o qué podríamos interpretar de estas expresiones más allá del componente magnánimo y mágico que añaden al tacto en las *manos que recorren la carne de los cuerpos*. Así, el plano del poema parece quedar tan abstracto y la relación de las imágenes produce tanto desconcierto que el plano corporal es casi imposible de vislumbrarse. La autora, en todo caso, apela a la experiencia personal del lector para que llene esos vacíos de significado por lo que la construcción del cuerpo masculino queda depositada en la subjetividad de cada uno.

En el siguiente fragmento del poema “Estamos en cada forma de existencia” de Elsa Cross (Ciudad de México, 1946), destaca el encubrimiento metafórico y sutil del cuerpo masculino casi a lo largo de todo el texto. Hay, sin embargo, un momento en el que existe un deslumbramiento ante el cuerpo del Otro, fundamental, como se ha visto, para el erotismo. Tal y como lo esboza Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada*, la mirada es lo que dota de existencia al cuerpo observado (164). Así, desde el primer verso de esta selección,

la referencia al cuerpo masculino se da a través de la metaforización del pecho en un loto – en donde los semas agregados son los de la corpulencia, la blancura y la suavidad– que despide un perfume como el sándalo y produce en el yo lírico, ebriedad y sentimiento de extravío. Hacia el final de la segunda estrofa, el cuerpo amado es motivo para la celebración y los sudores se transforman en néctar, dotando así de dulzura y placer el acto amoroso.

Olor de sándalo en tu pecho.

Me inclino hacia él y me pierdo del mundo

como la abeja ebria sobre el loto

esperando la noche que lo cierre

para ahogarse en su néctar.

Avidez de tu forma no colmada,

ah cómo sabe embriagar

todo cuanto se enciende en los sentidos,

cuanto perdura aún en la memoria.

Traspasa los hilos del pensamiento.

Lo hace callar

dejando sólo el puro conocer.

Contagio, celebración a ciegas.

Y estas mieles que afloran a la boca (*El cuerpo del deseo*).

Este mismo sentimiento que Sartre llama alegría estética generada por el cuerpo del sujeto amado, aparece en Coral Bracho (Ciudad de México, 1951), una de las poetisas que más han tratado el tema erótico y al cuerpo masculino en su obra. Sin embargo, desde su estética

neobarroca influenciada por José Lezama Lima y Severo Sarduy, “frustra los planos de la oración ordenada, lógica y directa” (Sefamí 420), trastoca el nivel fónico de las oraciones, introduce léxico de otros registros y disciplinas, y además, distorsiona la sintaxis y la puntuación habitual. Lo anterior ocasiona una oscuridad compleja al describir la intimidad sexual. El poema “En la humedad cifrada” marca una ruptura al mencionar de un modo explícito la palabra semen pero incluso cuando su uso hace evidente la naturaleza sexual del texto y la existencia de un cuerpo masculino, es necesario acudir a cuatro palabras que funcionan como connotadores isotópicos colocados a lo largo de todo el poema, mismas que guían el discurso y sin las cuales sería complicado, si no imposible, comprender el tratamiento erótico. Dichas palabras son: *cuerpo*, *esperma*, *semen* y *muslos*. La primera: *cuerpo* aparece desde el inicio del poema y es el punto que comunica las sombras del enramado poético con la comprensión. En conjunto con las otras tres isotopías, podremos desprender que se nos habla de una situación erótica y de ahí asumir la metaforización extrema del cuerpo masculino que aparece como terreno musgoso, selvático; un territorio que se descubre, estrategia típica de la poesía erótica que refiere al cuerpo de la mujer.

Oigo tu cuerpo con la avidéz abrevada y tranquila  
de quien se impregna (de quien emerge,  
de quien se extiende saturado, recorrido de esperma) en la humedad  
cifrada (suave oráculo espeso; templo)  
en los limos, embalses tibios, deltas,  
de su origen; bebo  
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas  
lascivas –cieno brillante– landas)  
los designios musgosos, tus savias densas

(parvas de lianas ebrias) Huelo  
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,  
en tus selvas untuosas,  
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;  
(ábside fértil) Toco  
en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros  
en tu fragua envolvente; los indicios  
(Abro a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz)  
Oigo en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios  
–siglas inmersas; blastos–. En tus atrios:  
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),  
los hervideros (*El ser que va a morir*).

La conjugación del verbo con el que comienza el poema, *oigo*, llama la atención. Se trata de la acción de una primera persona sobre una segunda. Se verá con los otros verbos utilizados a lo largo del poema que el yo lírico es de rol activo: *bebo*, *huelo*, *toco* y *abro*. El cuerpo del sujeto masculino, en cambio, es completamente pasivo, rol que culturalmente cumple la mujer. Pareciera incluso un cuerpo inanimado que sólo produce asombro y contemplación.

En el caso de este poema en particular, la sintaxis es completamente funcional (aunque las frases subordinadas y usualmente marcadas con paréntesis a lo largo del texto, lo vuelven menos sencillo a primera vista), aquello que produce el extrañamiento es más bien la selección de palabras correspondientes a diversos contextos, sobre todo aquel de la flora húmeda de la selva. Este paisaje espeso conforma la analogía con el cuerpo del hombre amado. El desconcierto que crea el texto es también producto de varios

procedimientos retóricos como lo es el oxímoron (metasemema por supresión-adjunción) que encontramos en el primer verso: *avidez abrevada y tranquila* y en el verso once: *bordes profundos*. También vale la pena mencionar cómo además de adjetivarse el cuerpo con palabras pertenecientes a terrenos vegetales, se le dota de características divinas al utilizarse palabras tales como: *oráculo, templo, ábside, ungidos y libaciones*<sup>53</sup>.

Dentro de las cuatro isotopías utilizadas, cabe mencionar que una es general: *cuerpo*, la otra particular: *muslos* y que las dos últimas son sinónimos: *semen* y *esperma*. Podríamos hablar en este último caso de un proceso metonímico material del tipo  $\pi$  en el que para hablar del cuerpo se menciona una sección que ni siquiera pertenece al cuerpo como tal, sino a la sustancia que la parte del cuerpo masculino por antonomasia culturalmente: el pene, produce. Este fenómeno de centrar la zona erógena del cuerpo masculino en los genitales<sup>54</sup> es frecuente en los poemas eróticos que surgen desde una perspectiva femenina.

El siguiente fragmento del poema “Te echas sobre mí” de Silvia Tomasa Rivera se caracteriza por la utilización de metáforas de sustitución del cuerpo femenino y masculino, y del acto sexual, es decir, éstas funcionan principalmente intercambiando términos corporales por otros que comparten características físicas similares, por ejemplo, *un árbol caído* para decir un pene flácido por lo que parecería que responden al pudor del poema. También encontramos en el fragmento una clara referencia al semen: “se deja caer una sombra de lluvia / y baña el universo”. Los campos semánticos sobre los cuales se aborda esta metaforización son los de la fauna: *león herido, animal, las alas caídas de un águila*, y los de la flora: *clavel y árbol caído*. El efecto que esta elección causa en el lector es que él

---

<sup>53</sup> Al respecto, Minerva Margarita Villarreal sostiene que todos los poemas al amado son poemas a Dios.

<sup>54</sup> Esta particularidad será mayormente explorada en la sección “III. 3 Circunscribir el cuerpo del hombre” dentro de este mismo análisis.

percibir la contraposición que existe entre la avidez inicial del acto sexual y la calma posterior al orgasmo. También encontramos en el fragmento una clara referencia al semen: “se deja caer una sombra de lluvia / y baña el universo”.

Te echas sobre mí con la furia de un león herido  
y te recibe la epidermis, blanda, casi abierta  
como un clavel entrando en boca de sereno.

Entonces es cierto.

La humedad esparcida es el principio  
de un barbecho largo,  
el tiempo se detiene, el animal se muere,  
resucita, y por fin queda  
el leve coqueteo  
con el misterio,  
las alas caídas de un águila  
sobre un árbol caído.

Se deja venir una sombra de lluvia

y baña el universo (*Mujeres que besan y tiemblan*).

Otro procedimiento común es el de la intertextualidad. En este caso, el poema de Gabriela Balderas (Ciudad de México, 1963), desde su título “Mejor que el vino son tus amores” hace referencia al *Cantar de los cantares*.

En ti elevo una llama,  
ávida extiende sus ramajes  
y a cada paso en goce va trezándose  
con todas tus presencias;

arden las voces del espliego  
y arrobadas lenguas danzan  
sobre el desnudo torso.

Es un motín al rojo vivo el instante  
y no se anhela más.

Sólo tus múltiples manos  
que me sumergen en el sitio  
donde se juntan las miradas  
azules de las aguas (*Al filo del gozo*).

El cuerpo masculino se vislumbra en apenas tres instantes, el primero: *ávida extiende sus ramajes / y a cada paso va trenzándose / con todas tus presencias* deja visible la metaforización de las manos del yo lírico como ramas que recorren el cuerpo del hombre, asumido como un espacio abarcable y que por lo tanto se encuentra costreñido, el segundo: *y arrobadas lenguas danzan / sobre el desnudo torso* es el único momento en donde se menciona una parte específica del cuerpo del Otro, sin mencionar sus cualidades, y el tercero: *Sólo tus múltiples manos* en donde su aparición sólo remite a la acción que tienen sobre el cuerpo del yo lírico.

En el poema “Líneas sobre el viento” de Estela Guerra Garnica (Estado de México, 1957), es evidente un anhelo por recobrar al Otro ausente. A diferencia del poema pasado en el que los brazos del yo lírico son metaforizados como ramas, en éste pertenecen al cuerpo del hombre que funge como un espacio de descanso. En la siguiente estrofa, las mismas manos se transforman en alas pues expresan la sutileza con que se dan las caricias. Se trata de una analogía común dentro de este tipo de poemas. El verso con mayor oscuridad respecto al cuerpo del hombre se encuentra en la parte nueve del poema: *se*

*posan en la oquedad de mis violetas* en donde sabemos que debe referirse a una parte del cuerpo del yo lírico pero no queda claro a cuál. Lo mismo sucede con los últimos tres versos: *Viene inesperado el canto de la alondra. / ¡Qué explosión de pétalos / estremece el horizonte!*, ya que la poeta no otorga referentes suficientes para actualizar esta información.

(Si me regalaras una noche  
besaría tu piel por cada hora de tu ausencia.  
Mi cuerpo abierto como flor lasciva  
despertaría al sol dentro de tu cama,  
yo sería pájaro en las ramas de tu huerto.  
No dejaríamos sitio para el hambre.)

9

Humedecidas alas tus manos  
se posan en la oquedad de mis violetas.  
Cuando me das sal y azúcar de tu vientre  
abren pétalos de flores coloridas  
en mi cuerpo ansioso de probarte.  
Viene inesperado el canto de la alondra.  
¡Qué explosión de pétalos  
estremece el horizonte! (*Al filo del gozo*).

Minerva Margarita Villarreal es una de las poetas que más ha trabajado a lo largo de su obra el tema del erotismo, en libros como *Adamar*, *Herida luminosa* y *La condición del cielo*.

Te besaré largamente

mis animales sueltos en el interior de tus sentidos  
amándote en tus entrañas  
como esquivas de luz  
Te besaré  
atravesaré tu cielo  
me internaré en tus ramas  
surgiré de la yema de la corteza de tu tronco  
me alimentaré de tu jardín  
Tu voz en las colinas  
y los campos inmensos  
como tú los pensaste  
tus animales sueltos en el interior de mis sentidos  
amándome en mis entrañas  
como certeza  
como fruto como señal de territorio  
Tu voz en las colinas  
y los campos inmensos  
bajo este cielo púrpura  
esta delicia o cause a mitad de la lluvia  
a mitad del océano  
porque tu árbol enraiza  
en medio de mi vientre  
y esta tierra te vive  
en el principio y fin (*Herida luminosa*).

