

«FÉMUR DEL HOMBRE SOBRE PELVIS DE MUJER»: ANATOMÍA DE LOS AMANTES DE SUMPA DE IVÁN CARVAJAL

David G. Barreto

[E]l mundo de las formas ideales de Platón ofrece la corte de apelación a través de la cual la imaginación poética busca restaurar lo erróneo o lo que exacerba de las condiciones actuales.

Seamos Heaney

Cuando en 1935 Martín Heidegger escribió: «[E]n la obra [de arte] no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas» (64), el filósofo alemán asentía con una larga tradición en el entendimiento de la Belleza que tiene sus primeros acercamientos en la filosofía griega y, específicamente, en Platón. En esta tradición la contemplación de la Belleza y, por ende, de la Verdad, como la entendió el filósofo griego, algo que más tarde sería reiterado por el mismo Heidegger (114), entre otros, proviene de la búsqueda, del hábito del observador que pretende edificar su espacio y tiempo en la identificación de su acontecer para dar cuerpo así a la Idea que lo lleve a intentar aprehender y comprender el mundo al que pertenece. Para que esto sea posible, el observador debe equilibrar la realidad aparente con la evidente porque, como lo apuntó San Anselmo en su famoso argumento ontológico, «es mayor la existencia en la realidad [sensible] que únicamente en el intelecto» (Maurer 52).¹ El procedimiento de significación de las cosas corre la misma suerte que la demostración de Anselmo: es más grande integrar lo que está en el intelecto en forma de *fantasmas*, según categorías tomistas, y relacionarlo a la realidad sen-

1. Todas las traducciones del inglés al español son mías, excepto donde se indique lo contrario.

sible, que dejarlo en el limbo del intelecto sin un señuelo que lo dirija. De ahí que Octavio Paz señale que «lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia...» («El arco» 19). Y es justamente bajo la sombra de este *ir hacia* donde la lectura de *Los Amantes de Sumpa* (1983), de Iván Carvajal (San Gabriel, 1948), se posibilita. Este texto poético tiene su base en el hallazgo en la Península de Santa Elena de dos cuerpos sepultados por casi diez mil años, abrazados y colocados uno frente al otro, como si durante todo ese tiempo hubieran estado contemplándose las cuencas vacías, perpetuando en su gesto el Amor, aquel Amor que elude la significación espacio-temporal y que busca la palabra del poeta para existirse y para existir a su mismo creador, ávido excavador él también, quien subraya su hallazgo con la certeza de que solo la paralización del transcurrir, la fijeza del tiempo, puede vencer la muerte, al menos en lo que conlleva a la universalidad de la Idea del Amor.

Los Amantes de Sumpa descompone, en líneas generales, la escena del mundo exterior donde, como se ha mencionado, se encuentran «los esqueletos de una pareja, un hombre y una mujer jóvenes que yacen abrazados» (75), según registra la nota con que se inicia el poema. Gracias a la descomposición del mundo exterior es posible la creación de uno nuevo, donde la temporalidad abre un paréntesis que contiene la paralización del acontecer del tiempo:

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

Sin embargo, apenas el poeta ha registrado esta fijeza temporal, este abrazo milenario que continúa imperecedero en la conjugación del verbo *defender*, cuando la resonancia de su imposible realización se abre paso en el poema: «ya nada puede el sueño de perpetuidad / aun si los cuerpos al abrazo se aferran» (V). Estos dos elementos señalan un punto que, aunque evidente, hay que subrayarlo: el poeta no recrea el mundo, no hay mimesis, hay descomposición y allanamiento de la naturaleza pero alejada de las directrices aristotélicas de creación.² Así, Carvajal inunda la escena a la que asiste con una nueva intencionalidad que denota el absurdo que se da en la alianza del Amor y del Tiempo, antagónicos y paradójicos compañeros de batalla que, como los amantes, tendrán que trascender el uno gracias al otro.

2. Vale la pena observar que este *allanamiento* es uno de los elementos fundamentales para que se dé la poesía de acuerdo a Heidegger (111).

