

**LA METÁFORA PICTÓRICA EN *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* (1999) DE  
VIOLETA BARRIENTOS**

**THE PICTORIAL METAPHOR IN *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* (1999) BY  
VIOLETA BARRIENTOS**

Judith Mavila Paredes Morales  
Universidad Nacional Federico Villarreal  
jparedesm@unfv.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-8566-9760>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.246>

Fecha de recepción: 17.03.25 | Fecha de aceptación: 22.06.25

**RESUMEN**

En este artículo se llevará a cabo un análisis detallado de la ékfrasis que se desarrolla entre el poemario *El jardín de las delicias* de la escritora peruana Violeta Barrientos, publicado en 1999, y la célebre obra pictórica homónima del pintor flamenco Jheronimus Bosch, conocido también como el Bosco. El texto poético de Barrientos no solo se apropia del lenguaje visual de la pintura, sino que lo reelabora con el fin de proponer una lectura renovada del imaginario medieval. A través de un diálogo constante entre lo literario y lo pictórico, la autora construye una interpretación que se sustenta en el campo figurativo de la metáfora, donde el símil, la alegoría y la sinestesia adquieren un papel central. De este modo, se despliega una visión alternativa del cuerpo, el deseo y el placer. Para examinar este proceso creativo y hermenéutico, se tomarán como herramientas los conceptos de la Retórica General Textual, ya que nos interesa identificar el funcionamiento de las figuras retóricas vinculadas a la ékfrasis, en tanto esta se convierte en soporte de la metáfora. Asimismo, se incorporará la categoría del placer a partir de un enfoque que articula los estudios queer con el psicoanálisis, con el objetivo de profundizar en la manera en que la obra cuestiona y resignifica las nociones normativas sobre la sexualidad y las representaciones del cuerpo.

**PALABRAS CLAVE:** Violeta Barrientos, metáfora, ékfrasis, placer, disidencia sexual.

**ABSTRACT**

This article undertakes a detailed analysis of the ekphrasis developed between the poetry collection *El jardín de las delicias* by Peruvian writer Violeta Barrientos, published in 1999, and the celebrated homonymous pictorial work by the Flemish painter Jheronimus Bosch, also known as Hieronymus Bosch. Barrientos's poetic text not only appropriates the visual language of the painting but also reworks it in order to propose a renewed interpretation of the medieval imaginary. Through a sustained dialogue between the literary and the pictorial, the author constructs an interpretation grounded in the figurative field of metaphor, in which simile, allegory, and synesthesia play a central role. In this way, the text unfolds an alternative vision of the body, desire, and pleasure. To examine this creative and hermeneutic process, the concepts of General Textual Rhetoric will be employed, as our interest lies in identifying the functioning of rhetorical figures related to ekphrasis, insofar as this device operates in service of metaphor. Furthermore, the category of pleasure will be addressed through an approach that articulates queer studies with psychoanalysis, with the aim of deepening the understanding of how the work challenges and resignifies normative notions of sexuality and representations of the body.

**KEYWORDS:** Violeta Barrientos, metaphor, ekphrasis, pleasure, sexual dissidence.

## 1. INTRODUCCIÓN

Estudiaremos el poemario *El jardín de las delicias* (1999) de Violeta Barrientos (Lima, 1963). La producción literaria de la poeta peruana inicia con *Elixir* (1991) y ha forjado, desde entonces, una obra sólida que se prolonga hasta la actualidad. Sin embargo, debe mencionarse que “la crítica sobre [su] producción poética es superficial y reducida”<sup>1</sup> (Paredes Morales, 2023, p. 71). Por su parte, el título, la estructura y el desarrollo del poemario guardan una relación estrecha con la obra del pintor neerlandés Jheronimus Bosch (el Bosco). La obra presenta cuatro secciones: una que emula el tríptico cerrado del Bosco —donde se representa el tercer día de la creación—, seguida de tres partes numeradas (1-3) y análogas a la distribución pictórica: paraíso, vida profana (lujuria) e infierno.

En este análisis, nos centraremos en dos poemas de la sección 1: “La nave de los locos (alegoría gay)” y “El jardín de las delicias”, écfrasis<sup>2</sup> de las pinturas homónimas del Bosco. Estos poemas se han seleccionado por su diálogo interartístico con Jheronimus Bosch y por desarrollar el tópico del placer, particularmente desde una erótica homosexual. Asimismo, cabe señalar que la recepción crítica de ambos textos es prácticamente nula; por ello, esta investigación busca cubrir dichos vacíos mediante el análisis comparativo de los poemas con la obra pictórica correspondiente.

