

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

Violeta Luna, una metáfora de la tierra

René Mauricio Gordillo Vinueza

Tutora: Cristina Soledad Burneo Salazar

Quito, 2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
-------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, René Mauricio Gordillo Vinueza, autor del trabajo intitulado “Violeta Luna: una metáfora de la tierra”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

21 de julio de 2021

Firma: _____

Resumen

La intención de este trabajo de investigación es ahondar en las formas en que Violeta Luna construye su universo poético, especialmente nos interesa la relación que su voz poética entabla con la naturaleza. Este mundo exterior presente en sus poemas origina un descentramiento del sujeto en elementos animales y vegetales, aquel desplazamiento hacia otras corporalidades expresa un disentimiento de las maneras de habitar y experimentar el mundo contemporáneo, en ese sentido, su trabajo con la palabra se ancla en un cuestionamiento de los ritmos que han planteado las estructuras de la modernidad globalizada. A través del cuerpo, desde múltiples existencias naturales, desde su movimiento, y los sentidos: ver, tocar, oler, saborear, se conforma una voluntad de abandono de sí misma, para reconfigurarse en los procesos naturales vegetales. Esta intención, a breves rasgos, manifiesta un pensamiento integrador en que lo humano no lo contiene todo, hay otras superficies vivas de sentido que operan en la poética de Luna y que forman otras sensibilidades, que remiten directamente a un hecho político.

La espacialidad será también fundamental para comprender cómo esta articula diferentes relaciones con el sujeto lírico, el cual, a través de su transitar por un sistema material estático, que remite a lo paisajístico, configura una movilidad, es decir, espacio. En ese sentido se plantea una relación en donde los lugares geográficos sostienen el cuerpo afectándolo de diversas maneras. El pasado, el regreso también se vuelve un territorio en el cual la voz poética va a insistir en un volver como forma de viaje y exploración hacia distintos lugares, especialmente aquellos que posibilitan un diálogo con el espacio natural. El volver en Luna, origina un estado del conocimiento humano, no tanto del primitivismo, sino de lo esencial. Aquel volver en que se fundamenta gran parte de su poesía toma en cuenta también una relación con un régimen material de artefactos que remiten a la niñez, a la casa familiar y a un ambiente rural campesino. El poema se configura entonces como una manera en que confluyen memoria y creación estética, allí los objetos y los espacios elaboran un mapa de intensidades en que se ancla el acto de recordar y en el que los objetos vuelven en el presente del poema con su carga afectiva y simbólica.

Palabras clave: Violeta Luna, naturaleza, modernidad, memoria, espacio, objetos, animales, plantas, poesía, cuerpo, paisaje, pasado, experiencia

Dedico este trabajo a René Gordillo Marroquín, mi padre y a Fabiola Vinueza Flores, mi madre, gracias por todo el apoyo en estos meses de vida confinada, nos recuerdo tomando el desayuno en un día soleado.

Agradecimientos

Agradezco a mi profesora, Cristina Burneo Salazar por su lectura, motivación, paciencia y dirección tan necesarias para concluir esta tesis. Agradezco también a Violeta Luna, por una conversación sobre la vida y la poesía una mañana de febrero de 2020. Y, por último, pero no menos importante, gracias a mis hermanas: Mari, Yoli, Anita, y como no, a mi tía Magdalena Vinuesa, gracias por su apoyo siempre.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: “Modernidad, naturaleza y poesía”	21
1. Poética de la blasfemia.....	23
2. Miradas plurales del mundo.....	27
3. Aventura: un viaje hacia el pasado.....	30
4. Donde nadie sabe de mí, y yo soy parte de todos.....	37
Capítulo segundo: “Cuerpo, espacio natural y poema”	45
1. Cuerpo y erotismo.....	46
2 Libertad y amor.....	52
3 Paisajes y cuerpos.....	58
Capítulo tercero: “Espacios íntimos, memoria y objetos”	67
1 Memoria y poema.....	68
2 Los objetos.....	75
3 La casa.....	80
Conclusiones.....	87
Lista de referencias.....	93
Anexos.....	97
Anexo 1:	97

Introducción

La obra poética de Violeta Luna, poeta ecuatoriana nacida en Guayaquil en 1943 tiene varias características que están presentes a lo largo de toda su obra. La más visible, y de la que nos interesa hablar en este trabajo, es aquella relacionada con el espacio natural. Cuando hablamos de aquel lugar, necesariamente también pensamos en la interacción que el ser humano ha establecido con el mundo natural (vegetal y animal) a lo largo del tiempo en que ambas esferas han entrado en tensión, o en distensión. “La naturaleza nunca se nos ofrece cruda y completamente desprovista de sentido. Nuestras percepciones están siempre mediadas por aparatos retóricos y sistemas de ideas que nos proveen las lentes a través de las cuales hacemos significar paisajes y objetos” (Nouzeilles 2002, 16). En la palabra poética de Luna, en ese aparato retórico, se encuentran elementos que amplifican este roce, para crear una estética que se aleja de las dos versiones imperantes de la naturaleza en el siglo XX: como paraíso en peligro o como traba o enemigo premoderno del desarrollo al cual aniquilar (16). Precisamente se trata en este trabajo de investigación de reconocer aquellos lentes con que Violeta Luna construye el espacio natural en sus poemas.

La naturaleza, sus elementos, sus espacios, lugares, sonidos, texturas, formas, operan en Luna como una manera de respuesta y protesta ante un mundo que evidencia cambios cada vez más dramáticos en las formas de relacionamiento social y territorial. Luna publica sus primeros textos a principios de los años sesenta, cuando diferentes reivindicaciones sociales estallan, a la par, las urbes latinoamericanas continúan modernizándose y expandiéndose. Hay que recordar que Luna se traslada desde San Gabriel, provincia del Carchi, hacia Quito para continuar sus estudios universitarios en la Universidad Central, aquel desplazamiento será una fuerte experiencia para la poeta, quien mira en ese ambiente rural y natural una vida que transcurre en diferentes tiempos y espacios a la de las urbes:

San Gabriel, era una ciudad tranquila, un pueblo muy tranquilo. Yo me eduqué en un colegio mixto, José Julián Andrade, de manera que, cuando nosotros salíamos de vacaciones, mis padres nos llevaba a una pequeña propiedad que había por la Gruta de la Paz, en Rumichaca. Entonces ahí mis tíos tenían una buena biblioteca y las vacaciones transcurrían entre paseos, entre aventuras, por los senderos, por las montañas y buenas lecturas porque la biblioteca nos acompañaba con los libros que nos gustaban a nosotros. Eso fue decisivo y, además, mi madre era una buena contadora de cuentos. Nos reunía a todos los hijos, los primos que habíamos en ese entonces y nos leía y nos contaba muchos cuentos (Luna 2020, entrevista personal; ver Anexo 1)

Para 1960, según Fernando Carrión y Jaime Espinoza (2012, 515), en Ecuador, principalmente en Quito y Guayaquil, la economía se dinamiza gracias al desarrollo industrial

principalmente de corte agrícola, que sustenta un mercado interno urbano y no solamente externo, dirigido a los países industrializados, a través de materias primas. Paralelamente en los primeros años de la década de 1970 la extracción del petróleo aporta grandes sumas de dinero al gobierno central. Todos estos excedentes económicos se traducen en un desarrollo urbano y territorial:

Las transformaciones de Quito (como organización urbano-territorial) no se hicieron esperar: entre 1962 y 1980 el área urbana tuvo un crecimiento cercano al 500 %, y en ella no se consideraron las áreas conurbanas ni el crecimiento en altura; la densidad global de la ciudad bajó ostensiblemente de 213 a 68 habitantes por hectárea (Carrión, Espinoza 2012, 515-6)

En ese clima social de cambios territoriales, la vida cultural del país también presenta nuevas lecturas. En la década de 1960, en Ecuador, al igual que en otras naciones latinoamericanas, se fundan movimientos culturales que van a reclamar nuevas miradas sobre los discursos políticos, artísticos en el país. Sobre todo, estos nuevos actores se van a preguntar por la figura del artista en la construcción de las sociedades. En Quito, el grupo que abanderó y reflexionó acerca de estos temas fueron los *tzánzicos*

Los nuevos intelectuales y artistas que pertenecieron al movimiento *tzánzico* crearon una ruptura con las generaciones anteriores. El compromiso ya no se centra en la construcción de una identidad nacional, sino que se complejiza aquella identidad. “El compromiso continúa con la “nación”, pero ahora, comprendido como superación del subdesarrollo, de la inautenticidad, de la herencia colonial, como crítica a la ideología de la dominación con la necesidad de construir una teoría de la revolución en las décadas siguientes” (Polo 2018, 530). Revolución, porque es un momento de cambio, de modernización y de problematizar la ética capitalista, la Revolución Cubana de 1959 fue un hecho de gran influencia en los jóvenes de ese momento, así como las ideas sartreanas sobre el papel del escritor comprometido, es decir, el arte como plataforma de toma de conciencia del pueblo, por eso, para el movimiento *tzánzico* era fundamental llegar con sus performances y recitales a obreros y estudiantes, desplazar los espacios consagrados de arte y llevar la obra al pueblo . Algunas revistas fueron fundadas por el grupo *tzánzico*, con el objetivo de visibilizar su pensamiento. Varios nombres/hombres se cuentan en la lista de sus integrantes: Ulises Estrella, Alejandro Moreano, Agustín Cueva, Fernando Tinajero, Rafael Larrea, Euler Granda, entre otros, quienes fundaron revistas como *La Bufanda del Sol*, *Pucuna*, *Indoamérica*, *Revista ‘Z’*. En aquel contexto cultural, Violeta Luna escribe, mientras vive y estudia en Quito.

Me perdía en Quito, que en ese tiempo era tan chiquito y yo era una campesina que venía de un pueblo. Me perdía en Quito ese tiempo dese cuenta, de esos años, pero mi profesor, Galo René Pérez de quién tengo buenos recuerdos, él me orientaba, él me presentó a Jorge Icaza, a Ricardo Descalzi, yo yo apenas estudiante, yo hacía mis consultas en la biblioteca Eugenio Espejo, cuyo director era Jorge Icaza. Bueno y Jorge Icaza, era todavía joven, tenía un modo tan bonachón de expresarse, no con malas palabras, reía a carcajadas fuertes y él también me estimulaba para que yo siguiera escribiendo. Ricardo Descalzi, en cambio era un dramaturgo, y los tres prácticamente fueron mis maestros, mis compañeros, mis guías en este difícil mundo de la poesía. (Luna 2020, entrevista personal; ver Anexo 1)

De las propias palabras de la poeta se desprende una idea bastante importante, y que ayudará a ubicarla de alguna manera en el panorama de producción cultural de aquellas décadas. Luna no se integra al movimiento *tzánzico*, eso no quiere decir que en su poesía no haya una voz disidente y despreocupada por la realidad en que vive, como explicaremos más adelante. La poesía de Luna integra una profunda preocupación por las formas de vida que el proyecto de la modernidad ha planteado a las sociedades del mundo. De ahí surge una pregunta central que pretenderá responder esta investigación ¿Cómo la voz poética que plantea Luna, de fuerte resonancia lírica y personal, puede también ser considerada como revolucionaria?

Como manifiesta Rafael Polo Portilla (2018), en los *tzántzicos*: “Hay una urgencia de salir de los terrenos líricos y afirmar la condición del intelectual comprometido. Se cuestiona todo aquello que parecía oponerse a la “tarea revolucionaria” (535). En Luna, su voz poética parte de los afectos, pero no permanece en ese espacio, sino que lo trasciende, interpela directamente el ejercicio de la policía (constitución simbólica de lo social). Sin embargo, su obra se construye a partir de otros referentes, contrarios al orden *tzánzico*: Pérez, Icaza, Descalzi, son justamente figuras prominentes de la literatura ecuatoriana, que constituyen un pensamiento diferente a la renovación cultural, que en la década de 1960 se forma en el país, a pesar de aquello, no significa que la poesía de Luna adopte las mismas estructuras líricas o incluya los mismos motivos de sus maestros en su obra.

Estamos ante una poeta, que si bien, no se integra al campo de la renovación estética y cultural *tzánzica* (desde esos modos estéticos), y, sin embargo, tampoco representa un continuismo con la generación literaria anterior. Es notoria la influencia en Luna de poetas como: Carrera Andrade, Gonzalo Escudero o César Dávila Andrade, y en el contexto internacional poetas como Neruda o Juana de Ibarbourou, aunque también se pueden plantear diferencias. Es decir, no hay una intención iconoclasta en el trabajo de la poeta ecuatoriana, pero sí de renovación a través de los elementos naturales integrados en sus textos y que se combinan con otras variantes, como el cuerpo y la memoria, por ejemplo, relación que estudiaremos en los siguientes capítulos. En palabras de Luna:

Claro, yo siempre he dicho que los motivos centrales en mi obra eran los afectos y la naturaleza, de manera que la naturaleza pesó muchísimo en mi obra porque en verdad, como dice usted, los paisajes de la provincia del Carchi son hermosos. Es una provincia fría, pero uno no puede estar ajeno a los encantos de la montaña, a sus riachuelos, a los páramos andinos, de manera que el primer motivo de mi inspiración fueron justamente esos, los páramos andinos, el monte, los riachuelos, las aves. De manera que para mí la naturaleza pesó mucho y además en ese tiempo nosotros leíamos mucha poesía de corte telúrico, como la de Pablo Neruda, por ejemplo y nuestros maestros siempre nos hacían leer a todos los poetas de esa generación, de manera que toda esa influencia, inclusive de Juana de Ibarbourou, me abrieron un horizonte diferente. Yo admiraba mucho a Juana de Ibarbourou, justamente porque ella habla y se adentra en la naturaleza y en los seres vivos, como lo hacía Neruda también. (Luna 2020, entrevista personal; ver Anexo 1)

El telurismo originó una marca muy poderosa en poetas de la generación de Luna. La naturaleza de la propia geografía americana fue un territorio desde el cual estos elementos podían contar, sentir, formar espacios de sentido e identitarios que el poeta se encarga de canalizar. Aquel telurismo en el Ecuador se esboza en los años veinte, según Iván Carvajal, con Alfredo Gangotena y su libro *Orogenia*: “por el fundamento de la existencia: las raíces, lo mineral, lo escondido, son símbolos de lo telúrico, en tanto sustento del ser-ahí, de la existencia.” (Carvajal 1995, 33), y luego con Carrera Andrade “la poesía de Carrera y sus contemporáneos tuvo la tarea de constituir un imaginario en torno del ser humano y la naturaleza en los Andes ecuatoriales” (34). La imaginación, justamente, es un elemento clave en la poesía telúrica, que se traslada a lo lingüístico como herramienta vital capaz de contener y pensar los espacios naturales como un entorno enfrentado al ser humano y al mismo tiempo, un lugar que motiva nuevas maneras de expresar lo humano, como lo entiende la propia Violeta Luna, cuando se refiere a la corriente telúrica.

Bueno, el hombre enfrentado sobre todo al clima, a los diferentes climas del universo, al mundo en general, a los fenómenos de la naturaleza y sobre todo, para los poetas telúricos los fenómenos naturales adquirirían personalidad y usted sabe que dentro de la estilística dentro de las figuras literarias está la onomatopeya por ejemplo y muchos de ellos como hemos nombrado, a más de eso también está...A más de Gonzalo Escudero, César Dávila, César León, que personifican a los fenómenos de la naturaleza, al viento, comparado, como decía César León, con un perro que lame la puerta, en las noches, no, y esa es una gran figura que a mí me gustaba muchísimo y todos los poetas telúricos lo que hacen son eso, crear onomatopeyas, figuras literarias, alrededor de todo lo relacionado con los fenómenos naturales. (Luna 2020, entrevista personal; ver Anexo 1)

Según manifiesta Enrique Ojeda (1988), Carrera Andrade: “anhelaba para su poesía la máxima claridad y transparencia, porque su misión era, según él, la de interpretar poéticamente el mundo que le rodeaba. No una superrealidad indefinida y tal vez indefinible, sino la realidad cotidiana” (688). En la lectura de Ojeda, Carrera Andrade intenta desplegar y concentrar mediante la asociación metafórica, diferentes sentidos: una nueva visión o luz sobre los

elementos. A diferencia de Carrera Andrade y otros poetas de la tierra, el proyecto poético de Luna expresa, además de una riqueza metafórica inspirada en la naturaleza y la tierra, una propuesta de reencuentro con estos elementos, no tanto interpretarlos, o significarlos, sino apelar al contacto del cuerpo de la propia voz poética, dejarse afectar por esos territorios, plantas, animales y construir una subjetividad, un movimiento que hable de otras existencias desde esas nuevas sensaciones. Aquel gesto de desplazamiento, de darse o disolverse en estos elementos también expresa una propuesta íntima que mira en el pasado varios sentidos, como la vuelta a un entendimiento o conocimiento esencial de lo humano.

Los primeros textos que publica la poeta ecuatoriana, los realiza a través de la ayuda de Galo René Pérez, su profesor en la Universidad Central, quien coordina una antología llamada *Poesía Universitaria* (1964). A partir de esa primera publicación vendrán otros textos, a través de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en sus núcleos de Quito y Guayaquil. Es importante también resaltar como la poesía de Luna y la de otras mujeres que escriben cuando el movimiento *tzánzico* estalla se origina desde la apertura y ayuda que la también poeta guayaquileña, Ileana Espinel realiza desde diarios como *El Universo* y *El Telégrafo* en Guayaquil:

Claro, ahora hay abundantes mujeres que escriben, pero en mi tiempo sí había también. La que nos promocionó y nos hizo conocer fue Ileana Espinel, que en ese tiempo era redactora del diario *El Universo*. Había espacios literarios, poéticos para los poetas, ahora ya no hay eso. Entonces, Ileana Espinel nos promocionó a muchas mujeres, promocionó a Ana María Iza, a Sonia Manzano, a Victoria Tobar, a muchas otras mujeres, a Sara Vanegas, cantidad de mujeres. Somos de esa época, Sonia un poquito menor... Pero Ileana Espinel nos promocionó. Lástima, Ana María era una gran poeta, ya falleció. Y ahora hay muchas chicas que escriben, que hacen poesía. Tanto jovencitos como jóvenes mujeres también. (Luna 2020, entrevista personal; ver Anexo 1)

Ileana Espinel es una figura central de la poesía ecuatoriana, integrante del *Club 7*, agrupación poética fundada en Guayaquil en los años cincuenta. Me parece resaltante el hecho de que, a Ileana Espinel, Aurora Estrada y Ayala, fue quien la involucró en los círculos literarios en Guayaquil, posteriormente, Espinel haría lo propio desde su columna cultural con otras mujeres poetas. De aquel hecho se puede desprender una filiación de género literaria, una sororidad, ante un sistema literario heteropatriarcal cerrado.

En Luna, aquella no integración a este universo *tzánzico*, a pesar de estar en contacto con aquel, se da por circunstancias de filiación a instituciones y personajes que marcaron profundamente su aliento poético, pero sobre todo se manifiesta a través de una voluntad propia de rechazo a un lenguaje poético que no está en sintonía con sus registros textuales, ni con su visión estética del mundo. En mi criterio, la pregunta no es ¿por qué Violeta Luna no fue

incluida en la agrupación *tzánzica*?, sino más bien ¿cómo Violeta Luna construye su propio universo poético por fuera de la esfera artística-sensible predominante de aquellos años? y cómo ese universo también expresa una preocupación social, pero motivada desde los afectos.

En palabras de la autora:

En los años 60, bueno mi generación es de los setenta. Sesenta, setenta son bueno, generaciones valiosas dentro de la literatura. Se dieron poetas importantes, y claro, se dedicaron la mayoría de ellos a hacer denuncia social. Pero uno puede hacer poesía social con un poema de amor, por ejemplo, los grandes estilistas como Bousoño, como Cohen, como muchos otros, han dicho que hasta los afectos, son una forma de lo social. Y es así, lo íntimo cae ya en lo social, no se puede decir que no se hace poesía social, claro que se hace el problema es que los poetas han confundido la denuncia social, el cartelismo del que hablábamos hace un momento, con esto de que debe ser el hombre, el poeta el que hable de los males, denuncie los males, la pobreza, la miseria, las injusticias. Yo hablo en mi poesía de, de injusticias, yo hablo también de los niños que se mueren de hambre, pero los poetas que se dan de sociales, lo que han hecho últimamente es hacer cartel, caer en el lugar común, por ejemplo.... Es bien complicado llevar la denuncia social a la poesía pura. Es difícil, porque se va a caer en los lugares comunes. (Luna 2020, entrevista personal; ver Anexo 1)

De lo dicho por Luna se desprende una matriz de pensamiento que observa en el acto de escritura del poema un estado del lenguaje que se eleva sobre lo común, la “invectiva” a la que hace referencia se relaciona directamente con una manera de comunicación diferente que posibilita el poema, y se ancla en lo estético-lingüístico, frente a lo que llama “poesía de cartel”, que en la concepción de Luna, carece de aquella forma del lenguaje que distinguiría al poema de las diferentes expresiones netamente comunicacionales, por supuesto, todo estos conceptos pueden ser problematizados. Sin embargo, lo verdaderamente importante es entender el origen del torrente de escritura de Luna, una escritura del sentir que se despliega a través de los objetos, la niñez, los espacios, la memoria, y por supuesto el cuerpo.

Justamente el cuerpo de la voz poética, en muchos de los poemas, se encuentra desplazándose hacia otras existencias (vegetales, animales, minerales). Aquel acto de movimiento es valioso y disruptivo, porque enuncia una forma de blasfemia, de disenso y desanclaje del sujeto moderno, de su moral burguesa. Lo animal y vegetal abren un sentido de límite frente a la especificidad de lo humano y lo confronta, desordena los cuerpos fijados en determinadas funciones, y origina nuevas sensaciones. Desde esa ocupación del cuerpo, a través de aquellos elementos se establece también una preocupación hacia el futuro: tiempo lineal en donde aquel valor cíclico de la naturaleza parece desvanecerse, y se reafirma aquella dimensión futura, perteneciente a lo moderno por antonomasia. La poética de Luna reitera una voz opuesta a ese rasgo desvaneciente de lo contemporáneo. El poema en Luna es un dispositivo que afirma una subjetividad y un tiempo otro. El pasado se enuncia como una vuelta, como un regreso, pero también como una alternativa al presente.

Volver a los caminos,
 al manso dormir de los reptiles,
 al trébol de cuatro hojas
 y al tarro de gusanos.
 Es bueno estar ajena,
 perdida en los bejucos de otras fechas,
 pensar que los latidos son tambores
 que saltan con vaivén de mariposas (Luna 2005, 98)

En estos versos del poema: “Hacia atrás”, perteneciente al libro *La Sortija de la lluvia* (1980), se propone una vuelta a los caminos, es decir un regreso a los lugares de encuentro, de tránsito, hacer de la vida no un ente fijo, sino un desplazamiento constante, cíclico, como los ciclos de las hojas, los gusanos, los bejucos y las mariposas. Para el mundo natural, el cambio es el motor de la vida, un cambio que, sin embargo, permanece y se replica. El regreso o el *gnostos* en Luna es un eje temático que atraviesa toda su obra poética, regreso a la infancia, al instante y al amor. Su proyecto estético, como ampliaremos en el desarrollo de esta investigación, se centra en la búsqueda de un tiempo y un espacio que dé cuenta de una ruptura con el futuro. Esa ruptura con el futuro, que en el fondo es una crítica a la modernidad, se expresa en la poeta a partir de una escritura que intenta trasladarnos, no a lo que está a punto de ser, sino a lo que fue: a un tiempo elemental, primigenio, desde donde reafirmar su sentir.

Se trata también en esta investigación de observar cómo los espacios rurales y urbanos en la poesía de Luna están interactuando, y como los objetos presentes en los poemas: balanzas, campanas, molinos, etc., edifican un ejercicio de la memoria, recuerdos en que la niñez y el pasado son claves en el caminar poético de la autora ecuatoriana. El espacio casa, por ejemplo, es un lugar recurrente en la poesía de Luna, un lugar íntimo que Bachelard (2000) en su esfuerzo por construir una fenomenología de la poesía, examina en diferentes imágenes y espacios que la imaginación poética y el ensueño edifican. “Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios” (Bachelard 2000, 32). En ese sentido habría que preguntarse, ¿qué moradas construye Luna en su poética, qué espacios de intimidad y qué espacios se encuentran a la intemperie?

En el transcurso de este trabajo, el espacio será un tópico permanente al que siempre se volverá, debido a que Luna, a lo largo de su aliento poético, está constantemente formando diferentes territorios, lugares, paisajes en que se mueve el yo lírico, a veces para habitarlos o para (des)habitarlos, y sobre todo, para transitarlos a través de la palabra poética, dotarlos de sentido y de una historia afectiva capaz de evocar sensaciones e intensidades a modo de una

reconstrucción íntima de aquellos artefactos y espacios, que parecen ya no encontrar cabida en un mundo cada vez más ensimismado en retóricas tecnológicas y desarrollistas. De esa manera, el poema en la autora ecuatoriana es un territorio que busca darles a aquellos objetos materiales, marcados por un mundo rural, un espacio vital, un lugar de resistencia y reexistencia, pero no solo a esos objetos, sino también a su propia voz poética.

