



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LA IMPOSIBILIDAD DE RECUERDO EN *PEDESTAL PARA NADIE* DE
CÉSAR CALVO

Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica que presenta la Bachiller:

CLAUDIA PATRICIA DUHARTE BARREDA

ASESOR: EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ

Lima, 2017



Gracias a todos mis amigos y a mi familia por apoyarme durante la escritura de este trabajo.
Sus comentarios y su apoyo fueron de gran ayuda.



Resumen

La presente investigación tiene como propósito estudiar el poemario *Pedestal para nadie* del poeta César Calvo, un poeta de la generación del 60, cuya obra no ha sido analizada a profundidad, y ofrecer una aproximación crítica hacia su producción poética. Así, se plantea que, en este libro, el yo poético vive constantemente en el pasado, el mundo idílico e infantil, puesto que el presente supone muerte e infertilidad (la imposibilidad de la memoria) y ello implica fatalidad futura. Se ha dividido el análisis en dos partes. En la primera, la voz poética se lamenta de la imposibilidad de futuro que se refleja, en algunos poemas, en la maternidad frustrada. En la segunda, se examinará cómo el sujeto poético retorna constantemente a los recuerdos infantiles, tiempo en el que sí se evidencia la posibilidad de descendencia, es decir, el futuro, de distintas maneras. Los poemas estudiados en estos apartados han sido seleccionados teniendo en consideración un criterio temático; es decir, se ha escogido aquellos que se relacionan con la temática de la imposibilidad de futuro. El libro contiene poemas de distinta índole; sin embargo, debido al tópico escogido, interesa particularmente una visión más íntima. Por ello, se ha optado por analizar varios de los poemas en relación con otros, además de realizar un estudio intertextual desde perspectivas psicoanalíticas, filosóficas y mitológicas.

Índice

Introducción.....	5
La trascendencia frustrada.....	12
La infancia perdida.....	32
Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	58



Introducción

La poesía peruana de la Generación del 60 no ha sido estudiada a profundidad, a diferencia de la producción realizada en años anteriores. Esta irrumpe en los debates generacionales de mediados de siglo, cuyos protagonistas estaban más centrados en el dudoso dilema de los poetas “puros” y “sociales” (Orihuela 2009: 151). Julio Ortega explica al respecto que la poesía social “suponía un lenguaje antifigurativo, un lector implícitamente inmediato, una inserción documental en la historia y el discurso de la denuncia social y política” y que la poesía pura “presuponía un discurso figurativo, un lirismo esencialista y el lector interiorizado en la percepción lírica” (1982: 16). La polarización de ambas tendencias, “simplificada por la urgencia de definir el rol social del poeta, fue insuficiente para los poetas del 60, quienes desde sus inicios se habían propuesto explorar un lenguaje de incorporaciones y convergencias” (1982: 16). Es así que la aparición de la generación de poetas del 60 implicó, como lo explica Ricardo González Vigil, la cancelación de la pretendida oposición entre ambas tendencias (2010: 25). De esta manera, la propuesta de la nueva generación surge para sustituir y establecer una tradición propia radicalmente distinta de la anterior.

Las innovaciones planteadas por esta nueva poesía fueron diversas. Una de las más resaltantes fue la nueva concepción del sujeto poético. Esta transformación del hablante lírico supuso, a su vez, que la poesía adquiriera nuevas formas de expresión, como la conversacionalidad y la polifonía (Orihuela 2009: 153). Así, el sujeto poético descentrado e inestable apareció en oposición al sujeto unívoco, unidireccional característico de la tradición literaria occidental (2009: 153). Al respecto, Diana Espinoza establece lo siguiente: “El “yo” dentro del poema es una instancia fronteriza de varios discursos y puede asumir muchas voces. Precisamente en la poesía contemporánea se ha optado, muchas veces por la participación de más de una voz en el poema” (2006: 73-74). Óscar Araujo comenta que la poesía de los años 60 tiene una “alta factura estética, de gran poder simbólico y metafórico, de fino y responsable trabajo lingüístico” (1985: 90) y que, además, mantuvo el equilibrio entre el esteticismo lírico de la producción poética de los años anteriores y el prosaísmo agresivo de la poesía del 70 (1985: 91). Además, estos

poetas intentaron “insertar en la experiencia histórica específica un discurso más complejo, de textura y dicción plural, de escenario menos restringido, de técnicas exploratorias, de nuevas aperturas figurativas” (Ortega 1982: 16). En ese sentido, en estos años de creación se condensaron diferentes tendencias artísticas, pero siempre manteniendo la originalidad.

También es preciso señalar, con respecto a la generación de poetas del 60, que hubo dos claras vertientes que los influenciaron: la hispanista y la anglosajona. Por un lado, los del primer grupo se mantuvieron ligados a la tradición en lengua hispana y poco a poco asumieron modelos contemporáneos de apertura a lo narrativo y reflexivo (González Vigil 2010: 20). Esta primera línea asimila los aportes de la Generación del 27 y de la poesía de posguerra española, la poesía de Pablo Neruda en Latinoamérica, y la producción de César Vallejo en el contexto peruano. Las obras que fueron influenciadas por esta vertiente trabajan la escritura como la plasmación íntima de emociones o testimonio sociológico y, en lo que respecta a lo formal, prefieren el lujo metafórico, enfatizan en la musicalidad del poema y optan por un lenguaje refinado (López y O’Hara 1998: 18-19). Por otro lado, los del segundo grupo asimilaron características propias no solo de la literatura americana, sino también de la inglesa, italiana y francesa (aunque esto no implicaba una división tajante y autoritaria). Los poetas de esta tendencia “trabajan la cotidianidad, la disolución del lirismo puro, y están interesados en experimentar con un lenguaje que acoge lo coloquial, busca la ironía y se vuelve parodia”. Así, podría decirse que los poetas de la primera línea podían “idealizar” la realidad, mientras que los de la segunda devuelven la realidad a la “actualidad” (1998: 20).

