

Tras las ruinas del poema: el *agotamiento lírico* como clave interpretativa en *Mordiendo el frío* de Edwin Madrid

DAVID G. BARRETO

University of Pennsylvania, USA

RESUMEN

El autor interpreta el poemario *Mordiendo el frío*, del ecuatoriano Edwin Madrid. Lo hace a la luz de una afirmación del filósofo Alain Badiou: que el poema actual tiene solo una responsabilidad estética, ya no filosófica. Barreto afirma que Madrid muestra el deslinde entre filosofía y el poema moderno; para ello, se vale del lenguaje coloquial, el humor y la gozosa levedad sexual de Valerio, el personaje poético del libro. Según Barreto, el lenguaje poético, vacío, ya no cataliza la experiencia del sujeto: deviene en pura información. Añade que tal desconfianza en la poesía y el lenguaje líricos constituye una velada crítica a la institucionalización del género. Así, esta obra mostraría el *agotamiento lírico* de cierta poesía moderna. Barreto sugiere que dicho agotamiento se inserta en las condiciones globalizadas de las sociedades actuales, y que participa de la muerte de la experiencia en el sujeto moderno. Concluye que Madrid no lamenta la ruptura entre filosofía y poesía; por el contrario, busca trazar nuevas sensibilidades, signadas por la cotidianidad posmoderna.

PALABRAS CLAVE: Poesía ecuatoriana, poesía post-moderna, Edwin Madrid, *Mordiendo el frío*, agotamiento lírico.

SUMMARY

The author construes *Mordiendo el frío*, a poem book by the Ecuadorian writer Edwin Madrid. He does so in the light of philosopher Alain Badiou's assertion: that current poetry has only an aesthetic responsibility, and not philosophical anymore. Barreto

claims that Madrid shows us the detachment between philosophy and modern poetry; he achieves this by using colloquial language, humor, and the joyful sexual flippancy of Valerio, the poetic character of the book. According to Barreto, the poetic language, void of meaning, does not grasp the person's experience: it turns out to be a mere report. This wariness about poetry and lyric language is a veiled criticism to the institutionalization of the genre, the author adds. Hence, this piece would show the *lyric exhaustion* of certain modern poetry. Barreto proposes that such exhaustion is embedded in the globalized conditions of today's society, and that it plays a part in the death of experience of the modern person. Madrid closes with not lamenting the break up between philosophy and poetry; on the contrary, he strives to devise new sensitivities, marked by the everyday of post-modernism.

KEY WORDS: Ecuadorian poetry, post-modern poetry, Edwin Madrid, *Mordiendo el frío*, lyric exhaustion.

POCOS DUDARÍAN AL afirmar que la poesía que ha dominado buena parte de la producción poética desde la segunda mitad del siglo veinte en Ecuador –por no decir de la producción hispánica en general– ha tenido como uno de sus ejes la indagación del sujeto lírico que, en un gesto metapoético, vuelve sobre sí mismo para intentar hallar las condiciones que posibilitan el *hecho poético*. Esta redundancia poética, que en términos generales viene a ser uno de los registros que se va a repetir en distintos momentos a partir del Romanticismo, se ha consolidado de tal suerte en la poesía hispánica como un paradigma axiomático, que hemos pasado a asumir como dado, como conocimiento tácito, lo que en realidad es un producto de la poesía lírica post-romántica. Basta revisar la producción poética que desde finales del siglo diecinueve tanto en España como en Latinoamérica se ha llevado a cabo para constatar que, como ha sugerido recientemente Virginia Jackson, la poesía ha pasado a ser sinónimo de lírica, perdiendo así la múltiple dimensión que alguna vez se le dio tanto a la poesía como a la lírica.¹ En otras palabras, la poesía adjetivada como lírica se ha transformado en el paradigma *sine qua non* a través del cual leemos, juzgamos e interpretamos todo el resto de manifestaciones poéticas. Toda poesía, diríamos, ha pasado a ser subsumida bajo el rótulo de lírica, hasta tal punto que incluso se podría alegar que hemos perdido la capacidad para reconocer cuando un poema *no* es

1. Virginia Jackson, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton UP, 2005, p. 8.

lírigo. En esa línea, es evidente que al indagar por los indicios de la lírica como referente por antonomasia de la poesía, uno tendría que remontarse a los orígenes sociohistóricos previos al Renacimiento, cuando en Occidente se comenzó a consolidar la temprana modernidad con el consecuente apareamiento en el imaginario social de lo que se conoce como nación-Estado,² que no es sino el espacio para la aparición de la subjetividad moderna y, por ende, del sujeto lírico tal y como lo conocemos ahora. Esto, no obstante, aún está por escribirse.³ Sin embargo, lo que uno ya puede anticipar es que dadas las condiciones en las que se circunscribe la poesía lírica, este tipo de producción poética –como todo imaginario social– depende del movimiento social y de las nuevas economías políticas que se suscitan en dicha movilidad. Esto, por lo demás, entraña siempre una modificación en el entendimiento del mundo y, por consecuencia, del entendimiento que se tiene de la poesía. Por eso no debería causar ningún asombro que, inmiscuidos como estamos en la globalización, y con la paulatina erosión de las subjetividades modernas que esto conlleva (sigo aquí el emblemático libro *Empire –Imperio*, 2000– de Antonio Negri y Michael Hardt), uno tenga que recurrir a un poeta como Edwin Madrid, y en especial a su libro *Mordiendo el frío* (2004),⁴ para encontrar un referente de las nuevas posibilidades para la poesía.

Hay que advertir, sin embargo, que al hablar de *nuevas posibilidades* en Madrid, no lo hago con el afán de proponer que estamos al final de la poesía lírica tal y como la entendemos ahora, ni que los poetas están

2. Para el planteamiento del *imaginario social* he seguido de cerca el trabajo de Charles Taylor, especialmente su libro *Modern Social Imaginaries [Imaginarios sociales modernos]*, 2004]. Para un desarrollo sistemático de los paradigmas sociales, ver *Imagined Communities [Comunidades imaginadas]* (1983/2006) de Benedict Anderson, texto base tanto para Taylor como para Jackson.

3. El presente trabajo es parte de un estudio pormenorizado sobre el desarrollo a partir de los siglos XVI y XVII de la poesía y su posterior asimilación como lírica en España y en Hispanoamérica. En términos generales, el propósito de la investigación es localizar el momento histórico cuando la lírica pasa a conformar el imaginario social por excelencia dentro del mundo de la poesía, a la vez que pregunta por los límites de la poesía lírica. Este ensayo pretende, como intentaré explicar más adelante, dar pistas sobre el segundo punto.

4. *Mordiendo el frío* se hizo acreedor al prestigioso premio “Casa de América de Poesía Americana” en España en 2004. El libro fue publicado posteriormente por la editorial Visor.

cuestionando los orígenes mismos de la lírica y que, por ende, están dejando de escribir poesía lírica privilegiando, por ejemplo, la épica.⁵ El motivo detrás de esta lectura del poemario de Madrid es más bien proponer otro tipo de acercamiento a la poesía y, sobre todo, arriesgar la tesis de que aunque la poesía lírica continúa como referente absoluto de la actividad poética, existen instancias de su fractura y debilidad, debilidad que he llamado *agotamiento lírico* y que no entraña la eliminación del *imaginario lírico social* (en palabras de Jackson), sino que exige su reconocimiento y visibilidad, y, al mismo tiempo, demanda un avance en la crítica que hasta hoy ha dado como connatural la identificación entre poesía y lírica. En otras palabras, el agotamiento lírico no comporta tanto una noción de *estilo* poético cuanto un ejercicio que hace visible el hecho poético que, como todo artefacto social, forma parte de la variabilidad sociohistórica.