El poema quebranta la perspectiva habitual del cuerpo masculino desde el momento en que posiciona al yo lírico femenino como el agente que advierte y descubre el cuerpo del Otro. Como se observa, la contemplación del cuerpo masculino descubre una nueva posibilidad para la perspectiva femenina de corte erótico ya que constituye una oda al cuerpo del amado. Sin embargo, la comprensión cabal de éste dentro del texto se dificulta debido a los campos semánticos generales y abstractos elegidos para representarlo: *tus sentidos, tu cielo, tu jardín, los campos inmensos*, que si bien hacen referencia al cuerpo masculino, no nos permiten ubicarnos fácilmente en alguna parte en específico. Los versos *amándote en tus entrañas / como esquirolas de luz*, son de igual manera complicados de entender ya que si bien las entrañas remiten al cuerpo del Otro y la acción de amar recae sobre ellas, el verso *como esquirolas de luz* no termina por adjetivar el modo en el cual se ama las entrañas. En realidad, sintácticamente no queda claro si se trata de lo anterior o si más bien ese verso está caracterizando a las entrañas.

Uno de los desvíos más evidentes del texto se encuentra en la metaforización (metasemema por supresión-adjunción) del cuerpo como árbol en versos como *me internaré en tus ramas* o *surgiré de la yema de la corteza de tu tronco*. Ya por el final del poema se concreta dicha intención en los versos: *porque tu árbol enraiza / en medio de mi vientre*.

El último texto que se comentará en esta sección proviene de “Arte mayor” de Patricia Medina (Jalisco, 1947):

Hueles a perejil  
desde la axila  
hasta el pétalo duro  
donde atravieso el puente

a tu zozobra

donde mi boca es vaso

que rellena tu salvia (*Mujeres que besan y tiemblan*).

La ejecución de la metaforización en él parece ser bastante clara: *pétalo duro* hace referencia directa al pene y de ella podemos desprender los semas de la suavidad en el *pétalo* y el de la erección en la palabra *duro*. Los siguientes dos versos son un poco menos asibles: *donde atravieso el puente / a tu zozobra*. De los últimos dos versos *donde mi boca es vaso / que rellena tu salvia*, se comprende que se trata de un poema sobre sexo oral.

### III. 2. 1. Metáforas de agua.

Según el *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, el mar es el símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él. Se trata del lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Desde mitologías ancestrales como lo es la griega, el mar se conceptualizó de este mismo modo; originador de la vida de la mayoría de sus dioses (689). Venus, por sólo citar un ejemplo, nació de la espuma marina producida por los genitales de Urano que fueron cortados y lanzados al mar por su hijo, Cronos. Su literatura, así como la romana, está llena de este tipo de ejemplos. Además de ellos, en algunos mitos el erotismo está profundamente relacionado con el agua y sobre todo con el mar. Basta recordar cuando Ulises se encuentra frente al canto seductor de las sirenas o cuando Poseidón, el dios del mar, defiende a Amimone de un posible rapto por parte de un sátiro.

Sin embargo, durante varios siglos y desde la instauración de la cultura judeocristiana en Occidente, los cuerpos de agua relacionados con el erotismo, suelen desaparecer casi completamente de las referencias poéticas de su tiempo. El mar, vinculado con lo tormentoso y violento, tiene además, dentro de las referencias bíblicas, implicaciones muchas veces de destrucción como en el caso del diluvio. Los ríos, en cambio, son abordados en varios poemas pastoriles, por ejemplo, pero sólo como *locus amoenus*, un sitio solitario que permite tenga lugar el acto amoroso. Más tarde, en los Siglos de Oro, hay ejemplos aislados de poemas en donde se retoma el mar de los clásicos dentro de la perspectiva erótica, pero en ellos, el océano es más bien la locación del argumento desde el cual se aprovechan algunas de sus características para crear metáforas o comparaciones.

Fue hasta el siglo XIX cuando se revaloriza la naturaleza que vuelve retomarse el tema del mar. Dice el *Diccionario de los símbolos*:

La valoración femenina, sensual y maternal del agua, ha sido magníficamente cantada por los poetas románticos alemanes. Es el agua del lago, nocturna, lunar y lechosa, donde se despierta la libido; “el agua, esta criatura primera, nacida de la fusión aérea, no puede negar su origen voluptuoso y, sobre la tierra, se muestra con una celeste omnipotencia como el elemento del amor y de la unión... No es en falso que los sabios antiguos buscaron en ella el origen de las cosas... y todas nuestras sensaciones agradables no son, a la postre, más que diversas maneras de fluir internamente los movimientos de esta agua original que está en nosotros. El propio sueño no es sino el flujo de este invisible mar universal, y el despertar el comienzo de su reflujo”. Y el poeta [Novalis] concluye: “sólo los poetas deberían ocuparse de los líquidos” (59).

Así, y situados dentro de la tradición española, Bécquer, por ejemplo, en la “Rima XII” retoma al mar para compararlo con los ojos de la amada, y desde la poesía mexicana, Díaz Mirón en el poema “Idilio” o en “Pepilla”, utiliza al mar como una referencia erótica. José Juan Tablada hace lo mismo en su “Soneto Watteau”.

Ya adentrados en el siglo XX, la geografía marina se universaliza y es muy común su utilización tanto dentro de la perspectiva erótica como fuera de ella. Autores como Rafael Alberti, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Octavio Paz, Carlos Pellicer y Alfonso Reyes, tienen aproximaciones a este tema incluso desde la temática amorosa.

De esta manera, alejándose del valor simbólico que destacaba en la poesía tradicional de otros siglos, en el XX el espacio marino comienza a ser símbolo inequívoco del erotismo. El océano es sensualidad y el agua remite a la *petit mort* esbozada por Bataille

en su libro *El Erotismo* pues es “fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora” (Chevalier 54), y como tal, sinónimo de la eternidad y trascendencia que se busca en el acto sexual<sup>55</sup>. En cuanto al poder del mar y su relación directa con el erotismo dice Schatzmann Willvonseder que:

es peligroso abandonarse al abrazo del mar. Al igual que el erotismo, también tiene su lado oscuro, violento y peligroso, que crea una gama de sensaciones estimulantes pero turbias, que pueden desembocar en el miedo: la fuerza incontrolable del mar embravecido, la falta de control de lo que pasa bajo la superficie (Schatzmann 118).

Así, la turbulencia del acto sexual es la de la marea y se presenta de un modo tanto atrayente como indescifrable.

Dentro de la poesía que aborda el cuerpo masculino desde el erotismo, algunas veces como analogía del movimiento en el acto sexual, otras como referencia a los fluidos sexuales y otras más como metaforización o transfiguración del cuerpo amado, el tratamiento del imaginario marino es uno de los recursos más comunes.

Ejemplo son los dos fragmentos del poema “En el filo del gozo” de la poeta Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925), perteneciente a su libro *De la vigilia estéril*, publicado por primera vez en 1950. Se trata del poema más antiguo de los comentados en este análisis.

Entre la muerte y yo he erigido tu cuerpo:  
que estelle en ti sus olas funestas sin tocarme  
y resbale en espuma deshecha y humillada.

---

<sup>55</sup> Y es que no es gratuito que “entre los místicos el mar simboli[ce] el mundo y el corazón humano en cuanto sede de las pasiones” (690).

/Convulsa entre tus brazos como mar entre rocas,  
rompiéndome en el filo del gozo o mansamente  
lamiendo las arenas asoleadas (*Poesía no eres tú*).

Como puede observarse, en su segundo y tercer verso, las olas marinas son representación del ritmo del acto sexual. Más tarde, en el verso *Convulsa en tus brazos como mar entre rocas*, el símil (metasemema por supresión parcial) utiliza al mar como agitación al ser comparado con la convulsión que provocan los brazos del Otro. De esta manera, el cuerpo masculino tiene la cualidad de la fortaleza al ser representado por las olas que se rompen sobre el cuerpo femenino cuyo símil son las rocas, y la característica de la tranquilidad al lamer mansamente la transformación de la mujer en *arenas asoleadas*.

A diferencia del anterior, en el siguiente fragmento del poema “Arte Mayor” de Patricia Medina, el mundo líquido se refiere directamente a los fluidos corporales. Los primeros versos hacen evidente la intención de yo lírico de unirse al cuerpo del Otro.

Estos fluidos nocturnos  
quisieran ser cardumen  
para en tu cuerpo mar  
chuparle sus naranjos  
al árbol de tus poros (*Mujeres que besan y tiemblan*).

Sin embargo, llama la atención que en los últimos dos versos se encuentre una disrupción tan evidente del discurso entre el imaginario marino que se había estado trabajando, y el terreno de la flora de los *naranjos* y el *árbol*. Esto provoca una dislocación que se traduce en poca comprensión y emotividad para el lector. Además, los únicos momentos en que el cuerpo masculino es tratado, es mediante su relación con el mar: *en tu cuerpo mar* y *al árbol de tus poros* de donde aunque se intuye que se está relacionando al cuerpo con las

características del mar y del árbol, no se sabe con cuáles ni de qué parte del cuerpo se está hablando.

Por otra parte, Raquel Huerta-Nava (Ciudad de México, 1963), intenta definir el “Deseo”:

Olas incontrolables  
me arrastran  
explosión incandescente  
marea lenta  
vuelven los colores a tu paz  
tersura de piel húmeda  
suave viento en el trigal  
inundado de soles nuevos  
y hembras satisfechas (*Mujeres que besan y tiemblan*).

El sema del mar que se actualiza es su agitación. En el verso *Olas incontrolables* se hace evidente la intensidad e inevitabilidad del deseo, mientras que en *marea lenta*, el agua es ahora, como en el poema pasado, metáfora del movimiento del encuentro sexual. Finalmente, el último uso que se le da al mar es aquel de la sensación en el verso: *tersura de piel húmeda* que es además el único momento en el que se caracteriza al cuerpo amado.

Tal vez sea verdad que los procedimientos en el texto que se presenta a continuación son más complejos, al menos desde la temática aquí estudiada. En “Ojeale” de Mónica Braun (Ciudad de México, 1965), la caracterización marina se traduce como ritmo a lo largo del poema. Así, se observa que el yo lírico se transfigura en mar como territorio geográfico, lo cual se traduce en diferentes elementos del hábitat del océano tales como las *rocas, corales y arenas*.

Sobre mis senos  
rocas marinas extasiadas  
la curva media de tu espalda  
la figuro espacio entre dos olas  
que se mecen lentas  
incansables  
blancas

Y de pronto tus ojos me cubren  
y me tragan de una sola oleada  
Me debato inútilmente entonces  
como un pez azul en la marea  
pero ya es tarde  
estallan mis rocas  
mis corales  
mis arenas  
estallan todos mis rincones  
bajo el incansable oleaje de tu espalda (*Mujeres que besan y tiemblan*).

Las cualidades del cuerpo masculino aparecen en: *la curva media de tu espalda* y *bajo el incansable oleaje de tu espalda* en donde se describe el arqueado de ésta al mecerse en los movimientos propios del acto sexual, además se le dota del sema de la fuerza y la resistencia. En los versos *Me debato inútilmente entonces / como un pez azul en la marea*, se explicita la postura inofensa del yo lírico frente a la marea, encontrándola infalible, tal y como la define Schatzmann Willvonseder. Esta perspectiva, sitúa al yo lírico femenino en

una posición de pasividad que refuerza el rol social que ha tenido tradicionalmente en la sexualidad y en los poemas escritos desde la perspectiva masculina.

En el poema de Frida Varinia Ramos (Ciudad de México, 1960), que lleva por título “Meditación”, lo primero que llama la atención es que en la primera estrofa, el Otro obedece solamente al deseo del yo lírico, y tal y como afirma Byung-Chul Han: “El sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al otro a favor de sí mismo” (11). Y es que no existe un cuerpo masculino material en el texto ni el reconocimiento del sujeto amado en su alteridad sino sólo en relación con las sensaciones que produce en el cuerpo del yo que enuncia: *el más rico deleite / es ser satisfecha en ti*. Así, la poeta aborda más la transformación del cuerpo femenino que *florece* ante el contacto del Otro.