Grandes poetas conformaron esta nueva generación, tales como Javier Heraud, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, entre otros. César Calvo también fue un artista perteneciente al grupo de estos años; fue gran amigo de Heraud, compartieron el Primer Premio en el concurso “El poeta joven del Perú” en 1960¹ y escribieron entre los dos la primera parte de *Ensayo a dos voces* en 1967. No obstante, su producción artística no ha sido estudiada con el énfasis que debería, a pesar de ser uno de los máximos exponentes de su tiempo. No solo publicó varios poemarios, sino también *Las tres mitades de Ino*

¹ Elio Vélez, en el prólogo de *Variaciones rumanas*, indica que el primer concurso que ganó Calvo fue el Concurso Hispanoamericano de Literatura en 1960 con el libro, hasta ahora inédito, *Carta para el tiempo* (2005: 8).

Moxo y otros brujos de la Amazonía, novela que se adentra en lo más profundo de la selva peruana y recoge lo ancestral de las culturas amazónicas, así como su magia y cosmovisión, y *Edipo entre los Inkas*, obra publicada en tres tomos y que no tiene un género definido en la que se recrea el mundo selvático y andino desde un profundo diálogo con el psicoanálisis.

Poco se ha dicho de su producción artística; sin embargo, ha habido algunas aproximaciones a su poesía. Por ejemplo, Ricardo González Vigil en el prólogo de *Pedestal para nadie* esboza, de manera muy general, las características de la poesía de César Calvo y hace una breve recapitulación de los tópicos. El crítico menciona el tema de la muerte en relación con el tiempo. Para él, varios de sus poemas se inscriben en un clima tanático y desolador. También subraya temas como el de la ausencia, la despedida, el suicidio y el envejecimiento. Sobre la base de la teoría de que Calvo retrata en sus poemas, en contraposición a lo mencionado anteriormente y a la idea del “hombre viejo” e individualista, al “hombre nuevo”, comunitario, González Vigil analiza poemas de los diferentes libros del poeta (2010: 10). En el apartado “De la poesía lírica al poema totalizante”, señala características de la poesía de Calvo que han ido cambiando con el paso del tiempo. Esto se lo atribuye a las influencias que tuvo el poeta en la época (2010: 19). En ese sentido, podría decirse que Calvo tuvo dos grandes etapas en su producción poética no tan diferenciadas, pero que sí soportan la idea de que hubo un proceso o desarrollo en su poesía. Estos dos momentos se corresponden, en cierta medida, con las dos influencias, antes mencionadas, que tuvieron los poetas del 60.

Los comentarios de los críticos en cuanto a las influencias de determinados autores de la época tienden a diferir en el caso particular de Calvo. Mientras que González Vigil afirma que, en contraposición a autores como Cisneros, Hinojosa y Hernández, poetas que fueron influenciados por la tradición inglesa, Calvo y otros de su misma generación (Heraud, Naranjo, etc.) se mantienen ligados a la herencia hispánica que contiene modelos contemporáneos de apertura a lo narrativo y reflexivo (López y O’Hara también mencionan estas características, sin embargo, en la línea de influencia anglosajona) y, además, afirma que Calvo tiene características de la antipoesía de Nicanor Parra, el lirismo de Juan Gonzalo Rose y la ironía de Brecht con su efecto dialéctico de

distanciamiento, López y O'Hara plantean, como ya se ha mencionado, una mezcla de estas características entre ambos grupos.

Por tanto, podría decirse que la poesía de Calvo se mueve entre estas dos líneas. Por un lado, los poemas de *Poemas bajo tierra* son muchos más líricos, las metáforas más voluptuosas, el lenguaje es más refinado; en otras palabras, encajan en el perfil de características que proponen López y O'Hara; este es el inicio de la poesía de Calvo. No obstante, por otro lado, su producción poética va cambiando a lo largo del tiempo: escribe, luego, *Ausencias y retardos*, *El último poema de Volcek Kalsaretz*, *El cetro de los jóvenes*, *Pedestal para nadie*, *Cancionario*, y *Para Elsa, poco antes de partir*. Este último poemario/poema es uno de los trabajos más “experimentales” de Calvo: forma y fondo se confunden, el lenguaje se despoja de cualquier enjoyamiento verbal, y hay un “interlocutor” claro, por lo que podría plantearse que el factor de conversacionalidad ha madurado por completo. En este sentido, como afirma González Vigil, quien menciona que Calvo deja “el lirismo depurado de *Poemas bajo Tierra*” y pasa al “lenguaje coloquial, irónico, con recursos narrativos y reflexivos... de *Pedestal para nadie*” (2010: 19), podría establecerse que el poeta tuvo un claro desarrollo poético. *Pedestal para nadie*, entonces, sería una de sus obras que se orienta más hacia las características de la segunda línea de influencias, en la que la narratividad, lo coloquial y la ironía son esenciales. No obstante, ello no debería implicar un encasillamiento intransigente de Calvo a una u otra línea.