El corpus que será estudiado en esta investigación integra poemas que se relacionan con el mundo natural que hemos descrito resumidamente en esta introducción. Un mundo natural conformado por lo animal, vegetal, mineral y su interacción con lo humano. Estas características que nos interesan analizar se encuentran más presentes en poemas de los libros: *Posiblemente el aire* (1970); *Ayer me llamaba primavera* (1973); *La sortija de la Lluvia* (1980); *Corazón acróbata* (1983); *Memoria del Humo* (1987); *Las puertas de la hierba* (1994); *Una sola vez la vida* (2000); *Estos bosques interiores* (2014); *Ráfaga Menguante* (2019). Este corpus concreto, que paralelamente conforma una línea de tiempo y pensamiento poético de Luna, abarca una selección de sus trabajos iniciales hasta la actualidad, de esa forma se puede evidenciar también como la naturaleza misma que reside en sus poemas, aquellos lugares y áreas, elementos que conforman su escritura poética han cambiado o se han movido, como ocurre también en el exterior, en el mismo espacio natural real, de esa manera el poema también se presenta como un territorio cambiante, vivo, que puede también erosionarse o regenerarse.

Capítulo Primero

Modernidad, naturaleza y poesía

Este primer capítulo reflexiona sobre cómo la poética de Luna manifiesta unas particulares formas de habitar y ver el mundo, a través de la ocupación y miradas desde lo animal y vegetal. En ese sentido, este descentramiento del sujeto hacia otros cuerpos y experiencias entran en tensión con los modos modernos de vida individuales. A través del discurso poético que la autora ecuatoriana elabora se enmarca una propuesta estética y ética que problematice ciertas miradas centradas en la experiencia del sujeto moderno, en relación con objetos, espacios, como la urbe, y visiones del mundo que posibilitan un franco enajenamiento de la individualidad y la imposibilidad muchas veces de crear lazos comunitarios.

Para observar cuál es el movimiento que propone Luna en su poesía, ante el avance del capital y la idea del progreso es importante ver cómo los elementos naturales que se proponen en sus poemas están interactuando: ¿acaso cumplen una función descriptiva y explicativa del mundo? o ¿evidencian una nostalgia de un paraíso natural perdido? Al contrario, su poética trasciende estas formas de relacionamiento con la naturaleza. Hay una voluntad en la escritura de Luna bastante marcada, un gesto o mirada que se abre al exterior, que no mira al centro del sujeto moderno, como tal, o lo hace para criticarlo. Aquella intención desarma el yo, lo interpela y lo amplía, lo lleva a un tiempo otro, a otros espacios y existencias. “Y para ser feliz no basta mucho/ sería necesario para serlo/ haber nacido perro, gato, o potra/poder andar en cuatro y comer hierba/llenarse los oídos de neblina/ y hacer de las pupilas bolas huecas” (Luna 2005, 46)

La idea del descentramiento del yo poético que construye Luna en sus poemas para palpar, oler, saborear, ser otros y otras formas de vida, dan cuenta de diferentes relaciones y modos de ser, evidencia la necesidad por desvincularse de los ritmos homogéneos que impone el proyecto de la modernidad. Los elementos naturales: plantas, animales, minerales, enuncian la posibilidad de tomar distancia de lo humano, para mirar el mundo de otras maneras, muy cercano a lo que Viveiros de Castro (2010), identifica como multinaturalismo en la perspectiva amerindia. Especialmente en su poemario *Cantos de temor y de blasfemia* (1970), Luna reafirma una escritura poética en que lo animal, a través de la figura de la potranca, construye un orden alternativo de existencia, en donde el espacio natural es una fuente vital que inspira la libertad y una clara subjetividad de actitud crítica hacia un mundo monocultivo, que

reivindica formas de habitar los espacios desde las estructuras consolidadas del capital. Se trata también de observar cómo el animal, en el discurso poético de Luna, abre nuevos relacionamientos con la cultura, al desafiar la especificidad de lo humano. En Luna, lo animal, genera justamente unas formas de existencia que motivan la visibilización de diversidades, y cuestionan las prácticas biopolíticas de fijamiento y control de los cuerpos.

Otro relacionamiento que abre la poética de Luna, frente a los modos modernos de vida, es el que motiva la memoria como instrumento formador de un tiempo pasado, al cual regresa la voz poética a manera de un viaje imaginativo poético, en el que el sujeto puede tomar distancia del presente y recrear por medio del poema un mundo antiguo, que guarda una sabiduría especial, que conecta con el origen y en el que puede reexistir. Aquel viaje al pasado que plantea Luna es posible desde la construcción poética de un territorio que puede ser recorrido, y redescubierto, a diferencia de la experiencia de viaje del presente. En Luna, el pasado, a pesar de ser un tiempo fijo e inmutable, no se presenta como tedio y rutina, al contrario, el volver, a través de esos mapas mentales, propone un entendimiento ontológico e íntimo de lo humano en el recorrido de esos territorios que resplandecen en el poema y generan una sensación de aventura y descubrimiento en aquel viaje. El pasado se vuelve, entonces, un espacio de significación importante para la estética de Luna, allí la voz poética tiene la posibilidad de acercarse y encontrarse con formas, sonidos, texturas, que vuelven a ser todo eso en el poema. “Es bueno regresarse: /volver a los bombones y al columpio, / al árbol de guayaba/ y al plato de cebada/ Es bueno refundirse en esas cordilleras del pasado” (Luna 2005, 98).

Por último, otro momento que hemos podido establecer en este capítulo, a partir de la poesía de Luna y los modos modernos en que se teje la vida contemporánea es a través del relacionamiento que la voz poética crea en torno a la urbe. En ese espacio, el poema habla de la experiencia del sujeto en una sociedad cada vez más fortificada y excluyente, a través de la segmentación de los espacios urbanos y la negación de la construcción de lo comunal como estructura primaria de relacionamiento. El sujeto poético que enuncia Luna evidencia la crisis del individuo moderno en el ámbito urbano, una tensión entre nombrarse “uno mismo” y al mismo tiempo ser parte de un sistema que legitima ciertos roles, ciertas formas de ser y habitar el mundo como válidas, mientras excluye otras. La palabra poética en Luna, en ese sentido, a través de los diferentes elementos naturales que están presentes a lo largo de toda su obra abren también una esfera de lo político. Nombrarse piedra, árbol, o animal es un gesto que invita a desanclarse de la realidad de consumo en que vivimos y nos acerca a una visión de ser/estar en el mundo más compartida y colaborativa. “Quejarse desde todos”, como dice Luna, en uno de

sus poemas, es una invitación empática que nos conecta con otras experiencias y desarma miradas únicas de la realidad.

1. Poética de la blasfemia

Vivir es afirmarse en la conciencia.
(Violeta Luna 2005)

En la obra poética de Violeta Luna encontramos algunos momentos en que ciertos seres vivos pertenecientes al espacio de la naturaleza interactúan directamente con la voz poética, especialmente el animal aparece como reafirmación de una posición liminal, con respecto a lo humano, esa posición de límite está expresando una mirada sobre el mundo que problematiza diferentes narrativas y modos de vida que la modernidad ha venido construyendo. En *Cantos de Temor y de Blasfemia*, perteneciente al libro: *Posiblemente el aire* (1970), el yo lírico critica una ética realista, integrada a convencionalismos burgueses y al mismo tiempo construye un nuevo relacionamiento, una propuesta sensible que se ancla en diferentes experimentaciones de la realidad, a través de diferentes cuerpos del mundo natural.

Aquellos cantos parecen originarse de dos vertientes: causa y efecto. La primera corresponde al origen del temor, como condición o característica del sujeto moderno, ante el desarrollo de la tecnología y las formas de organización y reparto de los recursos naturales, así como el desarrollo de las megaciudades contemporáneas que anulan y modifican las formas de vida comunitarias, mediante una disposición del espacio fragmentado y privado. La segunda vertiente es el efecto que esa nueva era histórica moderna origina en el sujeto poético, es decir, el efecto de la blasfemia, una palabra que corresponde al orden del discurso de lo religioso, usada para transgredir y criticar aquella sacralidad, aquel orden que Luna identifica como signo indiscutible de la modernidad. Ese orden cultural moderno imposibilita vivir sin omnibuses, o calles geométricas, o teorías de la vida, o sin los perros cultos, como menciona la voz poética:

Potranca de los montes,
tú debes ser feliz junto a la hierba,
en medio de las ranas y el estiércol,
sin esta geometría de las calles
sin estos omnibuses
sin estos perros cultos
sin falsas teorías de la vida,
llegando hasta el amor sin desnudarte (Luna 2006, 39)

La blasfemia, por otro lado, es la posibilidad de prescindir de esos elementos necesarios y sagrados para una determinada existencia integrada al capital, mientras que lo animal: la potranca, motiva otras clases de existencias, otras formas de relacionarse con el

mundo, o mejor dicho, con el mundo exterior y natural que la figura de la potranca construye en el poemario y opone a la moralidad burguesa. El temor, como origen de la blasfemia, motiva la decepción de la voz poética en relación a los modos contemporáneos de vida. Históricamente el blasfemo ha sido marginado o depuesto de los privilegios o apartado de su círculo social por injuriar u ofender a la figura de dios o a su esencia con atributos que no le son reconocidos: “La Iglesia castigaba primeramente al blasfemo con excomunión, y si era clérigo, con deposición de todo oficio eclesiástico” (Teruel 1951, 549).

Esa exclusión, que expresa la blasfemia en Luna, está presente también como no reconocimiento de los valores y características de su propia humanidad en la ciudad letrada moderna. La blasfemia, como poética en Luna, entonces motiva un desplazamiento o autoexilio de la voz poética hacia el territorio exterior natural y hacia la figura de la potranca como cuerpo libre, blasfemo, que no necesita puertas de donde entrar o salir, porque nunca se está adentro o afuera en ese territorio natural, a diferencia del sujeto moderno: “No quepo en estas puertas, / son puertas solamente/con llave y cerradura peligrosa” (Luna 2005, 44), por eso al blasfemar, la voz poética reivindica una posición de no pertenencia, se ubica encima de las puertas de la ciudad letrada:

Encima de estas puertas
blasfemo de mí misma,
blasfemo porque quiero
lo que jamás me dieron.
Y blasfemar es fácil,
pegarle al corazón mil sacudones
culparlo de sandeces
golpearse donde quiera
y renegar del nombre que nos dieron.
Qué fácil es echarse la pedrada
y luego comenzar a devorarnos (Luna 2005, 46)

En *Cantos de temor y de blasfemia* (1970) se observa el tono en que se desarrolla el poema, compuesto por trece cantos, que alternan entre la apelación directa a un tú animal: la potranca, y la construcción de una subjetividad propia, que reitera en la concepción de una felicidad propia:

Y para ser feliz no basta mucho,
sería necesario para serlo
haber nacido perro, gato o potra,
poder andar en cuatro y comer hierba,
llenarse los oídos de neblina
y hacer de las pupilas bolas huecas
Por ello es preferible ser un ganso,
llenarse de amapolas la cabeza
y abrir a picotazos la mañana (Luna 2005, 46)

Hay una intención por afirmar una felicidad que blasfeme de la propia condición humana, pero sobre todo de las condiciones en que lo humano se ha reafirmado a través del tiempo. Para Francine Masiello (2003), el discurso poético se despliega en contra de lo comercial, es decir, sobre los relatos dominantes que impulsan nuestras sociedades articuladas en razón a la lógica del mercado. “Hoy en día, [*la poesía*] desafía las prácticas de la transición a la democracia, donde la memoria se borra por el deseo de la venta, donde la profundidad de la experiencia se reduce al melodrama de la telenovela de la tarde” (Masiello 2003, 57 ; las cursivas son nuestras). En ese sentido, la experiencia poética como blasfemia se inserta directamente en una posición marginal, capaz de desarmar los modos de una experiencia fácil e integrada a las sociedades del espectáculo y los medios de comunicación masiva, por medio de la figura de lo animal y vegetal, que desafían los conceptos en que la vida humana ha devenido en la modernidad.

Es potente observar en estos cantos también como la voz poética inserta en los poemas otras existencias naturales, pertenecientes a otros reinos, que aparentemente no tendrían relación, pero justamente esa incongruencia de elementos que se juntan, y se desbordan, reafirman una poética que es similar a como la naturaleza está interactuando en el mundo real, es decir, no como uniones filiales, sino como contagios, en términos Deleuzianos: “el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo” (Deleuze y Guattari 2004, 248) Estos enlaces heterogéneos de elementos naturales en la poética de Luna manifiestan una voluntad por registrar y explorar en el mismo poema, un sistema natural propio:

Por eso,
 hubiera preferido ser un rayo,
 un trozo de carbón
 o cualquier cosa.
 Ser piedra necesaria,
 astilla necesaria,
 aguja necesaria
 tener un solo nombre,
 un tiempo sin semanas,
 un sitio sin medidas.
 Tener un ser agreste,
 un ser que nada sabe,
 que nada planifica
 que no calcula nada (Luna 2005, 39-40)

En esas relaciones, aparentemente contra natura, blasfémicas, la naturaleza se afirma a sí misma y también se afirma el poema. La blasfemia en el espectro cultural religioso es ofensa hacia lo sagrado, o la adjudicación de características “falsas” al genio verdadero de la deidad,

como consecuencia de la blasfemia se perfiló históricamente un dispositivo de sanción y opresión, que preservaba ciertos dogmas o visiones del mundo y formas de poder. En el mundo natural, la blasfemia se desarticula conceptualmente, porque la naturaleza misma está formándose por contagios heterogéneos y no por un orden estructural civilizatorio, igual que en la poética de Luna, no solo en estos cantos, sino a lo largo de toda su obra. Se puede pensar entonces que en la poeta ecuatoriana, la poética de la blasfemia se origina de un lugar exterior-natural y desde ese espacio de “ser agreste”, como afirma Luna, se puede blasfemar de los modos de vida modernos, de tener varios nombres, en vez de uno, como la potranca. También hacerlo desde este lugar natural muestra una conciencia de coherencia de la voz poética, pues se aleja de aquella modernidad que critica y se instala en una conciencia vital natural.

Otra forma de poética de la blasfemia que está presente en estos cantos radica justamente en la elección del animal que escoge Luna para criticar el mundo contemporáneo. No es casual que el animal elegido por la voz poética sea una potranca, nótese el género que se escoge y su carga simbólica de animal dinámico, no doméstico. Es una potranca que recorre y galopa, no un potro o caballo. La potranca como ruptura poética de una tradición patriarcal que construye la figura del caballero, hombre noble que monta a caballo y en múltiples tradiciones literarias el caballo está relacionado a lo viril y a la fuerza masculina. La potranca, en cambio, abre nuevos relacionamientos a partir de su propio género y cuerpo, como manifiesta, Susana Salim (2013, 164), la poesía escrita por mujeres configura una sensibilidad que enuncia el cuerpo femenino como espacio vital íntimo al que la voz poética masculina no ha tenido acceso, mas que como objeto de deseo o “inspiración”

Así: “el cuerpo, particularmente en la mujer, es un lugar de enunciación, cuando toda palabra humana es pobre e impotente para expresar la profundidad de lo que se ha visto u oído.” (Salim 2013, 165). La potranca, en ese sentido, configura una poética que blasfema, que niega un orden patriarcal, una sensibilidad dada siempre desde lo masculino, ser potranca es recorrer los espacios naturales, irse del mundo y reafirmar un gesto en su propio espacio vital femenino.

Quién fuera una potranca
y estar saltando cercas,
y estar venciendo huecos y laderas.
El hombre solamente vive atado,
hundiéndose en su misma anatomía,
raspando entre las cáscaras la dicha
y luego vomitando la esperanza.
El hombre es un vestido,
debajo del vestido el hombre ruge,
es fiera solamente,

es sangre solamente,
es carne solamente (Luna 2006, 49).

Aquella libertad vivida, para la voz poética, parte desde una conciencia animal elemental, desde un estado en que lo natural determina un modo de vida afuera de la esfera de la cultura moderna. Hay una voluntad en Luna por señalar cómo el cuerpo del hombre moderno, (me parece aquí trabajado como sujeto universal), está siempre volviendo a sí mismo, a su individualidad, a su reflejo, a su carne, mientras que la potranca amplía el espacio de sensibilidad a través de la experiencia de la movilidad, del recorrer, saltar abismos, cercas, laderas, la relación que el cuerpo de la potranca abre con esos espacios se da en relación con su propio transitar. En ese movimiento y contacto con el mundo, la poética de Luna reafirma la blasfemia, también como un movimiento disruptivo que nos convoca a mirar alrededor de nuestro espacio.

2. Miradas plurales del mundo

 Mi resplandor
se fue tras de la hierba.
(Violeta Luna 2005)

Como menciona Gabriel Giorgi (2014, 15), el mundo animal y vegetal dentro de los discursos culturales han sido entendidos y estudiados a través de una lógica binaria: civilidad, perteneciente a las categorías de la construcción de lo humano, mientras que lo animal y vegetal han sido enmarcadas como ámbitos de lo salvaje y lo bárbaro. De hecho, esas categorizaciones, son las que cimentarán los imaginarios de Estado nación latinoamericanos en el siglo XIX (11). Sin embargo, la clásica división entre naturaleza y cultura puede ser complejizada a partir de otros mapas mentales que pondrán en juego modos distintos de figurar los elementos naturales, junto con lo humano. La biopolítica, por ejemplo, es uno de los discursos más esclarecedores y útiles para hablar de esos modos de control sobre el propio cuerpo en la modernidad, en aquel “hacer vivir” y “dejar morir”: “lo biológico, el ciclo o la temporalidad de los cuerpos, se vuelve cada vez más terreno abierto de decisiones: abre un nuevo horizonte de politización.” (18)

Lo animal, entonces, se revela en esa politización como un ser- barrera, que desafía esas prácticas de control sobre lo natural y ciclicidad de los propios cuerpos por parte del poder y las prácticas modernas de vida. (22) En ese sentido, las prácticas estéticas en forma general y el poema en Luna, en forma particular, elaboran un dispositivo que contradice, que rompen los modos modernos de organización, a partir de la reubicación de los cuerpos antes fijados en el

espacio y en el tiempo por la maquinaria biopolítica, que enuncia o reconoce a la categoría de persona como tal, justamente como aquella que tiene pleno control de su cuerpo:

En todo caso, la persona ilumina un dispositivo donde se marcan los cuerpos y el bios en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara "dueña" de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su "parte animal" (Giorgi 2014, 24)

De esa manera, en Luna, un rasgo fundamental es aquella desenmarcación de aquel control que fija los cuerpos. En su poesía constantemente lo animal, lo vegetal y los elementos naturales, en general, están fluctuando en la voz poética, como espacios desde los que se puede enunciar una nueva persona, que no responda a la construcción objetiva del sujeto moderno, sino a una subjetividad en donde estos elementos vivientes ya no están diferenciados entre aquellas dos esferas primarias: naturaleza y cultura, sino que lo animal, para decirlo en palabras de Giorgi (2014), hace visibles cuerpos que desafían la especificidad de lo humano, en ese acto de visibilidad es que el animal puede surgir como hecho político:

Es bueno no tener tanta atadura
ni dios a quien quejarse.
Es bueno estar vacíos,
cavarse una vivienda en el espacio
y no saber si somos o no somos
Felices las potrancas que se mueren
y cuelgan las pupilas de la luna
felices las potrancas que no saben
si es lunes o domingo o primavera (Luna 2005, 48)

El sujeto lírico que construye Luna se encuentra justamente en esa tensión entre saberse y no saberse animal o planta, en ese límite poroso, entre lo animal- vegetal y humano, entre "no saber si somos o no somos". Si la *persona* es el ser que conjuga en su interior el control biopolítico, al declarar que es dueña de su cuerpo, la persona que reivindica Luna es aquella que existe en distintos segmentos animales y vegetales, con aquello se niega un control único de lo corpóreo. Me parece se trata de reconocer en Luna, que esas multiplicidades naturales de alguna manera están fluyendo en el yo lírico, justamente para evidenciar aquella falta o negación de la sujeción biopolítica, que al mismo tiempo es un no reconocimiento del sujeto moderno, como sujeto histórico total y separado de la categoría del mundo natural, como en el poema: *Del hilo y del Ovillo*, perteneciente al libro *Corazón acróbata* (1983):

Yo pienso que no hay cosa
que tenga solo nombre,
espacio y apariencia.
En todo hay una música
que estalla y que gotea.
Yo escribo y lo que escribo
parece tener voz como la lluvia,

es porque en cada letra
 asoma la garganta de la nube
 y su vaivén eléctrico.
 Yo río y al reír estoy mordiendo
 el brazo del oxígeno y la menta (Luna 2006, 139)

Luna conforma un territorio en que lo animal-vegetal y humano comparten existencias que fluyen en la reafirmación, no de divisiones, sino de naturalezas variables, que se permean, cuando la voz poética ríe también se expresa la menta, cada elemento parece trascender el “espacio y apariencia” de las cosas y seres, para instalarse en un lenguaje cambiante que expresa las variaciones de la naturaleza.

En ese sentido, Viveiros de Castro (2010), desde la antropología, habla acerca del mito y el perspectivismo amerindio, en aquel pensamiento lo mítico, lo animal y lo humano no se diferencian, como en el evolucionismo occidental, sino que, en ambos planos de vida, la condición humana, como tal es lo que los define, sin embargo lo animal tiene otro fondo o costado:

La gran división mítica muestra no tanto a la cultura distinguiéndose de la naturaleza como a la naturaleza alejándose de la cultura: los mitos cuentan cómo los animales perdieron los atributos que los hombres heredaron o conservan. No es que los humanos sean antiguos no-humanos, sino, que los no humanos son antiguos humanos (50)

En el último canto, el décimo tercero, se constituye otra sensibilidad, los animales y aquellos elementos naturales se unen con lo humano, pero ya no como la diferencia del evolucionismo occidental, que separa los dos planos (animal y humano) para formar un ecosistema, sino como en el mito, en donde lo animal es efectivamente humano, pero con la diferencia que ha perdido algunos de esos atributos, aparece entonces, el animal. En ese sentido, Luna termina sus *Cantos de Temor y de Blasfemia* a través de la multiplicidad, afirmando un pensamiento mítico en donde los elementos naturales parten de una unidad universal, pero que se reconoce y conecta con lo heterogéneo:

Yo solo digo que no es cierto,
 que el río que nos traga es uno solo,
 que estoy aprisionada,
 que estás aprisionado,
 que estamos y que están aprisionados
 El verbo es uno solo:
 existo y existimos
 en sitios diferentes y contrarios,
 con cosas diferentes y contrarias.
 El río nos arrastra,
 nos lleva siempre en círculo a lo mismo (Luna 2005, 56)

El pensamiento mítico que expresa la poeta ecuatoriana rompe con aquella prisión diferenciadora, tanto a nivel conceptual, al plantear otras derivas, otras conexiones de lo múltiple, y también a nivel de cuerpo. Según el multinaturalismo que identifica, Viveiros de Castro (2010) en el mundo amerindio, los animales “ven de modo diferente, porque sus cuerpos son diferentes de los nuestros” (55), no se refiere aquello a las diferencias fisiológicas en sí, sino a los afectos particulares que lo corporal desencadena en las distintas existencias, a través de los singulares puntos de vista sobre las mismas cosas: “diferentes tipos de seres ven cosas diferentes de la misma manera” (55). En ese sentido, el cuerpo es un componente fundamental que permite tomar en cuenta diferentes miradas y observaciones que posibilitan un particular habitus o ethos.

En Luna, estos cuerpos animales, minerales y vegetales son efectivamente miradas plurales y heterogéneas del mundo: “El verbo es uno solo: / existo y existimos/ en sitios diferentes y contrarios, / con cosas diferentes y contrarias. (Luna 2005, 56). Mirar lo mismo, pero desde diferentes cuerpos y espacios. Mientras que en la subjetividad humana que construye la voz poética en estos cantos, el cuerpo del yo poético está aprisionado por un habitus asfixiante, que se realiza en lo homogéneo:

Las puertas están llenas
de sombras infectadas por la gula,
de sombras con heridas incurables,
con párpados caídos sobre el tiempo
con fechas que agonizan y no mueren
No quepo en estas puertas,
son puertas solamente
con llave y cerraduras peligrosas
no hay puerta para mí en ninguna parte
son todas tan absurdas
tan húmedas de lluvias estancadas (Luna 2005, 44)

A diferencia del cuerpo animal-potranca: “Tu puerta es solamente la pampa y la montaña” (44), es decir la libertad, que radica explícitamente en la formación- visión que el cuerpo potranca posibilita. En el siguiente capítulo se podrá observar aquella relación entre cuerpo-poema y espacio natural, desde múltiples aristas, que se decantan en diferentes sensibilidades, como el discurso amoroso, el erotismo y la libertad entre otras.