No hables

no mires

no escuches

sólo toca

y tocar sin dedos

todo lo demás

está tocado

Mientras tú me tocas

me estoy abriendo

florecer

floreciendo

en este constante sometimiento

el más rico deleite  
es ser satisfecha en ti  
escondite genuino  
manantial de peces  
cascada de nueces  
que muerdes  
lames

hasta que me pierdes (*El cuerpo del deseo*).

Al respecto de metaforización con elementos relacionados con el agua, en este poema son casi exclusivamente utilizados como referencia a los fluidos corporales: *manantial de peces* / *cascada de nueces*, cuyo significado sólo se actualiza hasta el final en donde aparecen los versos *que muerdes* / *lames* / *hasta que me pierdes*, que hacen referencia a la práctica del sexo oral.

El siguiente poema, “Canciones para cantar al amante” es interesante por diferentes cuestiones: la primera es que en él no solamente se hace uso de desvíos relacionados con el imaginario marítimo sino también con el cabalgar como metáfora. Ambas imágenes funcionan como descripciones del ritmo del acto amoroso. La segunda es que al final, y en vez de utilizar una imagen cercana al mar como hemos visto que otras poetas hacen, Ethel Krauze (Ciudad de México, 1954), escribe *de vientres* y *colmenas* para referirse a los fluidos vaginales.

Te veo venir,  
mirar  
mirando  
marea para navegar,

ocres mares  
tú  
muriendo en cada vuelta,  
en cada rizo muriendo,  
en cada mar al trote tú  
muriendo rojo mar  
de vientres y colmenas (*El cuerpo del deseo*).

A pesar de que el primer verso *Te veo venir* podría hacernos pensar que va a describirse el cuerpo masculino, durante el transcurso del poema sólo se hace referencia al mar y al trote como palabras que puedan caracterizarlo. Estos recursos sólo recrean el ritmo del cuerpo del otro en el acto amoroso.

Como hemos visto, a veces las virtudes corporales del amado se transforman en algún cuerpo de agua. En el caso del fragmento siguiente de Marisa Trejo Sirvent, sucede algo parecido sólo que en este caso las referencias no son el océano sino que forman parte de la terminología náutica, la infraestructura que se utiliza a las orillas de éste:

Mis ansias  
de encallar en tus puertos (*El cuerpo del deseo*).

Podemos observar que así como el puerto es el lugar de llegada y partida hacia el mar, lo es también para el momento íntimo en donde dos cuerpos encallan.

Es evidente que en los poemas pertenecientes a esta sección existe una relación inseparable entre mar y erotismo. El siguiente poema llamado “Pleamar” de Socorro Trejo Sirvent (Chiapas, 1954), confirma esta unión indisoluble. El Otro es el mar, mientras que el yo lírico todo lo que éste contiene: *arena, caracol, molusco, brisa*.

Pielago de dulzura sobre tu vientre

soy el rumor del mar en tus entrañas  
alga marina en tus caderas.

Soy

la arena de tus islas  
el caracol que vibra entre tus manos  
el molusco que recorre tu cuerpo  
brisa salina que te abraza.

Dentro de ti naufrago

floto a la deriva.

Amo tu piel magnífica

y tu juventud perfecta.

Señor océano

cúbreme con tu espuma blanca (*El cuerpo del deseo*).

La cuarta estrofa es aquella que da algunos detalles sobre el cuerpo masculino: *Amo tu piel magnífica / y tu juventud perfecta*; se trata de un hombre joven y en esta juventud radica parte de la admiración que el yo lírico le profesa. Finalmente, en el vocativo del primer verso de la última estrofa, es evidente el tipo de relación que tiene lugar; aquella del amo/subordinado en donde el yo lírico tiene jerarquía inferior y por lo tanto responde a los deseos y las acciones del *Señor océano*. El último verso hace referencia directa al *semen* y

es en él donde puede observarse el momento de mayor interés por parte del yo lírico sobre el cuerpo del amado.

Para terminar con esta sección se eligió el poema “Mar” de Citlalli H. Xochitiotzin Ortega (Puebla, 1957). En él, lo líquido, lo marítimo, cumple varias funciones. La primera es que funciona como *locus amoenus* en los versos uno y dos así como en el octavo: *los nortes agonizantes de sol y de palmeras*. En el verso tres, en cambio, tiene lugar una muy interesante transfiguración del amado: *La arena fue tu piel*, en territorio marino. En la segunda estrofa el mar cumple con el papel más recurrente dentro de los poemas eróticos: el ritmo amoroso se presenta como el ritmo del mar.

¿Recuerdas el círculo de asombro

sobre el violín de la costa?

La arena fue tu piel junto a la espuma

la marea entró en mi estela;

fulgor de gotas de sal y de bullicio.

Estallamos en olas;

boca huracanada sobre

los nortes agonizantes de sol y de palmeras.

Lamí la boca de tu pez, junto

a mi oscuro caracol de valvas rosas.

La ronda del mar aulló

de sed cuando marchaste.

Mis cabellos cubrieron el coral

en sus raíces,  
partí en los ojos del albatros  
a buscar tu nuevo nombre.  
El recuerdo  
punza en perlas negras.

*(La brújula cayó al fondo del abismo  
ahí, quizás te encuentre) (El cuerpo del deseo).*

Un elemento también interesante es que en los versos ocho y nueve, la metáfora náutica *boca de tu pez*, se refiere al pene mientras que *mi oscuro caracol de valvas rosas* hace referencia directa a la vagina. En éste como en casos anteriores, la metáfora sustituye una parte del cuerpo por otro objeto con el que comparte semas; el pez por la textura y movimientos que puede compartir con el pene y la boca por sutiarnos en la parte superior de éste, es decir, el glande. Sin embargo su carácter es meramente ornamental ya que no existen otros semas que se le agreguen al referente; la metáfora sólo nos sitúa en una parte del pene y pone énfasis en su corporalidad.

Por otra parte, los versos once y doce utilizan el recurso de la *sed* como anhelo del momento erótico debido a su ausencia: *La ronda del mar aulló / de sed cuando marchaste*. Finalmente, podemos observar que la geografía erótica es marina a lo largo de todo el texto. Incluso el ave que aparece en él, el *albatros*, es un ave del mar.

### III. 2. 2. Metáforas de cabalgar.

Así como el imaginario marino es común en el tratamiento del erotismo, es también frecuente la analogía del acto amoroso con el de cabalgar. Podría pensarse que esto se reduce a la comparación rítmica entre uno y otro, sin embargo, incluso el mismo caballo tiene una relación cercana con el erotismo en cuanto a símbolo: “el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo” (Cirlot 117). El caballo es también la impetuosidad del deseo y se encuentra relacionado con las aguas y la sexualidad por ser una figura lunar: “Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante” (208). De este modo, el símbolo del caballo tiene la misma fuerza contradictoria del mar que atrae y desconcierta debido a su poder de catástrofe y salvación. En la tradición literaria, además, el centauro es símbolo de fuerza sexual.

Es interesante mencionar además que el Diccionario de la Real Academia Española, en su séptima acepción, define al cabalgar como un verbo transitivo que coloquialmente refiere al acto sexual<sup>56</sup>. Desde este punto de vista, podría no considerarse un desvío a la utilización de este recurso en los poemas sino sencillamente una muestra de cómo en ellos se utiliza el habla coloquial.

Los poemas en los que se utiliza este tipo de metáforas y analogías, suelen ser de una gran carga de intensidad sexual. Como ejemplo, el siguiente fragmento del poema “Arte mayor” de Patricia Medina:

Te necesito a trancos

---

<sup>56</sup> “7. tr. coloq. Dicho de una persona: Practicar el coito con otra”.

galopando en mi nuca (*El cuerpo del deseo*).

En él es evidente la necesidad del yo lírico de la fuerza y prisa del cuerpo masculino. Esta evocación del recuerdo tiene lugar también en el siguiente fragmento del texto “Después de Marcial” de Minerva Margarita Villarreal en donde además el lenguaje es directo y contundente.

Cabalgar en la selvática noche

sentada sobre tu erecto pene (*De amor y furia*).

Llama la atención que en él los genitales masculinos, no sean encubiertos por metáforas o alegorías sino que sea aquello que sucede alrededor de ellos en donde se produzca el desvío. El primer verso es bastante exótico ya que las referencias son tanto animales, en el caso de *cabalgar* como contextualizando el acto en un sitio al menos metafóricamente, exuberante, en el caso de *la selvática noche*. Del mismo modo, el sema de lo animal que incluye la palabra *cabalgar* es exteriorizado en el siguiente fragmento de “El amante y la espiga” de Leticia Luna (Ciudad de México, 1965):

*Somos dos animales hambrientos de deseo*

*Nada es sucio, me dices*

mientras cabalgas en mi cuerpo

y la violencia de nuestros sexos enjoyados

florece como espigas (*Al filo del gozo*).

El sexo es aquí es más cercano a las bestias, descontrolado y violento. El cuerpo masculino, además parece representado por el jinete, el que cabalga, teniendo el rol activo en el acto sexual.

La perspectiva equina puede volverse una alegoría (metalogismo por supresión-adjunción completa) al acto sexual como sucede en el poema “Nos montamos” de Isabel Quiñonez (San Pedro Sula, Honduras, 1949)<sup>57</sup>.

La marea va y viene  
y la playa: arena fresca y mar  
porque hoy galopan los caballos cimarrones  
de brisa estremecidos los relinchos  
resuenan de placer hasta los cascos  
y retozan piel contra piel sin horizonte  
y se frenan y se frotan y se alzan en dos patas plenamente (*Cupido de lujuria*).

Como se mencionó anteriormente, existe una relación cercana entre los símbolos del mar y los caballos. Ambos causan fascinación y producen extravío de los sentidos. Así, desde los primeros versos se nos presenta el *locus amoenus* al mismo tiempo que el mar representa el ritmo del momento amoroso. El cuerpo masculino, no se diferencia del femenino, ya que ambos son representados por caballos. Sin embargo, las únicas palabras que funcionan como connotadores isotópicos del acto sexual son: *estremecidos*, *placer* y *plenamente*. Partiendo de ellas puede actualizarse el *galope* como connotador del ritmo constante, y los *relinchos* como representación de los gemidos. El poema retrata el *crescendo* del acto amoroso comenzando con la hipérbole (metalogismo por adjunción simple) del verso *resuenan de placer hasta los cascos*, pasando por la del verso siguiente: *y retozan piel contra piel sin horizonte* para llegar al punto cúlmine de la relación sexual en el último verso: *y se frenan y se frotan y se alzan en dos patas plenamente*, en donde además, el

---

<sup>57</sup> Radicó en México desde 1951.

polisíndeton (metataxo por adjunción), implica de algún modo el ritmo en la expresión (forma) del texto, pretendiendo recrear el vértigo que precede al orgasmo.

### III. 3. Circunscribir el cuerpo del hombre.

Jean-Paul Sartre en su libro *El ser y la nada* sostiene que la mirada dota de existencia al ser que es mirado (162). Desde esta perspectiva, el modo en que el yo lírico se refiere al Otro en sus poemas es el modo en que lo hace existir en el mundo. Al respecto, llama la atención que tradicionalmente los poemas sobre el cuerpo de la mujer suelen referirse a él como un territorio a erotizar de múltiples formas a diferencia de lo que suele ocurrir en los poemas analizados dentro de esta sección<sup>58</sup>, donde en el cuerpo del hombre es mucho más frecuente que la erotización se dé principalmente sobre los genitales, circunscribiendo el placer –del hombre al ser tocado y el del yo lírico, de tocar– a un espacio definido.

Esta demarcación del placer al área de los genitales es conceptualizada por Baudrillard como aquello que se aleja del erotismo para caer en el territorio de la pornografía. Al respecto de las películas porno, por ejemplo, afirma que a veces ellas “no son más que efecto sonoro visceral sobre primer plano del coito: el cuerpo incluso ha desaparecido, dispersado en objetos parciales exorbitantes. Cualquier cara es inconveniente, pues quiebra la obscenidad y restablece el sentido allí donde todo apunta a su abolición con el exceso de sexo y el vértigo de la nulidad” (38).

