

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Area de Letras

**Programa de Maestría
en Letras Hispanoamericanas**

**La apariencia del barro: polifonía y narratividad como
estrategias poéticas en Iván Carvajal**

Juan Carlos Mejía

**Tutora: Dra. Miriam Merchán
Quito, Ecuador**

2000

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de Magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la Universidad para que haga de ella un documento disponible para su lectura según las normas de la institución.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquiera copia dentro de las regulaciones de la Universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de ésta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.

Juan Carlos Mejía

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Area de Letras

**Programa de Maestría
en Letras Hispanoamericanas**

**La apariencia del barro: polifonía y narratividad como
estrategias poéticas en Iván Carvajal**

Juan Carlos Mejía

**Tutora: Dra. Miriam Merchán
Quito, Ecuador**

2000

RESUMEN

Entendiendo que la obra de Iván Carvajal, se inscribe dentro de un periodo de reconocimiento de la híbrida realidad ecuatoriana, se analiza brevemente los principales postulados de la teoría de la recepción y de cómo el “artefacto” poético de Mukarovsky, se transforma en un “objeto estético”, a través de la concretización de las indeterminaciones. El objeto estético entonces, compuesto de palabras, que por el uso que de ellas hace el poeta, crea y recrea el mundo. Se recurre del mismo modo a la deconstrucción para expresar cómo la poesía difiere la realidad y cómo el poeta mismo deconstruye mitos e historias. Al diferir la realidad, al diferir los significados, consigue que la palabra sea usada libremente, con la libertad que obtiene el signo al liberarse de su cualidad comunicativa. La metáfora, el signo y la palabra iluminan el mundo, oscurecido por el lenguaje, que a pesar de ello, lo recrea. En esta tesis se propone una lectura de tres poemarios: *En los labios la celada* (“A la luz de Botticelli” y Celadas), *Los amantes de Sumpa* e *Inventando a Lennon*. Esta lectura pretende recuperar el viaje que hace Carvajal a través de la mitología clásica, la mestiza ecuatoriana y la producida por la industria cultural hegemónica. En los textos cuya lectura se propone se ve cómo se narra una historia a partir de una voz poética, historia que por la necesidad de ser narrada, recurre al uso de varias voces, de este modo la voz poética, desempeña varios papeles, de varios personajes, en el tinglado que va armando Carvajal en cada una de las obras que conforman el corpus de este trabajo.

Lo que el lector encuentre de interesante en esta tesis se lo debo exclusivamente a la Dra. Miriam Merchán, sin cuyo aliento no hubiese terminado la misma y a quien dedico el presente trabajo, ya que me mostró que la filosofía parece ocuparse sólo de la verdad, pero quizá no diga más que fantasías, y la literatura parece ocuparse sólo de fantasías, pero quizá diga la verdad, como sostiene Pereira. Todos los yerros e inexactitudes son de exclusiva responsabilidad del autor del presente trabajo.

INDICE

INTRODUCCION.....	pág. 7
CAPITULO I.....	pág. 11
CAPITULO II.....	pág. 16
CAPITULO III.....	pág. 51
CAPITULO IV.....	pág. 79
CAPITULO V.....	pág. 102
CONCLUSIONES.....	pág. 122
BIBLIOGRAFIA.....	pág. 126.

INTRODUCCION

El objeto de estudio de la presente tesis es efectuar una lectura de algunos poemas de la obra de Iván Carvajal. Para el efecto he seleccionado “A la luz de Botticelli” y “Celadas”, ambos contenidos en *En los labios la celada. De Los amantes de Sumpa* y de *Inventando a Lennon*, he seleccionado poemas que en el primer caso abarcan casi la totalidad del poemario, mientras que del segundo se ha seleccionado “Retablos” y “Travesías”.

Los elementos retóricos han sido analizados en tanto y cuanto su importancia se adecue al objeto de esta tesis, esto es efectuar una lectura alegórica y una “concretización” de los poemas antes anotados.

El primer capítulo contiene una breve relación de la obra de Carvajal. En cuanto a su ubicación histórica, me remito directamente a la obra de Juan Valdano citada en la bibliografía. Carvajal, en este sentido se encuentra enmarcado dentro de lo que Valdano ha denominado la “literatura del reconocimiento”. Cronológicamente, su obra se ubica desde finales de la década del 70 hasta su reciente publicación a mediados de agosto de 2000.

El segundo capítulo hace un recorrido teórico que partiendo de los aportes de Heidegger y el reconocimiento del lenguaje como elemento que nos permite llegar a la realidad, se desplaza hacia la teoría de la recepción. Dado que Carvajal establece, como se demuestra en la presente tesis, un diálogo con objetos de la realidad, buscando ya no la naturaleza, sino sobre todo, el lenguaje, se enfrenta sucesivamente a las

indeterminaciones producidas por objetos artísticos y/o míticos. Este recorrido por dichas indeterminaciones, a su vez son plasmados en un artefacto que por la lectura que aquí hago, se convierten en un objeto estético. Este objeto estético, a su vez que comunica, crea. La creación de este objeto estético es producida por el carácter de la poesía de Carvajal. Al recurrir a una serie de mitos, clásicos, mestizos y/o contemporáneos, Carvajal logra enriquecer la visión del mundo mediante la iluminación del mismo por la palabra. Si la música, como dice Wilde es la más perfecta de las formas, el recurrir a la palabra, que despojada de su carácter puramente comunicativo, se convierte en signo, permite que el lector se introduzca en una galaxia de significantes que permite enriquecer la lectura. En el presente caso, la lectura se ha enriquecido por los aportes de la transtextualidad y el reconocimiento en la obra de Carvajal de la presencia de mitos griegos y/o de la influencia de poetas que en su momento rompieron también la peculiaridad comunicativa de la lengua, como Góngora.

El tercer capítulo - que contiene la lectura de dos poemas de *En los labios la celada* - establece el diálogo entre Venus y la voz poética, la influencia y la presencia de la diosa del amor, nacida de la espuma en una mentalidad occidental, para luego recurrir al mito de Polifemo y Galatea, que muestra cómo el amor rechazado es tan fructífero como cualquier otro a la hora de crear, ya no el mundo, sino el lenguaje por el mundo. Del mismo modo, sin embargo, dicha voz poética al reconocerse en su contemplación, se ve a sí misma y se ahoga a sí misma, como Narciso al contemplarse.

El cuarto capítulo, que se refiere a *Los amantes de Sumpa*, del mismo modo, hace un recorrido por los mitos que lo preceden, viajando, igual que en el capítulo anterior, entre Ovidio y los clásicos y la obra de Góngora. Aquí vemos cómo la voz

poética se enfrenta al tiempo para crear un lugar humano que triunfa contra la naturaleza y la inclemencia del tiempo, es decir cómo la palabra incorpora el prodigio de intemporalidad a través del arte.

El quinto capítulo, por su parte, contiene la lectura de algunos poemas de *Inventando a Lennon*, en el mismo, vemos la creación real del mito de Lennon, pero no de un “Lennon” estrella del espectáculo, sino concebido como la presencia de todos y cada uno de nosotros en el resto, la forma en la que el ser humano deambula por un laberinto plagado de símbolos ilegibles, de murmullos y ruidos y cómo luego de esta travesía escuchamos la presencia de otros como la presencia del Minotauro, como un bramido traído por el viento.

En las conclusiones, vemos que a lo largo de los poemas seleccionados, Carvajal - con el objeto de remotivar los mitos clásicos - recurre a la narratividad para recrearlos; a la actitud dramática y así establecer diálogos entre los diferentes personajes y espectadores del mito y a la polifonía, para crear la multiplicidad de voces que recorren la poesía de Carvajal enriqueciéndola, haciéndola múltiple en sus voces, viva, existente.

Esta es justamente la razón por la que se ha seleccionado para trabajo de tesis a un poeta como Carvajal ya que en él confluyen “voces” que van configurando la apariencia de lo que somos: una hibridez entre Occidente y América, entre pasado y presente, entre la tradición y lo contemporáneo.

Adicionalmente, hemos visto que sobre la obra de Carvajal no existen trabajos interpretativos sistemáticos, razón por la cual el presente pretende ser un aporte al

entendimiento de este poeta, quien en todo momento prestó al autor de esta tesis la ayuda que se le solicitó, proporcionándole manuscritos, poemarios y en general una beneficiosa colaboración.

CAPITULO I

IVAN CARVAJAL: SU TIEMPO

Juan Valdano en *Prole del vendaval. Sociedad, cultura e identidad ecuatorianas*, distingue tres etapas en el desarrollo de la literatura ecuatoriana, a las que denomina:

- a) Literatura de la legitimización
- b) Literatura de la asimilación.
- c) Literatura del reconocimiento¹.

Carvajal, por el año de su nacimiento, estaría ubicado en la tercera de ellas, es decir la llamada Literatura del Reconocimiento. Valdano ve en esta época la llegada del arte ecuatoriano al encuentro con la “realidad propia” despojada de todo idealismo retórico², en esta suerte de “llegada” participa lo que Valdano llama la “totalidad de la intelligentsia” ecuatoriana que significó:

...(un) vuelco hacia un nacionalismo cultural, nacionalismo bien entendible entonces, sobre todo por dos razones: una como voluntad de autovaloración que daba por clausurada - al menos en teoría - la interpretación eurocentrista que había caracterizado a las dos etapas anteriores del proceso literario nacional[...] y otra porque el nacionalismo fue en esos años...el gran ventarrón que agitó las banderas de los pueblos³

Hay que ubicar plenamente la época de producción poética de Iván Carvajal. Si nos atenemos a los años de publicación de su obra, vemos que el primero de sus textos aparece publicado en 1981 y el último en agosto del 2000.

Esta es una época en que en nuestro país, los viejos poderes se han visto desafiados por la emergencia de nuevas conciencias, donde las utopías, desenmascaradas, han mostrado la crueldad de los sistemas que pretendían construir el paraíso en la tierra. El Ecuador ahora mismo atraviesa por momentos en que se habla

¹ Valdano, Juan, *Prole del vendaval*, Quito, Abya-Yala, 1999, pag. 351.

² Valdano, *Ibid.*, pag. 366.

de refundación, de la pérdida de un referente que pueda constituir alrededor suyo lo “nacional”, la “nación”. Es por este motivo, una época de transición.

El texto de Valdano entrega varias claves interesantes al respecto por lo que, en lo que hace referencia a la ubicación histórica de Carvajal, me remito al mismo.

Los textos a los que me referiré en la presente tesis, son poemas escogidos de tres de sus poemarios: *Los amantes de Sumpa*, *En los labios la celada* e *Inventando a Lennon*. La razón por la cuál elegí estos poemas es que los mismos reflejan como la creación y recreación de mitos va conformando lo que en parte ha señalado Valdano, el “reconocimiento” de esos múltiples seres, de esas múltiples conciencias, culturas y tiempos que conforman el ser del ecuatoriano. En la poesía de Carvajal, es posible ver esa multiplicidad de voces que a la vez que crean, se alimentan de los mitos, sean occidentales, sean indios, mestizos e incluso los creados por la industria cultural de nuestro tiempo. El reconocimiento, entonces, se da por y a través de esos múltiples ríos que alimentan la poesía de Carvajal. El tiempo que separa la publicación de esta tríada, nos permitirá tener una perspectiva del trabajo poético de Carvajal, atrapado felizmente en una *concupiscencia oculorum*. La mayoría de sus textos parecen remitir a la contemplación, sin embargo, nos conduce, a través de su mirada a un mundo peculiar, formado por una brillante educación teórica, una cultura humanista, pero sobre todo, la necesidad de mirar el mundo y testimoniarlo.

Tras la lectura de cualquiera de los poemarios de Carvajal se siente sobre todo esa necesidad, ese vicio, ese placer, esa concupiscencia, el “ver”. Pero este “ver” no es meramente contemplativo, es la construcción de un mundo a través de la palabra, el reconocimiento expreso de la inutilidad de esa tarea, pero sobre todo, el regodearse en la mirada, como lo veremos más adelante. Sea que se trate de un cuadro de Botticelli, sea

³ Valdano, *Ibid.*, pag. 366.

de la construcción del cuerpo de unos amantes mediante la caricia que siempre es fragmentaria - en contraposición a la visión abarcadora del ojo - sea que miremos a un centauro o a un “pop star”, la característica que mejor define a Carvajal es que mira. Y tras la mirada se encuentra la otra concupiscencia, el contar, el crear voces que hablan entre sí, con el lector, con un “ser superior” o con la misma historia.

Este ser, lleno de concupiscencias, logra que el lector se encuentre en un campo privilegiado, la libertad interpretativa, la libertad de que el uso inteligente de metáforas, no sólo que, como en un primer momento se podría pensar, confunde y/o aleja, no, sino que en Carvajal, la metáfora y en general los tropos más que encubrir, iluminan; el signo en Carvajal permite aprehender la realidad, dejarse seducir por ella y la mirada del poeta conduce a donde hay que ir, al goce de la palabra y del mundo, a una poesía sensual, en el sentido de goce de los sentidos y a una constante ironía sobre sí mismos.

Es verdad que como dice Carvajal en uno de sus poemas, la poesía no va a cambiar el mundo ni tampoco va a interrumpir su mirada. Carvajal juega en ese paréntesis que el lenguaje pone al mundo, pero no se olvida de que somos terrenos, mortales y que nada del Universo depende de nosotros, que nosotros dependemos del Universo y que nuestra mirada construye el Universo, sí, pero para nuestro interior, para nuestra vida:

Para ser, él árbol no necesita que
me detenga a contemplarlo.
No mora el cerezo real en mi palabra.
Mi palabra es tarda, sólo evoca
un cerezo que florecía en Washington⁴

O la innecesaria presencia del hombre en la naturaleza:

El mundo podría seguir rotando sobre su eje
aún si no estuviese este cerezo en marzo⁵

⁴ Carvajal, Iván, *La ofrenda del cerezo*, Quito, Librimundi, 2000.

⁵ Carvajal, *Ibidem*, pag. 69.

Y aún a pesar de reconocer la inutilidad del hombre para el Universo, comprende la naturaleza del poema como naturaleza del lenguaje y por ende del ser:

El poema es movimiento interno
Memoria, imagen. Luego, vacío.
Imaginación y palabra inventan otro cerezo,
la sombra del cerezo contemplado
en otro lugar una mañana
¿La sombra?... ¡La luz! La luz
espléndida en la flor del cerezo⁶

Considero que en este breve verso se halla concentrada, una de las ideas sobre las que insisto a lo largo de este trabajo, la de que la metáfora para Carvajal ilumina, pero ilumina la sombra, lo que vemos a través del lenguaje y es justamente allí donde se rompe la familiaridad comunicativa y el signo ilumina esa sombra que es nuestra memoria, nuestra imagen y nuestro vacío al que nos arroja la mirada. La concretización en nuestra mente de esas indeterminaciones con las que se va formando el mundo y que después, sin que sepamos cómo ni cuándo ni porqué, ha cambiado y recordamos todo de manera distinta, como si en realidad el juicio de Borges acerca del pasado fuera verdad: la memoria que modifica el pasado, pero también lo hace con el presente y cómo no, con el futuro, acompañándonos como un fantasma, tal cual lo dice Carvajal:

Y sin embargo irá el fantasma
del árbol conmigo para siempre⁷

Sin embargo, ello nos lleva a otro hecho, el que no somos uno, sino varios, uno en cada momento, el que contempla el cerezo por vez primera, el que lo recuerda en un momento determinado y el que ya anda por siempre condenado (o no) a recordar al cerezo por siempre y todos y cada uno de esos seres, expresados por esa multiplicidad de voces empleadas en los poemas de Carvajal, son uno en sí y por sí en cada momento y todos y cada uno de ellos, se ven encantados por su propia sirena, por la sirena que a

⁶ Carvajal, *Ibidem.*, pag 72.

⁷ *Ibidem.*

cada uno de esos yo, de esos otros que soy, me llevan por caminos distintos, a vidas distintas, de modo que al ser que uno es, le pasa como al de Martín Adán:

Soy un animal acosado por su ser
que es una verdad y una mentira⁸

Pero también, ese ser, que se ve encantado por su propia sirena, es el mismo que canta con Pessoa que:

No soy nada
Nunca seré nada
No puedo querer ser nada
Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.⁹

Y es ese el que puede ser otro (*je suis un autre*) que busca en la sombra la luz, como justamente lo dice Carvajal y que además se deja encantar por el canto de las sirenas del lago donde estaba la ciudad, que también reconocemos como una sombra.

En ese momento Carvajal nos muestra que la apariencia del barro es la palabra, que la vida misma está hecha de esta palabra que ilumina la sombra que es la realidad. Para Carvajal, el barro se presenta a sí mismo en forma de palabra, de signo.

Carvajal se va constituyendo así en el poeta de una nación que no termina de formarse, de un lenguaje que se va constituyendo a través de las voces que fluyen por su obra, alejándose y aproximándose a mitos, a motivos y al manejo del lenguaje para configurar un ser híbrido que no es ya el “ser” ecuatoriano, conformado por un “discurso oficial” sino que es el producto de la reflexión, del abandono de ideas preconcebidas, de mitos pre fijados para lanzarse a construir su propia mitología, desde su propia comprensión y abundancia. Es desde aquí, como la poesía de Carvajal se presenta como el lugar, el tropos donde confluyen esa serie de mitos para formar así un sólo reconocimiento: el de la multiplicidad de seres que conforman su voz, presentes a través de los varios mitos que componen su poesía.

⁸ Adán, Martín, *El más hermoso crepúsculo del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

CAPITULO II

EL ENTUSIASMO POR EL MANZANO EN FLOR

*ascolto il canto delle sirene
del lago dove era la città*
Ungaretti

Existen dos épocas en la obra poética de Iván Carvajal, la primera que avanza hasta la publicación de su poemario *Los amantes de Sumpa* y que incluye *Poemas de un mal tiempo para la lírica* de 1980, reeditado por Ediciones El Tábano en 1998 con unas pocas correcciones de estilo, tal cual lo declara el autor en el prólogo a la misma; *Del Avatar*, publicado en 1981, recopilado en la misma edición de El Tábano; *Los amantes de Sumpa* de 1983, y *Parajes*, Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit en 1984. En el año de 1991, la Universidad Autónoma de México publicó una antología de la obra de Iván Carvajal. De la segunda época cabe resaltar los siguientes poemarios: *En los labios la celada* de 1996, publicado por Eskeletra; *Opera* de una edición limitada de 300 ejemplares; e *Inventando a Lennon* de 1997, publicado por Ediciones Libri Mundi Enrique Grosse Luemern. Existe además una última obra publicada el año 2000: *La ofrenda del cerezo*.

Actitudes Poéticas: Desde la percepción al diferimiento del significante

El primero de sus poemarios “Poemas de un mal tiempo para la lírica” contiene una architextualidad que remite al conocido poema de Bertolt Brecht, “Malos tiempos para la lírica”, poema escrito por Brecht durante su exilio y cuyo título es el epígrafe del poemario de Carvajal. En verdad, como dice Brecht, en dicho poema:

En mí combaten
el entusiasmo por el manzano en flor
y el horror por los discursos del pintor de brocha gorda
Pero sólo esto último

⁹ Pessoa, Fernando, *Tabaquería*,

me impulsa a escribir.¹⁰

De una muy elemental lectura del *Avatar*, escrito en plena Guerra Fría, vemos que los temas que abarca dicho poemario van entre el entusiasmo por el manzano en flor al horror de su época. Desde esos muy primeros tiempos, los temas de Carvajal oscilan entre la enorme celebración de la vida al enfrentamiento con la abundancia.

La poesía de Carvajal tiene un pie puesto en la vida y otro en la muerte, tema éste que se ve claramente en *Los amantes de Sumpa*; la poesía de este primer poemario permite exponer uno de los principales recursos de Carvajal, esto es el constante diálogo entre el objeto de la creación y el sujeto creador.

En el primer poema de *Poemas de un mal tiempo para la lírica*, llamado “Días de parto y días de muerte”, vemos cómo tras exponer la variedad de estaciones que componen la vida, lo cíclico recurre de inmediato a un ir y venir de lo público hacia lo privado y viceversa, del himno de las muchedumbres ardientes, conglomerado de hombres cuyo bramido barre las tierras, como dice Iván Carvajal, pasamos a la celebración de la ternura y nuevamente al temor por esas ojivas atómicas tan lejanas para un escribiente en la Mitad del Mundo, para terminar nuevamente en el abrazo de los cuerpos, como el último refugio del hombre cuya existencia ha estado partida entre su actitud política y su mirada hacia lo íntimo, que por esta suerte de dialéctica se ha convertido en público, pero ya no desde la mirada sino desde lo que es común a todos, desde el recurrir a ese espacio primordial que se constituye en el último refugio antes de la bomba. Pero también en este poemario existen, notable influencia brechtiana, temas como el del exilio, en poema del mismo nombre o el del poeta como espectador. En efecto, como veremos más adelante, la mirada del poeta es la del espectador, el que mira pasar los trenes, el que mira el infinito, el daguerrotipo, pero siempre desde esta figura a la que hemos llamado la dialéctica discursiva, ya no es por tanto, el mero testigo

¹⁰ Bertolt Brecht, *Poemas y Canciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pag. 124.

arieliano que mira sin alterar el mundo, la mirada de Carvajal es una mirada que no se limita tampoco a contemplar las metamorfosis del mundo, sino que sin dejar de ver el objeto poético, lo transubstancia, lo nombra de manera definitiva como un demiurgo o un derviche que adicionalmente comprende la crisis de su mirada. Desde sus primeros tiempos, lo visible se transforma en la temática de su poesía, pero lo visible le habla y establece con Carvajal un diálogo y ese mundo visible se convierte en discurso nombrando las cosas. En un poema, que del mismo modo, muestra la preocupación de Carvajal sobre la memoria del cuerpo y de los amantes, éste cita a Quevedo: “Polvo serán más polvo enamorado”, cuya temática recuerda sin duda a *Los amantes de Sumpa* y la importancia de este poema radica en que se registra la inutilidad de nombrar las cosas, que es casi como decir la inutilidad de la poesía dice Carvajal:

nombrando la juventud y el júbilo
tus palabras marcan la muerte
en un mismo gesto
...
ya es inútil nombrar los versos
a la que un día amaste.

Esta misma preocupación de la inutilidad de nombrar, que constituye de por sí una suerte de paradoja existencial en la obra de un poeta, muestra cómo el lenguaje trae consigo lo efímero provocando un oxímoron: con el lenguaje se pretende registrar el mundo, nominarlo, dominarlo, pero el lenguaje está en un cuerpo que se descompone como los peces que se pudren en el fondo del río de otro de los poemas de Carvajal y dado que el amor no queda, que el cuerpo mismo se descompone, debería también morir el lenguaje que está contenido en el cuerpo y que sin embargo queda.

La cantidad de riquezas para el análisis ulterior que contiene el primer poemario de Carvajal se repite una y otra vez a lo largo del mismo. “Infinitud” en su primera estrofa dice:

Bien mirado

el punto que fija la mirada
es un pequeño infinito
no es el punto del concepto

redondo y recto y cuadrado
distribuyendo los mares
la tierra

los vientos.

La angustia por no poder nominar el mundo se ve contrastada por la limitada fuerza de la carne para nombrarlo y no poder encontrar en el mundo una geometría y no poder asir del Universo más que una geometría del hombre ingenuo, que es la geometría de lo cotidiano; pero también es una geometría de lo racional, del hombre conquistador que se guía por la idea de Paracelso de que los animales y las plantas y el mundo mismo están en la Tierra para ser dominados por el hombre, su propietario natural pero también nos recuerda que el amor es una de las vías del conocimiento.

Carvajal toma nota de esta proposición y no trata de encontrar una suerte de geometría al mundo, sino que cae, como cayó antes Baudelaire, en no *saber entender*, en reconocer su impotencia para hacerlo. Baudelaire en sus *Correspondences*, dice:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans un ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit de des sens¹¹.(subrayado es mío)

¹¹ En traducción libre: La naturaleza es un templo donde pilares vivientes/dejan salir a veces palabras confusas/El hombre pasa a través de una selva de símbolos/ que los miran con miradas familiares/como largos ecos que de lejos se confunden/en una tenebrosa y profunda unidad/vasta como la noche y como la claridad/Los perfumes, los colores y los sonidos se responden/hay perfumes frescos como las carnes de los niños/dulces como el oboe, verdes como las praderas/y otros, corrompidos, ricos y triunfantes/que tienen la expansión de cosas infinitas /como el ámbar, el almizcle, el benjui y el incienso/que canta el éxtasis del espíritu y de los sentidos.

También Baudelaire queda fascinado por la imposibilidad de encontrar esa unidad de la naturaleza y se pregunta por ella, que sólo se percibe en “...longs échos qui de loin se confondent/ Dans un ténébreuse et profonde unité/ Vaste comme la nuit et comme la clarté”.