3. Aventura: un viaje hacia el pasado

Para entender el hoy
me basta caminar en el ayer
(Violeta Luna 2005)

Uno de los aspectos que más trata Luna es el tiempo, entendido como una dimensión en el que el poema puede desplegar y volver sobre espacios, sensaciones, texturas, colores, sonidos, que están constantemente recuperándose y ocupándose. Todos estos elementos ratifican una poética del regreso en una escritura viva:

Yo escribo y lo que escribo
parece tener voz como la lluvia,
es porque en cada letra
asoma la garganta de la nube
y su vaivén eléctrico
Yo río y al reír estoy mordiendo
el brazo del oxígeno y la menta.
Camino y al andar detengo el paso
constato que la tierra es tan redonda
como una gran mentira (Luna 2005, 139-140).

La escritura de Luna, como la lluvia, parece apoyarse en la idea de lo cíclico, en un vaivén que piensa el poema como un dispositivo capaz de construir un tiempo otro, diferente al del presente y que cuestiona el futuro. De ahí, que el pasado al que la voz poética regresa es muchas veces la infancia, es en esa etapa en que el poema articula una sensibilidad capaz de desmarcarse del ritmo de vida presente, un ritmo que acontece en sus poemas como un malestar o falta:

En vano estiro el alma
por ver si a todos llega
mi fórmula del tiempo y de la vida.
Me da remordimientos
batirme a plumetazos con el siglo,
mentir y repetir la misma farsa,
decir que hasta las letras
son ríos que se nutren de sí mismos (Luna 2005, 109)

Esa furia, que a ratos es impotencia se expresa justamente en la imposibilidad de llegar al mundo fuera del poema con una estética y ética que problematice los modos de vida modernos. El poema en Luna, en ese sentido, articula el tiempo del pasado como una respuesta a esa farsa de la repetición. A pesar de que el pasado es el territorio de lo repetitivo, porque el tiempo se transforma en recuerdo, ese pasado aparece como un horizonte de posibilidades, aquella “fórmula del tiempo y de la vida” (109) encuentra en la memoria guardada en la niñez y en la imaginación una forma de habitar el mundo, una manera otra de vivir el presente, porque es otro el tiempo que plantea el poema:

Volver a ver la noche
encima de la cresta de los gallos
Y encima de mis trenzas.
volver a las campanas
y al ojo del zapallo

Mirar en las ortigas
 la blanca menstruación de las mañanas
 y oír en las acequias
 el canto de las piedras (Luna 2005, 98)

De manera que aquel “volver a ver la noche” que anuncia el poema puede ser comprendido a través de la figura del viaje, aquel motivo que modela los imaginarios culturales de la modernidad occidental, pero que en Luna es posible con ciertas diferencias. En el poema citado anteriormente, la noche se vuelve un espacio de llegada al que se desplaza la voz poética, desde ahí amanece el poema, aparece el gallo, las trenzas de la niñez, el zapallo, las campanas, la “blanca menstruación de las mañanas” en las ortigas. Este último verso en particular nos impulsa a pensar en una unión firme entre el cuerpo femenino de la voz poética y el espacio natural que poetiza.

La menstruación como sustancia que emerge del cuerpo femenino, como óvulo no fecundado, cambia de relación cuando es la mañana la que menstrua, o el amanecer que reemplaza al cuerpo: mañana y mujer entonces aparecen en el poema como dos entes análogos e intercambiables, que comparten una característica natural. Rocío es a mañana, como menstruación a mujer. Menstruar es abrir el día, la luz, la vida, en ese espacio natural y lingüístico que abre también el poema. La construcción de este verso nos lleva a pensar en la estrecha relación que el género adopta en la palabra poética, debido a que ese volver que propone el poema se realiza también desde un volver- mujer, desde un sentir particular que articula la voz poética a través de su contacto con los espacios naturales, su cuerpo y los recuerdos.

En Luna es el espacio referido a un pasado vivido al que se llega por medio del poema, desde un presente carente de sentido y luminoso que aturde, en contraste con aquella noche del volver:

Hay miles de letreros luminosos
 que se abren como sádicas pupilas:
 se alquilan y se venden tantas cosas,
 se cambian y se compran tantas cosas.
 El mundo está cercado de letreros
 y andamos entre rótulos viviendo,
 y aún el nombre nuestro nos parece
 un rótulo de ideas repetidas. (Luna 2005, 130).

En el discurso de la modernidad mundo o mundializada, como sostiene Renato Ortiz (1998), se manifiesta la idea de un espacio global donde la cultura se ha desterritorializado y ha originado un patrón civilizatorio de carácter mundial (aquellas ideas repetidas a la que hace

mención el poema), en donde los diferentes grupos sociales comparten unos signos comerciales comunes, un régimen material e imaginarios similares.

Es en ese contexto comunitario en que lo contemporáneo se ordena y se expresa en lo cotidiano, allí el poema en Luna plantea una línea o líneas de fugas que escapan a los escaparates y a los letreros de neón que suponen esta mundialización a través de ese viaje de vuelta a la noche que propone la voz poética, en donde se puede oír el canto de las piedras. En aquel mundo presente, aquella fuga que plantea la poeta ecuatoriana supone un movimiento de inversión del sentido tradicional del viaje entendido como desplazamiento desde lo conocido hacia lo extraño. En Luna, el poema expresa un movimiento inverso, es decir, un movimiento hacia lo conocido o lo imaginado antes que a lo desconocido y no por ello el concepto de aventura desaparece.

En los inicios de la formación de la modernidad, como manifiesta, Gabriela Nouzeilles (2002) la experiencia de la distancia y del viajero fueron tópicos centrales que modelaron las articulaciones de sentido colonial y moderno: “Parte crucial del esquema de la aventura era el encuentro con el otro-no moderno a quien se aniquilaba a través de la violencia directa o a través de su neutralización simbólica, proyectándolo al pasado como infancia presente” (166) De esa forma el objetivo último del viajero o explorador que voluntariamente abandona lo familiar y conocido hacia lo desconocido, es la victoria, objetivo que lo afirma como héroe, victoria de dominación e imposición cultural hacia el otro.

El viaje, en ese sentido, por mucho tiempo fue entendido como una forma de desplazamiento que legitimaba una matriz de pensamiento colonial. Aquellos viajeros: botánicos, biólogos, cartógrafos y demás integrantes del mundo ilustrado, orientaban sus esfuerzos por “arrancar” la ignorancia que la naturaleza esconde y entenderla, traducirla y mostrarla al mundo civilizado. Como manifiesta Santiago Castro Gómez (2005), el lenguaje científico se propone tomar distancia epistemológica frente al lenguaje de la cotidianidad, por considerarlo inexacto. En Luna, la idea del viaje está ligada a otros motivos, conexiones, y tiempos que abre el poema, justamente expresa una cotidianidad. La mayor aventura, para la voz poética, aparece cuando el viaje se orienta en dirección al recuerdo o a la imaginación que supone aquel volver

Los días
ya no son como hace tiempo,
no huelen a frutillas
ni huelen a relincho
Ahora ni siquiera
yo puedo contemplarme en el espejo
para medir mi muerte.

Ni puedo cada noche
 volver al silogismo de Parménides.
 -El tiempo es un pirata
 que nos usurpa todo- (Luna 2005, 152)

El poema se vuelve un espacio para encontrarse nuevamente con texturas, olores, sonidos, que la comunidad global moderna ha absorbido y modificado, claro que de formas más intensas en unos lugares que en otros. En ese tiempo que regresa y evidencia las contradicciones de la modernidad mundializada es que la potencia poética de Luna puede emerger. No es el viaje para clasificar o civilizar al otro, es la voz poética que desde el pasado puede también construir la sensación de aventura del viajero, no la del héroe colonial que desea vencer, y que responde a un parámetro masculino de heroicidad, que se encarna en el viajero, expresados en los prototipos de dominación: la hombría y la virilidad. En Luna es un viaje que contempla y abre una sensibilidad diferente, una aventura al espacio natural, es un viaje que se produce en la intimidad de la memoria o la imaginación de un mundo pasado, en donde todo era diferente o no visto aún por el ojo humano. En ese nuevo territorio de formación que revive el poema se puede transitar y reexistir, como manifiesta Bachelard

Cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos. No hace falta que sean exactos. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior. (...) El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra (Bachelard 2000, 40)

El poema en Luna, en ese sentido, precisamente es una construcción de esos diseños vividos por la voz poética a través del pasado, en ese espacio interior que recupera el poema, aquella voz puede encontrarse en acción, esencia de la aventura que comprende el viaje, acción de encontrarse en los sitios y objetos de un pasado nuevo si se quiere, transitar por esos parajes y también permitirse sentir una nostalgia que reconstruye esos lugares tonalizados sobre el espacio interior.

La gruta de la paz con su leyenda,
 sus piedras de azafrán y licamancha,
 su ‘Loma de Sandial’
 por donde el burro tinto
 rodaba con su carga de zapallos.
 Ahí soñaba el pondo
 las mágicas artesas con su aroma.
 Ahí guardaba el tiempo
 el negro guitarrón de un blanco abuelo
 que se quedó sin piernas y sin ternura. (Luna 2005, 224)

Al tomar en cuenta estos viajes imaginativos al pasado, habría que preguntarse entonces ¿cómo la experiencia de la modernidad mundializada ha cambiado la figura del viajero? ¿Por qué parece que en la poética de Luna, la aventura que genera el viaje parece estar desconectada

de algunos desplazamientos contemporáneos? Renato Ortiz (1998) manifiesta que la experiencia del viajero en la modernidad mundo ha devenido en la figura del turista, como consecuencia, la aventura como tal desaparece, pues el riesgo queda despojado de las circunstancias del desplazamiento, al menos pasa a ser entendido como algo imprevisto o un error. Aquella habitualidad que genera el mundo moderno en todos los niveles de acción humana representan para la voz poética de Luna, espacios mediados por el tedio, la rutina y la repetición:

Si algún valiente sismo
 podría destruir este progreso,
 estos fusiles bobos,
 estas cabezas biónicas,
 pudiéramos también volver al nido,
 al trébol y a los hongos del origen.
 Si en vez de los cañones
 usaran los soldados otras armas,
 un libro de proverbios por ejemplo,
 una guitarra libre
 y un pensamiento dulce,
 y en vez de los cohetes
 los hombres observan los insectos,
 la hierba que trasuda melodía,
 y en vez de dinamita
 llenaran sus bolsillos con espigas,
 tal vez regresaríamos al agua,
 al sol y a cada poro de la tierra. (Luna 2005, 181)

Una vez más el volver se convierte en una alternativa central en el trabajo de Luna, esta vez destruir un progreso bélico, y regresar a un estado de origen que también se propone en el poema como un estado ontológico del ser humano y no un simple primitivismo. El observar nos devuelve nuestra humanidad, dice la poeta, y nos aleja del propio aniquilamiento. Volver al nido y a los hongos del origen es una apuesta por conectarnos con una conciencia original y pacífica, frente a la destrucción del presente.

A partir de la transformación de la figura del viajero en turista en la modernidad mundializada, la aventura que genera el viaje también parece disolverse por la sensación de que las distancias quedan casi abolidas: lo cercano, lo seguro son categorías que forman un imaginario moderno y estructura una ocupación de los espacios planificada. Contra esa ocupación, contra la banalización de la experiencia del viaje y su agotamiento escribe Luna. Su poesía integra el pasado para convertirlo en sustancia imaginativa, en donde el mundo puede reinventarse, ser recorrido y experimentar la sensación de aventura que comprende el viaje, no tanto por el peligro, sino por los múltiples descubrimientos que la voz poética atraviesa a través

de los distintos espacios y elementos naturales, que originan una comprensión poética del mundo.

El espacio para Luna es una exploración constante del origen, en ese sentido, la tierra se conecta con lo primigenio, con lo más antiguo, no es el deseo americano por descifrar un pasado histórico, o un ser histórico, sino, la visión, y aquí la palabra es precisa, que muestra la formación de lo que no pudo ser visto por ningún ser humano, pero que aún es sentido por todos nosotros, de esa forma, aquel sentir que se revive en el poema el sentido del viaje y la aventura en ese territorio pasado que construye Luna:

Deseo solamente
que llegue el gran silencio de la nada,
aquel silencio puro
que no conoce técnicas ni claves,
que nos convierte en dioses
y nos acerca al árbol
al musgo y a la nube.
Quisiera solamente aquel silencio mágico,
aquel que se parece
a una canción de cuna (Luna 2005, 164)

Aquí, como en el anterior poema hay un llamado hacia la ocupación de una conciencia vegetal capaz de vaciar los modos de vida modernos y llenarlos con un silencio, que en el poema no significa ausencia de sonido o comunicación, sino más bien un lenguaje alternativo. La poética de Luna no se interesa por develar un sentido oculto en la naturaleza, más bien el sujeto lírico fluye en ella a través de esos elementos que conforman aquel espacio y desde esa experimentación, formar un territorio en que esos componentes naturales den sentido a una subjetividad propia, los elementos significan por sí mismos, algo particular:

Celeste y fría piedra
enséñame a ser dura.
No quiero arder por dentro
ni consumirse sola.
Enséñame tu fuerza poderosa
y el resplandor helado.
No más ternura y fuego,
yo quiero que me des tu gris pureza,
tu transparencia muda
y toda la potencia de tu forma (Luna 2005, 235).

Aquella acción de darse a estos elementos minerales y vegetales expresan una confianza en el espacio natural que rebasa los sentires y las racionalizaciones humanas, precisamente acudir a las piedras, a las hojas, a los insectos, etc como una manera de llegar a un conocimiento anterior que tiene sentido en la experimentación de las formas naturales y que convoca “el gran silencio de la nada” (164). En ese sentido, el poema en Luna acontece como forma cartográfica de un

pasado que une al ser humano a través de un conocimiento otro, más que descifrar se busca establecer relaciones de semejanza que permita relacionar su propia subjetividad y afectividad con los objetos y los elementos a los cuales alude en textos, acercar el mundo o hacer coincidir los momentos que se ciernen en el poema, con los movimientos exteriores de aquellos elementos:

Pocas veces
mi cuerpo se da el lujo de extenderse
cual rama sideral frente a la noche
Pocas veces
me doy el lujo grande de tragarme
los hongos venenosos de la vida.
Ahora por ejemplo mi cuerpo horizontal es un escudo.
La soledad rebota.
Rebota la rutina y los cien mil diluvios (Luna 2005, 239).

A partir del movimiento de la rama, de su quietud y extensión sobre la noche, el cuerpo realiza también esos procesos semejantes. En este poema llamado: *Raya de luz*, en particular, para reivindicar una fuerza natural elemental de resistencia frente al mundo.

Tendida soy de luz y de reflejos.
No puede traspasarme la penumbra
ni el pie de la neblina
Mi corazón es llama.
Mi pensamiento es llama
Y por mi cuerpo largo
como quien cruza un rayo
ha de pasar ardiendo solo un ángel (Luna 2005, 239)

El sujeto lírico se extiende o se tiende, frente a una exterioridad que lo envuelve, o lo traspasa, pero es desde ese reposo en que el cuerpo reafirma su estado de brillo y de libertad, de irrupción en la noche y en la oscuridad total. El poema reitera sobre la luz como construcción del propio sujeto lírico. El cuerpo se tiende, espera sobre sí, es semejante a la llama, esa inmovilidad frente a un mundo oscuro, movable, caótico, se opone al reposo que motiva una total compenetración de lo lumínico, tanto a nivel mental, como corporal.

4. Donde nadie sabe de mí y yo soy parte de todos

Desconocido rostro
es este que llevamos
(Violeta Luna 2005)

En el anterior acápite analizamos el viaje al pasado como forma cartográfica y de vivencia poética, con ello en mente es preciso preguntarse por el presente y el futuro. Si para Luna aquel desplazamiento al recuerdo y a lo imaginado primigenio no representa una exposición al riesgo, como el sentido del viaje colonial moderno, entonces ¿en qué parte de

aquella estructura temporal radica aquella incertidumbre o aquel riesgo y también en qué espacios se presentan? Zygmunt Bauman (2007) reflexiona acerca de las sociedades contemporáneas: el desplazamiento cada vez mayor entre política y poder, la gestión de lo local como solución insuficiente a problemas globales, el discurso de la seguridad como instrumento de control e imposición, y las utopías, cada vez más alejadas del sueño comunitario, para enquistarse en la individualidad y la evasión. En esa *modernidad líquida*: “La sociedad se ve y se trata como una red, en vez de como una estructura (menos aún como una totalidad sólida): se percibe y se trata como una matriz de conexiones y desconexiones aleatorias” (Bauman 2007, 9).

El lugar en donde se desarrolla aquella red es la ciudad, antiguamente sitio al que los pobladores acudían por protección, hoy su tejido original ha mutado, pues la inseguridad, el miedo y la incertidumbre han labrado una urbe que tiende a la formación de espacios de exclusión, donde las élites buscan crear fortines megaciudadelas, conjuntos que pausan y desanclan la convivencia y tránsito de los habitantes, mientras que los residuos humanos: pobres y parias quedan marginados a otros espacios, igual de confinados. En ese sentido, la ciudad cada vez más ha perdido la noción de comunidad que antaño tenía como pilar fundamental.

De esa forma, al recorrer aquel tejido contemporáneo urbano, la experiencia sensorial que experimentamos es la de habitar un espacio que no invita a la convivencia de grupos humanos y tampoco motiva ninguna relación, pues las conexiones que se forman entre aquellos son netamente utilitarias y territoriales. Allí en esos espacios pausados, fortificados y excluidos de la dinámica total urbana es en donde resplandece el fijamiento de vivencias únicas que formarán divisiones también en el horizonte de posibilidades de convivencia de los ciudadanos de las urbes contemporáneas. Divisiones que cimentan identidades y posteriormente entran en tensión con poderes globales.

En ese escenario polémico, la poesía de Luna acontece como una forma de evidencia, protesta y visibilización de aquel sobrecogimiento y sensibilidad fortificada y excluyente con que las ciudades modernas se han planificado y asentado. Si el pasado, para la poeta ecuatoriana es la posibilidad del viaje a un mundo antiguo, primigenio, de experimentación imaginativa por medio de la palabra poética, y la posibilidad de regreso para la reconstitución de lo humano, el presente se vuelve aprisionamiento, enclaustrado que potencia la división y un recorrido parcial de la experiencia misma que ofrece el vivir en las ciudades contemporáneas y que motiva la preservación de una sola visión del mundo, por tanto de un solo régimen de lo sensible. Luna

poetiza también acerca de ese presente que muchas veces perturba a la voz poética, pero que la confronta con su propia naturaleza humana:

A veces de tanto caminar sobre el vacío
 pisamos algún ángel
 o el dedo de un demonio
 Yo sé que a nadie importa
 que estemos carcomidos de tristeza,
 que canten en la tarde las hormigas
 o exploten los tejados.
 A mí solo me importa
 la fórmula del miedo
 que crea la medida de uno mismo (Luna 2005, 88).

En aquel “a nadie le importa” se recrea un sentir que apela al abandono que el individuo moderno experimenta en el tejido urbano, y sin embargo, esas condiciones revelan también la formación de una subjetividad en donde los miedos, inseguridades e incertidumbres descubren a un sujeto nuevo integrado en la urbe: “A mí solo me importa/la fórmula del miedo/que crea la medida de uno mismo” (88)

La poesía de Luna está explorando en muchos momentos de su obra precisamente sobre la construcción de su propia subjetividad, advierte sobre esas condiciones globales que ha impuesto la modernidad líquida:

Y aparte de mí misma
 a quién podría hablarle de la nube
 si ahora se prohíben
 palabras que reboten o se esfumen
 y yo, sinceramente,
 no puedo hablar del polvo en ojo ajeno.
 Yo puedo solamente quedarme en mi rescoldo.
 Y estoy para dejarle a los montes
 su tronco de luciérnagas,
 sus lámparas de miel o de verbena (Luna 2005, 81)

Se constituye entonces aquella palabra-nube que rebota y se esfuma de ese enmarcamiento que pasa por los poderes globales, que intentan regir unas formas de vida integradas en el modelo urbano al fijar cuerpos e identidades a espacios y roles. En los dos últimos poemas citados, el sujeto poético advierte la frustración que motiva una relación sensible con el mundo, que no puede ser compartida ni comprendida por el tejido social. En muchos poemas de Luna está presente una tensión entre aquel yo: “uno mismo” y esas condiciones globales que construyen los mercados y el capital.

Aquella tensión vuelve sobre la idea de que en la modernidad global y urbana la experiencia de habitar aquel espacio se repliega principalmente sobre el propio cuerpo, los sentidos, y la experiencia. ¿Qué es ser uno mismo? parece preguntarse Luna en muchos de sus

poemas ¿qué es ser uno mismo? en un presente en que extrañamente la retórica del capital nos empuja al constante esfuerzo por diferenciarnos y paradójicamente, aquellas diferencias nos igualan en una espiral mimética de deseo y consumo, parafraseando a René Girard. Luna lo ilustra potentemente. En su trabajo con la palabra, la memoria está ligada a un mundo de felicidad rural-natural, que pertenece al pasado, un mundo claro transparente, en donde el “uno mismo” se edifica a través de la experiencia del yo en el espacio natural:

En ese blanco monte
se acurrucaba el cielo.
Allí vivía el pino
y un nido de gorriones columpiábase.
Allí los pensamientos
guardaban su frescura como el rábano.
Allí la libertad
tenía nuevas alas como el pájaro.
Y la ternura andina
era una fruta extraña y luminosa (Luna 2005, 200).

En el tiempo presente, en cambio, es en donde ocurre el “uno mismo”, pero desde la imposibilidad de plasmar el propio recuerdo en el mundo real, allí aquella luminosidad andina parece disgregarse, porque esos espacios han desaparecido, hasta originar la “niebla ciudadana”:

Y al no poder volver a ese horizonte
con su columpio al viento
y al árbol ideal
con las cerezas frescas y melódicas
me cubro con la niebla ciudadana,
respiro su tabaco y su cerveza,
me trepo sobre el siglo
a ver solo mentiras verdaderas
Y usted tal vez no sabe
que cuando el viejo monte me circunda
con todos sus aperos y sus huascas
se vuelven alazanes las pupilas (Luna 2005, 200).

Al leer a Luna se vislumbra la idea de que aquello que no se alinee en un ideal de progreso queda relegado, de esa manera: la nube, los insectos, las piedras, los árboles, los ríos son entes que se convoca para construir un espacio que problematice y amplíe la frontera de un yo excluido, anónimo y urbano, porque el mundo natural resplandece en la unión orgánica de sus partes y en la memoria que cada uno de estos elementos alberga. La utopía como sueño en que se funda el desarrollo y la modernidad, como menciona Bauman (2007), ha devenido en una imagen de progreso que ya no busca mejoras o bienes comunes, sino al contrario, la utopía ha pasado a significar supervivencia individual: “cuando uno piensa en el progreso, ya no tiene un impulso por ir hacia adelante, sino por permanecer en la carrera por todos los medios” (145)

Minuto por minuto
 a todos nos va hundiendo
 la piedra de distintas situaciones,
 a todos nos arrastra
 el hilo de una mala pesadilla.
 No hay nadie sin su parte.
 ni nadie que se escape
 del rostro de sí mismo.
 Por eso
 a nombre de mí misma no me quejo,
 me quejo desde todos (Luna 2005, 131)

En este fragmento del poema, *Goteras*, se evidencia cierta sensibilidad que vuelve sobre la idea del “sí mismo”, en aquel ambiente de permanencia sobre aquella carrera del progreso, y que Bauman lo caracteriza a través del personaje del “cazador”. De hecho, esta conceptualización es muy útil a la hora de comprender cómo los modos de vida actuales han construido toda una forma de relacionamiento con nuestros semejantes.

Para Bauman (2007), los cazadores integran una vida marcada por el consumo, el extractivismo y la falta total de equilibrio en sus acciones que están siempre orientadas a lo individual, en oposición a los guardabosques y jardineros, personajes que también enuncia Bauman, y que estarían por desaparecer. “Podemos decir que la postura premoderna hacia al mundo era semejante a la de un guardabosque, mientras que la metáfora más adecuada para expresar la concepción y la práctica del mundo moderno es aquella del jardinero” (139). El guardabosques que preserva el equilibrio natural y se opone a cualquier cambio; el jardinero que planifica y ordena (el sueño de la utopía); el cazador que consume y compite por la mejor presa, a través de estos tres personajes, las sociedades han ido construyendo sus historias. En Luna hay una vena de intensa palpitación a medio camino entre el guardabosques y el jardinero, mientras que se opone a la idea del cazador.