Desde la retórica, los procedimientos más cercanos a esta forma de circunscribir el cuerpo serían sobre todo la sinécdoque pero también la metonimia. La primera, es definida por Lausberg como “la relación que media entre un todo y sus partes” (Beristáin 464). Pero tal vez la definición que más pueda servirnos en este caso particular sea la de Fontanier que la describe como “designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma

---

<sup>58</sup> En realidad, y como hemos visto en ejemplos anteriores, incluso desde la enunciación femenina, el cuerpo que suele ser terreno a descubrir es el de la mujer.

un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea de uno comprendida en la existencia o la idea del otro” (464). Siguiendo estas palabras, la parte del cuerpo a la cual se hace referencia en los poemas, es en donde se contiene la existencia del Otro. El Grupo  $\mu$  localiza este desvío entre los metasememas con una relación de supresión parcial en el caso de la generalizante (de lo particular a lo general) y con una relación de adjunción simple en el caso de la particularizante (de lo general a lo particular). La metonimia, por otro lado, es un procedimiento que se caracteriza por la “sustitución de un término por otro, cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial” (328), que puede ser causal, espacial o espacio temporal. Desde la neorretórica, este procedimiento es catalogado como un metasemema por supresión-adjunción completa.

En los ejemplos tratados en esta sección se encontrarán sinécdoques del tipo particularizante en las que el pene aparece para nombrar al conjunto; el cuerpo. En el caso de las metonimias se hallarán aquellas de relación espacial del continente por el contenido físico, decir “semen” por “cuerpo”, ya que si bien el semen está íntimamente relacionado con el cuerpo y el acto sexual, no forma parte de la anatomía del hombre.

Dentro de los siguientes versos del poema “Arte Mayor” de Patricia Medina se hace evidente esta cuestión. Y es que, si bien en el primer verso *Sobre tus piernas duerme* se habla explícitamente de las piernas, en *Menguar tu flacidez y hasta extraer el sol / entre tus pliegues*, el objeto directo del poema no es ya el Otro como conjunto sino los genitales. Por otro lado también destaca la metáfora (metasemema por supresión-adjunción parcial) de llamar al *semen*, *sol*, que sirve para concentrar la acción sexual sobre el acto de la felación y que otorga un valor sublime (solar) al mismo semen.

Sobre tus piernas duerme

espiga triste

el único testigo.

Después de la labranza

tu semilla se seca

entre mis zarzas.

/ Menguar tu flacidez

con mis labios en punta

hasta extraer el sol

entre tus pliegues.

/ Hueles a perejil

desde la axila

hasta el pétalo duro

donde atravieso el puente

a tu zozobra

donde mi boca es vaso

que rellena tu salvia (*Mujeres que besan y tiemblan*).

El Otro se observa desde sus genitales que además son nombrados de distintas maneras: *espiga triste*, *tu semilla* y *pétalo duro*. Estas expresiones son metáforas en un nivel (*espiga triste* por decir pene no erecto, por ejemplo) pero también y en un sentido más amplio, se trata de sinédoques particularizantes de tipo  $\pi$  ya que retratan una relación parte-todo. En cuanto a los últimos versos, *donde mi boca es vaso / que rellena tu salvia* podemos observar el símil de la boca como *vaso* por su forma cóncava, y la metáfora (metasemema

por supresión-adjunción parcial) del pene como *salvia* debido a la forma alargada de sus flores.

Como se ha observado en capítulos anteriores, una de las formas recurrentes para metaforizar al pene es su similitud de forma con el árbol. Mónica Mansour (Buenos Aires, Argentina, 1946)<sup>59</sup>, retoma este elemento para hablar del anhelo que le produce al yo lírico.

Un árbol  
sí es un arbol  
ceiba de tronco largo y fino  
fronda inalcanzable  
me acerco lentamente y lo abrazo  
no puedo evitarlo  
acaricio la corteza tibia y dura  
y en mi vientre se agita la savia (*Mujeres que besan y tiemblan*).

Como se puede observar, se toman los *semas* que el pene erecto comparte lógicamente con el árbol para adjetivarlo (sin que se le añada algún tipo de sema extra al referente, es decir, cumple con la función de eufemismo, para no nombrar directamente al pene): *ceiba de tronco largo y fino, la corteza tibia y dura*, y es esta parte definida del cuerpo la que produce el deseo: *y en mi vientre se agita la savia*.

Los siguientes versos de Raquel Huerta-Nava pueden ser ejemplo del cuerpo despojado de su posibilidad de ser descubierto y es que en *un glande cubierto de rocío* sólo una sección definida del pene; el glande, se muestra a dimensiones casi microscópicas.

estallan ardientes los jilgueros  
destilan la semilla de la luz:

---

<sup>59</sup> Radica en México desde 1954.

un glande cubierto de rocío

suculento fruto contenido

flor de incendios

saeta helada

bala expansiva del deseo (*Al filo del gozo*).

Además, como confirma al final, el deseo está dado por ese *suculento fruto contenido* en donde se evoca al pene y al semen, y en donde, sin embargo, no hay ninguna mención a otra parte del cuerpo del amado. De donde se desprende que (como en muchos poemas vistos hasta ahora) el placer de la mujer está en hacer eyacular al hombre.

Algo parecido sucede con el fragmento III de “El amante y la espiga” de Leticia Luna en donde parecería que el interés del yo lírico: *Tiemblo debajo de ti / como una hoja*, está dado por la espera del semen que en este caso se menciona de manera explícita.

Tiemblo debajo de ti

como una hoja

cuyo rocío

es tu semen (*Al filo del gozo*).

Si bien, comparar al *semen* con *rocío* es un símil (metasemema por supresión parcial), lo cierto es que para el poema la única referencia al cuerpo masculino es, justamente, ésta; por lo que se trata también de una metonimia que circunscribe la presencia del Otro a sus fluidos corporales.

Dentro de una poética que en algunos puntos puede compartir rasgos con el neobarroco, Yolanda Massieu (Ciudad de México, 1957) en “Musgo tumultuoso<sup>60</sup>” crea

---

<sup>60</sup> Es curioso que la metaforización del cuerpo aparezca como terreno musgoso, tal como en el poema de Coral Bracho “En la humedad cifrada” que comentamos anteriormente.

una atmósfera erótica basada en isotopías como *insomne, manos, sabor y semen en mi boca*, cifrada en referencias estacionales como las lluvias del verano: *Lluvias que regresan* y *El verano llega*, que remiten a la humedad. Además, aunque se menciona directamente: *manos*, el mismo adjetivo que las acompaña: *vagas*, evita que se sepa si son de él, ella o de ambos, así como tampoco describe sus características.

Noctámbulo duende,  
testigo insomne.

Vagas manos,  
palabras rípidas que taladran.

Tumultuoso musgo,  
marejada, nítidos candores,  
acre sabor  
el semen en mi boca.

Lluvias que regresan como savia,  
líquido en ebullición las noches nuevas.

Mayo pasó.  
El verano llega,  
nos arrastra (*Al filo del gozo*).

En muchas ocasiones, ciertas partes del cuerpo del hombre como las manos, los labios o el pene aparecen sólo en relación a su actividad sobre el cuerpo del yo lírico. Un ejemplo de esto es el poema “Erotismos” de Thelma Nava (Ciudad de México, 1932).

Ascienden  
cubren  
penetran  
deslindan  
ritualmente  
límite a límite mi cuerpo.

Sin lugar a duda  
hablo de tus labios

Prolongación de tu sexo  
son mis labios  
te crecen  
y entonces esa espiga  
penetra dulce  
madura  
y florece en mi vientre arrastra (*Al filo del gozo*).

En la tercera estrofa, a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte del poema, es el yo lírico el que toca el cuerpo del hombre. Sin embargo, éste se reduce, sinécdoquicamente a *esa espiga*.

Para Jean-Luc Nancy, “el cuerpo da lugar a la existencia” (16). Desde esta perspectiva, en el siguiente poema de Minerva Margarita Villareal, la existencia del Otro es dada a través del sabor del *fruto* que refiere directamente al pene del amado.

Probar el fruto  
y saber  
que eres tú (*Adamar*)

En la poesía de Silvia Tomasa Rivera que ha trabajado en varios de sus libros el tema erótico, también se encuentra este interés por los genitales masculinos:

Seré capaz,  
si me permites  
perderme en los confines  
de tu huerto  
y extraer la dulzura,  
como quien saca jugo  
a un mango criollo (*Poemas al desconocido. Poemas a la desconocida*).

En los últimos cuatro versos, puede observarse, además, una metáfora que aporta un rasgo extra al pene y al semen evocados. Así, el desvío no sólo compara en textura o forma al mango o al *extraer* algo de él, sino que además aporta el sema de la dulzura al acto de la felación.

Georges Bataille sostiene que el lugar más erótico de un cuerpo está donde la vestimenta se abre (*La felicidad*, 101). Sin embargo, pocas veces, si no es que nunca, se hace referencia a la vestimenta que portan los hombres dentro de este tipo de poemas; normalmente, como ocurre en el siguiente texto de Minerva Margarita Villareal, será el mismo yo lírico femenino el que tenga este tipo juegos.

Cielo es tu lengua

agua del cielo

y el botón

jaspeado

de mi vestido

se abre

a la urgencia de tu lluvia (*La condición del cielo*)

Como hemos podido observar en los ejemplos anteriores, las imágenes más recurrentes para hablar de las partes del cuerpo masculino en este tipo de procedimientos que involucran a la sinécdoque y la metonimia, son: “la lluvia” y “el rocío” para el semen y “la espiga” y “el fruto” para el pene. De la misma manera, esto es un indicador de que, socialmente, la eyaculación es la marca definitiva de haber conseguido la cumbre del acto sexual para el hombre, de ahí el interés de las autoras por colocarlo al centro de su atención en los poemas. No es arriesgado sugerir que, entonces, esto implica una circunscripción no sólo corporal del hombre al pene, sino que su papel como amante o participante del acto sexual, se ve cumplido exclusivamente al alcanzarlo.

### III. 4. El otro amor.

El proceso de formación de la literatura homosexual<sup>61</sup> con corte erótico en nuestro país ha tenido un desarrollo complicado. Las condiciones ideológicas y de represión sexual en diversos momentos históricos de México han sido clave para que el discurso homosexual fuera apartado por un tiempo prolongado. Poco a poco y con los cambios sociales que han tenido lugar desde mediados del siglo XX, las circunstancias son ahora distintas. El movimiento estudiantil de 1968, por ejemplo, fue un antecedente para la creación del Frente de Liberación Homosexual (1971), el primer grupo que funcionó como un parteaguas para la creación de movimientos de identidad sexual y que comenzó un nuevo paradigma con la primera marcha gay en la Ciudad de México en 1979<sup>62</sup>.

Desde la narrativa, la primera novela de tema homosexual que se conoce es *El diario de José Toledo* escrita por Miguel Barbachano Ponce y publicada en 1962 (Pereira). Sin embargo fue hasta *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata que se hizo evidente la ruptura de la tradición literaria homosexual.

Por otro lado, al pensar en poesía masculina de corte homosexual, la referencia más cercana que tenemos, al menos en México, suelen ser los Contemporáneos mediante un discurso velado. Pensamos en Villaurrutia, Elías Nandino y Carlos Pellicer desde lo que podríamos llamar una confesión a media voz ya que muchos poemas amorosos no hacen evidente el género de la persona amada.

Yo acaricio el paisaje,

---

<sup>61</sup>Tomaremos el término “literatura homosexual” como aquella “escrita por hombres y mujeres homosexuales y heterosexuales que tratan el tema de manera explícita”, ya que es así como la entiende el *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*.