## 2. LA NUEVA LOCURA: “LA NAVE DE LOS LOCOS (ALEGORÍA GAY)”

La écfrasis, como representación verbal de una obra visual, puede ubicarse dentro de las figuras pragmáticas de la descripción. Esta figura retórica sirve de instrumento a la metáfora (García Barrientos, 2000, p. 70). Complementariamente a esta definición instrumental, Jesús Díaz Bucero y M<sup>a</sup> Dolores Sánchez Pérez (2014) también aportan al concepto de écfrasis al afirmar lo siguiente:

Ekphrasis [es] entendida como una obra literaria nacida a partir de una obra plástica. El punto de partida de la ekphrasis es una experiencia estética del poeta actuando como espectador. Es la emoción, el pensamiento, el suceso que despierta una obra de arte en el poeta lo que mueve a llevarla a su lenguaje, a comprenderla a través de su propio medio expresivo. Primero que poeta, en estos casos, es espectador y como tal debe detener la mirada en la obra plástica, sentirla y vivirla, hacerse uno con ella y conseguir así acceder [...]. (p. 189)

---

<sup>1</sup> Para mayor detalle sobre la recepción crítica de su obra, revisar Paredes Morales (2023).

<sup>2</sup> Entiéndase la écfrasis como figura retórica que consiste en describir un objeto artístico con palabras, es decir, representar visualmente alguna entidad con un texto.

Esta explicación permite comprender el trabajo desarrollado por la poeta Violeta Barrientos, primero, como receptora de la obra pictórica del Bosco, y luego en tanto reintérprete de sus pinturas a partir de su propio mundo, desde su subjetividad lesbiana.

El poema “La nave de los locos (alegoría gay)” inicia con un epígrafe: “Santa Croix de la Bretonnerie, / ruega por nosotros” (Barrientos, 2006, p. 19). Esta inserción no es gratuita, porque articula dos mundos y tiempos distintos. Primero, el siglo XIII, cuando los canónigos de la Santa Cruz fundaron el convento de Sainte Croix de la Bretonnerie en Francia; segundo, el siglo XX, cuando dicha calle se transformó en un espacio de reunión reconocido para homosexuales y lesbianas. El epígrafe fusiona así lo medieval y lo moderno, y es el tiempo actual el que resemantiza el espacio sagrado.

La primera estrofa declara: “Quien se embarca a lo desconocido ve pasar los días / y enloquece en alta mar” (Barrientos, 2006, p. 19). Claramente, aquí se establece una referencia con el cuadro *La nave de los locos* del pintor flamenco el Bosco. Los dos primeros versos representan la embarcación y el mar que aparecen en la pintura, mientras que el poema está delineando su propia nave: cada grafema, fonema, sílaba, palabra, verso y estrofa configura la totalidad del poema y, por extensión, del poemario. Además, la primera estrofa plantea el tema de la locura. Tópico que los artistas medievales y renacentistas emplean tanto en la literatura como en la pintura, y que Barrientos vuelve a trabajar, pero donde la locura es resemantizada y puede cobijar significados más generales, tal como el de los deseos trasgresores.

Si bien es importante hacer notar la obra pictórica que da origen al diálogo que plantea la poeta peruana, su trabajo poético se solventa también por sí mismo. Por su lado, Díaz y Sánchez (2014), en relación a la ékphrasis, anotan lo siguiente:

[...] debe estudiarse desde su interior. Buscar su significado en las relaciones internas. La verdadera importancia de la ekphrasis esta [*sic*] dentro de ella misma, no en su origen. La significación del poema está en lo que se dicen las palabras entre ellas, en cómo se relacionan, en cómo se componen. El poeta nos presenta su obra y es a través de ella y de sus relaciones internas como llega a la anterior. Es en su forma de establecer la metáfora, de efectuarla y de crear el suceso donde se alcanza la poesía. (p. 191)

Coincidimos con esta propuesta, puesto que es innegable el vínculo que se establece entre la pintura y la poesía, pero también es cierto que, en este caso, la poesía presenta su *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, es decir, hay un manejo de las ideas, de la estructura y del lenguaje, que le son evidentes a la ficción.

