

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Flecha, pp. 80-100.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.176>

## Esquizoanálisis y poesía de la multiplicidad en dos poemarios de Ernesto Carrión

### Schizoanalysis and multiplicity poetry in two collections of poems by Ernesto Carrión

Rodrigo Rosas Mendoza  
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-9358-7554  
[rodrigomendoza707@gmail.com](mailto:rodrigomendoza707@gmail.com)

Recibido: 14 de febrero de 2024  
Dictaminado: 16 de abril de 2024  
Aceptado: 22 de mayo de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# Esquizoanálisis y poesía de la multiplicidad en dos poemarios de Ernesto Carrión

## Schizoanalysis and multiplicity poetry in two collections of poems by Ernesto Carrión

Rodrigo Rosas Mendoza

### RESUMEN

Este estudio se enfoca en dos poemarios del ecuatoriano Ernesto Carrión: *Demonia factory* (2007) y *Monsieur Monstruo* (2009). El objetivo es hacer un análisis puntual de la voz lírica que guía ambas obras, pues en ella se plasma el delirio, el deseo de destrucción, la escritura como forma rizomática y la proliferación de subjetividades. Todos estos conceptos, ciertamente, forman parte del sistema esquizoanalítico. Se verá, pues, el recorrido de esta voz lírica, que va de lo renegante a lo destructivo, y su manera de despegarse de la significación para así encontrar su propio código y concretar su descenso a la destrucción. Se toma en cuenta también el desdén por el ordenamiento y la sistematicidad como una de las propuestas estéticas del poeta ecuatoriano; y ello ofrece pautas de lectura que permiten acercarse a la naturaleza compleja de esta voz lírica y cómo se desenvuelve en el poema.

*Palabras clave:* poesía contemporánea; Ernesto Carrión; literatura andina; esquizoanálisis; poesía latinoamericana.

### ABSTRACT

This study focuses on two collections of poems by the Ecuadorian Ernesto Carrión: *Demonia factory* (2007) and *Monsieur Monstruo* (2009). The purpose is to achieve a punctual analysis of the lyrical voice that guides both works, since it captures delirium, the desire for destruction, the writing as a rhizomatic form and the proliferation of subjectivities. All these concepts, certainly, are part of the schizoanalytic system. We will see, then, the journey of this lyrical voice that goes from renegation to

destruction and also its way of detaching herself from the significancy in the search to find his own code and complete his descent into destruction. The disdain for ordering and systematicity is also considered as one of the aesthetic proposals of the ecuadorian poet and this offers reading guidelines that allow us to approach the complex nature of this lyrical voice and how it deploys in the poem.

*Keywords:* contemporary poetry; Ernesto Carrión; andean literature; schizoanalysis; latinamerican poetry.

## INTRODUCCIÓN

Bien podríamos considerar a Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977) como un participante “extranjero” del llamado neobarroso argentino. Recordemos, primero, que el neobarroso es una derivación *local* del neobarroco latinoamericano, este último entendido como una práctica literaria que recurre a la “extremosidad” –en la poesía y en el arte– basada en “un afán furiosamente moderno de transgresión, ruptura y novedad” (Guerrero, 2012, p. 24). No conviene detenerse demasiado en este asunto, pero sí resulta interesante la noción de extremosidad, pues dice mucho de la poesía de Carrión. En cualquier caso, las alusiones al neobarroso y neobarroco obligan a pensar en una postura crítico-revolucionaria, en oposición al “predominio del alfabeto y la razón occidental como fundamentos exclusivos del conocimiento” (p. 27), que emparenta la poesía de Carrión con ambas vertientes.

Este estudio se centrará en dos poemarios<sup>1</sup> de Ernesto Carrión: *Demonia factory*<sup>2</sup> (2007) y *Monsieur Monstruo*<sup>3</sup> (2009). Ambos resaltan

---

<sup>1</sup> Las ediciones consultadas para este trabajo provienen de *Los duelos de una cabeza sin mundo*, recopilación del proyecto poético de Carrión, publicada en 2012.

<sup>2</sup> *DF* de ahora en adelante. Dividido en cuatro libros (1. la casa en el fin del mundo; 2. el diario de la esposa infiel; 3. más grande que Jesús; 4. la máscara del empalador).

<sup>3</sup> *MM* de ahora en adelante. Dividido en tres partes (1. toma esta cabeza mestiza por donde rodará un dios judío; 2. biografía de un cuerpo: descripción de la máquina; 3. las dos caras del revólver) y un apéndice (titulado «comité de interpretación»).

por sostener una trayectoria coherente entre sí, pues presumen un complejo procedimiento de construcción de la voz lírica, de la mano con una manifestación evidente del exceso poético mediante la saturación de *formas*<sup>4</sup> y la desmesura de subjetividades. Además, se deja ver una postura reivindicativa, que pugna por la emancipación del lenguaje frente a los códigos dominantes, emparentando, así, esta poesía con el neobarroso. Los dos poemarios son consecutivos temática y cronológicamente, lo cual se demostrará precisamente desde el análisis puntual de esa voz lírica, pues en ella se asoma el delirio, el *deseo* de destrucción, la condición de rizoma y la proliferación de subjetividades. Todos estos conceptos, ciertamente, son parte del aparato conceptual del esquizoanálisis y su recurrencia no es gratuita: ambas obras trazan una oposición entre elementos psicoanalíticos y aspectos del esquizoanálisis. No se trata realmente de una poesía que confronte a Freud con Guattari-Deleuze. El propósito del poeta ecuatoriano es mucho más preciso: delinear el recorrido de una voz lírica que va de lo renegante al *deseo* destructivo, que se despega del orden vigente y la significación para así encontrar su propio código y concretar su descenso a la destrucción como único acto posible.