De esta manera, el primer punto que uno tiene que establecer al hablar sobre *Mordiendo el frío* es que el texto parte de una situación ya de por sí *sui generis*: la esperada voz en primera persona del poeta lírico desaparece y en su lugar Madrid nos presenta a un personaje –Valerio–⁶ que a través de descripciones y narraciones de su sexualidad consolidará a su alrededor un deterioro del lenguaje lírico que hace eco de la proposición filosófica conocida como la *edad de los poetas* acuñada por Alain Badiou, como explicaré más adelante. Pero además de constatar el desgaste de la lírica moderna en estos poemas de estilo epigramático, el constante juicio al que está sometido el decir poético, y la humorística distancia que se asume con respecto a los encuentros eróticos que se desbordan por estos poemas, son la justificación que Madrid usa para inscri-

5. Es evidente que la poesía lírica no nace en el seno de la modernidad. Desde la antigüedad, la lírica ha formado parte de un conjunto de prácticas poéticas junto con la épica, la canción, la égloga, etc. Esto no está en discusión; el punto es que en la modernidad la lírica ha colonizado al resto de producciones poéticas y que el ejercicio de interpretación de poesía que se ha hecho a partir del siglo diecinueve ha obviado las diferencias poéticas a favor exclusivamente de la lírica. Para el desarrollo de estos temas, ver el seminal libro de Jackson *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* [*La miseria de Dickinson: una teoría de lectura lírica*], 2005.

6. Muy temprano en el texto, una voz femenina increpará al personaje, llamándolo por su nombre: “¡Niño Valerio! ¡Niño Valerio!” (“Mi primera piedra”, 15).

bir una poesía que busca deslindarse del peso de lo que, en palabras de Badiou, representa la sutura entre el poema moderno y la filosofía.⁷ Así, la operación que para el filósofo francés representaría la culminación de la *edad de los poetas* –que implica la sutura mencionada–, es, en buena parte, análoga al reclamo que el poeta ecuatoriano hace cuando denuncia lo que él llama “la estética inteligente”, esto es, una estética en la que hay una “desmesura de una retórica hueca que no deja nada y que provoca sueño”.⁸ Esto no significa, no obstante, que en la poesía de Madrid no se lleven a cabo procedimientos de pensamiento y de verdad, sino que estos procedimientos son la expresión de la inmanencia y singularidad⁹ que particulariza y diferencia al poema de la filosofía. Finalmente, esta pérdida de la evocación lírica en Madrid, ejecutada en su caso con el deterioro del lenguaje poético que devendrá pura información, conduce a proponer que el lenguaje lírico está hueco y que ya no es, por consiguiente, el catalizador de la experiencia del sujeto moderno. En última instancia, y como veremos más adelante, el propósito del ensayo será alegar que el agotamiento de la lírica en Madrid admite la muerte de la experiencia del sujeto moderno, como ya lo anticipara en su momento Walter Benjamin, lo que presupone una bocanada de frescura en el mundo de la poesía a inicios del siglo veintiuno.

Empecemos diciendo que el recurso de la prosa poética que sirve de soporte al libro, y a través de este, el uso del coloquialismo que adopta Madrid para retratar la autobiografía de Valerio, no representa en sí mismo una novedad en la poesía latinoamericana. El caso de Nicanor Parra (1914) es de especial importancia, sobre todo si se tiene en cuenta que Madrid ha observado la influencia que el autor de *Poemas y antipoemas* (1954) tuvo en la formación de su obra: “[E]n mis inicios me llamó mucho la poesía de Nicanor Parra, y cuando conocí al antipoeta, hace algunos años [...] le pregunté: ¿y qué de la antipoesía? Y Parra contestó que eso había sido una metedura de pata”.¹⁰ La pregunta que Madrid

7. Alain Badiou, *Manifiesto for Philosophy [Manifiesto por la filosofía]*, trad. Norman Madarasz, Albano, SUNY UP, 1999, p. 86.

8. Edwin Madrid, *Mi nombre* (manuscrito inédito), 2005, p. 7. Cortesía del autor.

9. Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics [Manual de inaestética]*, trad. Alberto Toscano, Stanford, Stanford UP, 2005, p. 9.

10. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 4.

supuestamente hace a Parra y que se encuentra en su arte poética *Mi nombre*,¹¹ supone el cuestionamiento de una voz poética consciente de los límites de todo recurso como son la prosa poética y el coloquialismo.

Más adelante en su poética será el propio Madrid quien deslinde su obra de la del chileno y, complementariamente, de la del cubano José Lezama Lima (1910-1976) quien, según cuenta Madrid, solía preguntar a todo poeta chileno que visitaba Cuba: “¿Qué le pasa a Nicanor, todavía anda haciendo esas cosas tan raras [...]?”.¹² La separación buscada con Lezama responde a la voluntad de disociación de los *metaforones* –i.e. el complejo barroquismo metafórico lezamiano– que, según Madrid, caracterizan su poesía. Dirá Madrid: “[E]sa tarde de vinos con el antipoeta [Parra] me pareció tener la convicción de que mi búsqueda poética no debía ir por *metaforones* o *cosas raras*. Que los *metaforones* son perfectos para Lezama y *esas cosas tan raras* para Parra”.¹³ Esta “búsqueda poética” de Madrid se convierte, así, en el espacio de negociación entre la lírica que representa Lezama y la anti-lírica de Parra. Por ello, el prosaísmo poético que vertebra *Mordiendo el frío* transmite elementos de ambas motivaciones estéticas, privilegiando en todo momento la tensión formada por la significación y el lenguaje poético.

El poema que presta título a la colección, “Mordiendo el frío de la noche”, y que se encuentra a la mitad del libro, ilustra lo dicho. Dice Valerio:

Mientras se alejaba crucé los dedos para que al doblar la esquina le parta un rayo. (p. 36)

El coloquialismo en este poema, así como en el resto del libro, es una técnica usada por Madrid para distanciar a Valerio de la temática tra-

11. No querría dejar de agradecer la colaboración de Edwin Madrid, quien a lo largo de todo el proyecto me ofreció datos y me hizo llegar textos que de otra manera no hubiera podido conseguir, como la citada poética *Mi nombre*. Meses después de concluir el ensayo, Madrid me hizo conocer que *Mi nombre* se publicó originalmente en la Revista Cultural *Museo Salvaje* No. 19, de Argentina, en el verano de 2005. Quiero dejar constancia de que a pesar de haber recibido el apoyo de Madrid, este en ningún momento restringió ni la interpretación del texto ni las consecuencias que esta lectura pueda suscitar.

12. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 5.

13. *Ibid.* (Énfasis en el original).

tada: sus experiencias amorosas. Pero antes de discutir sobre este distanciamiento, preciso es trazar la tensión que se establece entre la semántica y el lenguaje poético. En apariencia, los dos versos que conforman este poema marcan únicamente una anecdótica y banal imagen en la que Valerio cruza los dedos pidiendo una maldición para alguien (una mujer, suponemos) que se está alejando. Pero lo que en principio podría ser tomado como un simple desahogo de ira, encierra la razón de la importancia del poema, como se verá más adelante.

De acuerdo con la crítica española Itziar López Guil, en el único estudio publicado hasta el momento sobre *Mordiendo el frío*,¹⁴ este es un poema altamente *metapoético* dado el rol voyeurista que comparten el personaje y el lector que “sigue con la vista –como Valerio a la mujer mientras se aleja– la primera línea del poema y, al doblarla, se encuentra con un cierre abrupto”.¹⁵ Pero lejos de corresponder estos versos únicamente a lo que López ha identificado como “una crítica irónica al comportamiento sexual de Valerio y un homenaje a la mujer ecuatoriana”,¹⁶ el poema encierra el choque entre el horizonte prosódico y el horizonte de significación que excede al final del poema y que precisa de la imaginación del lector para ser mediado. En otras palabras, se podría decir que la prosa –y el prosaísmo–¹⁷ de este texto se transforman en material poético justamente al llegar a su conclusión, conclusión que, como se ha dicho, no marca un agotamiento semántico, aunque sí uno sintáctico. Al parecer, entonces, el punto del que habría que partir para adentrarnos en los textos de Madrid tendría que preguntar por el elemento diferenciador entre el poema y la prosa.

