

La poesía del cuerpo

Author(s): Enrique Verástegui

Source: *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 13, No. 1 (73) (enero-febrero 1977), pp. 12-16

Published by: [Colegio de Mexico](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27933523>

Accessed: 30-10-2015 19:05 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*.

<http://www.jstor.org>

Tanto la política como el sexo son teatro: el sexo, dijo Talleyrand, es *le théâtre des pauvres*.

Norman O. Brown/*Love's Body*

Alguna vez Michel Foucault dijo que la cultura es un sistema de remisiones. Dijo Octavio Paz que la cultura es un tejido de relaciones. Y antes José Carlos Mariátegui había declarado, año 1926: “El pasado muere y renace en cada generación, y los valores de la historia, como los del comercio, tienen altas y bajas”. Tres declaraciones que mezclan certidumbre y seducción: nuestro deber, más que entretener una posible cultura es desteter la herencia de la cultura. Por eso, no es casual que la vanguardia vuelva aunque oblicua densamente su mirada al pasado y lo sopesa, lo disfrute en el método (el bisturí) que surca el texto/cuerpo y lo penetra, lo desbroza, lo abre y lo desmiembra —para entrever lo que oculta, es decir, para cuestionarlo y recuperar los valores que respondan al presente. Este rescate desecha los lenguajes institucionales de la burguesía que transformaron el cuerpo (proletario) en “un simple apéndice de la máquina”, en “esclavos de la máquina”, en “instrumentos de trabajo, cuyo coste varía según la edad y el sexo” (cf. *Manifiesto del Partido Comunista*). Así nuestra mirada se posa en los valores que —contra la burguesía— escribieron la negociación de sus medios y de sus mensajes, de sus códigos que restringían la expresión y la imaginación. La burguesía lee demonio, infierno y peligro en el paisaje del cuerpo, cuando al revés nuestra vanguardia traduce el cuerpo, exactamente, por rebelión y Paraíso. Pero la burguesía no se equivoca: el cuerpo asumido la estrangulará y la sepultará. Más aún: para la burguesía el cuerpo no debe pensar, debe aparte de trabajar tener el mediocre placer del confort y los televisores. La consecuencia del pensamiento: la rebelión. La consecuencia de la rebelión: el Paraíso, aunque antes que rebelión y Paraíso, el pensamiento reflexiona en torno a una organización más que secreta, invisible, de sus elementos. Después: el cuerpo traduce la rebelión/Paraíso y la poesía, su expresión.

Hoy Juan José Tablada participa en nuestra vanguardia como Carlos Oquendo de Amat. Lo mismo Luis Cernuda que Federico García Lorca, que Oliverio Girondo. Lo mismo Santa Teresa de Jesús que Alejandra Pizarnik, Miguel de Molinos que Martín Adán. San Juan de la Cruz que César Vallejo. Góngora y Lezama Lima. No son personas sino lenguajes que reinventan el mundo, escrituras que simbolizan el sueño y el sol, los laberintos

gozosos. El juego de las alusiones/elusiones, el espejo y la máscara de Borges —no somos más que gestos, fantasmas como esos nombres dichosos y rebeldes al poder de Catulo y de Sextus Propertius, realidades verbales dislocadas entre la maquinaria tecnológica. No hemos aprendido exactamente (aunque ya comenzamos a hacerlo) la páfida y dulce lección romántica: en el submundo, los sueños y la muerte, el goce, la niebla y los ardores del sol habla la poesía. Del mundo se ocupan las metodologías. El escritor alcanza a ser apenas un desclafado, y su escritura es transhistórica.