Pero no sólo no es posible entender los símbolos del mundo, sino que además, lo que el hombre encuentra son sólo ecos y de allí la unidad imposible y por ello, dado que la naturaleza es inalcanzable ya que entre ella y el hombre están los símbolos, es preciso escuchar esos ecos, traducirlos, lo cual no es posible hacerlo sólo desde la intelectualidad, de allí que Baudelaire recurre a los sentidos que vienen a ocupar el lugar de la razón que por supuesto le proporcionan a Baudelaire una oportunidad para incorporar en esa sensación del mundo (ya no percepción) a los sentidos y a la naturaleza. Un camino similar sigue Carvajal, quien alejándose de esa percepción meramente intelectual deja de lado la razón y se entrega a la poesía, la cual le sigue informando que el cosmos es un universo ilimitado pero finito y sin embargo ilegible para el hombre y por ello la búsqueda de esa geometría en algo más que la intelectualidad o el intelectualismo y de allí la búsqueda de la recuperación de la memoria a través de los mitos; de lo cíclico, por la repetición de los motivos en su poesía, del abandono de lo “trascendente” como discurso que encadena y ata a una serie de valores que desnudan un cuerpo que solo queda en andrajos. Como si el hombre en sí no fuera más que el Odiseo - que en el poema de Carvajal “Ulises”, ahora, después del viaje, sólo “enhebra sus leyendas de corsario de puerros lejanos” - arrojado en un laberinto compuesto de esos símbolos que le son insabibles a ese hombre, como lo hace en *Inventando a Lennon*. Signos que por lo demás le son insabibles al hombre que los contempla, es decir al poeta que por otro lado se permite gozar de esos cantos de sirena

que en realidad no son sino el habla de la naturaleza que se dirige al hombre y que nuevamente sólo puede entender un rumor. Así, en “En el lago”, Carvajal dice:

Ya no le llegan los cantos de sirena
ni acera en sitio alguno el celo de cuchillos
noche tras noche ha visto exhibirse a las mujerzuelas
día tras día sus húmedos zapatos chapotean en los charcos
y es agrio el olor de sus sobacos
para él
en el lago
las aguas cuchichean

Del mismo modo que los cantos de sirena le han conducido a escenarios donde nada existe sino una naturaleza cuyos susurros no entiende, el hilo liberador que permite escapar a Carvajal de ese laberinto -cuyos murmullos, a más de insondables son ilegibles, incomprensibles- es la memoria de una mujer cuyo cuerpo, cuya propia vida va creando y a quien por supuesto acecha con la figura del seductor, tema fundamental de *En los labios la celada*. Esa mujer creada por la palabra en la poesía de Carvajal es la que le muestra los “senderos sobre la tierra helada” para conducirlo a un camino donde es posible preguntarse finalmente si en el Universo así creado es posible que existan los ángeles, como hace Carvajal en “Viejas Durmientes”:

Descenderán descenderán
desde sus altos pedestales
dos viejas durmientes
con sus bolsas de comidas y trapos
[...]
dos murmurantes
detrás de su prior
detrás de su pastor
dos sombras que se achican
a espiar la luz del día
con luz de candelabros
[...]
¿existirán los ángeles?

Pero la pre-existencia de los temas fundamentales de la poesía de Carvajal no termina en el trabajo de demiurgo sino también en la autoimpuesta tarea de

prestidigitador de una ciudad, de un mensaje urbano donde existe un hombre cuyo eje está cubierto de polvo, como viviente estatua petrificada por un “tumulto de voces” con significado inexpresable, tal cual lo hace Carvajal en “Polvo y Tumultos”:

Afuera
el tumulto las voces
muchedumbres bisonías en labor
apaleando los mapasmundis
los mapas cósmicos
[...]
¿El mismo polvo histórico
de las viejas torres de la ciudad
que persevera?

Esta idea se repite, como se verá en el capítulo dedicado a *Inventando a Lennon*. Sin embargo ese cuerpo petrificado - referido en el párrafo anterior - no está a salvo de la posibilidad de la memoria. Así en “Daguerrotipo” y en *Los amantes de Sumpa*, Carvajal anuncia el retorno del tiempo perdido, pero no como la creación de una historia desde la perspectiva de sujeto-mira-objeto sino desde un diálogo permanente con el pasado cuyos “muertos familiares esos retratos silenciosos concurren a nosotros”. Así formamos finalmente esa memoria escrita antes en la rememoración, en la *memoire involontaire* que en el recuerdo consciente, expreso, concreto, idea esta contenida de manera completa en “Palabras y Palomas”:

¿Te soñaste alguna vez
con tu ración de pan para palomas
entre el gentío congregado en la plaza
para ver martillar las horas?
abierto el puño
ya tienes los pájaros a tus pies
ahora
entre la multitud
también las palabras se desparraman.

Este tal vez sea el poema más importante del primer libro de Carvajal ya que contiene en un solo texto, el tema de la palabra, la memoria que crea (¿o será mejor decir: la ilusión que crea?) y por supuesto y nuevamente, la multitud cuyo murmullo es

desparramado y escuchado a lo lejos por el poeta como palabra desparramada en forma no de vida, sino de instrumentos de vida, no de deseo, sino de materia que al fin y al cabo son los elementos que muestran los grandes afanes colectivos de esos cuerpos que quedaron como huella del pasado y que dejaron impregnados en los elementos de la vida cotidiana los afanes colectivos, como si de repente el desencanto de la vida, que nos lleva a producir instrumentos reales, concretos, sensibles, fuera el camino elegido para mostrar a “generaciones futuras” los deseos de los hombres que usaron dichos instrumentos cuyo único refugio fue, no podía ser de otra manera, el cuerpo, al que Carvajal dedica uno de sus más importantes poemarios: *Los amantes de Sumpa* donde el cuerpo se presenta como el refugio ante la muerte, pero también como muestra de lo que fue, de esos grandes anhelos colectivos y/o individuales.

LA “ESTRATEGIA” DEL DISCURSO CIENTIFICO LITERARIO

Recordemos con carácter meramente ilustrativo, la vieja historia que Thomas Cleary cuenta en su prefacio a *El arte de la guerra* de Sun Tzu:

Un noble de la antigua China preguntó una vez a su médico, que pertenecía a una familia de sanadores, cuál de ellos era el mejor en el arte de curar.

El médico, cuya reputación era tal que su nombre llegó a convertirse en sinónimo de “ciencia médica” en China, respondió: “Mi hermano mayor puede ver el espíritu de la enfermedad y eliminarlo antes de que cobre forma, de manera que su reputación no alcanza más allá de la puerta de casa.

El segundo de mis hermanos cura la enfermedad cuando ya es extremadamente grave, así que su nombre no es conocido más allá del vecindario.

En cuanto a mí, perforo venas, receto pociones, y hago masajes de piel, de manera que, de vez en cuando, mi nombre llega a oídos de los nobles.¹²

Dado que la crítica literaria se ha convertido en una suerte de lucha por el Parnaso, tal cual la “Historia de la batalla librada el Viernes pasado entre los libros

¹² Tzu, Sun, *El arte de la guerra*, Madrid, Edaf, 1993.

antiguos y los modernos en la Biblioteca de Saint James”, que tristemente anticipó Jonathan Swift¹³, debemos recordar cómo el cuerpo del “Moderno” se halla ya en manos de Píndaro, quien dirigiéndose a su Moderno rival le increpa diciéndole que su cuerpo va a ser pasto de las aves del cielo y de las bestias de la tierra como dice Swift en la obra citada, nos vemos en la necesidad de arribar imperiosamente a los consejos del Maestro Sun Tzu y seguir su consejo de que la eficiencia máxima del conocimiento y de la estrategia es hacer que el conflicto sea totalmente innecesario.

Para ello, nuevamente siguiendo a Sun Tzu, es necesario llevar al enemigo hacia el territorio de la dispersión, como estrategia para evitar el conflicto.

Para Sun Tzu, el territorio de dispersión, aparecía cuando intereses locales luchan entre sí en su propio terreno.

Siendo preciso evitar el conflicto, es posible imaginar una estrategia de análisis del discurso basada en una ciencia que evite al máximo el mismo. Si aceptamos con Nietzsche que el discurso es poder, si tras la ciencia o la disciplina y tras los grandes discursos de la ciencia, no existe más que una voluntad de poder¹⁴, aquellos sin Poder deben avanzar a esta disciplina de la estrategia en los conflictos del discurso y por ende entrar ya no a enfrentar los discursos imperantes - que no van a dejar su Poder - sino a llevarlos a un territorio de intersección, donde las diversas teorías literarias se crucen en un punto común: la obra y el placer que de ella se desprende; ello porque es evidente que si no produjere un cierto tipo de atracción, de interés, rechazo, de asco o de cualquier otro tipo de reacción emotiva, cualquier tipo de lectura que se haga de un texto, cualquier tipo de texto que sea, simple y llanamente no existiría.

¹³ Swift, Jonathan, *Historia de una barrica*, Barcelona, Labor, 1976.

¹⁴ Aunque en lo personal, debemos matizar este aserto en el sentido de que no sólo existe una voluntad de poder, sino también de conocimiento.

Con esta actitud, recurriendo a diversas “posturas” frente a la literatura, pretendo analizar el texto poético de Iván Carvajal.

LA NARRATIVIDAD

Para analizar el concepto de narratividad, me remitiré a la obra de Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Kayser señala que la clasificación que se fundamenta en una actitud normativa, basada en la creencia de que las “formas” de la literatura estaban exigidas por la naturaleza y que los griegos habían establecido esta formas fijando modelos para siempre¹⁵. Más allá del proceso de vaciamiento del concepto de género que ha sufrido el mismo, de acuerdo con Kayser, es preciso recordar que cada obra poética contiene una individualidad en sí y que dicha individualidad está rodeada de **exterioridades** que son las que le hacen pertenecer a uno u otro género. Estas exterioridades se presentan en varios niveles, el primero, un tanto general, agrupa a la lírica, la épica y la dramática; mientras que el segundo nivel más específico, incluye denominaciones como novela, novela corta, poesía, etc. En el primer nivel no existe problema, como Kayser dice:

Si se nos cuenta alguna cosa, estamos en el dominio de la Epica; si unas personas disfrazadas actúan en un escenario nos encontramos en la Dramática y cuando se siente una situación y es expresada por un “yo”, en el de la Lírica.¹⁶

LAS ACTITUDES POÉTICAS

Pero además de lo que la teoría de la literatura ha denominado “géneros” y los nombra como sustantivos: Drama, Epica, Lírica¹⁷, existen las actitudes básicas que se

¹⁵ Kayser Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1992, pag. 436.

¹⁶ Kayser, *Ibidem*, pag. 438.

¹⁷ Con el fin de ilustrar los diversos intentos por justificar la separación tripartita, recordemos los intentos supraliterarios o extraliterarios realizados para justificarla según el mismo Kayser: Hegel por ejemplo la hizo derivar como tesis, antítesis y síntesis de la relación objeto-sujeto; otros partieron de los tres tipos de concepción del mundo o de las tres formas de la vivencia: de lo vasomotor, de lo imaginativo y de lo motor. El más interesante aunque no estrictamente extraliterario es Jean Paul, quien hizo depender la división de la concepción del tiempo: “La Epopeya representa el acontecimiento que se desarrolla en el pasado; el Drama la acción que se extiende hacia el futuro; la Lírica, la sensación incluida en el presente”, idea seguida por Emile Staiger.

pueden descubrir en hechos no necesariamente aceptados como “bellos” o “significativos” por el consenso general. Estas actitudes, son las que Goethe, según Kayser, llamó las “especies naturales” de la poesía¹⁸ que se retrotraen a las funciones del lenguaje mismas.

Estas especies naturales, sin embargo no pueden dejar de lado las connotaciones propias de cada uno de esos géneros. Kayser señala que el mismo adjetivo de “subjetivo” con el que se califica a la poesía ha sido criticado y en parte dicha crítica es aceptada por el mismo Kayser, quien entiende que la noción de *subjetividad* atrae la atención hacia el sujeto, hacia el ser real hablante que no pertenece a la lírica. Pero además el carácter subjetivo, lleva a pensar que en la lírica no hay caracteres objetivos:

aunque sólo fuera porque la obra poética tiene que crear la situación desde la cual se manifiesta. Pero la subjetividad en lo lírico, no es solo la base para la manifestación subjetiva. No permanece rígidamente opuesta a la subjetividad: en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo. La interiorización de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico.¹⁹

Para Kayser, el lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en la que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado, de modo que dicha manifestación permite que el sentimiento tenga la vivencia de una experiencia objetiva y la disposición emocional motivada por los versos entrega el tono al conjunto.

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA

Frente a la “realidad”, a lo objetivo, se presenta el yo poético o lírico, que entiende y expresa lo objetivo. Esta es la que Kayser considera la actitud básica de lo lírico y a la que designa con el nombre de *enunciación lírica*.

¹⁸ Es interesante señalar que Kayser no se refiere a la “didáctica” como un género ya que está destinada a un fin y por tanto no es literatura. Es decir sobreentendiendo que el hecho de que esté destinada a un fin la desvaloriza y la margina de ser literatura.

ACTITUD ÉPICA

Kayser continúa señalando que una visión a las tres funciones del lenguaje - exclusivamente dentro de lo épico- muestra que en esa confrontación entre lo objetivo y lo subjetivo existe una **actitud épica**: es decir y siempre según Kayser, el yo poético se enfrenta a un ello, a una entidad, la capta y la expresa en el sentido de que existe un carácter descriptivo de la objetividad, que sería así una actitud narrativa, que cuenta.

ACTITUD DRAMÁTICA

Sin embargo, Wolfgang Kayser lleva más allá su razonamiento y completa las funciones naturales de la poesía con la llamada **actitud dramática**, que se da por el encuentro y la interrelación entre las esferas objetiva y la subjetiva (ánimica la llama Kayser) que produce la creación de un diálogo entre las dos y forman un “tú”.

ACTITUD LÍRICA

La **actitud lírica**, por su parte, se realiza en la incitación de ese influjo recíproco entre la esfera subjetiva y la objetiva. A esta incitación o manifestación lírica, se la conoce como *apóstrofe lírico*.

Pero la más importante de estas manifestaciones líricas es en la que no existe objetividad alguna frente al “yo” ni actuando sobre él. Esta manifestación lírica, se funde por completo en una interioridad. Como dice Kayser, la manifestación lírica es siempre expresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica y se la conoce como *lenguaje de la canción*.

Para Kayser estas son las únicas actitudes líricas que pueden existir dentro del lenguaje, es decir la enunciación lírica, el apóstrofe lírico y el lenguaje de la canción.

¹⁹ Kayser, *Ibidem*, pag. 443.

Sin embargo debemos insistir en que las llamadas actitudes líricas no se presentan de manera exclusiva y única, es decir en un poema no encontramos sólo la enunciación o el apóstrofe lírico, sino que dichas actitudes se encuentran interrelacionadas en forma de verdaderos híbridos, en el sentido más lato del término.

El apóstrofe lírico, por su parte y de conformidad con la exposición que del tema efectúa Kayser, se constituye en la esencia del himno. Al hablar de los *Himnos pseudohoméricos*, Kayser afirma que pese a ser lírica, contienen una actitud dramática que se percibe en el apóstrofe lírico e incluso se puede decir de ellos que son poemas épicos a causa de su carácter descriptivo de la objetividad, es decir de la actitud narrativa. Cita Kayser a Jaeger y su *Paideia*, en la cual se afirma que muchos de los poemas griegos en que se habla de un vencedor y un vencido, no son hablados desde el “yo” que enuncia a un ser de igual rango, sino más bien se dirigen a un poder superior, al encontrarse con el cual el “yo” ya no habla de manera lógica, sino que parece llenarse del ser luminoso con el cual se encuentra y encierra su discurso en la “**obscuridad**”.

Prosigue señalando Kayser que el himno entonces es una actitud básica del apóstrofe lírico:

En el himno, el “tú” representa poderes superiores, divinos, a los cuales el yo eleva su canto emocionado. Si esta emoción se intensifica hasta llegar al éxtasis, nos encontramos ante la caracterización especial del apóstrofe lírico que tradicionalmente se llama ditirambo.²⁰

El ditirambo pertenece a la especie más dramática en que las tensiones entre el “tú” y el “yo” generan la manifestación más dramática. Recordemos brevemente que para Aristóteles, en su “Poética”, el ditirambo consiste en una especie de mimesis - que para Aristóteles es representación - en forma de himno cantada en honor a Dionisio²¹.

Sin embargo, para Kayser existe una tercera caracterización en la cual el fenómeno o actitud lírica se expresa, la *oda*. En la oda no se trata ya de hablarle a un ser superior o numinoso, sino que se habla a un “tú” más cercano al hablante. En la oda se hace más accesible la contemplación. El “yo” se vuelve más firme y la descripción del objeto contemplado más precisa. En la oda, según Kayser, es posible que aparezcan

²⁰ Kayser, *Ibidem*, pag. 448.

²¹ Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, 1991, pag. 8.

estos seres superiores, pero no se presentan ante quien contempla desde su superioridad, es decir no se presentan a quien contempla desde el *ethos*, sino desde el misterio. Entiendo aquí *ethos*, en el sentido de cosmovisión, visión del mundo y no desde los caracteres que le conceden al “objeto” de contemplación el carácter de superior. Sin embargo, así como existe esa “variación” en el apóstrofe lírico, del mismo modo es preciso reconocer que la enunciación, como actitud, puede igualmente incluir una índole numinosa y en ese caso se trata de una *anunciación* que no contiene más que la anunciación de un ser superior. Es evidente que la emoción que se torna expresión lingüística en un poema, puede provenir de la existencia concreta. Y este es precisamente el caso de Iván Carvajal, quien asumiendo esta actitud dramática y narrativa, se enfrenta en un estado de contemplación con “objetos” superiores y/o de su mismo nivel, como son un cuadro de Boticelli representando a Venus, una pareja cuyo gesto ha superado las barreras del tiempo y/o a un “star” creado por la maquinaria cultural occidental.

Volviendo nuevamente a Aristóteles, vemos que él clasificaba los medios de imitación o mimesis de la siguiente forma: por la diferencia de clase en sus medios o en los objetos o en la manera de sus imitaciones²². Del mismo modo, al referirse al objeto de la imitación, consideraba que es posible distinguir sus acciones dependiendo de si sus acciones son buenas o malas, que según el mismo es la línea que divide a la humanidad²³ y por tanto, los artistas y sus obras pueden ser clasificados según representen o imiten a hombres mejores, peores o iguales que nosotros - Aristóteles dice:

Así Polignoto representaba a sus personajes superiores a nosotros, Pausón, peores, y los de Dionisio eran tales como nosotros.²⁴

²² Aristóteles, *Ibidem*, pag. 20.

²³ Aristóteles, *Ibidem*, pag. 23.

²⁴ Aristóteles, *Ibidem*, pag. 23

En definitiva, la actitud dramática de la narrativa y en especial de la llamada *enunciación* consiste en nombrar a esos determinados fenómenos *reales* que nos permiten hablar de una descripción.

ACTITUD DRAMÁTICA EN CARVAJAL

En conclusión de todo lo analizado anteriormente, vemos que la lírica de Carvajal está plena de una actitud lírica -de enunciación lírica- ya que en ella el “yo” se enfrenta a una objetividad y la enuncia y entabla con ella un diálogo, un ir y venir desde y hacia esa “objetividad” que terminan en una proclamación del “yo”, que es justamente la razón de que se hable allí de un ser numinoso y a la vez colocado al mismo nivel de quien contempla.

Si siguiéramos ciegamente a Kayser podríamos afirmar que en muchos de los poemas de los poemarios elegidos para el análisis existe un tono numinoso y por tanto una exaltación de poderes “superiores”, como los casos antes referidos: Venus, el gesto que viene del pasado y un “pop star”.

Este diálogo con dichos seres “superiores” acepta del mismo modo una mirada sarcástica, por ello y a través de ello, logra Carvajal romper el orden del discurso mediante el juego. El juego, la habilidad para burlarse del seductor en unos casos, para mirar con cierta distancia el amor en otros y al ídolo en un tercero, le confieren a Carvajal el medio y/o la forma para escapar del discurso y no quedar sometido al mismo.

Del mismo modo, y en este punto es donde Carvajal rompe con la tradición, Iván Carvajal se presenta ya no frente a la naturaleza, sino que se para a contemplar la historia del discurso en la forma de sus mitos.

En el primero de los poemarios de Carvajal *En los labios la celada* se entiende claramente una actitud dramática, esto es un apóstrofe lírico producido por el diálogo

que se establece entre el objeto poético, es decir el cuadro de Botticelli y el sujeto que enuncia la subjetividad. Mientras que en *Los amantes de Sumpa* se establece claramente una relación de enunciación lírica.

LAS INDETERMINACIONES Y EL DIFERIMIENTO DEL SIGNIFICANTE

Carvajal, parece considerar la palabra como el quinto elemento que constituye el Universo, ese elemento que logra configurar el “irresistible impulso de la realidad hacia la palabra que es la poesía” al que se refiere Cintio Vitier, pero sobre todo, es aquí en este primer poema (“A la luz de Botticelli”) donde se muestra con mayor claridad que nunca la multiplicidad simultánea de los sentidos -conformando un palimpsesto de los sentidos- del cual Carvajal se muestra como un maestro - se limita a la contemplación de la realidad a través de la sola búsqueda de un sentido, sino que tratando de construir la poesía a través de la totalidad de los sentidos, un imperio de los sentidos, en el cual la palabra goza de prioridad casi regia -.

Sin embargo si bien Vitier señala que la palabra es lo más solitario del hombre, quiere ser lo más objetivo y participante, la expresión de ese silencio donde sentimos algo tan extraño que pudiera llamarse la nada personal, que para un poeta como Carvajal, al igual que para Mallarmé, está alejado del azar. Cuando se entiende que la escritura es lo más alejado del azar es cuando es posible entender que para Carvajal la poesía es el paraíso del lenguaje, donde se crea el mundo a través del lenguaje, de una manera supraconsciente que crea el Universo.

No se trata de crear efectivamente la realidad concreta llamada Universo, sino que la forma que el hombre tiene para aprehender el mundo es la palabra; no se trata de que tras la palabra esté el Universo, lo que significaría la aceptación de la posibilidad cierta de conocer la realidad o de tener “contacto directo” con ella, sino que las palabras nos remiten a otras palabras, se crea el mundo como mundo de palabras.

El Universo está constituido para el hombre con palabras y es en esas palabras donde se crea el Universo. No existe relación directa incluso entre las palabras y el Universo, ya que los significantes nos remiten a otros significantes. Los significantes no remiten al mundo, sino a otros significantes: [rosa] no remite, solamente, al ente natural, sino a la definición de rosa que a su vez está constituida por palabras que remiten a otros significados de rosa, que a la vez remiten a otros significados y así sucesivamente. Es allí donde se destaca la presencia de estos diferimientos y se destaca la ausencia del ente natural rosa. Carvajal señala este hecho en varios momentos de su poesía. Así en *La ofrenda del cerezo* dice:

No mora el cerezo real en mi palabra.
Mi palabra es tarda, sólo evoca
un cerezo que florecía en Washington²⁵

De modo que la poesía en general y la de Carvajal en particular recrea ese Universo desde donde él observa esa galaxia de significantes a la que se refería Barthes. Carvajal nombra el mundo, incluso las cosas con nombre propio las vuelve a nombrar, no para encubrir la “realidad” sino para crear un nuevo mundo con esa realidad. En *Opera*, Carvajal dice:

¿Comienza la ópera?
El Juglar despierta
columpiándose en una luna roja
y está al borde de la pira
asando su corazón en cautiverio

Pero no se trata, como vemos de la creación de un Universo real, sino de la aproximación a una ópera de la cual el poeta se convierte en un juglar, un relator que cuenta el Universo que tiene ante sus ojos. Pero este juglar no sólo es un “mero contemplador”, sino que literalmente pone en contacto al lector con el mundo, por eso, se llama a sí mismo derviche, recordando a esos sacerdotes que daban vueltas alrededor

suyo para luego del vértigo entrar en trance y ponerse en contacto con lo sagrado, con lo que está más allá de lo evidente. Todos, el juglar, el derviche y el seductor ponen el mundo al alcance de los sentidos por la palabra.

De allí que la voz de Carvajal CREA el mundo, la ópera, la poiesis, en su sentido más tradicional, la creación, que no quiere ocultar, sino mostrar el mismo mundo que vemos (o que aprehendemos mediante nuestra palabra cotidiana) pero desde un aspecto desconocido, mediante la reiteración de una realidad que no se ve, pero que el poeta crea y que toma. Así en *Inventando a Lennon* dice:

Tomé cuanto estuvo a mano
ni temor ni temblor

Nominar he allí la principal función de la poesía.

Desde este punto de vista la poesía no es lenguaje figurado. Las traslaciones de sentido, los tropos, no implican sustitución sino el **apropiarse** de una realidad virgen. El disfraz de la realidad que hay que arrancar para conocer el verdadero rostro de la misma, se llama lenguaje. Es decir el poeta, y volviendo a Vitier, no dice “cítara de plumas” en lugar de aves, ni “nieve hilada” en lugar de mantel, el poeta **realmente** cuando dice cítara de plumas **dice** cítara de plumas. El poeta va creando un mundo constituido por cítaras de plumas donde sólo hay pájaros, por nieve hilada donde sólo hay mantel, por eso la labor del poeta es de creación de un mundo. Recordemos los versos de Hölderlin: “Sólo las creaciones del poeta, son perdurables”. De ese modo, lo que al parecer de los legos es una similitud, por ejemplo entender que el poeta llama al cabello oro por el color dorado, es en verdad una trampa, una trampa producida por el vínculo lógico, ese error o vínculo lógico es roto, abandonado, desechado y/o en último término abarcado y superado por el poeta.

²⁵ Carvajal, Iván, *La ofrenda del cerezo*, Quito, Librimundi, 2000.

De allí que la poesía se apodera de la realidad no como un afán de dominio del mundo, es decir no es el objetivo de la poesía ordenar el mundo ni mucho menos, no es objetivo de la poesía nominar, dominar el mundo, el objetivo de la poesía es “recrear” ese mundo, el mismo mundo. Consencuentemente con este pensamiento Vitier cita a Claudel quien había dicho: “Las palabras que empleo, son las palabras de todos los días, y no son las mismas”²⁶, lo que nos lleva a la idea de la forma en que se crea el mundo.

Carvajal nos dice que actúa como un prestidigitador, como un demiurgo y como un derviche. Todos estos términos son usados en los tres poemarios que analizaremos. El demiurgo aparece en *Los amantes de Sumpa* y se llama a sí mismo derviche en *Inventando a Lennon*.

De allí que asumiendo Carvajal el papel de demiurgo, de creador de un mundo en el cual la palabra es asumida desde una perspectiva de proclamación que le permite a su obra adoptar la actitud épica detallada páginas arriba, es como Carvajal en “A la luz de Botticelli” crea ese mundo emanado de la contemplación de dicho espejo, para ello dice, cuando contempla el cuadro:

desafiando al espejo
que atraparé su imagen
para sacarla de tan oscura madre

La imagen “*desafiando al espejo*” está usada aquí para contemplación. El espejo que permite contemplarse a sí mismo al poeta es entonces el cuadro de Botticelli..

La palabra, el poema no son sólo un artefacto en la concepción de Mukarovsky²⁷ sino más bien hay que tener en cuenta a la obra literaria como documento, signo o **estructura de llamada**.

²⁶ Vitier, *op. cit.* pag. 47

²⁷ Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Salamanca, Cátedra, 1992, pag. 167.