Para continuar con el análisis, en la siguiente estrofa, la voz poética retorna a los semas marinos, pero también se suman los del tiempo, uno pensado en su circularidad. La metáfora aquí se torna corporal: la popa de la nave tiene la fragilidad de un cartílago, donde, además, frota su cuerpo en la noche. Estamos ante una visión sensual de la realidad:

El mar y sólo el mar.  
Nada estorba la inspiración desmedida  
ni cálculo ni distancia  
sólo un tiempo circular  
de amaneceres y atardeceres  
sumando al pasado olas sin fin  
y un cielo expuesto en variaciones de a minuto  
acompañando en silencio el recorrido  
lanzando una luz  
blanca como un faro  
cuyo punto fijo es el frágil cartílago  
de la popa que restriega el negro cuenco  
de la noche ocular. (Barrientos, 2006, p. 19)

Esta estrofa se desarrolla a partir del sema del líquido, espacio femenino, representado por el mar. La imagen marina se ve complementada por el cielo que se moviliza a partir de la luz. Entre el mar y el cielo, se encuentra la embarcación, pero también el tiempo (uno de naturaleza circular): donde luz y oscuridad confluyen.

En la tercera estrofa, Barrientos (2006) emplea la cursiva como otra voz, una que representa al poeta: “*Ahí va la nave, hermandad de bebedores / librados a la poesía, ardor de cuerpos / arca perdida. [sic]*” (p. 19). Nos referimos con la voz de poeta al oficio. El yo poético se coloca en un nivel fuera de la representación para señalar a la nave de los locos.

Como decíamos líneas arriba, su locura pasa por el “ardor de cuerpos”, el placer y la poesía. Finalmente, esa es la propuesta de todo el poema: la poeta nos muestra la comunión de la escritura poética con el erotismo y metaforizada en la nave de los locos. Es como afirman los autores en las siguientes líneas:

El poeta pasa de la actitud contemplativa a la acción, a la actuación y nos “desvela su misterio del arte” o al menos en la dirección que él lo ha sentido. Una Ekphrasis se convierte en la forma del poeta de aceptar el desafío, que según Gadamer, la obra de arte lanza para que actúe, es la forma que posee el escritor de formar parte del juego y convertirse en él. Es su forma de

establecer una tensión metafórica y lanzar un nuevo objeto. Con las ekphrasis se produce un crecimiento del ser como lo nombraría Gadamer. (Díaz y Sánchez, 2014, p. 191)

La cuarta estrofa representa de manera evidente a dos personajes de la pintura *La nave de los locos* (1503-1504?). Se trata de dos religiosos: un fraile y una monja. En la pintura, ambos visten de gris, excepto por el velo y la cofia de la monja que son blancos. El fraile canta al mismo tiempo que ella canta y toca el laúd. Los versos de esa estrofa lo revelan así: “En tierra firme, se calcula en tiempo, / y dinero un viaje nupcial. / Se enrojece el rostro del fraile / el laúd femenino vibra en armonía musical” (Barrientos, 2006, pp. 19-20).

Por su parte, en la quinta estrofa, los semas de “unión”, “libertad”, “espacio” y “prohibido” se articulan para construir un territorio destinado a las disidencias sexuales; un ámbito donde los una precisamente esa libertad de elegir:

La fraternidad fundada en el libre albedrío  
es un rincón en la ciudad:  
una isla en el mapa sólo visible a conocidos,  
lugar imaginario,  
la barca huye fronteras, territorios  
sin destino, escoge fechas de partida o llegada  
busca guarida en un continente clandestino. (Barrientos, 2006, p. 20)

Como señalábamos, esta estrofa anota una comunión basada en la libertad de elección, pero también en la clandestinidad, un espacio donde la ley no alcanza. A propósito de ello, conviene mencionar lo que Michel Foucault (2013) explica en su *Historia de la locura* al mencionar que, luego de la lepra, dos siglos después, aparece la locura para reemplazarla:

Ese fenómeno es la locura. Pero será necesario un largo momento de latencia, casi dos siglos, para que este nuevo azote que sucede a la lepra en los miedos seculares suscite, como ella, afanes de separación, de exclusión, de purificación que, sin embargo, tan evidentemente le son consustanciales. Antes de que la locura sea dominada, a mediados del siglo XVII, antes de que en su favor se hagan resucitar viejos ritos, había estado aunada, obstinadamente, a todas las grandes experiencias del Renacimiento. (p. 20)

El poema trastoca el significado que se presentaba en la Edad Media y el Renacimiento; la locura adquiere otro significado toda vez que ahora se asume como “el libre albedrío”. La barca de los “nuevos” locos, por su lado, busca un espacio oculto o fuera de la ley. Tal parece decirnos la estrofa cinco que existe un *locus* para aquellos que deciden actuar lejos de la idea de destino y lejos también de las miradas inquisidoras.