Alberto Escobar también comentó este poemario la primera vez que se publicó en 1975. El crítico delinea las características de la obra del poeta por poemario y sin mencionar las influencias que pudo tener. Es importante considerar sus comentarios con respecto a los temas que trabaja Calvo en sus diversos poemarios. Al escribir sobre *Poemas bajo tierra* (1960), resalta su gran sentido del ritmo y lirismo. Además, menciona los temas fundamentales que destacan en este primer libro. Algunos de esos son la familia provinciana, la automarginación y la lejanía, la soledad, y su posición entre su ser personal y social. Asimismo, señala que en *Ausencias y Retardos* aún prevalece la subjetividad que configura el universo de la voz poética y el tema del amor aparece con más fuerza que en el poemario anterior. El brillante uso de las metáforas persiste y la cualidad lírica se decanta todavía más. El crítico menciona que en este poemario Calvo comienza a diferenciarse de

los demás poetas de su generación. Sin embargo, es en *Pedestal para nadie* en donde el cambio se nota de manera más clara. El “fraseo enjoyado y pictórico” de los versos se concentran y se distribuyen en todos los poemas junto con una actitud dominante frente a la vida, el tú y el amor (Escobar 1975: 13). También, el discurso se torna dialógico, es decir, hay un desplazamiento sucesivo de un interlocutor a otro. Escobar apunta, a su vez, que amor y muerte se presuponen y se funden en la memoria. Por último, en el apartado final, él distingue tres fases en la poesía de Calvo que están relacionadas directamente con la búsqueda de una respuesta en el virtual destinatario: lector, interlocutor y oyente. La primera sería la de *Poemas bajo tierra, y Ausencias y retardos*; la segunda la de *Pedestal para nadie*; y la tercera la de *Otras canciones y Para Elsa, poco antes de partir*.

Washington Delgado también ha elaborado algunas ideas sobre la producción poética de César Calvo. En un breve artículo de la revista *Martín*, “El juglar de nuestros días”, menciona características generales de la poesía de la Generación del 60 y del poeta en cuestión. Resalta el tono coloquial que se empleaba en la obra poética de la época en contraste con lo que proponía la generación del 50 (2001: 17); entre ellos, si bien Calvo, efectivamente, empleó un lenguaje mucho más “callejero” y coloquial, fue también un “poeta refinado, musical y con mucho sentido del ritmo” (2001: 18). Luego, señala la vitalidad de la obra de Calvo y la contrapone a la poesía de corte intelectualista; además, alude a la influencia hispanista que tuvo el poeta (Alberti y García Lorca en especial) y lo describe como “poeta juglar” (2001: 18). Danny Cruz también ha resaltado, en un estudio sobre dos poemas de Calvo (“Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...”), el influjo de la tradición española en su poesía al señalar la presencia de tópicos clásicos de la vertiente hispanista y del uso de versos con métrica empleada en varios poetas españoles (contemporáneos o no). Los temas que Calvo trabaja en toda su producción poética tienen siempre una clara resonancia con los temas que desarrollaron poetas españoles. Esto se evidencia en su constante alusión a la infancia, a la desolación familiar, la memoria, el devastador paso del tiempo y la muerte (temas que tanto Escobar como González Vigil han mencionado).

En varios poemas de *Pedestal para nadie*, Calvo desarrolla ampliamente la temática de la infancia relacionándola, sobre todo, con el paso del tiempo. En esta línea, la hipótesis

que se plantea en el presente trabajo es que el yo poético vive constantemente en el pasado, el mundo idílico e infantil, puesto que el presente supone muerte e infertilidad (la imposibilidad de la memoria) y ello implica fatalidad futura. Se ha dividido el análisis en dos partes. En la primera, la voz poética se lamenta de la imposibilidad de futuro que se refleja, en algunos poemas, en la maternidad frustrada. Es decir, se enuncia desde un presente en el que no es posible concebir vida. Esto perturba y angustia al “yo”, puesto que tener un linaje implica perdurar en la vida de los demás: es memoria perdurable y, al no poseerla, la idea de futuro y continuidad se diluye. En el segundo apartado, se examinará cómo el sujeto poético retorna constantemente a los recuerdos infantiles, tiempo en el que sí se evidencia la posibilidad de descendencia, es decir, el futuro, de distinta manera. No obstante, la incapacidad de vivir en el pasado y enfrentarse a un presente inmóvil supone la “muerte” de la voz poética.

Para el desarrollo de la tesis se ha considerado solo algunos de los poemas de *Pedestal para nadie*. La selección de estos se ha basado en un criterio temático; es decir, se ha escogido aquellos que se relacionan con la temática de la imposibilidad de futuro. El libro contiene poemas de distinta índole, pero, debido al tópico escogido, interesa particularmente una visión más íntima. Se observó que una variable constante era la relacionada con el problema de la maternidad, de la descendencia; además, los textos elegidos tienden a inscribirse en un contexto familiar. Es importante notar que si bien Calvo alude directamente, por ejemplo, en la entrevista a Roland Forgues, a las guerrillas, su visión no es exclusivamente política. Forgues le pregunta acerca del aparente escepticismo que se transmite en el poema “Ojo de estatua”, a lo que el poeta responde lo siguiente:

No hay ningún escepticismo. No es ninguna nueva actitud de mi parte. Me refiero a los que no supieron llegar a tiempo a su tiempo, es decir los que llegaron tarde de la oscuridad de la época oscura que vivimos y llegaron tarde a la lucha, o siguen llegando tarde a *la lucha que tiene muchísimos frentes. La guerrilla era uno de mil. Yo sigo creyendo que quien llegó tarde de esa oscuridad no ha de tener memoria. Sus nombres y sus cuerpos jamás encontrarán claro* [el destacado es mío] (1987: 204).

Los poemas de *Pedestal para nadie* que se estudian en la tesis presentan diversos grados de hermetismo, por lo que se ha decidido, en varios casos, analizarlos entre sí. Así,

en esta tesis no se plantea un análisis intertextual únicamente desde perspectivas psicoanalíticas, filosóficas o mitológicas, sino que también se propone una lectura entre los mismos poemas. En esta línea, el análisis se centra concretamente en los aspectos temáticos y simbólicos.