A pesar de todo, no quisiera caer en aquello entendido por Mario Montalbetti<sup>5</sup> como “fetichismo del significante” (2016, p. 56). No pretendo demostrar la “transparencia” de ambos poemarios, pues eso sería una contradicción metodológica frente al evidente código esquizofrénico y la estética de la extremosidad con que Carrión despliega su escritura. Tiene razón Julio Prieto (2016) al apuntar que el neobarroso se regodea en un “continuo resbalamiento del sentido” (p. 259). Por lo tanto, la resistencia tanto a la significación como a la atadura del ordenamiento y la sistemati-

---

<sup>4</sup> Entiéndase en relación con el contenido de los poemarios. Las variaciones tipográficas y las subdivisiones al interior de cada apartado del poemario involucran una proliferación de *formas* que, como ya se verá, obedecen a la intrincada naturaleza de la voz lírica. Véase nota 7.

<sup>5</sup> Las lúcidas reflexiones sobre poesía de Montalbetti resultan de mucha ayuda en términos de las claves de legibilidad sobre lo no-legible, si podemos llamarlo así, como es el caso de la poesía de Carrión.

dad es una de las propuestas del poeta ecuatoriano en estas obras y como tal será respetada. Mi intención, antes bien, es seguir –como diría Montalbetti– la “dirección” del poemario y ofrecer así claves de lectura cuyas pautas permitan comprender a fondo la naturaleza de esta compleja voz lírica y el modo en que opera desde el poema.

#### I. UNA VOZ EN LO MÚLTIPLE

*Demonia factory* será, pues, el punto de partida. En este poemario, la problematización de la tríada edípica –mamá-papá-yo–, que a fin de cuentas representa un código de orden moral y conductual dentro del mundo, conduce luego a la autodestrucción del sujeto, del mundo mismo y sus códigos en *Monsieur Monstruo*. Por lo tanto, y mucho antes de adentrarnos en los poemas, resulta primordial entender la naturaleza de la voz lírica que hilvana ambos poemarios. Insisto en que, mirándolos de forma panorámica, se perciben como unidad coherente guiada por una misma voz. Sin embargo, no sería realmente acertado entender esa voz en tanto instancia singularizada en un *yo*. No pocas veces en ambos poemarios utiliza el “nosotros”, además de la primera persona del singular. Por lo tanto, en un primer vistazo, parecería ser un yo que se disuelve, o se divide, en *subjetividades* varias. Incluso, nos arroja una pista desde el poema: “Quiero ser disuelto y quiero disolver” (DF, p. 140). Pero descreamos un poco de esta voz. Ser disuelto y disolver, en estos términos, implicaría una transición entre sujetos independientes y distintos entre sí. No es el caso. Se trata de algo ligeramente más complejo. Antes bien, la voz lírica es una oscilación, emerge como péndulo entre sus subjetividades y *habla* desde el punto donde aquéllas se cruzan. Sigue, entonces, a pie juntillas el espíritu neobarroco, pues ya apuntaba Omar Calabrese (1999) que la era neobarroca<sup>6</sup> está llena de integridades difuminadas, yace plena de inestabilidades y de lo polidimensional.

---

<sup>6</sup> Calabrese (1999) la entiende como un “aire del tiempo” que invade las manifestaciones culturales desde finales del siglo xx. Los productos intelectuales de esta época se basan en lo indefinido, lo vago, lo indescifrable y no deben asociarse con una vuelta al barroco, sino con una nueva búsqueda de formas.

Por lo tanto, más que de un yo lírico hablaríamos de una *entidad* lírica. La voz existe únicamente a través de la presencia de los *otros* que la habitan; está ahí para ser *usada*. Siempre es multiplicidad; no puede y no tiene manera de ser unidad, de ser un *yo*. Dentro de uno de los poemas se observa esta toma de conciencia al respecto: “Ahora sé que nunca he sido uno / Nunca fui uno / No seré uno” (DF, p. 97). No es cosa sencilla identificar las subjetividades enunciadoras, puesto que existe un característico nivel de indetectabilidad a lo largo de estas obras, que replica el nebuloso estado de multiplicidad de la voz misma. Por ello, es útil e inescapable la noción de *entidad* lírica para abarcar tal ambigüedad. Así, no solamente se trata de una *entidad* que *habla* desde la intersección de las subjetividades que la habitan y confrontan; también hay un trabajo de recuperación, de engullimiento, de otras subjetividades, exteriores a sí misma. Esto sucede particularmente en *Demonia factory* con la madre y el padre en tanto presencias fantasmáticas. La *entidad* lírica se apropia de ellas para destruir el idealizado rol parental. No es gratuito el título del primer apartado de dicho poemario: «la casa en el fin del mundo», pues remite a la convivencia doméstico-familiar como experiencia cuasi apocalíptica, como infierno individual y afectivo. Es oportuno traer a colación un apunte de Ester Cohen (2018): “el devenir subjetividad, supone un ser que no es suficiente, que perpetuamente es arrancado a sí, ya que no es un *sí mismo*” (p. 4). Estamos, pues, ante la imposibilidad de *ser* del sujeto. Se vuelve línea de fuga permanente, deviene *entidad* debido a su incapacidad de ser *uno*, de ser suficiente para sí. Esto conduce a la voz lírica a percibir la vida siempre en calidad de insuficiente, tanto como lo es su *mismidad*. La *entidad* lírica de ambos poemarios nace en el desgarramiento, en el vacío. No son pocas las menciones a la existencia, la vida, entendida como carente de esplendor y satisfacción. Es una “cartera de alucinaciones carnívoras”, una “bolsa de fatigas” que paradójicamente se *llena*, desde el poema, de subjetividades para adquirir sentido. La *entidad* otorga sentido al caos de la forma poética —en tanto símil de la vida— al *llenarla* de sí misma, tal como el poema-vida da cauce al caótico devenir de la *entidad* lírica.