«HUELLA DEL DESEO»

El amor —el Amor— no requiere antecedentes para su presencia en la historia de la humanidad. El Amor es histórico como la historia es humana. Su poder de regeneración y su permanencia aseguran no solo la continuidad de la especie sino la infinitud y trascendencia de la humanidad. Uno de los primeros tratados sobre el amor en la tradición occidental se encuentra en *El Banquete*, de Platón. En este diálogo, Platón presenta siete distintos discursos amorosos que tienen su cúspide en la alocución que realiza Sócrates. Dice Platón: «[E]n resumen, el amor consiste en el deseo de poseer el bien para siempre» (113), para más adelante añadir: «la naturaleza mortal busca, en lo posible, ser eterna e inmortal» (116). Y es esta intención la que tiene el acto amoroso: la renovación y la inmortalidad a través de la regeneración y es, además, el mismo propósito del poeta cuando descubre el carácter amoroso de estos dos esqueletos: «la fortaleza del cuerpo / en la danza en el juego / y del abismo afloran / furor y fervor // persistir es vivir / y volver a morir / insistir» (XIII). La batalla se inicia: el amor se aferrará con todas sus fuerzas al cuerpo para persistir y así permanecer, aunque el acontecer del tiempo aliene con su transcurrir aquella unión.

Pero el Amor no solo es el deseo emotivo y afectivo particular en estos amantes; el Amor presente en estos amantes sobrepasa si no el tiempo, sí al menos su individualidad. Nada se sabe de ellos, a no ser por ciertas características culturales que se trasladan más al ámbito de lo imaginario que a la certidumbre. La falta de nombres, de rostros, de rasgos, confiere a estos amantes la virtud para descubrir el Amor. Esta pareja, gracias a su anonimato, ofrece la posibilidad de idealizarlos, de *esencializarlos*. No son ni Penélope y Ulises, ni Dido y Eneas, ni Julieta y Romeo, ni siquiera los dantescos Francesca y Paolo condenados, irónicamente, a *amarse* por toda la eternidad en el infierno y que podrían tener cierto eco en Carvajal; no, ninguna de estas célebres parejas es esta que el poeta tiene entre manos, aunque es, al mismo tiempo, todas ellas. Estos amantes son *la* pareja, la primera y la última: «fulgura en la Pareja eterno el gesto» (IX). De ahí el aire ceremonial más allá de la palabra, porque ellos no la necesitan para existir y por eso pueden trascender. Carvajal dirá:

ninguna frase queda de su lengua
ningún nombre registra su duración
todo su cosmos:

la Pareja
 estos huesos
 ordenados en el suelo bajo el sol (XI).

Posteriormente añadirá en el mismo tono: «jamás escucharemos sus palabras» (XIV). En esa medida, será bueno repasar nuevamente el texto a través de Paz quien, en su reflexión sobre la obra del Marqués de Sade, dice sobre el acto amoroso: «Más allá de ti, más allá de mí, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver *algo*. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti» («Un más allá» 27). El deseo de ir más allá del cuerpo no encuentra referentes en el lenguaje articulado y necesita el ámbito del misterio, del vacío, para poder completar la visión de la belleza que es, finalmente, la consecuencia de la contemplación del amado. Porque, ¿no es la misma búsqueda que hace tanto el amante como el poeta, los dos poseídos de una fuerza que rebasa sus posibilidades de comunicación y que, no obstante, solo puede ser concebida en los términos y el ámbito de la palabra, aunque ésta sea, las más de las veces, inadecuada e insuficiente?

«NO SONARÁN JOVIALES LAS PALABRAS»

Carvajal ofrece con estos breves pasajes una de sus inquietudes más recurrentes: el acto poético. Carvajal apuesta por la exploración de la Poesía más allá de la palabra. El poeta y el lector saben que el poema es un acercamiento a la Poesía, a la Idea de la Poesía, pero el poema *no* es la Poesía. El poema es un puente que se tiende invitando al lector —y al mismo poeta— para trascender y sospechar la Poesía, pero ésta, siempre elusiva, se escurre a través de las palabras del poeta como el agua en las manos del pescador. Heidegger, al indagar sobre esta diferenciación propone que «*poesy*» «es solo un modo del iluminante proyectarse de la verdad, es decir, del Poetizar en este amplio sentido».³ En otras palabras, el trabajo poético cumple cabalmente como contenedor de la Poesía entendida como Belleza y Verdad, pero no es ni el único ni la totalidad de la Poesía. Jorge Luis Borges dirá al respecto que los «libros [y en esa medida el poema físico contenido en el libro] son solo ocasiones para la poesía» («This Craft» 3). En ese sentido, en el poema de Carvajal las palabras, o la ausencia de éstas, acontecen como un ritual en el que el Amor no