La estrofa sexta nos muestra una serie de imágenes que nos remiten a una escena, como si de una película se tratara, y donde dos espacios se concatenan para transportar al lector de un lugar a otro. Pasamos de un lugar fijo, representado por la mesa, a uno marino en el cual se puede sentir el sabor salobre del mar:

La alucinación de la noche destellaba,  
acodados a una mesa, los bebedores  
se mojan los labios con agua salada.  
Se agolpan en torno las almas errantes,  
sus vidas seducen a los navegantes,  
rostros jóvenes, singulares y hermosos  
se acercan ofreciéndose a los ojos. (Barrientos, 2006, p. 20)

De igual modo, la sensualidad se manifiesta en estos versos mediante la sinécdoque del rostro. Esas caras —jóvenes y bellas— resultan, precisamente por ello, seductoras y penetran de forma visual. La metáfora, según Stefano Arduini (2000), no constituye una simple intersección entre campos semánticos, sino “una realidad nueva; en este sentido el simbolismo es puro realismo: inventa una realidad [...] la metáfora se convierte así en el medio para trascender el significado referencial y alcanzar una verdad más íntima y profunda” (p. 108). Esto es lo que ocurre en la estrofa: el yo poético ofrece, a partir de semas sensoriales, una realidad íntima del deseo que aún carece de cuerpo, aunque sí posee rostro.

En las dos últimas estrofas, el yo poético se manifiesta mediante el símil de la niebla como *Das Ding* lacaniano —esa Cosa traumática que “se sitúa más allá del principio del placer” (Lacan, 1959/1960, p. 68)—. Dicha niebla encarna lo Real, es decir, aquello que, de acuerdo con Lacan (1972/1973), “no cesa de no escribirse” en la cadena significante (p. 59): “Y la niebla anda rondando / como un alma en pena que espanta. / A pocos pasos, la meditación vigila” (Barrientos, 2006, p. 20).

Si bien lo Real resiste a la simbolización —es “lo imposible” (Lacan, 1973, p. 167)—, genera *objetos a* que, como señala Miller (2006), son “restos no simbolizables que pulsan en el inconsciente” (p. 112). Estos ecos se movilizan a través del registro Imaginario mediante “cadenas de significantes” (Lacan, 1957, p. 502), proceso que Žižek (1992) contextualiza al definir lo Real como “tanto el núcleo duro que resiste la simbolización como una entidad quimérica carente de congruencia ontológica” (p. 220).

Este enfrentamiento con lo Real provoca *aphanisis* (desvanecimiento del sujeto ante lo innombrable), lo cual se manifiesta solo mediante fantasmas que, en palabras de Lacan (1958/1959), “velan el vacío central de la Cosa” (p. 141). En los versos, estos ecos denotan *lalangue* —esa “dimensión pre-discursiva del inconsciente” (Lacan, 1971/1972, p. 172)— en que la niebla opera como velo protector del goce (*jouissance*), concepto que Soler (2018) vincula con “la satisfacción que desgarrar al sujeto” (p. 91). Paralelamente, emerge el punto de capitón —“anudamiento simbólico que fija significación” (Lacan, 1955/1956, p. 283)— en el acto escritural consciente: “Y entre la noche y el día, / anudo y desnudo estos versos / mientras el mar se lleva los cuerpos / y las mesas quedan vacías” (Barrientos, 2006, p. 20).

El verbo “anudar” aquí metaforiza el *sinthome* lacaniano —“puntada que cose los tres registros” (Lacan, 1975/1976, p. 124)—, mientras el mar devorador simboliza lo Real primordial y las mesas vacías encarnan la falta (*manque*) constitutiva que Evans (2007) define como “el motor estructural del deseo” (p. 115).

Es así como aparece la alegoría, elaborada aquí en el corpus mediante la ejecución de la subversión epistemológica de la tradición metafísica medieval. Esta, como analiza Bloch (1988), instituía una ontología donde el cuerpo operaba como “lastre del alma que solo alcanzaría salvación mediante su separación de la materia” (p. 45). Este dualismo ascético, axial en el pensamiento escolástico, constituía lo corpóreo como cárcel del espíritu y obstáculo para la trascendencia, negando toda positividad ética o gnoseológica a la materialidad.

Frente a este paradigma, la obra erige una alegoría del deseo disidente que trasciende el marco premoderno de la locura (entendida como desviación ontológica). Configura, en cambio, sujetos agentes que, según la formulación de Halberstam (2005), “imaginan espacios *queer* fuera de los marcos heteronormativos” (p. 6). Dichos espacios son topografías políticas de resistencia que, como precisa Ahmed (2006), trazan “líneas de fuga de la mirada patriarcal que disciplina los cuerpos” (p. 132). Se trata, en efecto, de prácticas cartográficas antagonistas que desmontan la regulación espacial y somática del binarismo de género.