La trascendencia frustrada

En este primer apartado, se trabajarán siete poemas que plantean el dilema que será la base que unifique el problema del tiempo en el poemario: la imposibilidad de futuro que se reflejará en la incapacidad de generar memoria, la imposibilidad de perdurar en el otro (la descendencia frustrada). De esta manera, los textos que se analizarán a continuación se centran en resaltar cómo es que la voz poética entiende el problema de la descendencia desde el enfoque materno, que, en este caso, es el que más ayuda a comprender el tema de la continuidad en relación a la problemática de la perduración futura. Para esto, se aludirá a distintas tradiciones, mitos y teorías todos unidos bajo la misma lógica: explicar el dilema de incapacidad de futuro, que se evidenciará en la descendencia (continuidad en los hijos, en la familia). El poema, “Pedestal para nadie” propone, precisamente, la consternación de la voz poética:

La Señora que anduvo siempre en hija
o en nieta, nunca en madre, o en sus bucles
de mármol,
en verdad en verdad es de ceniza,
se deshace y se aleja como montón de viento

La voz poética se dedica a comentar cómo era este sujeto al que denomina “Señora”. En los primeros versos establece que esta Señora vivió siempre (y esto se complementa con el uso del verbo “anduvo”) como hija o nieta, mas nunca como madre. Esto es relevante, ya que implica que esta persona no tuvo hijos. La imagen de “bucles de mármol” hace referencia a su cabello gris, a su vejez. La figura femenina del poema se caracteriza, en una primera instancia, por esto. No obstante, luego, el poema menciona que esta mujer es de ceniza y para fortalecer esta idea menciona dos veces la frase “en verdad”, lo cual es una forma bastante oral de expresión (característica preponderante en la poesía de Calvo en este periodo) y que busca convencer de la veracidad de la situación de la Señora a través de la repetición. Este verso, el 4, es de suma relevancia, ya que se usa el verbo “es”; es decir, se está confirmando cuál es la naturaleza de este sujeto femenino (los versos del 1 al 3 solo reparaban en su apariencia, describiendo circunstancias de su “vida”): ceniza.

El último verso de esta estrofa afirma la precariedad de la condición del sujeto expresada en el verso 4: “se deshace y se aleja como montón de viento”. En este sentido,

puede afirmarse que se quiere establecer que el paso del tiempo pone en evidencia la existencia femenina: es perecedera. Así, se realiza una lectura mucha más global. El poeta coloca el sustantivo común “señora” en mayúsculas, lo cual indica que le otorga a esta figura una gran dimensión simbólica. Esta figura femenina no ha sido madre, es decir, no ha sido centro de vida (es ceniza). Entonces, la palabra “ceniza” en el poema se puede ligar con el tiempo, por un lado, y, por otro, con lo estático, con lo que no puede producir, lo que se asocia directamente con la idea de “mármol” (que es un material duro, estático) del verso ³. Estas asociaciones, a su vez, pueden relacionarse con la muerte: la mujer, al no tener descendencia, elimina su oportunidad de perdurar en el tiempo, en la memoria; el paso del tiempo, necesariamente, generará su olvido. Freud comenta, en relación a este tema, lo siguiente: “La mujer que ha logrado la descendencia se preserva, al envejecer, de este peligro³ por su identificación con sus retoños y la parte activa que toma en la vida afectiva de los mismos” (2013: 27)⁴.

La voz poética ve en el sujeto femenino una posibilidad para generar memoria, para perdurar. Así, la mujer que no concibe es un sujeto que no genera ningún tipo de futuro; “es de ceniza”. En ese sentido, la madre no ha intervenido en la vida, en la existencia; no ha sido hacedora. Es así que este sujeto femenino no está dejando memoria, vive/vivió/vivirá en una ausencia de tiempo.

y la Señora es viento entre dos vientos
y un repique, al borde, siempre al borde
de pararse en la punta de un cabello
como la cuerda de un reloj o como
algo de cualquier cosa que ya nunca.

La segunda estrofa sigue comentando cómo es la Señora. Se enfatiza en su carácter

² Calvo alude a este tema, también, en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, específicamente en el capítulo 8 que se titula “Las hembras que no pueden tener hijos paren un arcoíris” (aunque el tópico se aborda desde una perspectiva mitológica y fantástica).

³ Freud se refiere al hecho de “hallarse amenazada constantemente por el peligro de insatisfacción procedente de la cesación prematura de las relaciones conyugales y del vacío afectivo que de ella puede resultar” (2013:27).

⁴ En la introducción de *Edipo entre los Inkas*, Antonio Melis explica que Calvo conocía la teoría psicoanalítica de Freud: “César emprende su batalla a partir de un conocimiento profundo de la obra de Freud y de una actitud de respeto hacia la misma” (2001: 16). En este sentido, se ha de resaltar que Melis también alude a la preocupación que tiene Calvo con respecto a la percepción del paso del tiempo (2001:17), pero, en este caso, desde una perspectiva mitológica y mágica.

efímero y perecedero: “viento entre dos vientos”/ “repique”/ “al borde”, etc. La voz poética la compara con “la cuerda de un reloj” y con “la punta de un cabello”. En este sentido, se entiende que la fatalidad que implica pararse en la punta de un cabello (por su fragilidad y delgadez) se asemeja a darle cuerda a un reloj, es decir, con el paso del tiempo; así, la vida está subordinada al tiempo: es frágil. Sin embargo, esta idea debe comprenderse en función del último verso, ya que la comparación continúa: “o como/ algo de cualquier cosa que ya nunca”. Entonces, se puede entender que la desazón de la voz poética es clara: no ser madre, no originar, vida implica que no se genera memoria, no existe el futuro. Al final, la voz poética cierra el poema desencantado del ser.

Es en esta línea en la que el poema debe relacionarse con el título: “Pedestal para nadie”. Un pedestal es un espacio para colocar una estatua o símbolo de valor, que merece ser recordado⁵. No obstante, en este caso, el pedestal no está destinado a nadie. El poema expresa, de esta manera, que la ausencia de descendencia no permite que se origine o haya memoria. En ese sentido, no hay nada que colocar en el pedestal, ya que no habrá futuro, memoria memorable. Así, todo lo que el sujeto femenino ha hecho o hace no tiene un receptor. Esta es justamente la gran preocupación de Calvo en gran parte del poemario. El presente, el de la madre que no concibe, está vacío: no hay ningún tipo de proyección a futuro. Es decir, no se generará una memoria a futuro. Por ello, el sujeto poético parece anhelar este pasado idílico, debido al temor de no poder originar un futuro, es decir, de no tener descendencia.

Esto se sostiene en el dificultoso y tormentoso vínculo con lo materno. Este es el caso de “Reloj de arena”:

En el instante en que él abrió los brazos
al mundo, lo enterraron.
Suyo era el ojo de las esmeraldas
cantando en la otra orilla. Lo enterraron.
Y acaba hoy de pasar por la pradera
donde las tenebrosas lo persiguen
año tras año, le dan el alcance siempre.

⁵ Chevalier y Gheerbrant explican que las palabras “pedestal” y “trono” son equivalentes y explican al respecto que “tienen la función universal de soporte de la gloria o de la manifestación de la grandeza humana y divina” (1986: 1028). Así, el pedestal es entendido como un lugar reservado para héroes o figuras conocidas. Este es, de alguna manera, el sentido social de “pedestal”.

Es un caballo ya sepulto, de humo
 su estatua perdurable.
 Acaba de pasar por tu nostalgia.
 La presa desdeñada persiguiendo al destino
 de un disparo, duende y perfil que huye
 sobre la tierra que huye, el amarrado
 llueve desde sus ojos que te buscan.
 En el circo vacío, bajo los reflectores
 moribundos,
 es un trapecio que persiste a solas.
 Dale la mano, súbelo, protéjelo
 ya que es su propia madre, la caricia
 que olvidó el primer día, al retornar
 de un viaje que no pudo emprender nunca.
 No lo dejes ir solo, que te lleva
 con él, que te regresa.

y es un tanteo atroz en la penumbra
 (encuentra en su gaveta, entre memorias,
 un cuerpo intacto, tibio todavía,
 y se desasosiega, es unos brazos
 que soportan de nuevo aquel peso inefable,
 pero despierta y halla
 sólo una cama en blanco en la carta vacía
 y siente respirar, al lado, a nadie)
 apenas un tanteo en la penumbra,
 una soga en un árbol,
 esa sombra que salta sobre el muro.

Pero antes, pero ahora, pero siempre
 acaba de pasar, jamás acaba:
 él es esta mañana de sol, aquellos pinos
 que dan ganas de no morir nunca:
 él es el río, el puente, la pareja
 que se inclina por última vez:
 él es el ruido apenas en el agua que pasa.
 Dale la mano, súbelo, protéjelo
 debajo de tu frente, que está ciego.
 Concédete un instante para que abra los brazos
 al mundo, que está muerto.

El poema “Reloj de arena” inicia con dos versos bastante significativos: “En el instante en que él abrió los brazos/ al mundo, lo enterraron” (1-2). El nacimiento del hijo, su proyección al mundo, implica, inmediatamente, su muerte. Es decir, el sujeto tuvo la

oportunidad de nacer, pero no la tuvo, ya que “lo enterraron”. La presencia de la muerte no supone temor alguno para la voz poética. Acepta la muerte como parte natural de la vida. La voz que, de alguna manera, “relata” el poema está observando desde una perspectiva lejana, lo que le agrega al texto una connotación bastante lúgubre y hasta agonizante. Los versos tres y cuatro reafirman este ambiente de desolación: “Suyo era el ojo de las esmeraldas/ cantando en la otra orilla. Lo enterraron”. En este último, se hace alusión al Leteo⁶, el río cuya agua hace que se olviden todos los recuerdos de la vida terrenal; es el paso que debe darse al otro mundo, según la mitología griega. Es decir, podría decirse que el niño (muerto) que ha cruzado el río ya no tiene memoria de su vida pasada, es incapaz de recordar, ha dejado el mundo de los vivos. Luego, nuevamente, se hace mención de aquellos que “lo enterraron”. Será la última vez que la voz poética aluda a esta colectividad y a su relación con el ser que ha muerto. Se debe señalar que este está caracterizado como un infante, ya que muere “en el instante en que él abrió los ojos”, es decir, en el nacimiento. No obstante, en los versos que siguen se establece:

Y acaba hoy de pasar por la pradera
donde las tenebrosas lo persiguen
año tras año, le dan el alcance para siempre.

El “acaba hoy de pasar” implica, evidentemente, un tiempo presente, un momento que la voz poética está presenciando y está comunicando. No obstante, en el verso 7 comenta que la persecución de estas “tenebrosas” (una forma de referirse a las Furias, en la tradición mítica griega) sucede año tras año, y que le “dan”, tiempo presente, el alcance para “siempre”. Hay un movimiento en el pasado que llega al presente y se perpetúa. Los tiempos se confunden y en algún momento se superponen. Es como si el recuerdo de este niño regresara constantemente a la memoria, pero ello implica un sufrimiento constante. Sin embargo, la voz poética es consciente de su condición ya precedera: “Es un caballo ya sepulto, de humo/ su estatua perdurable”. Se repite la noción de “pedestal” en el poema al mencionarse que esta estatua está hecha de humo: no hay posibilidad de futuro⁷.

⁶ Al respecto, Pierre Grimal comenta lo siguiente: Lete, el Olvido, había dado su nombre a una fuente, que se encontraba en el Infierno, de la que bebían los muertos para olvidar su vida terrenal (1984: 315).

⁷ Calvo podría estar haciendo alusión a esto en un comentario hecho a Forgues en su entrevista: “Sus nombres y sus cuerpos jamás encontrarán claro” (1987: 204).

A partir del verso 10, se introduce una tercera persona al poema: “Acaba de pasar por tu nostalgia”. Esta vez, la voz poética está interpelando a un “tú”. En este verso, también, el que el recuerdo de este niño acabe de pasar por su nostalgia evidencia que este vive en la memoria del otro. Luego, la voz poética comenta cómo es este recuerdo constante del niño: el destino no puede cambiarse; su muerte es irremediable, un recuerdo doloroso para el “tú”:

La presa desdeñada persiguiendo al destino
de un disparo, duende y perfil que huye
sobre la tierra que huye, el amarrado
llueve desde sus ojos que te buscan.

El recuerdo del niño está buscando constantemente a ese “tú” que podría ser la madre de ese “él” que nunca pudo nacer:

Dale la mano, súbelo, protéjelo
ya que es su propia madre, la caricia
que olvidó el primer día, al retornar
de un viaje que no pudo emprender nunca.

La referencia a la madre es claramente significativa, ya que ella es el origen de la vida. Al mencionar que “es su propia madre” indicaría que él nunca experimentó lo que es tener una; es decir, se presenta la idea de que el huérfano es madre de sí mismo, que no hay nadie que vele por él, que está solo. Esta figura del niño como “autosuficiente” está llena de tristeza. No tuvo la oportunidad de encontrarse con su madre o con otros: es un viaje que no pudo emprender nunca. Se le pide al “tú” que lo acoja, que lo proteja y que “No lo dejes ir solo, que te lleva/ con él, que te regresa” (22-23). El hijo no nato (“de un viaje que no pudo emprender nunca”) siempre tendrá algo de la madre en él: ella vive en él o, en este caso, vivía en él. Al pedirle la voz poética ese “tú” que no lo deje, le está pidiendo que no se olvide de él. Asimismo, también es una posibilidad que los versos del 18 al 21 hagan referencia a los gestos propios de la maternidad.

Dale la mano, súbelo, protéjelo
ya que es su propia madre, la caricia
que olvidó el primer día, al retornar
de un viaje que no pudo emprender nunca.

Estas son acciones que no se lograrán, que la madre no podrá realizar con el hijo: esto es devastador para la voz poética y para el tú.

La siguiente estrofa comienza haciendo referencia al niño: “y es un tanteo atroz en la penumbra”. Este se caracteriza, claramente, como el anhelo de ser, de tener vida; es solo un “tanteo. Después, se abre un paréntesis retrospectivo en el que la voz anunciadora comenta qué es lo que ocurre con el “tú” al enfrentarse a la ausencia de su hijo no nacido. El “tú” está recordando, pero no encuentra más que un cuerpo que está muerto y sufre.

(encuentra en su gaveta, entre memorias,
un cuerpo intacto, tibio todavía,
y se desasosiega, es unos brazos
que soportan de nuevo aquel peso inefable,
pero despierta y halla
sólo una cama en blanco en la carta vacía
y siente respirar, al lado, a nadie)

Es importante resaltar que este recuerdo está enmarcado por los siguientes versos: “y es un tanteo atroz en la penumbra/... apenas un tanteo en la penumbra,/ una sogas en un árbol⁸/ esa sombra que salta sobre el muro” (24/32-34). Las imágenes de muerte planteadas acentúan el carácter fúnebre y desolador de la ausencia del hijo. Esto se contrastará y se complementará, a su vez, con lo que se comenta en la siguiente estrofa:

Pero antes, pero ahora, pero siempre
acaba de pasar, jamás acaba:
él es esta mañana de sol, aquellos pinos
que dan ganas de no morir nunca:
él es el río, el puente, la pareja
que se inclina por última vez:
él es el ruido apenas en el agua que pasa.

El recuerdo persiste en la memoria. Se enumera lo que pudo haber sido, lo que pudo ser en el mundo: el sol permanente, que no cambiará y que se mantiene estable al igual que los pinos, y también el río que fluye, el puente que deja fluir y la pareja que muere. El carácter ambivalente de los recuerdos se evidencia por completo (lo que también se relaciona con el título del poema “Reloj de arena”: la arena corre de un lado al otro sin

⁸ La imagen de la sogas es recurrente. Un ejemplo claro de ello se evidencia en el poema “Los utensilios propicios”: “Un árbol inocente, alguna cuerda” (Calvo 2010: 176).

pertenecer por completo a un solo espacio; la idea de la fluidez de la arena que se relaciona, a su vez, con la idea de continuidad implica la posibilidad de seguir marcando el tiempo). Por último, pudo ser el susurro del agua que corre; se oye con dificultad, pero existe en los recuerdos que el agua insiste en llevarse (debe leerse esto con los primeros versos que hacen referencia al Leteo y sus aguas que provocan el olvido). Por todo esto, podría afirmarse que se plantea el recuerdo del “tú” a través de una memoria proyectiva. Finalmente, el poema termina apelando, nuevamente, al otro sujeto:

Dale la mano, súbelo, protéjelo
debajo de tu frente, que está ciego.
Concédele un instante para que abra los brazos
al mundo, que está muerto.

El niño muerto está sin rumbo, no puede ver, no puede recordar. Solo al ser recordado podrá existir de nuevo.

Asimismo, es preciso destacar que se repite otra vez el verso “Dale la mano, súbelo, protéjelo”; es decir, nuevamente parecen ofrecerse los gestos del amor maternal a un ser que no podrá recibirlos. En ese sentido, el poema plantea la idea de la imposibilidad de la existencia de este hijo con su madre. El nacimiento no es un suceso feliz; al contrario, es el preámbulo de la muerte. Un suceso similar ocurre en “Dos muertes, una sola”:

Es impasible y es desesperada
la prisa huraña de la madre quieta
que tras de sí, pero a la inversa, arrastra
la lentitud del hijo, su obediencia.

Inocente y terrible, él, que se deja
llevar
de otros ciudadanos y otras penas,
prepara sus traiciones delicadas.

Todavía sus pies pisan la tierra
con los pies de la madre: añora
una ciudad deshabitada, una prohibida
casa, cierta puerta.

Es impasible y es desesperada
la lentitud del hijo, su obediencia.
Y padre, al fin, de todo
lo que acaba,

la ve avanzar, la ve morir, la vela.

En este poema también es posible entender el desdoblamiento⁹ de la voz poética. Como se sugiere con el título, tanto la muerte del hijo como la de la madre implican una única muerte. En ese sentido, hay una “asimilación” entre ambos; el uno se comprende en el otro. En la primera estrofa se les caracteriza en una relación de dependencia:

Es impasible y es desesperada
la prisa huraña de la madre quieta
que tras de sí, pero a la inversa, arrastra
la lentitud del hijo, su obediencia

El uso del verbo “arrastra” connota, innegablemente, el gran poder que tiene ella sobre él. Este carácter se acentúa con el uso del sustantivo “lentitud” y, sobre todo, con “obediencia”. Es evidente que la voz poética, que observa desde una posición externa, configura a la madre como un ser con gran autoridad, pero también como uno necesario para la existencia del hijo.

En la segunda estrofa, se perfilan dos rasgos acerca del hijo: inocente y terrible. Es destacable cómo se le caracteriza, ya que ambos adjetivos no pueden contraponerse por completo, pero tampoco se puede negar que tienen ciertos aspectos contradictorios. Esta complejidad en el campo semántico hace mucho más complicada la figura que se proyecta del hijo. Sobre todo, la palabra “terrible” requiere más interpretaciones, ya que este adjetivo no puede relacionarse directamente con la figura del hijo. Sin embargo, a continuación, se ofrece una pista acerca de esto: “él, que se deja/ llevar/ de otros ciudadanos y otras penas” (5-7). Es claro que la voz poética entiende el paulatino crecimiento, alejamiento, “otros cuidados”, como situaciones terribles que no pueden ser entendidas. Lo mismo se comprende de “otras penas”; estas se refieren a las experiencias que lo apartarán del círculo familiar, materno e infantil. El niño se convertirá en “otro”. Esto es lo que se indica cuando se dice: “prepara sus traiciones delicadas” (8). El sustantivo “traición” se relaciona de manera directa con el adjetivo “terrible”. La traición implica crecer, apartarse, aquello que es inevitable. En este sentido, existe la posibilidad del desdoblamiento del sujeto en el

⁹ En *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, el tema del desdoblamiento también es una constante: “La creación de un doble, manifestada en la alternancia de los Césares (Calvo y Soriana), pero también la sensación de tener dos cuerpos, producida por la droga, simboliza en gran parte aquella condición de desgarramiento que se pretende vencer” (Melis 2011: 12).

vientre: por un lado, quiere, espera, formarse como individuo, pero, por otro lado, en el poema esta posibilidad no parece ser, verdaderamente, una opción para él.

Todavía sus pies pisan la tierra
 con los pies de la madre: añora
 una ciudad deshabitada, una prohibida
 casa, cierta puerta.

El carácter de estas traiciones se acentúa en esta estrofa. El uso del adverbio “todavía” es importante, puesto que hace referencia a una acción que aún está ocurriendo, que continúa en el presente (en este caso, el presente del poema que enuncia la voz poética). Sitúa al lector en un tiempo impreciso, ya que se tambalea entre pasado y presente. El niño sigue íntimamente ligado a la madre: los pies de ella continúan siendo los de él. Claramente, se entiende que el niño aún no ha nacido, es decir, que está dentro del vientre de la madre. En ese sentido, aún no ha cometido las “traiciones delicadas” que se anunciaban en la estrofa anterior. El “todavía” del verso 9 está anunciando una separación próxima; añora aquello que la voz poética caracteriza como “deshabitada”, “prohibida” y “cierta”. El mundo exterior, fuera del útero materno, es lo que el niño desea, pero que se retrata de manera desconocida y hasta mortal. No obstante, esta probabilidad de que el infante pueda recuperar aquello que anhela se opaca: “Ella camina casi muerta, lo anda/ por tres rumbos de azar/ por tres tristezas”.

El final del poema insinúa la idea de que, al final, ambos morirán (como ciertamente lo sugiere el título). El hijo depende de ella por completo. Por ello, se repiten, nuevamente, en la última estrofa, versos iniciales:

Es impasible y es desesperada
 la lentitud del hijo, su obediencia
 Y padre, al fin, de todo
 lo que acaba,
 la ve avanzar, la ve morir, la vela.