El dios cantado por Octavio Paz posee el secreto de los mundos, la existencia, el principio que anima el Paraíso: la gramática —y se llama Hanuman: simio/símil, monograma, mono (solo) gramático, mono (auto) (= yo) gramático, mono (auto) (= viajar) gramático y su creación se llama cuerpo del mundo. Si *El mono gramático* (Hanuman) hace la crítica del mundo, su creación se llama, después del vuelo intertextual, poesía. Lo que nombra la poesía es el cuerpo y donde el cuerpo habita es la poesía. Lo que habla la poesía representa el cuerpo *rebelado*, y lo que leemos simboliza el cuerpo *revelado*. Cuerpo rebelado = escritura. Cuerpo revelado = lectura. Por el cuerpo rebelado transgredimos la historia y la cambiamos. Por el cuerpo revelado nos fijamos a esa transgresión y a ese cambio: mística y contemplación. El cuerpo rebelado transforma el mundo, y el cuerpo revelado cambia la vida. El simio (el yo) es un paria errante, y la gramática fija aquel errar a perpetuidad. El simio representa un proletario sin patria ni destino, y su errar es ya un yerro peligroso a la burguesía. Porque los signos de la poesía erran sobre la página en blanco, y así para la burguesía yerran. El cuerpo, pues, es una realidad que la burguesía trató de eliminar. Mas la mirada de la vanguardia se posesiona del cuerpo y lo rescata. Y es que el deseo del cuerpo se manifiesta con la creación de las lenguas. Las lenguas se crearon para manifestar ese deseo, aunque después el poder se apropió de ellas. El fundador de la lengua alemana, Saxo Gramático, habla del cuerpo y sus penurias en la historia. Nuestros primeros romances (anónimos) en lengua castellana dicen muchas veces los goces del cuerpo, hablan la inteligencia de los cuerpos para atraerse. La poesía toscana cifra y descifra el amor de

las muchachas. Un parque delicioso nos espera en cada página de *Gargantúa y Pantagruel*. La gran pasión de Breton se llama *Nadja* sólo porque existe en su delirio, y la *Aurelia* de Nerval, entre otras de sus mujeres, no es de este mundo sino del mundo de la gramática, apenas como una pompa de jabón, como un sueño. En la pompa de jabón como en el relámpago de Basho el sentido del mundo se abre y cambia. Porque ese relámpago es nuestro Satori, y la *Aurelia* la muerte que el deseo ha satisfecho. La poesía no explica, se calla y es silencio. La posesión del cuerpo caído: el vacío. Cuando el poema sentencia “te quiero”, se equivoca y miente. Porque del poema no puede esperarse nada, y sólo podemos saber del poema como se palpa un muslo: nuestra verdad única y secreta. El poema es un cuerpo real, aunque hecho de palabras y sus amores, críticas, denuncias y utopías existen sólo a condición de ser el cuerpo más sabroso del lenguaje. El arte del cuerpo que sin embargo no puede manifestarse sino como el cuerpo del arte que es más que delicioso, sedicioso. Los sistemas, gobiernos y políticos represivos no pueden ver el cuerpo, menos el cuerpo artístico. Para el fascismo los lenguajes expresionistas (Trakl, Lasker-Schöler, Marc, Brecht) eran un “arte degenerado” —nuevo fantasma que los asolaba. Los gobiernos fascistas reprimen el cuerpo porque éste simboliza una libertad sin medida, la más dulce y furiosa libertad por la realización humana. La política fascista niega la palabra *presente* y uno de sus valores máximos se llama *austeridad*. El cuerpo expresa su deseo al ahora y al aquí, pero la política occidental refiere la felicidad para mañana. Sin embargo la palabra felicidad está despotenciada y significa dos cosas radicalmente distintas y antagónicas. La felicidad propuesta por la historia de occidente —lo ha dicho ya y lo ha denunciado Octavio Paz— se llama industrialismo. Esa felicidad (industrial) es equívoca, falsa, alienada. Por la industrialización el cuerpo se transforma en una máquina, o se reduce a un engranaje pasivo en las relaciones de producción. El cuerpo pone en peligro la historia y busca su transformación. Por ello la felicidad del cuerpo es fugaz y dura como el relámpago: orgasmo/historia. El orgasmo en la historia es la rebelión, y la historia del orgasmo se llama revolución. El cuerpo hoy sólo puede ser feliz por la revuelta: si los obreros declaran la huelga declaran la felicidad y si los obreros toman el control de su producción empiezan a realizar la revolución. La primera etapa de la revolución es la revuelta pero la etapa anterior a la revuelta es la huelga. Revuelta, huelga, rebelión y revolución no pueden sino en última instancia significar para el cuerpo sólo una cuestión: la felicidad. De este modo a la felicidad de la burguesía, el proletariado opone su propia felicidad —que es su revuelta y su revolución. Por el industrialismo se anula el cuerpo, por la revolución se recupera la personalidad. La felicidad no puede ser sino la revolución y su palabra es la poesía.