El fundamento teórico de esta transgresión lo proporciona Judith Butler (2002) en *Cuerpos que importan*. Su crítica a la matriz heterosexual de lo inteligible desvela cómo el régimen simbólico dominante opera mediante una economía psíquica de la abyección:

lo que supone la perspectiva heterosexista de la esfera simbólica es que las identificaciones aparentemente invertidas señalan efectiva y exclusivamente la abyección antes que el placer, o indican abyección sin señalar al mismo tiempo la posibilidad de una insurrección placentera contra la ley o un giro erótico de la ley contra sí misma. (p. 167)

La autora desmonta aquí la lógica sacrificial que reduce lo no normativo a pura negatividad (abyección). Su aporte axial radica en develar que estas identificaciones contienen en su misma exclusión la potencialidad para una reversión erótica de la Ley simbólica: la abyección deviene así umbral dialéctico desde el cual el sujeto abyecto puede reinscribir el placer como acto de insurrección semiótica.

Precisamente, Violeta Barrientos —articulando lo que Preciado (2020) denomina “contra-semiótica de los placeres disidentes” (p. 88)— centra su poética en el placer sensorial como *praxis* decolonial del cuerpo. Esta contra-semiótica opera una resignificación carnal de los significantes y transmuta códigos abyectos en vectores de agencia erótica. Sus semas, como postula Muñoz (2009), “desactivan la abyección mediante una economía libidinal alternativa” (p. 32) e instauran un régimen de valoración somática antagonista en el cual el goce disidente es acto de sabotaje epistemológico.

Este dispositivo configura lo que De Lauretis (2011) conceptualiza como “tecnología del género subversiva: erotismo como resistencia a la prohibición” (p. 157). El término tecnología es crucial: designa un aparato estratégico de reapropiación corpórea y a partir del que la disidencia sexual trasciende lo identitario para constituirse en práctica política encarnada. El erotismo deviene instrumento técnico de deconstrucción del sistema sexo/género, motivo por el que fusiona *jouissance* y resistencia en un gesto performativo que subvierte la prohibición desde su núcleo pulsional.

### **3. EL DESEO DE CUERPOS IGUALES: “EL JARDÍN DE LAS DELICIAS”**

La éfrasis es la unión de recursos retóricos y visuales, y en el que hay “una migración del mundo visual al mundo lírico” (Rodríguez-Zárate, 2019, p. 214). Además, se evidencia una intertextualidad de dos semióticas: el objeto plástico y el texto verbal. En este caso, pasamos de la pintura *El jardín de las delicias* (1500-1505?) del Bosco al poema de Violeta Barrientos titulado de forma homónima. Se presentan dos semióticas distintas, donde una alimenta a otra, pero solo para crear su propio mundo; es decir, se trata de una lectura desde el presente de la visión medieval.

El poema “El jardín de las delicias” se ubica, al igual que “La nave de los locos (alegoría gay)”, en la sección 1. Este poema presenta seis estrofas y un registro planteado desde el inicio del poemario, donde el lenguaje poético se alimenta del pictórico. Estamos, así, ante una relectura de la obra del Bosco. En la primera estrofa, leemos: “Graciosos cuerpos, células vivas, piel nacarada. / El mundo gira en la burbuja del placer / desnudo en ascensión espiritual”



(Barrientos, 2006, p. 22). En estos primeros versos, el vínculo entre cuerpos bellos y vitales con un plano inmaterial es notorio. La construcción del cuerpo se puede ver a partir del color (“piel nacarada”), mientras que la antítesis entre cuerpo y alma queda demolida. El campo figurativo de la antítesis “pone a prueba la comprensión, crea una tensión creativa que rompe certezas definidas e ilumina las cosas con un sentido no reconocible inmediatamente” (Arduini, 2000, p. 120). De tal manera, estamos ante el quiebre de una verdad que se originó en la Edad Media, cuando el alma pasó a ser el motivo primordial del ser humano, y arrojó al cuerpo al lugar de la rémora o lastre. Por su lado, Violeta Barrientos resemantiza tal contraposición.