<sup>62</sup> Nuestra investigación no aborda movimientos de liberación lésbica, transexual ni de ninguna otra índole debido a que nuestro interés primordial está en el tratamiento del cuerpo masculino. El presente texto no pretende ser más que un punto de partida hacia futuras exploraciones más amplias.

oh adorada persona  
que oíste mis poemas y que ahora  
tu cabeza reclinás en mi brazo (*Esta barca sin remos es la mía*)

En poemas como este extracto de “Recinto” de Carlos Pellicer (Tabasco, 1897), la indeterminación es lo que brinda la libertad al poeta para hablar de “el otro amor”. El Otro, textualmente podría bien ser un hombre o una mujer pero el autor no desea revelárnoslo. Así, el cuerpo masculino no se enuncia.

Carlos Monsiváis, en el prólogo a *La estatua de sal* de Salvador Novo dice que una constante en los Contemporáneos frente al tema de los llamados “afectos diversos” es el tono fatalista, resentido y marginal, ya que “al no ser admisibles las relaciones amorosas entre *anormales*, quien aborde literariamente la marginalidad sexual o moral, requiere de los paisajes poéticos de la soledad y la amargura” (73)<sup>63</sup>.

Si bien la poética de Novo se inscribe dentro de estos parámetros, la satirización del acto sexual que es evidente en su poesía, traslada el espacio de representación del amor homosexual, como señala Monsiváis, del margen hacia el centro.

Antes de ellos, hay pocos ejemplos desde el tema homosexual con referencia al discurso amatorio o sexual (Amado Nervo con su poema “Andrógino”, es uno de aquellos casos de transgresión más visibles de la época anterior). Es hasta años más tarde, probablemente con la poesía de Abigail Bohórquez (1936), Luis González de Alba (1944), José Joaquín Blanco (1951) y Juan Carlos Bautista (1964) que empezó a tomar fuerza la poesía llamada por muchos “homoerótica”.

Los poemas tratados a continuación, son algunos ejemplos que parten de un yo lírico homosexual. En ellos se analizará el tratamiento del cuerpo desde distintas

---

<sup>63</sup> La cursiva es mía.

perspectivas. Comenzaremos con Abigael Bohórquez nacido en Caborca, Sonora, en 1936. Se trata de un poeta olvidado por la crítica durante por varias décadas a pesar de ser reconocida su calidad literaria. Influenciado por los Contemporáneos y calificado por Efraín Huerta como “poeta de poderosa y macha poesía<sup>64</sup>”, Bohórquez es un poeta intenso y rupturista tanto en sus formas poéticas como en los temas que trata. Su paradigmático libro *Digo lo que amo* que de forma abierta retrata la homosexualidad<sup>65</sup>, fue publicado apenas dos años después de que se desclasificara a la homosexualidad de los manuales de enfermedades psiquiátricas<sup>66</sup>. Este libro surgió, además, como una especie de diálogo con el poema “Si el hombre pudiera decir<sup>67</sup>” de Luis Cernuda.

En Abigael Bohórquez, hablar del Otro, parte de la necesidad de dar testimonio de la existencia del amado. Así, sus poemas homoeróticos son una apología al cuerpo del Otro ya sea desde la plenitud, la añoranza o incluso el sufrimiento. “Primera Ceremonia”, publicado originalmente en *Digo lo que amo* (1976), es desde sus primeros versos una alabanza al cuerpo de un joven que se describe en primer lugar con un neologismo<sup>68</sup>: *primaverizo* en donde el sufijo –izo forma, a partir del sustantivo: primavera, un adjetivo con la cualidad o característica de éste. Así, nos encontramos con la primera referencia de la juventud del llamado *cervatillo matutinal*. El siguiente verso: *deleital* y *ternúrico* hace

---

<sup>64</sup> Efraín Huerta escribe en 1969 el poema “Palabras por Abigael Bohórquez”, en donde lo califica de este modo.

<sup>65</sup> Aunque ya en otros de sus libros, tales como *Las amarras terrestres* (1969) y *Memoria en la Alta Milpa* (1975), había abordado el tema homoerótico.

<sup>66</sup> En 1973 se desclasifica de la APA a la homosexualidad como trastorno mental aunque en 1974 la séptima edición del DS-II la cataloga como un desorden de la orientación sexual. Será hasta el 17 de mayo de 1990, cuando la OMS la elimine del listado internacional de trastornos mentales.

<sup>67</sup> Perteneciente al libro *Los placeres prohibidos* (1931).

<sup>68</sup> Una característica de la poesía de Abigael Bohórquez consiste en la creación de neologismos. Muchas veces esta creación de palabras modifica el sentido original de ellas y las transforma para potenciarlas. Por ejemplo, en el caso de *veranideces*, el sustantivo original: verano, se transforma en verbo, dotando de las características del verano, al *cervatillo matutinal*. Incluso, puede tratarse de la unión de las palabras verano y reverdecer por lo que el neologismo significaría el nacimiento del Otro a través de las manos del yo lírico. Otros casos de neologismos en el poema son: *primaverizo*, *ternúrico* y *silvestrecido*.

visible el tipo de amantes que aparecerán en muchos de sus poemas eróticos: jóvenes en los que tanto la pasión como la candidez son deseables.

primaverizo yaces,

deleital y ternúrico,

y nadie es como tú, cervatillo matutinal,

silvestrecido y leve.

aparentas dormir

y una sonrisa esplende tus pupilas;

quedo sin mí.

Tú veranideces

cuando mis manos desdoblan su pobreza

y tocan tus cabellos dóciles, como el agua

y me tiendo a tu lado.

Desnudo te descubres; desnudo estoy allí;

suspenso, trémulo

desamparado como la noche del misérrimo;

ayuno y mórbido:

qué puedo hacer, enceguecido y mudo,

atado de estupor,

¿maravillado?

mantienes tu mirada fresca y feroz,

sedienta de antemano;

resplandeciendo en la devoradora oscuridad; tu sexo,

húmedo, cálidamente eléctrico, madero victorioso,

con el recuerdo herido todavía  
de la primera masturbación y el receloso orgasmo,  
y tus labios suntuosos  
temblando un hálito que ya no necesita  
el niño aquel que eras,  
y tu cuello miro que pulsa las cuerdas  
del corazón, no sé si el tuyo, el mío,  
y ninguna palabra pronunciamos,  
ninguna a mi favor;  
no hay gracia para mí.  
Deja que diga no tu pecho núbil,  
duro lugar de la salud,  
marejada que nadie detendrá,  
retén su amor, su odio;  
tu modo de ser tú casi me lame,  
calor de perro, ojos de ganso, hermano de caballos;  
me viene encima tu sazón,  
la rotación novicia de tu ombligo,  
tu almíbar de estar hecho  
veloz, inmóvil, lento, prensil, inapresable;  
tiendo una mano: existes;  
tus muslos, golpe a golpe, se separan,  
se encuentran, se encajan, se unifican,  
se hace una brecha ardiente en el revuelo

de la sábana;  
no hay piedad para mí.  
Tus dientes caen, degüellan,  
rindo el sentido.  
Tómame,  
deshónrate, sométeme, contrístate, obedéceme,  
enloquece, avergüenzate, desúnete, arrodíllate,  
violéntame, vuelve otra vez, apártate, regresa,  
miserable, amor mío, lagarto, imbécil, maravilla,  
precipítate, aúlla.  
De pronto, tú, el relámpago,  
abierto, florecido, restallante,  
arriba, abajo, encima, ¿dónde?  
hiendes la oscuridad,  
y adentro:

llueves (*Las amarras terrestres*).

Si bien la admiración está presente desde el principio, el asombro total llega con la desnudez del Otro, con el cuerpo que va siendo descubierto por las manos del yo lírico; esta transformación se da de los versos ocho a dieciocho. En el verso doce, por ejemplo, el yo lírico se hace presente junto al cuerpo del amado en igualdad de circunstancias: *Desnudo te descubro; desnudo estoy allí*; por lo que no se trata de un recuerdo evocador del Otro solamente sino de un momento compartido, en el que la conciencia propia lo dota de

intimidad. Al respecto dice Octavio Paz: “el amor es mutuo y correspondido: ninguno de los dos amantes es un objeto de contemplación para el otro” (30).

Sin embargo, es hasta el verso veintiuno cuando aparece con mayor fuerza el cuerpo del Otro: *resplandeciendo en la devoradora oscuridad; tu sexo, / húmedo, cálidamente eléctrico, madero victorioso, / con el recuerdo herido todavía / de la primera masturbación y el receloso orgasmo*, en donde las formas de adjetivación correspondientes al pene lo elevan. De igual modo, volvemos a tener información sobre la juventud del amado.

Desde el verso treinta y tres, el ritmo se vuelve más vertiginoso, en el treinta y ocho se dan rasgos particularizantes de amado: *calor de perro, ojos de ganso, hermano de caballos*; y en el cuarenta y dos la confusión del acto sexual se traspasa al plano textual mediante los oxímoros (metasemema por supresión-adjunción negativa): *veloz, inmóvil, lento, prensil, inapresable*. Después de eso el yo lírico dota de existencia al Otro a partir del tacto<sup>69</sup>. Más tarde el ritmo a través de las enumeraciones (metataxo por acumulación) que siguen conteniendo por momentos figuras como el oxímoron, recrean el orgasmo hasta los últimos potentísimos dos versos y *adentro: / llueves* que metaforizan la eyaculación.

El siguiente texto “Cuerpo de deleite” surge de la evocación del amante ausente desde la añoranza, pues se conoce tanto su cuerpo que puede reconstruirse de memoria.

si de nuevo pudiera  
como si nada o nadie hubiese de amar más;  
si me fuera otorgado un solo instante,  
ahora que no estás, sino un espacio helado;  
si se me concediera:

---

<sup>69</sup> Para Jean-Luc Nancy la existencia a través del tacto no es una hipérbole, es decir, no pertenece al plano metafórico, sino al de la realidad: “El cuerpo de gozo goza de sí en tanto que este sí es gozado (que gozar/ser gozado, tocar/ser tocado, espaciar/ser espaciado *constituyen aquí la esencia del ser*)” (82).

yo volvería a ti, sí, volvería  
suplicando tus dedos finos  
como el primer día de las espigas,  
rogándote beber  
tu dulce y dura flor,  
pidiéndote  
aquel que fue contigo tu soldado de plomo,  
tu primera mujer,  
tu barco de papel,  
tu cama;  
ah, sí que volvería a tus jugos profundos  
que fueron en mis labios la canción;  
a tu alegría ociosa  
de la que todavía haces ausencia;  
a tu esbelta hermosura  
que no me pertenece sino la cruz sin nadie;  
a tus ojos navales  
donde partí y no estoy;  
yo volvería a ti,  
junto a tu sombra,  
sombra de ti, perdido.  
pero no tengo, no, ya nunca  
tus palabras de mocedad  
tu breve piel trigueña

donde me puse a arar y me sembré  
como una almendra atroz,  
puesta en ti,  
condenada a nacer y manar de tu costado;  
pero no tengo, no, ya nunca,  
riesgo mío,  
la turbadora cercanía de tu mirada,  
no tengo ya tu cuerpo, su labranza,  
su cuenco de rocío, su quejumbre,  
su equilibrado ruseñor, su oleaje,  
su tersura de orquídea entre mis labios,  
no, ya nunca, nunca más.  
yo llevé a tu cintura la turbia compañía,  
yo acerqué a tu cadera  
un acedo calor de lenocinio;  
yo puse mis colmillos de solapado roedor  
a morder tu amistad;  
yo fui el mono borracho, tu asesino,  
el corsario de tu pureza,  
tu verdugo, todo, todo,  
y volvería a hacerlo,  
sólo  
por volver  
a mirarte (*Poesía en prenda*).