## II. LLENAR EL POEMA

Hasta ahora he empleado, muy ligeramente, dos términos propios del pensamiento deleuziano-guattariano: multiplicidad y línea de fuga. Conviene detenerse en ello. Ambos (2002) afirman que “una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones” (p. 14). Así, la *entidad* lírica que conduce ambos poemarios no es determinable, es meramente “la mancha indescriptible al final del poema” (MM, p. 205). O, mejor dicho, su “tamaño” es el poema, pues está condenada a vivir solamente en él: “y supiste que estarías perdido / condenado a existir únicamente en la cárcel paralela de las palabras” (MM, p. 253). Ni más ni menos. Por eso, resulta pertinente entender, ahora a la inversa, que el poema se llena de subjetividades para adquirir sentido, pues su tamaño es el de la *entidad*, es su condición de existencia. Por otro lado, aquí también se notan líneas de fuga que atraviesan esa *entidad*, para luego diseminarse en direcciones distintas. Cada una de esas direcciones, veremos, conlleva subjetividades específicas. Gilles Deleuze y Felix Guattari, es importante notarlo, identifican en la multiplicidad una cualidad rizomática, que, por naturaleza, se resiste a la codificación. Ya veremos la razón.

Comencemos por retomar las observaciones de Deleuze y Guattari en cuanto al esquizoanálisis. Carrión acude en *Demonia factory* a una cita de *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1985), a manera de epígrafe, donde se traza contundentemente el perfil esquizo desde un sujeto que “se hunde” en la desterritorialización de su propio cuerpo. Esto resulta de suma importancia, considerando una entidad lírica que no sabe, no puede, habitar su cuerpo: “la guerra es este poema Esta brutal vigilancia de la carne que ya incapaz de fulminarnos se aferra a sus primates que la habitan Estas arañas de voces trepando en mi garganta cuando me humilla el cuerpo” (DE, p. 118). La voz lírica de esta *entidad* es consciente de su cuerpo, rebasado por la multiplicidad que le es inherente. El cuerpo no alcanza a “guardar” su *totalidad*. También hallamos una referencia clave para el resto del presente análisis: la idea del poema se despliega en dos direcciones. La primera en tanto espacio de *deseo* y la segunda –retomando la cita previa– como guerra,

como lugar de conflicto y convergencia. Me detengo en el segundo punto, pues expresa claramente que solamente ahí pueden existir y manifestarse las subjetividades contenidas en la *entidad* lírica. Dominique Combe (1999) observa con precisión que el sujeto lírico en realidad nunca está terminado, nunca *es*, porque, a fin de cuentas, se *crea* en y para el poema, responde a sus necesidades. Así sucede con esta *entidad* lírica, aunque más que *crearse*, pensemos en un *dejarse fluir* en líneas de fuga que ocupan el espacio del poema. Su devenir constante en subjetividades –y aquí matizo la idea de Combe– *acontece* en y para el poema, lo que implica, en tanto respuesta, una multiplicidad de *formas* dentro de la estructura poemática –división en apartados, notas al pie, alteraciones tipográficas, etcétera–,<sup>7</sup> funcionando como espacio donde la *entidad* reside con su multidireccionalidad, ahí se *deja fluir*.

Así, nuestra *entidad* no tiene restricciones para su proliferación, pues el único lugar de existencia posible es el poema. Por ello, esta es una poesía cuyo núcleo reside, también, en el pensamiento sobre la escritura poética misma. Es ahí, en el espacio del poema, donde las subjetividades pueden coexistir, ser confrontadas, redimidas, manifestar *deseo*. También ahí se registra la disputa entre subjetividades que intentan *poblar* el poema. Por ello, resulta tan importante asumir el poema –además de espacio de *deseo*– como guerra y campo de lucha, pues en esta proliferación de subjetividades ninguna alcanza a *protagonizar* el poema: la vencedora es la *entidad*. Ella *habla*, pero las subjetividades *habitan*. La oscilación, la disputa, entre todas ellas es lo que constituye la voz lírica conductora.

Recupero los términos de “rizoma” y “desterritorialización”, introducidos algunos párrafos atrás, pues resulta importante señalar al rizoma en tanto “sistema acentrado, no jerárquico y no significativo” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 26). La naturaleza de esta *entidad* –y acaso de ambos poemarios– es, por sí misma, rizomática, mientras se oponga a la significación puntual de sus enunciaciones y en tanto permita conexiones con “todo tipo de *devenires*” (p. 26).

---

<sup>7</sup> Por eso resulta tan relevante tener en mente las estéticas neobarroca y neobarroca a partir de la extremosidad y la saturación.



De ahí su forma irrestricta de abarcar el espacio del poema. Así, la unicidad es imposible aquí; la multiplicidad aparece porque resiste el sometimiento a la significación, a lo unidireccional. Y esa multiplicidad rizomática igualmente se relaciona con las líneas de fuga, porque, al mismo tiempo, lo son “de desterritorialización según las cuales [el rizoma] se escapa sin cesar” (p. 15). Este fragmento ilustra ese escape: “Aquí existe la ficción de los hombres que nacerán provisionalmente cuando tú quieras” (DF, p. 97). Esta *entidad* lírica llena el poema de sí misma: se *crea*, o *acontece*, porque ella misma es incontenible y el cuerpo no le es suficiente. Su *deseo* la lleva a desperdigarse por el poema.