El tríptico del Bosco cobra vida y la “burbuja del placer” toma forma, pero hay una diferencia enorme. En la pintura, la burbuja que cobija a los amantes está resquebrajada, hecho que muestra lo fácil que se destruye el placer. En cambio, en este verso no hay tal destrucción y, por lo tanto, el placer es redimido al punto de mezclarse con los semas no corporales. Ahora bien, Georges Bataille (2013) nos explica cómo es el vínculo entre la experiencia mística y la erótica:

Ya no hay diferencias en ningún punto: imposible situar una distancia, el sujeto perdido en la presencia indistinta e ilimitada del universo y de sí mismo deja de pertenecer al desarrollo sensible del tiempo. Está absorto en el instante que se eterniza. Aparentemente de forma definitiva, ya sin apego al porvenir o al pasado, está en el instante, y sólo el instante es eternidad. (p. 254)

Continuemos con la siguiente estrofa: “Cuerpos magramente alargados / adornan fantasías interminables. / Sobre la roca negra de asfalto, / hombres de cáscara delgada y / mejillas hundidas, / gran mural geográfico de rostros / en oleaje” (Barrientos, 2006, p. 22). En la segunda estrofa, continúan dibujándose los cuerpos a partir de sus dimensiones y las otras construcciones maravillosas de la pintura. También aparece el color, pero por contraste ya no es nácar sino negro, el color del mineral.

Seguimos con la estrofa tercera: “Un bestiario antediluviano inunda el paisaje / de animales y plantas sensibles al placer y al dolor. / Alegría, alegoría, la Poesía vuelta al origen salvaje” (Barrientos, 2006, p. 22). En estos versos, observamos cómo al paisaje humano se complementa a uno animal y vegetal, animales que el bestiario imagina. Plantas y animales también son materialidad; y sus cuerpos se movilizan entre el placer y el displacer. En esta parte del poema, el yo poético lee las imágenes de los animales y las plantas representados en la pintura como parte del bestiario que, en la Edad Media, fue muy fructífero. Dicho bestiario medieval no tenía ningún afán de estudiar como disciplina la biología animal, sino de explicar los componentes morales presentes en la figura de algún animal, ya sea real o imaginado; para

el caso medieval, estos tienen la misma sustancia. Además del tema pictórico, se observa una necesidad de hablar sobre la propia creación poética: la alegoría de la alegoría. La poesía, entonces, retorna a sus inicios. La alegoría era el lenguaje del hombre medieval; y la vida solo podía ser entendida a partir de símbolos. Todo significaba y este todo era Dios:

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior. (Eco, 1997, p. 69)

La voz poética se apropia de esa alegoría-alegría y ella le permite iniciar un acercamiento a la propia escritura. En la siguiente estrofa, leemos lo siguiente:

Rosas como nalgas abiertas  
encarnan olores translúcidos  
y el aire desenvuelve una fragancia  
incubada en sus pétalos por siglos.  
Mares fortificados  
son tibias profundidades en reposo.  
El río de la Claridad baña la orilla oculta del cielo  
y el Hombre no ha descubierto aún en qué se diferencia  
su hígado le es invisible y su corazón también.  
El trabajo no ha endurecido aún la mano del que acaricia  
y el árbol de la Vida en medio del paraje,  
recién nace, agita sus hojas brillantes  
se le oye crecer. (Barrientos, 2006, pp. 22-23)

El símil se materializa y se sexualiza, y la naturaleza asume la forma humana a partir de una erótica del ano (“Rosas como nalgas abiertas”). En ese orden, todo lo asociado a una materialidad toma alguna forma. Por ejemplo, los olores se vuelven translúcidos; es decir, adquieren propiedades de la materia. Toda esta estrofa está repleta de metáforas sinestésicas:

La sinestesia, o trasposizione sensoriale, è all’origine di un processo psicologico che si fonda sull’interazione degli organi di senso nell’atto della percezione e che interessa anche l’atto comunicativo, in quanto, se contenuto in certi limiti di normalità mentale, può venir comunicato con mezzi linguistici. Perché ciò avvenga, bisogna che la trasposizione modifichi il rapporto segnico convenzionale di parole designanti immagini sensoriali: con ciò la sinestesia diventa un fatto linguistico, anzi semantico, innovativo e motivato, che si può riscontrare abbastanza diffuso al livello della lingua comune

[La sinestesia, o transposición sensorial, tiene como origen un proceso psicológico que se funda en la interacción de los órganos de los sentidos, en el acto de la percepción, y que interesa también al acto comunicativo, en cuanto, si está dentro de ciertos límites de normalidad mental, puede ser comunicado por medios lingüísticos. Para que esto suceda, se necesita que la transposición modifique la relación de signo convencional de las palabras que designan imágenes sensoriales: con esto, la sinestesia se convierte en un hecho lingüístico, incluso semántico, innovador y motivado, que se puede encontrar bastante extendido a nivel del lenguaje común]. (Rosiello, 1963, p. 3)