Vale la pena mencionar que la pregunta que interroga sobre qué diferencia al poema de la prosa ha sido últimamente objeto de estudio

14. No deja de llamar la atención que, pese a la importancia que el libro cobró tras el premio, la crítica ecuatoriana especializada aún adeuda un estudio pormenorizado sobre el mismo.

15. Itziar López Guil, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, en Annina Clerici & Marilía Mendes, eds., *Márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 238.

16. *Ibid.*

17. Prosa y prosaísmo no comparten un mismo significado. Prosa es la “[f]orma de expresión habitual, oral o escrita, no sujeta a las reglas del verso”. Prosaísmo, por su parte, es la “[c]ualidad de prosaico, vulgar, trivial”. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, t. 2, Madrid, 2001, 22a. ed., p. 1253.

por varios teóricos, entre ellos Giorgio Agamben, Susan Stewart y Terry Eagleton, quien en el 2007 publicó *Cómo leer un poema*.¹⁸ Eagleton es enfático al afirmar que lo que hace de un texto un poema son sus “finales de línea”,¹⁹ esto es, el final de los versos. Lo importante de esta definición, un tanto obvia pero no por ello menos cierta, es que es el poeta quien decide dónde terminar el verso –no como en la prosa, donde esa decisión es delegada al procesador de palabras o a la imprenta–.²⁰ Todo esto, que no es poca cosa, implicaría que lo que caracteriza al verso radica en la eventualidad de su encabalgamiento.

Coincidiendo con Eagleton, aunque ahondando en sus implicaciones, Agamben arguye en *Al final del poema* que lo que distingue al poema es, precisamente, el final de sus versos, y, primordialmente, el encabalgamiento: “La posibilidad del encabalgamiento constituye el *único* criterio para distinguir la poesía de la prosa. Porque, ¿qué es el encabalgamiento sino la oposición de una unidad métrica a un límite sintáctico?”.²¹ La raíz de esta oposición es, según el filósofo, la distinción que hay que hacer en un poema entre su aspecto semántico y su aspecto semiótico,²² o, lo que es lo mismo, entre la significación y los signos que conforman los versos.

En el caso del poema “Mordiéndolo frío de la noche”, esta tensión se evidencia cuando se constata el juego que existe entre los dos versos y el encabalgamiento que se da entre ambos. Siguiendo lo dicho por López Guil, lo que ordinariamente podría tomarse como un organismo sintáctico cerrado –*mientras se alejaba crucé los dedos para que al doblar la esquina le parta un rayo*– se eleva, gracias a la voluntad del poeta manifestada al final del primer verso, en poesía a través de la pausa o ruptura que se lleva a cabo en dicha unidad. Y en esto reside el privilegio del

18. Cada vez es más abundante la producción teórica sobre poesía, en general, y poesía lírica, en particular. La mayoría de estos trabajos ha visto la luz en la academia estadounidense, por ejemplo *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, de Meter Middleton, y el texto de Jackson, ambos de 2005.

19. Terry Eagleton, *How to Read a Poem [Cómo leer un poema]*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 25.

20. *Ibíd.*

21. Giorgio Agamben, *The End of the Poem [Al final del poema]*, trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford UP, 1999, p. 109. Énfasis añadido.

22. *Ibíd.*

poema de dar el título al poemario: la transformación del lenguaje prosaico en lenguaje poético. Así, y como se puede apreciar en el poema, la unidad sintáctica que se inicia en el primer verso tiene que ser *encabalgada* en un segundo para completarse. Por eso, en concordancia con lo dicho por Agamben, es al final del verso donde este encuentra su “*principium individuationis*”, esto es, que el verso “se define a sí mismo únicamente en el punto en donde termina”.²³ Es evidente que este ejercicio no opera como una fórmula matemática en todo el libro; pero es de vital importancia que el poema que da título a la colección gire sobre este hallazgo dando, de esta suerte, el registro poético al resto del libro.

Pese a esto, un problema subsiste en esta noción y es que, si bien es cierto que es solo al final de un verso cuando este puede identificarse, ¿qué ocurre al final del poema con el último verso? Esto es, si la *única*²⁴ manera para diferenciar un poema de la prosa es la posibilidad de que se dé un encabalgamiento, como afirma el pensador italiano, ¿qué se debe hacer con el último verso de un poema dado que este no tiene otro en el cual encabalgarse? Esta dificultad, que Agamben entrevé, ¿indica que la tensión en el verso entre el horizonte semántico y el semiótico queda subsumida a su acoplamiento? ¿Se da al final del poema, y como pregunta Agamben, “la exacta coincidencia entre sonido y sentido”?²⁵

La explicación que Agamben ofrece se concentra en que, contrario a lo sugerido, el aspecto semántico y el semiótico no están intrincados únicamente en su oposición, ya que no son dos sustancias “sino dos intensidades, dos tonalidades de una misma sustancia lingüística”.²⁶ Estas dos intensidades lingüísticas que Agamben marca quedan en constante suspenso y no alcanzan la mesiánica reconciliación entre significado y signo. Al contrario, ambas tonalidades *colapsan* “en silencio, en una caída interminable. El poema entonces revela el propósito de su estrate-

23. *Ibid.*, p. 111.

24. Jackson, por su parte, sostiene que la razón para que un poema lírico sea considerado como tal tiene que ver con el momento de *lectura*, y no con ningún elemento intrínseco al texto poético: “La lectura de la lírica produce una teoría de la lírica que produce una lectura de la lírica, y este círculo hermenéutico rara vez se abre a una interrupción dialéctica”, V. Jackson, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, p. 10.

25. G. Agamben, *Al final del poema*, p. 113.

26. *Ibid.*, p. 114.

gia: dejar que finalmente el lenguaje se comunique a sí mismo, sin permanecer, sin-decir en lo que es dicho”.²⁷ Esto es, el lenguaje poético puede comunicarse como caída sin fin, *diciendo*, así, en el colapso hacia el silencio que le espera al final del poema. Si seguimos la imagen metafórica de Agamben, y el lenguaje del poema comunica, entonces, esta acción está dirigida hacia algo o alguien. Este alguien hacia quien el poema se dirige es el implícito lector (lectores) que el poema supone, y que Valerio está constantemente señalando y marcando, y a quien le llegará a proferir en plural al final de un poema: “¿Qué más quieren que les cuente?” (“Si no tienen otra pregunta quisiera irme a dormir”).²⁸

La infinita caída comunicativa de la que habla el filósofo y en la que colapsan el sonido de las palabras y su significado, evitando, de esta manera, la fusión absoluta o el pleno sentido, va dirigida al tú implícito en la poesía, como indica Stewart, quien añadirá: “El poeta se dirige hacia otro, incluso si este otro es el poeta aprehendiendo su trabajo en el futuro y en otro lugar”.²⁹ Lo particular en el caso de Madrid es que el lector, además de ser hacia quien se dirige la voz poética, es citado directamente a intervenir en el desarrollo del poema. No es únicamente que el poema se reinventa en el lector, sino que autor y lector transitan un mismo nivel de mutua participación. El lector de Valerio es, por consiguiente, cómplice del acto erótico y del poético. Esta complicidad, no obstante, ocurre a un nivel lingüístico y poético, no a nivel emocional, dado el agresivo registro con el que Valerio se refiere a sus conquistas y que alcanza la misoginia: “[E]sa negra del diablo” (“Mi primera piedra”, 16), o, “¡Ranas! ¡Mujeres ranas!” (“Qué pasó con nuestras novias”, 17).