La inquietud por “el uno mismo”, que tanta presencia tiene en la poeta ecuatoriana, expresa lo alienante que puede resultar la vida contemporánea alejada del proyecto del guardabosques o del jardinero, para instalarse en la cacería. En ese mundo que precisamente instaura una constante búsqueda por el cambio, por lo líquido y descartable. “Ser uno mismo” se convierte también en una manera de seguir en el camino, a través del consumo de productos que buscan llenar el vacío identitario de las sociedades, para brindarnos seguridad, hasta el próximo producto de moda o la próxima actualización: “No hay nadie sin su parte. /ni nadie que se escape/del rostro de sí mismo” (Luna 2005, 131).

Se enfatiza entonces aquella condición de desplazamiento que la idea de utopía ha venido sufriendo a través de los años, desde la concepción de un proyecto que pueda dar cuenta

de las necesidades comunitarias, hasta la utopía como evasión del propio mundo, a través de la individualización. Pero en Luna, también se muestra una arraigada crítica a este sentimiento de fortificación y exclusión, desde las urbes en que habitamos, hasta los productos que consumimos, crítica que finalmente se ancla en el campo de lo político. Cuando la voz poética dice “me quejo desde todos los lados” (131) está reconociendo la necesidad de afrontar aquel grupo de: “percepciones y prácticas que dan forma a este mundo común. La política es, antes que nada, una forma de estructurar, entre los datos sensibles, una esfera específica de experiencia” (Ranciere 2019, 195). De ahí que la literatura, en el sentido más amplio, y la palabra poética en particular, reiteren una relación entre el significado de las palabras y el estado de visibilidad de las cosas (191).

En el caso de Luna, el discurso poético que arma, a través de los distintos elementos que conviven en el espacio natural es un enunciado que reflexiona sobre la estructura de visibilidad de las cosas que dan forma a la visión común de la realidad. Es decir, la naturaleza, no solo como un elemento estético, de contemplación, o desciframiento del mundo, ni tampoco la naturaleza como ente a culturizar, como en el siglo XIX y principios del XX “Naturaleza culturizada y cultura natural son los polos sobre los que se asienta un problema cultural y político: la gobernabilidad de América Latina, la constitución de los estados” (Montaldo 1994, 107).

La poética de Luna, que se desarrolla a partir de los primeros años de la década de mil novecientos sesenta coincide con el proceso de expansión de las urbes latinoamericanas, y de ahí en adelante hacia la globalización. En esos nuevos escenarios, el poema y el espacio natural: ¿cómo están representados o cómo se relacionan en esas condiciones globales? En síntesis, y esto es uno de los puntos más interesantes de la poética de Luna, a través de sus poemas se abre un mundo natural, aquel espacio articula un discurso político, de disenso con el orden de vida impuesto por los gobiernos o poderes globales, en detrimento de la seguridad, o el progreso, por eso quejarse *desde todos los lados*, como enuncia uno de sus versos, representa un profundo entendimiento de que la palabra poética no solo construye subjetividad, sino subjetividades. Desanclarse de la propia representación, para ser piedra, o árbol o animal, como lo expusimos en el primer acápite, es una manera de expresar también esas otras formas de relacionamiento con el mundo y que están en constante tensión con la modernidad globalizada, sus formas de nombrar, de medir, en fin, de construir una visión del mundo universal:

No se por qué insistimos
 en inventar mentiras
 y no dejar que al día
 le nazcan rosas ciegas y guitarras

Por qué llamar al vino
 moscatel, oporto, tinto.
 Por qué partir al mundo
 entre chinos, africanos, moscovitas.
 Por qué ponerle escalas al aroma,
 a la hermosura grados,
 pulgadas a lo exacto
 a la hermosura grados,
 pulgadas a lo exacto. (Luna 2005, 142)

Estas preguntas que hace la voz poética en el anterior poema ilustran de mejor manera aquella tensión en que el sistema moderno del capital segmenta, diferencia, excluye los diferentes planos de convivencia humana, llámese comercio, geopolítica internacional, o desarrollo urbano. Ante aquel sistema de consumo en que la diferencia material o espiritual nos promete el sueño de la distinción, para la reafirmación de nuestra propia identidad, Luna enuncia una preocupación ante esos modos de vida, y realiza una crítica que trasciende el espacio local, y se enmarca en la estructura internacional. Los elementos naturales que ocupa la poeta ecuatoriana en su trabajo rebasan la significación común de los discursos de la naturaleza en la poesía, y se posiciona directamente en una visión más amplia del acontecer humano, en el más extenso sentido de la palabra. En el mismo poema, Luna expresa:

No sé por qué insistimos
 en disfrazar las cosas,
 en darles otra piel
 que ni siquiera vibra.
 Digamos por ejemplo:
 las uvas son más uvas en la rama,
 el pan es más seguro en la mazorca
 y el amor es más amor en lo imposible (Luna 2005, 141)

Otra vez, la idea del volver aquí enuncia una preocupación constante en toda la obra de Luna, una preocupación por lo humano, o mejor dicho por mantenernos humanos, a pesar de todas las circunstancias externas que puedan transformarnos. Aquí, en estos versos en específico, se revela todo el carácter de “guardabosques”. En este poema se muestra un orden premoderno: “el mundo como una cadena divina del ser, una cadena en la que cada criatura tenía su lugar adecuado y su función” (Bauman 2007, 131). La función del guardabosques es proteger ese mundo o al menos alertarnos de su destrucción.

El poema en Luna, a fin de cuentas, es un artefacto de sentido que pretende cuestionarnos el orden en que concebimos la realidad, o mejor, en cómo consumimos la realidad. Como lo entiende Francine Masiello (2003) “el pasado natural vuelve a armar un puente entre el mundo y quien lo observa, ofrece maneras de registrar la experiencia del individuo, de explicar la subjetividad, de buscar lazos de alianza entre una persona y otra”(59).

Estas alianzas en Luna toman forma también en los elementos naturales, en los cuerpos y existencias diversas para enmarcar diferentes experiencias, pero también como dice la voz poética: “Por eso a nombre de mi misma no me quejo, /me quejo desde todos” (Luna 2005, 131), aquel “todos”, como condición primera para formar la utopía- jardín de un mundo más justo. El mensaje que se desprende es el de una lucha, el de visibilizar a través de la palabra poética la posibilidad de construir un mundo común.

Capítulo segundo

Cuerpo, espacio natural y poema

Este capítulo reflexiona acerca de la idea de cuerpo que construye Luna en sus textos y cómo aquel se relaciona activamente con los elementos naturales y espacios a través de su obra. Nos interesa mostrar las diferentes miradas que posibilitan un diálogo entre las formas de experiencias que adopta la voz poética y pasan directamente por lo corporal. A partir de los sentidos: vista, oído, gusto, etc se elabora un espacio vital que se enmarca directamente en una visión del mundo construida también a partir del género femenino. Desde esta subjetividad y espacio íntimo, la naturaleza se presenta muchas veces a partir de elementos que dinamizan y elaboran un discurso erótico-amoroso, especialmente la materia vegetal, mientras que lo animal parece potenciar una línea de fuga de los modos de vida modernos, para reafirmar una condición de libertad. El paisaje, los espacios, los objetos también se reordenan para formar en Luna una geografía íntima y personal, en que la voz poética se mueve constantemente, desde una conexión intensa con el espacio natural y también urbano.

A través de la historia del patriarcado, las mujeres han sido menospreciadas e impedidas en la participación de múltiples campos: desde la ciencia hasta el arte. El discurso poético amoroso-erótico generalmente elaborado desde la sensibilidad masculina proyecta una idea de lo femenino que remite a la pasividad y fragilidad. A partir del siglo XX es más visible la idea y la necesidad de configurar un propio espacio de significación desde la sensibilidad femenina. En ese sentido, el lenguaje se presenta como un lugar activo, formador de discursos y realidades, y el poema, como expresión que dice algo del mundo, con ese lenguaje, por eso la formación de una sensibilidad femenina en el poema involucra directamente el cuerpo, como principal lenguaje de agenciamiento, para desde allí construir unos modos subjetivos y propios de expresividad.

En Luna, el cuerpo no se encuentra solo, sino que afirma una relación con el mundo natural, especialmente con lo vegetal, para significar una potencia erótica-amorosa. A través de plantas, árboles y flores, el cuerpo enuncia un abandono de sí mismo, para encontrar en esos elementos un movimiento que florece o que transita como un río, o simplemente que crece con el viento. La unión erótica, en relación con esas maneras de interactuar con elementos de la naturaleza, hablan de un entendimiento de la ciclicidad natural, de sus procesos totales y uniones. Hay un esfuerzo en la voz poética por replicar estos estados activos cotidianos de la naturaleza, a través del discurso amoroso, para reivindicar la idea de que lo humano no lo contiene todo.

Otro importante motivo presente en la poética de Luna es la constante búsqueda de la libertad, para ello el cuerpo reafirma una multiplicidad de existencias que forman visiones particulares del mundo. De esa manera aquel descentramiento y esfuerzo del sujeto por comprender esas otras formas naturales de vida despliegan una salida del yo poético contra los intentos de las sociedades contemporáneas por inmunizarse, según el pensamiento de Roberto Esposito (2012), por construir un horizonte de posibilidades cerrado, que protege una individualidad exacerbada y rechaza aquello que no sea parte de aquel horizonte. La libertad en Luna, en ese sentido, configura una conciencia poética que reivindica los procesos naturales que se manifiestan en los seres animales y vegetales, en sus ciclos e interacciones orgánicas con el mundo, mientras que la libertad humana que construye la voz poética se acerca a la frustración ante la posibilidad de la “elección”, como práctica central en que se funda aquel discurso. El cuerpo del yo lírico enuncia también un territorio, es decir, espacios vividos, conocidos, que se realizan en el otro, en el sujeto amado a través de la unión amorosa, y los elementos naturales.

Finalmente, el espacio natural en Luna motiva una serie de relaciones entre la voz poética y los lugares que recorre, vive, o contempla. Desde la geografía, la relación entre un sistema determinado de objetos y un sistema de acciones que realiza el ser humano es fundamental para el estudio del espacio. Esa relación también está presente en el discurso poético, pues el poema como dispositivo de sentido pone en marcha diferentes flujos simbólicos, espaciales y temporales. El paisaje, como género iconográfico y también discursivo, toma importancia cuando lo relacionamos con el espacio natural o territorial, pues aquel actúa como un ente en que confluyen maneras de percibir el espacio en general y que ordenan, fijan determinados sentidos e imaginarios en el tejido social. Los paisajes que se encuentran en la poética de Luna, lugares que pertenecen al plano de lo histórico inmutable y natural son recorridos por la voz poética, aquel tránsito que posibilita el movimiento del cuerpo abre diversas maneras de enunciar la realidad a la que se refiere el poema, abre espacios que son vividos junto a sonidos, texturas, seres vivos pertenecientes al mundo natural. El paisaje que revela la poética de Luna se relaciona justamente en cómo los objetos y las acciones forman, dentro del poema, como tal, nuevas experiencias, nuevas prácticas geográficas, que también suceden en la intimidad.

1. Cuerpo y erotismo

El agua y el amor no tienen forma,
tan solo transparencia.
(Violeta Luna 2005)

El discurso poético en Luna tiene diferentes momentos en su obra, pues integra distintas enunciaciones a partir del deseo y la decepción amorosa. Sin embargo, en la mayoría de aquellas enunciaciones poéticas está presente una unión íntima entre el cuerpo de la voz lírica, el del amante o amado y los elementos naturales-espaciales, que a breves rasgos dinamizan y potencian una afectividad particular. El deseo amoroso en la poética de Luna puede estudiarse a partir de la subjetividad femenina, como lo hace de forma general, Mercedes Bengoechea (2006), al identificar una diferencia sustancial con la poesía masculina, gran parte de ella caracterizada a lo largo del tiempo, por una cierta estructura constante, en la que la mujer era entendida como objeto de deseo, de posesión y de control:

En poesía, la descripción catalogadora de las partes del cuerpo femenino parece particularmente ser una característica del imaginario amoroso masculino. A lo largo de la historia del patriarcado, los poetas han textualizado su derecho a la intrusión visual en el cuerpo femenino y han plasmado su deseo por una mujer mediante su segmentación en partes corporales. (29)

La segmentación del cuerpo femenino a lo largo de la tradición literaria, como referente de la representación de la poesía amorosa masculina, significó una forma de entender el cuerpo femenino a través de lo fragmentado y por ende como objeto de consumo, deshumanizado, no integral. Aquella actitud, como sugiere Bengoechea (30) está presente no solo en el discurso poético, sino en todo el sistema cultural y mediático en que lo femenino es asimilado, mayoritariamente, en relación con un agenciamiento de lo masculino. En el lenguaje, como principal sustancia en que se forma el poema, se advierte también un espacio de lucha y de redefinición de nuevos sentires que interpelen a la palabra tradicional y al orden instituido de representación de los cuerpos, que han sido fijados y entendidos desde cierta lógica. La fragmentación del cuerpo en los poemas escritos por mujeres está presente, pero desde otras visiones, que se alejan de los parámetros masculinos.

Si las mujeres han escrito desde la época medieval y antes, es a partir del siglo XX, que verdaderamente desarrollan una voz lírica propia y otras veces, a través de aquellos parámetros heredados de la sensibilidad masculina. En ese sentido, construir una poética que integre el cuerpo femenino, como lugar de enunciación propio es fundamental, tanto como una forma de estética y también como acto político. En ese contexto, me parece útil mirar las imágenes que se desprenden de la poesía amorosa de Violeta Luna, no para compararla con el imaginario poético masculino, sino para observar una nueva sensibilidad que rompa o ponga en crisis el discurso poético de la fragmentación. En uno de los primeros libros de Luna, *Con el sol me cubro* (1967), en el poema *Cal y fuente* se lee:

Tus brazos

se adentran en mis brazos
 lo mismo que en el puerto el océano.
 Mis labios son la puerta
 para ingresar al júbilo
 entramos al silencio
 contra el silencio mismo.
 Mi pelo es una rama
 cortada con tu mano.
 La empapas de caricias
 para que no se quiebre. (Luna 2005, 24)

Hay en estos versos una evidente presencia de la acción de tomar y atraer, para aquello se apela a partes de la misma voz poética y al cuerpo del amante, que denotan movilidad: brazos, mano, caricia, que se instalan en el cuerpo de la voz lírica a manera de imágenes que apelan a lo estático: el puerto que no cambia y recibe al mar, la rama que sigue en el árbol, la puerta. Sin embargo, en el poema se percibe cierta reciprocidad. Según Bengoechea (2012), una de las características fundamentales que diferencian el discurso lírico amoroso escrito por hombres y mujeres, es que la sensibilidad femenina en muchos casos, a través de la fragmentación de los cuerpos, toma en cuenta la ambivalencia, es decir hay una invitación por recrear un gozo plural y no singular “la tendencia a que el contacto entre esas partes del cuerpo exprese dos sujetos activos en su deseo” (Bengoechea 2012, 21)

Aquellos sujetos activos entran en una dinámica de reciprocidad “tus manos/se adentran en mis manos” (Luna 2005, 24), no son solamente manos que toman o raptan, sino que comparten, que se entrelazan. De igual forma, cuando la voz poética dice “mis labios son la puerta/ para ingresar al júbilo” (24), el cuerpo femenino se enuncia como una invitación conjunta hacia el amor erótico. No es un entrar solitario al cuerpo para asirlo o penetrarlo, sino es una acción conjunta. En otras palabras, hay un deseo que reclama al otro, un sentir equivalente de cada parte del cuerpo.

En el mismo poema también se recurre a la propia fragmentación del cuerpo del yo lírico y del amado, pero la enunciación cambia. “Mi pelo es una rama/ cortada con tu mano. /la empapas de caricias/ para que no se quiebre.” (24) Aquí el cuerpo reemplaza a la forma vegetal, y es el amado el llamado con su mano a cuidar aquella forma, sin embargo, es la voz lírica la que agencia su propio deseo al ser consciente de su propia corporalidad y reafirmar: “Mi pelo es una rama”(24). Hay una correspondencia entre las imágenes: pelo - mano y cortar -rama, que remite al encuentro, a la manipulación y a la acción. Desde el principio, en el poema, se observa como el deseo amoroso aumenta desde la unión de los brazos (el puerto al océano), los labios (las puertas) y el acto amoroso en sí (la rama que se corta) y que así cortada, no debe quebrarse.

En la última estrofa del poema, la voz poética aparece con toda su fuerza “Soy una cal quemante/ delante la luna./ Prepara tu torrente/ y vorazmente apágame”(24). La interpelación hacia el otro, el amado, se da desde lo imperativo y lo personal. La unión recíproca que se instalaba en los primeros versos del poema se rompe para decantarse en el exclusivo placer de la voz poética, que toma forma de una cal ardiente, mientras que el amado, durante el poema se despliega en un espacio que remite a lo acuático (océano-empapas-torrente). En el poema no se usa símiles, sino que se nombra directamente la transfiguración del cuerpo en elementos naturales, aquello será un rasgo principal en la construcción poética de Luna a lo largo de su obra, como se verá más adelante en otros poemas.

Para Judith Butler (2002), el sexo es una construcción ideal que se materializa a través del tiempo y la “reiteración forzada de las normas” (18). Esta reiteración, para Butler, es señal de que los cuerpos nunca acatan las normas que se decreta sobre su propia materialización, en ese sentido, se pueden producir rearticulaciones que puedan definir nuevas subjetividades o modos de vida. Aquella rematerialización, según me parece, también se da en el ámbito del discurso poético. Como se ha dicho antes, la escritura femenina interpela en muchos casos la voz poética masculina, que representa a la mujer como objeto desmembrado no completo. Ante aquello, la poesía amorosa escrita por mujeres busca nuevas sensibilidades, rearticulaciones, que puedan hablar ciertamente de una nueva materialidad textual.

El poema erótico o que motiva el deseo amoroso se vuelve, sobre todo, una forma de experimentación y de enunciación del cuerpo femenino, por muchos años controlado e impedido. En el discurso poético de Luna, aquel cuerpo no se expresa solo, sino que es acompañado, transfigurado y en ocasiones disuelto por los elementos que componen el espacio natural al que apela, especialmente el mundo andino, su clima, su paisaje, y los seres vivos que se encuentran en aquel entorno. ¿Qué significa o qué dice entonces aquella representación que la voz poética manifiesta y que tiene como principal rasgo aquella relación entre naturaleza-deseo amoroso y cuerpo?

Para los románticos, la naturaleza esconde una manifestación oculta y de carácter espiritual, y en ese sentido su concepción estética se realiza en lo místico. Sin embargo, en Luna, los elementos naturales no parecen tener un sentido oculto que descifrar y afirma en su ser, en su cuerpo, una autonomía existencial, en donde la naturaleza y no lo divino, como tal, construye un sujeto poético, en que los elementos naturales están fluyendo y edificando una subjetividad propia

Adentro de esta piel soy un navío,
navío solitario

en donde quiso el mar amontonarse.
 Por ello son de tumbos mis palabras
 en mi desagua el aire con sus hachas.
 En mí dejan los días
 su azúcar y su sal y sus pedradas.
 Mi piel es como un río:
 a diario se está dando y no se acaba. (Luna 2005, 23)

Ese fluir se expresa en la escritura directamente. El mar, en el poema antes mencionado, origina ese movimiento en que las palabras nacen, como consecuencia directa de aquel “amontonarse”, de aquel contacto entre la propia vida y el cuerpo mismo, que en el poema toma la figura de un navío arremetido por el mar. Luego, la voz poética reafirma este tocamiento, este fluir en la figura del río: “Mi piel es como un río: /a diario se está dando y no se acaba.” (23). Se expresa aquella conexión entre el cuerpo, la piel, como lugar de encuentro, de lo vivencial y visceral. No es que la naturaleza, en el discurso de Luna sirva como un elemento mediador entre la experiencia y el mundo exterior, o como desciframiento de alguna verdad ontológica, sino, que ese mundo afuera está pasando en el yo poético, como el río que se da y no se acaba. Aquel “darse” está corriendo, en movimiento, reafirmando su lugar río, o su lugar montaña, o lugar planta o potranca, en el presente. Aquella facultad de ocupación de los elementos es una constante en la poesía de Luna, pero es más evidente en poemas que cuentan una carga amorosa, debido a que el cuerpo es el espacio transversal y escogido por el yo poético para poetizar sobre el deseo erótico y en donde la naturaleza se revela con más fuerza.

En Violeta Luna, el deseo amoroso resulta del abandono de la propia subjetividad, de alguna forma amar en su discurso es sinónimo de abandonarse, especialmente en materia vegetal, desde esa materia se puede pensar lo erótico como una experiencia que trasciende el mismo cuerpo y la palabra poética como medio que puede dar cuenta de aquel sentir:

Un día fui la fruta derretida
 en medio de tus árboles de fuego
 Y estuve entre tus manos
 cayendo como el vino y el azúcar.
 Y tanto me anegaste
 que adentro de mí misma
 crecieron las orquídeas.
 Un día fui mil cosas diferentes:
 fui luz siendo tiniebla,
 campana siendo golpe,
 durazno siendo espina (Luna 2005, 92)

En este fragmento del poema “Un día”, perteneciente al libro, *La sortija de la lluvia* (1980), la voz poética se identifica en dos imágenes bien definidas: la relación erotismo-fruta-

movimiento y aquella que remite a lo estático, al desamor o al padecimiento amoroso. En la primera se revela el vino y el azúcar como materia de origen vegetal transformada y en la otra las orquídeas, una planta que no tiene frutos y además crece sobre la corteza de los árboles. En ese sentido, me parece que en Luna, el poema amoroso, al igual que en gran parte de su poesía, los elementos vegetales abren una corporalidad hacia otras existencias, y a través de estas, la experiencia amorosa puede fluir, como abandono del propio cuerpo, así lo señala Jean Luc Nancy (2010):

El cuerpo es nuestro y nos es propio en la exacta medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro propio ser, en el caso de que éste existiera, de lo que precisamente el cuerpo debe hacernos dudar seriamente (27)

El encuentro erótico en Luna, de esa manera, se recrea en la medida en que los cuerpos no se pertenecen así mismos, sino que pasan a significar otras cosas, otros seres, de tal forma que el poema en su estética es un espacio de significación entre aquel cuerpo humano y la naturaleza. Para Luna, el acto amoroso se confirma y se entiende en los procesos orgánicos cotidianos de la naturaleza, lo que equivaldría a decir que la voz poética mira al mundo con amor, y desde esa observación tan sentida y profunda, el cuerpo puede asimilarse, sustraerse de sí mismo.

Amor
cuando juegas con mi pelo
y lo besas y revuelves
te agrandas como el viento
y florezco como un árbol
Amor
cuando llegas a mi boca
y golpeas en mi sangre
el día es un jilguero
y es música la vida (Luna 2006, 268).

En estos versos la unión amorosa está en relación con cierta correspondencia lógica entre los elementos naturales que participan, aquello nos habla de una profunda observación del mundo exterior, de dejar el cuerpo en esa ciclicidad. Esta construcción semiótica que emplea Luna es especialmente importante, si pensamos en la forma tradicional en que el cuerpo femenino ha sido leído y representado a lo largo de una tradición de poesía amorosa escrita por hombres, pero a diferencia de esa tradición, en la poeta ecuatoriana encontramos un anhelo por establecer semejanzas entre el cuerpo y elementos del espacio natural, que den cuenta de una acción total, no fragmentada, de imágenes específicas que están siempre en acción o fluyendo, como el mismo cuerpo cuando ama:

Que amar es florecer a toda hora
y despertar sin miedo como un pájaro.
Alguna vez, quién sabe,
podré soñar de nuevo

y oír la primavera en esta esquina.
 Podré volverme polen,
 minúscula guitarra de pistilos
 y penetrar en ti como el perfume (Luna 2005, 253)

En esas imágenes que señalan acción, también hay una agenciamiento que desplaza el rol de pasividad con que lo femenino ha sido históricamente representado: “Podré volverme polen, /minúscula guitarra de pistilos y penetrar en ti como perfume”(253). Es la voz poética la que entra, irrumpe en el cuerpo del amado y no al revés. De nuevo, la utilización de lo vegetal como instrumento de significación que reivindica lo cíclico, lo cambiante, pero también la imagen del polen: “volverse polen”, optar por lo mínimo, lo minúsculo. En Luna, el mundo natural se establece, florece a través de una escritura que apuesta por lo mínimo y desde ese lugar ínfimo de enunciación, se multiplican diferentes imágenes y capas de sentido, que efectivamente dotan de ritmo al poema, y construyen uniones orgánicas, como los propios elementos naturales estructuran también ecosistemas o paisajes.

Amemos este amor sin hora fija,
 esta semilla extraña
 que el viento la fecunda en mi ceniza.
 Amemos este amor sin condiciones,
 esta certeza buena
 que nos mantiene vivos y despiertos
 en el umbral del llanto y la sonrisa (Luna 2005, 272).

A partir de estas uniones orgánicas se puede pensar el discurso amoroso en Luna, como una sintaxis, en que el cuerpo de la voz poética no es suficiente para nombrar o sentir. La humanidad no lo contiene todo, por ello es necesario recurrir al exterior, al mundo natural, para apropiarse de aquellos elementos y significar o trascender la condición de cuerpo y pensamiento. En estos versos la ceniza, como residuo se recompone, vuelve a nacer a partir del contacto con el cuerpo, el discurso amoroso es el que detona esta unión, este revivir.