El verso diez: *tu dulce y dura flor*, es una metáfora del pene en el que el sema que se le añade es la dulzura como también observamos anteriormente en Silvia Tomasa Rivera. Más tarde el cuerpo es descrito como *esbelta hermosura* en donde es reconocible una prosopopeya (metasemema por supresión-adjunción parcial) ya que la hermosura no es la que es esbelta (debido a que se trata de una cualidad física que no puede tener un sustantivo abstracto), sino el amado: esbelto y hermoso. Lo mismo sucede con: *breve piel trigueña* en donde la brevedad no está en la piel sino en la duración del amor. Es interesante también cómo en: *no tengo ya tu cuerpo, su labranza, / su cuenco de rocío, su quejumbre, / su equilibrado ruiseñor, su oleaje, / su tersura de orquídea entre mis labios*, el cuerpo se metaforiza de diversos modos ya que refiere a distintas partes de éste y al mismo tiempo cada una de ellas es totalizadora; se trata de un proceso sinecdóquico particularizante del tipo  $\pi$ : se habla de la *tersura de orquídea*, es decir del pene (metáfora), por decir cuerpo, por ejemplo. Finalmente, los últimos versos: *y volvería a hacerlo, / sólo / por volver / a mirarte*, hacen referencia a lo esbozado por Jean-Paul Sartre en cuanto a la mirada, ya que sólo mediante ella el amado ausente podría existir realmente.

El poema siguiente, “Reincidencia”, probablemente es el más conocido de Abigael Bohórquez. En él, se utilizan algunas referencias al léxico pastoril y es que “Bohórquez maneja a la perfección diversos registros y tradiciones, desde el lenguaje sonoreense, hasta el español culto del siglo de oro” (*Abigael Bohórquez*, 11). El texto trata de la relación sexual con un joven que en este caso es llamado *zagal*, es decir, pastor joven. Alrededor de él y mediante procedimientos recurrentes como la anáfora, metáfora, enumeración e hipérbaton, se crea la atmósfera erótica.

dejó sus cabras el zagal y vino.

qué resplandor de vástago sonoro,

qué sabia oscuridad sus ojos mansos,  
qué ligera y morena sus estatura,  
qué galanura enhiesta y turbadora,  
qué esbelta desnudez túrgida y sola,  
qué tamboril  
de niño sus pisadas.

dejó sus cabras el zagal y vino...  
ah libertad amada dije  
éste es mi cuerpo, laberinto, avena,  
maduro grano que arderá en tus dientes,  
esquila, choza, baladora oveja,  
tecórbito y aceite, paja y lumbre;  
baja a llamarme, a reprenderme a herirme,  
a serenar turbadas hendiduras;  
baja, pupila de avellana, baja  
rústico centelleo, ráfaga de rocío,  
colibrí de ardimientos,  
soy también tu ganado, ven, congrégame,  
descínete, descúbreme  
asido a tu cintura, dulce ramo,  
caramillo de azahares en mi boca.

y ante mis ojos,

como un tañido de frescura,  
triunfal y apasionado desconcierto,  
emergió de sus piernas trascendiendo  
hacia todos mis dedos como galgos,  
liebre espejeante, mórbida espesura,  
la suntuosa epidermis respirando,  
temblando, endureciéndose  
en la gallarda péndola,  
el orgulloso, endurecido bronce,  
de su intocada parte de varón;  
estallido, mordisco, ávida lengua, indómito pistilo,  
dulzorosa penetración, pródigo arquero, novilúnido  
semen,  
plenamar de su espasmo,  
de su primer licor, abeja de oro,  
se me quedó en el pecho, pecho a tierra,  
un gemido de manso entre los árboles.  
Luego estuvimos mucho tiempo mudos,  
vencedores vencidos,  
acribillados, cómplices, sobre las pajas ásperas  
él junto a mí, sonando todavía  
y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza.  
Recordé que se olvida.  
Que no se dijo nada más.

Dejó sus cabras el zagal y vino.

Qué blanco, qué copioso y dul

ce

vino (*Las amarras terrestres*).

De nuevo, desde el principio existe una descripción puntual del cuerpo masculino, por lo que el lector puede inferir que los rasgos que se dan no refieren a la categoría abstracta del “amante”, sino a los de uno en particular: *qué ligera y morena su estatura, / qué galanura enhiesta y turbadora / qué esbelta desnudez túrgida y sola*. Sobresale el hecho de que cada estrofa comienza con el mismo verso: *dejó sus cabras el zagal y vino*. Esto se debe a que el yo lírico está situado desde el presente desde donde rememora el evento pasado, del mismo modo, esta repetición recalca la cualidad de juventud del amado.

Así como el cuerpo masculino se encuentra a lo largo de todo el texto, también el cuerpo propio se describe, aunque en referencia al Otro, ya que este último es el sujeto contemplado: *éste es mi cuerpo, laberinto, avena, / maduro grano que arderá en tus dientes*. La decisión del yo lírico de adjetivarse como: *maduro grano*, contrasta con la mocedad del zagal. Otro punto que merece nuestra atención es la urgencia por poseer y ser poseído por el amado en la segunda estrofa, en la que incluso la repetición y la enumeración funcionan como procedimientos de convencimiento que hacen evidente el deseo carnal del yo lírico. La metafORIZACIÓN del pene en: *caramillo de azahares en mi boca*, pertenece a un léxico medieval, mismo que, además de ser recurrente en la poesía de Bohórquez, se distancia de comparaciones habituales.

Habría que poner atención también a los versos: *como un tañido de frescura, / triunfal y apasionado desconcierto, / emergió de sus piernas trascendiendo / hacia todos mis dedos como galgos*, ya que en ellos, no es el yo lírico el que toca al Otro sino el cuerpo del Otro el que se dirige a las manos, lo cual crea una mayor tensión y atmósfera de intensidad en el poema, además de que rompe con el lugar común de que el cuerpo del Otro es pasivo al ser tocado.

Además, tratándose de un joven primerizo en los menesteres del erotismo, el yo lírico pone una atención desmedida al momento de la erección: *el orgulloso, endurecido bronce, / de su intocada parte de varón*. Y es que incluso después de la eyaculación, el cuerpo del *zagal* sigue siendo recordado, por lo que la oda al cuerpo no se reduce al deseo carnal del yo lírico sino a la admiración estética del Otro, que además se encuentra en una relación de igualdad con el yo lírico: *Luego estuvimos mucho tiempo mudos, / vencedores vencidos, / acribillados, cómplices, / sobre las pajas ásperas / él junto a mí, sonando todavía / y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza*.

La última estrofa funciona como cierre del recuerdo en donde si bien se utiliza como primer verso el mismo que en las estrofas anteriores, en este caso: *Dejó sus cabras el zagal y vino*, éste funciona como contenedor de la historia completa. Los otros tres versos, recuerdan el momento cumbre de la relación sexual: *Qué blanco, qué copioso y dul / ce // vino*, en los que además de encontrar la metáfora del vino blanco y dulce para referirse al semen, encontramos un calambur (descomposición fonética por permutación), en donde puede leerse tanto “dulce vino” como “se vino”, ya que se busca este doble juego semántico a partir del acomodo gráfico.

Además de Abigael Bohórquez, ha habido varios poetas que han tratado el tema de la homosexualidad y del cuerpo desde diferentes perspectivas. José Ramón Enríquez

(Ciudad de México, 1945), por ejemplo, en su poema largo *Supino rostro arriba*, hace evidente la homosexualidad del yo lírico desde una revelación amorosa a Dios.

Supieron de nosotros los mentores.

Como supiste tú.

Reíste con nosotros esa noche

cuando, él de diecisiete y yo de diecinueve,

con nuestra piel intacta y nuestro sexo

supimos del delirio.

Tú querías ser testigo

de los muslos, las lenguas,

del sexo duplicado

y los glándes de seda (*Supino rostro arriba*)

La confesión religiosa se vuelve también una confesión del suceso iniciático de la homosexualidad en la lejana juventud, en donde incluso el cuerpo masculino se vuelve el objeto de deseo de Dios: *Tú querías ser testigo / de los muslos, las lenguas, / del sexo duplicado / y los glándes de seda*. Llama la atención el penúltimo verso del fragmento: *del sexo duplicado* ya que esta figura que hace referencia a los dos seres idénticos, es frecuente en la poesía de los también llamados “amores iguales” y que enfatiza su semejanza corporal.

Cuando se habla de poesía homosexual, uno de los nombres más mencionados es el de José Joaquín Blanco (Ciudad de México, 1951). En su libro *La ciudad tan personal* (1976), por ejemplo, recorre espacios cotidianos que se convierten en *locus amoenus* para encuentros de los “afectos diversos”. En este sentido, y habiendo sido vetadas durante mucho tiempo las prácticas homosexuales dentro del mundo cotidiano, la ruptura que

Blanco propone es, en primera instancia, resignificar los espacios habituales dentro de su poesía, quedando implícitos los cuerpos que los ocupan y que de algún modo se extienden a ellos. En el poema “Balada”, es visible la complicidad de los muchachos y su necesidad de perderse de las miradas de la gente.

Luis lo vio primero y lo siguió;

*Andrés disimuló.*

Luis preguntó cualquier cosa

*Y Andrés respondió.*

Sonrieron nerviosos, la gente pasaba;

El asfalto mojado, había muchos coches.

Luis preguntó otra cosa

*Y Andrés asintió.*

Entre la gente se perdieron

*Y quien los vio se calló (La ciudad tan personal).*

En varios de sus libros se encuentra esta recreación del espacio gay, así como un interés por describir su forma de vida. En estos versos de “Canción del amor perdido”, la melancolía y la elucubración de la situación actual del amor ya desaparecido, se hace visible.

Andarás ahí por las playas

Con fornidos marineros

Y un melancólico boy-friend,

*Pero sé que me recuerdas (La siesta en el parque).*

Es importante comentar que la referencia al marinero, presente en el segundo verso, es frecuente en la literatura gay. Incluso, Gerardo Bustamante Bermúdez lo define como “el símbolo de la homosexualidad por antonomasia” (*Digo lo que amo*, 8). Por otro lado,

Schatzmann Willvonseder menciona que en el siglo XX reaparece la figura del marinero y que éste “tiene el papel de seductor o seducido, es representante de deseos lejanos, posiblemente fuera del alcance” (132). Este símbolo, además, suele estar relacionado con la corporalidad del amante que en este caso es descrito como fornido.

Quien ha dedicado muchos textos a la descripción del homoerotismo, que sobre todo aparecen en su primer libro, *Lenguas en erección* (1990), es Juan Carlos Bautista (Chiapas, 1964). En él pretende hacer visible el “otro amor”, sobre todo a través de la perspectiva carnal. Así desde el texto que da nombre al libro, Bautista deja clara su intención:

Decir para no tocar:

nombrar su cuerpo para conjurarlo (*Lenguas en erección*).

Es necesario que el cuerpo se nombre para que cobre resonancia. Y, a la manera de Sartre, mirarlo –en este caso, nombrarlo– dota de existencia al Otro. En el siguiente poema, el poeta cumple su promesa y habla del cuerpo.

que murieras tú  
y que tu sangre  
y que tus huesos y tu nervio  
y el fuego amarillo de tus ojeras  
y tus dientes y tus nalgas  
y tu cabello de mulo  
y tu pez fuera del agua  
y tus ojos  
tus ojos lentos de furia cebada  
y tu cabeza echada hacia atrás

y tu cuello de enfermo  
y tu pelvis  
y el húmedo negro rabioso grito de tu culo  
y tus manos detenidas  
tus manos sobre mis manos  
tu cuello encima de mi cuello  
tu boca comiéndose en mi boca  
nuestros estribos rotos  
que murieras tú y todo eso  
no fuera la vida no fuera la muerte  
que fuera el miedo nada más  
tu cuerpo nada más  
mi cuerpo (*Lenguas en erección*).

Lo primero que llama la atención en el texto es el ritmo que intenta simular una relación sexual. Éste está creado a base de repeticiones ligadas por la conjunción y (polisíndeton: metataxo por adjunción), por los acentos métricos distribuidos en los versos de manera constante, así como por los encabalgamientos (metataxo por supresión) como en los versos *que murieras tú y todo eso / no fuera la vida no fuera la muerte*, y la falta de puntuación a lo largo del poema. El primer verso, además, nos señala que podemos leer el texto como una alegoría (metalogismo por supresión-adjunción completa) a la *petit mort*. El recorrido a través de los versos, es también el recorrido a través del cuerpo del amado de una manera desesperada, en donde la mención a cada una de sus partes es una oda al cuerpo del Otro, sin caer en generalizaciones y buscando especificar cualidades del amante: *tu cabello de mulo*.