En el tercer poema de la colección, “El tiempo más fresco del año”, Valerio dice hacia el final del texto:

La muchacha, sin decir nada se dirigió a las aguas más profundas y se puso a nadar. Rápidamente me desnudé y fui a su lado. Entonces, mis veranos fueron como podrán imaginarse.³⁰

27. *Ibíd.*, p. 115.

28. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 32.

29. Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 12.

30. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 13.

La historia que Valerio cuenta en este poema es sobre una joven a la que él observa en sus veranos bañarse en el río. La anécdota no va más allá de eso y todo pormenor erótico y psicológico es velado a los lectores. Sin embargo, Valerio los reta a que completen la imagen según sus capacidades imaginativas. No importa qué sentido le van a dar como conclusión a la aventura de Valerio; lo que de verdad prima en este poema es la conciencia de la voz poética que demanda del lector su correspondencia y complicidad. En esa medida, el *encabalgamiento semántico* del poema, por decirlo de algún modo, empieza con la última palabra del poema –“imaginarse”–, y termina con la recíproca imaginación del lector. Luego, las anécdotas de Valerio únicamente funcionan siempre y cuando el lector esté dispuesto a servir como receptor del salto semántico que se ejecuta en los poemas del libro.

Vale decir que la importancia de la relación de reciprocidad entre el poeta y el lector rebasa en Madrid el simple guiño literario. Su importancia radica en la ética que subyace en la empresa del poeta ecuatoriano y que requiere de la reacción del lector para funcionar –aun aunque esta reacción sea la mera indiferencia o el abierto rechazo–. Se podría hablar de una ética negativa, en donde la antipatía que busca Valerio exige la acción del lector, sumando esfuerzos, luego, en una comunidad de sentidos. Esta ética suspende, finalmente, el carácter de solipsismo que caracteriza al sujeto/poeta moderno y marca desde un nivel lingüístico las primeras huellas del agotamiento lírico.

También es la conciencia poética de Valerio la estrategia que se usa para explorar la temática de sus aventuras (y desventuras) sexuales. Como decíamos anteriormente, el coloquialismo y el humor son herramientas de las que se vale Madrid para retratar un personaje poético que registra su autobiografía sexual en un distante y frío tono. Dice Madrid en *Mi nombre*: “El humor ha sido determinante en mí. Ese elemento me permite *distanciarme* para ser más incisivo”.³¹ Esta distancia es obvia en dos instantes narrativos: en la inscripción que Madrid, el primer autor, hace; y, segundo, en la que realiza Valerio, construido este también como autor. La primera está en el uso del tono anti-lírico con el que el poeta Madrid subraya humorísticamente los episodios no siempre célebres del (anti)héroe Vale-

31. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 9. Énfasis añadido.

rio. Por ejemplo: “Poco a poco se colocó / sobre mí, me tomó del sexo y susurró: *Tienes un pito pequeñito*” (“Foto de mi prima”).³²

El segundo instante narrativo se da entre Valerio y el lector. La identificación que normalmente tendría que producirse entre un lector y una primera persona narrativa (López, 239) se pone constantemente a prueba porque Valerio describe sus encuentros amorosos con insensibilidad, desidia y liviandad. Además, la voz narrativa nunca profundiza ni en la apreciación psicológica ni en la descripción de los acontecimientos, interrumpiendo siempre el interés del lector a través de la tensión de dos niveles lingüísticos que Valerio usa frecuentemente para acercarse a un mismo encuentro sexual, como se aprecia en el siguiente texto:

Estaba espléndida sobre la cama, dispuesta a que yo realice el dibujo más erótico y descarado de todos los tiempos. Abría las piernas y ensayaba unos gemidos vibrantes contemplando mi crecido lirio trigueño.

Pero atención, yo no soy dibujante, tampoco tengo un lirio trigueño. Yo estaba en un sucio motel haciéndome ocho por complacer a la dama que horas antes inauguró la muestra de un pintor mediocre (“Mucha atención por favor”).³³

Al contar esta experiencia sexual, Valerio se desdobra en dos perspectivas. En la primera parte del poema, narra su historia haciendo uso de un lenguaje eminentemente poético, acentuado con metáforas y estilísticamente más complejo que una mera relación de hechos. Asimismo, el cuerpo de la mujer que acompaña a Valerio –anónima, como la mayoría de las mujeres del poemario, otra señal de su indiferencia– se ofrece como superficie sobre la cual artísticamente Valerio ejecutará su “dibujo más erótico y descarado”. También su genital erecto queda transfigurado, a través de una metáfora, en un “crecido lirio trigueño”. Hasta aquí la primera perspectiva.

La segunda coincide con la última parte del poema, que empieza con una advertencia al lector al que Valerio le dice: “Pero atención, yo no soy dibujante, tampoco tengo un lirio trigueño”. Este desmoronamiento del lenguaje lírico queda subrayado a continuación cuando Valerio nos

32. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 12. Énfasis en el original.

33. *Ibid.*, p. 33.

ubica en un “sucio motel” donde ha ocurrido el encuentro sexual. El pretendido efecto de humor que subyace en este poema se da a través de la irónica parodia que significa que el poeta (Valerio) tenga que informar a su audiencia que él ni tiene un “lirio trigueño” ni es “dibujante”. Irónicamente paródico, en efecto, ya que Valerio se burla del léxico lírico y ofrece dos lenguajes favoreciendo al final un despojado y descarnado tono informativo.

Valerio, en suma, al mismo tiempo que se burla del lenguaje poético, acude a él para disfrazar sus indiferentes encuentros sexuales, a los que mira con impasible y fría distancia, como en el poema “Malena”: “Al amanecer dijo: *Regresemos que tengo que alistar a los niños.* / Entonces, el castillo volvió a ser el mismo motel descascarado / de las afueras de la ciudad”.³⁴ Este texto, a semejanza del anterior, también está construido sobre la oposición del tono poético y el informativo, y en la caída del primero en el segundo. Esto es claro, dado que lo que se infiere del poema es que una misma experiencia puede tener dos niveles de enunciación, el uno simbolizado por el “castillo” y el otro por el “motel descascarado”. Evidentemente, el lenguaje y la imaginación poéticos se concentran en el castillo, mientras que el vocabulario coloquial en el sucio motel sirve meramente para informar y explicar el acontecimiento. Pero este apartamiento en la perspectiva a través de las inflexiones en la narrativa de Valerio constata algo más importante: el desgaste de la experiencia.

Ciertamente en *Mordiendo el frío* colapsan dos usos de lenguaje que denotan, por un lado, las experiencias, en estricto sentido benjamiano, y, por otro, la información de lo que ha acontecido. En efecto, Walter Benjamin habló de la pérdida en la época moderna de “la habilidad de intercambiar experiencias”, dado que “la experiencia ha disminuido en su valor”.³⁵ En este sentido, hay que entender la *experiencia* benjamiana como la posibilidad de vivenciar una historia o un acontecimiento sin la apremiante y urgente explicación que envuelve toda información.³⁶ “Cada mañana nos trae noticias del globo, y sin embargo cada

34. *Ibíd.*, p. 24. Énfasis en el original.

35. Walter Benjamin, [“El contador de historias”], “The Storyteller” & “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en *Illuminations*, trad. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968, pp. 83-84.

36. *Ibíd.*, p. 89.

vez tenemos menos historias que importen. Esto se da porque ningún evento nos llega sin antes no haber sido disparado con una explicación. En otras palabras, ahora casi nada de lo que pasa beneficia a la narración de una historia; casi todo beneficia a la información”,³⁷ escribe Benjamin. Esta pérdida en la habilidad enunciativa de la experiencia, equiparable al deterioro del lenguaje poético –el encargado de la transmisión de las experiencias e historias benjamianas–, es tratada por Madrid con ironía y liviandad, quizás como señal de que la única forma de retener ese espacio de experiencia es a través de su interpelación, o quizás como señal de que el lenguaje lírico está hueco y ya no puede, por consiguiente, coincidir con la experiencia del sujeto moderno.