Para entender mejor ello es importante recordar el momento en que la atención sobre el texto se desplaza al énfasis sobre el lector. Para la teoría de la recepción el “mundo” de la obra literaria no era la realidad objetiva sino la llamada *lebenswelt* es decir la realidad organizada y percibida por un sujeto determinado. Es decir la realidad que era vista por ese sujeto.

De otro lado, Heidegger considera que el hombre al ser arrojado al mundo se encuentra con el lenguaje, es arrojado hacia el lenguaje, por ello, el lenguaje para Heidegger no es sólo un instrumento de comunicación sino la dimensión en que se mueve la existencia. El lenguaje, para Heidegger, pre existe al hombre. Al lenguaje, llegamos. Heidegger en su ensayo titulado “Hölderlin y la esencia de la poesía”²⁸, dice:

El habla no es solo un instrumento que el hombre posee entre muchos otros, sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes[...]El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre.²⁹

Por ello el lenguaje tiene un contenido de verdad, no para comunicar (para persuadir) sino como el lugar donde se descubre la realidad y se abre la realidad a nuestra contemplación con esa realidad, por otro lado, de esa forma se mantiene un diálogo con la realidad:

Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho, y nombrado muchos dioses. Hasta que el habla aconteció propiamente como diálogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo.

Pero los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación³⁰.

Este es precisamente el camino adoptado por Carvajal, que dialoga con la realidad, en unos casos, con un cuadro de Botticelli, en otros con un complejo arqueológico y en otros con un cantante como Lennon. Con esa realidad dialoga y la

²⁸ Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.

²⁹ Heidegger, *Ibidem*, pag. 133.

³⁰ Heidegger, *Ibidem*, pag. 136.

ilumina, la concretiza, como dirán más adelante los partidarios de la teoría de la recepción.

De allí que el lenguaje y el arte no son expresión de un sujeto (que viene arrojado al lenguaje y al mundo) sino que es el lugar donde se descubre el mundo. Eso es lo que según Heidegger, se debe escuchar, por ello es preciso ser en el mundo y dejar que la interpretación suceda, someterse al texto y permitirnos interrogarlo:

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser en la palabra³¹.

Es entonces en el lenguaje donde se halla el acontecer del ser. Por ello los textos son procesos de significación que existen mediante la lectura, es decir mediante el proceso de lectura, el lector CONCRETIZA la obra literaria y esa concretización se da en los huecos que la obra literaria tiene y que se llaman justamente INDETERMINACIONES.

Existen dos exponentes principales de la teoría de la recepción: Iser y Jauss, para quienes la “recepción” de una obra literaria se da como un proceso creador de sentidos que lleva a cabo las instrucciones dadas en la apariencia lingüística del texto es decir es el lector quien *realiza* el sentido del texto.

De allí que si hay diferentes interpretaciones es porque existen diferentes formas de leer ya que el lector no es destinatario pasivo de un sentido enteramente formulado, sino un agente activo que participa en la elaboración del mismo. Es decir , el lector

³¹ Heidegger, *Ibidem*, pag. 137.

debe actuar sobre el material textual para producir el texto³², en esta línea se halla Iser quien afirma que el texto literario presenta “huecos” que sólo el lector³³ puede llenar.

Como quedó dicho anteriormente, esos “huecos” (INDETERMINACIONES) son llenados por el lector a través de su propia experiencia, mediante lo que Iser llama la “formulación de lo informulado”.

Es decir el sistema relacional (que contiene esos “huecos”) de los elementos textuales es el punto de partida para el análisis³⁴, pero es preciso reconocer que la obra literaria no solo es un sistema relacional, es decir no se trata de entender la estructura como un sistema estático, sino como un sistema de transformaciones³⁵ a través del tiempo (por lo que existen diversas interpretaciones a través del mismo de una misma obra literaria). Por ello es preciso incorporar no sólo dicho “estructuralismo dinámico” para que obtener un “artefacto”. Este artefacto, entendido como significado materialmente producido, es objeto estético cuyo significado se **concreta** en la conciencia de los lectores y por tanto en un sistema flotante de normas estéticas en continuo cambio.

Por ello el lector es el “lugar” donde el artefacto deviene objeto estético.

Hay quien se pregunta si dicha lectura del artefacto no está condicionada por la situación del lector en la sociedad. Es preciso entonces insistir en la llamada fusión de horizontes y en especial del llamado horizonte de expectativas. Siempre que se lee una obra se tiene una expectativa de ella, lo fundamental de la literatura es romper dicho horizonte de expectativas. Pero esto que no sólo es una herramienta de acercamiento al

³² Selden, *Ibidem*, pag. 130.

³³ Geral Prince, diferencia entre el “narratario” que es la persona a la que va dirigida el discurso. Obviamente los lectores reales pueden coincidir o no con la persona a la que se dirige el discurso.

³⁴ Fokkema, *op. cit.* Pag. 173.

³⁵ *Idem*.

objeto, con el elemento de las actitudes antes descrito, es también una posibilidad de crear el mundo, que no es ya un mundo perfecto, sino perfectible.

De este modo, la teoría de la recepción consiste en un descubrir los elementos estructurales, su relación con obras presentes o que vayan apareciendo y el lugar que ocupa en el sistema de expectativas del lector y en su horizonte de expectativas.

Sin embargo, es justamente en el descubrimiento de esa capacidad estructurante, cuyo significado no es estático, nos permite obtener un “placer” que se desprende del descubrimiento de la misma es decir del percatarse de, para decirlo con Borges, la “inminencia de una revelación que no se produce”. Cuando Eliot³⁶ trata sobre la función social de la poesía, señala que ésta no tiene una función social y que es difícil que vaya a tener una en el futuro.

Iser, basándose en algunos de los postulados teóricos de Ingarden, señala que la obra literaria es un objeto intencional y heterónimo, por tanto resultado de un acto de conciencia que a su vez es diferente de las objetividades reales e ideales y por ende merece un tratamiento especial.

La lectura realiza un proceso de relleno de esos puntos de indeterminación, que es el modo como se realiza la objetivación por la que el lector incorpora su subjetividad en el esquema y así se convierte el objeto (texto o artefacto) en un objeto estético.

De allí que la concretización no sea la mera subjetividad del lector, sino la incorporación de las vivencias del lector en la objetividad ontológica de las estructuras textuales. Dice Wolfgang Iser:

El texto como tal sólo ofrece <<distintas perspectivas esquematizadas>> mediante las que puede destacarse el objeto de la obra, mientras que el hecho de propiamente destacarlo se convierte en un acto de concreción. De todo esto se puede concluir: la obra literaria posee dos polos que pueden denominarse el polo

³⁶ Eliot, T.S., *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Tesys, 1992, pag 11.

artístico y el polo estético; el artístico describe el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector.³⁷

Más adelante termina diciendo:

Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, ese es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector...Consecuentemente, sólo mediante la acción constitutiva de una conciencia que lo reciba el texto llega a su realidad, de manera que la obra artística es el proceso de constituirse el texto en la conciencia del lector...Aislar los polos significaría reducir la obra de arte a la técnica de presentación del texto o en su caso a la psicología del lector, y así justamente anular gradualmente el acontecimiento que trataba de contemplar³⁸

Con el fin de hacer operativa su teoría, Iser plantea el concepto de lector implícito, que:

...no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico sino que se funda en la estructura del texto mismo...De esta forma el concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste promueve³⁹

Para explicar la debida armonía que debería existir entre la conciencia del lector y el texto, Iser recurre a la idea de las aptitudes de conciencia:

...el texto aparece en el lector como correlato de la conciencia. Esta transferencia...sólo es capaz de lograrse, si por su medio se reclaman aptitudes de la conciencia -de captación como de reelaboración-. Mientras el texto se refiera a esas cualidades dadas -a las que sin duda pertenece también el repertorio social de sus posibles lectores- es capaz de producir los actos que conduzcan a la interpretación.⁴⁰

Con este objeto el lector implícito se ve impelido a ejecutar lo que Iser denomina el “punto de vista móvil” que partiendo de la idea de que el texto es sólo una partitura, el lector debe moverse a través de ella para interpretarla, no para buscar un significado solamente, sino para hacer que de esa partitura, se emita música. Ello porque es

³⁷ Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

³⁸ Iser, *Ibidem*, pag. 44.

³⁹ Iser, *Ibidem*, pag. 64.

imposible asumir el texto, la totalidad del texto en un sólo instante, el lector debe desplazarse por la obra, desde su principio a su final. Dice Iser:

Mientras el objeto de percepción se presenta como un todo ante la mirada, un texto sólo puede abrirse como objeto en la fase final de la lectura. Mientras al objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en el⁴¹

Este punto de vista errante descubre cómo el lector está presente en el texto; así cuando leemos un texto estamos continuamente evaluando hechos no acabados o cerrados en una sola perspectiva y que varían con lecturas sucesivas, lo que obliga a que en nuestra mente se dé una permanente modificación de expectativas y transformación de memorias, por lo que para Iser, la lectura es una permanente *construcción de consistencias* que se deriva a su vez de un proceso de construcción de imágenes que Iser llama la *síntesis pasiva*. Esta actitud refleja justamente las antedichas aptitudes de conciencia que unidas al **repertorio** (tanto la ordenación de materiales o procedimientos por los que el texto alcanza su estructura inmanente como las estrategias, o actos de comprensión que en relación con esa estructura efectúa el lector) permiten considerar un artefacto como objeto estético.

De su parte, Jauss se encarga de mostrar la mutabilidad del objeto en un proceso histórico, ya que para él, la obra no está aislada sino que se halla inmersa en una serie de relaciones sociales e históricas. Para ello, como queda señalado, Jauss se remite a los trabajos de Mukarovsky, para quien la obra entendida como artefacto es la materialidad de la obra, mientras que la obra entendida como objeto estético es el significado correlativo del artefacto en la conciencia de los lectores que la asumen como literatura y han concretizado las indeterminaciones.

⁴⁰ Iser, *Ibidem*, pag. 175.

⁴¹ Iser, *Ibidem* Pag. 177.

Jauss critica así la idea de mensaje texto como sentido único ya que no puede existir una lectura válida sino muchas recepciones distintas.

Jauss señala que la experiencia estética podría muy bien asimilarse con la *concupisencia oculorum*, que es una forma de curiosidad que se complace con la manifestación sensorial del objeto simbólico y que queda inmediatamente encadenada a ella⁴². La fascinación por lo imaginario es percibido por el público de modo que los haga salir fuera de un mundo cerrado por analfabetismo y regulado por creencias inalterables.

La experiencia estética es en sí la apertura a otro mundo:

La apertura a otro mundo -más allá de la realidad cotidiana- es también en nuestros días, el paso más importante hacia la experiencia estética.⁴³

Para ello Jauss utiliza dos conceptos básicos: el distanciamiento estético de roles y la actitud estética del juego.

Jauss señala lo siguiente como el carácter excluyente de la experiencia estética:

- a) Se literaturiza el enamoramiento de un retrato (en el caso del cuadro de Botticelli en *En los labios la celada*)
- b) La imagen de la amada se forma sólo con decir su nombre y sus virtudes (en *En los labios la celada* y en *Los amantes de Sumpa*)
- c) Se encuentra satisfacción en lo no satisfecho (*Inventando a Lennon*)

El placer que produce la experiencia estética se justifica a sí mismo, como bien lo dice Jauss en su obra utilizada. Para ello cita Jauss a Barthes y en cierto sentido apoya su teoría. Efectivamente, Barthes en su obra “Le plaisir du texte”:

rompió una lanza en favor de la rehabilitación del placer estético al rechazar la sospecha panideológica que considera toda satisfacción estética como un instrumento de la clase dominante: <<Le plaisir, cependant, n'est pas un élément du texte, ce n'est pas un résidu naïf; il en dépend pas d'une logique de

⁴² Jauss, Hans Robert, *Experiencia Estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

⁴³ Jauss, *Ibidem* pag. 33.

l'entendement et de la sensation; c'est une dérive, quelque chose qui est a la fois revolutionaire et asocial et en peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucune idiolecte⁴⁴

Para Jauss, Barthes finalmente comprende que ha llegado el momento de entender una estética moderna que vaya al fondo del “plaisir du consommateur”. Para ello ofrece la dicotomía entre *plaisir* y *jouissance*, entre placer afirmativo y sensualidad estética negativa. Sin embargo, los caminos por los que transitan Barthes y Jauss son dispares, ya que para Jauss, cuando Barthes proclama el “carácter insular” de la lectura en solitario y el aspecto anárquico del placer estético niega absolutamente el diálogo entre texto y lector, de allí que cita como prueba de su parte, el siguiente aserto de Barthes:

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe: c'est l'écriture. L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son kamasutra⁴⁵

Jauss critica este hecho pues para él significa reducir el placer estético al goce de la relación con la lengua, lo cual implica nuevamente, el retorno a lo que Jauss llama el eros reencontrado de los filólogos contemplativos y su mundo intacto: *le paradis des mots*, que es justamente contra lo cual reacciona la teoría de la recepción.

Para entender lo que implica experiencia estética en el concepto de Jauss, es preciso recurrir a la diferenciación entre placer estético y mero placer:

Mientras en el placer elemental el yo se anula y el placer, mientras dura, se basta a sí mismo y no tiene relación con el resto de la vida, el placer estético necesita un momento más: el acto de adoptar una postura, que deja de lado la existencia del objeto, convirtiéndolo así en objeto estético⁴⁶

De modo que para que exista “placer estético” es preciso que se verifique el diálogo entre texto y lector y que el mismo se base en la *autosatisfacción en la*

⁴⁴ Jauss, *Ibidem* pag. 68.

⁴⁵ Citado por Jauss, *Ibidem*, pag. 69.

⁴⁶ Jauss, *Ibidem*, pag. 70.

satisfacción ajena. Lo que inevitablemente trae a la cabeza la siguiente cita de Wilde, en el prefacio a su “El retrato de Dorian Gray”, en el cual dice:

The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art’s aim. The critic is who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things. The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography. Those who find ugly means in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault. Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope. They are the elect to whom beautiful things mean only beautiful. There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.⁴⁷

De ese modo esa capacidad estructurante que posee cada lector, a cuya búsqueda se lanza impulsado por el “placer” al que nos hemos referido antes, es la búsqueda de “ese lado de lo terrible que todavía podemos soportar”⁴⁸ o para decirlo con Bosoño⁴⁹, de un darnos la impresión de que a través de meras palabras se nos comunica un conocimiento con contenido síquico que en la vida real se nos ofrece como un todo real y en la obra como un todo particular, como una síntesis intuitiva de lo conceptual sensorial. Es decir el poema no comunica un contenido anímico real, no comunica lo que siente, sino la *contemplación de lo que se siente*. Para Carlos Bosoño, en *Teoría de la Expresión Poética*, el placer estético o alegría estética proviene de la sensación de plenitud vital que experimentamos al perfeccionarnos conociendo⁵⁰. Sin embargo de ello, es preciso recalcar que si bien se “comunica” la contemplación, no se comunican solamente conceptos, ya que los mismos han perdido el carácter individual de contenidos intuitivos comunicables porque en poesía se trata de conocer un contenido síquico que se nos ofrece individualizado, por más que se trate de poesía que se preocupe del pensamiento. De allí que para Bosoño el pensamiento no posee jamás

⁴⁷ Wilde, Oscar, *The picture of Dorian Gray*, Preface, en *Collected works of Oscar Wilde*, Kent, Wordsworth Editions Limited, 1997.

⁴⁸ Rilke, Rainer, María, *Antología Poética*, Barcelona, Zeus, 1964. Verso de “Elegías de Duino”, la primera de ellas.

⁴⁹ Bosoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, Tomo I, pag. 20 y sigs.

⁵⁰ Bosoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, Tomo I, pag. 20 y sigs.

finalidad en sí mismo cuando se incluye en el poema, sino que el pensamiento actúa como medio para otra cosa: la emoción, la contemplación de la emoción. Para Bousño, el pensamiento no puede ser sino un lugar común⁵¹ en la poesía ya que en ella - y siempre según Bousño - lo importante es comunicar experiencias humanas vividas individualmente que son participables en alguna de sus estructuras fundamentales por los hombres y de allí la universalidad de la poesía y ello está dado por la novedad en que el pensamiento está formulado, individualizado por el sentimiento y la sensorialidad.

Es decir, se trata de que el poeta crea ese mundo y al crear ese mundo en virtud de la actitud épica que asume en su lírica convierte el diálogo entre el “tú” y el “yo”, en la posibilidad de crear varias posibilidades esenciales de esa biografía, es decir del “yo” que contempla el objeto, como dice Kayser. En el mismo sentido, Bousño hace la distinción entre “narrador poemático”, que es el ente de la ficción y el “autor” que es el ser de carne y hueso y por consiguiente entre el autor como persona real y el “autor” como ser imaginado por el lector como autor. Por ello para Bousño, la irrealidad es el fundamento de las manifestaciones artísticas⁵² y por tanto lo que se comunica no es lo real, sino lo imaginario que no se constituye en un mundo cerrado sino en un mundo abierto y perfectible, que se comunica mediante la intuición; es decir el poeta puede desconocer lo que sus versos significan conceptualmente, pero sabe la emoción que hacen sentir al lector. Sin embargo para Bousño los conceptos y las emociones se influyen mutuamente y conforman aún en los poemas más ilegibles una “densa roca conceptual” como la denomina Carlos Bousño que se basa en lo que Mallarmé llamó la “iniciativa del lenguaje” que contiene una emoción vacía de contenido pero relacionada con él, el lenguaje halla así el concepto que no es incluido en el poema por iniciativa del

⁵¹ *Idem.*

autor, sino del lenguaje que de ese modo incorpora la tensión emotiva, que en el caso de la poesía moderna contiene la llamada por Friedrich la tensión disonante y ello porque es imposible separar la emoción y/o el concepto de la palabra. He allí la riqueza de la poesía. Y de allí nace la pretensión del autor de comunicar (y en el caso de la poesía moderna de romper la familiaridad comunicativa), por tanto lo sustancial no es el cumplimiento de la pretensión comunicativa del autor, sino la calidad de lo que se obtiene con dicha pretensión, no interesa lo que quiso decir el poeta sino el producto terminado⁵³, por ello es que existen varias “interpretaciones”.

Para Bousoño en la “belleza natural” se actúa por supresión de lo heterogéneo y de la realidad que miro extraigo sólo un esquema unitario donde campea lo que para mí tiene sentido⁵⁴ entonces, como se ve un sólo aspecto de la belleza natural, la belleza que se ve no es objetiva. Esto quiere decir que el modo de apreciar la belleza en un poema, no tiene que suprimir lo heterogéneo sino multiplicarlo, unirlo.

De este modo, teniendo claro que en la poesía de Carvajal se encuentra explícito el deseo y la posibilidad esencial de la biografía de lo que Bousoño llama el “autor”, es decir la posibilidad de inventar un autor ficticio que cree ese mundo, Carvajal utiliza las actitudes de la lírica para crear una poesía con onda preocupación épica, donde se describe la relación entre el objeto y el sujeto.

Así en *En los labios la celada*, Carvajal, luego de utilizar el primero de sus textos (“A la luz de Botticelli”) para ubicar al lector en el motivo del espejo, recurre esta vez a un hipotexto. Para Genette en *Palimpsestos*, el objeto de su trabajo no es el texto considerado en su singularidad, sino la architextualidad del texto o mejor dicho la “literariedad de la literatura”, es decir, el conjunto de categorías generales o

⁵² Bousoño, *Ibidem*

⁵³ Bousoño, *Ibidem*, pag. 46.

⁵⁴ Bousoño, *Ibidem*, pag. 60.

trascendentes - tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular⁵⁵ Para Genette la relación que existe entre un texto y otro puede tomar varias formas, entre ellas, la hipertextualidad:

Entiendo por ello (por hipertextualidad) toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario⁵⁶.

Del mismo modo, Genette llama hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple, o por transformación indirecta o mejor conocida como imitación. Del mismo modo, estas transformaciones pueden desempeñar dos tareas, a las que Genette ha denominado satírica y no satírica. Cuando la transformación es no satírica se llama parodia, cuando satírica: travestimiento. Cuando la imitación es no satírica se llama pastiche y cuando es satírica se llama imitación satírica. Sin embargo, debemos aclarar que en la teoría de Genette, “Celadas” sería un caso de transposición y forgerie debido al carácter irónico con que se presenta al bufón.

De otro lado, Genette recuerda la etimología de parodia: *ôda*, es el canto; *para* “a lo largo de”; *parôdein* sería pues el hecho de cantar al lado, cantar en falsete, en contrapunto, deformar o transformar una melodía. El ejecutante de este canto paralelo o deformante, entonces podría, a costa de algunas modificaciones mínimas, minimalistas las llama Genette, desviarlo hacia otro objeto y darle una significación distinta. De hecho, la parodia, en el sentido técnico de la metatextualidad, la transposición de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría del “registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar”⁵⁷ Ahora, la segunda parte de *En los labios la celada* lleva como título precisamente “Celadas” y está constituido por 25 “estrofas”.

⁵⁵Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

⁵⁶ Genette, *op. cit*, pag. 14.

Por su parte, la deconstrucción considera que la relación existente entre el signo y el significante ha sido rota, por lo que las interpretaciones que se hagan de esas indeterminaciones, no siempre van a tener un valor unívoco, de allí uno de sus principios fundamentales: la negativa al principio según el cual un texto posee una suerte de fundamento para una lectura “adecuada”. Es más, la deconstrucción cuestiona la noción misma del texto. Sin embargo la deconstrucción posee algunas dificultades que la hacen difícil de aplicar de manera sistemática, científica si se quiere. Para muchos autores la dificultad más grave es su asistematicidad⁵⁸, lo cual de manera definitiva rompe con los modelos científicos tradicionales de este campo del pensamiento humano. Esta asistematicidad es sin embargo, también una fuente de confusiones acerca de lo que es deconstrucción, por lo que sumado a la dificultad adicional de la casi absoluta interdependencia entre lo que es el texto crítico y lo que es el texto criticado, provoca una suerte de simbiosis entre ambos textos, que definitivamente aleja cualquier pretensión científica de la mente de los críticos de la deconstrucción, ya que no existiría un discurso capaz de luchar contra la de la deconstrucción, la crítica a la estructura.

En ese momento, el lenguaje invade el campo de la problemática universal, el momento en que dada la ausencia de centro todo se convierte en discurso:

...un sistema en el cual el significado originario o trascendental nunca estará absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de un significado trascendental extendió al infinito el campo y el juego de las significaciones.⁵⁹

Ahora, si como dice Derrida, el significado está en función de las diferencias entre los términos y cada término no es sino un nudo de relaciones diferenciales, cada término nos remite a otros términos de los que difiere y con los que guarda relación.

⁵⁷ Genette, *op. cit.*, pag. 20 y 21.

⁵⁸ Pozuelo Yvancos, *Ibidem*, pag. 136.

Del mismo modo, Jonathan Culler, afirma:

Saussure comienza definiendo la lengua como sistema de signos[...] Afirma que los signos son arbitrarios y convencionales y que cada uno se define no por propiedades esenciales sino por la diferencia que los distingue de los otros signos. Una lengua se concibe a sí mismo como un sistema de diferencias⁶⁰

Los signos así no son realidades positivas, sino que se definen por diferencias

No es posible por tanto encontrar el “ser” de esa realidad positiva, ya que siempre para entenderla, va a ser preciso “explicarla” y por tanto va a existir un permanente diferimiento del objeto de la realidad. Por ello Derrida utiliza el término *différance*, que en francés alude a la alternancia insoluble y no sintetizable entre las perspectivas de la estructura y del hecho.

Différer significa en francés tanto “aplazar” como “ser distinto de”, aproximadamente lo podríamos traducir como el español diferir. Es decir “postergar” y “ser diferente de”. Por ello, Derrida afirma, lo que pervierte y divierte la teoría del significado:

es estructura y un movimiento que no se puede concebir a partir de la oposición presencia/ausencia. *Différance* es el juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del ordenamiento (espacement) por el que los elementos se relacionan unos con otros. Este ordenamiento es la producción simultáneamente activa y pasiva (la *a de différence* indica esta indecisión de lo referente a actividad y pasividad, la misma que no puede sin embargo ser dominada y organizada por esa oposición) de intervalos sin los cuales los términos <<plenos>> no podrían significar, no podrían funcionar⁶¹

Por ello, la lengua vendría a ser para Derrida una estructura de referencias infinitas en que cada texto se refiere a los otros textos y cada signo a otro signo. Por ello no es que no haya significado posible, sino que no hay posibilidad de distinguir entre significado y significante y en tanto los unos se necesitan a los otros y son por ellos, lo que provoca a fin de cuentas el rompimiento del significado fijo para un

⁵⁹ Pozuelo Yvancos, *Ibidem*, pag. 136.

⁶⁰ Culler, Jonathan, *Sobre la desconstrucción*, Salamanca, Cátedra, 1992, pag. 90.

⁶¹ Culler, *Ibidem*, pag. 89.

significante, lo que por otro lado lleva a concebir y construir el concepto de *galaxia de significantes*, en contraposición a la dicotomía típica de significante/significado; en otras palabras, se proclama la agonía del significado concluyente, fijo, inmóvil, inmutable.

Borges en “Otro poema de los dones” dice:

Gracias quiero dar al divino
[...]
por la música, misteriosa forma del tiempo⁶²

De otro lado, Michel Foucault, en “De lenguaje y literatura”, afirma que:

Es importante darse cuenta de que la literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de esa machaconería de la biblioteca, de la impureza ya asesina de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y al mismo tiempo hace señas a la literatura⁶³

Dice del mismo modo Foucault que:

...la obra clásica se caracteriza por el hecho de que se trataba, mediante un juego de figuras, que eran las figuras de la retórica, de llevar de nuevo la espesura, la opacidad, la oscuridad del lenguaje a la transparencia, la luminosidad misma de los signos⁶⁴

En la misma obra citada, Foucault considera que el crítico debe “recrear” una obra literaria, el crítico en cuanto lector, debe hacer vivir esa obra mediante las concretizaciones de las indeterminaciones.