Luigi Rosiello presenta la sinestesia como un caso de metáfora aplicada al léxico que designa imágenes sensoriales, es decir, que asocia dos unidades que pasan de un significado a otro. Tal como observamos en los versos siguientes de “El jardín de las delicias”: “y el aire desenvuelve una fragancia” (v. 16), “son tibias profundidades en reposo” (v. 19), “El trabajo no ha endurecido aún la mano del que acaricia” (v. 23), “recién nace, agita sus hojas brillantes” (v. 25), “se le oye crecer” (v. 26); en efecto, el yo poético construye una serie de sensaciones para satisfacer los sentidos. Por lo tanto, podemos decir que lo que se está desarrollando a nivel de contenido —la muestra del placer— también se desenvuelve a la par en el discurso. Además, el árbol de la vida se posiciona en tanto criatura que crece y se agita. El ser humano todavía no ha sido expulsado del paraíso toda vez que aún no sabe de su propia corporalidad, esto es, su propio dolor.

La poesía, entonces, opera como un imaginario discursivo en que el deseo sexodisidente puede fluir y reconfigurar lo simbólico, pero, tal como lo demuestra Judith Butler (2002), se trata de una lucha constante. El placer de los cuerpos iguales solo se puede entender como abyecto desde una visión heterosexual:

Es importante señalar que el repliegue erótico de las prohibiciones y la producción de nuevas formas de sexualidad no es un asunto transitorio dentro del terreno imaginario que inevitablemente se evaporará bajo el peso prohibitivo de lo simbólico. La resignificación de la sexualidad gay y lesbiana a través de la abyección y contra la abyección es en sí misma una reformulación y una proliferación inesperadas de lo simbólico mismo.

El hecho de que haya quienes estimen que esta visión de un futuro sexual legitimado de manera diferente no es más que una vana fantasía prueba hasta qué punto prevalece una psique heterosexual que desea restringir su [sic] fantasías homosexuales a la esfera de los culturalmente imposible o de los sueños e ilusiones transitorios. (p. 167)

Sin embargo, la literatura ha emprendido ya esta batalla de resignificación. La poesía de Violeta Barrientos, por ejemplo, imagina una retórica de los sentidos específica para el placer sexodisidente, razón por la que opera al margen de la mirada patriarcal reguladora. Esta construcción de un espacio erótico alternativo encuentra eco en la noción de Anzaldúa (1987) sobre los “espacios liminares”, donde las identidades fronterizas elaboran sus propios códigos. Leamos la siguiente estrofa:

La luna hermética se balancea cristalina  
sobre un estanque de agua,  
juego de espejos que desorienta a los amantes.

La cabellera de la doncella turba  
la sangre dejando entrever un reino virgen.

La pasión paraliza a su presa (Barrientos, 2006, p. 23)

Aquí, las metáforas engendran un tropo femenino autónomo —el reino lunar— como escenario del encuentro primordial entre cuerpos y donde la pasión ejerce soberanía. La carga sexual, ineludiblemente asociada a Lesbos como significante histórico-cultural de lo lésbico (Castle, 1993), configura una lectura sexodisidente que interroga y subvierte las representaciones canónicas, tal como las del Bosco, desde una perspectiva *queer*.

La última estrofa dice: “Largas reflexiones sobre el monte de Goce. / Pubis, inapelable camino del alma, / hasta ti llego en peregrinaje” (Barrientos, 2006, p. 23). La voz poética termina como inició, vale decir, con una comunión entre una aptitud sacra con una pagana; y el peregrinaje es hacia el sexo femenino. Es importante subrayar en esta parte otro elemento de corte medieval: los peregrinajes constantes que se desarrollaban para visitar un lugar santificado (recordemos por ejemplo el de Santiago); no obstante, en este caso, el poema subvierte la figura del poder sobrenatural o milagroso que había al final de la peregrinación y nos entrega el lado anverso, el de lo gentil. Las reflexiones ya no son sacras y el espacio espiritual se ha transformado en uno corporal; a su vez, el alma se somatiza y el yo poético se guía por su libido. En estos versos finales es donde evidenciamos nuevamente otro tipo de goce, de placer, uno de cuerpos iguales, de cuerpos que se reflejan; en suma, de cuerpos lésbicos. Esta idea genera un (re)encuentro que la poesía mística propuso, a saber: la corporeización del deseo, entre la oscuridad y la luz, hasta la disolución del yo en un todo que nos supera.