En el poema “Mirador de Quito” Valerio trata justamente sobre la experiencia, en tanto lenguaje poético, a través de una anécdota informativa:

He visto a mis amigos dar vueltas en torno a las jovencitas y zumbar al oído cosas muy graciosas. Mis amigos hablan de mujeres hasta por los codos (incluso han escrito libros por ellas). Sin embargo, nunca conocerán (de verdad) el corazón de una mujer, como yo que acompaño a los amigos solo por contemplar el amanecer (¡Qué lindo es Quito a las 5 de la mañana!) con una muchacha bajo el brazo.³⁸

El uso exagerado de palabras que a Valerio le incomoda en sus amigos, por ejemplo en el “zumbido” en el oído de las jóvenes, y en que sus amigos “hablan hasta por los codos”, locución verbal coloquial que significa *hablar demasiado* (DRAE), demuestra que para él este lenguaje tiene una relación ajena a la experiencia –recuérdese que sus amigos que tanto hablan no conocerán “de verdad” a una mujer–. Además, el reproche con que Valerio cuenta que sus amigos “incluso han escrito libros por ellas”, denota que el lenguaje que para él se resiste a la experiencia es, ciertamente, el poético, dado por sentado que siendo Valerio poeta, sus amigos escritores también lo serán, como queda expuesto en “El nuevo libro” y en “Guayaquil de los amores”. Para Valerio, en cambio, la experiencia y el conocimiento de la vivencia solo se llevan a cabo a tra-

37. *Ibíd.*

38. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 49.

vés de la acción, en este caso, de “contemplar el amanecer con una muchacha bajo el brazo”. Adviértase que en este poema, a diferencia de sus amigos, Valerio no embellece la acción a través de palabra alguna y, es más, nada dice a la mujer que lo acompaña. Para él es suficiente la acción de *estar* con ella y contemplar el amanecer.

Este poema sirve para señalar, una vez más, que el personaje siempre está insuflando el decir poético con levedad –aunque, paradójicamente, él mismo sea poeta–, destacando y eligiendo para él, en todo momento, un carácter informativo. La tensión que se da entre la imposibilidad de seguir enunciando la experiencia y el lenguaje poético, tiene su correspondencia con lo que Eagleton afirma cuando habla sobre la *muerte de la experiencia*: “La palabra *experiencia* se reduce a un significante vacío”.³⁹ De esta forma, “la experiencia da paso a la información, que puede ser desechada y tirada a un lado como un pañuelo usado”.⁴⁰ De ahí que la distancia que López⁴¹ ha observado en *Mordiendo el frío* efectivamente se lleve a cabo, pero no como una simple denuncia de la “discriminación de un sector social ecuatoriano –el de la mujer–”, como señala la crítica española, sino como el testimonio de que la experiencia ha perdido su poder evocador asumiendo, únicamente, su rasgo informativo que puede ser “intercambiado con indiferencia”,⁴² para usar el léxico de Eagleton.

Conforme con lo que se ha venido diciendo, se podría argüir que, de una forma u otra, los textos de Valerio aspiran a codificar sus experiencias eróticas de la forma más rápida posible, logrando, así, un consumo voraz e inmediato. En entredicho queda, luego, el *dictum* de la poesía moderna que habla sobre la trascendencia intemporal del decir poético, el mismo que, según Octavio Paz en *El arco y la lira*, “no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar”.⁴³ Valerio, en cambio, aunque no niega este elemento fundacional del quehacer poético moderno, adscribe su deseo a la

39. T. Eagleton, *Cómo leer un poema*, p. 18.

40. *Ibid.*, p. 18.

41. I. López Guil, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, p. 235.

42. T. Eagleton, *Cómo leer un poema*, p. 18.

43. Octavio Paz, *El arco y la lira*, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 232.

consumación del lenguaje informativo. En esa medida, y ya que “la modernidad nos ha desnudado de muchas cosas [y] finalmente ha logrado despojarnos de nosotros mismos”,⁴⁴ como afirma Eagleton en línea con Benjamin, Valerio configura en sus poemas un *agotamiento lírico* que parecería concordar con este despojamiento del que habla el teórico.

Pongamos por caso el poema “El nuevo libro”:

Qué será de mi amigo Cipriano. Tan buen poeta refundido en esas tierras australes del Ecuador. La última vez que le visité, una muchacha, buena moza, llegaba a su casa y se instalaba a leer los versos que él construía durante la noche. En cierta ocasión, la muchacha había ingresado con pasos de gato y confundíéndome con Cipriano me tapó los ojos por detrás. Yo, instintivamente atrapé unas nalgas duras como la carne del durazno. La muchacha roja de vergüenza echó una risita nerviosa y salió de la habitación. Hace tiempo Cipriano me envió su nuevo libro y, cada vez que lo leo, vuelve a mis manos ese trasero esplendoroso de la muchacha que todas las mañanas revisaba los poemas de mi amigo.⁴⁵

El proceder de la voz poética en este texto reitera el acento que predomina en la mayoría del poemario: una anécdota erótica sin mayores consecuencias, excepto la de poner en contacto a Valerio con una mujer. Sin embargo, lo significativo de la historia es que Valerio revive en su mente el fugaz encuentro que tuvo con la muchacha “cada vez” que lee el libro de Cipriano. Pero esta lectura no tiene como objeto de interés los textos poéticos de Cipriano de los que, por cierto, no tenemos ninguna noticia. La lectura de su libro sirve como pretexto para que Valerio pueda despertar el recuerdo de sus manos sobre el cuerpo de la muchacha. Valerio asume el libro de poesía, así, como un mecanismo informativo sin valor intrínseco, siendo su único valor el referencial: poema *por* mujer. El poema, por tanto, está constantemente vaciándose de su carácter lírico, liberando, por el contrario, uno informativo e intercambiable.

Tal va a ser el agotamiento lírico que, hacia el final del libro, Valerio dará por sentado el valor de cambio, y el uso de intercambio, de

44. T. Eagleton, *Cómo leer un poema*, p. 17.

45. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 45.

la poesía. En efecto, en el poema “Mi muchacha” la voz poética asume que el quehacer poético única y exclusivamente ha servido como moneda de cambio –no en el sentido rigurosamente pecuniario, aunque sí en el simbólico– para alcanzar el objeto deseado: una mujer. Dice el poema:

Párvulo y ceniciento Andrés guarda tu iracundia y trabaja y sigue trabajando y mañana también trabaja. Así, tal vez un día logres alcanzar una muchacha bonita y refinada que es lo que tanto aborreces de mí.⁴⁶

La exhortación que Valerio le hace al joven (poeta, presumimos, dado el contexto) Andrés –de ahí los adjetivos *párvulo* y *ceniciento*–, quien presumiblemente recién se ha iniciado en el arte de la poesía, se centra en el consejo a trabajar con ahínco en su incipiente obra poética. Pero, a diferencia de lo que se podría esperar, este empeño que recomienda Valerio no tiene como fin alcanzar un perfeccionamiento estético, sino que el constante trabajo poético le podrá ayudar a Andrés a encontrar una “muchacha bonita y refinada”, una como la que Valerio ha alcanzado, y que es lo que envidia Andrés. Como sugiere López, la rivalidad entre los poetas no es una contienda artística; al contrario, la labor poética se presenta como la herramienta para alcanzar el ansiado encuentro amoroso. Evidentemente, este uso de la poesía se asienta sobre el valor de cambio que el poema asume en el libro, consecuencia del deterioro lírico que Valerio retrata.