Como se mencionó anteriormente suele hablarse de la duplicación de los cuerpos, o más bien de la identificación de estos a través de su semejanza, es decir, la que les otorga su condición masculina. Uno de los primeros ejemplos dentro de la tradición mexicana se encuentra en “Nocturno de los ángeles” de Xavier Villaurrutia (Ciudad de México, 1903):

Y esa constelación sería como un ardiente sexo  
en el profundo cuerpo de la noche,  
o, mejor, como los Gemelos que por vez primera en la vida  
se mirarán de frente, a los ojos, y se abrazarán ya para siempre (*Obras*).

En el texto, el descubrimiento de la semejanza del Otro con el cuerpo propio, tiene la repercusión del reconocimiento en el amado, y por lo tanto, del amor. Algo parecido sucede en el siguiente fragmento perteneciente a “Fin de fiesta” en donde los cuerpos se juntan y más tarde se fusionan hasta transformarse en uno solo.

Me voy sucio a la cama  
para apretarme a tu cuerpo  
hasta que los dos expiemos  
el insomnio del otro.  
Me pegaré tanto a ti  
que mi respiración será tu voz  
y mi cabeza tu joroba.  
Seré tu hermano siamés, tu muerte.  
Seré la puerta de atrás  
y haremos un insecto de muchas patas y orejas.  
Mi brazo hinchará tu camisa  
y mi boca morderá tu sobaco.

Estaré tan pegado

que tendrás que olvidarme (*Lenguas en erección*).

El yo lírico hace evidente de diversas maneras este anhelo de fusión con el Otro, sin embargo el verso en el que resulta más evidente la cuestión de los “amores iguales” es sin duda: *Seré tu hermano siamés, tu muerte*. Otro poema en el que se aborda la similitud es en este fragmento de “Tercera corrida” de Juan Carlos Bautista en donde el cuerpo es tratado de un modo muy explícito:

Quiero que Humberto y Valente se conozcan en mi sueño,

en esta página misma,

que se amen bajo la regadera furiosa,

asombrados de ser tan hermosos e idénticos,

enamorado de su propia semejanza,

dándose por el culo generosamente como camaradas infatigables,

con las nalgas encabritándose ante la inminencia de la Caída Colosal,

y las vergas repegadas y palpitantes como dos corazones enamorados (*Bestial*).

Pareciera que la razón de la atracción por el cuerpo del Otro es la semejanza entre ellos mismos en su condición de hombres: *asombrados de ser tan hermosos e idénticos, / enamorados de su propia semejanza*. De igual modo se distingue el léxico expreso: *dándose por el culo, con las nalgas encabritándose* y más tarde: *las vergas repegadas y palpitantes*. Esta especificación podría ser un manifiesto de Bautista para nombrar, como en *Lenguas sin erección*, sin tapujos, el cuerpo, lo que no excluye que dentro del mismo texto, el autor lo refiera de una manera más subjetiva:

## SU CUERPO

que es doscientos burdeles que es su bulto de asfixia que es el nalgatorio de miedo que es el caballo acorazado y transido de terrores que es la aparición de la bestia repentina que es la muerte haciendo verónicas nunca vistas que es el coso cayéndose a pedazos que es las mujeres enrojecidas de deseo y gozo fúnebre que es el picador cubriéndose de espumas que es la vena negra que es la soberanía de la sangre sobre la que se erige toda la fiesta brava (*Bestial*)

En él, el cuerpo del Otro es más bien tratado de acuerdo con las emociones que ocasiona en el yo lírico, mismas que son metaforizadas de modo que el cuerpo se vuelve un ser amorfo e hiperbólico. En el texto hay mención directa al cuerpo en: *nalgatorio de miedo, la vena negra* y a prácticas sexuales: *picador cubriéndose de espumas*. Aparece también una mención al caballo, que como hemos visto anteriormente, es símbolo de la sexualidad. El siguiente texto proveniente de “Caballitos desbocados contra el muro” de Sergio Loo (Ciudad de México, 1982), retoma esta figura como detonadora de ritmo en la relación sexual.

(...) de nuevo tú  
desabotonándome la camisa y te trepas a caballito arre arre caballito  
que nos llevará directo al choque al muro del te acuerdas pero no  
me acuerdo cómo llegar a las plantas  
de tus pies separadas en mis manos y tus ganas de acelerar  
la tarde hasta que termine y me tenga que ir o el programa finalice con  
un enorme aplauso de parte de todos los televidentes llenos atascados  
de una felicidad idéntica a quítame la camisa que quiero revolcarme  
en tu arre arre acelera acelera para salir (*Revista Crítica*).

El ritmo, también es dado por la falta de puntuación, los encabalgamientos (metataxo por supresión) y la enumeración que se da a lo largo del poema. Este poema intercala la acción sexual –en donde el cuerpo aparece sólo mencionado<sup>70</sup>: *a las plantas / de tus pies separadas en mis manos*–, con la situación que los amantes están viviendo, en este caso una actividad sencilla como ver la televisión desde un sofá. Desde otro sitio, César Cañedo (Sinaloa, 1988), cuyo interés se encuentra también en recrear el escenario gay, contiene en su poesía una oda al cuerpo del hombre, como es visible en los siguientes versos, pertenecientes a “Kherigma”.

Tu cuerpo es Occidente con Uranos  
revestido del Padre y en el Hijo,  
divino desde la punta de tu uña torcida  
hasta la punta del páramo marfil de tus omóplatos  
nalga, sudor, lunares, miembro erecto,  
ensortijado azabache de gallardo potro,  
de la crin a la cola perla turgente,  
atléticas ancas de viril pendencia,  
memoria del futbol son tus dos piernas  
y un tímido *six pack* que te hace encuadre,  
en el robusto, pero delicado,  
lúbrico, mas no excesivo,

---

<sup>70</sup> Es importante notar también que el anhelo del yo lírico está en la consumación del acto sexual y no existe una atención sobre la descripción del cuerpo del Otro. Al respecto, según Octavio Paz, debe de haber un interés en el Otro pues: “el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad” (64). Sin embargo, en el texto se encuentra la acción de desvestirse que según Bataille, es necesaria para entrar en el terreno de lo erótico: es necesario el ocultamiento para que la transgresión tenga lugar.

glandezco, aunque no gigante,

pletórico, real, supremo pene (*Círculo de Poesía*).

El cuerpo de Otro aparece desde el primer verso y es sin duda descrito de manera hiperbólica (adjunción simple) lo cual genera *admiratio* lo que sirve para exponer esta realidad sexual que socialmente no quiere ser vista. Esta referencia a la divinidad es frecuente a lo largo de los versos donde diversas partes del cuerpo se van mencionando. Encontramos de nuevo la figura del caballo, tanto como sexualidad, como símbolo de fuerza viril. Más tarde, el terreno erotizado se va moviendo, poco a poco hasta llegar a los genitales en donde se condensa la fuerza poética: *en el robusto, pero delicado, / lúbrico, mas no excesivo, / glandezco, aunque no gigante*: estos versos hacen alarde de que la perfección no está en lo superlativo solamente, sino en los matices: *delicado, no excesivo, no gigante*. Todo esto para llegar a describir el asombro frente al prodigio: *pletórico, real, supremo pene*.

## **Conclusiones.**

Como se mencionó al inicio de esta investigación, la liberación femenina tuvo logros sociales y políticos importantes hacia mediados del siglo pasado. En materia poética, un primer esfuerzo se encuentra en que las autoras asumieran su cuerpo como propio y escribieran de él, provocando una tendencia a hablar tanto del onanismo como del cuerpo propio en el marco de las relaciones sexuales. Aunado a esto, si tomamos en cuenta que por siglos, la literatura, –y por lo tanto los procedimientos escriturales y la perspectiva desde la cual ésta se enuncia–, ha sido construida por hombres, no sorprende que estas mujeres muchas veces copien dichos procedimientos para referirse a sus propios cuerpos (un ejemplo paradigmático es, como se vio, el poema “Sobre mis labios” de Marisa Trejo Sirvent que utiliza “Piedra de sol” como modelo). Con todo lo anterior podemos explicarnos la razón por la cual el cuerpo masculino ha sido poco explorado desde la poesía erótica.

Históricamente la mujer ha sido pensada, y de ahí elaborada poéticamente, como cuerpo, y sobre todo como cuerpo para ser admirado por el hombre. Por lo tanto, sentir admiración por el cuerpo masculino ha quedado fuera de su campo de acción. Además, el hombre se ha esforzado por hacer gozar a la mujer, recorriendo su cuerpo como si de un territorio a explorar se tratara (procedimiento común dentro de la poesía erótica), de tal modo que él es quien suele tener la actividad sobre el cuerpo femenino, y no al revés. Esto se transfiere directamente al discurso de los poemas aquí analizados en donde, salvo contados casos, el cuerpo masculino (desde la perspectiva femenina) no es descrito ni caracterizado. Por lo contrario, la mayoría de los ejemplos suele seguir la premisa de que es el cuerpo propio (desde el yo lírico femenino) el que se descubre (*Desciendes, como un*

*ángel, / como oráculo a predecirme, / a adivinar lo más profundo / de mi pozo / y a medir su brocal / y el diámetro preciso / de sus húmedos bordes*), dejando a las abstracciones (como la fuerza o la violencia), las generalizaciones (decir cuerpo por decir una parte específica de éste o simplemente enumerar sin describir cualidades: *es el oído de tu cuerpo / escucho tus brazos / tus dientes / tu lengua / tus piernas*) y algún otro tipo de marcador (como la nostalgia por el amante ausente), la tarea de proyectar un discurso sobre el cuerpo masculino.

Resulta interesante que mientras que el asombro ante el cuerpo femenino por parte del hombre en los poemas heterosexuales, no está directamente vinculado con el placer que éste, el hombre, pueda recibir del cuerpo de la mujer, el asombro que produce el cuerpo masculino en las poetas, sí está relacionado con su capacidad de provocar placer en ellas (*el más rico deleite / es ser satisfecha en ti* o en los versos *estallan todos mis rincones / bajo el incansable oleaje de tu espalda*). Aunado a esto, poéticamente no está habilitado el espacio para que aparezca el cuerpo del hombre como cuerpo que goza mediante otras partes de su cuerpo que no sean los genitales, lo que, como se ha visto, reduce en mucho el espectro de comparaciones, metáforas y otros desvíos poéticos que forman parte del repertorio estudiado, dejando unas cuantas imágenes como las más socorridas: mediante sinécdoques y metonimias, el árbol y sus partes (tronco, rama, corteza), la flor: su suavidad y dulzura, la espiga, la lluvia / rocío, los frutos (de los que se extrae el néctar), etc. Éstas junto a muchas otras metáforas responden también a un pudor, producto de los constructos sociales, por parte de las poetas para referirse al cuerpo del hombre. Por eso, en la mayoría de los casos, los desvíos, además de oscurecer el discurso, operan mediante la sustitución, es decir, son ornamentales en la mayoría de los casos pues no agregan semas al referente: sabemos de

sobra que un pene erecto es duro y de forma cilíndrica, por lo tanto si se le compara con un árbol al enunciarlo como *ceiba de tronco largo y fino* no se le agrega nada a lo evidente.

Las características que suele tener el cuerpo masculino en el discurso de la poesía escrita por mujeres son bastante homogéneas por lo que parece que responden a una categoría abstracta del amante. Debido a que la mayoría de los poemas describen al acto sexual sin ponerlo en contexto, da la impresión de que estos pudieran estar hablando de un sólo cuerpo masculino: fuerte, agresivo pero delicado, resistente, protector (*yo sería pájaro en las ramas de tu huerto*, en donde las ramas del huerto son soporte para el yo lírico transfigurado en pájaro), siendo las características corporales una traslación de los roles que ocupa el hombre socialmente. Otros adjetivos frecuentes para el hombre suelen ser los de la corpulencia, blancura y suavidad (*Olor de sándalo en tu pecho. / Me inclino hacia él y me pierdo del mundo / como la abeja ebria sobre el loto / esperando la noche que lo cierre / para ahogarse en su néctar*), que responden, del mismo modo, al estereotipo universal del amado.