Pero surge entonces la pregunta, cuál es el sentido de concretizar lo indeterminado si tras la palabra hay una infinita red de relaciones textuales. Considero que justamente este es uno de los niveles donde la palabra deja de comunicar para convertirse en un signo luminoso, es decir el dejarse arrastrar por esa infinita red de relaciones textuales, como dice Derrida, el dejarse llevar por esa necesidad de actualización, de concretización que nace de la *concupisencia oculorum* de los

⁶² Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

⁶³ Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

partidarios de la teoría de la recepción, de la necesidad de recrear el mundo por la palabra, como dice Vítier y de la urgencia de deshacerse de la palabra para dejarse arrebatar por los signos, en el plano del crítico, sólo puede conducirnos a encontrar en la “palabra poética” el frenesí de la forma, el no ligarse a significado alguno (únicamente) sino el que la forma del signo se deje inundar por esa galaxia de significantes, por ese universo de nexos textuales, por la búsqueda de la forma, de la referencia infinita al significante, que es la forma pura, no ligada al significado, de modo que esa referencia sea como la partitura, que el lector interpreta, pero que además la interpretación tenga la libertad del jazz, que como sabemos significa coito en el argot negro, es decir que el texto se presente al lector como la partitura inicial de los músicos de jazz pero que sea cada lector, cada músico, el que encuentre la armonía en esa referencia textual, libre, indeterminada, iluminadora y ajena a la palabra, presa del signo, ajena a la sombra, presa de la luz, que se libere de la carga de ser palabra recurriendo a la libertad del signo que lleva a otro signo que a su vez lleva a otro signo, sin percatarse, sin cuidarse del “significado” ni del “significante” como entidades autónomas, sino como entes que se influyen mutuamente y se alimentan entre sí para fluir como fluye la realidad creada por la palabra.

⁶⁴ Foucault, *Ibidem* pag. 79.

CAPITULO III

LA CONCUPISCENCIA DE VENUS

En este capítulo se propone una lectura de los dos primeros poemas del texto *En los labios la celada* llamados “A la luz de Botticelli” y “Celadas”. En el primero de ellos Carvajal hace uso de la referida actitud dramática, en la cual predomina el apóstrofe lírico. Se trata por tanto del diálogo establecido entre un personaje al que denominaremos el bufón, puesto que así lo denomina Carvajal y otro que es el objeto poético. Este bufón en la lírica que desarrolla Carvajal fundamenta su posibilidad de transmitir la emoción en el intento de seducir al objeto poético, que aparentemente es la misma mujer del poema anterior llamado “A la luz de Botticelli” donde se establece un diálogo en forma de oda con un ser superior y a través del motivo del espejo. Este ser superior, que no es más que la diosa Afrodita, nace de la espuma, pero la relación entre el sujeto y el objeto poético, es la misma que existen entre Narciso y Eco. El sujeto que contempla el cuadro se ve atraído por el discurso, que no es otra cosa que él mismo, el discurso lo atrae y él es atraído por el discurso. El cuadro lo llama y el bufón trata de seducirlo. Sin embargo, el cuadro es una mujer, Afrodita y es a ella a la que trata de seducir, la ficción entra en la ficción.

La seducción, instrumentalizada a través de la actitud dramática del poema y del poeta, logra que se establezca el referido diálogo, que no tiene sino una breve participación de la “mujer amada”. Del mismo modo existe una actitud enunciativa y por tanto épica en el poema, ya que se cuenta y describe a este ser amado.

Cabe resaltar la relación hipertextual que existe con “La fábula de Polifemo y Galatea” de Góngora y por supuesto con el mito de Polifemo de Ovidio. Pasemos a analizar esta hipertextualidad.

EN LOS LABIOS LA CELADA

Este libro publicado en 1996, recoge, poemas escritos entre 1991 y 1992 durante la estadía de Iván Carvajal en México. Está compuesto de cinco poemas principales, todos sometidos a la misma actitud poética, es decir la narratividad.

El primer poema, llamado “A la luz de Botticelli”, contiene la referencia al cuadro del pintor italiano Sandro Botticelli, que describe el nacimiento de Venus.

Estructuralmente el poema está compuesto por cuatro estrofas de verso libre.

Esta primera parte del poemario *En los labios la celada*, contiene referencias explícitas a lo que será más adelante el tema general del libro. El poeta que contempla un cuadro de Botticelli, pero no es una contemplación que se remita exclusivamente al objeto poético. Carvajal establece un diálogo entre el cuadro auténtico de Botticelli, la propia “biblioteca” que posee, la experiencia personal de vida y los motivos principales de su poemario. Como vimos anteriormente, a Carvajal le preocupa por sobre todo la existencia de ese mundo inasible en el cual, el sujeto deambula como por un laberinto. En cierto sentido, Carvajal asume la creación literaria como un juego de circo, para Carvajal, la creación literaria y en especial la poética le permite ciertas licencias que le ayudan a construir el objeto poético de su pertinencia. Si estuviésemos en el plano narrativo, diríamos que este primer motivo “A la luz de Botticelli”, se repite a lo largo de todo el texto como un tejido con el que pretende atrapar a la mujer.

Para los griegos, la Venus latina, Afrodita, diosa del amor, madre de Cupido y de Eneas, cuyo nombre, de acuerdo a una interpretación etimológica, significa literalmente diosa nacida de la espuma (del griego *aphros*, espuma) es, para Apolodoro, Homero y Eurípides, hija de Zeus y Dione. Sin embargo, para Hesíodo es hija de Urano, cuyos órganos genitales cayeron al mar y engendraron a la diosa⁶⁵. Nace en una

⁶⁵ Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid, Gredos, 1985, pag. 44.

pedra situada en la isla de Chipre, en Pafos, de entre dos tapas de una ostra enorme que se abre. Carvajal en este poema describe el nacimiento de Venus, no en la búsqueda de ese sublime externo de los primeros románticos, sino que más bien mira el cuadro mirándose a sí mismo de modo que el mito más próximo al poema “A la luz de Botticelli”, en cuanto al diálogo establecido entre el cuadro en sí y el poeta, no es sólo el del nacimiento de Afrodita, sino también el mito de Narciso y Eco. Narciso, hijo de la “azulada Liríope” - como la llama Ovidio en *Las Metamorfosis* - que al ser violada por Cefiso, en forma de corriente de aguas, da a luz a Narciso sobre cuyo destino, Tiresias había dicho que llegaría a ser feliz si “no llegaba a conocerse”. Este joven cuya belleza fue la causa de su soberbia, fue objeto del amor de Eco, la ninfa que perdió su cuerpo por una venganza de Juno, quien al verse engañada debido a que Eco la retenía deliberadamente con su verborrea y por tanto poder sorprender a Zeus en sus aventuras, condenó a Eco a que se le redujera la facultad de hablar y abreviara al máximo el uso de la voz, sólo podría repetir parte de lo que interlocutor dijera. Quiso entonces Eco, dirigirle la palabra a Narciso, pero debido a su castigo le fue imposible hacerlo y este sólo escuchaba ruidos, murmullos del eco. Así, Ovidio cuenta que deambulando Narciso, al escuchar ruidos en el campo, pregunta “Hay alguien” y Eco sólo atina a responder “Alguien”. Llama de nuevo Narciso, “Ven” y la misma palabra vuelve a escuchar. Y dice “Aquí reunámonos” y Eco “que jamás respondería con más gusto a ningún otro sonido” responde: “Unámonos” y sale entonces de su espesura, ella, la otrora habladora para encontrarse con su amado, pero el soberbio Narciso, al verla, corre y mientras huye: “antes morir que puedas tú tenerme”. Desdeñada, Eco regresa a la espesura del bosque y se esconde en las grutas de donde no saldrá jamás, ya que sólo su voz perdura y sus huesos adoptaron la forma de una piedra y Ovidio termina diciendo: “un sonido es lo que sobrevive de ella”.

De ese modo Narciso evadió el amor de Eco como el de muchos otros y entonces uno de los despreciados, dirigiendo sus súplicas al cielo, ruega a los dioses que tampoco Narciso consiga el objeto de sus deseos, súplica esta recogida por Ramnusia, la diosa de la venganza, más conocida como Némesis. Y entonces por la némesis, Narciso desemboca en un estanque donde jamás ha sido enturbiada el agua y al acercarse a beber para saciar la sed, nació otra sed, como dice Ovidio. Y cautivado por la belleza de lo que está viendo “ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua”. Continúa Ovidio: “Se desea a sí mismo sin saberlo, elogiando se elogia, cortejando se corteja y a la vez que enciende, arde”. La ilusión que engaña los ojos le excita. Y luego le reclama a la misma ilusión el no poder consumir el amor y le increpa preguntándole por qué si al extender los brazos la imagen, él extiende también los suyos, si su imagen sonrío o llora y, en palabras de Ovidio: “según puedo conjeturar por el movimiento de tus hermosos labios, contestas palabras que no llegan a mis oídos”. Esta escena, no olvidemos, ocurre en la primavera (que es el nombre de otro cuadro muy relacionado con “El nacimiento de Venus” del mismo Botticelli, es decir: “El nacimiento de la Primavera”) y es en la misma estación cuando Narciso abrumado por su amor no correspondido va en busca del mismo en el fondo del lago. Y Eco, continuando con su amor, lo extraña al caer al lago y responde “adiós” al saludo de su amado al hundirse en las aguas. Sin embargo, una vez muerto, Narciso continúa mirándose en la laguna Estigia.

De este modo, el motivo principal del primer poema de *En los labios la celada* es el espejo. El motivo del espejo se convierte en el eje sobre el cual gira la admiración del poeta por el nacimiento de Venus, la diosa del amor, de Afrodita, la hija de la espuma. El cuadro de Botticelli es entonces uno de los referentes donde el protagonista de esta historia (de allí el uso de la narratividad y de la creación de personajes en la

poesía de Carvajal) se mira a sí mismo pero “ve” en el mundo que crea una realidad a la que hay que nombrarla para crearla.

Pero ¿cómo la mirada de Carvajal se deja llevar por esa concupiscencia?

¿Qué se ve a la luz de Botticelli? ¿es la obra de este pintor la que nos muestra el vértigo que llega de contemplar el nacimiento de Venus? La belleza ya no se encuentra en la naturaleza sino en el arte, es el arte el que conforma, el que forma lo que el hombre ve y como el arte se expresa a través de esos múltiples lenguajes - uno de ellos la poesía - y, siguiendo a Heidegger la forma por la cual el hombre llega al lenguaje, este se halla limitando, forzando, permitiendo el conocimiento del hombre de la realidad. Es decir, no es que las cosas existan fuera y basta y el hombre puede conocer la realidad; existe un filtro y ese filtro es el lenguaje, pero no deja de ser un filtro. Es como hablar un segundo idioma, Eliot dice que cuando un hombre aprende otro idioma lo hace con el secreto anhelo de sentir las emociones, los sentimientos de otro, pero eso puede ocurrir si se quiere ser otro, crear esa lengua que le permite acceder a la realidad, en este caso el nacimiento de Venus, la diosa del amor, la nacida de la espuma. Pero el hombre está hecho de lenguaje y como se acerca al lenguaje de una forma cronológica ¿hay más forma de hablar que poniendo tras una palabra otra palabra? una tras otra de manera sucesiva y simultánea al mismo tiempo, lo cual ya fue dicho por Mallarmé. Entonces, por ello el hombre está hecho de tiempo, de una larga sucesión de actos que en cada instancia le piden que desarrolle las posibilidades de su ser, por eso el hombre está hecho de tiempo, de lenguaje hecho tiempo. Allí está el largo sueño contemplado por Borges, “la música, inmortal forma del tiempo”⁶⁶. La música como la realización exquisita de la forma. Pero hay un arte más que se le acerca, el lenguaje, el lenguaje que se presenta a nuestra mente no de manera vertical, sino como un flujo permanente

⁶⁶ Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

que pasa ante nuestros ojos y del cual tomamos uno, tal vez dos instantes para convertirlos en palabras. Ese flujo que tiene una forma casi perfecta, sonora, es donde se encuentra la realidad en el flujo de una forma que pasa ante nuestra existencia, arrojada a su vez en medio del lenguaje, que es capaz de destruir el mundo, de convencernos que es de otra forma, de analizar aquello de Matthew Arnold: “decir lo menos con lo más”. La ubicación precisa de un verso, de un sonido o de un lenguaje en medio de ese flujo. ¿Elipsis? Claro, ¿o es que existe otra forma de ver la realidad? La realidad elíptica que se justifica a sí misma permanentemente y que no es otra que el lenguaje con ese olor que viene de la memoria y que proviene del perfume que otorga el ciruelo a la mano que lo corta, como dice un haiku de Chiio:

Al que lo corta
le otorga su perfume:
flor de ciruelo⁶⁷

De allí que el lenguaje es elíptico y en esa *petiti principii* se halla la paradoja del mundo: crear el lenguaje que a la vez nos crea. Mirar la realidad como la mira Carvajal sobre todo en este primer poema, es crearla, pero para Carvajal no se crea un mundo “natural”, sino que se crea un mundo que ve en el arte esos momentos inaugurales que decía Heidegger y que no son más que la desautomatización formalista.

Carvajal habla directamente con Venus: rompe la distancia con la divinidad (la diosa del amor) y la reta (insensato, dirían los griegos): “No podrás resistirte”, le dice a la diosa del amor, queriendo competir trágica y cómicamente a la vez con ella, pero no es que no podrá resistirse a los adornos del hombre, no basa su tarea de conquista en la belleza física o moral siquiera del hombre, basa su fortaleza para retarla en su canto “al canto que hasta a ti desciende” Y no hay en todo este verso prueba de que el silencio rodee al insensato. Más bien un ruido ensordecedor se escucha, es el canto del hombre

⁶⁷ AA.VV., *Jaikus*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998.

que desciende desde su alta posición; además, la diosa Venus aparece por debajo de los pies del hombre, es uno que se trepa, con su esfuerzo personal, con su subida a la roca desde la que le habla a la que está allá abajo: Venus. Este latido parecería referirse al canto, como queriendo decir que el latido es su canto o que el canto es su latido, que además y por otro lado es lo que graba la uña en la cresta de espuma, lo cual es una metáfora porque la espuma no tiene olas, pero las olas tienen espuma y de allí que la cresta de la espuma es la cresta de las olas. La espuma que por otra parte es la sustancia de la que nace el amor, exactamente como de la espuma nace Venus, de la espuma de Venus nace el cuadro de Botticelli y del cuadro de Botticelli nace el poema de Carvajal. La uña también es una metáfora porque no se graba la uña, lo que se graba es su marca. De esa espuma, nace la sustancia del amor, como ya dijimos que es Venus a la que el insensato pretende. Pero este humano, que no olvidemos que es uno de los personajes creados por la voz poética, sigue dialogando con Venus. Hay que recordar que el título mismo de este poema, es una metáfora de Venus, tesis que se concreta cuando leemos el poema. Y sigue dialogando diciéndole:

Pulsaré las cuerdas hasta que adormezcan
tus guardianes armados de pie ante el muro.

Esta voz poética, una suerte de encantador de serpientes, quiere dormir con su instrumento a los que cuidan el amor. A esos guardianes armados que rodean la muralla tras cuyos muros está Venus. Además se trata de una Venus atrapada en un cuadro, ¿en una mirada querrá decir? ¿en la de Botticelli?. Posteriormente veremos que se trata del cuadro de Botticelli.

Esta Venus cautiva sin embargo se niega a ser “rescatada” o se halla contenta tras las murallas, intocable, inaudita, imposible.

Del mismo modo en el poema de Góngora, la Galatea se encuentra inaccesible, alejada.

No podrás resistirte
al taimado soborno que rumian los versos

La palabra siempre queriendo conquistar, siempre tentando, queriendo vencer sobre la voluntad de Venus. La Galatea que ha escogido la voz poética no es nada más y nada menos que Venus, simboliza a Venus.

La riqueza de las ideas poéticas que se comunican en este poeta, crea un diálogo entre ellas, un nuevo lugar donde se expresan los motivos, las remotivaciones y hasta las demotivaciones de los mitos clásicos.

De modo que la principal arma para conquistar las murallas de este castillo es la palabra, poderosa. Recordemos que el poder no es sino lograr que otros hagan lo que nuestra voluntad desee, para lo cual sirve también el antiguo arte de la retórica entendida como el arte de la persuasión. Por esta razón decía Nietzsche que la retórica es republicana.

El arte de la persuasión, que enseña a hablar para ejercer poder sobre los demás, para llevarlos a hacer lo que mi voluntad ordena. Esa misma palabra es la que soborna a Venus, al amor. Y de esa palabra es la que pretende usar al insensato para convencer a una diosa que suba hasta él, para rendirse a sus pies y para romper las murallas del castillo.

Ese es el poder del hombre con los dioses. La palabra que es capaz de pronunciar la derrota de los troyanos, que es capaz de provocar la ira de los dioses, de arrancarles promesas, de iniciar la guerra de la que regresó con vida, triste, desconocido para todos: Ulises. Carvajal en otro de sus poemarios, *Del Avatar*, dice de Ulises:

viejo es ya su hábito de esconderse con los pájaros
en él nada queda de la ostentosa audacia
y el olvido jubila sus Calypsos sus Penélopes
ya sólo el sueño saquea sus andrajos.

Y todo porque en una mañana, en la fiesta por el matrimonio de Tetis y Peleo, una diosa, Eris, la discordia, lanza una manzana de oro con la inscripción “Para la más bella”, otra vez la manzana de la tentación, como si Paris al elegir a Venus hubiese marcado el destino de toda la humanidad, el vivir de la tentación y del deseo. Por eso, por la promesa que en una palabra le fue hecha a Paris, la promesa de Helena, la promesa de tenerla, Paris se pronuncia fatídicamente por la diosa del amor, pero no sólo porque hay una promesa de por medio, sino porque se trata de la belleza, el hombre se condena por la belleza, por la de Venus, por la de Eva, por la que sea y esos son siempre los modelos de los mitos creacionales: Paris como el primer expulsado del Paraíso. Efectivamente sacado de sus cabras y sus montes. Esa palabra presente también por supuesto en los mitos creacionales católicos: el Fiat Lux corresponde en esta obra a la visión de Botticelli. Ahora, una pregunta, tal vez necia: ¿habrá visto Carvajal el cuadro en persona o será sólo una referencia bibliográfica? Haberlo visto en libros de artes ilustraciones, etcétera nos puede ayudar a entender el por qué de la cantidad de referencia a los sentidos, menos a uno que no se puede grabar: el olfato, el sabor. Por supuesto ahora aún si se le preguntara , tal vez contestaría que sí lo ha visto, pero esto es para más adelante: la cultura de los libros: ¿cómo será oler el cuadro? ¿por qué no hay ni una sinestesia olfativa? Hay de todos los sentidos, calor, frío, ruido, sensibilidad, etcétera (una recuperación de los sentidos) pero no hay olfativa en relación con el cuadro en sí mismo. Hay con lo que lee la voz poética:

No podrás mantener en vigilia tus monstruos
caerán uno a uno y pasaré entre ellos
serán cadáveres desnudos, huesos y pelambre,
los dientes del dragón que echaré en los surcos.

En este verso vemos que los monstruos caen dormidos o encantados, no se sabe, pero caen tras el paso del insensato. A su paso, las murallas quedan sin defensa, pues duermen. Van a ser sólo esqueletos, recuerdo de lo que fueron, restos, huellas de un

animal salvaje que huye, ese esqueleto, de ese animal que caen al paso del insensato y que por tanto dejan de ser soñados por el sujeto poético, de ser mirados. Luego, Carvajal hace referencia al mito de Cadmo que fundó Tebas arrojando los dientes de un dragón y esos dientes arrojados al suelo por la espalda, crean los soldados que defenderán la ciudad, es decir, los guardianes armados son creados por el mismo bufón y son estos hombres sembrados los que lo alejan de Venus, de Afrodita y a su vez, mueren al paso de su creador.

Sin embargo quedan los cadáveres de los guardianes armados, monstruos, que no son más que una metáfora de los miedos que se crean los seres humanos. Estos quedan al pie de la muralla. Estos monstruos que quedan al pie de la muralla y el prestidigitador siguen rondando a Venus tras los muros. Para mayor claridad es preciso recordar la la remotivación que del mito del Minotauro hace Cortazar en “Los Reyes”.

Y esos defensores mueren justamente porque el insensato ha conseguido comprender

...unas cuantas razones
del demonio y sus hábitos chuecos.

Los hábitos chuecos del demonio son crear esos monstruos.

Sigue hablando con Venus:

Sé como te burlas y sé lo que pretendes
te intuyo artera bordando filigranas,
pero sé que son trampas y que yo aprendí mi oficio:
vuelvo hasta ti certero, mendaz, veloz y diestro

El diálogo se transforma en amenazas, en acusaciones contra Venus que pretende atrapar al insensato, al prestidigitador, mediante los filigranas que teje, que borda, para atraparlo en su red, como Aracne o mejor aún como el tejido que teje Aracne y que por supuesto es nuevamente el lenguaje, con el que a su vez Afrodita pretende atraparlo. Sin embargo Aracne a través del tejido que hace, revela las debilidades de los dioses pero ese lenguaje que “cuenta” dichas debilidades está siendo

usado por una mujer, que se enfrenta al seductor, al bufón. Las historias de vida, en sí, son transmitidas por las mujeres - en la generalidad de las culturas - y es por ello que el lenguaje vendría a ser el lugar donde la mujer se juega y juega con el seductor. Adicionalmente, cuando Aracne se enfrenta a Athenea, la diosa virgen, lo hace confiando en su habilidad pero se enfrenta también a la sabiduría, porque Athenea también es la diosa de la sabiduría y enfrentársele equivale a enfrentar la razón, la lógica, el conocimiento bien establecido. Es a esa palabra sabia a la que se enfrenta Aracne pero es dicha palabra la que la seduce, la que la enrede y a la que Aracne reta, enfrenta y ante la que sucumbe, como la Galatea de Carvajal, que es a la vez Afrodita, Aracne y Galatea.

Pero el prestidigitador está listo para la batalla y vuelve certero, con la palabra precisa, oportuna; mendaz, mentiroso, como el mismo Carvajal lo califica; vuelve y rompe el orden normal de la verdad, siendo capaz de mentir y diestro, hábil, con la sabiduría que el arte de la retórica puede ser manejado para la seducción y para esta forma llamada mundo.

Este danzarín alrededor de Venus es quien mantiene hace años una batalla de palabras contra Venus que teje el lenguaje alrededor del insensato y que este, del mismo modo, pretende hacerlo con la diosa.

En el siguiente apreciamos el paralelismo:

Dos modos de mentirnos y decir verdades
es la arcaica batalla que contigo mantengo
Juegas tus simulacros y mis mascaradas
veme ahora danzando como un gnomo
al ritmo de conjuros que al azar invento
mientras danzo encima de la agreste roca

Usado este simulacro para acentuar el paralelismo entre mentirnos y decir verdades y simulacros y mascaradas, pero la mentira no es sólo una forma de enmascarar la realidad ya que también la verdad usa máscaras y simulacros y el juego

que jugamos para decir cuál es cuál nos ayuda a crear el mundo, el mundo que Carvajal crea en este espacio poético.

Pero a la vez los dioses - Venus incluso - se presentan como capaces de usar diferentes máscaras y simulacros. Se presentan con sus máscaras de palabras y sus simulacros en actos de esa realidad que crea la voz poética.

Una de las máscaras que usa quien contempla a Venus es la de gnomo. El duende que baila alrededor, feliz con su tesoro, que es su habilidad para hablar, contando sus monedas, que son sus palabras preciosas para lanzar la batalla desde la agreste roca.

El prestidigitador, desde la roca dice:

Hilaré sin fatiga ante tu abismo

En efecto no va a hilar un ovillo, sino que va a tejer esas palabras hacia ella, para atraparla con su verbo, como en efecto es tan cómico ver a los seductores gozando con el poder que tiene sobre la palabra, exponiendo sus debilidades, sus pequeñas miserias, bailando desde tan arriba para atrapar a esa diosa del amor que tienen frente, así el prestidigitador habla y constituye un tejido de palabras hacia la mujer, el deseo o el objeto del deseo.

Del mismo modo Ariadna para ayudar a Teseo le entregó ese hilo de oro para que salga de la cueva del Minotauro, Ariadna salva a Teseo con un hilo dorado.

En el laberinto no se hila con hilo sino con palabras, ese fue el secreto que Ariadna le entrega a Teseo. Ariadna, señora del laberinto, en la Iliada está representada en una de las armas de Aquiles, pero también es la que mediante el “baile del laberinto” le entrega a Teseo la clave para resolver el laberinto. Así Ariadna, mediante el arte, mediante la palabra, libera a Teseo. Ese es el ovillo que desentraña Ariadna. Aquí el

prestidigitador lanza hacia las grietas del muro, de un muro imposible de entender, hila sus palabras:

ovillaré las sílabas y tú, la tan oculta
te pondrás ante mí, próxima a mi mano

El gesticulador quiere atraparla con la palabra.

Pero Venus también juega su simulacro: frente al gesticulador, le fuerza con su presencia a hablar y crea ese mundo, ese Universo con el cual el gesticulador pretende atraparla.

Exactamente lo mismo ocurre con Polifemo y Galatea. El gesticulador se encuentra fuera del alcance de Venus, en un ambiente áspero, destruido por la batalla, el hombre contra los monstruos que él ha creado, el ambiente después de una batalla, lúgubre, humeante. Oscuro.

El ambiente propio de Polifemo, según Góngora:

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes volando graves⁶⁸.

El ambiente del seductor de Carvajal:

...una roca agreste

...un muro

No podrás mantener en vigilia tus monstruos
caerán uno a uno y pasará entre ellos
serán cadáveres desnudos, huesos y pelambre
los dientes del dragón que echaré en los surcos

Un ambiente áspero, oscuro.

Góngora asigna como el hogar de Polifemo:

De este pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra
bárbara choza es, albergue umbrío

Y antes:

....Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.

Carvajal hace hablar al gesticulador desde la roca donde hila sus palabras.

El lecho de la cueva de Polifemo es caliginoso: niebla, oscuridad, tenebrosidad.

Los alrededores de la muralla luego de la batalla son tenebrosos, como lo que
resta tras la batalla.

Pero la similitud no queda allí, también en el poema de Góngora se hace
referencia a que la amada de Polifemo, Galatea está a los pies del espumoso mar
siciliano:

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo.