2. Libertad y amor

Envidio la armonía de las aves
 que mueren en su altura.
 (Violeta Luna 2005)

En este fragmento del poema “Justificación”, perteneciente al libro: *Las puertas de la hierba* (1994), se descubre una suerte de arte poética, que atraviesa tangencialmente el trabajo de Luna con la palabra y que se relaciona explícitamente con la libertad y el espacio natural:

Cuando me da coraje

al ver a los demás vivir con miedo
 y ver que hasta yo misma
 padezco de temor y de obediencia,
 comprendo a las arañas
 y justifico al grillo,
 entiendo a las polillas y al murciélago.
 Entonces alzo el vuelo
 y escapo como aquella golondrina
 que vuela sin poder hacer verano (Luna 2005, 286)

En el poema se muestran dos sensaciones, una relativa a cierto miedo e insatisfacción con la propia vida, y la otra es una fuga de aquella insatisfacción a través de ciertos seres animales: polilla, murciélago, grillo, araña, en ellos la voz poética encuentra una manera de salir de una comunidad inmunizada, como lo entiende Roberto Esposito (2012), es decir: “si la comunidad determina la fractura de las barreras de protección de la identidad individual, la inmunidad constituye el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo capaz de amenazarla.” (104)

En la obra poética de Luna, justamente, se detecta una tensión entre la comunidad contemporánea y la individualidad, tensión que se disuelve cuando la voz poética se decanta por el espacio natural y los seres vivos que ocupan esos lugares. La línea de pensamiento de Esposito (2012) reitera en el hecho de que la inmunidad es una característica cada vez más frecuente en las sociedades contemporáneas, inmunización contra los migrantes, contra los espacios compartidos. Inmunizarse es cerrarse a un círculo de especificidades cotidianas en pretexto de razones como el discurso de la seguridad, por ejemplo. En la comunidad, per se, siempre hay dosis de inmunidad, que posibilitan el desenvolvimiento normal de las personas, sin embargo, estas dosis pueden elevarse abruptamente afectando a los individuos y a las comunidades al reducir la vida a simples procesos de producción y control. (105).

En ese contexto contemporáneo, el poema en Luna es un esfuerzo por construir una libertad personal, que escape de la inmunización moderna, a través del espectro que forma la naturaleza: “Entonces alzo el vuelo/ y escapo como aquella golondrina/que vuela sin poder hacer verano” (Luna 2005, 286). La libertad en Luna se forma a partir de una consciencia que reivindica los procesos naturales que cumplen los seres animales o vegetales, a diferencia de la libertad como consciencia humana, que se centra en la práctica de la elección, como fundamento central que articula aquel discurso. Por ejemplo, el acto mismo de la escritura poética en Luna y el acto del pensamiento responden a aquellos procesos exteriores que dan forma a aquella libertad en el espacio natural:

Igual que los conejos
 que siembran sus orejas en el día

y saltan confundiendo en la niebla,
 así de transparentes,
 de frescos y fugaces
 empiezan a salir mis pensamientos.
 Tan suaves,
 tan ágiles,
 tan llenos de algodón y de rocío,
 inciertos como espuma,
 reales como piedras (Luna 2005, 149).

Esta práctica de formar semejanzas en Luna, entre su propio pensamiento, estilo de escritura y los elementos naturales, se propone principalmente a abolir una mediación construida por las actuales formas de relacionamiento moderno con la naturaleza, en la que aquella pasa a ser cosa útil y ya no un lugar de significación, ni de encuentro, con ello se articula otra relación con lo real. El poema niega esta otra mediación de ethos moderno-capitalista y nos devuelve siempre de forma inmediata a una re-vivencia o re-existencia, que la experimentamos como realidad. El espacio natural se concibe como el primer espacio de significación del ser humano, de alguna forma siempre que escribimos un poema estamos volviendo a ese lugar y a esa relación inmediata con lo real, que defiende la palabra poética.

En Luna, el discurso de la libertad también está conectado con la visión humana, pero como imposibilidad y frustración:

Cuántas letras que se quedaron sueltas
 sin remedio.
 Cuánta vida que pudo ser raíz
 y hoy es astilla
 Por conservar las normas de algún juego,
 por no poder salirme de las reglas
 no pude ser gaviota
 ni marinera espuma.
 Y apenas me quedé como la hierba:
 tenaz y humedecida (Luna 2005, 228).

Ante aquella libertad fallida, la voz poética forma en la hierba y en otros elementos naturales, una suerte de resistencia que sobrevive a la inmunización de la comunidad contemporánea. Esta resistencia es posible en el cuerpo-hierba de la voz poética. En aquella corporalidad se forman experiencias, estados afectivos y cognoscitivos que apelan a los procesos naturales en que se reconoce esa otra libertad natural, anclada en estos elementos, en sus procesos y formas, y que también la voz poética utiliza para desvincularse de las “normas de algún juego” (228). La libertad reside en el vínculo de nombrarse hierba, por ejemplo, y al mismo tiempo reconocerse en ese estado ínfimo, en ese nuevo cuerpo y en el espacio.

En ese sentido, el cuerpo en el trabajo poético de Luna enuncia una potencia que media y combina el mundo exterior y la afectividad de la voz poética. Aquella mediación orgánica-

retórica, si cabe el término, se realiza a través de diferentes cuerpos vegetales: especialmente plantas, flores, frutas, estructuran en el poema sensaciones que remiten a múltiples significados en los sentidos corporales:

Mujer,
 la del talón herido
 alguna vez contéplate
 y baila, y sueña, y ama.
 Verás que amar es fácil,
 es algo semejante
 a masticar sandías en la tarde
 Olvídate de Dios y de la leña,
 del sebo que ilumina tus harapos,
 olvídate del perro y las goteras
 y súbete a danzar en una nube (Luna 2005, 148)

La fruta, la sandía remite al discurso amoroso desde un sentido del cuerpo: el gusto, la deglución y masticación, como proceso natural que sucede sin esfuerzo, de forma natural, como el amor, en el sentido que trabaja el poema. De esa manera, el cuerpo se vuelve espacio en que sucede ese amor y en donde la materia vegetal se vuelve un elemento a transformar, pero también el cuerpo marca una distancia con el mundo real exterior, con su régimen de responsabilidades (el perro, las goteras), para reafirmar un movimiento interno (danza, baile), como expresión de libertad.

Un día me tuviste
 Recuerdo todavía el viejo pueblo,
 la casa remendada que aún queda.
 Recuerdo tu reír de lunas llenas,
 tu amor de mandarinas,
 tu olvido que se fue como la niebla,
 tu vida que en mi vida nunca estuvo (Luna 2005, 197).

La imagen de la mandarina aquí amplifica algunas superficies de sentido en que podría pensarse aquella fruta, en un primer momento podría remitir a lo ácido y a lo gustativo, el amor como una experiencia amarga, pero también podría aludir al tiempo como tal, a lo efímero: “amor de mandarina”, es decir, la fugacidad en que la fruta es consumida, como se ha consumido el acto amoroso. Es potente en Luna, la idea de que la especie humana en general adolece de una suerte de condena o falta, que se concretiza justamente en la capacidad de recordar, de guardar una memoria, que al mismo tiempo, por un lado, permite la experimentación y el descubrimiento de emociones, y sin embargo, amplifica también la imposibilidad del deseo de un volver real a esos lugares, y sensaciones que se han perdido en el tiempo. Muchas veces esa imposibilidad se transforma en posibilidad a través de la ocupación que el cuerpo y la memoria establece y comparten con estos elementos naturales y objetos, que al seguir en el mundo hablan de aquellos lugares perdidos, nostálgicos:

Es fácil darse un baño
 de sensaciones viejas.
 Para unos el recuerdo
 tiene la piel de un cacto,
 para otros
 el corazón del nardo.
 De todos modos
 nuestro recuerdo hombre,
 perro, cántaro,
 puerta, cacto, nardo,
 nos da la dimensión de lo que somos
 la dimensión exacta
 de tanta soledad y tanta trampa (Luna 2005, 186)

En ese sentido, se puede pensar la relación entre poesía y libertad en la obra de Luna a través del poema, como dispositivo doble, que por un lado es una línea de fuga al régimen de la inmunidad, al afirmar diferentes subjetividades y perspectivismos de objetos, animales y plantas. En tanto que también, el poema construye una experiencia de lo común con aquellos elementos: “la dimensión de lo que somos” (186), desde múltiples visiones. Aquella dimensión de la que habla la voz poética no se realiza en la totalidad de un solo cuerpo como tal, sino en varios, es en ese sentido que, en Luna, el poema idea una comunidad de existencias y experiencias.

A través de estas experiencias de lo múltiple es que se puede pensar el individuo en el proyecto estético de Luna, sin embargo, estas materias, estos cuerpos: plantas, objetos, animales, necesitan de lo humano también para significar. Cuando el cuerpo de la voz poética se pregunta, por ejemplo, por las retamas, los melones, o las achiras, no solo se pregunta por aquella planta y frutas, sino especialmente por su olor, color, o sabor.

Qué será del olor de los melones
 en esta noche ausente.
 Qué será del color de las retamas
 en esta inútil hora
 mientras se moja el alma
 y ya no queda espacio ni ceniza
 Qué será del sabor de las achiras
 en este instante huérfano. (Luna 2005, 279)

Los sentidos: olor, color, sabor, enmarcadas en esas existencias vegetales, no están significando o convocando un espacio de interacción con el cuerpo, como en el caso del ejercicio del discurso amoroso, que hemos venido analizando, en donde los elementos naturales constituyen un territorio donde pueden ser transformados, manipulados. Por el contrario, en este fragmento se hace evidente la ausencia de ese cuerpo mediador en que el poema puede surgir, ese cuerpo que pueda oler, saborear, o ver a aquella materia vegetal, de esa manera se produce un espacio vacío y de ausencia en el poema.

Justamente, en el trabajo de Luna con la palabra, los elementos naturales fluyen constantemente a través de las acciones, los sentires, y el cuerpo de la voz poética, son en ellos mismos, en ese fluir constante de significaciones es que el discurso amoroso se entiende también como un proceso de transformación del sujeto amado, que ingresa a ese territorio o espacio natural. De pronto ese sujeto amado es aurora o tarde, lo cual nos habla de un sentimiento mutuo, compartido, que se complementa: “Te llevas mi sabor, /mi equinoccial caricia, /Y en cada tarde tuya/ has de sentir mis tardes. /Y en cada aurora tuya/mi lluvia ha de mojar-te” (Luna 2005, 347). El poema de esa manera se vuelve también un territorio, como lo entiende Guattari y Rolink (2006): “El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa». El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma.” (372). Esos espacios vividos, en la obra de Luna parten desde el recorrido que hace la voz poética a través de su propio cuerpo:

-La libertad soy yo,
con este pelo triste,
mi pelo que te cubre hasta el cansancio,
mi cuerpo que es tu vino,
mis ojos que te bañan
con asustada almendra-
y te amo a mis antojos,
con esta vida escasa
y sin retornos,
con esta intensidad
que mi cerebro logra,
con estos borbotones
que rasgan las arterias de la nada. (Luna 2005, 161).

A través de ese cuerpo que ama, la voz poética reafirma su libertad, su territorio vivido que se realiza en el otro. Aquel territorio íntimo que abre la poesía de Luna también es un espacio de enunciación de una escritura con registros textuales que evocan su propio género y espacio vital al que no han tenido acceso la voz poética masculina, este acceso transita fundamentalmente a través de las particularidades corporales que lo femenino abre:

Y por llegar despacio
he ido despojándome de todo,
de tanta telaraña y tantos nombres,
de tanto tiempo manco
y tanta máscara.
Por eso ahora entiendo
que aunque me duela el alma
y aunque me quede estéril,
aún puedo parirte poesía (Luna 2005, 152).

Parir se incorpora en el poema directamente como característica que funda la escritura poética, una escritura que nace *a pesar de* la esterilidad del mundo contemporáneo, una escritura libre, deseada e íntima.

3. Paisajes y cuerpos

La paz es un paisaje
perdido en el invierno.
(Violeta Luna 2005)

Según Milton Santos (2000) hay una diferencia sustancial entre paisaje y espacio. “El paisaje, es pues, un sistema material, y por esa condición, es relativamente inmutable; el espacio es un sistema de valores, que se transforma permanentemente” (87), en otras palabras, el paisaje remite a la idea de la herencia de formas - objetos, el espacio se realiza a través del diálogo de esas formas. En ese sentido, el poema, al ser un dispositivo de sentido, en donde convergen esas palabras-formas, que en Luna transitan a través de los espacios naturales y el cuerpo. El poema se transforma en un espacio que posibilita la relación entre un sistema de objetos y sistemas de acciones que enuncia la voz poética.

En esa relación entre objetos y acciones, el cuerpo se decanta siempre por la movilidad, por la formación de nuevos espacios que transforman a los objetos relativamente inmutables, los cuales forman el quehacer paisajístico. Especialmente en el libro: *Las puertas de la hierba* (1994), que contiene el subtítulo *Lugares*, se trabaja a partir precisamente de lugares vividos y recorridos por la propia voz poética:

Me tuvo Cochasquí sobre su barro
y al centro de su páramo y su estrella.
Tal vez sin darme cuenta
en medio de esas tolas de cangahua
estuve refundiéndome
igual que las vasijas de los incas
De pie sobre la rampa
mordí todas las flores funerarias
y el mítico sabor de los bohíos.
Y al lado de las hojas de bicundo,
de cara a los tendales aborígenes
mi sueño fue quedándose,
como se queda el mishque entre los pencos (Luna 2005, 305)

En este poema, titulado simplemente: “Lugar 2”, hay una sensación de que el cuerpo se compenetra con los objetos geográficos que forman aquel paisaje inmutable, que remite a aquella idea de herencia de las formas: (tolas, vasijas incas). Aquella compenetración del cuerpo de la voz poética en el paisaje abre nuevos relacionamientos con estas formas, sobre todo la idea de que los lugares geográficos y los objetos que forman estos lugares sostienen a

la voz poética, es decir, descubren al cuerpo. Al manifestar: “Me tuvo Cochasquí sobre su barro” (305), es aquel espacio natural el que entra activamente en el sujeto lírico y no al revés, como corresponde a la visión imperial en donde el sujeto-explorador es el que se relaciona activamente con su entorno para dominarlo, o significarlo según la lógica colonial.

Que los espacios descubran al cuerpo significa una relación diferente de convivencia y de experimentación del discurso histórico que significan esos lugares. En este poema en particular, aquel espacio trasciende aquella categoría de la historia y se enmarca en lo mítico-sagrado, pues Cochasquí fue un complejo ceremonial de gran importancia para la cultura Quitucara. En ese sentido, el poema insiste en la experiencia que este lugar sagrado pueda ofrecerle al sujeto lírico. Aquella experiencia, que el paisaje produce en quien observa, trasciende la contemplación visual y la quietud, y se enmarca en lo corporal, como espacio en donde se entrecruzan diferentes acciones que motivan un revivir del mito, a partir de las acciones del cuerpo, el cual muere, saborea, está de pie, mira los tendales, se duerme. El paisaje de ese modo se transforma en espacio en el poema, a través de todas estas interacciones motivadas en primer lugar por aquel territorio:

Tal vez me vio la zábila
o me embrujó la chicha prehistórica
Y quién iba a pensarlo
que en esa cicatriz del hemisferio
y en su reloj agrícola
quedaran mis pupilas atrapadas
geotenado tantas lunas misteriosas (Luna 2005, 305)

Es la planta la que observa al sujeto, es la chicha la que embruja, son los elementos naturales los que convocan ese diálogo y esa re-existencia de aquel elemento mítico-geográfico en la corporalidad. En ocasiones, el acceso de la voz poética al espacio natural también se da desde la observación de los paisajes a cierta distancia, a diferencia del poema anterior. Sin embargo, aquella lejanía del cuerpo se hace cercanía y experimentación en los sentidos:

Recorro la cortina
y el monte viene a mí,
se instala en la mirada
y toma posesión de mis pupilas.
Y empiezo a verlo todo en verde oscuro.
Y la montaña crece
llenándome de ríos y de bosques.
Tan sólo los caminos
no alcanzan en mis ojos.
Y esa montaña queda en la mirada,
como se queda el miedo
después de haber perdido la ternura. (Luna 2005, 314)

Al recorrer la cortina, el sujeto abandona un lugar cerrado, de separación con el medio natural, pero una vez más, el paisaje observado: la montaña, el horizonte, se fija en la observadora, el espacio natural se vuelve un ente que vive en ella, y amplía su visión del mundo. Es a partir de la mirada en aquel territorio, que la naturaleza: ríos y bosques comienzan a significar al cuerpo y no al revés. El poema crea casi una experiencia mística entre aquel paisaje y el sujeto lírico, que se evidencia en lo corporal: “Y empiezo a verlo todo en verde oscuro” (314). En ese éxtasis, en que la visión de la naturaleza se comparte con lo humano, los caminos, como obra artificial, quedan excluidos de esa mirada abarcadora. Al final del clímax, de la posesión, el paisaje convertido en espacio, gracias a la interacción con el cuerpo, recobra un sentido fijo, de inmutabilidad paisajística, que también se conserva en la mirada de la voz poética.

Como manifiesta, Michel Collot (2018, 1), la tradición artística ha preservado la noción de que solo los espacios naturales forman paisajes, tradición que se refleja en la poesía bucólica unida al motivo del *locus amoenus*, la pintura clásica sobre el campo romano, o la estética de lo sublime. Sin embargo, Collot rastrea el origen del paisaje en la historia europea en el año de 1338, a partir de una particular pintura de tipo mural, en la cual se representa la región de Siena, que incluye la ciudad y sus alrededores. En Luna, la ciudad también forma imágenes, paisajes que remiten a una configuración instantánea de posiciones, que denotan la diferencia entre lugar y espacio, el primero denota estabilidad, mientras que el segundo movilidad.

Esta estabilidad de lugar se rompe, cuando la voz poética recorre la ciudad. El caminante, al andar, construye un lenguaje espacial propio, una retórica del movimiento. En Luna, aquella retórica, está marcada por el uso de la materia vegetal, la cual abre nuevos relacionamientos con el espacio y el paisaje urbano.

El olor de las naranjas
cuando cruzo El Ejido
se parece a la vida,
esa vida que pasa tan aprisa
como el vuelo de un pájaro migrante
Más allá de las sandías
abierta como labios
para todo sediento caminante
y pasan las torcazas
exhalando su almizcle:
ese aroma de pólenes ocultos. (Luna 2019, 107)

En este poema titulado “Amanecer”, perteneciente a *Estos bosques interiores* (2014) la voz poética nos sitúa frente a un lugar determinado “El Ejido”, es ante ese paisaje particular, ante ese parque urbano perteneciente a lo histórico-inmutable, que el poema abre un espacio de interacción de los sentidos, del cuerpo. Es primero, a partir del olor de las naranjas, que el

cuerpo de la voz poética puede originar un espacio, sobre ese paisaje urbano parque, porque como manifiesta Santos (2000): “el hombre anima las formas espaciales, atribuyéndose un contenido, una vida” (91).

Son estos elementos naturales vegetales y animales, que están desplegados en el paisaje, los que se insertan o afectan al caminante:

Caminar por el parque a estas horas
me ha hecho luminosa
El olor de naranjas y sandías
ha querido mojarme la certeza
la certeza que trae un nuevo día
Y este día me ha dado simplemente
la frescura silente de las hojas
y el sabor a trapiche de la lluvia (Luna 2019, 108)

A través del cuerpo, de su caminar, de su olfato, los objetos y elementos están dialogando para formar espacios que den cuenta de una sensación de luminosidad que abre un nuevo día, es decir, un comienzo. El poema reitera sobre la idea del instante y lo efímera que resulta la vida, por eso los olores de las frutas y la alusión al sonido de los pájaros, pero lo verdaderamente potente es la enunciación de estas características en el lugar parque, como escenario fijo de la ciudad. Ante ese sistema material inmutable, se reafirma el cambio, la movilidad enunciada por el acto de caminar y experimentar. Es el acto de caminar lo que permite a la voz poética descubrir un espacio íntimo en un espacio público.

Por otro lado, Collot (2018) expresa que la ciudad “se vuelve paisaje en cuanto un sujeto la percibe como un elemento inserto en su entorno y que forma con él un conjunto cuya coherencia sensible produce sentido”(1). La importancia del paisaje en lo urbano, para el autor francés, radica en la posibilidad de formar un diálogo entre lo visible y lo invisible, que la materialidad urbana motiva, además permite relacionar la permanencia en un lugar con lo lejano, el particular diálogo de un punto de vista geográfico con el otro. En ese diálogo, el horizonte y los puntos fijos o de referencia son fundamentales para construir relaciones comunes de sentido.

El entorno que reproduce Luna en el poema, o mejor, el paisaje urbano que articula se da en relación con su propia visión poética del mundo, en que los elementos que forman el espacio natural construyen geografías, horizontes, lugares urbanos:

Y el mundo abre sus brazos
igual que una estación de tulipanes
Asoma la ciudad
tal vez como cebada derramada
encima de una estera de amapolas.
Y absortamente

yo veo el horizonte darse al trote
 como alazán salvaje
 que rompe la herradura de luciérnagas (Luna 2005, 303).

Aquí la visión de la ciudad va más allá de una mirada descriptiva y estática de formas o colores, pues construye un fondo vivo, en donde la urbe se asemeja al movimiento animal del caballo (alazán). El horizonte trota, es decir, mueve diferentes visiones, recorridos espaciales que trascienden las luces-luciérnagas de la ciudad, esas luces que delimitan el espectro urbano y natural. El horizonte abre la posibilidad de combinar ambas, desde nuevos puntos de vista, es decir, apreciar la ciudad desde sus límites es romper una continuidad, una permanencia: “como alazán salvaje/ que rompe la herradura de luciérnagas” (303) y anclar en la mirada nuevas relaciones con el espacio, un diálogo que llama a pensar en otras realidades urbanas. Así lo enuncia Michel Collot (2018):

El horizonte siempre reserva la posibilidad de un punto de vista nuevo sobre el mundo, que, por más que sea conocido, sigue abierto a percepciones y emociones nuevas. Y el retroceso indefinido del horizonte hace que nunca hayamos dado la vuelta al mundo porque es inconmensurable. (3)

El horizonte que la voz poética construye, también se realiza desde las posibilidades que los espacios abiertos abren en el cuerpo del yo lírico:

Cuando deje mi cuerpo,
 deseo que coloquen mis cenizas
 en una fresca copa,
 en una copa grande y cristalina
 para que pueda mi alma
 mirar el horizonte,
 la hierba y los ocasos
 No quiero obscuridad ni espacios fríos.
 Yo quiero ver la luz de cada aurora,
 oler la brisa mágica,
 sentir las gotas leves de la lluvia (Luna 2005, 420).

El horizonte en el poema elabora justamente un existir de nuevas sensibilidades incluso después de la muerte. Los espacios motivan una poética donde suceden las experiencias: “No quiero obscuridad ni espacios fríos./ Yo quiero ver la luz de cada aurora,/oler la brisa mágica/, sentir las gotas leves de la lluvia” (420). Sin embargo, el horizonte también puede ser utilizado como separación de dos planos: uno íntimo interior, y otro exterior, en donde sucede otro tiempo, otra vida, aunque ambos planos estén yuxtapuestos y permeándose:

Afuera el horizonte,
 la curva melodiosa de la vida
 la gran ciudad brillante con sus andinas puertas
 hechas de bronce y luna
 Afuera el tibio toldo del verano,
 la calle que se ríe,

las tiendas con sabor de caramelo
el ruido de tacones en los puentes (Luna 2005, 244)

En este poema, la voz poética no participa de ese movimiento, de esa retórica caminante, que enuncia cuando transita “El ejido”, por ejemplo, al contrario, aquí el paisaje se torna estático, porque se observa todos estos elementos de la ciudad desde el exterior, casi como en una pintura. Afuera es un lugar que desborda vida, pero que no logra tocar a la voz poética que mira, el poema continua:

Adentro este silencio,
este pañuelo de agua
con una punta verde para el sueño.
Afuera la locura,
el esplendor del tallo que renace,
la miel bajo la luz de cada estambre.
Adentro este cansancio
este pesado mar de negaciones,
este velero muerto
que confundió la orilla con el muro (Luna 2005, 44)

Si el cuerpo posibilita la unión, interacción con escenarios-paisajes naturales, es también el cuerpo el que expresa una aparente separación, entre esas dos esferas o fronteras. Adentro, también está expresado un estatismo que se permea hacia afuera. El poema arma un contraste de luz y oscuridad, que no necesariamente se oponen, lo que de fondo, me parece intenta expresar es como los diferentes matices que se revelan en el mundo, no siempre corresponde a su actual estado, casi como evidenciar la inmensa oscuridad que se puede esconder detrás de un foco luminoso.