El arte existe sólo porque es arte; si no, su nombre sería medicina, horticultura o economía. Es su primera condición y la segunda no existe sino por el lector. Es arte

aunque la palabra del hechicero también sea la medicina, o un tratado de Ikebana nombre los pedazos de oro regados como hojas por el suelo del otoño. El arte y su cuerpo son —y la palabra aparenta contradecirlo— una moral. La moral del arte es implacable: si es arte su moral destruye a la burguesía. Es lo que nos dice Jorge Guillén en su lectura de Gramsci: “Experiencia novísima, /Y no sólo de espacio fijo y mínimo/Sin margen de reserva aún privada./El último pudor del cuerpo libre”. Moral del arte que es, pues, el arte del cuerpo: reflexión y pasión. El arte no es sino la reflexión de la pasión. La burguesía no tiene arte: tiene retórica, y la clase obrera es transitoria. El tránsito del proletariado en el poder puede durar cien o mil años —que es el tiempo de la destrucción del capitalismo. La ideología proletaria proclama después la desaparición del Estado y la aparición por fin de la armonía entre los hombres, el sueño de las utopías: de cada quien según su trabajo a cada quien según su necesidad. Estas nuevas relaciones de producción habrán de generar nuevas formas artísticas, las virtualidades del arte alcanzarán su desarrollo. El control *directo* de la producción por sus obreros es el detonador de toda revolución, y el control directo de la política por los obreros es la revolución en marcha. Aquí por definición todo obrero es un artista: su producción lleva el sello de la democracia del proletariado. Pero también aquí y por axioma apotegmático de la revuelta popular el artista conquista su derecho a la existencia: todo artista es un obrero, y con la revolución el artista penetra en la historia y la transgrede. Si la ideología más refinada que puede producir la burguesía es la retórica, el análisis será la producción de la clase obrera. La ideología burguesa opera en el nivel de la persuasión, la de la izquierda en el espacio de una sintaxis analítica. La persuasión funciona ocultando la realidad, el análisis por el contrario revelándola. Mientras que la persuasión es una forma de la represión, por el análisis empieza la liberación. Por eso el análisis está muy cerca de la poesía porque no miente; demuestra; entre la poesía y el análisis se establece una relación compensatoria: éste piensa el mundo, la poesía se figura otro y no sólo imagina el que vendrá sino que en el espacio de sus palabras vivimos ya el otro mundo. La poesía por eso es una ideología —no por elección sino por negación: desecha las putrefacciones del lenguaje, se aparta de los hedores de la retórica. La poesía es, pues, a su pesar una moral, una ideología aunque desplazada, oscura, marginal, desarraigada. Si fuera lo contrario no sería poesía, sería institución. La poesía no es la economía, cierto, pero basta un solo verso para poner en entredicho todo un sistema económico imperante.

Los clásicos que la burguesía se ha elegido no son los nuestros, decía Breton. Es cierto: cada generación redescubre su pasado, cada vanguardia se asienta sobre la tradición que elige y sobre todo el proletariado reconoce sus propios gérmenes en las entrañas del capitalismo. El culto al cuerpo y sus pasiones fue la tradición oculta de occidente, y en oriente fue su tradición declarada: *Vedas* y *Mandalas* imaginan el Paraíso y elaboran el modo de