De este modo, la amada de Polifemo pasa sus días en dicha espuma, tal cual
nace la Venus del gesticulador.

En el mito de Ovidio se dice que: sólo al precio de la muerte de Acis le fue
posible a Galatea escapar al amor de Polifemo, quien tomado por una violenta pasión,
descuidó sus rebaños y sus cuevas. Pero también que:

Télemo llevado al siciliano Etna, Télemo
al Eurímida, a quien no había engañado ningún agüero,
se dirige al terrible Polifemo diciéndolo: “el ojo único
que llevas en medio de la frente, te lo arrebatará Ulises”
Se rió y dijo: “Oh, el más tonto de los adivinos te engañas;
otra me lo ha arrebatado ya”

Esa que arrancó el ojo a Polifemo no es sino Galatea. De modo que tanto
Galatea, como Ulises logran enceguecer a Polifemo. La una por el amor que le inspira,

⁶⁸ De Góngora y Argote, Luis de, *La fábula de Polifemo y Galatea*, Quito, Librsa, 1999.

el otro por la violenta astucia que le caracteriza, pero tras ambos momentos hay creación: Ulises - que es el maestro de la palabra, que es quien es apodado “el astuto” por el amplio despliegue que hace a la hora de usar recursos para vencer - puede seguir viajando y volver a su tierra mientras que Galatea logra que le cante un nuevo mundo, completamente alejado de Polifemo:

Ovidio sigue diciendo que Polifemo sube a la colina y desde allí toca una flauta hecha de cien cañas: “todo el monte oyó sus pastoriles silbidos, los oyeron las aguas”, donde reside Poseidón, su padre y al igual que el gesticulador, Polifemo le canta a Galatea:

!Galatea más blanca que la hoja del aleño nevado
más florida que los prados, más esbelta que el alto aliso
más reluciente que el cristal, más juguetona que el cabritillo,
más pulida que las conchas desgastadas por las continuas olas,
más agradable que el sol en invierno y la sombra en verano
más noble que las manzanas, más vistosa que el alto plátano
más brillante que el hielo, más dulce que la uva madura
más suave que las plumas del cisne y la leche cuajada
y, no huyeras, más hermosa que un jardín regado:
pero la misma Galatea es más cruel que los novillos indómitos,
más dura que una añosa encina, **más falaz que las olas,**
más flexible que las ramas del sauce y las blancas vides,
más inamovible que estas rocas, más violenta que un río,
más soberbia que el admirado pavo real, más cruel que el fuego
más áspera que los abrojos, más enfurecida que una osa parida,
más sorda que los mares, más implacable que un hidro pasado
y lo que especialmente yo quisiera poder quitarte, más huidiza
no y que un ciervo acosado por los sonoros ladridos,
sino que incluso que el viento y la voladora brisa⁶⁹

He citado estos versos con el fin de resaltar la contraposición ambivalente hacia el sujeto amado, por un lado, bella, perfecta, más pulida que las conchas desgastadas por las continuas olas, pero por otro: falaz como las olas, más sorda que el mar.

Para la voz poética de Carvajal del mismo modo se trata de una diosa, como Venus, bellísima, pero juega con simulacros y mascaradas y también para que se vea

⁶⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, MAdrid, Alianza Editorial, 1995.

cómo el caliginoso lecho de Góngora estaba ya presente en la descripción del hogar de Polifemo por Ovidio y está también en Carvajal. Y en los tres, está la contraposición con Galatea o Venus con Polifemo: por una parte Ovidio dice que Galatea habita en una Isla llena de vegetación, cabezas de ganado, bosques, por otro, se presenta a Polifemo viviendo en una colina áspera. Góngora, contrapone la aspereza y horror de la gruta de Polifemo (metáfora “bostezo de la tierra”) con la exuberancia de campos de plata y carros de cristal de Galatea. Carvajal por su parte lo ubica al gesticulador parado en una roca agreste y a la diosa del amor, llena de agua, rodeada de espuma, en el mar, con vida.

Pero no sólo es importante resaltar la contraposición entre los lugares sino entre Polifemo y Galatea en sí. En los tres poemas, Polifemo es horroroso. Ovidio: Polifemo peinado con su rastrillo de erizados cabellos. Galatea, bella Nereida. Góngora: Polifemo: horror de aquella sierra. Galatea: Envidiada de las ninfas. Carvajal: Galatea es identificada con la misma diosa del amor y Polifemo como un gesticulador.

Más aún, hay un efecto tragicómico que cruza los tres textos, Polifemo en Ovidio dice:

Al menos yo me conozco, me he visto hace poco en el reflejo de las aguas
líquidas y me agradó mi físico al verme

Esta llamada a la misericordia está presente en los tres textos y reproduce el ridículo papel que tiene el seductor en Carvajal. Este poeta presenta al seductor como un gesticulador, un payaso, casi casi un clown que baila alrededor de Venus. Góngora lo presenta como una víctima de sus pasiones y en Ovidio dándose a sí mismo lástima (como lo hace también Carvajal) diciendo que le agrada su aspecto.

Esta contraposición entre los caracteres de uno y otro personaje del drama que cuenta Carvajal (recordemos aquí la actitud dramática de la lírica a la que se refiere

Kayser) se ve en el escenario que propone Carvajal con los juegos, los simulacros con que se conocen las máscaras de uno y otro, así:

te pondrás ante mi, próxima a mi mano
a la calcárea punta de mi lengua
y la caricia que dispara sus dardos.

Carvajal recurre aquí a dos metáforas: no es que la punta de la lengua sea calcárea, sino que la usa para decir que pertenece a uno que tras su carne superficial, tiene un esqueleto, que es de la misma materia de los monstruos que ha matado con su paso, a los que creó arrojando dientes de dragón al surco. Está diciendo que su lengua es humana, pero también es una sinestesia y metáfora nuevamente ya que dice calcárea punta, dura punta, pero la lengua no es dura (oxímoron) es duro el hueso, recurre a una sensación para plantear la presencia en esa palabra del esqueleto, duro.

De su parte, la caricia que dispara dardos, es una metonimia pues con el uso de una figura se hace una llamada a otra con la cual mantiene una relación de causa efecto. Así, la caricia roza la piel, pero su contacto es tan dañino que daña el cuerpo como dardos que son lanzados por un arma, que en este caso viene a ser la boca que dispara su lengua como dardos. Y es a esta “lengua” acariciadora, a la que también canta Huidobro en “Altazor”:

Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar...a ella, a ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático puramente acariciador

Y ello porque la lengua tiene como rol acariciar lo que crea.

Sigue hablándole a la diosa del amor y le dice, dirigiéndose a ella en persona, sin intermediarios:

Vas a levantarte.

La diosa está naciendo desde la espuma de las olas que crean la espuma, las falaces olas que crean esa espuma falaz de la cual nace Afrodita. Y la mujer a la que

quiere conquistar sale de la concha abierta de par en par cubierta de légamo y baba batida de verdoso plancton. Y es el gesticulador el que va a limpiarle, con su lengua acariciadora, porque en seguida la mira y ve que ella puede mirar el rostro del gesticulador en el cristal y esa mirada malévola es colocada al igual que la lengua diestra en el ardid que es formado por el gesticulador para atrapar al objeto de su deseo.

Luego este gesticulador que ha perdido su ojo por Galatea, por Venus, por el objeto del deseo, dice que ésta coloca su mirada malévola, su lengua diestra en el ojo decapitado (metáfora de “ojo arrancado” de Polifemo), en el sol sangrante (nueva metáfora y reiteración de la misma idea). Nuevamente vemos el motivo de Polifemo remotivado. Este motivo es el del amor rechazado y el mismo de Prometeo, decíamos antes que Ulises y Galatea enceguecen a Polifemo para regresar a su mundo, Ulises (uno de los efectos del nostos es recordar que es justamente crear el mundo que ama) y para lograr que el gesticulador cree ese mundo para Galatea, que es a la que ama. Ese ojo sangrante de Carvajal es del mismo modo no el ojo como órgano del cuerpo humano, sino el mismo lenguaje por el que aproximarse al mundo, por el que apropiarse de él por los sentidos, a los que ilumina el lenguaje, por eso Carvajal dice:

...sobre mi ojo decapitado -un sol sangrante-
sobre mi lengua herida y malediciente

Por supuesto que el sol, el dios Helios, el que todo lo ve, es una metáfora de ojo, que todo lo ve, pero a la vez conforma un oxímoron, ya que el sol sangrante es un ojo sangrante, que no ve más que una fina película de sangre que cubre su vista y no ve, que ha sido arrancado.

Este que en Ovidio perdió el ojo por Galatea, por solo verla a ella, por no tener más objeto de contemplación que Galatea, dejó de ver.

En Carvajal, el sujeto poético ve por la lengua herida y maldiciente. El lenguaje le sirve para ver el mundo y en este caso, para crear ese mundo por efecto de la acción

de la amada, del sujeto amado. Por ello el gesticulador, Polifemo, es como Prometeo, crea a los hombres, les da el fuego, uno de los elementos del universo según los antiguos griegos, les crea el mundo, porque crea a los hombres, así mismo Polifemo crea el mundo con la palabra, donde un hombre al pronunciar un nombre (Afrodita por Paris) creó la historia de Troya. Polifemo, entonces como Adán, desvía la lengua de su rol acariciador (como dice Huidobro) y la hace hablar para crear ese mundo. Polifemo, nuestro gesticulador, cuando usa la palabra para crear el mundo ejecuta un acto similar a Adán cuando toma del fruto perdido, crea el mundo al que felizmente nos pertenecemos. El fruto perdido podría muy bien ser la palabra, por la cual se crea el mundo.

Cada uno de los actores mantiene con el otro una mutua contemplación de la cual nace la existencia del otro. La voz poética contempla el cuadro de Botticelli que a la vez hace que Venus mire al gesticulador. La contemplación del arte, el arte en el arte, se ve en la mirada de la voz poética. En esa mutua contemplación, el mundo es inundado por un desierto de espuma y agua ardiente en el cual sólo es posible mirar el cuerpo del gesticulador (de Polifemo) y escuchar su canto:

Tomo en botín tus piezas, me arrojé tras tus huellas
tu aliento repica en las campanas de granito
tu aliento, tu sal que raspa mi piel

De ser preciso montaré un solo mecánico
Licuaré las nocturnas ceras subyugantes
lanzaré mi ojo de cíclope en esquiras
¡Que estallen sus láseres!
Y no vacilaré en encender los bosques,
en incendiar mi cabellera mi tumulto.

Cedros iridiscentes, azafrán oloroso, mástiles de ébano,
el tótem labrado, la encina sagrada, el timbal
el lecho tallado en tronco de olivo,
fragantes canelas, recios guayacanes, amargas quinas...
¡Qué leño faltará para encender la hoguera!
Qué carbón mineral, Qué petróleo, Qué materia

Del mismo modo que se trata de que el objeto del deseo caiga en las redes, se tiende hacia él una trampa que quiere tomar la presa que le corresponde. Polifemo es entonces capaz de hacer cualquier cosa para atraparla, incluso de crear un sol mecánico. Recordemos que antes el sol, era la metáfora que correspondía a ojo, el único por el cual miraba Polifemo y que para el gesticulador es el lenguaje. Por ello, el seductor crea este lenguaje, este “sol mecánico” que es el lenguaje ajeno ya al rol puramente acariciador de la lengua del poema de Huidobro. Y ese mismo ojo es lanzado como esquirlas:

lanzaré mi ojo de cíclope en esquirlas

El sol que lo ve todo, el lenguaje lanzado en esquirlas.

De ese ojo salen esquirlas que iluminan con sus láseres, las palabras que iluminan el mundo al cual configuran.

Y esas esquirlas que lanza el ojo de cíclope son:

¡Que estallen sus láseres!
Y no vacilaré en encender los bosques,
en incendiar mi cabellera mi tumulto.

Como la enumeración:

Cedros iridiscentes, azafrán oloroso, mástiles de ébano,
el totem labrado, la encina sagrada, el timbal
el lecho tallado en tronco de olivo,
fragantes canelas, recios guayacanes, amargas quinas...
¡Qué leño faltará para encender la hoguera!
Qué carbón mineral Qué petróleo Qué materia

Esta enumeración, a la par que es una remotivación del texto de Ovidio, sirve para mostrar la abundancia, casi el tumulto del mundo que Polifemo le ofrece a Galatea.

Existe del mismo modo en estos versos transcritos, un motivo que desconcierta el desarrollo de la línea principal aparentemente, pero que en el fondo lo resalta, es este verso:

el lecho labrado en tronco de olivo

Como sabemos, Penélope instó al recién llegado (cuyos andrajos son sólo saqueados por el sueño, como dice Carvajal) a que como última prueba que certificase que él era Ulises adivinase el lugar donde anteriormente estaba el lecho conyugal, porque supuestamente lo habría cambiado y Ulises le contestó que ello no era posible porque el lecho estaba construido sobre el tronco de un olivo sagrado, que a su vez es el árbol representativo de Athenea, la diosa de la sabiduría, de la palabra y sobre todo, la protectora de Ulises.

Del mismo modo, el gesticulador vuelve a sus origen con la palabra, vuelve a sí mismo que termina como en un clímax más de contenido conceptual que rítmico, como son los dos últimos versos:

¡Qué leño faltará para encender la hoguera!
Qué carbón mineral Qué petróleo Qué materia

El canto iniciado por el gesticulador continúa:

Secaré las aguas, la humedad del aire secaré
hasta que el fuego llegue a alcanzarte y ya rendida
tendré tus pechos temblorosos anidando en mis dedos

Primero existe una aparente contradicción, secar la humedad del aire es una operación inútil. “Hasta que el fuego llegue a alcanzarte”, lo cual es metáfora entre fuego y palabra.

Una vez que se atrapa a la belleza o al amor o al deseo, llamada Galatea o Venus, se toma

dos dóciles palomas gorgojeantes y sus carnosos piquitos
picoteando entre mis labios, sobre mis dientes,
miel de los higos arrebatados al festín de paraíso

Las dóciles palomas y la miel de los higos arrebatados al festín del paraíso, “metonimia” y no metáfora de senos, son también una parte del paraíso y recuerda a ese verso de Borges en “Adam Cast Forth”:

Es mucho haber vivido
haber tocado el viviente jardín siquiera un día

Lo que apenas podemos arrancar al paraíso, cuando entramos en contacto con él, le es arrebatado por el hombre, como una licencia que se toma, como el desvío del lenguaje, la catacresis, el abuso del lenguaje para privilegiar una visión del mundo, es decir privilegiar el mundo en el lenguaje, que es una creación de una potencialidad del hombre, como diría Heidegger, es allí, en esa metonimia donde se ve que el mundo es lo que el lenguaje crea y es el lenguaje como podemos arrancar al paraíso una leve brizna de lo bello, del deseo, de Galatea, de Eva, de Helena (aunque sea solo un fasma, como lo cuenta la mitología griega), de Penélope, de Venus.

Pero sigue el canto de seducción:

Vendrás por ti misma a mi mirada
Nunca estos postigos se cierran con cerrojos,
lo que cabría hurtarme lo tienes ya contigo
y yo espero de tu arca la riqueza incontable

Ahora es Galatea (Venus) la que llega hasta Polifemo. Hasta aquí llega narrativamente la similitud con el motivo de Polifemo de Ovidio y de Góngora. A partir de este momento, Carvajal cambia de estrategia narrativa.

La bella ha caído en la trampa y va hacia la morada del gesticulador que nada puede perder porque ha entregado a Galatea todo, todo lo que poseía, tanto en Ovidio como en Góngora ocurre lo mismo y se repite en Carvajal: de hecho mediante este artilugio se rescata la importancia del don, es decir del dar, pero no desde una mirada occidental, en el sentido de entender el don como un regalo, sino más bien en la visión del kula y la de potlatch que eran formas de hacer circular los dones donde cada cambio de manos implicaba una carga de significados, como lo cuenta Malinowsky en uno de sus diarios. Es así como se circulan los dones en *En los labios la celada*. Aquí se le entregan los dones a Galatea, para que ella los devuelva cargados de realidad. La

palabra es entregada para que ella los devuelva hechos realidad. En efecto, tanto tiene Galatea del gesticulador, que éste llega a decirle:

lo que cabría hurtarme lo tienes ya contigo

Recordemos que Ovidio dice que Polifemo se quejaba de que otra le había arrebatado el ojo y no Ulises.

Y para nuestro gesticulador, el ojo es el lenguaje. Así mismo la Galatea de Carvajal le ha arrebatado el ojo al gesticulador y lo tiene para sí, la fuente de los dones ha regresado a su origen y desde allí regresará al gesticulador como memoria de la realidad, como anhelo de la realidad.

Y esos dones son ocultados por una leve túnica que proclama los dones. Pero ¿cuáles son los dones que se ocultan? los del lenguaje y ¿qué los oculta? una leve túnica. Esta leve túnica nuevamente es el lenguaje, porque como dijimos antes a la vez que pone en contacto con la realidad, la oscurece, si no inténtese hablar en una lengua extranjera, al inicio es como estar a oscuras, como si un velo cubriese los ojos.

Sin embargo, en un retruécano el gesticulador reflexiona mejor y dice que Galatea no ha de venir, que se ha de quedar lejos, lejana, desde donde lo mira hundirse en oscuridad frenética como el gesticulador se lanza a la búsqueda enloquecido y de ese modo el ilusionista le dice a Galatea que:

Te embriaga despedazar mi cuerpo pasto de peces
demonio de viles hambres Tú te complaces si me desgarras
gozosa te acercas a contemplar mis restos.

El resultado de la búsqueda es la destrucción, el resultado de la seducción es verse arrojado al mundo (DASEIN), ser despedazado por el mundo y ella la diosa de la belleza, sale a contemplar los restos de los que juegan con el lenguaje.

Nuevamente, el gesticulador tiente su destino y repite nuevamente la amenaza, la insensatez de retar a la belleza:

Pero esta vez equivocas tu celada
Vendrás a mí doncella esquiva
la grácil silueta que salta desde el baño
a la guarida del sátiro hambriento,
a la piel electrizada de la bestia
que tras el mugido se relame dócil

Sigue hablándole a la belleza, a la cual con desdén señala que podrá dañarlo,
clavar su uña de cerviz, lamer en su pecho, danzar en su vientre, atraparlo en una fiesta
del cuerpo para dejar convertirse en un adorno de la diosa, ser sólo un enano atado a una
caja de costura, donde el lenguaje teje el mundo y la realidad.

Y nuevamente comienza el reto, el juego:

Te tentaré con lo mío, con mi palabra sinuosa
Sobre mis hombros mis pájaros: son multitud
Al fragor de sus batientes alas ensordecen
orquestas, ventisqueros, el Iguazú, el Niágara
Callan las programaciones radiales
Las bandas tocan sus oboes para ti

Nuevamente insistir en que la palabra ensordece, por eso decíamos al principio
que al gesticulador parado en la roca agreste lo rodea ruido, tan fuerte que ensordecen
las orquestas, lo humano, los ventisqueros, el aire, una de cuyas formas es la palabra y
el ruido del agua: el Niágara, el Iguazú, la naturaleza, frente a la palabra, como si en un
juego, la voz que más se oyese opacara a la misma naturaleza, como si la palabra
estuviese por sobre la naturaleza, porque la crea, si calla la palabra se escucha la
naturaleza. Esa selva de palabras que funde el metal.

Y luego nuevamente la enumeración, que termina con un nuevo clímax:

Una selva de plumas, faisanes, flamencos, colibríes
canarios, tordos, aves del paraíso, gaviotas,
¡qué hermosas patas! ¡qué picos! Esas garras

Como si mediante esta enumeración con clímax se descubriera subrepticamente
el cuerpo del deseo, de la mujer amada a la que tratamos de seducir.

Y es a ella a la que hay que pescar, cazar con la lengua, con las palabras nuevamente:

cómo esconderte entre algas y el fango
te pescaré con mi lengua entre los restos
de esos templos antiguos, de esas botellas
que han ido con sus caudales al fondo del mar

Pero este nuevo intento nuevamente es frustrado:

Todo es mentira Yo vengo con las manos vacías
Apenas si he cruzado la ciudad sorteando tachos de basura
borrachos, botellas, gatos, un archipiélago
del despilfarro, un gorro frigio, un ataúd
un cielo grisáceo y sucio como mi gabán
y atravesando las calles envejecí.

Todo el héroe que habíamos imaginado se pierde en la ciudad, en la cual existe
la putrefacción que se quiera, pero allí deambula el gesticulador, diciéndose que todo es
mentira, parado en un escenario:

¿Qué más puedo hallar en este escenario?

Como sabiéndose reconocer finalmente como un actor, este momento podemos
llamarlo con Aristóteles el del reconocimiento del héroe, es justo aquí cuando el
gesticulador capta su cualidad de pedestre, de pedestrian, de caminante por el escenario,
de simple, de no héroe que conquista al amor.

Dice Carvajal:

El tramoyista arrasó con todo
me duele el tórax y vuelven a mi memoria
los parlamentos del bufón
pero tú ¡oh Perra! ¿Por dónde escapas?

El que se creía creador del mundo ha destruido todo y como después de una gran
intoxicación, después de haber alucinado con ser lo que el lenguaje quiso que sea,
vuelve y poco a poco recuerda las palabras con las que trató de seducir a la diosa del
amor y se considera un bufón al que se le escapa el objeto del deseo, la Perra⁷⁰, que es
una metáfora, como vimos antes, de la palabra.

⁷⁰ Como Penélope que aguarda el retorno, la Perra y la palabra aguardan el retorno del bufón, del tramoyista y por supuesto de todo el artefacto creado para la seducción.

Que cuando escucha sus palabras, vuelve con sus artimañas:

¡Ah! siento que ya vuelves con tus artimañas
envías a tus sirenas a enturbiar mi obra

Las sirenas, las sirenas que engañan no sólo al que estaba alucinado, haciéndole creer que puede crear el mundo con su palabra, ser el héroe, sino también al que ha recuperado la “cordura”, esas sirenas engañan no solo al gesticulador, sino a la voz poética en sí misma, cada una de ellas se deja llevar por sus cantos, escuchan atentamente el canto de las sirenas que les engañan, que sin embargo canta torpemente, con un canto barruntado de ruidos de cucarachas.

Y el bufón vuelve nuevamente a aparecer, sigue la voz no alucinada, pero es este bufón el que toma a la mujer, el que besa los muslos, que la acaricia y a la que pide que no se adorne porque no tiene necesidad:

¿Con qué te adornas? ¿Para qué si desnuda
despojas de luz al día y me deslumbras?

El objeto del deseo, la mujer, Galatea, Venus, deslumbra al hombre, lo enceguece, así como la palabra vuelve ciego al hombre, que no puede ver la realidad.

Posteriormente se llega a una remotivación de los Salmos y otras tradiciones más lejanas:

Mi última Thule: después de ti el abismo
Escucha Esposa: te he traído frutas y licor
Escucha Hermosa: he prendido el brasero

La caza ha terminado, aparentemente se posee la belleza, se la tiene junto a sí y a partir de allí comienza el gozo del cuerpo de la mujer, del objeto del deseo, al (a la que) con paciencia se la vuelca en el gozo:

y con la calma del furtivo cazador
que sabe de lo efímero- te volcaré en mi gozo

Y Galatea y Polifemo llegan a diversas orillas:

nada responde desde el umbral que cruzas

El éxtasis entendido literalmente como salirse de uno mismo, salirse para contemplar al otro. Paz nos habla de los tres tipos de éxtasis, aquí contemplamos al menos dos: el estético, porque el gesticulador sale de sí mismo y cae en una suerte de alucinación por la palabra; y, el erótico, la mujer cruza un umbral, el hombre cruza un umbral desde donde se escuchan nuevamente las palabras, pero esta vez con las del objeto del deseo:

Tus palabras no escucho. Hay demasiado ruido.

Es importante recuperar la importancia del silencio en este poema, sólo existe silencio como ausencia, luego existe el ruido, las inmensas palabras del gesticulador que no permiten escuchar nada.

De ese modo el gesticulador bucea en el vacío..
y el canto de los abismos se enardece

Los vacíos, las grietas por donde hilaba las palabras. El vacío sirve para cerrar la puerta del jardín, donde se encuentra el deseo, la belleza, y se muestra el papel del escritor:

¿Acrobacia en mi pequeña silla en casa?

El escritor super consciente que sabe de lo ilusorio de su creación.

Y la palabra se apodera nuevamente del escenario:

ruge la mar, ruge su vientre
ruge, ruge y yo me calcino
envuelto en cáñamo,
disparado desciendo
trompos de fuego hacia la flor
hacia la caracola

La posesión del cuerpo femenino. Al fin de cuentas es un seductor que busca el éxtasis por la palabra, y aún físicamente, por supuesto. Esta palabra lo lleva al cuerpo, que le permite escuchar la voz, sentir los perfumes, ser deslumbrado, como si lo único

real fuera el cuerpo, las sensaciones del cuerpo, frente a lo que crea la palabra, el cuerpo se siente, en la piel, en el perfume bajo el cielo de piedra, donde el deseo estalla, donde todo el deseo, la construcción de ese mundo, estalla, es en el deseo carnal, mundano, donde el paraíso encuentra su lugar, ya lo vimos con las palomas que anidan en sus pechos, y es allí, en el cuerpo donde se encuentra la uva jugosa que estalla en los labios. El deseo en el cuerpo y el cuerpo como la forma de saberse vivo, más allá de cualquier cosa que se cree sobre la faz de la tierra o en la mente, para poder decir con Hamlet:

Hay más cosas en el mundo mi querido Horacio
que las que tu filosofía puede soñar.

¿Qué cosa para el gesticulador? El cuerpo, su éxtasis, su goce.

En la tercera parte del poemario se repiten las mismas ideas que en las dos primeras, sin embargo, vemos que en ella se trata del amor conseguido y olvidado y cómo la memoria reconstruye el cuerpo de la mujer que ha sido amada. Sin embargo considero que el lugar donde mejor se refleja el tratamiento de la mujer en la poesía de Carvajal es en *Los amantes de Sumpa*.

Así el arte materializado en palabras perdura y no es efímero como lo somos los seres humanos. Nos preguntamos entonces ¿qué es más válido y duradero? ¿la realidad o el arte que recrea la realidad?.