A nivel simbólico, luego, el poema –todo poema– deja de ser percibido como un valor abstracto y subjetivo, y pasa a ser parte del flujo de informaciones y saberes que rige una nueva economía poética. Así, en *Mordiéndolo frío* se puede afirmar que si toda transacción denota deseo, la fórmula mercantilista de este poema, “poesía igual mujer”, lo encarna. El poema, entonces, *vale* una mujer. También el poema *es* mercancía. (Es interesante observar que en su estudio sobre la literatura ecuatoriana reciente, el crítico chileno Daniel Noemi, haciéndose eco de Negri y Hardt, afirma: “[T]odo está en el mercado, todo fluye en y a través de él: todo es, en un sentido bastante literal, mercancía”.⁴⁷ A esto habría

46. *Ibid.*, p. 59.

47. Noemi, aunque sin mencionar a Madrid, ha trabajado con literatura ecuatoriana y ha identificado las relaciones de la producción literaria ecuatoriana y el mercado.

que sumar el imperativo a la acumulación de trabajo que Valerio incluye en su consejo, “trabaja y sigue trabajando y mañana también trabaja”, lo que subvierte una vez más la idea de la composición estética como manifestación subjetiva: se ha perdido todo rastro de lo que alguna vez fue la “inspiración” poética. Y esta es otra de las marcas de la distancia que se evidencia a lo largo del libro, dado que el exceso de trabajo poético al que hace referencia Valerio, para decirlo con un léxico familiar a la política económica, enajena al sujeto y al objeto. Esa es la verdadera razón de la desfamiliarización del poeta con sus textos, y, en consecuencia, de la desfamiliarización del lector con el poeta y con los poemas.

Por otro lado, la desconfianza en el lenguaje y en la poesía lírica está íntimamente relacionada con la velada crítica que el yo poético –doblado en Valerio– hace a la institucionalización de la poesía. A decir de Madrid, un poeta “siempre tiene que estar cuestionando y cuestionándose, debe tener un espíritu de libertad, de ser auténtico y transgresor”.⁴⁸ Consideremos el poema “Puetas”:

En todos los países hay poetas que entran y salen de la casa de gobierno. Pero por fortuna, también están los que visitan casas de putas y cantan a las putas.⁴⁹

El incuestionable sarcasmo del texto, que ya desde el título entremezcla el mundo poético con el periférico de las prostitutas –*puetas*–, da pie a la observación de la poesía que colinda con las esferas del poder. De ahí que, contraponiéndose a la institución del poder, la voz poética elogie aquella poesía, y a aquellos poetas, “que visitan las casas de putas y [que] cantan a las putas”. Si este poema es efectivamente una de las puertas a través de la cual la poesía institucionalizada en el poder queda transgredida, otro de los pasadizos que dicha puerta abre y que tendríamos que considerar comulga con los postulados filosóficos de Alain Badiou, como se indicó al inicio de este ensayo, y que hablan de la culminación de la *edad de los poetas*, proposición teórica que implica la *desaturación*

Para más información ver su libro *Leer pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004. La cita corresponde a la p. 195.

48. E. Madrid, *Mi nombre*, p. 13.

49. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 54.

del poema con respecto de la filosofía. Sin embargo, antes de proseguir con el postulado de la *edad de los poetas*, y ver cómo nos puede ayudar a percibir la poética de Madrid, preciso será revisar de manera sucinta lo que para Badiou significa la filosofía y el poema, y la relación que entre ambos existe.

En palabras de Badiou, la actividad filosófica obedece a la prescripción de sus condicionantes, condicionantes que han de ser identificadas como “tipos de verdad”.⁵⁰ Cuatro son estos tipos de verdad: la ciencia (el matema), el arte (el poema), lo político y el amor.⁵¹ La filosofía precisa de estas verdades porque, en sentido estricto, la filosofía “no produce por sí misma ninguna verdad efectiva. Toma verdades, las muestra, las expone, anuncia que ellas existen”.⁵² En ese sentido, se puede decir que la filosofía está condicionada (y depende) de estos tipos o procedimientos de verdad para llevar a cabo su labor, i.e. “pensar ‘junto’, configurar [...] la] disposición del matema, del poema, de la invención política y el amor”.⁵³ En otras palabras, la filosofía articula la composibilidad –concepto clásico acuñado por Leibniz y que se refiere a la posibilidad de una cosa de existir al mismo tiempo que otras– de estos procedimientos de verdad.

Ahora bien, el equilibrio en la composibilidad de estos tipos de verdad puede verse alterado cuando “la filosofía *delega* sus funciones a una u otra de sus condiciones. [...] La filosofía es entonces arrastrada en el elemento de su propia supresión en beneficio de ese procedimiento en particular”.⁵⁴ Esta situación, a la que Badiou denomina *sutura*, desde el siglo diecinueve ha venido eclipsando por momentos a la filosofía en algunos de sus condicionantes, por ejemplo, la ciencia y la política. Según Badiou, la primera sutura se llevó a cabo con el positivismo que “esperaba que la ciencia configurara por sí misma el sistema completo de verdades de su tiempo”,⁵⁵ suprimiendo, en consecuencia, la composibilidad filosófica. Similar situación se dio con el marxismo en “su canóni-

50. A. Badiou, *Manifiesto...*, p. 141.

51. *Ibid.*, p. 35.

52. A. Badiou, *Manual de inaestética*, p. 14.

53. A. Badiou, *Manifiesto...*, p. 37.

54. *Ibid.*, p. 61. Énfasis en el original.

55. *Ibid.*, p. 62.

ca forma dominante”.⁵⁶ En esta sutura, “la política es *filosóficamente* diseñada como apta para prácticamente configurar por sí sola el sistema general de sentido”.⁵⁷ Sin embargo, y según advierte Badiou, de una forma u otra ambas suturas han dejado de suprimir el ejercicio filosófico y ahora son simples “posiciones osificadas”.⁵⁸ Pero existe una sutura que no está osificada: la poética. En el centro de esta sutura, por razones que serán expuestas inmediatamente, está el decir poético y, próximo a este, la figura de Martin Heidegger. Esta sutura supone, en una palabra, la *edad de los poetas*.

“En el período que se abre justo después de Hegel, un período en el que la filosofía es frecuentemente suturada o bien a la condición científica o a la política, la poesía asumió ciertas funciones de la filosofía”,⁵⁹ apunta Badiou al inicio de su ensayo “La edad de los poetas” del libro *Manifiesto por la filosofía*. Esta periodización que hace el filósofo francés está demarcada por aquellos poetas cuya poesía “se reconoce inmediatamente como un trabajo de pensamiento y para quien es el poema es [...] un *locus* de lenguaje donde una proposición sobre el *ser* y el *tiempo* se lleva a cabo”.⁶⁰ Friedrich Hölderlin y Paul Celan son los pilares de esta época que incluye a Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa y Georg Trakl, entre otros. La edad de los poetas, no obstante, y en esto Badiou es enfático, concluye con Celan (*Manifiesto*, 71), y con ello se inicia la desuturación de la filosofía de la poesía.

No es coincidencia que Badiou haya escogido precisamente los conceptos de *ser* y *tiempo* para describir la operación de la edad de los poetas. El intencionado eco recae en Heidegger, autor de *El ser y el tiempo* (1927), y a quien el poeta francés está respondiendo. ¿En qué consiste esta réplica? Según Badiou, en la posibilidad de postular el resurgimiento del filosofar tras el casi mítico fin de la filosofía heideggeriana: “Yo postulo que ahora no solo la filosofía es posible, sino que esta posibilidad no toma forma de un punto final”.⁶¹ Hay que hacer hincapié en que para

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*, p. 63. Énfasis en el original.