su posesión. En occidente imaginar el cuerpo fue un delito y por eso fueron a la hoguera monjas y curas poseídos, endemoniados, apestados. Cuando sus deseos no se quemaron en la hoguera, cayeron en la censura y en la cárcel: Fray Luis de León se pasó en la “sombra” cinco años por decir su versión no oficial de *El cantar de los cantares* atribuido a Salomón. De este poema sólo podía darse una versión sublimada, no real. La hermenéutica así en el feudalismo era la represión y para el feudalismo la hermenéutica era uno de los valores básicos de su economía simbólica: su lectura apuntaba a destruir el cuerpo por una realidad etérea que a su vez era el fin ulterior del destino humano sobre la tierra: el alma. Triunfan en esa época los cilicios: el cuerpo (si desea) es castigado y en sus carnes se abren como flores surcos de sangre y de ignominia. A medianoche y para el cuerpo impuro de la monja es desnudado y el “exorcista” espanta a los demonios: mares de lágrimas, llantos y lamentos, bosques de látigos. En pleno día reinan leyes y bulas de la Santa Inquisición. Si el origen de la palabra Inquisición se encuentra en el verbo transitivo *inquirir*, la retórica feudal vuelve a este verbo un sujeto y le otorga el máximo valor que puede dar en el adjetivo calificativo de santidad. Sin embargo, de inquirir a Inquisición hay un abismo que sólo otra palabra llena: represión. La Santidad y la Inquisición, el pacto indestructible ha ocurrido entre el poder religioso y el poder terrenal: la máscara y la realidad. Su función no es guardar la pureza de la religión sino precisamente la impureza de la política: bajo la acusación de herejes serán enviados al cadalso y a la hoguera como siglos después a los hornos crematorios millares de rebeldes, la inteligencia más pura de la tierra. Ser Obispo o Cardenal significaba manipular el poder político, aunque mejor fue que el hijo respetuoso de su padre el señor feudal eligiera la carrera religiosa: círculo vicioso del poder. El hereje de la historia produce el análisis de su realidad, es decir la crítica también de esa historia: si habla los paraísos del cuerpo está citando por negación las relaciones de explotación sobre los obreros, si el hereje desea hablar de política lo hace por la metáfora de la astrología. Toda formación económico-social tiene un asiento simbólico: si destruimos esa estructura simbólica la formación se viene abajo. Esa misma formación tiene también su lenguaje y su signo: la austeridad, el lenguaje de la persuasión no puede ser sino claro, su redacción refleja a los comunicados oficiales. En todo sistema represivo la metáfora es subversiva. Por eso Santa Teresa fue acusada ante la Inquisición de “monja alborotadora”, de “fémina inquieta y andariega”, de “charlatana”. Ni lo uno ni lo otro: Teresa de Cepeda y Ahumada no había hecho sino adelantarse a la Contrarreforma si bien es cierto que recorriendo monasterios y conventos en discursos encendidos y no sólo eso, había también hecho algo peor: la destrucción de los lenguajes institucionalizados al haber hecho de su escritura un florecer abundante de figuras, símiles, metáforas y semejanzas —que después algunos doctos escritores llamaron “gracia del estilo”. Santa Teresa había dicho con gran

desparpajo que “Dios anda en los pucheros”, es decir más subversivamente que Dios es el pueblo. Esos pucheros eran mancillados por el feudalismo y referirse a los pucheros era, pues, soterradamente hacer la crítica del poder. Al reino nocturno de los cilicios sobre el cuerpo se correspondía otro reino: el de los látigos del amo sobre las espaldas del esclavo, luz que se coagulaba sobre esa sangre en pleno día, sobre las espaldas del ciervo de la gleba. Se atraviesa el periodo de acumulación primitiva del capitalismo: los hombres de bestias pasan a ser máquinas —y la táctica de explotación también cambia: de la represión a la sublimación. Lutero y Calvino simbolizan esa época primitiva del capitalismo. Pero la sublimación no puede hacerse sino en base de una represión más encarnizada todavía: los pueblos bárbaros y las minorías étnicas aportarán la cuota sangrienta que el capitalismo necesita para su entrada en la historia. Pueblos descentrados que el imperio ha empezado a sojuzgar (descubrimiento de América y otros lugares): la colonia, y nacen los imperialismos. El cuerpo deja de existir: la palabra *deseo* es borrada de los diccionarios.

Lenguaje de los místicos, iluminados y alumbrados y satánicos sus figuras no pueden sino referirse al cuerpo y sus visiones recuperan el Paraíso cristiano primitivo: la mujer porta la vida que es la felicidad, el desarraigo en la tierra elimina toda vinculación con el poder. El gran valor del misticismo es la pobreza: “Pobre es el que no tiene nada. Pobre de espíritu, es decir: igual que el ojo es pobre, vacío de todo color y receptivo a todo color, así el que es pobre de espíritu es receptivo de todo espíritu”, dice Meister Eckhart. Declaración que debe entenderse no como una estrategia final del hombre sino como la táctica coyuntural que la ideología de los parias podía en ese momento oponer: primero la constitución de la ideología de los pobres. Toda guerra se plantea a partir del conocimiento de las propias defensas, recursos y aliados. El reconocimiento, pues, de que se es pobre como primera necesaria oposición de las riquezas y equívocos del poder. El místico no podía tener patria puesto que su deseo era desprenderse del mundo: no se prestaba al juego de los intereses económicos que gobiernan un país. El místico por eso era un apestado: la palabra mística reivindicaba al hombre pobre. Ellos, enfermos, rebeldes e insensatos (Cristo mismo fue al cadalso vestido de blanco como eran vestidos los locos de su época) (¿esos primeros cristianos no fueron acaso insensatos que se dejaron devorar por los leones del foso romano?): para quienes las visiones sobrenaturales eran radicalmente más dignas que cualquier riqueza terrenal. Ese oscuro paria errante, ese esclavo nacido entre animales que se llamó Cristo les dejó una lección: el sereno orgullo ante el poder, la muerte antes que la claudicación. Su evangelio más hermoso fue quizá aquel de las Bienaventuranzas: “Bienaventurados los perseguidos por causa de la justicia”. Era verdad, el cristianismo primitivo había sido un movimiento por la causa de los pobres. Los místicos representaban esa vuelta a los orígenes y sabían cómo hacerlo y de dónde partir: “Estar despojado, ser pobre,