De la poesía homosexual estudiada en esta investigación, podría decirse que ésta responde a la transgresión que también está teniendo lugar en el plano social, alrededor de la mitad del siglo XX. Así, a diferencia de los Contemporáneos que escribieron sobre el homoerotismo de una manera velada, por ejemplo, esta poesía es abiertamente homosexual, haciendo evidente que el cuerpo que se ama es el masculino. En este sentido, y habiendo sido vetadas durante mucho tiempo las prácticas homosexuales dentro del mundo cotidiano, en primera instancia la ruptura se encuentra en resignificar los espacios por lo que en los poemas se contextualiza el acto sexual. De esta manera, el cuerpo del Otro, no se encuentra en un espacio idílico o abstracto, como se vio en muchos poemas escritos por mujeres, por lo que el amante tampoco corresponde a una categoría abstracta. En cambio, se describen

cualidades distintas de cada uno de ellos (*tu cabello de mulo* o en *qué ligera y morena su estatura, / qué galanura enhiesta y turbadora / qué esbelta desnudez túrgida y sola*). También existe un cambio en cuanto a las metaforizaciones de distintas partes del cuerpo (*memoria del futbol son tus dos piernas* o en el verso *que es el nalgatorio de miedo* que está describiendo “su cuerpo”) y del pene en específico (*tu sexo, / húmedo, cálidamente eléctrico, madero victorioso*), que si bien hemos visto que en el caso de las mujeres, suelen repetirse, en diversos casos de la poesía homoerótica, se distancian de comparaciones habituales. Resulta llamativo de igual modo que en algunos casos (*como un tañido de frescura, / triunfal y apasionado desconcierto, / emergió de sus piernas trascendiendo / hacia todos mis dedos como galgos*), se rompe el lugar común de que el cuerpo del Otro es pasivo al ser tocado, redimensionando el acto sexual y desvinculándolo de la manera en la que socialmente suele ser vista la pasividad.

Existen algunos casos en los que también el cuerpo propio suele ser descrito aunque con la peculiaridad de enunciarse en referencia al Otro ya que éste tiene el lugar de sujeto contemplado en el acto erótico (*éste es mi cuerpo, laberinto, avena, / maduro grano que arderá en tus dientes*). De igual modo, en la mayoría de los poemas existe un asombro ante la desnudez del Otro en donde es frecuente la hipérbole generadora de *admiratio* frente al cuerpo masculino (*divino desde la punta de tu uña torcida*). A diferencia también de lo anteriormente comentado sobre la poesía erótica escrita por mujeres, en varios ejemplos homoeróticos, la oda al cuerpo no se reduce al deseo carnal del yo lírico, ya que la admiración por el cuerpo del otro es visible aún después de consumado el acto erótico (*Luego estuvimos mucho tiempo mudos, / vencedores vencidos, / acribillados, cómplices, / sobre las pajas ásperas / él junto a mí, sonando todavía / y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza*). Finalmente llama la atención un interés recurrente por la condición de

semejanza de los también llamados “amores iguales” en donde son frecuentes las menciones e incluso la admiración frente al Otro por este reconocimiento corporal (*asombrados de ser tan hermosos e idénticos, / enamorados de su propia semejanza*). Incluso, encontramos un caso de extremo de esto en donde es evidente el anhelo de fusión con el Otro en un solo cuerpo (*Seré tu hermano siamés, tu muerte. / Seré la puerta de atrás / y haremos un insecto de muchas patas y orejas*).

Aun cuando han sido esbozadas varias distinciones entre el modo de tratar el cuerpo del Otro desde la perspectiva del yo lírico masculino y aquel femenino, existen similitudes indiscutibles en cuanto a metaforizaciones frecuentes del acto sexual y del amado en cuerpos de agua o relacionados con el ecosistema marino (desde la perspectiva femenina: *Convulsa entre tus brazos como mar entre rocas*, o en *Lamí la boca de tu pez*, y desde el homoerotismo: *no tengo ya tu cuerpo (...) / su cuenco de rocío,(...) / (...) su oleaje*, o en el verso y *tu pez fuera del agua*) y en elementos relacionados con el caballo y el cabalgar (desde la perspectiva femenina: *de brisa estremecidos los relinchos / resuenan de placer hasta los cascós*, y desde el homoerotismo: *desabotonándome la camisa y te trepas a caballito arre arre caballito* o en la descripción del cuerpo del Otro como *ensortijado azabache de gallardo potro, / de la crin a la cola perla turgente*).

El que se compartan estas formas de metaforizar y transfigurar al Otro en los poemas se debe, probablemente, a la simbología de estos elementos: el mar como elemento inestable, atrayente, misterioso y violento, y el caballo como los deseos exaltados, los instintos, la impetuosidad del deseo, la fuerza sexual del centauro. Así, el agua puede aparecer como ritmo, referencia a los fluidos corporales y como forma final de la

transfiguración del amante. Por su parte, las metáforas equinas dan muestra del ritmo y fortaleza de la relación sexual.

Consciente de los logros pero también las limitaciones de un tema tan extenso como éste, la presente investigación espera ser una invitación a futuros trabajos que puedan profundizar de mayor modo, tanto en corpus como desde otras disciplinas, el tratamiento del cuerpo masculino en la poesía erótica.

## **Bibliografía.**

- Arteaga, Agustín. “El hombre, la «coraza estética»” *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.
- Badiou, Alain y Truong, Nicolas. *Éloge de l’amour*. Francia: Flammarion, 2009.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología literaria del Collège de France*. México, D.F.: Siglo XXI, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Madrid: Paidós Ibérica, 2009.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México, D.F., Tusquets Editores México, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Trad. Silvio Mattoni Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1993.
- Bautista, Juan Carlos. *Bestial*. México, D.F.: Ediciones El Tucán de Virginia, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cantar de Marrakech*. México, D.F.: CONACULTA-Verdehalago, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Lenguas en erección*. México, D.F.: Quimera ediciones, 2007.
- Blanco, José Joaquín. *Garañón de la Luna*. México, D.F.: Universidad Autónoma de México, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad tan personal*. México, D.F.: CEFOL, 1976.
- \_\_\_\_\_. *La siesta en el parque*. México, D.F.: UNAM, 1982.
- Bohórquez, Abigael. *Digo lo que amo*. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

\_\_\_\_\_ *Las amarras terrestres. Antología poética.* México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.

\_\_\_\_\_ *Poesía en prenda. Antología.* Québec: Écrits des Forges- Mantis Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ *Poesía reunida e inédita.* Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 2016.

Bracho, Coral. *El ser que va a morir.* México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1982.

Bustamante Bermúdez, Gerardo. “Abigael Bohórquez, el poeta que clama en el desierto”  
*Abigael Bohórquez. Poesía reunida e inédita.* por Abigael Bohórquez. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 2016.

Bustamante Bermúdez, Gerardo. “De ti anochece, tú que amaneces. La poesía como resistencia en *Digo lo que amo.*” *Digo lo que amo* por Abigael Bohórquez. México, D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

del Campo, Xorge. *Cupido de lujuria. El erotismo en la joven poesía de México.* México, D.F.: Editorial Signos, 1983.

Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Cañedo, César. “Cambio de paradigma en la poesía homosexual masculina en México en la década de los setenta: José Joaquín Blanco y Abigael Bohórquez. Hacia una tradición de la poesía homosexual”. *Círculo de Poesía.* 3 de septiembre de 2014. (web). 11 de enero de 2016. <http://circulodepoesia.com/2014/09/hacia-una-tradicion-de-la-poesia-homosexual-ensayo-de-cesar-canedo/>

Cañedo, César. “Nuevos poetas de Sinaloa: César Cañedo (Foja de Poesía No. 475)”. *Círculo de Poesía.* 13 de agosto de 2014. (web). 17 de febrero de 2016.

<http://circulodepoesia.com/2014/08/nuevos-poetas-de-sinaloa-cesar-canedo-foja-de-poesia-no-475/>

Chevalier, J. et al. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 2015.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2013.

Deleuze, Gilles , “La imagen-tiempo” en *Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Ed. Paidós, 1987.

Descartes, René. *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2013.

Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. México, D.F.: Primero editores, 2001.

Enríquez, José Ramón. *Supino rostro arriba*. México, D.F.: Juan Pablos Editor/Ediciones Sin Nombre, 1999.

Fraisse, Geneviève. *La diferencia de los sexos*. Argentina: Ediciones Manantial, 1996.

Freud, Sigmund. *Obras completas II* “El poeta y los sueños diurnos”. Madrid: Nueva, 1996.

\_\_\_\_\_ *Obras completas VII* “Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)”. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.

Grupo  $\mu$ . *Retórica general*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Escritura femenina y erotismo*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana. Texto Crítico. Nueva Época, julio-diciembre 1998, no.7, p. 109-122.

Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder, 2014.

Loo, Sergio. “Tres poemas por Sergio Loo”. *Revista Crítica*. 28 de enero de 2014. (web). 1 de abril de 2016. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/poemas/tres-poemas-por-sergio-loo>

- Manca, Valeria. *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina*. México D.F.: Universidad Veracruzana- Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- Mantilla Osornio, Adolfo. “Una genealogía del cuerpo masculino en el arte mexicano” *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.
- Monsiváis, Carlos. “El mundo soslayado (Donde se mezclan la confesión y la proclama)”. *La estatua de sal*. por Salvador Novo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena libros, 2010.
- Nead, Lynda. *The Female Nude. Art Obscenity and Sexuality*, Londres y Nueva York: Routledge, 1992.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Pellicer, Carlos. *Esta barca sin remos es la mía*. México, D.F.: Universidad Veracruzana, 2008.
- Pereira, Armando. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. México, D.F.: UNAM, 2004.
- Real Academia Española. (web). 5 de agosto de 2015.  
<http://lema.rae.es/drae/?val=erotismo>,
- Real Academia Española. (web). 12 de diciembre de 2015.  
<http://dle.rae.es/?id=6NOCLiW|6NVnJd6>
- Rivera, Silvia Tomasa. *Poemas al desconocido. Poemas a la desconocida*. México, D.F.: CONACULTA- Verdehalago, 2002.
- Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. Trad. Ramón Xirau. México, D.F.: CONACULTA Colección. Cien del Mundo, 2001.

Saavedra, Aurora Marya et al. *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica. Pícaras, místicas y rebeldes*. México, D.F.: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, 2004.

Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. febrero de 2014. (web). 18 de septiembre de 2015.

[http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Sartre\\_Jean\\_Paul-El\\_ser\\_y\\_la\\_nada.pdf](http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Sartre_Jean_Paul-El_ser_y_la_nada.pdf)

Schatzmann Willvonseder, Martin. *El abrazo del mar. Acerca de la metáfora del mar y la simbología del agua en la poesía erótica española e hispanoamericana* en Revista de Filología Románica 2015, Anejo VIII, 117-135.

Sefamí, Jacobo. *Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana*. University of California, Irvine.

Trejo Sirvent, Marisa et al. *Al filo del gozo. Antología de poesía erótica*. Tuxtla Gutiérrez: Editorial Viento al Hombro, 2007.

Verdon, Jean. *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo, el sentimiento*. Barcelona: Paidós, 2006.

Vergara, Gloria. "Mar de amar" en *Dos voces en alta amar*. México, D.F.: Editorial Práxis, 1990.

Villarreal, Minerva Margarita. *Adamar*. México, D.F.: Verdehalago- Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2003.

\_\_\_\_\_ *De amor y furia. Epigramísticos*. Granada: Esdrújula Ediciones, 2015.

\_\_\_\_\_ *Herida luminosa*. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

\_\_\_\_\_ *La condición del cielo*. México, D.F.: Editorial Colibrí, 2003.

---

*Tálamo*. Madrid: Hiperión- Universidad Autónoma de  
Nuevo León, 2013.

Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Villoro, Carmen. *Mujeres que besan y tiemblan. Antología mexicana de poesía erótica  
femenina*. México, D.F.: Planeta, 1999.