Conviene tener en cuenta que “un rizoma no empieza ni acaba” (Deleuze-Guattari, 2002, p. 29). Esta consideración es relevante para la *forma* de los poemarios, más allá de la condición rizomática de la *entidad* lírica. Carrión “secuestra” tanto los puntos y seguido como el punto final y abre ambos poemarios con minúscula. Son marcas gráficas del no-comienzo y no-final. La normatividad de la puntuación es eliminada para dar paso al carácter rizomático de aquello que no empieza ni termina. El poeta prescinde casi en su totalidad de la puntuación en *Demonia factory* y solamente la utiliza en el apéndice –titulado «comité de interpretación»– de *Monsieur Monstruo*, es decir, lo hace *fuera* del poema. Así, este ejercicio poético funciona, además, como carta neobarroca de liberación del pensamiento, como emancipación de la gramaticalidad. Es fuente de *deseo* libertario, destructivo y de despliegue.

Ahora bien, la condición de rizoma en esta *entidad* también puede ser leída en clave de operación anti-genealógica, siguiendo su carácter acentrado y no jerárquico, a la luz del derribamiento de la tríada edípica en *Demonia factory*. El *deseo* de emanciparse de la significación dada por la familia resulta en acto de oposición, de anti-genealogía. Esas subjetividades que refieren al padre, la madre y al hijo se vuelven líneas de fuga, buscando *llenar* el espacio-poema desde una voluntad separatista opuesta a esa tríada freudianamente signifiante, pues, según Deleuze-Guattari (2002), “un rizoma no responde a ningún modelo estructural” (p. 17). Así, la aparición caótica de subjetividades en ambos poemarios es, también, una

contestación al desmoronamiento de lo estructural, de lo genealógico-familiar. Ese rechazo a la tríada edípica, que comienza en *Demonia factory*, traza una línea hasta *Monsieur Monstruo*, donde la *entidad* lírica admite que devenir en padre y madre, *habitar* el poema a partir de ellos, ha sido una experiencia nefasta: “Haber vivido en el mundo fue / una pequeña bolsa de fatigas [...] ser mi padre [...] polvo y anonimato en la construcción sólida de un hombre / [...] ser mi madre desprevenida y llorando como un animal ablandado por su pudrición” (MM, p. 236). Entonces, en este punto de la trayectoria las figuras parentales adquieren ya un matiz cercano al fracaso y lo deleznable. Se asoma una voluntad anti-genealógica próxima a lo destructivo.

Ahora debemos volver al territorio del poema y al poema como territorio. Las líneas de fuga señalan en Deleuze-Guattari (2002) “un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa” (p. 14). Como ya había adelantado algunos párrafos atrás, las líneas de fuga de la *entidad* marcan los apartados de ambos poemarios en tanto dimensiones *llenables* por determinadas subjetividades. Para hacerlo, esas subjetividades deben desplazarse en una “dirección” específica. Cabría recordar un apunte de Mario Montalbetti a propósito de la direccionalidad poética: el poema tiene dirección, una manera de moverse por sí mismo, un *sentido*. En nuestro caso, esa dirección se aplica no sólo al poema, sino además a la *entidad* lírica que lo puebla: tiene dirección propia, zigzagueante, concéntrica, acaso dispersa, pero, finalmente, alcanza a *llenar* con *deseo* cada espacio del poema.

### III. LAS OPERACIONES DEL DESEO

El factor importante para comprender el sentido de *Demonia factory* y *Monsieur Monstruo* es, precisamente, el *deseo* y sus diversas manifestaciones en términos del esquizoanálisis: el *deseo* de romper la normatividad familiar, de autodestruirse, de separarse de la imagen preconcebida por determinaciones sociales. Es el *deseo* autodestructivo, por ejemplo, lo que conduce al *yo-poeta* —una de las subjetividades de la *entidad* lírica— a situarse en la escritura y perfilarla como única acción posible: “escribir era el último recurso para cubrir

de una maldita vez mi cobardía” (MM, p. 254). Desde la escritura, registra sus dudas, rencores, y, sobre todo, manifiesta el delirio de saberse insuficiente, múltiple. La oscilación propia de esta *entidad* lírica conlleva la imposibilidad de reclamar identidad unívocamente y por ello presenta líneas de fuga, desde las cuales vierte subjetividades igualmente problemáticas, delirantes como el *yo-poeta*. Por lo tanto, aquéllas *llenan* el vacío identitario, sin remediar nunca el *deseo* autodestructivo, pues recordemos que la *entidad* nace del vacío existencial. Ello explica bastante bien su pulso destructivo: “te gustaba morir violentamente y me enseñaste que sólo éramos si moríamos”<sup>8</sup> (DE, p. 97). *Ser* y *morir* van de la mano. Destruirse es el único acto posible y será la escritura el instrumento, como se verá más adelante.