no tener nada, estar vacío, transforma la naturaleza”, planteaba Meister Eckhart, que siglos después otro gran rebelde, Karl Marx, resumiría magistralmente en sus *Tesis sobre Feuerbach*, cf. XI. Y porque los místicos representaban el deseo popular, la Inquisición los persiguió no sólo en vida sino que después de muertos sus nombres fueron borrados de la historia, quemados sus libros, borradas las huellas de su tránsito por el mundo: ningún signo de su rebeldía debía quedar. Como las pertenencias de los apestados, hasta sus cenizas debían desaparecer. Si se salvaban de la hoguera, como Miguel de Molinos, eran confinados de por vida y hasta más allá de la muerte en algún oscuro calabozo que nadie más ya podía visitar: su rostro ni el carcelero podía verlo y su nombre llagaba los labios de quien lo pronunciaba. En su ensayo sobre Miguel de Molinos, José Ángel Valente resume las proposiciones molinianas que fueron condenadas por la Inquisición como “heréticas, sospechosas, erróneas, escandalosas, blasfemas, ofensivas a los piadosos oídos, temerarias, rebajadoras de la disciplina cristiana, subversivas y sediciosas”: el vocabulario completo de la represión. La sentencia de la Inquisición no puede explicar mejor la represión del cuerpo a que llegó la Iglesia: el sexo es un peligro político, en consecuencia reprimir el cuerpo es una forma *directa* de la política reaccionaria. Institucionalización de la Iglesia, represión del cuerpo: *La Divina Comedia* es la historia de esa represión.

Nada empero más sutil que la descripción dantiana: en el Infierno están los pecadores y son legión, el fuego abrasa sus cuerpos y sus nombres. El Paraíso es un mar enorme desolado (“en estas aguas nadie ha navegado”, *Paraíso* II) y el fuego también lo arrasa:

mal resistí su círculo inflamado,
pero pude mirar su luz chispeante
como hierro por fuegos abrazado

(*Paraíso* I)

y apenas Dante encuentra uno que otro beato y a Beatriz que ahora lo guía por esos círculos: Paraíso vacío, soledad. El Infierno es (si acaso leyéramos el poema en su reverso) el esperado y soñado Paraíso terrenal: el hombre sólo puede alcanzar la hominidad en sus pasiones. No ha sido por Beatriz que el genial florentino se animó a caminar en otro mundo: fue por una lengua “vulgar” (y ningún literato se había atrevido a tocarla aún) que el Dante escribió este poema y descubrió las potencias que se animaban al interior de aquella lengua despreciada. Escribió el poema por gozar de esa lengua pero también lo hizo porque sin el goce del cuerpo no habría creado ese cuerpo del goce: la poesía. Su Paraíso está despoblado porque sus amigos más proclives a las alegrías del vulgo que a las sublimaciones religiosas, caminan por las ferias del Infierno. Brunetto Latini, maestro que le enseñó el arte de la poesía, aparece en el *Infierno* xv, y Guido Cavalcanti, trovador toscano y amigo íntimo que le enseñó a cantar a la mujer, aparece citado por otros condenados en el *Infierno* x y en el *Purgatorio* xi. Dante

tuvo dos amigos más que también fueron sus maestros y que en cierto modo contribuyeron a su formación ideológica: el dominico Remigio Girolami, discípulo directo de Santo Tomás de Aquino, y Pier Giovanni Olivi, lector del visionario Gioacchino da Fiore y sospechoso de herejía: ninguno de los dos está en el Paraíso ni aparecen por el resto del poema. Sólo Brunetto Latini aparece entre la lujuria y la sodomía, en la voluptuosidad de los cuerpos que transgredieron la moralidad sexual de su época. Es cierto que muchos florentinos están condenados al Infierno pero hay una pregunta clave que debe resolverse: ¿en qué consiste esta condena? No las llamas y el lamento, no las heridas en carne viva y el azufre del demonio: su condena consiste siempre en la *repetición sin pausa* del pecado, en la *repetición exagerada* de ese pecado: marionetas, actores de un teatro que el divino Marqués trató quizá infructuosamente de representar después en el asilo de Charenton. Esta repetición sin pausa y exagerada del pecado alude más bien al deseo y su satisfacción, a la satisfacción por fin de ese deseo que la moralidad reprimía. Y de este modo la condena dantiana debe traducirse por terapéutica siquiátrica: el mal no es lo que se condena sino al contrario la condena de lo que se maldice “mal”, esa condena es el verdadero mal. La perversidad es una palabra de la moralidad, no es un hecho natural. La naturaleza no ha creado la moralidad sino la sociedad: la perversidad es social. Así: es perverso el sujeto que la menciona, no quien sigue los deseos de su naturaleza. El deseoso debe satisfacer sus apetitos y sus instintos porque si no “engendra peste”: Blake. Las teorías de Remigio Girolami son las que se escuchan por boca de San Pedro en su sermón del *Paraíso* xxvii. Pero las herejías de Pier Giovanni Olivi toman cuerpo mediante la construcción misma del poema: es una enorme sátira de su época. De haberse representado este poema, en el escenario natural de su Italia contemporánea y con los personajes citados por el texto como los propios actores, en el teatro continuo de la vida, no se podría estar sino ante el banquete lujurioso de algún epicúreo: pasteles de azafrán y los vinos dulces, llantos y caracajadas, roces de labios, caricias, eructos y pedos: Dante mismo en el papel de fisgón aunque alguna vez cometiera el mismo delito de Villon: atravesar por el pecho a su enemigo. El poema no se llamó drama, se llamó *La Comedia*: su Infierno tenía que ser, pues, una feria, el lugar festivo donde por oposición a las leyes imperantes celebraran sus deseos bajo el velo de la muerte, entre las catacumbas. Un texto posterior al poema dantiano y tan desmesurado como éste: *El Decamerón*, podrá ya describir el mismo Infierno (este que hemos nombrado Paraíso terrenal) pero con otro signo: el goce del cuerpo no es bajo la tierra sino en pleno día solar, no existe condena por asumir el cuerpo sino completa aprobación mediante el recurso de la carcajada. Lo que *La Divina Comedia* fue una denuncia de las pestes de la Iglesia, fue con *El Decamerón* una confirmación. *La Divina Comedia* resume y cierra una historia y alegoriza el modo de producción feudal. *El De-*

camerón sienta las bases del Renacimiento, pero la posterior retractación de Bocaccio y el repudio que hizo de su obra abren otra historia: la del capitalismo. En el contexto del poema dantiano, teatro de una comedia, el sermón de San Pedro es una voz vacía, como el Paraíso desolado donde ha sido puesta por la moralidad de la época la mujer, Beatriz, que no está hecha de carne y ha sido despojada de su cuerpo: es apenas una idea tan inaccesible como el alma. Dante, lujurioso y cantor de siete mujeres además de la Beatriz, debió mostrar su pasión por un cuerpo sensualmente más real y más cerca del tacto como la flor: la lengua de su pueblo, la picaresca de su época. Gozó el lenguaje y su orgasmo fueron

metáforas, figuras, construcciones verbales: la gramática. No amaba a Beatriz, amaba el cuerpo de la poesía. Quien se introduce en la selva oscura del Infierno y atraviesa pantanos como paraísos, se enfrenta a panteras y demonios y se deslumbra en el cielo, hace esto para consumir el rapto de la amada aunque provoque la guerra de su nación. Dante no raptó a nadie pero cometió el estupro más hermoso: desnudó la lengua de su Italia y la poseyó. El orgasmo y la consecuencia de su amor: *La Divina Comedia*. Si atravesó el feroz Infierno y llegó al profundo cielo fue porque se lo exigían los ejercicios de su gramática, la práctica consecuente del poema.

La prueba: Dante se regresó solo.