El paisaje en Luna revela el uso de imágenes que convocan cierta inmovilidad, para significar también tristeza y nostalgia. La mirada sobre los lugares se realiza a través de la contemplación de los elementos materiales, estos objetos enuncian relaciones independientes de sentido, es decir, imágenes del mundo separadas, sin embargo, en Luna, esos paisajes urbanos se relacionan a través del movimiento, una vez más del caminar:

Ahora he caminado
en círculos de nieve y de silencio
El capulí del parque
se inclina tristemente con el viento.
Y por la vieja calle
desgranán su sonrisa los chiquillos.
La ropa se festeja en los alambres.
Hay pájaros distintos en los muros
y gotas de humedad en los tejados.
Los días abren grietas.
Los brazos se desgastan.
Los pies en cada invierno pesan tanto.
La espalda es una carga

y el cuello poco a poco pierde gracia (Luna 2005, 263)

En ese recorrer los objetos vivos e inertes: como el capulí, la nieve, la calle, la ropa, los alambres, tejados, muros, pájaros, se presentan como referencias fijas que ocupan un lugar, mientras que el acto de caminar se presenta como flujo, para de esa manera formar un espacio en el poema, en el que esos objetos dicen algo más que las formas que alternan. Como manifiesta Santos (2000): “Hay una alteración en el valor del objeto, aunque materialmente sea el mismo, porque el tejido de relaciones en que está inserto obra su metamorfosis, haciendo que sea sustancialmente otro. Siempre está creándose una nueva geografía” (81).

Cuando el sujeto lírico fija la mirada en esos objetos-referencia, que hemos nombrado antes, crea una nueva relación sensible con el mundo, los objetos son otros, porque significan en el tiempo de enunciación del poema un nuevo presente, específicamente, en este poema, la mirada sobre los objetos configuran una sensación de resistencia sobre el paso del tiempo o mejor dicho, la idea de que esos elementos seguirán existiendo en la realidad, mientras que los elementos corporales: brazos, pies, espalda, cuello, y el cuerpo en general, se perfilan como abandono de la vida. La mirada de la poeta hace que los objetos sean otros, signifiquen algo diferente y motiven una relación entre puntos fijos (objetos) y flujos (como esos objetos se relacionan con la afectividad del caminante)

El poema elabora una nueva geografía de las cosas que nos rodean, cuando los objetos que traen al presente pueden ser leídos, significados, usados, de otras maneras:

Regar la buganvilla,
la del color salmón esplendoroso,
aquella que se trepa por el muro
es algo diferente,
es algo así
como esperar el día del onomástico
o ver pasar los potros.
Es algo placentero
como sentir el vaho de los bosques
o respirar la brisa a la distancia.
Es como estar descalzos
en medio de la hierba principiante.
Esta simple rutina
me llena de añoranza
y me hace sentir a las luciérnagas (Luna 2019, 140).

En este poema, por ejemplo, la acción cotidiana de regar la buganvilla abre una relación que apela a la memoria de otros lugares y sentires, nuevas geografías íntimas que suceden desde la interacción de objetos, seres, acciones. Regar la buganvilla posibilita todo un encuentro que rompe lo mecánico que aparentemente se oculta en ese acto de regar una planta. Aquella acción revela paisajes imaginativos, llevados desde la memoria a la experimentación emocional,

sensaciones que ocurren en espacios tocados por la voz poética: respirar el vaho de los bosques, ver los potros, sentir la hierba en los pies. Aquellas acciones movilizan al cuerpo y transforman los paisajes en espacios vividos. El paisaje que revela la poética de Luna se relaciona justamente en cómo los objetos y las acciones forman, dentro del poema, como tal, nuevas experiencias, nuevas prácticas geográficas, que también suceden en la intimidad: “Y es algo indefinible/poder de tarde en tarde/regar la buganvilla esplendorosa/y oír correr los potros en el pecho” (Luna 2019, 140).

Capítulo tercero

Espacios íntimos, memoria y objetos

Este tercer y último capítulo indaga sobre el uso que la voz poética le otorga a la acción de recordar, como acto en que se funda una manera de escribir y percibir el mundo. La relación entre memoria y poema es importante en el trabajo de Luna, la primera redescubre diferentes tonalidades, texturas, colores, en variados espacios íntimos, mientras que la segunda es una forma del contar. Este capítulo intenta explorar justamente como el testimonio, el recordar influyen en la creación de la autora ecuatoriana, especialmente a través de la niñez como territorio en que se desarrolla una experiencia potenciadora del sentir, ver, escuchar, tocar. La infancia, en Luna, abre una temporalidad y un espacio que se reflejan en el poema a través de estas vivencias, de forma particular en su libro *Memoria del humo* (1987), en estos textos, el color verde constituye un indicador visual de aquel tiempo en la casa familiar, el contacto con la comunidad rural, la familia, y con la naturaleza.

El humo como sustancia o residuo que emana de lo consumido también se presenta como un símbolo que articula esta actitud por construir una memoria de la realidad, a través de la escritura. En ese sentido, el testimonio será también un mecanismo de utilidad y garantía, que afirma un: “yo estuve ahí”, por eso puedo contar o reconstruir los sentidos del pasado. El poema, de algún modo, amplía ese “estar en el mundo” y lo subjetiviza, desde una visión íntima y personal. Esa visión en Luna conlleva también mostrar un mundo antiguo, que ha devenido muchas veces en su destrucción y deterioramiento de diferentes estructuras, objetos y espacios. Ante esa destrucción, el sujeto lírico rememora desde el presente, y edifica no solamente su voz en sus poemas, sino también una voz colectiva, que en muchas ocasiones se recrea a partir del núcleo familiar y comunitario.

Aquella acción convoca directamente al ejercicio de la memoria como portadora de identidad, que es justamente un sentido importante en el trabajo de Luna con las palabras. Este arraigo o esfuerzo por construir un territorio desde los sentidos del pasado también se puede percibir como una manera contrahegemónica sobre los relatos totalizantes en que se ancla la modernidad y la globalización. Mostrar estas imágenes, salvarlas del olvido no constituyen un esfuerzo costumbrista o de retrato, más bien están vinculadas directamente a hablarnos de una existencia vital, en que la familia, los espacios y la naturaleza componen un relacionamiento único, que detona también un sentimiento nostálgico.

A través de este trabajo de investigación hemos identificado algunos momentos en que la poética de Luna ha reafirmado esta actitud crítica a las estructuras contemporáneas de sociabilización de la vida, a veces recurriendo al espacio natural, a los animales y la presencia vegetal. En este capítulo, el ejercicio de la memoria constituye también una actitud crítica del presente, pero es precisamente desde este tiempo en que los objetos son detonantes para originar el recuerdo. Estos objetos son mapas íntimos de intensidades que se despiertan a través de diferentes sentidos corporales, numerosas experiencias. Estos artefactos íntimos: balanzas, tendales, campanas, chuspas, etc. plantean un orden de acciones cercanas entre los sujetos y los lugares en los poemas. Sin embargo, el trabajo poético de Luna con los objetos se esfuerza en señalar cómo estos artefactos se han desvirtuado a través del tiempo, es decir, transitan en la vida contemporánea sin su carga simbólica, o incluso han dejado de existir. A este régimen material en extinción apela la poética de Luna, desde aquellos artefactos íntimos la voz poética ancla su memoria y posibilita la acción del contar. En ese sentido, el poema en Luna intenta también ser un elemento que devuelva cierto significado a los objetos en el presente, debido a su desuso.

Otro espacio íntimo que abordará este capítulo será “la casa”. Este lugar plantea una serie de relacionamientos: la casa como cuerpo, como hacedor de recuerdos, o rastro que guarda una potencia vital, a pesar de su destrucción. En este espacio, la memoria y la imaginación son fundamentales en la realización de una reconstrucción poética de los lugares habitados. Poema y espacio comparten una característica fundamental: ambas guardan el registro de la duración. A través de los espacios vividos se potencia: color, texturas, tacto, imágenes, sonidos, el poema registra estas duraciones temporales y de intensidad, que se recuperan y edifican a través de la ausencia o lo que se encuentra en ruinas. El poema se despliega en un tiempo diferenciador, en una pausa del mundo, que también puede abrir la destrucción.

La casa también será el espacio personal en donde sus habitantes construyen un mundo evasivo, acomodado a una existencia que los protege de sí mismos, de un mundo exterior que sigue otras reglas. De alguna manera la casa se proyecta en Luna como un microcosmos en donde lo vivo, la presencia humana está fluyendo y significando constantemente este lugar. La casa, como espacio de regreso, de vuelta, de memoria, que al mismo tiempo opera como un instrumento que posibilita también recordarse y finalmente no olvidarse.

1. Memoria y poema

Qué necios los caminos
que van y nunca llegan
(Violeta Luna 2005)

El mundo natural en la escritora ecuatoriana define una cartografía bien establecida, expresada, como hemos visto, a través del cuerpo, el espacio y los elementos naturales animales, vegetales y minerales, que a su vez entablan una tensión con el mundo contemporáneo. A breves rasgos, estas características espaciales componen un discurso poético íntimo cercano a lo que Gastón Bachelard en su texto: *Poética del espacio* (2000) manifiesta acerca de los espacios felices: “imágenes bien simples, las imágenes del espacio feliz [...] que tienden a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de espacios prohibidos contras las fuerzas adversas, espacios amados” (46).

Estos espacios amados y felices en Luna están íntimamente ligados a un trabajo de la memoria y la imaginación. A través de su poética se pueden observar imágenes que remiten a un tiempo pasado, especialmente a la niñez y juventud, en particular en su libro *Memoria del humo* (1987). Este poemario dividido en dos secciones: “memoria verde” y “memoria azul” utiliza una relación muy marcada entre objetos y espacios, en la primera sección los poemas se reitera sobre un mundo rural, en contacto con el exterior y la naturaleza, en ese espacio el verde cobra sentido como un tono predominante que ancla la memoria en ese pasado natural, y sin embargo, la voz poética utiliza ese color como una forma de expresión de la nostalgia y la pérdida de un mundo que solo vive en la memoria.

Un día te perdí
amable colibrí de pico verde.
En dónde podré hallarte
en qué lugar buscarte.
Mis manos no pudieron hacer nada
y sólo esta tristeza te persigue.
No han vuelto tus agujas
a desleír el polen y la noche
Será para otra flor tu tallo dulce,
tu miel para otro viento (Luna 2005, 198)

La búsqueda de ese colibrí mueve a estos poemas, desde la imposibilidad de volver, del tacto (no se pueden tocar los recuerdos, “mis manos no pudieron hacer nada”). Los lugares y espacios siempre están cambiando, en ese sentido, es “la memoria del humo” una forma de reencuentro con las experiencias, pero también es una construcción subjetiva de la realidad, que se evidencia en la voluntad de la escritura poética:

Los locos pensamientos
igual que los arrieros hacen fuego.
Y mientras canta el humo
descansan con los potros del recuerdo

Voluta tras voluta muere el viento
 y quedan solamente las colinas
 en donde aquellas lunas
 trasquilan su melena.
 Recorro con la mente el viejo tiempo,
 aquel que no pasaba,
 aquel que se dormía entre las cañas,
 aquel a quien la madre
 guardaba entre las cartas y pañuelos (Luna 2005, 193)

El humo como sustancia que se disgrega se alza en el aire y es residuo de un acto presente, el humo como mirada y tiempo de lo que se consumió, de alguna forma, el humo encierra el pasado de lo vivido. De esa manera para Luna, el humo canta, mientras los arrieros escuchan y recuerdan. El humo como memoria, en el poemario, nos recuerda también la destrucción que provoca el fuego, el tiempo de existencia de los lugares amados y felices, por eso el humo es el resto y en realidad lo único que queda de esos espacios arrasados: “Tal vez el humo entienda/lo hermoso que resulta este regreso/y este cuaderno fresco/escrito con membrillo y raspadura” (193). La acción de hacer fuego, la cual origina la memoria, es posible a través de pequeños chispazos que suceden en el presente de la escritura, a partir de objetos o seres vivos que la voz poética observa o toca y que abren otro tiempo en el poema, como en el siguiente texto:

Mis hijas han traído
 la blanca flor de tilo
 y al verla he cabalgado sobre el tiempo:
 El patio era de piedras circulares
 y por la vieja puerta
 que siempre bostezaba cada tarde
 pasaban los caballos
 con las monturas húmedas de cielo
 Después de tantos años
 aún respiran polvo los caminos,
 aún están despiertos
 los cascos en la cítara del día
 la tienda hecha de adobes
 en donde se apeaban los abuelos,
 y aún la choza huraña
 florece en las esteras y la oca (Luna 2005, 208).

La acción de “traer la flor de tilo” convoca una serie de recuerdos al crear un recorrido a manera de mapa íntimo, a través de lugares concretos y texturas que invitan a ubicarnos en una realidad espacial: pasamos de la flor de tilo, a un patio de piedras, luego atravesamos una puerta y vemos los caballos. La poética de Luna trabaja a partir de estos desplazamientos que se vuelven imágenes de una cotidianidad rural, pero son estos objetos (patios, carreteras, tiendas, chozas) puntos de referencia físicos que rescata la voz poética y se fija de ellos casi

como para ubicarse y contar. De esa manera, el poema también se acerca al territorio de la memoria en cuanto invoca a la experiencia del sujeto, a través del lenguaje, este testimonio subjetivo de un mundo personal se acerca a lo que Ricoeur (1998) entiende por testimonio, es decir, una construcción vivencial que expresa una subjetividad personal, un “yo estuve ahí”, por eso puedo reconstruir lo pasado, desde mi visión del mundo.

Esta confianza en la palabra del otro, dice Ricoeur (1998), cuando la confrontamos con otros testimonios y además se la escribe, entra entonces en el umbral de la historia, y con ello, de la formación del documento, como memoria colectiva, que de alguna manera amplía los umbrales del testimonio y lo afianza. Sin embargo, al poema, puede o no interesarle ampliar la historia, o ser leído como un documento de memoria colectiva, es decir, acercarse lo más posible a la fiabilidad o versión verista (búsqueda de la verdad), que pretende tanto la historia, como el ejercicio de la memoria. El poema, como instrumento comunicativo, utiliza la memoria para ampliar la propia experiencia del sujeto lírico: su visión del mundo única y subjetiva, pero que, al mismo tiempo, curiosamente, construye también una voz colectiva, un nosotros, a partir de esas experiencias personales.

Ese nosotros en Luna tiene una conexión potente con la vida familiar, no hay que olvidar que la poeta vivió su niñez y juventud en San Gabriel, provincia del Carchi, un lugar rodeado de páramos y montañas andinas. En ese espacio, lo familiar: primos, tíos, hermanas, vecinos y comunidad juegan un rol fundamental en sus poemas, pues son parte de ese “estar ahí” en que se ancla el acto del testimonio:

Ayer el chocolate
sobre la leña en fiesta
batíase y batíase,
bailaba frente al queso y las rosquillas
y en espumosos vasos se movía.
Las cinco era la hora del descanso,
la hora de los biombos recogidos,
la hora en que volvían los labriegos
y había una tertulia debajo del mechero.
Minuto por minuto hasta las cinco
creábamos los títeres y el circo.
El cine lo inventábamos.
Bastaban los vestidos de la abuela
y algún paraguas roto.
Y mientras los pequeños debutábamos
los tíos recordaban la guaracha (Luna 2005, 218).

La potencia de estos poemas situados en un ambiente familiar radica en que abren un registro de lo cotidiano, de un mundo lejano de las condiciones modernas urbanas, desde donde se recuerda. La acción de preparar el chocolate, no solo se presenta en el poema como un acto

degustativo, sino como una acción unificadora y de unión. Narrar desde esos espacios y acciones en Luna es importante, porque el ejercicio de escribirlo, como un poema, nos indica la necesidad de traerlo al presente, de revivir un sentido, una experiencia, una forma de vida en que la naturaleza se entrecruza con la vida campesina:

Detrás de esas botellas
vestidas con cabuya y manso mimbre
veíamos llegar las navidades.
El parque se agrandaba
con juegos y ruletas forasteras
Las gradas y zaguanes
olían a limón, anís y paico.
Del campo se traían los bejucos,
el musgo y el ciprés adolescente.
Y en medio del incienso
las madres rellenaban y bordaban. (Luna 2005, 219)

En este fragmento se describe la celebración de Navidades, aquella fiesta está enmarcada en el poema a través de la fuerte presencia de la materia vegetal (cabuya, limón, anís, paico, bejucos, musgo, ciprés), estos olores, texturas de plantas que se desprenden en el poema, junto a la figura de las madres que bordan, configura un mundo en donde los elementos naturales y humanos se fortalecen. En toda la obra poética de Luna hay un franco rechazo a la idea de modernidad como falso desarrollismo y homogeneización del sujeto en las estructuras estatales o globales. El contar y presentar estas imágenes desde su propio recuerdo, no solo es un ejercicio de memoria que pretende ser, en mi opinión, la más fuerte expresión de rechazo a esas estructuras modernas y burguesas que han adquirido legitimidad a través del tiempo, por eso el testimonio de la voz poética al presentarnos estas imágenes íntimas también son un esfuerzo contrahegemónico, por reivindicar la existencia de una realidad lejana, pero real. En ese sentido, el poema, como ejercicio de la memoria es también un acto escrito que abre un tiempo otro, unido a estos elementos naturales que apelan directamente a los sentidos: temperaturas, colores, sabores, olores.

Otro motivo que reivindica Luna es el pasado, o el gesto del volver como forma de exploración del mundo, para reexistir y resistir en los elementos redescubiertos a través del recuerdo, de esa forma los lugares y espacio recorridos constituyen verdaderos croquis personales de momentos, desde hacer el chocolate, hasta moler el grano, hay un esfuerzo por formar paisajes, y sin embargo, este quehacer paisajístico no lo es tanto cuando comprendemos la importancia que toma el tránsito que realiza el sujeto en el poema:

Por esa tibia franja
llegábamos descalzos al molino,
ese molino viejo y agrietado

en donde triturábamos el grano.
 El pan al otro día
 tenía una canción hecha de tardes
 y un mágico sabor a espiga verde.
 Aquellos panes prietos
 tomaban el calor de los barbechos
 Ese camino bueno
 con esa dulce casa al otro lado
 y esos braceros grandes
 con lenguas de carbón y leñas seca
 jamás he de olvidarlos (Luna 2005,200).

Aparentemente los elementos fijos que se encuentran en el poema, como el molino, braceros, o el camino, señalan una imagen de inmovilidad. El paisaje, como género iconográfico y también discursivo, toma importancia cuando lo relacionamos con el espacio natural o territorial, pues aquel actúa como un ente en que confluyen maneras de percibir el espacio en general y que ordenan, fijan determinados sentidos e imaginarios, al naturalizar una perspectiva cultural y política, pues representa al mundo como si estuviera hecho, pero en Luna los elementos inmóviles paisajísticos carecen de esa voluntad por naturalizar los espacios, pues no son lugares distantes, sino al contrario, son geografías de la cercanía que tienen una carga subjetiva-afectiva. Esos paisajes rurales cumplen una función que trasciende la simple referencialidad, para instalar el movimiento y la acción (hacer pan), por ejemplo, como un acto en que todos esos elementos inmóviles son parte de aquella experiencia y al hacerlo forman también una identidad particular, es decir, se recuerda aquella casa, camino, molino, braceros, porque son parte activa de una acción que los engloba, que tiene un significado y sostiene el poema.

En ese sentido es importante reflexionar acerca de la relación entre memoria y poesía, para comprender como el espacio familiar-rural en Luna articula una particular sensibilidad. Según, Elizabeth Jelin (2002), la época contemporánea se caracteriza por un *boom*, que toma en cuenta la memoria, como un fundamento en la construcción de identidades: “Esta «cultura de la memoria» es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia” (9-10).

Si la época moderna se caracteriza por la aceleración del tiempo histórico, es decir, la percepción de que muchas cosas están pasando, y todas casi al mismo tiempo, ante aquel panorama movible, en donde los anclajes histórico-sociales están cambiando a gran velocidad, la memoria se vuelve una herramienta de sentido, que fija en el tiempo distintas subjetividades y modos de ver el mundo. En la conceptualización de Jelin (2002), la memoria se expresa a

través de dos tipos: las habituales que se forman a partir de la costumbre y las narrativas, aquellas que edifican los sentidos del pasado, es en esta última categoría en que el acto de recordar y el recuerdo son esenciales en la construcción del poema en Violeta Luna, pues a partir de la acción de recordar se despliega una memoria que apela a espacios y objetos, que muchas veces tienen sentido en el presente, como crítica a un mundo en que esa memoria ya no encuentra un lugar en donde pueda tener sentido o reactualizarse. La memoria en Luna, no solo se entiende como una visión subjetiva de un mundo rural pasado y lejano, sino principalmente como experiencia que está ausente en el presente:

El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla. No se trata necesariamente de acontecimientos importantes en sí mismos, sino que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o recordar (Jelin 2002, 27)

El acto de recordar que construye Luna se activa principalmente a través de la observación y el tacto sobre distintas superficies que amplían una selección de imágenes del pasado.

Cuando peino tus trenzas
 huele el pan y la leche
 siento el frío de octubre y el sonido del viento,
 me estremece la hierba,
 esa hierba temblona entre el pie y la llovizna.
 Cuánta noche en tu pelo,
 cuánta miel enredada en el peine y la mano.
 En tus trenzas nogales
 hay un brillo atrasado,
 una clase olvidada en la orilla de un pueblo,
 un puente celeste,
 un cuaderno amarillo con mayúsculas verdes
 un deber de botánica
 con magnolias reseca en un frasco de alpiste.
 Cuando peino tus trenzas
 en mis dedos se añejan las palabras “ya nunca” (Luna 2005, 199).

La acción presente del peinar abre en el poema imágenes que principalmente se establecen en los sentidos sensoriales: oler, escuchar, palpar etc. Son aquellas trenzas, que recuerdan una experiencia similar en la propia corporalidad, por eso aquella acción puede hablar de un pasado referente a la niñez que se recuerda en diferentes actos y objetos: un puente, un cuaderno, un deber de botánica, magnolias. Todos estos elementos configuran una cotidianidad que se entremezclan con un marco social en que esa memoria parece estar anclada, es decir, una realidad matizada por la imbricación del mundo natural, y la comunidad humana. La voz poética reitera sobre el acercamiento que hay entre el cuerpo y la acción de recordar o recordar, son en los dedos que peinan las trenzas en donde la imposibilidad de volver se

afirma en aquel “ya nunca”, porque precisamente es el cuerpo el que abre un acercamiento con el recuerdo desde los sentidos y el cuerpo pasa a través del tiempo, nunca es el mismo.

2. Los objetos

Uno guarda inocente
las cosas más ajenas
(Violeta Luna 2005)

En la poesía de Luna se visualiza distintos espacios íntimos por los que transita su voz. Aquel recorrido posibilita, como hemos percibido, una relación directa con la memoria. Sin embargo, los objetos que se presentan en su obra despliegan también una sombra o un humo que no acaba por difuminarse. Este régimen material habla de un mundo antiguo que reivindica una posibilidad de existencia alternativa, en donde los usos cotidianos de los objetos se reinventan en la visión de la niñez, esa visión se descubre en los poemas de Luna mediante el juego y la experimentación como forma de vida.

En esas viejas tiendas
jamás dejé de ver esa balanza.
La vida estaba allí,
medida por igual en esos platos,
igual todos los días,
con trigo y con arroz de lado y lado.
Las cálidas balanzas de ese tiempo
subían y bajaban,
jugaban con el aire y con los pájaros
Los niños las copiábamos
llenándolas con tierra y con alpiste
Tal vez si regresara esa balanza
con sus trigueños hilos
y su sonido a plata, piedra, río
serían siempre iguales
los granos y los sueños (Luna 2005, 212).

Las balanzas que se rememoran pertenecen al mundo del comercio, al mercado, espacio en que la comunidad convive y comparte. La mirada que traza el poema desvincula este lugar adulto y lo desplaza por una visión propia de la niñez. Las balanzas primero marcan un ritmo en la vida de esa comunidad, su medida es lo cotidiano y su propio tiempo. Las balanzas de la niñez en cambio son un esfuerzo por configurar un territorio y prácticas propias a partir del juego que la imitación de la realidad puede abrir. El poema vuelve sobre este objeto y sobre esas experiencias lúdicas e identifica la posibilidad y potencia de las balanzas como instrumento físico y simbólico, que por un lado es un elemento civilizador, porque permite la interacción de la comunidad, pero por otro lado, en el poema, y en la visión de la niñez que construye la voz poética, las balanzas se presentan unidas al mundo natural: “jugaban con el

aire y con los pájaros” y su sonido es de “plata, piedra o río”, esta unión nos habla de una particular visión de la vida en la niñez y su relación con los elementos naturales, los mismos que son manipulados, explorados en la infancia: “Los niños las copiábamos llenándolas con tierra y con alpiste”.