Por otro lado, el *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia* nos plantea el esquizoanálisis para examinar o caracterizar sujetos que poseen sus propios modos de señalización, un código particular no coincidente con el código social. Es como si dichos sujetos fueran conscientes de no tener lugar en el mundo y solamente atinaran a establecer lazos con él, sin aspirar a la pertenencia. Montalbetti señala que el poema opera de manera similar: el poema no tiene lugar dentro del mundo, pero sí puede *hablarle*. Entonces, esta *entidad* se comporta así; no reconoce la identidad singularizada, socialmente impuesta; se sabe ajena al mundo de orden y normatividades —y por ello, hay un vaciamiento<sup>9</sup> de lo singular, lo identitario, para luego devenir en subjetividades proliferantes, articulando así una voz propia que oscila entre todas ellas para concretar el *deseo* de *hablarle* al mundo. La *entidad* lírica —tanto como el poema— *habla* mucho, pero *dice* poco. Hay significantes, pero no realmente significados. Es una opacidad natural pues, después de todo, “cada

---

<sup>8</sup> El énfasis es mío.

<sup>9</sup> Importante resulta entender al vacío como carácter esencial de la voz lírica. El nombre con que el ecuatoriano firma sus poemas es “Ernesto Carriøñ”. Donde  $\emptyset$  es un juego gráfico entre la O acentuada y el símbolo matemático de vacío. Esta *entidad* lírica, su voz, es precisamente una especie de significante vacío que se vuelve *habitabile*, se llena de voces provenientes de su contexto mental-familiar.

poema habla en su propia lengua” (Montalbetti, 2016, p. 84) y, con mayor razón, esta voz lírica construye su propio código.

Felix Guattari, siguiendo esta línea, apunta en *Caosmosis* que el esquizo posee un inconsciente capaz de contravenir el modelo freudiano, porque el primero se constituye por flujos y máquinas abstractas, a diferencia del segundo, basado en estructuras y lenguaje. En los dos poemarios, por lo tanto, hallamos no un sujeto constituido por un lenguaje estructurado, sino más bien una *entidad* lírica, una *máquina que habla*<sup>10</sup> en su propio código: “que descance esta feroz certidumbre de saber que nadie sabe de lo que hablo” (DF, p. 140). El poema, pues, se vuelve un enorme flujo de lenguaje, donde convergen subjetividades y *deseos*, pero no significaciones. Y es importante volver al *deseo* porque, mientras en el psicoanálisis es algo susceptible de ser reprimido, para el esquizoanálisis el *deseo* debe liberarse, “producirse”. Usualmente oponemos, dicen Guattari y Rolnik, un universo de restricciones sociales, racionales y juiciosas frente al “mundo bruto” del *deseo*. Pero esa oposición obedece a un sistema tanto moral como psicológico de carácter opresor y dominante, consecuente con una lógica capitalista. Este sistema de valores impuestos nos hace pensar que el *deseo* es utópico, irrealizable y anárquico.

Podríamos entender, pues, a esta *entidad* lírica, además, como “máquina deseante” —en términos antiedípicos—, operando en función de la producción de *deseo* y su no-represión. Tal procedimiento implica, para esta voz, la posibilidad de renacer como otro, portando códigos autónomos: “Ahora he prometido [...] empujarme contra los músculos reventados de las palabras [...]. Moverme como si este final guardara mi comienzo” (DF, p. 167). La *entidad* expresa conductas y *deseos* específicos, que no podrían manifestarse ni enunciarse bajo el sometimiento freudiano. Ha comenzado de cero en el instante preciso de percibirse esquizo y asimilando su

---

<sup>10</sup> El concepto de *máquina* es relevante en términos esquizoanalíticos. No es gratuito que la segunda parte de *Monsieur Monstruo* se titule «biografía de un cuerpo: descripción de la máquina». La influencia antiedípica es evidente en la construcción de los poemarios aquí analizados.

carácter rizomático. Por ello, articula su propio código como procedimiento de liberación y utiliza al poema en tanto espacio para verter *deseo* y subjetividades. Acaso, en sus propias palabras, este procedimiento sea un acto amoroso hacia su propia condición: “El amor no conoce otra forma de existir que engullendo las pieles que cobija” (DF, p. 97). Producir subjetividades, o pieles, pareciera ser un acto de amor que absorbe y luego comunica todo el *deseo* acechando a esta *entidad*, en lugar de reprimirlo freudianamente. Pero ¿cómo podríamos entender el *deseo* de esta *entidad* lírica? Inevitable es asociarlo con la poética de la (auto)destrucción permeando ambos poemarios. Esta *entidad* se mueve en un autodesprecio e inconformidad que conducen al rechazo de una identidad unívoca y normativa. Así, el autodesprecio, para esta voz, es la línea de fuga de sus deseos reprimidos y el camino a la iluminación sobre su multiplicidad: “Yo soy la desintegración // El fracaso de todos los paraísos soñados por el hombre” (DF, p. 161). Entonces, en *Demonia factory* hay un *deseo* de desmontar la tríada edípica –y por ello, represiva–, que luego engendra subjetividades que iluminan su inoperancia cuando el *deseo* de autodestrucción aparece en *Monsieur Monstruo*. Esta *entidad* lírica *habla* desde un sistema dado socialmente y, para liberarse de él, vierte su *deseo* en todas las subjetividades que pueblan el poema, para así alcanzar “la pura depravación que era antes privación” (DF, p. 118). El alcoholismo, el impulso suicida, el autodesprecio, la escritura errante, todo participa en ese circuito autodestructivo.

Ahora bien, es necesario detenerse en la reflexión sobre lo socialmente dado y la producción *deseante*. En *Micropolítica: cartografías del deseo*, encontramos:

[la] subjetividad oscila entre dos extremos: una relación de alienación y opresión, en la cual el individuo se somete a la subjetividad tal como la recibe, o una relación de expresión y de creación, en la cual el individuo se re-apropia de los componentes de la subjetividad, produciendo un proceso [...] de singularización (Guattari-Rolnik, 2006, p. 48).