58. *Ibid.*, p. 67.

59. *Ibid.*, p. 69.

60. *Ibid.* Énfasis añadido.

61. *Ibid.*, p. 32.

Badiou la continuidad de la filosofía no es necesariamente un estado que prosigue a su fin porque, en sentido estricto, no existe tal fin. Esta idea se enlaza con la de Heidegger quien, por su parte, estaba ya consciente de que el fin de la filosofía no corresponde forzosamente a su abandono: el fin implica, según dice, la “consumación de la metafísica” (432).

Que esta semejanza exista entre ambos filósofos, no obstante, no impide que difieran sobre lo que cada uno espera de la continuación de la filosofía. Por ejemplo, el pronunciamiento de Heidegger sobre el fin de la filosofía está suscrito a la delegación del filosofar a sus condiciones. Dice Heidegger: “Las ciencias están tomando ahora como suyas tareas que la filosofía en el transcurso de su historia intentó presentar en ciertos lugares, e incluso allí solo de forma inadecuada, esto es, las ontologías de las varias regiones del ser”.⁶² Esta delegación de funciones que hace la filosofía es, fundamentalmente, la sutura de la que Badiou está hablando y a la que quiere relevar para dar paso al resurgimiento filosófico. Así, mientras Heidegger no cuestiona que la filosofía comparta con otros ámbitos del saber lo que históricamente le ha correspondido, Badiou ve con cautela esta actitud y la cuestiona, pero no necesariamente como un llamado de armas a proteger celosamente la filosofía, sino como la oportunidad para que sus condicionantes puedan concentrar su quehacer en sus verdades particulares.

Por otro lado, Heidegger no solo implica para Badiou la voz que anuncia el fin de la metafísica; el filósofo alemán personifica para el francés la concentración de la sutura de la filosofía con el poema. En otro de sus ensayos, “Arte y Filosofía” del *Manual de inaestética*, Badiou alega que la filosofía de Heidegger “permanece romántica. Bajo toda apariencia, expone un enredo indiscernible entre el decir del poeta y el pensamiento del pensador [i.e. el filósofo]. Sin embargo, la ventaja está todavía con el poeta”.⁶³ Esta inclusión de Heidegger en el Romanticismo sigue la clasificación que Badiou hace dependiendo de las relaciones que existen entre arte y verdad. Tres esquemas son identificados por Badiou: el romántico, el didáctico y el clásico; cada uno de estos esquemas impli-

62. Martin Heidegger, “The End of Philosophy and The Task of Thinking”, en David Farrell Krell, edit., *Basic Writings*, New York, HarperCollins Publishers, 1993, p. 435.

63. A. Badiou, *Manual de inaestética*, p. 6.

ca un set particular de categorías en el que se relacionan arte y verdad. Las categorías son *inmanencia* y *singularidad*:

Inmanencia: El arte es rigurosamente coextensivo con las verdades que genera.

Singularidad: Estas verdades están dadas únicamente en el arte.⁶⁴

De acuerdo con Badiou, la verdad del arte didáctico es, evidentemente, extrínseca. La tesis del arte didáctico es que “el arte es incapaz de la verdad, o que toda verdad es externa al arte”.⁶⁵ Consecuentemente, el esquema didáctico no es inmanente. Por su parte, en la relación clásica, el arte “tiene una función terapéutica, y no una cognitiva o profética. El arte no se pertenece a lo teórico. [...] Se sigue que la norma del arte se encuentra en su utilidad para el tratamiento de las afecciones del alma”.⁶⁶ Esta relación no clama en absoluto una (la) verdad, porque su función terapéutica se basa en su *efecto*, que no causa la ansiedad platónica dado que su cifra es la catarsis aristotélica.⁶⁷ Finalmente, el Romanticismo guarda una relación inmanente con la verdad,⁶⁸ pero no una singular, porque “entre la filosofía y el arte es la *misma verdad la que circula*”.⁶⁹

Esta clasificación y división de las relaciones entre arte y filosofía no pasaría de ser meramente *otra* teoría, si no fuera por la urgencia con la que Badiou exige un nuevo orden artístico en donde se lleve a cabo la simultaneidad de la inmanencia y de la singularidad,⁷⁰ lo que, en última instancia, liberará al arte. La verdad del poema, en conformidad con lo explicado, exige ser intrínseca a sí misma. O, lo que es lo mismo: la responsabilidad del acaecer filosófico no tiene por qué ser responsabilidad del arte y del poema. El ámbito del decir poético tiene que ser la producción de *su* verdad, una verdad determinada por su propio pensamiento, pasando, de esta forma, a ser uno de los condicionamientos de la filosofía. El poema, por ende, no es un axioma filosófico ni debe reempla-

64. *Ibíd.*, p. 9.

65. *Ibíd.*, p. 2.

66. *Ibíd.*, p. 4.

67. *Ibíd.*

68. *Ibíd.*, p. 9.

69. *Ibíd.*, p. 7. Énfasis en el original.

70. *Ibíd.*, p. 10.

zarlo. El poema, conforme al pensamiento de Badiou, es una operación puramente estética.

La importancia de que el eje romántico –que en términos generales vendría a coincidir con los principios de la *edad de los poetas*– gire alrededor de la sutura que se da entre filosofía y poema, hace imposible que el poema componga su pensamiento en pos de su verdad poética ya que está supeditado al peso del filosofar. Así, en lugar de que la *edad de los poetas* apunte a la disolución del pensamiento en el poema, lo que Badiou de verdad propone es que es la filosofía la que tiene que abandonar el poetizar. Al fin y al cabo, la *edad de los poetas* es una proposición filosófica ya que los poetas “no *decidieron* tomar el lugar de los filósofos; no escribieron con la conciencia clara de haber asumido las funciones [de la filosofía]”.⁷¹ Al reverso de esta idea reside, por otro lado, la verdadera importancia de esta proposición para la lectura de *Mordiendo el frío*. Si la idea básica de Badiou comprende la suspensión de las tareas poéticas en la filosofía, cabe preguntarse por la suspensión de las tareas filosóficas en el poema. En este punto, y pese a su obviedad, habría que proponer que, por tanto, la operación de desuturación no es unidireccional.

A través de la inquietante distancia y liviandad que hemos descrito anteriormente, la obra poética de Madrid parecería estar conscientemente traspasando el umbral dejado por cierta poesía moderna que ha asumido las tareas propias de la filosofía. Cabría decir que el poema de Madrid, emplazado entre el lenguaje de la información y el de la trivialidad, *no tolera el peso de la filosofía*. Así, *Mordiendo el frío* suscribe una poesía que, sin escudarse en la negación o en el rechazo, camina por las postrimerías del poeta moderno, restituyendo en todo momento el poema al ágora –la plaza pública, el lugar del comercio y del mercado–. Si el poeta moderno –a partir del Romanticismo– ha tomado como suya la expulsión platónica de la ciudad, en Madrid encontramos el salvoconducto con el que el poeta ingresa una vez más al recinto de la *polis*. (La resonancia es de Badiou): “Por nuestra parte, nosotros damos la bienvenida al poema [...]”.⁷² Solo hay que revisar la definición que Paz tiene sobre la poesía moderna en *El arco y la lira* para ver el contraste con Madrid:

71. A. Badiou, *Manifiesto*, p. 69. Énfasis en el original.

72. A. Badiou, *Manual de inaestética*, p. 27.

no es falso afirmar que la poesía moderna ha encarnado en la historia, no a plena luz, sino como un misterio nocturno y un rito clandestino. Una atmósfera de conspiración y de ceremonia rodea el culto de la poesía. Condenado a vivir en el subsuelo de la historia, la soledad define al poeta moderno. Aunque ningún decreto lo obligue a dejar su tierra, es un desterrado. [...] El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque, efectivamente, no es 'nadie'. Esto no es una metáfora: la poesía no existe para la burguesía ni para las masas contemporáneas. El ejercicio de la poesía puede ser una distracción o una enfermedad, nunca una profesión: el poeta no trabaja ni produce. Por eso los poemas no valen nada: no son productos susceptibles de intercambio mercantil. El esfuerzo que se gasta en su creación no puede reducirse al valor trabajo. [...] Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro de nuestro mundo.⁷³