Estas balanzas, incluso en ese mundo infantil, reivindican una visión de igualdad: “entre los granos y los sueños”, es decir: un equilibrio, una vida más justa y tranquila. La posibilidad del regreso de la balanza en el poema señala una forma de existencia que toma en cuenta lo material y lo metafísico, además descubre la mirada de la niñez y el juego, como formadora de experiencias y sensaciones en la realidad, pero sobre todo muestra la ausencia del objeto balanza en la contemporaneidad y de todos los movimientos y miradas que hemos esbozado, a partir de aquel.

Hay una íntima relación en la poesía de Luna entre los objetos y lugares que pertenecen a la experiencia, especialmente a la niñez. Este régimen material y los recuerdos parecen tener una relación simbiótica: los objetos posibilitan establecer y fijar imágenes vividas, desde donde contar, mientras que el testimonio del sujeto crea en aquellos objetos una historia particular afectiva:

Tal vez hay cosas mágicas
que pueden sustraernos del horario
y hacernos estrellar en la dulzura.
Le pongo estos ejemplos:
si miro una carreta a la distancia
parece estar mi padre de regreso
con su sombrero blanco y mi guitarra.
Si huele el toronjil y la pimienta
allí estará mi madre
mirándose en la paila y la cuchara.
Si bailan en el patio
los trompos y las bolas de colores
allí mis seis hermanos.
Pero si asoma el sol enflaquecido
y sangra la esperanza por un dedo,
allí estaría yo
con mi peineta de agua y con mi estrella (Luna 2005, 215).

Aquel “sustraerse del horario”, precisamente es el efecto que produce Luna en su escritura poética, desplazar el tiempo planificado, y ampliarlo a través de la memoria, este desplazamiento es violento, es estrellarse en la dulzura, como forma antagónica de la adultez. Cada objeto o lugar que se presenta en el poema parece concebir un orden de significación. La mirada de la voz poética observa la carretera y rememora el regreso del padre, o a la madre a través del olor de las plantas, los hermanos a través de la movilidad del juego con canicas, es decir: camino, plantas, canicas expresan un ritmo propio correspondiente a su especificidad

material, e interactúan directamente con estos personajes rememorados. Estas imágenes del pasado están construidas a través de la presencia que los objetos y lugares dan forma a lo vivido, casi como diciéndonos que aquello que cuenta el poema es real, porque los objetos sobreviven, o por lo menos sus ruinas.

En aquellas imágenes antes citadas, las cosas configuran cierta relación entre su uso o su presencia física y la esfera familiar, y, sin embargo, en los últimos versos, el sujeto lírico rompe esta relación objeto-mundo, al nombrarse ella misma a través de algunos elementos del exterior, como el sol, el agua, y las estrellas. No son los objetos los que la llaman y preservan su propio recuerdo, sino la propia naturaleza, desde esta exterioridad natural se mira los objetos y sujetos que convocan el recuerdo. De hecho, la “peineta de agua” (215), que se menciona en el poema, como rasgo identitario de su propia persona, se presenta como un elemento intermedio entre dos sustancias: el objeto funcional y la sustancia natural. Este gesto de tomar distancia de los otros sujetos, para definirse por medio de la naturaleza, permite a la voz poética ejercer una función de testigo en sus poemas.

De alguna forma la poesía de Luna está reconstruyendo los sentidos del pasado a través de diversos materiales, la analogía entre el arqueólogo y el poeta aquí es pertinente. El arqueólogo busca entender, descubrir, explorar a través de ciertos indicios o pistas, ciertos comportamientos, ciertas estructuras que un día fueron actuales, para que así no sean olvidadas y tener un conocimiento profundo de dónde venimos y hacia dónde vamos. El poema en Luna, como un trabajo arqueológico, también opera contra el olvido, muchas veces desde la lectura de las propias ruinas de aquellos objetos y espacios que han devenido en su destrucción. En ese sentido, el poema es un intento de recreación de un mundo íntimo y personal, también hay estructuras que necesitan ser escritas, preservadas del aniquilamiento, esas estructuras-objetos, en ocasiones, representan un deseo de traerlas al presente para originar una sensibilidad diferente, es decir, una experiencia distinta de relación y acercamiento con la vida misma:

Su falda dura y fría
 nos cobijó cien años
 y nos contó las fábulas más dulces.
 Ahora no hay campanas
 tan viejas y tan sabias.
 Las quieren imitar los artesanos
 haciéndolas de cera,
 de paja o porcelana,
 de azúcar o cerámica,
 de acero inoxidable o de madera,
 aún de migajón y tela dura.
 Las hacen de colores y mil formas
 pero ninguna suena como aquella.
 Ninguna tan vibrante.

Ninguna tan ardiente.
 Esa campana ardiente de la infancia
 no puede repetirse.
 Tal vez la descolgaron
 y no la sueñen más las golondrinas.
 Si en todas las escuelas
 volviera a resonar esa campana,
 aquella de los bronces más rebeldes,
 la vida volaría libremente
 por cielos sin azufre y sin tormenta (Luna 2005, 214)

Como manifiesta Milton Santos (2000), en el principio, la naturaleza estaba formada por objetos naturales, a medida que pasa el tiempo, estos objetos van siendo reemplazados por objetos altamente técnicos y especializados, que a su vez plantean un orden de acciones artificiales, cada vez más extraños para la relación entre lugares y habitantes (54). El objeto campana, en este poema, justamente es un ejemplo de cómo la voz poética plantea aquella relación entre espacios y personas. A través de la campana se descubre una unión que remite a la escuela y la infancia, este artefacto se plantea como un origen, perteneciente a lo inmutable, además se la asocia con lo femenino y la sabiduría. En el mundo poético que construye Luna, los objetos se descubren también humanos, tienen características que se aproximan al ámbito de lo familiar y posibilitan el recuerdo desde ese calor afectivo que emanan. La campana puede ser leída como el objeto natural, al que se refiere Santos (2000), pues lo natural en la poética de Luna se enlaza directamente con la idea del origen, como manifestación inicial de un orden o existencia. La campana en la memoria de la voz poética expresa un comienzo trascendente de lo humano.

Sonaba en la cabeza una campana,
 esa campana anciana
 del bronce más sonoro y más querido.
 Vibraban sus metales
 queriendo enloquecer al infinito.
 Sonaban los badajos
 y en esas hondas místicas
 podíamos oír los bombos diáfanos,
 podíamos sentir la humana esencia
 y ver nuestro futuro. (Luna 2005, 213).

Este poema cuestiona cómo lo técnico modifica la idea del origen-natural de estos artefactos, en este caso, de la propia campana: “Las quieren imitar los artesanos/ haciéndolas de cera, / de paja o porcelana, /de azúcar o cerámica, / de acero inoxidable o de madera, aún de migajón y tela dura”(213), aquellas modificaciones materiales separaría la relación original que intenta expresar el poema, entre el espacio escuela y los habitantes de ese lugar. En otras palabras, la modificación técnica de la materialidad misma de la campana posibilitaría un orden

de experiencias alejadas de las que plantea el poema. Al igual que en otros textos, como en el poema de las balanzas, Luna une el objeto (campana) con los elementos naturales: “Esa campana eterna de la infancia/ no puede repetirse./Tal vez la descolgaron/y no la sueñan más las golondrinas”(213), una vez más son las aves las que pasan por estos artefactos íntimos, los pájaros suelen estar presente en la estética de Luna como acompañantes o constatadores de lo olvidado o lo que se ha ido, como si fuesen los designados para recoger los cuerpos sin vida de aquellos objetos.

Otra característica que parece constante en los poemas donde están presentes estos artefactos íntimos es la idea del objeto que regresa para ser vivido, para recomponer un presente carente de toda sensibilidad, aquello no es otra cosa que la vuelta a la infancia: “Si en todas las escuelas /volviera a resonar esa campana, /aquella de los bronces más rebeldes/ la vida volaría libremente/ por cielos sin azufre y sin tormenta” (213). Este es un pensamiento potente, porque de alguna manera lo que se manifiesta es el hecho de que los objetos posibilitan una realidad sensible, al estar constantemente mediando nuestra interacción con el mundo. La gran preocupación que transmiten estos poemas que rememoran, en el fondo, no es tanto la pérdida de aquellos espacios u objetos; como balanzas, tendales, campanas, álbumes, chuspas, etc, sino más bien la pérdida de las experiencias sensibles del tocar, del palpar, del escuchar, del ver, del sentir, es decir, experiencias que se anclan directamente en lo analógico que motivan esos artefactos y en la relación cuerpo-objeto:

Aquel camión de frutas
me trae la presencia de los negros,
aquellos que fumaban
al ritmo de la caña y el trapiche
y aquellas mulatitas
que en medio de guanábanas reían.
Con solo ver la piña
se aclara la memoria como espuma.
Con solo ver los cocos
los dientes de los niños se derraman.
A veces cada cosa
traslada tanta vida retenida,
repite aquellos días
con esa esquina blanca,
la esquina del arroz y el pan de leche (Luna 2005, 227).

En este fragmento, el camión, un objeto inerte trae una presencia humana que rememora la voz poética, unida también a las frutas. Estas diversas materias vegetales amplían los recuerdos: sus colores, sus texturas están ancladas directamente a aquellas personas, por ejemplo, la guanábana a las niñas mulatas, o el coco a los niños, la caña a los negros. El poema está construido de tal manera que se pueden percibir los contrastes y cercanías en los colores,

casi como una pintura que sigue una estética definida. La piel negra resalta con lo blanco de la guanábana y el coco. La voz poética fija su atención en las bocas de la niña y el niño, en sus dientes también blancos, y hacia el final se expresa: “A veces cada cosa/ traslada tanta vida retenida, /repite aquellos días/con esa esquina blanca” (227).

Estas escenas que presenta Luna, a través de estos objetos, espacios, frutas, están precisamente trasladando una fuerza vital en el poema, en este texto en particular, la presencia humana de los negros, su cuerpo y energía están en movimiento, unidos de alguna manera con la sustancia vegetal que salta a la mirada en lo blanco. El poema amplía el recuerdo, para mirar más allá de la simple descripción, el poema revela así una conexión secreta de lo percibido, como el color de la guanábana y la sonrisa de una niña, o los dientes de un niño y el coco, estos sentidos son lo que expresa Luna en su poética y los que, en mi opinión, la memoria unida al poema intenta construir, es decir, objetos que trascienden su propia condición material y de uso, para volverse, a los ojos del yo lírico, artefactos poéticos que recrean un origen o motivan una narrativa íntima distintiva de otros regímenes materiales, en ese sentido, el poema puede ser un documento de memoria valioso, porque los objetos que utiliza Luna en su escritura están inmersos en una realidad y en un tiempo determinado, no pertenecen al mundo de lo pragmático, sino a lo afectivo-real.

3. La casa

Hay puertas y palabras
para salir y entrar a cualquier cielo
(Violeta Luna 2005)

La casa es otro espacio íntimo en Luna que está presente en su obra. Es difícil imaginar un lugar que pueda expresar de mejor manera la unión que conlleva el habitar y los espacios físicos. La casa a lo largo del tiempo ha pasado a significar diversos estados y vinculaciones con la psique del ser humano. Gaston Bachelard, en su *Poética del espacio* (2000) analiza las imágenes que idearon algunos escritores y poetas a propósito de la casa, como espacio vital, íntimo, feliz y seguro. La relación de los distintos sitios que conforman aquella morada física están en contacto a través de la memoria y la imaginación. En la primera, el acto de recordar se da desde lo vivido, desde lo que podemos habitar o tocar. La imaginación, en cambio, articula una construcción virtual de esa protección que connota el espacio casa, incluso en otros lugares o circunstancias.

Nuestro inconsciente esta "alojado". Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las "casas", de los "cuartos", aprendemos a "morar" en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las

imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas (Bachelard 2000, 23).

Este contacto que se permea entre la casa y la psique humana, que señala Bachelard, es importante para establecer cómo la poética de Luna dialoga con estos lugares vividos. La potencia de la casa se revela en su poesía como hacedora de momentos, entes vivos que guardan en su interior la experiencia humana:

Las casas envejecen en silencio,
comienzan a enfermarse
y tosen, sudan, tosen.
Y lloran en las noches de diciembre
pensando en el bullicio de otros días.
Las casas envejecen
y empiezan a partirse por el pecho.
Las tejas encanecen
las vigas se desploman con su artritis.
Sollozan las paredes
mordiéndose hasta los últimos sabores.
Y los pilares quedan,
se doblan de dolor pero se quedan (Luna 2005, 204).

Salta a la vista la relación casa-cuerpo en el poema. Tal vez esta analogía sea de las más antiguas que ha existido, y sin embargo, el poema plantea la descomposición de la casa, no tanto por el tiempo que ha transcurrido, sino por las experiencias que ese espacio ha contenido, en ese sentido, aquel lugar plasma una forma del recuerdo independiente, la casa parece recordar momentos, que si bien están en relación con lo humano, también presenta características de una sensibilidad propia: “Y lloran en las noches de diciembre/pensando en el bullicio de otros días.”(204). La vejez se presenta en el poema como un síntoma de la destrucción, ante aquel hecho físico, el acto del recordar es una manera de sobrevivirse:

He visto los dinteles
aquellos que estuvieron siempre firmes
con su cortina de aire, sol y plumas.
Aquella era la casa campesina,
la que de tarde en tarde
olía a pastelillos y a guayaba.
He visto sus ladrillos ojerosos,
la mesa ya curvada y andrajosa
y un clavo sin repisa y sin guitarra.
Las casas envejecen en silencio,
se enferman y se mueren.
Pero en el tibio escombros
se queda tanta vida y tanto aroma (Luna 2005, 204).

La voz poética se presenta como testigo de aquella vejez, gracias a ella podemos enterarnos de ciertos detalles, a manera de reconstrucción histórica-poética de la casa. El silencio que aparece al inicio y al final del poema refiere a la ausencia como principio y causa de la destrucción de este espacio, no habitarlo genera su colapso. Algunos lugares de la casa que se evocan

manifiestan una memoria particular desde su uso y funcionalidad: “Las gradas en hilachas/recuerdan las pisadas más diversas:/las botas centenarias/y las sandalias niñas”(204) La casa como cuerpo, entonces, posibilita también una multiplicidad de formas del recuerdo, así como el cuerpo otorga diferentes funcionalidades a diferentes partes que lo componen, la nostalgia presente en el poema aparece justamente como daño o afectación a esas capacidades de acoger a lo humano en la casa, de habitarlo.

Es interesante como la voz poética caracteriza y diferencia este lugar: “Aquella era la casa campesina, /la que de tarde en tarde/ olía a pastelillos y a guayaba.” (205). La casa campesina fija una territorialidad, vínculos particulares con los espacios, que declaran una vida y un tiempo alejado del proyecto moderno, o por lo menos no completamente integrado a este. Como hemos señalado en este trabajo, la poética de Luna se ancla del mundo natural para desarrollar una crítica a las estructuras estatales formadoras de sujetos e instituciones globales. La casa, en ese sentido, y también los objetos que se encuentran en ella, a pesar de su destrucción, reivindican casi una poética del escombros: “Pero en el tibio escombros/ se queda tanta vida y tanto aroma (204)”, es decir, la posibilidad de que estos espacios íntimos y artefactos irradian un palpitar, una vida o esencia que permanece y que señala la formación de una identidad que sobrevive o es refugio:

El sueño es nuestra casa,
incierto geometría del deseo.
Y en él nos sumergimos
igual que dos linternas en la sombra.
Y el sueño nos da vida
mientras afuera el viento
se muere entre los árboles cantando (Luna 2005, 359).

Si en los anteriores fragmentos, el cuerpo suponía una relación activa con la casa, en este poema, el sueño, lo onírico marca un espacio simbólico, en donde la casa no es tanto un lugar de la memoria, sino de experimentación en el presente, el sueño como morada segura en donde los amantes pueden reposar. El sueño, como estado íntimo del ser humano, resplandece aquí con un significado de protección, de interioridad, frente al mundo exterior. El soñador, en el poema, identifica al sueño también con imágenes que generan cierta incertidumbre y que contrastan con la casa como espacio definido y cierto. En este poema, en particular, el mundo natural está presente solo para acrecentar la sensación de protección y seguridad que denota la casa.

En el trabajo poético de Luna, como hemos visto, la casa puede ser entendida como rastro, o lugar que guarda una relación lejana con el mundo, pero cercana con el sujeto que recuerda, porque ha vivido, ha habitado esos cuartos, jardines, patios etc. Esta casa de la

infancia viene dada y construida, y se la recorre, pero como manifiesta Bachelard (2000), el fondo o sentido de este espacio íntimo no nos llega tanto como memorias, sino más bien como poemas, es decir, a través de una sensibilidad que se preocupa por develar una experiencia, no tanto como un hecho biográfico simple. El poema se relaciona con el espacio, porque este último es capaz de registrar la duración, el tiempo: “Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias.” (31). El espacio, al igual que el poema, posibilita abolir por un instante el tiempo, para concentrarnos en las intensidades de la imaginación, en lo vivido, en los colores, olores, texturas, proyecciones del pasado en el presente. En Luna, la casa es justamente un mapa de estas intensidades, visiones que se pueden reconstruir a partir de lo ausente.

Se han ido los vecinos,
 aquellos de la casa color uva,
 aquellos que salían
 a sacudir la ropa cada tarde
 y a recoger el sol en su sombrero.
 Se han ido esta mañana
 y está vacío el patio,
 llorosas las ventanas
 y sin canción el aire.
 Se han ido silenciosos
 dejando tras la puerta su lujuria
 y el frasco de una miel ya consumada (Luna 2005, 405).

La casa es especial para Luna porque es un lugar diseñado para integrar, acoger vida, que es acoger espacio, en todo su trabajo con la palabra se presenta esta urgencia por volver a los orígenes, por explorar estos mundos naturales y materiales que se cruzan en su cotidianidad. La casa es un espacio del regreso por antonomasia, es como si Luna con su escritura poética identificara una contradicción con ese movimiento del abandono de la casa, como si esta al encontrarse destruida o ausente de lo humano se convirtiera en otra cosa, menos en casa. Por eso la memoria como construcción poética de estas ruinas deshabitadas son importantes, pues edifican una permanencia, una historia contra el olvido, que no es otra cosa que una manera también de no olvidarse a sí misma, contar para no olvidarse. Por ejemplo, la casa color uva que se menciona en el poema brinda a la voz poética ciertas imágenes que forman parte de su cotidianidad y la anclan a su propia realidad, desde su visión de testigo, imágenes que remiten a la exterioridad: el patio, sacudir la ropa, tomar el sol, la casa de los vecinos como forma de contemplación de la vida urbana, de la relación estrecha entre los espacios íntimos y las acciones que se despliegan en estos lugares:

Hay un olor larguísimo
 saliendo de la casa color uva,

es un olor a quemado
 del último refrito de la cena.
 No quedan sino sombras,
 pedazos de reflejos calcinados
 que suben y que bajan
 a modo de vapor o resolana.
 Es como si en la noche
 la huella de los cuerpos estuviera
 pegada a las paredes,
 debajo de las horas voluptuosas,
 en el sudor del tiempo,
 en toda esa humedad
 que sale desde el tigre del olvido (Luna 2005, 426).

La casa en la poética de Luna es realmente un mapa de los rastros o escombros que ha dejado el vivir. Hay en estos poemas una sensibilidad por construir una estética de lo que sobrevive mediante el uso de superficies etéreas que se evaporan o son humo, como el olor a quemado, las sombras que son vapor, la humedad etc. Mientras que la construcción de la ausencia en la casa-cuerpo se daba desde la propia experiencia y la evocación de imágenes que denotaban vida-infancia, en esos espacios destruidos, por el contrario, la voz poética es testigo del abandono de la casa, pero también de una ritualidad cotidiana que ya no se cumple y que deja a aquel espacio vacío incompleto o sin significado. En ese sentido, la casa es también un lugar de evasión, en donde se puede construir un código propio de vida, alejado del exterior:

En donde habrán hallado
 algún otro lugar a su medida
 con lámparas privadas
 para exclusivos ratos de penumbra.
 En dónde habrán hallado
 un nido confortable
 para olvidar sus muertes,
 sus vidas, sus naufragios,
 para olvidar sus fraudes y miserias.
 En dónde habrán hallado
 un nuevo paraíso de mentiras (Luna 2005, 431).

En este fragmento surge la pregunta por los habitantes de la casa color uva, y al mismo tiempo se edifica una morada íntima que se presenta como espacio de ocultamiento del tedio y la vida misma, aquel: “paraíso de mentiras”(431) construido con otras reglas y con otros relacionamientos espaciales diferente al de una exterioridad urbana. La casa será el lugar en donde habitan también ciertas fantasías e imaginarios, a partir de estas mentiras de sustancia íntima y evasiva. La casa en la poética de Luna no solo tiene un registro de protección o del volver, sino también moral, porque es allí donde se afirma un ethos consciente que elige cada uno:

Cada uno

acomoda su casa a su manera,
 presume y aparenta,
 construye su existencia tontamente,
 con trapos, pergaminos y billetes,
 con vigas antisísmicas,
 coñac y parrarayos.
 Qué lástima pero ninguno
 construye a su medida su refugio
 con solo la verdad de cada día
 y el sol bien compartido.
 Qué lástima que nadie se haga casas
 a prueba de mentiras, olvido y desamor.
 Yo quiero hacer mi casa a mi manera:
 sin puertas ni cortinas.
 La quiero dulce y tibia
 en medio del camino de tus brazos (Luna 2005, 246).

La casa no solamente como estructura, sino también como organización espacial de los objetos que la ocupan. En este poema, estos objetos están precisamente formando aquel mundo personal-moral que cada uno elige y que sirve, para dar forma a nuestra existencia. Sin embargo, se afirma también la presencia de un cuerpo y no la de los objetos en la formación de su propia morada. La casa en el poema y en la visión de la poeta está mediada por el encuentro con lo vivo que anima las superficies. En ocasiones esta presencia viva no se encuentra habitando la casa, ya no campesina ni perteneciente a la niñez, ni la de un vecino, sino propia:

Entró la soledad por la ventana
 y salieron las canciones por la puerta.
 En todo se columpia la nostalgia,
 no hay gracia ni en la Luna
 que juega cada tarde en los espejos.
 Y aunque el verano brille
 y rompan cascabeles en la calle
 aquí todo es penumbra,
 silencio despiadado,
 incertidumbre ciega
 que en forma de fantasma se agiganta.
 La casa está incolora,
 sin ganas de reír y dar abrigo.
 Se ha opacado todo
 sin tu presencia buena (Luna 2019, 22).

En esta casa hay una atmósfera de inmovilidad, los objetos, a diferencia de la casa de la niñez, no están contando ninguna historia del pasado, ni revelan una intensidad, se advierte una esterilidad en el interior del espacio casa como tal, mientras que en el exterior, por el contrario, la vida está vibrando. La casa, en la poética de Luna, no es solo un elemento físico exterior, sino también espiritual, construye un microcosmos, donde el habitar y la presencia humana dejan marcadas huellas en los espacios y objetos que usa, mira y recorre.

Conclusiones

Esta investigación ahondó en el trabajo poético de Violeta Luna, desde sus primeras publicaciones hasta las más recientes. Principalmente nos interesó estudiar cómo su trabajo con la palabra desarrolla un universo rico en imágenes, texturas, visiones, olores, sensaciones que apelan al mundo natural, a la materia vegetal, a los animales, y cómo estos elementos están dialogando con la voz poética a partir de los espacios, objetos, su cuerpo y el acto de recordar. Todos estos contactos que suceden en el poema están originando una tensión con las formas de vida contemporáneas. La aparición del sujeto moderno, como tal, inauguró nuevas maneras de leer la realidad, mayoritariamente desde una estructura capitalista que ordena y fija maneras de ser y habitar el mundo. Esta investigación se propuso responder la siguiente pregunta: ¿El universo poético que crea Luna puede ser leído como relatos que critican cierto orden, ciertas estructuras identificadas con la idea de la modernidad? La respuesta es sí, aquella crítica se ancla directamente en la desconexión del sujeto moderno con su entorno. La naturaleza para la autora ecuatoriana será el primer espacio de significación del ser humano.

Al realizar este trabajo, hemos podido comprobar que su obra poética no es solamente un estado del lenguaje, sino también es un estado que revela un profundo conocimiento del entorno vital natural. En sus creaciones poéticas, al igual que en el mundo natural, confluyen distintas presencias, corporalidades que interactúan entre sí, de ahí el título de esta tesis: “Violeta Luna: una metáfora de la tierra”, la metáfora como una manera de relación de las palabras y significados para crear nuevas estructuras lingüísticas que puedan asignar otras referencias sobre la realidad, y, por otro lado, el mundo natural como una asociación de elementos heterogéneos en constante evolución, que también están creando nuevas maneras de existencias.