Esto es interesante en términos de la *entidad* lírica en Carrión, pues no se somete a la subjetividad “impuesta” y, por tanto, se mueve en una dirección expresiva-creativa, para desarmar lo socialmente determinado, como la tríada edípica, por ejemplo. Estamos ante una *entidad* lírica que canaliza sus *deseos* a través de subjetividades. Algunas, incluso, obedecen a estados de su conciencia ya dejados atrás en el tiempo. Se nota, pues, un *deseo* de destrucción que paradójicamente “produce” subjetividades: la *entidad* lírica destruye su propia individualidad, socialmente construida, para devenir subjetividades creadas por y para sí misma, todas ellas capaces de expresar, en una trayectoria delirante, *deseos* específicos: el pulso suicida, el ansia del alcohol, la emancipación de lo materno, la rene-gación del cristianismo. Estas subjetividades son el instrumento de liberación frente a las cuerdas restrictivas impuestas por la moral y el buen juicio, subjetividades que son puro *deseo* de emancipación de la lógica del mundo, que, encima, parecen tener una misión, un objetivo: “yo vine a oír el canto de los condenados [...]. A meter lлага por palabra” (DF, p. 132). Se asoman aquí el rechazo a los códigos convencionales y la identificación del esquizo en tanto condición de condena ligada a la escritura, al lenguaje, a la poesía.

En esos términos, es interesante detenerse en *Monsieur Monsieur*, específicamente en la tercera parte, titulada sugestivamente «las dos caras del revólver». Ahí, el *deseo* se plasma desde la escritura y exige ser leído, dentro del poema mismo, bajo el aparato conceptual antiedípico:

Iglesias, ejércitos, estados, perros del Gran Polvo / genios de la añoranza buscando matarnos / disfrazando de suicidio el asesinato que hacen con nosotros / *socius molecular* calculando la distracción para encularse / listas y arrogantes *máquinas* que esperan *hacer del cuerpo una sola máquina*<sup>11</sup> (MM, p.251).

Se hace referencia a las instituciones dominantes del orden, al “socio” y a las “máquinas”, es decir, el *deseo* de destrucción es atribuible

---

<sup>11</sup> El énfasis es mío.

al orden vigente, a los códigos imperantes en el mundo. Volvemos al carácter autoconsciente de esta *entidad*, a su capacidad de saberse atada a un código social y su necesidad de escapar de él. No extraña, entonces, la intención de “meter llaga por palabra”. Así, todo *Monsieur Monstruo* se vuelve un ejercicio de escritura poética, entendida como acto destructivo y emancipatorio. Hablamos, igualmente, de una *entidad* lírica autoconsciente de su carácter de multiplicidad. Se autoobserva, se habla y se maldice: “todo lo que has tenido son un montón de huesos que me robaste” (*MM*, p. 208). Así, ese *tú* se constituye del *despojo*, del *resto*. La *entidad* reconoce esta subjetividad como un desgarramiento de sí misma y, por ello, le exige, le reclama.

La autodestrucción pasa, entonces, por el poema. En él, se explicitan los *deseos* y el curso de la trayectoria delirante de la voz lírica. Las alusiones al suicidio adquieren espesor progresivamente desde *Demonia factory*—“hubo un tiempo en que la voluntad de morir fue mi patrona” (*DF*, p. 122)— hasta la tercera parte de *Monsieur Monstruo*, donde la subjetividad *yo-poeta* toma la palabra y su imagen, cual portador de la escritura poética, se nos presenta miserable, patética: “esto soy yo ahora: un escritor mediocre que ha debido suicidarse si le queda decencia” (*MM*, p. 252). El *deseo* de destrucción, entonces, se liga, evidentemente, con la labor poética y a veces es presentada como un acto producido desde el dolor, en tanto experiencia incómoda y despreciable: “maldigo entonces la página vacía donde vuelvo a comprender que nada de lo que diga debe ser recordado” (*DF*, p. 161). El poema emerge inevitable, corrosivo. Y, a pesar de todo, la poesía, la posibilidad de ser escrita, es el único camino viable para la *entidad* frente a la trascendencia: “la página como el pasado como la desposesión son la única prueba de nuestra existencia” (*DF*, p. 160). La poesía, la escritura, es esa llama que consume amigablemente, pues solamente queda “sucumbir ante la escritura sin comprender lo que es” (*DF*, p. 143).

Se trata de enfermedad y cura a un tiempo: “presientes que la lepra es la escritura [...] presientes que la lepra eres tú / Lo único cierto es que no sabes por dónde comenzar la sanación” (*DF*, p. 155). La escritura en tanto enfermedad y sanación es una imagen

poderosamente ambivalente, que dice mucho en ambos poemarios, pues trae consigo lo destructivo, junto con la posibilidad de su antídoto. Puro rizoma sin fin ni comienzo. Me explico. Dice la voz lírica, al final de *Monsieur Monstruo*, que “la única forma de empezar la narración de cualquier historia del mundo, es destruyendo este mundo (así como los propios cimientos desde los que se escribe)” (*MM*, p. 271). En consecuencia, aludir a lo destructivo desde el mosaico de subjetividades al interior de la *entidad* lírica también implica un intento de desmoronar los fundamentos poéticos desde lo formal. Entonces, “el deseo es siempre el modo de producción de algo, el deseo es siempre el modo de construcción de algo” (Guattari-Rolnik, 2006, p. 256). Veneno y antídoto. Así, el *deseo* de destrucción también *construye*, pues la creación del poema surge en esa ambivalencia ya referida; nace de la acción de dejar “todo hermosamente destruido para escribir el poema” (*MM*, p. 215). Hay circularidad: el poema es corrosivo porque emerge de la destrucción de la forma poética convencional, nace de un *deseo* emancipatorio. Y una vez concretado el poema, pareciera que lo único deseable es “Ignorar la mala presencia de la poesía Sus gestos heredados del vacío” (*DF*, p. 167). Así, el poema deja una experiencia amarga, remite al dolor y la inconformidad, que tanto eco hacen en la naturaleza de la *entidad*.

Tal ambivalencia la podemos ver igualmente en esa increpación sobre la escritura poética en *Monsieur Monstruo*, donde el autoreclamo se vuelve también manifiesto contra la *forma* poética. El primer apartado de dicho poemario es guiado por la *entidad* lírica, quien se dirige a un *tú* que en momentos determinados es poeta, alcohólico y padre, es decir, se trata de un reclamo de parte de la *entidad* hacia un enunciatario indeterminable, que cumple roles específicos, mismos que coinciden con el perfil de subjetividades esbozadas a lo largo de ambos poemarios: el poeta, el suicida, el padre. Como sea, la *entidad* le dice: “Acaba con las tonterías que preparas en versos” (*MM*, p. 199). La exigencia revela una autocrítica hacia la escritura poética y hacia los propios versos –del *tú* poeta. Al escribirse este poemario en algo semejante a la prosa, la sentencia citada remite a la necesidad de romper el carácter esquematizado y formal de la



poesía mediante el uso de un flujo prosístico sin puntuación y sin instancias enunciativas claras. El *deseo* de destrucción es, pues, una pauta para la reformulación poética, por la creación de algo distinto desde un acto de liberación. Pugna por lo no-significante, por el flujo, por *hablar* más que por *decir*.

En este punto, es pertinente caracterizar, si no ha quedado claro ya, la elaboración poética de Ernesto Carrión como una complicada puesta a prueba de la legibilidad en cuanto al orden de instancias enunciativas, es decir, estamos frente a aquello que para expresarse en su multiplicidad necesita devenir en caos, en oscilaciones. Para liberar la vorágine de subjetividades, esta *entidad* lírica necesita romper los límites unitarios de la *forma* y la *voz* poéticas, creando su propia gramática. Se omiten los signos de puntuación, dejando una sintaxis propia. Estamos ante, digamos, una afasia discursiva, un *agramatismo* poético que arroja montones de palabras en un caos de *forma* y subjetividades en el intento de configurar una poética del *delirio* –y, de paso, aproximarse así al neobarroso. De cierta forma, en esta obra se reivindica al poema no en tanto uso de la lengua, sino como “lengua sin valor de uso” (Montalbetti, 2016, p. 74). Para expresarse, la *entidad* se vuelve flujo, se vuelve *máquina de hablar*. La multiplicidad aquí impone cierto grado de opacidad frente a la enunciación. Cae en el delirio, alrededor de sus experiencias, de la escritura. No sería prudente determinar este fenómeno como flujo de conciencia, aunque sean similares. No se trata en este caso de una representación del pensamiento, sino de la convergencia de subjetividades, que van más allá de un flujo de lo sensorial para alcanzar lo polidimensional. Si en el flujo de conciencia se nos presenta un monólogo interior extenuante, aquí más bien nos hallamos frente a una sinfonía de subjetividades que pretenden hablar por sí mismas. Así, la *entidad* está en perpetuo devenir, precisamente porque abandona el *decir* en favor del *hablar* y, en ese proceso, se separa de los espacios normativizados del sentido y la identidad unívoca.

#### IV. MÁQUINA SIN CUERPO

“Soy la escisión” (DF, p. 146), sentencia la *entidad* lírica, en calidad de autodefinición. Esto lleva a un rompimiento interior, a un no-reconocimiento del cuerpo. Si estos poemarios no presentan un sujeto lírico, entonces el cuerpo aquí se vuelve imposible, mientras esta *entidad* descansa en su naturaleza de flujo. Pero maticemos esta escisión. El autodesprecio —es decir, las referencias a ese *tú* indeterminable— conduce a cierta idea de inutilidad del cuerpo, pues ya se ha visto la naturaleza incontenible de esta *entidad* y, con ello, la insuficiencia del cuerpo. “Estas manos inútiles en las que vivo” (DF, p. 123) es una queja de la *entidad* en referencia a su visión autocrítica hacia la escritura, pero también se lee en tanto propiocepción del cuerpo en cuanto algo inhabitable, intrascendente como su propia vida —algo ya señalado al final del primer apartado de este texto. En ese ejercicio de autoobservación, la *entidad* admite: “y nunca más estuve a salvo de mi cuerpo” (DF, p. 123). Nuevamente, el cuerpo aparece como recipiente insuficiente y generador del rompimiento interno.

Podemos aproximarnos también a las implicaciones de esta escisión a partir de una imagen recurrente en ambos poemarios, aunque mayormente en *Monsieur Monstruo*: el rostro inhabitado, el rostro no hallado. Vale preguntarnos, de inicio, si tal rostro es una construcción social, una identidad dada —en términos guattarianos— o, si al contrario, es una máscara confeccionada por la *entidad* para caracterizar sus subjetividades. En *Demonia factory*, ella alude al rencor de haber “pasado mis años detrás de un rostro” (DF, p. 123). Esa referencia al rostro como máscara negativa es una constante en el universo poético de Carrión. En cualquier caso, sentirse ajena al rostro reafirma ese proceso disociativo de lo identitario. Pareciera que el cuerpo, en su sentido negativo, se vuelve instrumento de conocimiento sobre sí mismo y sus imposibilidades, su multiplicidad, su desbordamiento. Y en este proceso autoperceptivo, participa el poema. Ya lo habíamos caracterizado, en tanto espacio *habitable*, como lugar donde convergen el *deseo* y la multiplicidad. Pero al mismo tiempo, el poema opera cual cuerpo paralelo que, en contacto con la *entidad*, colabora en su autopercepción: “viajo hacia mi cuerpo borrascoso desde otro cuerpo que me enseñe /

a reconocermé” (DF, p. 169). La poesía es ese otro cuerpo con la capacidad de permitir a la *entidad* reconocerse como tal, pues *llenar* la dimensión espacial del poema a partir de subjetividades es un acto de autoreconocimiento del *deseo*, la multiplicidad y el desbordamiento corporal.