El destierro al que Paz se refiere –constante metáfora usada para describir el supuesto carácter errático del decir poético moderno en Occidente–, y la dificultad que para el poeta mexicano representa ver al poema dentro del intercambio mercantil, son ajenos al proceder poético de Madrid. De hecho, el tono beligerantemente anti-lírico de Valerio descrea de los lugares comunes que se ciñen a la actividad poética y, a través de esto, suspende el *culto* y la *ceremonia* de la poesía moderna. También el *rito* paciano queda en entredicho con Madrid, porque todo rito se erige alrededor de una experiencia, y si la enunciación de la experiencia como categoría ontológica entra en crisis, el tiempo del rito –que es el tiempo imperecedero– deviene pura información. Todo esto se evidencia cuando en uno de los últimos poemas del libro, “Tributo a Laura”, Valerio anula uno de los referentes fundacionales de la poesía lírica, y, a través de ello, suprime de un trazo el culto, la ceremonia y el rito poéticos. “Oye Lucho, por más bella y sublimada que sea Laura, abandona la humillante y triste tarea de cantar a su amor. [...] No vaya a ser que ante la lápida de Laura digas: *ese polvo fue mujer admirable*, en vez de esa mujer fue admirable para un polvo. Lo que, en definitiva, carcome tus días”.⁷⁴

73. O. Paz, *El arco y la lira*, p. 298.

74. E. Madrid, *Mordiéndolo el frío*, p. 56.

Los dos nombres protagonistas en este poema, Lucho y Laura, representan el coloquialismo informal y la concentración de lo más excelso de la poesía occidental, respectivamente. No hay que pasar por inadvertido que el uso de “Lucho”, diminutivo de Luis, denota un contexto familiar y corriente, y que “Laura” corresponde al nombre de la amada a quien Petrarca⁷⁵ (1304-1374) entonara sus versos, y quien desde entonces se ha constituido como un lugar común para representar el objeto de canto de los poetas. Al ubicar estos dos nombres en un mismo nivel, Madrid destituye el fetiche que simboliza Laura para la poesía lírica, degradándola de su belleza y sublimación, hasta convertirla en un mero objeto sexual: “esa mujer fue admirable para un polvo”.

Así, a medida que Valerio (re)inscribe al poema en el ágora, ya sea a través del coloquialismo, del tono informativo o de la liviandad ontológica en sus episodios, da forma a una nueva territorialidad, una que no acepta el orden impuesto por el binario centro-destierro en el que se funda el poema moderno y que, al contrario, deja discurrir libremente al poema como fórmula de *intercambio mercantil*. El libro de Madrid, en consecuencia, no tiene como objetivo ser solo una “poética comprometida”⁷⁶ con la mujer ecuatoriana, ni obedece únicamente a una irónica representación sociológica de la realidad ecuatoriana. *Mordiendo el frío*, y este es su *valor*, apunta al agotamiento lírico de la poesía, agotamiento que participa de la muerte de la experiencia en el sujeto moderno.

Mordiendo el frío, sin embargo, no está cifrado como una queja luctuosa ante la muerte de la experiencia o ante el agotamiento de la lírica. De ser así, es decir, si la intención del poema de Madrid fuera únicamente grabar la fecha de defunción del poeta moderno en la lápida de la levedad, su gesto poético sería un insignificante y patético lamento por un orden perdido. Por el contrario, el propósito nada conservador que anima su empresa tiene que ver con el anhelo de trazar nuevas sensibilidades líricas, sensibilidades signadas por “el auge de las cibercomunica-

75. No es la primera vez que Madrid hace alusión a la literatura medieval. De hecho, el epígrafe del libro es un poema de Madrid que lleva por título “Libro del Mal Amor” (p. 9), que hace referencia (irónica) al “Libro de Buen Amor” (1330) de Juan Ruiz (¿1283?-¿1350?).

76. I. López Guil, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, p. 235.

ciones, la presencia definitiva de las minorías, los cambios climáticos y geopolíticos, la caída del muro [de Berlín], la levantada del muro en México-EE.UU., las guerras vía satélite, la gripe aviar, la Digital Literature, las vacas locas, los galácticos del [Real] Madrid y la farándula de barrio”,⁷⁷ como dice Madrid. Esto es, el agotamiento de la lírica moderna precede al advenimiento de un nuevo proceder poético, uno circunscrito al decaimiento del aura que envuelve al poema de Paz –por su misterio, por su ceremonia, por su culto y, sobre todo, por su rito–. Esta pérdida del aura –que parafraseando a Benjamin vendría a liberar al poema, en tanto obra de arte, de su “dependencia parasítica en el ritual”–⁷⁸ no está cargada negativamente por Madrid. Al contrario, con *Mordiendo el frío*, los espacios que otrora ocuparan las preocupaciones ontológicas por excelencia, son desechada porque dejan de responder a las preguntas (que son otras) de seres como Valerio, entidades cruzadas por la fugacidad, la velocidad, la levedad y la trivialidad de la información que avivan sus experiencias. Creando un movimiento a la inversa, por consiguiente, diré que Madrid, sin preguntar ni una sola vez por el futuro del ser y del tiempo, resquebraja a la lírica moderna diciendo –sin decir– mucho más sobre el porvenir del poema y de su pensamiento, a través de la gozosa levedad sexual, que mediante el entramado falaz que comporta todo sofisma poético.*

Fecha de recepción: 28 abril 2010

Fecha de aceptación: 18 junio 2010

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *The End of the Poem* [*Al final del poema*], trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford UP, 1999.
- Badiou, Alain, *Manifiesto for Philosophy* [*Manifiesto por la filosofía*], trad. Norman Madarasz, Albano, SUNY UP, 1999.
- , *Handbook of Inaesthetics* [*Manual de inaestética*], trad. Alberto Toscano, Stanford, Stanford UP, 2005

77. Edwin Madrid, “Prólogo”, en *Antología de la poesía del siglo xx en Ecuador*, Madrid, Visor, 2007, p. 20.

78. W. Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, p. 224.

- Benjamin, Walter, [“El contador de historias”], “The Storyteller” & “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en *Illuminations*, trad. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968.
- Eagleton, Terry, *How to Read a Poem [Cómo leer un poema]*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- Heidegger, Martin, “The End of Philosophy and The Task of Thinking”, en David Farrell Krell, edit., *Basic Writings*, New York, HarperCollins Publishers, 1993.
- Jackson, Virginia, *Dickinson’s Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton UP, 2005.
- López Guil, Itziar, “Poesía y compromiso en la mirada postmoderna de Edwin Madrid”, en Annina Clerici & Marília Mendes, edits., *Márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 235-249.
- Madrid, Edwin, *Mordiéndolo el frío*, Madrid, Visor, 2004.
- , *Mi nombre* (Manuscrito inédito), 2005. Cortesía del autor.
- , “Prólogo”, en *Antología de la poesía del siglo XX en Ecuador*, Madrid, Visor, 2007.
- Middleton, Meter, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005.
- Negri, Antonio, y Michael Hardt, *Empire [Imperio]*, Cambridge, Harvard UP, 2000.
- Noemi Voionmaa, Daniel, *Leer pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2004.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- , “Fundación y disidencia”, en *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2000.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, t. 2, Madrid, 2001.
- Stewart, Susan, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

Nota: Todas las traducciones de textos del inglés al español son mías, excepto donde se indique lo contrario.