En ese sentido, esta investigación ha buscado entender cómo estas interacciones de sentidos que apelan al mundo natural están desplegadas en los textos de Luna y qué sentidos construyen, especialmente si consideramos el tiempo histórico en que se produce esta escritura, un tiempo de cambios en las sensibilidades artísticas de los escritores “tzánzicos” ecuatorianos, que en la década de los sesenta reclaman otras maneras de leer el arte, la realidad y la política. En ese contexto, otra inquietud que abordó este trabajo es reflexionar precisamente cómo la poética de Luna contempla también estas nuevas visiones críticas sobre lo real, pero a través de registros líricos diferentes (como son los afectos y el mundo natural). De alguna manera, este trabajo, en mi opinión, llama a pensar sobre las diferentes categorizaciones históricas sobre la

literatura, categorizaciones que en ocasiones excluyen lenguajes, y modos de expresiones valiosas en el tiempo, por ejemplo, ¿se puede pensar la poesía tzánzica, precisamente fuera de su estructura patriarcal y de estilo, que la caracteriza? ¿Qué nuevos significados podría aportar? Estas preguntas exceden los objetivos de esta investigación, sin embargo me parece son necesarias en algún otro momento desarrollarlas.

La idea del descentramiento de la propia existencia humana, para imaginar y sentir otras corporalidades es un mecanismo central en Luna y que este trabajo identifica y amplifica como una manera de problematizar al sujeto moderno. A través de la animalidad se potencia una “poética de la blasfemia”, como hemos llamado al primer acápite de esta investigación, porque posibilita una actitud crítica ante ciertos procesos, lugares, formas de vida que han sido legitimados a lo largo del tiempo por las estructuras modernas, ante aquello el animal en el poema reafirma su propia libertad, blasfema y niega una visión unisintiente de la realidad, a partir de su cuerpo, de su movimiento, de su interacción con el espacio natural.

El poema en Luna se aleja de los sentidos binarios que la modernidad occidental ha construido en sus esfuerzos por entender el espacio natural. En esa lectura gastada ya, la naturaleza se opone a la cultura en términos de lo salvaje frente a lo civilizado. Luna, en sus poemas, al integrar lo vegetal y lo animal con lo humano amplía esta frontera conceptual, al motivar un movimiento hacia estos elementos vivos naturales, desde donde siente, mira, y escucha el sujeto. Aquel “vivir desde” son lugares en que lo animal, especialmente, enuncia un estado que, como manifiesta Giorgi (2014), desafía la especificidad de lo humano, es decir, cuestiona las formas de habitar y ser en el mundo.

Otra observación importante a la hora de construir un discurso crítico de la poesía de Luna frente a la modernidad acontece en el tiempo como tal. Si la modernidad occidental mira al futuro, es lineal, en la poética de Luna hay una mirada que se sostiene en el pasado y el volver como forma de exploración y aventura, frente a un mundo contemporáneo con patrones civilizatorios de carácter mundial. Se plantea entonces el poema como una línea de fuga hacia el pasado, un viaje, un movimiento hacia lo vivido y lo imaginado. El volver en la poética de Luna configura una práctica de escritura de reencuentro con objetos, frutas, colores, olores, e incluso construcciones imaginativas de un tiempo primordial no visto por el ojo humano, pero recreado en el poema. En este viaje al pasado se puede recorrer libremente por los espacios vividos y confrontarlos con los espacios de tedio y homogeneización que conlleva el mundo contemporáneo. En ese territorio y tiempo que abre el poema se puede transitar libremente.

Cuando Luna escribe desde un espacio urbano, sus poemas en muchas ocasiones están ligados a una escritura que problematiza el lugar del sujeto moderno dentro de la ciudad, por

ejemplo, cuando se pregunta por el “uno mismo” ¿qué es ser uno mismo en estos espacios que tienden a la formación de la invisibilización de las prácticas vitales y a su uniformización? En muchos de los textos se siente a la voz poética vivir en un espacio de encerramiento, enclaustrado. En ese sentido el trabajo de Luna se orienta también a invitarnos a pensar en todas las demás existencias que se esconden en aquella “niebla ciudadana”, como menciona la poeta en uno de sus versos, mientras que en otro poema expresa: “No hay nadie sin su parte./ ni nadie que se escape / del rostro de sí mismo./Por eso/ a nombre de mí misma no me quejo,/ me quejo desde todos” (Luna 2005, 131). Quejarse desde todos es un gesto político que abre nuevas esferas de la experiencia, que se centran directamente en una intención por abrir nuevas subjetividades, visibilidades, nuevas formas de sentir, a partir de nuevos cuerpos que se encuentran también en la realidad. El poema en Luna como manera de ser otro: río, piedra, montaña, planta o animal constituye una tensión con respecto a la modernidad globalizada, al concepto mismo de sujeto histórico apartado de estos escenarios, pero también es un esfuerzo por recomponer un estado de regreso o vuelta hacia lo humano, no hacia lo primitivo, sino a lo esencial.

Otra línea de pensamiento importante que motiva el cuerpo de la voz poética, y que priorizó esta investigación, se realiza a partir de su género femenino, pues abre una escritura que posibilita una línea de sensibilidad diferente, registros que difieren de una construcción poética masculina, en donde lo femenino ha sido entendido y representado a través de un discurso de la fragmentación del cuerpo de la mujer, en donde el hombre afirma su control y placer único sobre el cuerpo femenino, como refiere Bengoechea (2006).

La poesía de Luna, por el contrario, edifica un espacio vital a través de su cuerpo y los elementos naturales, allí la poesía erótica que construye su voz se centra en la reciprocidad de ambos cuerpos (amante y amado) en el acto amoroso. Sus partes corporales motivan un agenciamiento activo de ambos deseos. Para Luna, el acto amoroso se entiende en los procesos orgánicos cotidianos de aquellos seres vivos. En esa retórica, la naturaleza misma no es tanto un medio, sino un fin en sí mismo que señala una ciclicidad, un estado completo no fragmentado. Ver en el espacio natural un lenguaje amoroso que pueda trascender el sentir humano nos habla de un gran entendimiento del mundo exterior: “Que amar es florecer a toda hora /y despertar sin miedo como un pájaro.” (Luna 2005, 253)

El mundo natural, en la visión de Luna, interpela la relación extractivista y de depredación que el ser humano ha construido con el exterior, y en vez de eso, afirma a la naturaleza como el primer espacio de significación, a través del poema, en el cual, cuerpo y seres vivos abren una nueva mediación con lo real, desde los procesos de movimiento,

crecimiento, texturas, funciones vitales de animales y plantas. Además de esta relación vital con la naturaleza, la poética de Luna está constantemente creando paisajes y horizontes.

La relación que se entabla con el espacio es fundamental en los textos que hemos estudiado. El paisaje aparece en los poemas como un sistema material perteneciente al ámbito de lo histórico inmutable. El cuerpo de la voz poética, una vez más, permite una relación de diálogo entre este sistema material paisajístico transformándolo a través de su caminar, de su paso, es decir, se revela una potencia del recorrer que abre un sistema de acciones, espacios, sobre lo fijo y material. En la obra de la poeta ecuatoriana, la espacialidad define una forma de interacción con lo que observa en sus poemas, al decir, por ejemplo: “Me tuvo Cochasquí sobre su barro / y al centro de su páramo y su estrella.” (Luna 2005, 305), es aquel paisaje el que va a determinar una relación con el sujeto, el paisaje sostiene al cuerpo, entra en él, o mejor en ella y sugiere toda una dinámica de contacto. No es el sujeto colonial que entra en el espacio natural para dominarlo o culturizarlo, al contrario, la voz poética se deja invadir por los elementos materiales- naturales que se decantan en la visión paisajística y se transforman en espacio gracias al cuerpo que los recorre.

Estas retóricas caminantes generadoras de espacios que se despliegan sobre paisajes y horizontes, muchos de ellos urbanos, se topa también con objetos que son usados en los poemas de diversas maneras. El poema en Luna elabora un uso particular de estos objetos que observa, algunas veces para significar estados afectivos de tristeza o alegría. El paisaje que revela la poética de Luna se relaciona justamente en cómo los objetos y las acciones forman, dentro del poema, como tal, nuevas experiencias, nuevas prácticas geográficas, que suceden en la intimidad, es decir, en la relación entre los objetos y la experiencia que aquellos guardan con la memoria. Esta última es fundamental en la construcción del poema en la autora, especialmente en el libro *Memoria del humo* (1987), en este poemario con más fuerza que en otros textos, el recuerdo se ancla en lo testimonial, para traer al presente un mundo antiguo, imágenes que apelan a vivencias de un lugar rural real. Reconstruir los sentidos del pasado desde el poema como instrumento comunicativo, que utiliza la memoria para ampliar la propia experiencia del sujeto lírico: su visión del mundo única y subjetiva, pero que, al mismo tiempo, construye también una voz colectiva, un nosotros, a partir de esas experiencias personales y familiares.

Estas experiencias están contenidas en un marco social de la memoria particular, en que la ruralidad despliega una forma de vida entrecruzada entre la materia vegetal, espacios naturales, la comunidad (familia, vecinos etc.) y los espacios íntimos, como la casa y una variedad de objetos. Toda esta memoria poética también es entendida como relatos que se

movilizan en contra de la cultura actual del descarte, pues estos poemas son anclajes que conservan una fuerte raíz identitaria. Algo importante de esta relación entre memoria-espacio y poema es que la acción de recordar en la voz poética se produce a través de la interacción del cuerpo, sus sentidos corporales, con objetos o lugares: tocar, mirar, oler, degustar, estas acciones revelan un mecanismo del recuerdo.

Los objetos precisamente serán un pilar importante en la poética de Luna, a través de ellos se despliega un mundo antiguo que afirma la posibilidad de una existencia otra o alternativa en que las funciones cotidianas de los objetos recordados se reinventan desde la visión de la infancia. Aquella mirada descubre en los poemas el juego, lo lúdico como manera de entender y experimentar el mundo. Como en el trabajo del arqueólogo, la poética de Luna opera contra el olvido, a partir de las ruinas de artefactos y espacios del pasado, en ese sentido, el poema se vuelve un intento de recreación de intensidades presentes en el cuerpo, a través de los sentidos.

Los objetos que descubre la voz poética plantean una relación entre espacios y personas, como manifiesta Milton Santos (2000) a medida que los artefactos se vuelven más técnicos o especializados plantean un orden de acciones artificiales y ajenos entre habitantes y lugares (54). Contra esa artificialidad y extrañeza escribe Luna, por eso el ejercicio de la memoria en sus poemas es tan importante, pues descubre un uso cercano o familiar de estos objetos de la niñez (que ya no están vigentes en el presente o circulan desvirtuados de su función o carga simbólica). De alguna manera este acto del recuerdo crea una geografía íntima de los espacios y de las cosas que se anclan directamente en la búsqueda de un origen o vuelta capaz de romper la lejanía que producen estos artefactos en el presente.

Por último, un lugar importante en la construcción del universo de experiencias que plantea Luna, es el espacio “casa”. Aquella se propone como espacio diseñado para acoger la vida y el regreso de esa vida, a modo de reconstrucciones poéticas de aquellas ruinas. Las estructuras que quedan en algunas ocasiones, especialmente en la casa de la niñez, están orientadas hacia el cuerpo y su desgaste. En ese sentido, este espacio en los poemas de Luna se presenta como un ente independiente que recuerda, que extraña, que envejece. La voz poética está construyendo un puente entre este espacio íntimo y el poema como medio de expresión de la memoria. Como manifiesta Bachelard (2000), el espacio registra más la duración, que el tiempo. En Luna, a través de esta casa, el poema registra un croquis de duración e intensidades imaginativas de lo vivido: colores, texturas, imágenes, proyecciones del pasado en el presente. La casa, ya no de la niñez, sino la propia, en la obra poética de Luna también se

presenta como una morada en donde se puede definir un orden distinto al del exterior, allí los objetos, su disposición, revelan cierta evasión o ritmo diferenciado con la ciudad.

Para cerrar esta investigación, a modo general, podemos decir que el trabajo poético de Luna abre nuevos puntos de vista y acercamientos sobre los procesos contemporáneos en que se produce el acto mismo del vivir. Su poesía transgrede una ética integrada al capital y sus modos de existencia. Su poética motiva una ruptura con lo humano desde el descentramiento del sujeto, para decantarse en el animal o en lo vegetal, para revelar sentires, movimientos, que escapan a una visión única de la realidad. El cuerpo y la experimentación de los sentidos, en gran medida, es el mecanismo principal en que se dan estos desplazamientos que ponen en crisis las formas de vida modernas. Una poesía que ama desde todos, que se queja desde todos, que recuerda, que reconstruye, que transita desde su propio espacio vital femenino, hasta el exterior y el interior de las superficies, lugares, mundos y que afirma un movimiento o un regreso al pasado, como fórmula en que se ancla una humanidad más consciente en su existencia con la naturaleza.

Lista de referencias

- Bachelard, Gastón. 2000. *La poética del espacio*. México: FCE
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets
- Bengoechea, Mercedes. 2006. “Rompo tus miembros uno a uno” (Pablo Neruda): de la reificación a la destrucción en la iconografía literaria de la amada”. *Cuadernos De Trabajo Social*, 19, 25 -41. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0606110025A>
- . 2012. "Conceptualizaciones de la fragmentación corporal en la poesía amorosa femenina en lengua española e inglesa”. *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 37, no. 1 : 5-38, recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/23237309>.
- Benjamin, Walter. 2007. *Walter Benjamin Obras LibroII/Vol 1*. Madrid: Abada Editores.
- Polo, Rafael “El momento tánzico.” En *Antología Del Pensamiento Crítico Ecuatoriano Contemporáneo*, editado por Gioconda Herrera Mosquera, 517–558. Quito, Ecuador: CLACSO, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0jp6.22>.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. Buenos Aires: Paidós.
- Carrión, Fernando y Erazo, Jaime. 2012. “La forma urbana de Quito: una historia de centros y periferias”, *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 41 (3). doi : <https://doi.org/10.4000/bifea.361>
- Carvajal, Iván. 1995. "Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana". Kipus: revista andina de letras. (3): 29-47. <http://hdl.handle.net/10644/1864>
- Castro, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Collot, Michel. 2018. “Ciudad y paisaje”, Cuadernos LIRICO. Traducido por Ricardo Torre de Ville et paysage”, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, París, Actes Sud / ENSP, 2011, p. 69-78. doi: <https://doi.org/10.4000/lirico.4568>
- Deleuze, Guilles y Guattari, Félix. 2004. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos
- Esposito, Roberto. 2012. “Inmunidad, comunidad, biopolítica”. Las torres de Lucca. no. 1: 101- 114, recuperado de: <https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/18112>

- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Guattari, Félix y Rolink, Suelny. 2006. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficante de sueños
- Hamburguer, Kate. 1995. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Luna, Violeta. 2005. *Violeta Luna: poesía junta*. Quito: Editorial CCE.
- . 2019. *Ráfaga menguante y otros poemas*. Quito: El Ángel editor
- Masiello, Francine. 2003. “La Naturaleza De La Poesía.” *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (58): 57-77. doi:10.2307/4531281.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa
- Montaldo, Graciela. 1994. “El cuerpo de la patria: espacio, cultura y naturaleza en Bello y Sarmiento.” En: *Esplendores y miserias del siglo XIX*, editado por Beatriz Gonzáles, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, 103-123. Caracas, VE: Monte Ávila editores/ Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- Nancy, Jean Luc. 2010. *58 Indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra
- Noboa Viñan Patricio. 2006. *Representaciones del corpus de la naturaleza. De la pre a la postmodernidad*. Popayán: Universidad del Cauca
- Nouzeilles, Gabriela. 2002. “El retorno de lo primitivo: aventura y masculinidad”. En *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, compilado por Gabriela Nouzeilles, 163-184. Argentina/ Editorial Paidós
- Ojeda, Enrique. 1988. “Jorge Carrera Andrade y la vanguardia”. *Revista Iberoamericana* (54): 676-689.
- Ortiz, Renato. 1998. *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bogotá: Cultura Libre.
- Ranciere, Jacques. 2019. *Disenso: ensayos sobre estética y política*. México DF: FCE
- Ricoeur, Paul. 1998. *Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico*. Buenos Aires: Granica
- Rodríguez, Hernán. 1988. “La poesía ecuatoriana 1975-1988”. *Revista Iberoamericana*, LIV, 144-45, 819- 849, recuperado de: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1988.4490>
- Santos, Milton. 2000. *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo, razón y emoción*. Barcelona: Ariel editorial
- Susana, Salim. 2013. “Cuerpo y escritura en el devenir textual de la poesía de mujeres”.

Gramma XXIV, (50): 163-176, recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069032>

Terruel, Domingo. 1951. "El delito de blasfemia", *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales* 3 (4). 546-566, recuperado de
https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/articulo.php?id=ANU-P-1951-30

Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz

Anexos

Anexo 1: Entrevista personal a Violeta Luna (VL) realizada en febrero año 2020

Entrevistador: ¿Cómo fue crecer en San Gabriel, provincia del Carchi?

VL: Claro, San Gabriel, era una ciudad tranquila, un pueblo muy tranquilo. Yo me eduqué en un colegio mixto, José Julián Andrade, de manera que, cuando nosotros salíamos de vacaciones, mis padres nos llevaban a una pequeña propiedad que había por la Gruta de la Paz, en Rumichaca. Entonces ahí mis tíos tenían una buena biblioteca y las vacaciones transcurrían entre paseos, entre aventuras, por los senderos, por las montañas y buenas lecturas porque la biblioteca nos acompañaba con los libros que nos gustaban a nosotros. Eso fue decisivo y, además, mi madre era una buena contadora de cuentos. Nos reunía a todos los hijos, los primos que habíamos en ese entonces y nos leía y nos contaba muchos cuentos. Claro que yo amaba también la prosa, pero escribí apenas tres libros de cuentos, y no más. Mi fuerte creo que fue la poesía, el ensayo también me gustaba muchísimo, tengo también un libro, un estudio de escritores de poetas ecuatorianos.

Entrevistador: ¿Y en Quito, ¿cómo fue ese cambio?

VL: Me perdía en Quito, que en ese tiempo era tan chiquito y yo era una campesina que venía de un pueblo. Me perdía en Quito ese tiempo dese cuenta, de esos años, pero mi profesor, Galo René Pérez de quien tengo buenos recuerdos, él me orientaba, él me presentó a Jorge Icaza, a Ricardo Descalzi, yo apenas estudiante, yo hacía mis consultas en la biblioteca Eugenio Espejo, cuyo director era Jorge Icaza. Bueno y Jorge Icaza, era todavía joven, tenía un modo tan bonachón de expresarse, no con malas palabras, reía a carcajadas fuertes y él también me estimulaba para que yo siguiera escribiendo. Ricardo Descalzi, en cambio era un dramaturgo, y los tres prácticamente fueron mis maestros, mis compañeros, mis guías en este difícil mundo de la poesía.

Entrevistador: Ese mundo de la poesía, en su caso, se advierte como una manifestación del mundo natural.

VL: Claro, yo siempre he dicho que los motivos centrales en mi obra eran los afectos y la naturaleza, de manera que la naturaleza pesó muchísimo en mi obra porque en verdad, los paisajes de la provincia del Carchi son hermosos. Es una provincia fría, pero uno no puede estar ajeno a los encantos de la montaña, a sus riachuelos, a los páramos andinos, de manera que el primer motivo de mi inspiración fueron justamente esos, los páramos andinos, el monte,

los riachuelos, las aves. De manera que para mí la naturaleza pesó mucho y además en ese tiempo nosotros leíamos mucha poesía de corte telúrico, como la de Pablo Neruda, por ejemplo y nuestros maestros siempre nos hacían leer a todos los poetas de esa generación, de manera que toda esa influencia, inclusive de Juana de Ibarbourou, me abrieron un horizonte diferente. Yo admiraba mucho a Juana de Ibarbourou, justamente porque ella habla y se adentra en la naturaleza y en los seres vivos, como lo hacía Neruda también.

Entrevistador: Esa interacción telúrica, cómo la define usted.

VL: Bueno, el hombre enfrentado sobre todo al clima, a los diferentes climas del universo, al mundo en general, a los fenómenos de la naturaleza y sobre todo, eeh, para los poetas telúricos los fenómenos naturales adquirirían personalidad y usted sabe que dentro de la estilística dentro de las figuras literarias está la onomatopeya por ejemplo y muchos de ellos como hemos nombrado, a más de eso también está...A más de Gonzalo Escudero, César Dávila , César León, que personifican a los fenómenos de la naturaleza, al viento, comparado, como decía César León, con un perro que lame la puerta, en las noches, no, y esa es una gran figura que a mi me gustaba muchísimo y todos los poetas telúricos lo que hacen son eso, crear onomatopeyas, figuras literarias, alrededor de todo lo relacionado con los fenómenos naturales

Entrevistador: Y en su época, en relación con las mujeres, cómo sentía usted esa escritura de mujeres artistas, en un mundo eminentemente regido por hombres.

VL: Claro, ahora hay abundantes mujeres que escriben, pero en mi tiempo sí había también. La que nos promocionó y nos hizo conocer fue Ileana Espinel, que en ese tiempo era redactora del diario El Universo. Había espacios literarios, poéticos para los poetas, ahora ya no hay eso. Entonces, Ileana Espinel nos promocionó a muchas mujeres, promocionó a Ana María Iza, a Sonia Manzano, a Victoria Tobar, a muchas otras mujeres, a Sara Vanegas, cantidad de mujeres. Somos de esa época, Sonia un poquito menor... Pero Ileana Espinel nos promocionó. Lástima, Ana María era una gran poeta, ya falleció. Y ahora hay muchas chicas que escriben, que hacen poesía. Tanto jovencitos como jóvenes mujeres también.

Entrevistador: ¿Y los Tzánzicos?

VL: En los años 60, bueno mi generación es de los setenta. Sesenta, setenta son bueno, generaciones valiosas dentro de la literatura. Se dieron poetas importantes, y claro, se dedicaron la mayoría de ellos a hacer denuncia social. Pero uno puede hacer poesía social con un poema de amor, por ejemplo los grandes estilistas como Bousoño, como Cohen, como muchos otros,

han dicho que hasta los afectos, son una forma de lo social. Y es así, lo íntimo cae ya en lo social, no se puede decir que no se hace poesía social, claro que se hace el problema es que los poetas han confundido la denuncia social, el cartelismo del que hablábamos hace un momento, con esto de que debe ser el hombre, el poeta el que hable de los males, denuncie los males, la pobreza, la miseria, las injusticias. Yo hablo en mi poesía de, de injusticias, yo hablo también de los niños que se mueren de hambre, pero los poetas que se dan de sociales, lo que han hecho últimamente es hacer cartel, caer en el lugar común, por ejemplo.... Es bien complicado llevar la denuncia social a la poesía pura. Es difícil, porque se va a caer en los lugares comunes.

Entrevistador: ¿Cómo fue esa interacción con los tzánzicos?

VL: Claro, bueno, los tzánzicos... Yo no creo mucho en los tzánzicos porque fue como una llamarada que asomó y se extinguió. Y entre los tzánzicos, bueno, estuvo... Bueno, en esa época, estaba Raúl Arias, Euler Granda, estaba Leandro Katz, estaban los hermanos estos, cómo se llaman, Simón Corral, los dos hermanos Corral, Ulises Estrellas. Y de mujeres, en verdad, no había. Regina Katz, la hermana de Leandro Katz, que eran argentinos. Aparte de ellos no había mujeres. En cambio, había otro grupo, el grupo "Caminos". Ahí sí había mujeres. Ahí estaba justamente Ana María Iza. Estaba... ¿cómo se llamaba? Novia de Carlos Manuel Arízaga... Yo no quise ser extravagante. Pero yo me casé con Euler Granda, pero Euler Granda... Los primeros libros de Euler Granda, como perteneció también al grupo "Caminos", tienen una poesía diferente. Los tres primeros libros. Después, cuando entró a los tzánzicos, ahí cambió su tonalidad, se hizo poeta social, se hizo poeta mal hablado, se hizo cartel, que no me apena decir eso.

Yo ya no estuve de acuerdo con eso. Pese a que estuve casada con él, nunca, nunca, le hice leer mi poesía y, en cambio, la de él sí leía, pero la mía no le hice leer yo. Cuando publicaba un libro, él se enteraba de lo que había escrito. Tal vez, él no estuvo de acuerdo con mi poética, pero así fue la relación nuestra, literariamente. Pero le digo que eran los poetas extravagantes. Los recitales de ellos eran sin luz, apagadas las luces. Asomaban de espaldas, con las sillas para allá. Desnudo el torso, pintada una calavera atrás o adelante. Así eran los recitales de ellos. Sobre todo Raúl Arias, que era el más rebelde de todos.

Entrevistador: ¿Y sus recitales cómo eran?

VL: Los míos no; los míos, normales. Yo tenía el complejo, siempre era acomplejada de mostrarme en público, de presentarme en entrevistas, de leer poesía porque tenía el complejo de la voz. Entonces, poco me presentaba, pero sí salía. Mis recitales eran normales, como hasta

ahora han sido. Aunque ahora ya me he retirado porque ya jubilada de mi carrera me jubilé también dentro de las tablas literarias.