Resulta interesante, en ese sentido, que la escritura sucede *a pesar* del cuerpo, de su insuficiencia, de la imposibilidad de habitarlo. Ello explica por qué la escritura poética, el poema, deviene corrosiva, miserable, dolorosa. El poema deja registro de una multiplicidad autoconsciente y comunica la terrible experiencia de no poder habitar el propio cuerpo. Pero, al mismo tiempo, la escritura inevitablemente lleva de vuelta al *deseo* de destrucción: “escribe para no escribir de nuevo / escribe para que un día puedas dejar de hacerlo” (MM, p. 217). Por lo tanto, la escritura poética bien puede ser ese fin último de la *entidad* y concretamente la subjetividad *yo-poeta* parece ser lo único que ésta puede —y está destinada a— hacer para desintegrarse en el mismo acto de escritura y consumir así ese *deseo* destructivo en una llamarada liberadora.

La destrucción implica, entonces, alcanzar a través del poema cierta conciliación en el reconocimiento sobre la imposibilidad del cuerpo, algo que permita morir: “cúrate —me dices— / si no tenemos cuerpo no podremos morir” (DF, p. 174). La escritura se vuelve, a un tiempo, refugio y destino —“regreso a la escritura / A ese útero” (DF, p. 154)—, tanto como destrucción deseada —“La muerte como única defensa” (DF, p. 164). El poema, pues, reconoce el desbordamiento del cuerpo y el *deseo* destructivo; contiene la multiplicidad y se transforma con ella. Cuerpo y poema se vuelven posibles cuando la *entidad* logra *hablar* en su código.

## V. CONCLUSIONES

Para Guattari (1992), la creación de subjetividades proviene de una “cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos” (p. 22), donde se sitúan pulsiones, afectos, angustias. Si admitimos esta línea de pensamiento, notaremos puntos cognitivos elegidos por la *entidad* para situarse y desde ahí *crear* subjetividades. Siguiendo el recorrido de ambos poemarios, tales puntos obedecen a momen-

tos específicos de su vida: la malograda convivencia familiar-doméstica, la juventud plagada de excesos, el delirio ocasionado por el alcoholismo, el pulso suicida, la escritura poética como única actividad realizable. En esa cartografía, hallamos un recorrido de pasado a presente, atravesado por situaciones donde la identidad se convierte en cenizas, donde el *deseo* gobierna y *llena* el espacio: así transita de lo renegante a lo destructivo. En esos términos, la *entidad* lírica *acontece* en el poema, lo *llena* de sí misma para abarcar todo ese mosaico de experiencias basadas en el autodesprecio, la renegación, la búsqueda de emancipación del orden vigente, la autoaniquilación. Con tal propósito, la *entidad* articula un código autónomo para expresar plenamente su caoticidad. La aproximación del poeta ecuatoriano al neobarroso le abre una vía de opacidad que modifica la estructura formal y la legibilidad, aunque no necesariamente deberíamos entender estos libros como productos de tal estética, sino más bien como sus “deudores”.

Luego entonces, la escritura se vuelve tanto refugio como campo de lucha para después devenir en proceso de autodestrucción. Justo ahí es donde se perfila con nitidez el carácter rizomático de los poemarios en su totalidad: no empiezan ni acaban; es poesía que destruye construyendo. El *deseo* lleva a la escritura poética a ser refugio, pero, al mismo tiempo, convierte el acto poético en autoaniquilación. La conciliación aparece al final: el poema solapa y comunica el autodesprecio y, eventualmente, concreta la idea de que la destrucción es lo único, lo mejor, que la escritura trae consigo. ➤

#### REFERENCIAS

- CARRIÓN, E. (2012). *Los duelos de una cabeza sin mundo*. Lima: Fondo de Animal Editores.
- COHEN, E. (2018). Genealogía del concepto de subjetividad. En M. Percia (Comp.), *Ensayo y subjetividad* (pp. 3-7). Buenos Aires: EUDEBA. [https://www.terras.edu.ar/biblioteca/16/16TUT\\_Cohen\\_Unidad\\_1.pdf](https://www.terras.edu.ar/biblioteca/16/16TUT_Cohen_Unidad_1.pdf)

- CALABRESE, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- COMBE, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En F. Cabo Aseguinolaza (Comp.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 127-154). Madrid: Arco Libros.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1985). *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- GUATTARI, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueño. <http://herzog.economia.unam.mx/academia/inae/images/portadas-libros-digitales/Libros/Cartografias-del-deseo-Felix-Guattari.pdf>
- GUERRERO, G. (2012). Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y Extremo Occidente. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 76, 19-32. <https://www.jstor.org/stable/23631226>
- MONTALBETTI, M. (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, J. (2016). *La escritura errante: ilegibilidad y escritura errante en Latinoamérica*. Frankfurt: Iberoamericana/Varvuert.