CAPITULO IV

LOS AMANTES DE SUMPA

“Sumpa”, un pequeño poblado en la provincia del Guayas, donde un conjunto arqueológico provocó nuevamente la *concupisencia oculorum* de Iván Carvajal y el tema de un poema del otro gran poeta ecuatoriano vivo, Jorge Enrique Adoum.

Santa Elena, la península, el lugar donde se halla ubicado el complejo arqueológico, que a decir de Karen E. Stothert, en “La prehistoria temprana de la península de Santa Elena, Ecuador: Cultura Las Vegas”⁷¹, es un entierro doble y primario de un hombre y una mujer muertos entre los 20 y 25 años. Ambos esqueletos están orientados hacia el este, el hombre tiene su mano derecha sobre la cintura de la mujer y el fémur derecho encima de la pelvis de ella, que a su vez se encontraba con un brazo sobre su cabeza. Esta pareja fue enterrada con seis piedras grandes no modificadas que, extrañamente y al momento de su colocación sobre la pareja, no provocaron la ruptura de los huesos de la misma, tal cual lo cuenta Karen Stohert en “La prehistoria temprana de la península de Santa Elena, Ecuador: Cultura Las Vegas”, citada por el propio Carvajal al inicio de su texto *Los amantes de Sumpa*.

Utilizaré para el análisis, la edición de 1998. El texto comienza con un epígrafe de Shakespeare que dice:

¿Y por qué no es tu guerra más pujante
Contra el tirano tiempo sanguinario?

Evidentemente la elección de este epígrafe tiene que ver con el motivo general del poemario que se halla compuesto de 17 partes donde la observación de un complejo arqueológico, que actúa como una partitura que Carvajal actualiza, sirve como motivo para que se recree lo que a los dos “personajes” les ocurre.

Del mismo modo se narra lo que el propio poeta, incorporado como una voz dentro del conjunto arqueológico, obtiene del “diálogo” que establece con el mismo.

En la primera parte del poema, la voz poética, que es el “lugar” donde se enfrenta la subjetividad del poeta con la objetividad de los amantes de Las Vegas, nos refiere a una “constelación de los huesos” que se halla echada al azar sobre el desierto, sobre la materia de la que están hechos esos mismos huesos: la arena, el polvo.

Estos huesos son también una frágil escultura, pero como veremos más adelante en este mismo poema, el cuerpo en vida de los amantes también es una frágil escultura, que tras el paso de diez mil años se convierte en esos huesos proféticos que la voz poética ahora contempla:

Diez mil años contra la sal perdura
tendido el abrazo que la tierra protege

Carvajal se pregunta si esos huesos son rastros de amor. Evidentemente, esta metonimia donde se toma el efecto por la causa, quiere mostrar cómo los huesos, algo material, son rastros del amor, algo inmaterial:

constelación de los huesos
echada al azar
sobre las dunas
¿rastros de amor?

Algo inmaterial como el amor, Carvajal lo ubica, está en los huesos y el tiempo arrastra tras sí el fin del amor y el retorno de lo que somos a lo que fuimos, del hueso a la arena, corroída por la sal y por el tiempo.

Junto a estos cuerpos se realiza el ritual. ¿cuál?, ¿el de quien observa o el incesante gesto de unos cuerpos que abrazados pretenden demorar solo el paso del tiempo?

⁷¹ Citada por Iván Carvajal en la edición que utilizo de “Los amantes de Sumpa”

Este abrazo de diez mil años de duración quiere que sea el abrazo, ese pequeño gesto, ese al que los franceses llaman la *petite morte*, una lucha contra la muerte:

diez mil años
el abrazo defiende
el agónico gesto
contra la afrenta del óxido
con que el Tiempo conspira

Aquí el abrazo no sólo se convierte en el gesto humano, casi cotidiano con el que los amantes expresan su amor, sino en la metáfora misma de la esperanza humana en la creencia de que hay algo más que la materia que se siente.

El abrazo de los amantes es en este sentido paralelo al abrazo del tiempo. Mientras el abrazo del tiempo se presenta irremediable, irrevocable con el paso de los años, tras el cual, la contemplación de una pareja nos puede llevar a reconstruir su vida, casi con exactitud, como la tarea del médico forense⁷², así el abrazo que se da a otro ser, es en el fondo la historia de los dos seres que comparten.

Ahora, especulemos un poco no en la razón por la cual la pareja fue enterrada viva (¿viva?) sino en el momento mismo en que las rocas oscurecieron el cielo. ¿Qué angustia pudo esconderse tras ese abrazo? ¿Qué terror?, sin embargo, para Carvajal, ni rictus ni máscaras sino sólo el gesto, el abrazo, el refugiarse, el agarrarse de alguien para no caer, para no olvidar, para colocar el fémur de hombre sobre pelvis de mujer y la calavera sobre el abrazo yerto:

despojados de rictus y de máscaras
sólo huesos
fémur de hombre
sobre pelvis de mujer

y sobre el húmero

⁷² Rodolfo Walsh, en *Variaciones en rojo*, dice: “La muerte trae al rostro todos los defectos que en vida casi no advertimos. Los gérmenes de disolución y decadencia que rescatamos bajo el movable velo de la expresión se concentran de pronto en unos labios, en unos párpados, en el hueco de una mejilla, como una invasión sorda y creciente. Estéticamente, es espantoso”, en Walsh, Rodolfo, *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.

dura reposa la calavera
en el abrazo yerto.

Ahora bien, el gesto, la posición en la que se encuentran los cuerpos, se parece a la posición después del amor, o en todo caso recuerda la posición de un hombre y una mujer después del acto sexual, la pasión. Esa pasión que se genera entre dos cuerpos que se aman. Cernuda dice:

Que ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman⁷³

Seguimos con la pregunta hecha antes ¿qué pensaron, qué dijeron los cuerpos cuando se oscureció el cielo con las rocas que los cubrieron?.

La verdadera razón por la que fueron enterrados en esa posición no importa. La “verdad” no importa. Lo que importa es que para nosotros ha quedado la muestra de esa pasión. Ese momento que los perpetuó como una pareja de amantes luego del amor, una pasión que no se forma de una rosa que prodigue calor sin saberlo ni de un agua benéfica que refresque al medio día sino sólo arena y sol, la tumba. El sol y la arena como metáforas de lo imperturbable en la existencia humana, la arena como el material que convertido en arcilla da vida al ser humano pero también como el material al que el ser humano vuelve y el sol, el dios Helios, el que todo lo ve, mirando expectante, cómo la pasión continúa luego de la muerte, cómo la pasión se refugia en el cementerio que de por sí provoca la huella de una pasión.

Si al nacer todos estamos destinados a morir, entonces lo que vemos en la calle, en la Universidad, no son sino cadáveres, “harapos ambulantes” como decía Baudelaire, pero siempre la obra humana es muestra de una pasión y tras la vida, sólo quedan restos, huellas de cualquier cosa, de cualquier actividad, de cualquier obra, tras el hombre viene la huella y esa huella, en el caso de estos amantes, es la huella de la

⁷³ Cernuda, Luis, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Lo dice en su poema “Que ruido tan triste”.

pasión. Por eso es importante la forma en que Carvajal expresa que lo efímero en el hombre: incluso la pasión, la más fuerte de las experiencias humanas, que aparentemente no deja huella concreta alguna, se puede “ver” en estos cuerpos.

El tiempo y sus agentes, el gusano y las lluvias dejaron sin piel al ser humano. El destino de esta pareja que es el destino de todos y cada uno de los hombres, se acerca siempre e inevitablemente al mismo fin, cumpliendo la profecía borgeana de que todo es del gusano⁷⁴. Carvajal insiste en la idea de que ni ojos ni boca ni lengua pueden resistir al paso del tiempo, ni lo que vemos, ni los paisajes que contemplamos ni los momentos de extrema belleza que el ojo contempló, ni los atardeceres, ni la mirada del ser amado, pero tampoco la voz que tuvimos, las palabras que pronunciamos, las frases que dijimos, las verdades que callamos o las voces de llamadas quedan en nuestro cuerpo, todo, absolutamente todo se desvanece, es despojado por el gusano, más fuerte que el hombre. Ni siquiera los sueños de perpetuidad quedan en nuestra boca y ni siquiera el abrazo al que los cuerpos se aferran queda en nosotros:

ya nada puede el sueño de perpetuidad
aún si los cuerpos al abrazo se aferran

El sueño de perpetuidad, se convierte aquí en una sinécdoque entre, por una parte, lo que el hombre sueña: su vida, sus utopías, sus deseos, sus necesidades y, por otra, el material del que esos sueños están hechos: de palabras, porque así se sueña, pero también el hombre mismo, como lo dice también Shakespeare, es un muñeco de sueños nada más. El sueño de perpetuidad es un tropo que está entre la sinécdoque y la metáfora, entre expresar el contenido por el continente y el expresar la causa por el efecto. Y es alrededor de este tropo donde deambula el motivo principal de este texto: el de la inmortalidad.

⁷⁴ Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980

En la parte VI de *Los amantes de Sumpa*, Carvajal recurre a la siguiente enumeración:

pero aún si sólo escombros residuos calcio

Obviamente, no sólo encontramos esta figura de enumeración, sino también una de supresión: (*si sólo*) fuéramos o fueran (*escombros, residuo calcio*) hallamos. Esta figura de supresión, se utiliza con el objeto de no limitar la naturaleza humana a esos dos cuerpos, sino para recordar al lector que la especie humana en general está hecha de escombros, residuo y calcio. Cada una de estos sustantivos es a la vez metáfora de otro: escombros de los sueños, como se ve a lo largo del texto, residuo de nuestras obras y calcio, tomado por huesos, por ser el material del que se forma el hueso y por ende lo que vemos de los amantes de Sumpa.

Así, el pulpo prosigue en su instinto y con sus tentáculos persigue al sueño. El pulpo como es fácil adivinar es el tiempo y sus tentáculos, las obras del tiempo, que son tanto en favor del ser humanos en el sentido de dejarlo hacer, pero también en el sentido de darle solo un **espacio de tiempo** que es donde el hombre vive y a cuyo final encontramos, eso, los restos de lo que fuimos.

Pero no solo el tiempo persigue al hombre. También el mar lo anhela. Aquí tenemos el verso completo:

diez mil años el mar persigue
con su pausado canto de sirenas
a la locura humana

y anhela el cuerpo.

Este es un verso un poco más complejo. Por una parte la relación mar-sirenas, permite y obliga a pensar inequívocamente en Ulises. Recordemos que Ulises ordenó que sus compañeros se colocaran cera en los oídos para no escuchar los cantos de sirena; en cuanto a él, pidió ser atado a un mástil para escuchar el canto de sirenas para

no arrojarse al mar en su búsqueda. De otro lado, Odiseo, “el odiado” es conocido porque Posidón, el dios del Mar, padre de Polifemo, al oír su vanidad, al ser testigo de su hybris y al ser invocado por su hijo Polifemo lo castigó evitando que volviese a su Itaca y es el mar, el que permanentemente quiere devorar el cuerpo de Ulises, el que quiere tragárselo. Las sirenas persiguen a la locura humana. No es que la locura sea provocada por las sirenas, no, ellas (¿cómo diosas del mal?) anhelan ser escuchadas por el hombre para devorarlo, para que se arroje al mar y él mismo sea devorado por el mar, la sal.

El hombre mismo es “el odiado” por los dioses, pero los dioses efectúan su labor con el tiempo y es el tiempo y el mar, el mar que enloquece, los que se apoderan del alma humana.

Por eso el hombre es un huésped de paso, un visitante, no un landlord, es un inquilino, tanto de su cuerpo como de su tierra. Y toda su obra, como dijimos anteriormente, es la huella de su paso por la tierra:

huésped de paso
levantará el hombre casa y canto
cultivará los huertos y los usos
labor sueño y escombros
en la sucesión que mide la clepsidra
hasta que el agua se pierde
quedan los restos de la fatiga humana
...tránsito del hombre por los lechos
que el Tiempo desnuda
huésped de paso
deja en la casa el canto
tu huella en las arenas

Las huellas del hombre quedan en los lechos del Tiempo, pero el lecho del tiempo mismo es la obra del mismo hombre y el hombre se aproxima a sí mismo en el tiempo que es lenguaje, como dice Heidegger.

Es en el lenguaje donde el hombre anhela lo que es, donde el hombre crea para su amada el mundo entero, el Universo; es en el lenguaje, en el tiempo, donde ocurre el

acontecer del ser, como decía Heidegger y es en la poesía de Carvajal donde observamos esto con mayor claridad.

Tanto la tarea, el trabajo por el cual el hombre está en la tierra como el uso, el disfrute, la labor, se hallan enraizados en el lenguaje, en los lechos del tiempo.

Carvajal juega con las palabras, este juego, sin embargo no se limita al significante ni al significado, sino a ambos miembros de esta dicotomía, a esa galaxia de significantes a la que se refiere Barthes:

no sólo la carne
mas la pasión se extraña
se consume se consuma se anonada

Es la carne la que cae en la pasión o la pasión que se alimenta sólo de carne, en todo caso, la carne es donde se ve la pasión:

¿que quedará de las batallas cuerpo a cuerpo?
¿esa acuciante huella del deseo en estos huesos?

La huella del deseo y los lechos del tiempo, son los lugares donde el ser humano se encuentra a sí mismo, por un lado la obra, los usos del mundo y por otro, la vida misma que se acaba tras la pasión, la huella que queda en los huesos, sólo es un escombros más que el tiempo implacable se encargará de matar, de eliminar y sólo quedará en el lenguaje, en la obra de Carvajal, la necesidad, la urgencia del deseo que se va, que se pierde.

En la parte X, nuevamente la voz poética contempla la Tumba. Del mismo modo que *En los labios la celada*, Carvajal recurre aquí a la siguiente estrategia: una pareja contempla un complejo arqueológico y la voz poética contempla la pareja que contempla, para de ese modo, “contar” cuál es la relación que une a ambas. Igualmente *En los labios la celada* trata de un amante que contempla “El nacimiento de Venus”, el cuadro de Botticelli y tras hablarle y establecer con el cuadro un diálogo se refiere nuevamente a su amada, para la cual, igual que Polifemo, “construye” un mundo y la

voz poética. Exactamente del mismo modo ocurre en *Los amantes de Sumpa*, donde tras la contemplación o a raíz de la contemplación surge una historia, se recrea la historia de los dos amantes, tanto de los que contemplan como de los que son contemplados.

Carvajal dice:

lateral cae la luz sobre la Tumba

Se “ve” la luz que ilumina la Tumba, que alumbra. El dios Helios (que para Hesíodo por ejemplo es el mismo Apolo, dios de la poesía, jefe de las musas, de la profecía) el que todo lo ve, mira los huesos esparcidos sobre la arena y en esos huesos, la Pareja (ya no la pareja) insiste en su gesto: el abrazo.

Mientras tanto:

el abrazo de otra pareja junto a la
Tumba
a la luz cenital repite el gesto:
desespera del amor que no perdura

El juego que se establece (recordemos que en su último poemario Carvajal insiste: el poema es un juego interno) entre el amor de la pareja que contempla, que sabe que en cualquier momento ese amor (tan eterno mientras dura, es decir tan sin tiempo) se acabará y mientras contempla el gesto de un amor que ha durado ya diez mil años, contemplar uno y otro, por parte de la voz poética que narra el hecho, permite ver cómo el “ser” y el “no ser” existen y se complementan; por un lado el temor al fin y por otro el temor, el deseo de perpetuar en un gesto lo eterno, ambos, caras de una misma moneda donde todo muestra que la materia del hombre es el tiempo, los sueños y el lenguaje.

El tiempo, por cuanto vemos cómo unos quieren perpetuar el momento en el abrazo (la Pareja) mientras que los otros quieren perpetuar el momento de ese amor que

allí en ese momento viven. Los sueños, porque uno y otro (la Pareja y la pareja) están hechos, ese momento justo del abrazo, de deseos, de planes y de sueños que esperan cumplir en tanto el tiempo se los permite, unos con la esperanza de que no se acabe el momento y otros con la esperanza de que se acabe. Y de lenguaje porque todo lo que ellos viven, cuanto viven y los momentos en los que viven, están hechos, escritos en la mente, en su mente, con palabras.

Y tras el gesto, sigue la continua interrogación:

¿qué queda de la pródiga búsqueda del cuerpo?
¿qué de las voces de llamada?
¿qué del ardor de la caricia de los labios?
¿qué del eléctrico contacto de los sexos?

El cuerpo, que es el que da la vida, es el que contiene la pasión y tras el que no queda nada, sino una huella, la del gesto.

Sin embargo, es la tierra, la que con su rotación exige el paso del tiempo, la que tras la sucesión de días y noches, estaciones, meses y años, exige que el cuerpo retorne a su seno y tras contemplar cómo el cuerpo ha deseado el amor y por supuesto lo ha vivido, nuevamente escuda la pasión en su interior.

Y se repite en el poema XI, lo que podríamos denominar un “motivo recurrente” dominante a lo largo de este poemario, es el del insistir en que nada queda de la lengua, de los nombres, de la cultura de la gente que decidió enterrar a sus amantes bajo una rocas. La Pareja ha ordenado sus huesos bajo el sol y tras decir esto nuevamente Carvajal inicia el juego de la recreación de lo que es o fue la vida de los amantes:

pero adivina sus ojos de obsidiana
mirándose por sobre el fuego
adivina su voz
silbido de serpiente

Esta recreación está inspirada en la “lectura” que la pareja de amantes que mira y la voz poética que mira también, hacen de los cuerpos que están enterrados, es decir el

cuerpo se convierte en un pretexto para reconstruir la vida de quienes fueron enterrados bajo las seis rocas.

La contemplación no se queda allí, reconstruye también la idea de un cuerpo abandonado. Jean Baudrillard, en *El intercambio simbólico y la muerte*⁷⁵, dice que existen diversos tipos de modelos de cuerpo, dependiendo del punto desde el cual se los mire o contemple, así dice que hay un cuerpo para la medicina, cuyo paradigma es el cadáver, que se constituye así en el límite ideal del cuerpo en su relación con el sistema de la medicina. El otro modelo de cuerpo es de la religión, para el cual la referencia ideal del cuerpo es el animal (instintos y apetitos de la *carne*), es decir el cuerpo como osario y el resucitado más allá de la muerte como metáfora carnal. En cambio, para el sistema de la economía política, el modelo de cuerpo es el robot, que es el modelo logrado de la liberación funcional del cuerpo como fuerza de trabajo, es decir la extrapolación de la productividad racional absoluta, asexuada y/o un maniquí, que reproduce la sexualidad misma como modelo⁷⁶. El modelo del cuerpo que nos propone Carvajal con su lectura es sin embargo un modelo que rompe con los propuestos de Baudrillard. Así como ese par de cuerpos arrojados en un lecho de tierra cumplen una función religiosa, de sacrificio profano a lo sagrado, también cumplen una función que representa el modelo de sexualidad misma, como vemos en los siguientes versos:

sexo de mujer
abierta boca del mundo

Y más adelante dice:

y el sexo masculino
báculo de la ceremonia
árbol que se enfila hacia el abismo

⁷⁵ Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 1990

⁷⁶ Baudrillard, *Ibidem*.

En ambos momentos hay referencias explícitas al sexo como ritual, como rito, como momento de reproducción de un mito, en el cual el hombre se presenta (nuevamente como en el caso de *En los labios la celada*) como el cazador que atrapa una presa:

y el sexo masculino
báculo de la ceremonia
árbol que se enfila hacia el abismo
gavilán que desciende vertical
sobre su presa
y asciende el humo
desde el fogón del sacrificio
alcatraz que se precipita
detrás de la anchoveta
émbolo de la máquina
que en la tierra penetra

El sexo entendido así como una caza en la cual el cazador es el sexo masculino mientras que el femenino es la presa, lo pasivo, mientras el hombre está representado por metáforas de movimiento: gavilán que desciende vertical, alcatraz que se precipita, la mujer se presenta al lector como la tierra que es penetrada o como la habitación, resguardo, rincón de acogimiento, como lo dice en esta misma parte XII:

el sexo de flor de concha de ensenada
habitación resguardo rincón de acogimiento

Por esta misma razón, es decir, por presentar un cuerpo que cumple con la mayoría de los modelos que son posible atribuirles a él, es que el cuerpo (¿vivo o muerto?) se presenta como el lugar de la fuerza en esa danza, en el juego que es el acto sexual:

la fortaleza del cuerpo
en la danza en el juego

y del abismo afloran
furor y fervor

Pero es justamente esa danza, ese juego, el lugar donde se reconoce la impotencia frente al paso del tiempo, frente a la necesidad de perpetuar las palabras y frente al hecho de la imposibilidad:

jamás escucharemos sus palabras
jamás escucharemos

nos quedan los supuestos
y la superstición

sólo los abrazados espectros

los cautivos del sueño

Sin embargo la parte más importante del poema, la que resume en la parte XV dice textualmente:

morir perseverando en el abrazo
vano triunfo del amor por sobre el Tiempo

Estos versos resumen el ideal de contemplación de la voz poética frente al complejo arqueológico. El abrazo es eso, una metáfora de un vano triunfo del amor contra el tiempo, su más eficaz enemigo.

La conclusión a estos versos adquieren mayor contundencia cuando dice:

pronto la rosa agota su esplendor
...el tiempo humano es vértigo
de instauración
destrucción
ya nos devastará del todo el Tiempo

El motivo de la fugacidad del amor y de la vida, adquieren en estos versos luminosidad, la rosa, que prodiga color sin saberlo, como dice Borges, es una rosa que muere y es arrasada por el Tiempo, el lugar de la forma pura.

Pero es justamente el disfrute que produce el amor pasajero, la vida que se acaba en un abrir y cerrar los ojos, donde se puede encontrar la plenitud de la vida. Ser eterno, significa estar ajeno al tiempo, gozar en un sólo momento el cuerpo que de ese modo

supera la amenaza del Tiempo. Borges también lo dice en Adán el casto, expulsado (Adam Cast Forth): “es mucho haber vivido, haber tocado el viviente jardín siquiera un día”⁷⁷. Carvajal insiste en ello:

la plenitud no está en la eternidad
reposa breve en el instante de invención
cercano a lo mortal estalla el gozo

El gozo que sólo pertenece a los mortales. El gozo, que en la tradición católica está negado a Dios, es aquí constituido como una categoría que está más allá del cuerpo, que sin embargo es donde reside. Y como termina diciendo Carvajal:

bien puede el Tiempo arrasar y ser perverso
...mas qué importa si ya la rosa vivió su esplendor

Este poemario, que se dirige a unos huesos arrojados por el destino en medio del desierto, es una celebración de la vida, de la necesidad de abrir los ojos y vivir el mundo tal como viene, con la necesidad de sentir el gozo de la carne, de la pasión, de la vida antes que nos ahogue el tiempo y una vez que él llegue, rérnos de su cara puesto que él, el todopoderoso una vez más perdió la cabeza con el gozo de sus hijos.

Los amantes: cualquier referencia al amor, recurre a ellos, como bien los dice Querejeta (en la introducción que estoy utilizando de *Los amantes de Sumpa*), el amor, hijo del Caos, en la versión de Aristófanes, proveniente de la movilidad. Tomemos un ejemplo de la óptica, el movimiento de Brown, aquel de las partículas que flotan en el aire y cuya presencia sólo es advertida si se las ve a trasluz, es parecido, similar, idéntico al de las primeras partículas del Big Bang, de movimiento aleatorio, de velocidad sin igual, pero que al chocar, forman cuerpos que salen disparados que vuelven a chocar; así parece ser el amor, una permanente movimiento aleatorio. Además de las innumerables e incommensurables acciones o hechos, actos a los que nos lleva el amor, que mueve la vida como si fuera una rueda, la Rueda. Sin embargo, para

⁷⁷ Borges, *ibidem*.

señalar la presencia de estos cuerpos amantes, Carvajal convoca al movimiento mediante la ausencia. Decide “mirar” dos esqueletos, dos fósiles, quietos, inermes (¿inermes?) que además están volviendo lentamente a la sustancia originaria, el polvo, que raudo vuela por los aires y que provocan un ruido, el de dos cuerpos al amarse, como dice Cernuda. Ese polvo que vuelve al polvo, como el mito cristiano, se enfrenta permanentemente con su enemigo, el tiempo. Mediante esa dupla creada por Carvajal (movimiento-inmovilidad a través de la metáfora de la ausencia: el cuerpo), mediante la metáfora del cuerpo/tiempo/arena, se crea la necesidad de preservar el único tal vez de los conceptos creados por el hombre que pueden luchar contra el tiempo, obra de Dios: la pasión. Por la pasión, por la creación del hombre llamada pasión, se enfrenta a esa creación de los dioses: el tiempo. La cultura se enfrenta a lo físico en la pasión y es en el único lugar donde vence, por la pasión, como el poema de Carvajal, dejamos de lado el tiempo, por un instante solamente, y nos enfrentamos al tiempo y lo vencemos. No viviendo por todo el tiempo, hasta el fin del tiempo, sino prescindiendo de él. Como dice Carvajal hacia el final de su poema:

la plenitud no está en la eternidad
reposa breve en el instante de la invención

Eternidad, la ausencia del tiempo, la facultad de poder vivir fuera del tiempo, exonerarse del tiempo, la de vivir en el brevísimo instante en que alcanzamos la plenitud, que goza con el instante de la invención, la misma que crea el mundo. El momento de la pasión es el momento en que el mundo es creado: Blake decía que el momento de la creación del hombre y el momento de la caída de Lucifer son el mismo. El momento en que Luzbelle cayó, fue aquel cuando soñó que era más bello que Dios y por tanto podía prescindir de Dios. El momento de la creación del mundo es el mismo en el cual Adán y Eva se pierden en el Paraíso, para ser expulsados a esta Tierra, a esta tierra. Se pierden por tomar el fruto del Arbol del Conocimiento, del Arbol del Bien y

del Mal, el del Fruto Prohibido y al echarlos Dios del Paraíso, los echa al Mundo, a la Tierra. Esos dos momentos son los mismos porque Luzbell se convierte en lo que es, el ejercicio de su libertad lo define, lo marca como Lucifer. El hombre del mismo modo, al comer del fruto prohibido, al conocer su desnudez, al conocer el Pecado Original (en la tradición Católica) crea su mundo, el creado por la pasión de Luzbelle y de los hombres. Ese instante de invención es la creación de ese Paraíso del cual se es expulsado. La nostalgia por el paraíso, la búsqueda del tiempo perdido. La plenitud no está en la eternidad sino en la pasión por la invención, en la pasión, que es la creación de momentos, de instantes, de mundos. El desafío del hombre que prefirió la pasión a la eternidad, que es a su vez la envidia de los dioses, del tiempo. El momento de llegar a prescindir del tiempo es el único en el cual vencemos la venganza por la desobediencia original, la venganza del tiempo implacable que convierte el cuerpo en polvo. Desde que nacemos, estamos muertos pues el hecho de vivir, es morir ya. Nuestra vida nos concede el derecho a ser polvo que se vuelca en polvo. La pasión, sin embargo nos salva de ser polvo en un brevísimo instante de plenitud que justifica toda la existencia:

más qué importa si ya la rosa vivió su esplendor

Resulta entonces que el cuerpo es una verdadera construcción de momentos, en nuestro cuerpo está la historia de nuestras vidas. Esos momentos que creamos, esos instantes de plenitud, que sobreviven al lo vertiginoso del paso del tiempo, son recreados por el poeta cuando dice:

qué queda de la pródiga búsqueda del cuerpo
qué de las voces de llamada
qué del ardor de la caricia de los labios
qué del sexo eléctrico

Como dice en la estrofa XI:

ninguna frase queda de la lengua
ninguna registra su duración

El gesto, metáfora de la pasión, se defiende contra la afrenta del óxido (metáfora de paso del tiempo).

El tiempo, que sin embargo despoja de todo al hombre, nos despoja de máscaras, y vemos solo lo esencial, lo más profundo, los huesos:

fémur de hombre
sobre pelvis de mujer

La materialidad del cadáver, los huesos, la señal de la muerte, de la falta de vida, de fin de tiempo, los huesos, se convierten por Carvajal, en metáfora de pasión, el “elemento” que triunfa contra el tiempo, tiempo que a su vez es la muerte, la pasión que triunfa sobre la muerte. Este oxímoron: huesos/pasión, se repite a lo largo del poema en diversas figuras, como vimos anteriormente. El cuerpo es así, el lugar de encuentro entre la vida y la muerte, porque es donde se sufre o goza la pasión, que es el único momento en que vencemos al Tiempo.

Los huesos, tirados como constelación en la arena:

sólo arena y sol
el cementerio

Huesos que a pesar de ello

¿qué lejana huella
de la pasión aún provoca?

Esos huesos despojados del cuerpo por el gusano, despojados de ese lugar de encuentro entre la vida y la muerte:

el gusano y las lluvias
despojaron la piel
desnudaron al hueso

De este modo el gusano convoca a la nada, a la muerte

ya nada puede el sueño de perpetuidad
aún si los cuerpos al abrazo se aferran

Este sueño de perpetuidad en verdad lo consiguen, pues esa pasión que reposa en el breve instante de invención, de creación.

Esos huesos convocan también a otra presencia, la del Paraíso. Los huesos convocan tanto a la Muerte como al Paraíso. Por ello es que Carvajal juega permanentemente con la relación entre muerte y tiempo, entre huesos y cuerpo, entre pasión y escape del tiempo.

Sin embargo o por ello mismo, la elección del epígrafe parece decirle a Shakespeare: ¿Y qué más le es dable hacer al polvo, sino fugarse del tiempo? La guerra pujante contra el tiempo, la que consigue el triunfo sobre el tirano Tiempo sanguinario, la lleva a cabo la pasión.

Pero también le dice a Shakespeare otra cosa: esos cuerpos que ahora son huesos fueron amantes, con historias de vida, con la pródiga búsqueda del cuerpo, con las voces de llamada, con el ardor de la caricia de los labios con el sexo eléctrico, no son sino Romeo y Julieta, que mueren uno sobre otro por haberse entregado a la pasión. Romeo y Julieta al haberse entregado a la Muerte por el Amor, por no tener el amor, al morir como mueren, lo hacen por la pasión. Del mismo modo que Píramo y Tisbe, cuyo amor fue prohibido por sus padres, utilizan una pared calcárea para hablar y compartir sus cuitas de amor:

Una pared medianera de ambas casas tenía una pequeña grieta
que se había producido hacía tiempo cuando se construía.
Nadie había reparado en este defecto de muchos siglos, pero
(¿de qué no se da cuenta el amor?) vosotros, enamorados, fuisteis
los primeros en verlo, abristeis un camino para la voz y por allí
solían atravesar seguros en leve murmullo vuestros requiebros⁷⁸

Estos dos amantes, según refiere Ovidio, acuerdan encontrarse, para burlar la vigilancia de sus padres, sobre la tumba de Nino, esposo de Semíramis y allí ve Tisbe

⁷⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pag. 145.

un león con las fauces manchadas de sangre de su reciente víctima. Tisbe huye y al hacerlo deja caer un velo que a su vez es devorado por el león. Llega Píramo y ve el velo de su amada destrozado y se mata con su propia espada. Tisbe, deseosa de encontrar a su amado, regresa al lugar acordado y halla a Píramo con el vientre abierto, por amor, entonces ella se clava la misma espada que dio muerte a su amado.

Del mismo modo que Ovidio hace que la pared sirva para que los amantes se comunicasen:

te debemos que nuestras palabras hayan llegado a oídos amigos

En Carvajal, es la piedra que oculta a los amantes la que sirve para que la pasión de esta pareja llegue a nosotros.

Hay que resaltar del mismo modo que al igual que el mito de Polifemo y Galatea, remotivada por Góngora, el de Píramo y Tisbe es remotivado por el mismo Góngora. Del mismo modo que Carvajal usa el mito de Polifemo y Galatea, también, con *Los amantes de Sumpa*, remota el de Píramo y Tisbe.

Los Amantes de Sumpa, Romeo y Julieta y Píramo y Tisbe por la muerte del cuerpo, vencen al tiempo. Romeo y Julieta que se convirtieron en unos huesos por la pasión.

Los momentos, esa colección que puede crear la pasión, siguen constituyendo el instante de la invención de Carvajal. Dice que el hombre es

huésped de paso
levantará el hombre casa y canto
cultivará los huertos y los usos
labor sueños y escombros
en la sucesión que mide la clepsidra
hasta que el agua se pierde

Por ese mismo instante de invención que es la pasión, Carvajal constituye el suyo propio que es la creación de estos momentos, de estos instantes, de estas vidas. El

contemplar los huesos, así como antes lo fue el cuadro, fue para Carvajal el momento de la creación, el instante de la invención, como dice en la última parte de este poema. Es el retorno a los mitos, el griego, el americano (de esta Pareja de indígenas en Santa Elena) y en otro sitio de uno moderno (el de Lennon), muestra cómo este poeta, recrea el mito. En Carvajal confluyen los tres elementos que constituyen, tal vez, lo esencial de lo ecuatoriano: lo occidental, lo indígena (aunque desde la mirada del Occidental) y el surgido en la cultura capitalista, que como nueva conquista ha entrado en nuestro imaginario, el pop como producto cultural de una etapa del capitalismo, la presente. Esta tríada, lo occidental, lo mestizo y lo pop provocan en Carvajal un placer por la atenta observación.

Sin embargo esta tríada de mitos, de fuentes de mitos, hacen de Carvajal, un tropo donde se reúne el conocimiento de una época, un lugar y una lengua. La época: la presente; el lugar: nuestro país; y, la lengua: la que usamos los ecuatorianos mestizos y/o quienes se reconocen como tales.

Carvajal convierte la poesía en un lugar de reproducción de mitos, en un lugar donde dialoga con esos mitos y lo hace desde el presente. El diálogo que instituye Carvajal con su creación, le sirve además para adoptar diferentes caracteres, diferentes voces, que son las voces que constituyen su poesía. Su poesía está plagada de voces que dialogan entre sí, entre pasado y presente, entre lo que podrían denominarse “alta” cultura y la cultura pop, modernos mitos, para de ese modo sintetizar la voz de lo que es, de lo que somos, el lugar donde confluyen diversos mitos, diversos mundos, diversos modos de ser, diversas conciencias.

Carvajal “actualiza” el mito, lleva a cabo una lectura de los mitos, mediante una concreción de los indeterminaciones. La “lectura” que Carvajal hace de los mitos, es en sí ya una tarea de crítica artística, porque Carvajal, en lugar de seguir en la naturaleza,

se dirige al arte: a las flores artificiales, recurre al arte o a hechos de la cultura como objeto poético.

Sin embargo en su último libro: “La ofrenda del cerezo”, vemos cómo hay un cierto cambio hacia la naturaleza. Sin embargo, en dicho poemario, el cerezo es un pretexto para hablar de la creación de la realidad por la lengua, el lenguaje crea el mundo, pero lo creado no tiene nada que ver con la realidad:

Para ser, el árbol no necesita que
me detenga a contemplarlo.
No mora el cerezo real en mi palabra.
Mi palabra es tarda sólo evoca

Pues es el cerezo que observa, es solamente
la sombra del cerezo contemplado

Este poema, “La sombra del cerezo”, que no fue tratado en esta tesis, por cuanto se editó cuando ya estaba casi terminada la misma, aunque lo conocíamos un par de meses antes, gracias a la amabilidad de Iván Carvajal, es una continua reflexión sobre el poema, el lenguaje y la poesía, casi una declaración de principios sobre la inutilidad de la poesía y la línea que separa la realidad de la palabra.

La realidad que reflejamos en nuestra palabra no es la realidad que existe, es solo lo que creamos. La contemplación es una constante en Carvajal, un cuadro, un conjunto arqueológico, un pop star (aunque no se trate precisamente de él en el poema *Inventando a Lennon*) y ahora un cerezo. La contemplación lleva a Carvajal al diálogo y a la reconstrucción, a la concreción de esas indeterminaciones en lo que lee.

Sin embargo el caso más palpable de reconstrucción, de concreción, es la de los amantes de Sumpa. Literalmente reconstruye las vidas de los amantes. Si Shakespeare llegó hasta la muerte, Carvajal completa el mito y nos cuenta lo que pasa después de la muerte, con los huesos, con el gesto.

Estas reconstrucciones de Carvajal, se dan, como vimos también en el caso de *En los labios la celada* al respecto de Polifemo, Galatea, Narciso y Eco.

La reconstrucción de los mitos, a través de las narratividad, provoca que Carvajal use tanto el mito cierto, como el reconstruido para usar diferentes voces, tomar diferentes tonos y dejar que fluyan esos ríos que confluyen en él.

De ese modo el cuerpo y su lenguaje, el cuerpo y sus palabras en si son efímeros, Carvajal, al haber elegido esa “pareja” lo que ha hecho es inmortalizarlos como antes lo hicieron Ovidio, Botticelli, Shakespeare. A través del arte se recrea lo efímero, la palabra sirve para perpetuar la especie, es como el espejo que Bioy Casares odia porque reproduce la especie humana⁷⁹. El lenguaje y el arte logran que la memoria colectiva se alimente de mitos como los que Carvajal recrea a lo largo de su obra, mitos que como se verá no se limitan a una pasado clásico, sino que hablan de los hombres que somos a través de la palabra, de los que somos y de los que queremos y no queremos ser.

⁷⁹ Borges en “Tlön, Uqbar y Orbis Tertius”, *ibidem*.

CAPITULO V INVENTANDO A LENNON

Pasión vigente la del ojo ciego
Carvajal

A lo largo de este poemario, el personaje deambula por el laberinto creado por la palabra. De hecho los títulos de cada una de las partes del mismo, muestran un viaje a través de lo que veremos más adelante es el laberinto. La primera parte de *Inventando a Lennon*, se llama “Presagio”, la segunda “Retablos”, la tercera “Travesías”, la cuarta “Vecindad de Lennon” y la quinta “Los juegos de la Tribu”. Sea verbalmente o tomando en cuenta las imágenes que Carvajal evoca, el laberinto se manifiesta a lo largo de la obra.

En “Aurora”, primer poema de “Presagios”, vemos la entrada del hombre en la tierra, su nacimiento. Al nacer el hombre sólo puede ver para arriba, desde su pequeñez, el recién nacido admira el gigantesco tamaño del mundo. El hombre que nace en la ciudad ve:

Cielo arriba arremeten los potros
Cielo arriba, arrebatando
los pámpanos de luz
El hombre, en tanto,
luciendo la energía del músculo
mide a zancadas el espacio abierto

El hombre que nace, se reconoce como vivo en medio del espacio abierto, por la energía del músculo que corre por sus venas, como si en verdad por las venas, tejidas por su cuerpo corriese algo más que sangre, como si las calles mismas por las que deambula fueran redes, como si las venas fueran tejidos, textos de un dictamen distinto:

Imaginó las venas de los hombres
como redes de los dioses donde nos atrapan como a fieras.
Intentó romperlas⁸⁰.

⁸⁰ Seferis, Yorgos, *Mithistorima y otros poemas*, Barcelona, Orbis, 1986.

Es este hombre (personaje, narratario) el que se pregunta si las calles por las que ahora camina, por las que inicia el viaje, no esconden tras de sí la sombra, como dice Carvajal en el mismo “Aurora”:

La avenida se pierde,
bordeada por eucaliptos.
¿Quién espera en la sombra?

La imposibilidad de entender el mundo se refugia en una pregunta que recuerda la de la esfinge o mejor aún, la del monstruo que deambula por el laberinto. Como dice Borges:

Rectas galerías
que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polvo he descifrado
rastros que temo. El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de mi espera⁸¹.

Igualmente Carvajal en “Aurora”, repite la pregunta que se hace en el “Laberinto” de Borges:

Crestas de mineral hirviente
cóndores que levantan el vuelo,
el óleo donde madura el presagio.

Del mismo modo que en “Laberinto” en “Aurora” los presagios cumplen la función de anunciar una presencia, de anunciar un destino a través de esas avenidas, de

⁸¹ Borges, *ibidem*, pág. 37

esas calles, de esos muros que van formando las “obras del viento” como llama Carvajal a la obra humana en “Aurora”:

Erguido en su pregunta
el joven vuelve la mirada
hacia las obras del viento

Las obras del viento que son las mismas que forman y constituyen ese laberinto donde el joven vuelve la mirada antes de iniciar el viaje, como tratando de entender el lento destino de los presagios que se ocultan tras esos bramidos traídos por el viento, que están marcados en su propio cuerpo como el texto que tejen los dioses con sus venas y desvaríos. Sin embargo al tratar de entender el mundo, que se le presenta como una constante interrogante, como un reto a su capacidad de entendimiento, la esfinge ve en los ojos del viajero, del joven la misma monstruosidad que el joven ve en la esfinge, de modo que intentar comprender el sentido de la pregunta aparentemente lleva a una respuesta que pronto es rebatida con el tejido de los dioses, de las tres diosas que tejen el destino de los hombres: las Parcas.

Pero el laberinto que va creando la voz poética que relata la aventura de este joven, hace comparable a la obra de Carvajal con el laberinto, por los múltiples caminos para recorrerla, pero también sugieren una inevitable comparación con Dédalo el arquitecto, que en palabras de Ovidio:

Dédalo, famosísimo por su pericia en el arte de la construcción,
realiza la obra, enmaraña los puntos de referencia e induce
a error a los ojos con las revueltas de múltiples pasadizos⁸²

La obra de Carvajal es una obra enmarañada de referencias a mitos y a la literatura clásica, como hemos visto en capítulos anteriores, pero también es en

⁸² Ovidio, *Las metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1995, pág. 245.

Inventando a Lennon (donde el personaje histórico Jhon Lennon es sólo un pretexto para hablar del viaje que hacemos por el laberinto que pretendemos entender) una forma para plantear un reto al lector para desentrañar el camino de salida. Afortunadamente las concretizaciones que se van efectuando alrededor de la obra de Carvajal, nos permiten recordar que no es posible aceptar la existencia de una única lectura válida.

Sin embargo la voz poética, igual que Dédalo es traicionada, si así se quiere, por su propia habilidad para construir laberintos. El Lennon de *Inventando a Lennon*, al igual que el histórico, escucha los rumores de la Fama y luego muere cuando su propia figura no se compadece con la creada para los medios. Es entonces cuando vemos que entre la realidad (el ser creado por los medios) y el deseo (lo que los “fans” quieren ver) existe una brecha comparable a la misma que sentimos cuando comparamos nuestra realidad, nuestro deseo, nuestras preguntas y nuestros devaneos, por eso Carvajal dice en el mismo “Aurora”:

Quizás entonces el don fulgure entre las ruinas
Quizás desde las piedras de estas ciudadelas venidas abajo
después de los despojos, la cobardía, el sacrificio,
el olvido.

Este motivo del laberinto se repite nuevamente en “Noche”:

Fuegos de artificio
caen hacia la plaza
sobre un espejo sin fondo
¿Por dónde pierdo el rastro?
¡Qué lejanas las íntimas querencias!
Ya con las maderas encendidas
perfumando sus naves, la noche
dispersa los escombros

El hombre que se halla perdido, sin rastro que seguir, perdido en un desierto que es un mar, se enfrenta esta vez a la necesidad de navegar, por la necesidad de volver a vivir lo que ha vivido a través de esas íntimas querencias. Esas íntimas querencias son

las que le hacen viajar, tratar de entender lo que el laberinto le indica con sus rumores que se escuchan en la noche.

Evidentemente, hay una referencia clara a Ulises, que navegaba por el mundo diciendo que “Nadie” era su nombre, como dice Borges en “Odisea, Libro Vigésimo Tercero”:

Que en los días y las noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
Y decía que Nadie era su nombre?⁸³

Tanto el joven que vuelve la mirada hacia las obras del viento, como Ulises, viajan respondiendo no ya a una esfinge, y a las sirenas que seducen con su canto, sino a innumerables preguntas fatales que les formula el destino, esperando que la respuesta que dé, le sirva para arribar a esas íntimas querencias.

Este Lennon de *Inventando a Lennon* sirve de pretexto, como dijimos anteriormente, para que se cuente la historia de esos nadies que forman la inmensa masa de personas que no tienen identidad, que deambulan en la muchedumbre esperando ser algo más que un rumor, tratando de interpretar los designios del oráculo, como lo hace Carvajal en “Lo secreto”:

Secreto te destinan los dioses parcos.
[...]
Cifras, registros, resguardos.
¿Quién sino aquel que busca su riesgo en el oráculo,
en el balbuceante gemido y entre grietas,
puede agacharse tan abajo, detrás del matorral,
por una llave perdida, una moneda?

El oráculo entonces ya no se halla en Delfos sino se constituye en una suerte de clave arrojada a lo largo del laberinto, en una huella de la esfinge.

⁸³ Borges, Jorge Luis, *Obra Completa*, Tomo II, Barcelona, Emecé, 1989, pág. 275.

En ese laberinto, que es la vida misma, la ciudad, se halla deambulando el cuerpo sostenido no solo por las palabras sino, nuevamente, por la *palabra*:

Un cuerpo era
un cuerpo arrastrado
por la corriente,
sostenido
en las veloces piernas
automáticas,
y las palabras.

Las palabras así se constituyen en el sostén del deambular por el laberinto. Las piernas en su motor, que por ello, siguen sintiendo el rumor del monstruo que envía su bramido, como en el citado poema de Borges.

Del mismo modo desde el inicio de *Retablos*, segunda parte de *Inventando a Lennon*, podemos leer en *Escape*, dice:

Se pierde la dirección del sendero entre
los vericuetos del retablo ¿Quién no confunde, al
cabo y en la prisa, las salidas por las bocas
de la mina, las puertas que abren los caudales de
la ciudad hasta entonces hasta ahora ignorada

Unas veces es, como lo llama González Soto en la introducción al libro, un “caudal verbal”, un laberinto de palabras que oscurece. Sin embargo, en el caso de Carvajal, considero que el uso de los tropos, nunca oscurece, siempre ilumina. El mismo Carvajal dice esto:

¿La sombra?...¡La luz! La luz
espléndida en la flor del cerezo⁸⁴

Mucho de la creación de esos mundos de sombras, como lo llama Carvajal al mundo, creado de palabras y por tanto luminoso, se encuentra tempranamente en su obra, como *Los amantes de Sumpa*, sin embargo, en *Inventando a Lennon* es donde se

⁸⁴ Carvajal, *Ibidem.*, pag 72.

puede encontrar en el título mismo, la razón de ser de la poesía de Carvajal: la creación del mundo por la palabra, que ensombrece, que ilumina.

Dice Carvajal en “Rocas”, de *Inventando a Lennon*:

Resisten esas paredes de granito al embate que
cambia las tallas de los despeñaderos, pero no
permanece igual el lecho de la borrasca

Y más abajo:

Líneas que dibujan fuerzas, mapas de la pasión
Farallones, llameantes reductos de quimeras

El cántico se elevará en sí mismo, piedra sobre
piedra, al duro impulso de persistir en sus
domos, en sus dardos, en sus astillas. Es su
nervio, es su médula

Los muros no se cambian, resisten esas paredes de granito al embate de los elementos. Recordemos que Polifemo de *En los labios la celada*, se encuentra al inicio, parado sobre una roca en medio del mar. Esos muros son líneas de fuerza, lugares por donde abunda la vida, la palabra, esos mapas de la pasión que constituye el zigzagueante camino de la vida, flanqueado de muros que en el fondo marcan y eligen el camino, allí se encuentran farallones, espigones que entran en el mar y que son como muros que se adentran en el mar. Esos farallones que no son sino sueños o como dice Carvajal:

llameantes reductos de quimeras.

El “mapa de la pasión”, metáfora de líneas de la vida, de caminos de la vida, de conductos por donde vagó nuestra pasión, ahora es un llameante, apasionado, rojo, lugar donde se queman nuestras quimeras, nuestros sueños.

Es adecuado el uso que Carvajal hace de estas dos metáforas paralelas: mapa de pasión y llameante reducto de quimera. Esta insistencia en este tema, demuestra que Carvajal habla efectivamente del laberinto que es la vida y del sueño que es la vida.

Como Teseo deambulando en un laberinto que es a la vez muros altos, imbatibles, pesados, concretos, racionales y a la vez sueño, quimera, efímero, ligero. Estos elementos antagónicos crean una idea por ausencia, por no presencia entre los mapas de la pasión y los reductos de las quimeras.

La palabra de Carvajal se materializa en la pasión por ver claro. Así lo declara en Luz del diamante:

Pasión de luz, pasión por ver claro
Sobre las retinas se descargan fulminantes los rayos

La luz que llega a nosotros por la palabra, por el uso del signo palabra como elemento para dar luz, claridad. Ese conocimiento que vamos obteniendo a lo largo del muro, pesado como sueño es sin embargo, seguida inmediatamente por esa

pasión vidente la del ojo ciego

El problema que trata Carvajal en este poemario, como lo insinúa en otros textos, es un problema del conocimiento, de la duda, pero sobre todo del problema del conocimiento, que trataría de responder a la pregunta de si es posible conocer la realidad.

El conocimiento, si está en la palabra, puede prescindir del ojo para residir en la *concupiscencia oculorum*, el placer por ver. La pasión por el ver, está no en el ojo que ve, que la posee, sino en la del ojo que no ve sino que la desea. La pasión por ver está en el ojo que se reconoce ciego, impotente de “ver” la realidad y que se acerca a ella, a través de lo que está a su alcance. Usamos la palabra porque somos ciegos, porque por ella accedemos a la realidad. Es decir no se trata de que no veamos, con los sentidos, sino que no podemos ver más allá de la apariencia, no podemos ver sino las sombras de la caverna de Platón, por eso la palabra, la metáfora, jamás oscurece, jamás oculta, sino que ilumina. Ello porque no es posible conocer la esencia de las cosas. Conocemos sus

atributos, conocemos sus estados, sus posiciones, su fluidez, pero no conocemos realmente qué es una cosa, sino y salvo por el “realmente”, que también es una palabra.

De ese modo, la palabra se convierte en el camino al conocimiento, como Carvajal lo afirma en “A la entrada del parque”:

Aprenderé a nombrarte, vida, vaso, con tus huellas...

La idea de la realidad, del conocer la realidad hecha metáfora por el ojo, en esta parte de Carvajal, se repite en varios poemas a lo largo de *Inventando a Lennon*, como en “Puerto”:

intuye en mis ojos abiertos mi ceguera

O:

Ah! Me traicionan las pupilas,
me descubren con el fuego! ¡Su seducción!

La seducción del mundo, su deambular por y a través del laberinto, del que igual que en análisis efectuado en el capítulo anterior, sólo se sale por esa señora del laberinto, por el baile del laberinto que libera a los hombre, es ese viaje por los mapas de la pasión, como el que hace Ulises. Sin embargo, los elementos del mundo que se pretende aprehender por la palabra son, a la vez oráculos y soluciones, por eso es que existe un poema dedicado a la esfinge, titulado justamente: “Esfinge”:

La pareja se trenza sobre la hamaca.

Violento es el aire, perfume de las mazorcas de cacao. Floración de los sexos, fermentación, caldo del sueño y del gozo. Gritan los loros.

Por el mentón, la mano detiene a la hembra. Y aunque ella viniese al mundo en un cobertizo bajo los plátanos, es la única Bella Durmiente del bosque, ahora real, cuando levanta el rostro y él puede abismar la mirada en la profundidad de otras pupilas.

Más que un espejo, ese fondo arrastra hacia la Esfinge.

Pero es en el antedicho “Puerto” donde Carvajal otorga a los mitos, su medida exacta:

Pero no te tragues el cuento, camarada,
yo no vengo en esa nave de casco negro
desde las islas prohibidas,
ni voy para Itaca, ni a hacer las Américas.
Mi puerto de embarque está en la esquina

Una esquina cualquiera, un hombre cualquiera, un hombre sin atributos, es el que dice que no es Ulises, ni Colón, ni conquistador ni descubridor, sino un viajero más, que deambula en un mundo cotidiano, corriente, pero que no por ello deja de ser un navegante.

El Lennon que se inventa en este texto es uno cualquiera de nosotros, uno que “ve” el mundo y solo halla murmullos, como Lennon, como un rock star frente a cientos de miles de fans, hablándole, tantas palabras lanzadas hacia él, tanto ruido humano frente a sí, y sin embargo para él sólo existen en cuanto masa amorfa, seducidas por su palabra, la suya propia y que sin embargo para él, son sólo murmullos, ruido, nada. Si bien la palabra está nuevamente allí, en un cantante frente a miles de personas escuchando hablarles, cantarles, este sólo puede contemplarlos, verlos lejanos e incluso, si así se le ocurriese, crear una vida para cada uno de los presentes, y a la vez parecen tan cercanos. Como se demuestra con el constante uso de palabras como ruido, rumor, murmullo:

En “A la entrada del parque”:

Ahí, a la entrada del parque, prende el rumor

O en “Rocas”

...Y del susurro se desprende el
pedazo que rueda sin punto de reposo hacia la
sima

Este intento por concretar el conocimiento, por la duda sobre la realidad, se repite constantemente, como en “Por la caña aúlla el viento”:

¿Hubo otro universo así, tan a la mano?

Sin embargo, esta tarea es como la de Sísifo:

...Y del susurro se desprende el
pedazo que rueda sin punto de reposo hacia la
sima

Este verso, tomado del mismo “Rocas”, nos confirma la idea de la inutilidad de los intentos por conocer la realidad. Justo cuando nos acercábamos a ver qué hay tras la colina por la que subimos la roca, ésta rueda hacia abajo, a intentarlo nuevamente. Como Sísifo, por siempre, condenado por la voluntad de los dioses.

Nuevamente, la tarea del conocimiento se ve frustrada, a ese intento le sigue el silencio, como en “Luz del diamante”:

La fulguración más intensa sigue al eclipse: el ojo
negro, el gran hueco, el vértigo

Ese silencio primordial que viene a partir del nacimiento, en el que solo nos encontramos con nosotros mismos, ya que incluso en pareja, la soledad existe:

...es la única Bella Durmiente
del bosque, ahora real, cuando levanta el rostro
y él puede abismar la mirada en la profundidad
de otros pupilas

Más que un espejo, ese fondo arrastra hacia la Esfinge

Es decir nuevamente al cuestionamiento, el verse reflejado en los ojos de la Esfinge, que se rompe en mil pedazos cuando Edipo responde a su pregunta, exactamente como sucede con el lenguaje cuando el hombre supera el conocimiento, cuando se entiende que el lenguaje es una forma que estalla en cientos de trozos sin

significado fijo que deambulan en esa galaxia de significantes. Esa misma es la pregunta sobre el mundo que permanentemente se hace Carvajal:

¿Hubo universo así, tan a la mano? Un universo
coagulado en un trozo de pan, el tibio
mordisco dado en la fruta.

La recurrencia nuevamente a imágenes relativos a lo sencillo, a lo cotidiano, a lo sensible, nos recuerda el goce por el cuerpo de *Los amantes de Sumpa* o las descripciones sobre el cuerpo que hace en *En los labios la celada*.

Sin embargo también este recurrir a imágenes de cosas que son sensibles a nuestro cuerpo, a la mirada, al tacto, al gusto, se ven tanto en *Los amantes de Sumpa*, como en *En los labios la celada* y por supuesto en *Inventando a Lennon* en *Por la caña aúlla el viento*.

En “Travesías”, por el contrario, se repite la idea de muchedumbre, ajena a nosotros, como lo dice González Soto, de la Universidad de Tarragona, España, en su introducción a *Inventando a Lennon*:

Se trata de una muchedumbre de otro signo, puesto que en ella tiene cabida el individuo, en ella el yo es capaz de habitar, pleno de inseguridades y de desconciertos, pero capaz de elegir, dueño de una esencial decisión: el deseo de caminos, el deseo de búsquedas

Estas búsquedas son justamente las voces que hemos visto en los otros poemas analizados en esta tesis, voces que le permiten a Carvajal optar por multitud de “personajes” que se mueven a lo largo de la obra: los o el que contempla el cuadro de Botticelli; la Pareja enterrada y la pareja que la contempla; los ojos de la muchedumbre que nos miran y de la que podemos escuchar sólo el silencio, la soledad en la muchedumbre que la mira a su vez. Estas búsquedas le permiten a Carvajal, como voz poética, colocarse en medio de la Fama, aquel lugar que para Ovidio era

...un lugar en medio del mundo, entre la tierra, el mar
y las regiones celestes, los confines del triple universo
desde donde se divisa lo que hay en cualquier sitio,

por alejado que esté del lugar, y donde todo sonido llega
a oídos ávidos. Lo habita la Fama....
No hay reposo en su interior ni silencio en parte alguna⁸⁵

La Fama en la que se coloca Carvajal es el reino del discurso, el orden del discurso, el lenguaje, al que como decía Heidegger somos arrojados, la palabra, la palabra que se vuelve signo, el signo que ilumina, allí en medio del discurso, reposa la voz poética de Carvajal, contemplando nuevamente el mundo entero y desde el cual se incorpora a la aventura de las *travesías* propuestas en y por el discurso, travesías por el lenguaje, por el lenguaje que crea, como hemos visto en este trabajo y en medio de esa Fama panóptica, se halla la voz poética creada por Carvajal con su sonrisa por momentos irónica y por momentos angustiada, por la impotencia de aprehender del mundo más que la sombra del cerezo antes que el cerezo mismo, pero con la esperanza y el gozo de encontrar en esa palabra Luz, como lo dice en *La ofrenda del cerezo*:

¿La sombra?...¡La luz! La luz
espléndida en la flor del cerezo

Por esa imposibilidad del conocimiento, por la duda del mismo, se “inventan” personajes (a través de esas voces poéticas), para lo cual recurre a esas actitudes de Kayser, la dramática, como en *En los labios la celada*, la enunciación lírica en *En los Amantes de Sumpa* y la épica en *Inventando a Lennon*. En “Travesías”, más que unos personajes, se crea literalmente el mundo y su historia, como en “Lecciones de Historia Universal”, donde se hace un recuento, no sólo de la historia constante en los *Anales*, ni en el *Libro de los Hechos* ni en el de los *Jueces*, sino también en la de los hombres individuales, sencillos, que beben cerveza en la playa:

Yo bebo una lata de cerveza en la playa,
chupo mi cigarrito, imagino
paquidermos, barcos, cañones, cabalgatas,
soplo el humo, soplo la arena, soplo las aguas

⁸⁵ Ovidio, *Ibidem*, pág. 344.

Él, que fuma en la playa, es el que vuelve vida esa historia colectiva. Cosa similar ocurre en “Memorias”, donde hace un recuento de guerras, oscuras nodrizas, relojes ante la angustia de que todo es del gusano:

Toda memoria es este miedo de acabar en fragmentos,
putrefacción del hígado, del riñón, del recuerdo

La palabra, la que crea la memoria, es el lugar de los recuerdos y el mismo, el lugar de su putrefacción. El miedo de acabar en fragmentos, desconectados, rotos (que de todas maneras terminamos así, recordemos *Los amantes de Sumpa: constelación de huesos en la arena*) eso es la memoria, la necesidad de que el relato de lo pasado tenga un hilo conductor, que nos permita escapar de ese miedo en acabar en fragmentos. Eso es la memoria, por eso insiste en poemas cuyo tema es la historia y a este preciso capítulo de *Inventando a Lennon* es a la que nombra como “Travesías”, viajes a través de nuestra memoria como en “Lecciones de Historia Universal”, “Tierra”, “Memorias”, “Arqueología” y “Ayer”. Ese viaje a través no sólo de hechos históricos, sino de conocimientos, de historias, de recuerdos, colectivos e individuales, hace que volvamos el rostro, como en “Arqueología”:

¡Eh tú! ¡Vuelve tu rostro!
¿Habrás libado de las leches cortesanas del espanto?
¿Habrás corrido escaleras abajo tras las madres?
Mientras flacos muchachitos trepanaban
las pilas del carbón, allá en los sótanos?

Y en “Ayer”:

Ayer el crac crac de la pisada sobre las hojas secas,
y en el breve espacio entre un sonido y otro, la
risotada de un diosencillo jocoso, jorobado, encogido en un puño

En todos estos viajes que realiza, existe siempre la pasión vidente del ojo ciego, del ojo que no puede ver y que por ello anhela la mirada como el paraíso del cual se ha sido expulsado. Dice Carvajal en “Puerto”:

¡Ah, me traicionan las pupilas,

me descubren con el fuego! ¡Su seducción!

Donde el anterior murmullo, rumor, ahora es sustituido por la carcajada de un dioscecillo jorobado. El rumor al que había llamado el “Teatro del mundo”, es una masa de actores y espectadores conspicuos, obsesivos, enmascarados, que para el que escucha los mismos, son objeto de contemplación, como en el prenombrado “Teatro del mundo”.

Y en medio de esa espesura de lenguajes, los murmullos son como el sonido de los bárbaros: bar, bar, bar, bar, un sonido al que pretendemos dar forma pero del que solo podemos asir los sonidos que nos son familiares, como si más allá del sonido, la palabra existiese sólo como forma que deambula, como una sombra que es expulsada por el mismo bosque que rodeaba a Baudelaire. Esta impotencia para asir el sonido, para poseer la palabra está presente por ello en dos de los poemas de Carvajal, hay referencias a Babel: “Hacia Babel” y “Habitantes de Babel”, el lugar donde las lenguas se mezclan, donde el constructor de la torre es también un enorme arquitecto que busca evadir la ira de Dios, que busca con su soberbia evitar la furia de Dios. Ese Lennon que se encuentra entre esa muchedumbre y que es el cantante y cada uno de quienes se hallan en esa muchedumbre, son como la voz que pregunta:

¿Estaba Lennon en esa muchedumbre serpenteante
aglomerada antes las rejas del estadio?
¿Estaba allí, era tal vez aquél,
desdibujado en el sopor de la tarde, ese verano?
[...]
¿Hurgaba por el graderío,
buscando complemento en otro rostro?

Lennon, el que un momento dice: *Yo, la algarabía* (“Teatro del mundo”) o la voz poética que lo contempla, que es uno y somos todos, se pregunta ahora, por el oficio del poeta:

De “Enlace”:

Agazapado en la maleza, en las proximidades del
río, el viejo chamán sopla tabaco y aguardiente
alcanforado sobre los cuerpos

El chamán, que antes era derviche, el que contempla, el cantante, dice:

No, mi canto no podrá salvarlos del desastre. Si
acaso, quedará en unos labios jóvenes y débiles
[...]
Precoces leones saltan sobre la presa. El horizonte
es devorado y allí, en el núcleo incandescente,
las cosas se alejan de la mano, escapan de la mente

¡Oh! Son el crimen, la poesía, irguiéndose en su
enlace

Carvajal, en este texto poético, inicia una serie de reflexiones acerca del oficio mismo de la poesía. Sin embargo el motivo del laberinto, del ser que deambula en el laberinto, escuchando sólo murmullos y que usa la palabra para crear el mundo, es la principal fuente de recursos de este poemario. Al igual que Baudelaire que ve oscurecida su capacidad de conocimiento, la voz poética que crea Carvajal, recurre nuevamente a la palabra, para iluminar el mundo que es sombra, que sin embargo no deja de plantear un problema sobre el conocimiento, sobre lo efímero y lo duradero, tema permanente en los poemas analizados en el presente trabajo. El ojo ciego, la voz del hombre que quiere asir del mundo no la palabra con su realidad congelada, sino el mundo en su inmensa coagulación de formas es la voz del poeta, la de quien se convierte en el instrumento para conocer de la realidad a través de la palabra, para conocer de la realidad a través del signo que ilumina, la tarea del poeta, entonces parece presentarse como la del derviche que sirve de puente entre dos mundos diversos, el mundo de la palabra y el mundo del signo. En Carvajal, el signo ilumina, la palabra oscurece. Esta aparente contradicción se ve resuelta cuando entendemos cómo la palabra remite a uno y otro signo más allá de sí misma y cómo el poeta ocupa una posición privilegiada para enfrentar estas dicotomías.

Es importante señalar del mismo modo que Carvajal recurre nuevamente a los mitos griegos y específicamente a la misma Afrodita. En su “Balada de la Afrodita de arrabal”, vemos que convierte a la diosa del amor en la despojada hija de un pirata, en poco menos que una meretriz:

Al amanecer,
mira hacia afuera,
detrás del vaho,
mientras se frota las manos,
la barbilla, junta los pies,
en el vagón que va a la playa
[...]
Y ahora que se vuelve a la ciudad,
por tres centavos te dejaría poner
tu torpe mano entre sus muslos.
¡Bah! Ya jamás tendrás esa canción
que ella susurra para el agua.
Una canción que escucho en la aurora,
desde su más profundo sueño.

Esta Afrodita, hija de pirata, perdida nuevamente por el amor de un hombre, canta una canción para el agua. Ella la que en “En los labios la celada” es la que permite recrear el mundo, ahora permanece condenada a la espera, como Penélope:

Allá va, allá va la loca
y nunca llegará el errante,
aquel que debiera llorar su eterna
desolación sobre su pecho desnudo.
Allá va, menuda, con su canto.

La nueva Afrodita, se presenta ahora, como la que esperó que aquel que salió de los puertos y que deambuló por el laberinto, que en poema de Borges “Odisea, Libro Vigésimo Tercero” se dice:

Duerme la clara reina sobre el pecho
De su rey pero ¿dónde está aquel hombre
Que en los días y noches del destierro
Erraba por el mundo como un perro
Y decía que Nadie era su nombre?

En este caso, la nueva Afrodita ha perdido al Ulises que había deambulado. Ella no descansará más en ningún pecho de ningún rey porque el rey ha muerto.

El rey, que en otros casos supo enfrentar la esfinge, que supo huir del laberinto, ahora se enfrenta a su perdición y a la de su reina.

La pareja es entonces, el modo de salvación del hombre, aunque debiéramos más bien decir el amor como una de las formas de conocimiento, como uno de los caminos ante el deslumbrante avasallamiento que sufre el hombre por parte de un mundo bombardeado por signos cuyo significado no entiende, pero de los que goza y que es posible recuperarlo sólo a través de la misma palabra que a su vez cae, como Dédalo en su propia inteligencia, en una nueva trampa:

Así, en “¡Tierra!”, Carvajal dice:

El botín, que guarda celoso el verso, naufraga, y veo
hundirse el secreto de unas sedas que mi mano
no atrapa.

Las sedas que la mano no atrapa no le incumben al hombre porque le rehuyen. El botín que cree tener el hombre al aproximarse por la palabra al mundo se le escurre como mercurio en la mano.

Para ello, para retener el mundo, entonces el hombre recurre a la memoria. Por ello, como queda dicho, la memoria se transforma en el lugar privilegiado para la existencia del hombre. Como la memoria está hecha de palabras, es en estas donde el hombre vive sus infinitas posibilidades de ser, donde los sueños de conformarse con una vida, con una historia, colectiva o no se presentan. Por ello la existencia de poemas como “Memorias”, “Tierra” y “Arqueología”, que son poemas donde el espíritu se presenta como algo de encenderse, de crear el mundo y el cuerpo, igual que en *Los amantes de Sumpa*, como un lugar de travesía, pasajero y que a pesar de ello, muestra la pasión que lo consume:

En “Arqueología” dice:

...Yesca el espíritu
¿y el cuerpo, algo más que estopa?

Pero es el cuerpo también el lugar de la pasión, lo que amalgama las edades y permite la memoria:

Muchedumbres que amalgaman las edades, cuerpos
que forman los meandros de Babel.

Como dijimos anteriormente, en el cuerpo reside la posibilidad de luchar contra la naturaleza, contra el tiempo invencible, ya no mediante el gesto del abrazo agónico de *los amantes de Sumpa* sino mediante la memoria que es creada por la palabra y que literalmente crea o modifica el pasado.

El hecho de crear el pasado es el mismo hecho de crear el presente y/o el de imaginar el futuro, su esencia sigue siendo la misma, el signo y este juego continuo del ser humano se constituye en el juego de la tribu, en la recreación de la misma a través del acto del juglar, del poeta y/o del derviche.

En este caso la muerte de un cantante se convierte en el pretexto para reflexionar sobre la palabra y el mundo, sobre el orden del mismo. En “Los juegos de la tribu”:

Los periodistas describen la precisión del disparo y el entusiasmo. Los sacerdotes santifican. Los expertos evalúan, corrigen y programan, y el filósofo tribal atraviesa el espacio con sus ojos regocijados.

En este orden del mundo en el que todo parece tener cabida, el filósofo (¿el propio Carvajal?) deambula con los ojos abiertos, listo para ver, para dejarse llevar nuevamente por la concupiscencia de la mirada, por el ver el mundo a través de la palabra. Sin embargo de ello, el cerebro, la máquina donde se reproduce el mundo como un fenómeno que se le presenta:

El cerebritito febril sólo conserva una imagen difusa de la catástrofe y la enervante sucesión de las metamorfosis entre las rocas áridas.

La travesía hecha por el joven que vuelve la mirada para observar las obras del tiempo se transforma en un sólo momento en un elemento más de la muchedumbre, en uno más en una infinita estepa de historias en las cuales uno sólo de ellos se presenta como capaz y hábil para huir del laberinto: el hombre, el paradigma del hombre, sea Edipo o Ulises, sea hombre o mujer, todos en permanente diálogo con lo que fueron, con lo que son y con lo que serán, todo ello en la palabra y en la invención de una memoria, que es lo que hace Carvajal, el reconocerse en la memoria.

CONCLUSIONES

1.- Las actitudes de la poesía, definidas por Kayser pueden ser narrativas, dramáticas o épicas. Carvajal en *En los labios la celada*, establece entre la voz poética y el objeto poético, en este caso un cuadro de Botticelli que representa a Venus, un diálogo. En dicho diálogo, el bufón o gesticulador, se enfrenta a la tarea de seducir a la mujer que lo rechaza. En ese momento, para llevar adelante su diálogo, el gesticulador rechazado, se convierte en Polifemo que canta a Galatea con el rencor del rechazo y al verse a sí mismo rechazado, se pierde en esa imagen que ha creado de la mujer amada, como Narciso. El arte versus la realidad provocan esta dialéctica que Carvajal resuelve en el diálogo que establece entre esa voz poética y lo que contempla.

2.- En *Los amantes de Sumpa*, por el contrario establece una actitud narrativa que parte de la creación de la historia anterior de los personajes. Los amantes que yacen en ese complejo arqueológico en Santa Elena, Guayas, se convierten en objeto estético cuando Carvajal les construye esa historia de lucha contra el tiempo sanguinario. Podemos ver que la semejanza del poema de Carvajal con el mito de Píramo y Tisbe y este a su vez con la obra "Romeo y Julieta" de Shakespeare, se ve nuevamente enriquecida con esta, la actitud narrativa elegida por Carvajal para este poema, que además muestra como el arte que conduce al amor que a su vez es una sombra del arte, conllevan la inmortalización, la burla del tiempo, el vencer al tiempo por la creación, por la cultura se vence a la naturaleza. La cultura vence a la naturaleza por el arte. El hombre vence al tiempo por el arte.

3.- En *Inventando a Lennon*, por el contrario, Carvajal recurre a la actitud épica, para contar la historia de un hombre que es muchos que se enfrenta a la abundancia de cuerpos mirándolo y de los que sólo percibe rumores. Hábilmente Carvajal recupera el valor del murmullo para crear y enfrentar un mito con el valor de lo cotidiano de cada uno de nosotros.

4.- Al recurrir a las antedichas actitudes de la poesía, Carvajal recupera la posibilidad de la polifonía, de la profusión de voces en un mismo poema, para poder “ser” uno y otros al mismo tiempo. La posibilidad de ser varios al mismo tiempo, que según Heidegger es provocada por el lenguaje, que a su vez es tiempo, es ricamente aprovechada por Carvajal, quien por el método de la polifonía, recurre a muchas voces, muchas existencias; a través de la polifonía, Carvajal logra ser “otro” sin dejar de ser el mismo. Unas veces es quien contempla un cuadro, otras Venus, otras Polifemo, Narciso, una Pareja que contempla, esa posibilidad de ser otro, se constituye en una estrategia de creación mediante la palabra, de creación de mundos, de universos, que a través de la palabra convertida en signo, se ve inmersa en ese universo de significantes que permite, a su vez, que el artefacto, al ser leído, se convierta en un universo de significantes.

5.- Este trabajo, al ser una lectura de algunos poemas de Carvajal, lo que logra es persistir en la creación de mitos por parte de este poeta. Esta creación y reinterpretación de mitos se basa en una actitud de permanente contemplación del mundo, de modo que provoque una creación del mismo mediante la palabra. En Carvajal, se ve con claridad que la palabra, el signo, la metáfora, sirven para crear el mundo, para iluminar el mundo con una concupiscencia de la mirada, que en última instancia es lo que caracteriza a la

poesía de Carvajal, el deseo de ver y al ver, inquirir sobre la posibilidad de conocimiento.

6.- Del mismo modo, en los tres capítulos vemos como Carvajal ha analizado el tema del amor y de la seducción a través de la palabra, que a su vez conlleva una destrucción. Ello ocurre en “Celadas” y en “A la luz de Botticelli”. Por su parte, en *Los amantes de Sumpa* nuevamente el amor sirve como lugar de enfrentamiento, por el amor, por el gesto, el hombre vence al tiempo y Carvajal logra testimoniarlo a través de la palabra. Del mismo modo en *Inventando a Lennon* el hombre mito es desmitificado, sale del laberinto en que se lo ha recluido por la palabra. La palabra es así, en los tres capítulos el lugar donde el hombre recupera su libertad, donde al estallar en mil pedazos las esfinges, el significante recupera su capacidad para iluminar el mundo y no sólo para comunicar. Estos elementos recreados por medio de la palabra sirven para que la poesía no sea un simple acto comunicativo sino que fluya por ese universo de significantes como forma pura, rompiendo toda relación con lo cotidiano, desautomatizándola y haciéndola volar gracias a los mitos y sus recreaciones, tal cual lo hace Carvajal.

7.- La poesía de Carvajal es una muestra viva de cómo la literatura está en un continuo proceso de re-escritura, recurriendo para ello a temas tratados por autores de diferentes épocas en diferentes lugares. En la voz poética que crea Carvajal encontramos la recuperación de una serie de motivos y/o mitos que constituyen la riqueza creativa de este poeta en el cual, como hemos afirmado a lo largo de la presente tesis, confluyen varios ríos y culturas que crean así una expresión poética enriquecida y variada que constituye un reconocimiento en la heterogeneidad y en la hibridez.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Jaikus*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998.

Apolodoro, *Biblioteca*, Madrid, Gredos, 1985, pag. 44.

Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, 1991, pag. 8.

Adán, Martín, *El más hermoso crepúsculo del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Baudrillard, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Avila, 19

Borges, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, Tomo I, pag. 20 y sigs.

Bertolt Brecht, *Poemas y Canciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pag. 124.

Carvajal, Iván, *La ofrenda del cerezo*, Quito, Librimundi, 2000.

“La tierra yerma”, en *Argumentos, Revista Cultural de la Universidad Central del Ecuador*, (Quito), 1, (1980): 52. ©

“Literatura, Ideología y Sociedad: la necesidad de definir un problema teórico”, en *Tientos y Diferencias (Taller)*, (Quito), 2, (1997): 6.

“Juguetería, apacible desastre”, de Marco Zurita”, en *Revista de Historia de las Ideas*, (Quito), 5-6, (1994-95): 182.

“Literatura, Ideología y Sociedad: la necesidad de definir un problema teórico”, en *Cultura*, (Quito), 3, (1979): 441.

“Acotaciones sobre el contexto histórico cultural de la poesía contemporánea”, en *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, (Quito), 47, (1987): 209.

“Poemas”, en *Bufanda del Sol*, (Quito), 11-12, (1997): 142. ©

“Contad, Decid”, en *Procontra*, (Quito), 1, (1971): 27. ©

“Poemas”, en *Bufanda del Sol*, (Quito), 3-4, (1972): 10. ©

“Contad, Decid”, en *Procontra*, (Quito), 2, (1972): 1.

Prólogo a “*El círculo vicioso de Jorge Dávila Vásquez*”, Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Cuenca, 1977.

“El accidente del martes”, en *Bufanda del Sol*, (Quito), 9-10, (1975): 99

“Temas, escenarios y entretelones de la literatura comprometida”, en *Bufanda del Sol*, (Quito), 8, (1974): 3.

“Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana” en *Kipus, Revista Andina de Letras*, (Quito), 3, (1995): 29.

“Alfredo Gangotena: poeta del extrañamiento” en *Hispanamérica*, (Gaithesburg), 79, (1998): 65.

Del avatar, Quito, El Tábano, 1998.

Parajes, Premio Nacional de Literatura, “Aurelio Espinosa Pólit, 1983.

Los Amantes de Sumpa, Quito, Acuario, 1998.

En los labios la celada, Quito, Eskeletra, 1996.

Opera, Quito, 1997.

Inventando a Lennon, Quito, Ediciones Librimundi, 1997.

Antología poética, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Culler, Jonathan, *Sobre la deconstrucción*, Salamanca, Cátedra, 1992, pag. 90.

Eagleton, Terry, *Introducción a la Teoría Literaria*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Eliot, T.S., *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Tesys, 1992, pag 11.

Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Salamanca, Cátedra, 1992, pag. 167.

Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

De Góngora y Argote, Luis de, *La fábula de Polifemo y Galatea*, Quito, Librsa, 1999.

Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Horacio, *Epístola a los Pisones*, en *Obras Completas*, Barcelona, Planeta, 329.

Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

- Jauss, Hans Robert, *Experiencia Estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Kayser Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1992, pag. 436.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Orbis, 1983.
- Ovidio, *Metamorfosis*, MADrid, Alianza Editorial, 1995.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Selden, Raman, *La Teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989.
- Swift, Jonathan, *Historia de una barrica*, Barcelona, Labor, 1976.
- Tzu, Sun, *El arte de la guerra*, Madrid, Edaf, 1993.
- Valdano, Juan, *Prole del vendaval*, Quito, Abya-Yala, 1999, pag. 351.
- Vitier, Cintio, *Poética*, Madrid, Colección Aguaribay de Poesía, Joaquín Giménez-Arnau Ed. 1973.
- Walsh, Rodolfo, *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.
- Wilde, Oscar, *The picture of Dorian Gray*, Preface, en *Collected works of Oscar Wilde*, Kent, Wordsworth Editions Limited, 1997.