3. Utilizo aquí dos traducciones del mismo texto de Heidegger, al inglés y al español, respectivamente, para acercarme al sentido original.

necesita de artilugios lingüísticos porque su secreto estalla en la mirada como un milagro:

pero adivina sus ojos de obsidiana
 mirándose por sobre el fuego
 adivina su voz
 silbido de serpiente
 que arrastra su magia hacia la espuma
 allí desova la serpiente emplumada (XI).

Carvajal intuye el encantamiento de esa *voz* más allá del banal comercio del amor. Este sortilegio surge del enigma que circunda no solo al amor sino a la poesía como tal. El hombre necesita de las palabras para intentar aprehender algo que va más lejos de su pobre lenguaje y por eso recurre al *fuego*, a la *magia*, o la *serpiente emplumada*. El amor y la poesía son dos categorías similares: aparentes en la realidad sensible (porque, ¿dónde reposan el amor y la poesía?, ¿qué órgano del cuerpo las produce?), surgen de los *fantasmas* que lo sensible ha dejado en el ser para después buscar la esencialidad. Cuando el poeta o el amante logran concebir la Poesía o el Amor, así como el Dios en la demostración de Anselmo, su existencia finalmente surca las apologías hechas con palabras. Platón sostiene que la trascendencia del amante es la contemplación final de la Belleza o, en otras palabras, de la Esencia. El amor platónico no propone la separación física, como se cree comúnmente, todo lo contrario, lo que plantea es ir más allá del mero cerco físico y traspasar el mundo sensible hasta alcanzar el *absoluto* —como lo entendió Hegel en su momento— (379). Dice Platón:

[É]ste es precisamente el camino correcto para dirigirse a la cuestiones relativas al amor o ser conducido por otro: con la mirada puesta en aquella belleza, empezar por las cosas bellas de este mundo y, sirviéndose de ellas a modo de escalones, ir ascendiendo continuamente, de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos, y de los cuerpos bellos (...) a los bellos conocimientos, y a partir de los conocimientos acabar en aquel que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca por fin lo que es la belleza en sí (122).

Ese *absoluto* es el que sostiene la mirada de los dos amantes en el poema de Carvajal. Una vez deshecho el cuerpo temporal, finito y corrupto, se alza el misterio de la contemplación del poeta que ve, en las órbitas vacías, en los huesos roídos por la naturaleza, su propia existencia espacio-temporal que, así como la imagen que se eleva frente a él, tendrá su término. Escribe Carvajal:

borrará de tus pupilas todo el brillo
 y surcará tu rostro y en tus labios
 no sonarán joviales las palabras
 y yo iré para viejo y ya distantes
 iremos uno y otro
 a las arcanas sospechas de la muerte (XVI).

Sabe el yo poético que la muerte es el fin inevitable de su existencia, así como lo fue para los amantes. Pero en los dos casos hay una sublimación que se anuncia: la trascendencia llega en la permanencia, en la fijeza. En el caso de los amantes, en su imperecedera unión ya vencedora del olvido gracias a la palabra creadora del poeta quien, debido al acto poético, se sublima él también en una doble ecuación y así se prolonga venciendo los lazos espacio-temporales: «el abrazo de *otra* pareja junto a la Tumba / a la luz cenital *repite* el gesto» (IX). [Las itálicas están añadidas]. La voz poética se compromete con el hallazgo, así el descubrimiento deja de ser una revelación para convertirse en su propio arquetipo —presente en *otro* y *repite* que denotan origen— reiterando de esta manera la Idea del Amor de los amantes de Sumpa.