#### 4. CONCLUSIONES

Los poemas “El jardín de las delicias” y “La nave de los locos (alegoría gay)” transitan entre significantes que evidencian la opresión hacia lo disidente, a la vez que plantean una vía de escape mediante la práctica literaria. A través del análisis efrástico, se procede a una relectura de las pinturas medievales y de sus tópicos asociados —la locura y el control de los cuerpos—, lo cual ofrece una perspectiva contemporánea. En este diálogo interartístico entre poesía y pintura, la palabra poética se erige en un nuevo pincel que traza fantasías, cosmovisiones,

deseos y alegorías alternativas —otra nave de los locos, otro jardín de las delicias— orientadas hacia la disidencia sexual.

El campo figurativo desplegado por el yo poético en los poemas de Barrientos — particularmente a través del símil, la alegoría y la sinestesia— revela de modo elocuente el placer, el deseo y el erotismo disidentes. Estos elementos, incorporados por la autora a su propuesta, constituyen una novedad frente a lo planteado originalmente por el Bosco en su obra pictórica. Por tanto, dicho deseo y tal placer configuran la relectura que Violeta Barrientos efectúa de la pintura bosquiana. Nos hallamos, en consecuencia, ante una poesía que se atreve a imaginar un mundo posible: una nave homosexual y un jardín de las delicias donde el eros de la sexualidad transgresora persiste y fluctúa pese a la niebla, la mirada inquisidora y la abyección.

Asimismo, esta investigación busca revalorar tanto la figura de Violeta Barrientos en el canon de la poesía peruana como su obra poética a través de un análisis crítico-literario especializado. Concluimos que su propuesta no solo subvierte el orden heteronormativo inmerso en la obra de el Bosco, sino que, gracias al uso estratégico de la écfrasis y el despliegue del campo figurativo de la metáfora, reescribe y reinscribe la sexualidad disidente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, S. (2006). *Orientations: Toward a queer phenomenology*. Duke University Press.
- ANZALDÚA, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. Aunt Lute.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BARRIENTOS, V. (2006). *El jardín de las delicias*. Hipocampo Editores.
- BATAILLE, G. (2013). *El erotismo*. Fábula Tusquets Editores.
- BLOCH, R. (1988). *La visión del cuerpo en la Edad Media*. Siruela.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- CASTLE, T. (1993). *The apparitional lesbian: Female homosexuality and modern culture*. Columbia University Press.
- DE LAURETIS, T. (2011). *Tecnologías del género*. Eterna Cadencia.

- DÍAZ-BUCERO, J., y SÁNCHEZ-PÉREZ, M<sup>a</sup>. D. (2014). Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes. *Escritura e Imagen*, 10, 181-198. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESIM.2014.v10.46405](https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2014.v10.46405)
- ECO, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Lumen.
- EVANS, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Paidós.
- FOUCAULT, M. (2013). *Historia de la locura en la época clásica* (Vol. 1). Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Arco Libros.
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a queer time and place*. NYU Press.
- LACAN, J. (1955/1956). *El seminario, libro 3: Las psicosis*. Paidós.
- LACAN, J. (1957). La instancia de la letra en el inconsciente. En *Escritos 1*. Siglo XXI.
- LACAN, J. (1958/1959). *El seminario, libro 6: El deseo y su interpretación*. Paidós.
- LACAN, J. (1959/1960). *El seminario, libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós.
- LACAN, J. (1971/1972). *El seminario, libro 19: ...O peor*. Paidós.
- LACAN, J. (1972/1973). *El seminario, libro 20: Aun*. Paidós.
- LACAN, J. (1973). *El seminario, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales*. Paidós.
- LACAN, J. (1975/1976). *El seminario, libro 23: El sinthome*. Paidós.
- MILLER, J. A. (2006). *Introducción a la clínica lacaniana*. ELP-RBA.
- MUÑOZ, J. E. (2009). *Cruising Utopia*. NYU Press.
- PAREDES MORALES, J. M. (2023). Cómo nombrar lo innombrable. Un análisis de la metáfora del cuerpo en la poesía de Violeta Barrientos. *Letras*, 94(140), 70-79. <https://doi.org/10.30920/letras.94.140.5>
- PRECIADO, P. B. (2020). *Un apartamento en Urano*. Anagrama.
- RODRÍGUEZ-ZÁRATE, M. (2019). La palabra como pincel del desengaño: la écfrasis y el vanitas en tres sonetos del Príncipe del Esquilache. *Letras*, 90(132), 210-227. <https://doi.org/10.30920/letras.90.132.9>
- ROSIELLO, L. (1963). Le sinestésie nell'opera di montale. *Rendiconti*, (7), 3-21.
- SOLER, C. (2018). *Lo que Lacan dijo de las mujeres*. Paidós.

ŽIŽEK, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI.