

## EL EROTISMO DE LAS CAMPANAS EN «CAMPANARIO PLENO» DE LIL PICADO

Jorge Chen Sham

### RESUMEN

En «Campanario pleno», de la poeta costarricense Lil Picado, encontramos una retórica de la ceremonia religiosa que invade el erotismo de la hablante lírica. Con ello, el acto amoroso se transforma en un rito en la que la mujer oficia con su cuerpo y se ofrece al amado.

### ABSTRACT

In "Campanario pleno", by the Costa Rican poet Lil Picado, we find a rhetoric of the religious ceremony that invades eroticism in the lyric voice. The love act is thus transformed into a rite in which the woman performs with her body and offers herself to her beloved.

«Campanario pleno» pertenece al libro *Vigilia de la hembra* (1985), el poemario más conocido de la poeta costarricense Lil Picado<sup>1</sup>. La crítica ha destacado la veta erótica de la poesía picadiana, enunciada a partir de una voz de mujer que se descubre en su identidad mediante la autopercepción de un cuerpo femenino en relación con el amado. Así, «Campanario pleno» nos invita al goce pleno del cuerpo con una imagen construida a partir del erotismo de las «campanas»<sup>2</sup>. En el poema toda la construcción metafórica tiene como eje el hecho de que la «campana» sea vista como un elemento femenino. En el inventario de noticias para la acepción «campana», ofrecido en su *Diccionario de símbolos*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant sólo señalan una cultura en la que las campanas tienen un significado femenino, la tibetana, en donde es «el elemento pasivo y femenino [...]»; lo que se traduce en un simbolismo sexual» (242). Sin embargo, aunque no nos basemos en esta referencia, fácilmente podemos analizar las razones por las cuales la «campana» se transforma en sinécdoque de la mujer, tal y como lo explaya el poema en estudio. Veamos su inicio:

Ya repican mis campanas  
los albores de mi cuerpo;  
un ángelus verde y loco  
me galopa en el cerebro,  
me traspasa todo el vientre, (v.5)  
¡ay!, me resuena en todo el sexo.

El poema se posibilita en la comparación entre las campanas y los pechos; la sinécdoque del verso 2 constituye el centro programador de la imagen erótica de la mujer, porque aquello que se encuentra en los límites, es decir, en el comienzo del cuerpo femenino son los senos. Rápidamente nos damos cuenta de que el texto establece una metáfora *in praesentia* entre «campanas» (v.1) y «los albores de mi cuerpo» (v.2), evidenciando los semas que permiten tal relación: la forma de vaso ondulado, con una base amplia y con el badajo, comparado aquí al pezón, asegura una equivalencia que privilegia la figura de campana como representación gráfica de los pechos femeninos:

mis campanas                    ⇔                    mis pechos (senos)

Esta equivalencia desencadena una retórica de la liturgia, convirtiendo lo erótico en un ritual al que la hablante lírica invita a participar a su destinatario. Así como «[l]as campanas anunciaban también los actos litúrgicos, en especial el de la misa» (Marcos Casquero 1999: 61), así se abre la hablante lírica para gozar en ese acto de celebración que será el acoplamiento de la pareja, de manera que «Campanario pleno» reivindica el despertar erótico hacia «[l]a afirmación del gozo intenso, de la *jouissance*» (Ciplijauskaité 1994: 168, la cursiva es de la autora). El poema es entonces, una invitación al amado y esto queda totalmente claro en la función que tienen las campanas para convocar a los fieles creyentes y para marcar las horas del día, pues, en nuestra tradición occidental, las campanas sirven para llamar y para indicar:

Luciano de Samósata se hace eco del empleo de las campanas para hacer saber públicamente las horas del día, para lo cual se recurría a un instrumento que golpeaba a una campana [...]. La Iglesia asumió tal uso para señalar las horas canónicas, en las que son destacables los «toques» del amanecer, del mediodía y del atardecer, en los que se rezaba el popular *angelus* (Marcos Casquero 61).

Las campanas que «repican», es decir, las campanas listas, y por traslación los pechos repletos y listos, apelan al amado y la retórica de la liturgia hace su aparición para subrayar el tiempo del amanecer, tiempo de los «albores» y del «ángelus», en el que el toque de oraciones en honor a la Encarnación del Salvador del Mundo anuncian esa disposición de la amada, tal y como lo hizo la Virgen María, de convertirse en esclava y de abandonarse a su suerte<sup>3</sup>; lista para la entrega y preparada para el goce. Por eso, «un ángelus verde y loco» (v.3) la va envolviendo, y es «verde» por las connotaciones de deseo desenfrenado e irracional que va creciendo en ella<sup>4</sup>, hasta el punto de que todo su cuerpo se transforma por la *jouissance*:

me galopa en el cerebro,  
me traspasa todo el vientre,  
¡ay!, me resuena en todo el sexo. (v.4-6)

Hay en esta enumeración una *gradatio* que subraya el dinamismo y el movimiento del desenfreno erótico:

galopa	→	traspasa	→	resuena
cerebro	→	vientre	→	sexo

En los verbos, la serie establece el pasaje del movimiento externo al interior; en los sustantivos, el movimiento de lo superior («cerebro») a lo inferior («sexo»), por lo que el cuerpo de la hablante lírica se tensa hacia el climax amoroso, traducido en el poema por la interjección exclamativa «¡ay!» del verso 6, y el cuerpo de la amante femenina se transforma, todo él, en un instrumento que palpita y «resuena» como si fuera una campana. Por eso, esta intensidad del goce revela la agitación anímica y corporal de la hablante lírica y esto se equipara a la acción de batir las campanas que, teniendo sentido litúrgico (Marcos Casquero: 61), construyen la isotopía del ceremonial por el cual el encuentro amoroso se equipara a un rito religioso en su más prístino sentido. El sonido de las campanas anuncia la presencia de lo sagrado y crea esa situación adecuada al ceremonial:

Por ti llaman mis campanas  
a los oficios primeros,  
¡ay!, oficios de ternura  
de la liturgia del beso. (v.10)

Visto de esta manera, el cuerpo de la hablante lírica pregona el júbilo exultorio del Amor, invitándolo al acercamiento-integración con el amado. La disponibilidad se anuncia por ese signo externo por el cual el tañido de las campanas anuncia que los pechos de la amada están listos para recibir y, a ello, contribuyen las siguientes equivalencias paradigmáticas:

los albores de mi cuerpo; un ángelus verde y loco (vv.2-3)	⇔	los oficios primeros ¡ay!, oficios de ternura (vv.8-9)
---	---	---

En otro lugar (Chen 1997: 30), he analizado cómo en la imagen del acto sexual, la retórica amorosa femenina compara las sensaciones de la mujer con lexemas que impliquen absorción y saciedad, ya que el cuerpo femenino se llena, es decir, se fecunda y se carga porque recibe el semen masculino. De esta manera, lexemas como «copa», «botella»<sup>5</sup> y, en nuestro caso, «campanas» adquieren una importancia capital para comprender el autodescubrimiento de la hablante lírica, en un deseo que pone los sentidos al servicio de su placer. Es una exploración de la identidad de mujer y de su cuerpo, pues como afirma Antonio Blanch, «[p]uesto que el cuerpo humano es la principal mediación del deseo amoroso, la relación entre erotismo y expresión corporal es fundamental. El cuerpo [...] es la gran metáfora del hombre, es decir, el mejor medio de que dispone para comunicar su intimidad» (479). Al respecto, siguiendo las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, Manuel-Ant. Marcos Casquero señala, en su explicación etimológica, que la campana tiene forma de un vaso fundido (1999: 50); esto es importantísimo en nuestra argumentación. Estas campanas, que se llenan incitadas por un deseo in crescendo en la hablante lírica, «repican» (v.1) y «llaman» (v.7) como expresión corporal (sonido, color y textura) de un cuerpo que exulta jubiloso y se va llenando:

Mi pecho ahora es campanario  
gozándome por los senos.  
Soy toda yo una campana  
abriendo su oculto sueño.  
¡Soy un repicar silvestre (v.15)  
inundando el viento entero!

Así, el climax hace su aparición revelando el desplazamiento sinecdótico al que asistimos en el cierre del poema:

campanas → senos  
 campana → «Soy toda yo» (v.13)

Todo el cuerpo de la hablante lírica se transforma en una inmensa «campana» que retumba y resuena. Dentro del cristianismo, las campanas poseen un sentido simbólico para espantar los malos augurios y atraer el bien; las ondas que transmiten las campanas purifican y sacralizan el aire y el espacio (Marcos Casquero: 65). Lo mismo sucede aquí, la amante-mujer exuda, en este ambiente de ceremonial religioso<sup>6</sup>, esa embriaguez de un cuerpo femenino que despierta y se ofrece («abriendo su oculto sueño», v.14) y transmite proyectando en todo lo que la circunda su sexualidad indómita, gracias a la *gradatio* de los gerundios. Todo el dinamismo del poema conduce, pues, a «la exaltación sensual y [a]l lirismo» (Fernández: 2D), los cuales provocan lucidez y conciencia en la hablante lírica:

gozándome → abriendo → inundando

Se trata del mismo movimiento que veíamos anteriormente: el gozo se inaugura en su intimidad y se propaga hacia el exterior con un lirismo que hace alarde de las transformaciones del cuerpo y del deseo. Para lograrlo, el poema recurre al dinamismo que produce las siguientes series dentro de una retórica de la búsqueda y del encuentro con el objeto de su deseo amoroso (Chase 1):

galopa → traspasa → resuena  
 cerebro → vientre → sexo

Por lo tanto, «Campanario pleno» celebra y reivindica el acto del goce, pues, como encuentra Shirley Mangini en la actual poesía erótica femenina<sup>7</sup>, las poetas «[e]ntiende[n] de dónde proceden sus objetos de deseo» (206) y lo afirman de manera ostensible y sin tapujos. En el poema en estudio, Lil Picado parece aceptar que «[e]l deseo es lo que queremos que sea, o donde los impulsos vitales nos llevan» (Mangini 207), por medio de una escritura poética en la que la afirmación del yo femenino es cosustancial al descubrimiento del cuerpo. Por eso, con «Campanario pleno» llegamos a «la glorificación del cuerpo femenino transformando el lenguaje» (Ciplijauskaité:169). La hablante lírica asume el control de la situación y en tanto actora orienta a su destinatario, objeto de su pasión amorosa, hacia un nuevo entendimiento amoroso en el que «[a] partir de su conciencia y de su cuerpo edifica la imagen plena del gozo» (Fernández: 2D).

## Notas

1. Lil Picado (1951- ), poeta costarricense, ha publicado también los siguientes poemarios: *España: dos peregrinajes 1977-1978* (1983), *Semblanzas vivas a contraluz de la muerte* (1991), *Cancionero del tiempo en flor* (1998) y *Variaciones contemplantes* (1998), además de un poemario escénico *Fuego y sombra* (1986), presentado por el grupo Tierranegra, bailarines de la Compañía Nacional de Danza, el Coro Lírico de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ha ocupado cargos diplomáticos en España y actualmente lo hace en México con el cargo de consejera cultural. En este momento, dirijo una tesis de maestría, por defenderse a finales del año 2000, a la señora Gina Arrieta Molina sobre la poesía de Lil Picado y Mía Gallegos, poetas representativas de la lírica costarricense de la segunda mitad del siglo XX.
2. Lil Picado utiliza esta misma equivalencia en otros poemas de *Vigilia de la hembra*, véase, por ejemplo, «Tres campanarios y un cardo». Desde su primer poemario, *España: dos peregrinajes 1977-1978* (1983), encontramos esta predilección por las campanas, en donde el tema de las campanas está relacionado con la percepción del espacio castellano. Fíjese el lector en la segunda sección del poemario intitulado «Por Santa Castilla de los campanarios, La Vieja», ya que la imagen redundante en ellos es la calificación de Castilla «noble verdad fluvial / campanaria y campestre» («De Santa Castilla en Dios», 45), con «su aire acampanado / y sus largos cabellos robledales» («Del Puente», 47) y «[c]ampanarios castellanos / donde retumba la hiedra» («De los campanarios», 71).
3. Recordemos que, en el ángelus, se reza el Magnificat; en esta plegaria la Virgen María acepta la voluntad divina de ser la madre del Salvador del Mundo y se muestra disponible a los designios de Dios.
4. El simbolismo del color verde tiene en la poesía de lengua española un referente inmediato; es Federico García Lorca con su famoso «Romance sonámbulo». Para Jorge Murillo Medrano, quien analiza desde un punto de vista mítico-simbólico este poema, el verde «es la revelación del deseo humano de contactarse con la sacralidad» (20); deseo de integración y de regeneración sobre la tierra.
5. Por ejemplo, véase estos ejemplos en *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993) de la poeta costarricense Marta Rojas, en donde el cuerpo femenino se sacia y se colma en las manos y con la fuerza del amante:
 

«Quiero que elabores / para la botella de mi cuerpo /  
Un traje / que pase costuras por los bordes /  
Que dibujes un jardín en mi vientre / de la cerradura...» («Demonio emboscado», 19)

«La copa está rebosante.  
El amor que alumbra sus ojos/ inquieta mi espíritu [...]» («Un ola como el amor», 20).
6. Un claro ejemplo dentro de la poesía española femenina es Ana Rossetti con su *Devocionario* (Madrid: Editorial Visor, 1986). Salvador Fajardo (1999) analiza, en su artículo, dos poemas de este libro en los que claramente se asocia el rito religioso con la consumación erótica de los amantes; son «Festividad del dulcísimo nombre» y «Exaltación de la preciosa sangre».
7. Mangini también pone el ejemplo de Ana Rossetti con su *Devocionario*. A este respecto, cabe consultar el interesante artículo de Salvador J. Fajardo (1995) para analizar las transgresiones eróticas dentro de la búsqueda de una «lengua madre» que permita la construcción de un sujeto femenino.

## Bibliografía

- Blanch, Antonio. 1978. «Erotismo y pornografía». *Razón y Fe*. 197 (964): 477-86.
- Chase, Alfonso. 1997. «Entrevista: Lil Picado: Soy un espejo de mis propias palabras». *Suplemento «Revenar»*. *La Prensa Libre*, sábado 22 de noviembre: 1-2.
- Chen Sham, Jorge. 1997. «Exploración del sujeto y proceso autobiográfico en la poesía de Marta Rojas». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 23 (1): 27-33.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1995. *Diccionario de los símbolos*. 5a. edición. Barcelona: Editorial Herder.
- Ciplijauskaitė, Biruté. 1994. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona-Santa Fe de Bogotá: Edit. Anthropos/ Siglo del Hombre.
- Fajardo, Salvador J. 1995. «El "gay saber" de Ana Rosetti». *Letras Femeninas*. 21 (1-2): 69-84.
1999. «Ana Rossetti: The Word Made Fresh». *Letras Femeninas*. 25 (1-2): 137-54.
- Fernández de Ulibarri, Rocío. 1985. «La Hembra cuenta su vigilia». *Suplemento «Áncora», La Nación*, domingo 2 de junio: 2D.
- Marcos Casquero, Manuel-Ant. 1999. «El supersticioso mundo de las campanas». *Estudios Humanísticos, Filología*. 21: 47-66.
- Mangini, Shirley. 1996. «Las vanguardias y el discurso del deseo». *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Tomo III. *La mujer en la literatura española (Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad)*. Iris Zavala (Coord.). Barcelona-SanJuan: Edit. Anthropos/ Universidad de Puerto Rico: 177-212.
- Muñoz Campos, Fabio. 1983. «Lil Picado: La poesía lo elige a uno». *Contrapunto*, 16 de junio: 15.
- Murillo, Jorge. 1992. «El *Romance Sonámbulo* de Federico García Lorca: una búsqueda de la sacralidad cósmica». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 18 (2): 17-23.
- Picado, Lil. 1983. *España: dos peregrinajes 1977-1978*. San José: Editorial Costa Rica.
1985. *Vigilia de la hembra*. San José: Editorial Costa Rica.

Rojas, Marta Eugenia. 1993. *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