«YA NOS DEVASTARÁ DEL TODO EL TIEMPO»

Cioran proponía en uno de sus aforismos pensar en la nada como única existencia y decía: «Puesto que no hay nada, todos los instantes son perfectos y nulos, y es indiferente gozar de ellos o no» (159). Carvajal sabe del elemento predador del transcurso del tiempo y, al igual que Cioran, intuye que la única forma de vencer el paso del tiempo, más que el tiempo mismo porque éste es un concepto inmutable, es buscar la magnificencia del amor en un solo instante que, al acumular toda la fuerza amorosa, pueda despojarse de su categoría finita y, entonces, ser perfecto y nulo porque ya no necesita de nada más. El poeta afirma al final del texto:

la plenitud no está en la eternidad
 reposa breve en el instante de invención
 ...
 bien puede el Tiempo arrasar y ser perverso
 logrará acabar con tu amor y con mi cuerpo
 mas qué importa si ya la rosa vivió su esplendor (XVII).

La salvación está, como se ha mencionado, en la creación, en la nominación que es, sin duda, creación. El todo está contenido en la parte: un segun-

do de tiempo vale por toda la eternidad porque ha sido descrito —como el acto amoroso perenne en el poema— y ahora es posible atestiguarlo y, por ende, es ya irreducible. Una vez que el objeto ha sido reconocido será parte de la memoria y por ello vencerá al olvido, al menos dentro de la imaginación poética. Paz corrobora la intuición de Carvajal y añade en su tratado sobre Sade que «[c]reación, invención: nada más real que este cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco» («Un más allá» 26). Aquella *invención, creación* de la que hablan los dos poetas es la llave que abrirá el sentido de trascendencia a la pareja de amantes y al mismo poeta. Más aún, la superación de los estragos del acaecer del tiempo —condenado en el poema con el adjetivo *perverso*— tanto de los amantes de Sumpa como la del propio poeta en calidad él también de amante, se da en la certeza de haber vivido el acto creativo en sí mismo. Aquí la creación tiene una doble faceta: por un lado la generación del amor a través del acto amoroso y, por otro, la generación de la poesía. Los dos hechos se han consumado y eso es lo que salva a los actores en mención. Más allá de la presencia de algún rasgo elegíaco (González 12) como en la sección X en la que se encuentra el *Ubi sunt*, lo que hay en el poema es la certeza de haber sobrevivido y, en esa medida, el poema adquiere un tono vivificante. Como se ve, Carvajal no presenta solo un lamento elegíaco sino que, al mismo tiempo que elude las categorizaciones simplistas, propone un poema que concluirá con una demostración de seguridad que desafiará el transcurrir y no con el consuelo característico de este tipo de poemas.

En este mismo tono el verso final, portador de la carga lírica más elevada del último momento, contiene la palabra *rosa*, mencionada con anterioridad en el poema y que, indefectiblemente, conlleva al lector al campo semántico de la fragilidad, de la brevedad y de la belleza. Estas tres características se interrelacionan dentro de la cosa *rosa*, y en este caso ayudan al poeta a registrar su paso por el mundo, no el paso del mundo por él. Es decir, el poeta, sabedor del sigiloso misterio que encierra la rosa-amor-belleza, de acuerdo a los preceptos platónicos, la sublima por sobre el tiempo porque éste, aunque tendrá su oportunidad de arrasar con la rosa, no podrá arrancar el lapso de tiempo en el que ya la rosa *fue*.

«UNO CON OTRO UNO EN EL OTRO»

Borges dice en su ensayo «El Tiempo»:

Ahora vamos a volver al tema de la eternidad, a la idea de lo eterno que quiere manifestarse de algún modo, que se manifiesta en el espacio y en el tiempo. Lo eterno es el mundo de los arquetipos. En lo eterno, por ejemplo, no hay triángulo

lo. Hay un solo triángulo, que no es no equilátero, ni isósceles, ni escaleno. Ese triángulo es las tres cosas a la vez y ninguna de ellas. El hecho de que ese triángulo sea inconcebible no importa nada: ese triángulo existe.

O, por ejemplo, cada uno de nosotros puede ser una copia temporal y mortal del arquetipo de hombre. También se nos plantea el problema de si cada hombre tuviera su arquetipo platónico. Luego ese absoluto quiere manifestarse, y se manifiesta en el tiempo. El tiempo es la imagen de la eternidad (204).

La plenitud del instante, el esplendor de la rosa de Carvajal (XVII), es la manifestación de la eternidad a la que se refiere Borges. El Amor, así mismo, se sirve de dos cadavéricos amantes para acceder a la temporalidad espacial, porque es la única forma de permanencia. Y así, en la ecuación propuesta por Borges, se puede intercambiar la idea del triángulo por la idea del amor, y las manifestaciones del primero —equilátero, isósceles y escaleno— por las manifestaciones del segundo: Penélope y Ulises, Dido y Eneas, Julieta y Romeo, Francesca y Paolo, etc. *Los amantes de Sumpa*, como ya se ha dicho, se han sublimado al convertirse en el arquetipo del amante debido, entre otras cosas, a la ausencia de nombres particulares. De esta manera, el poeta arriba a las costas de la imaginación poética donde eleva la contemplación de este hallazgo a la de su propia vivencia. El poeta, gracias a la creación, ha plasmado el instante en el que la rosa brilló en su máximo esplendor, el instante en el que el amor exigió su máxima representación. Pero no solo eso, sino que el poeta debido a la acción poética ha podido él también llegar al esplendor. Ha creado un monumento imperecedero porque el poema también ahora tiene un testigo: el lector. Los amantes trascienden gracias al testimonio del poeta, el poeta trasciende gracias al testimonio del lector. Esta complicidad celebra, así, la comunión de las Ideas de la Poesía y del Amor, que forman, a su vez, parte de la Idea mayor que se conoce con el nombre de Belleza. El poema contiene esta complicidad y la manifiesta de la siguiente manera:

morir pudieron en plenitud perseverando
 más allá del ruego y del espasmo
 muriendo uno con otro uno en el otro
 acabando en este juego de espejos
 o repitiendo nosotros el abrazo
 o nuestro encuentro reflejado en los huesos (XV)

T. S. Eliot decía que «[1]a existencia del poema está en alguna parte entre el escritor y el lector» (21). En esa medida, cuando Carvajal anuncia que los amantes han muerto *uno con otro uno en el otro* para después colocar un *espejo* y el *nosotros*, el campo semántico nos lleva a la consideración válida de la implicación del poeta y del lector, coautor del hallazgo y del asombro; de esta

manera, el poema cobra el carácter vivificador para ambos porque ahora el poema existe *en alguna parte* entre los dos. Además, la *repetición* del gesto único de los amantes reafirma la presencia de otros actores que no son sino el poeta y el lector. La identificación, el espejo, deja constancia de la íntima relación del poeta en el acto amoroso. Finalmente, el poeta sabe que él es el amante que yace desde hace diez mil años y sabe que seguirá amando por toda la eternidad. De esta manera también el lector se eleva y trasciende y atestigüa que él también es coautor del poema y que el poema es sobre él, en cuanto amante, en cuanto humano. ✱

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. «El Tiempo», en *Borges oral*, 1979. Reeditado en *Obras completas* IV, Barcelona, Emecé, 1996.
- *This Craft of Verse*, Cambridge, Harvard University Press, 2000. La traducción del pasaje es mía.
- Carvajal, Iván. *Los Amantes de Sumpa*, Quito, Acuario, 1998.
- *Tentativa y zozobra*, Madrid, Visor Libros, 2001.
- Cioran, E. M. *Adiós a la filosofía y otros textos*, Madrid, Alianza, 2003. Trad. Fernando Savater.
- Eliot, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1961. La traducción del pasaje es mía.
- González Soto, Juan. «La Imaginada voz del Equinoccio», en *Tentativa y Zozobra*, Madrid, Visor Libros, 2001.
- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.
- *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper Collins Publishers, Perennial Classics, 2001. Trad. al inglés Albert Hofstadter. La traducción del pasaje es mía.
- Heaney, Seamus. *The Redress of Poetry*, New York, The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1995. La traducción del epígrafe es mía.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. «The Philosophy of Fine Art», en *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976. Ed. por Albert Hofstadter y Richard Kuhns.
- Maurer, Armand. *Medieval Philosophy*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1982. La traducción del pasaje es mía.
- Paz, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995.
- *El arco y la lira*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Platón. *El Banquete*, Madrid, Alianza, 2002. Trad. Fernando García Romero.