Es interesante que se aluda al hijo como “padre” en el verso 17. Parecería contradictorio hacer esta asociación, pero adquiere significado si se entiende que, en este poema, el hijo es la causa primaria de todo lo que le sucede a la madre. Normalmente, el niño es “generado”, por decirlo de alguna manera, en el vientre. Ella es la causa y él el efecto. No obstante, el infante será, en este caso, la causa que originará el destino de ella.

Es en ese sentido en el que el hijo se convierte en “padre” (origen) de todo¹⁰. Él será la razón por la cual ella morirá. El niño aún está dentro del cuerpo de la madre, todavía no nace. Al morir ella, él también lo hará y esto es algo que el hijo desconoce, y parece ser la razón del terror de la madre. Al estar embarazada, los límites entre los cuerpos desaparecen: son un solo cuerpo. Sin embargo, la muerte inminente de ella supondrá también la de él. Así, no quedará nada: ninguno de los dos será recordado.

La relación madre-hijo es abordada desde diferentes tradiciones. Por ejemplo, una bastante sólida y recurrente es la mitología griega (esto ya se ha mencionado, sobre todo, en “Reloj de arena”). Este es el caso de “Edipo ciego”:

Con ella se ha acostado en aquel cuerpo
donde un padre retorna sin saberlo
ha mordido su cálida cintura,
la vieja cera de un amor sin nombre
gotea entre sus piernas abrasadas.

Puede asumirse que el sujeto femenino del poema hace alusión a la figura de Yocasta, a la de una madre que es al mismo tiempo esposa. La importancia de esta referencia, como se ha resaltado, es el vínculo madre-hijo que se plantea. Estos primeros versos comentan la relación incestuosa que tuvo Yocasta con Edipo¹¹. Al establecer que “un padre retorna sin saberlo” se refiere al hecho de que, al ser Edipo hijo de Layo, este último ha regresado al lecho de la esposa de alguna manera. La figura del esposo-amante ha retornado en el hijo: una parte de Layo vive en Edipo. La naturaleza de esta relación sexual se intensifica en los versos siguientes, cuando se elabora su intensidad y se hace referencia al líquido seminal: “la vieja cera de un amor sin nombre/gotea entre sus piernas abrasadas”. Los límites entre la figura del padre y del hijo son confusos.

Con inútiles paños ha cubierto
aquel espejo donde

¹⁰ Freud, al respecto del sujeto neurótico menciona que “Este solo deseo, el de *ser su propio padre*, satisface toda una serie de pulsiones” (1999b: 166).

¹¹ Según Freud, en el mito de Edipo se atenta contra dos de los tabúes más importante en las comunidades antiguas: la prohibición de matar al tótem (que es el padre) y tener relaciones sexuales con una mujer perteneciente al mismo tótem (padre) (2013: 172).

En *Edipo entre los Inkas*, Calvo desarrolla la figura de Edipo como un símbolo del psicoanálisis que ha influido enormemente en la construcción de los paradigmas de occidente con los que se ha pretendido estudiar culturas milenarias del Perú que no pueden ser analizadas desde un enfoque eurocentrista.

envejece de pronto, poseída
 por la capa del Rey. Tiniebla es el recuerdo
 y los cuerpos jadean sin memoria
 pero luego conversan en el muro
 sus sombras, viejas cosas, y se sientan,
 velan la breve muerte de los hijos saciados.

El sujeto femenino envejece en el espejo de manera súbita. No obstante, este espejo no es un objeto, sino el mismo hijo. El otro femenino, Yocasta, súbitamente pasa de ser esposa a madre al enterarse de la relación incestuosa con Edipo. Cualquier intento de encubrir el acto cometido es inútil. Al usar la palabra “poseída” se sugiere un estado de descontrol de los sentidos; esto ha ocurrido debido a la capa del Rey, es decir, al encuentro con Edipo (la referencia de “Rey” es directa).

El recuerdo es oscuro y confuso. Ambos cuerpos, en la relación sexual, jadean sin memoria. Esto se entiende mejor al proponer que Edipo es Layo, pero sin ningún tipo de memoria: cumple la misma función que alguna vez realizó su padre, es decir, ser el amante de Yocasta. Por otro lado, el cuerpo de ella no recuerda a Layo, es incapaz de recordarlo. No obstante, luego de esto, las sombras de ambos cuerpos comienzan a conversar. La idea de la sombra funciona de la siguiente manera. En esta relación incestuosa, la sombra de Yocasta es ser la esposa de Layo y la sombra de Edipo es, efectivamente, ser Layo. Así los dos reyes están velando la “breve muerte” no solo de Edipo, sino de toda su descendencia. El fruto de esta relación sexual no tendrá ningún futuro. Todos los hijos de Edipo con Yocasta mueren. Pueden ser ellos los “hijos saciados” del deseo de sus padres, un deseo prohibido que al final los condena. Freud, con respecto al mito, en *La interpretación de los sueños*, dice que el factor principal de la tragedia es el destino: “Su efecto trágico reposa en la oposición entre la poderosa voluntad de los dioses y la vana resistencia del hombre amenazado por la desgracia” (1975: 106). Asimismo, comenta que en esta, a diferencia de otras obras de la época,

hay, sin duda, una voz interior que nos impulsa a reconocer el poder coactivo del destino en Edipo, mientras que en otras tragedias construidas sobre la misma base nos parecen inaceptablemente arbitrarias. Y es que la leyenda del rey tebano entraña algo que hiere en todo hombre una íntima esencia natural. Si el destino de Edipo nos conmueve es porque habría podido ser el nuestro y porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes de que nacióramos. (1975: 107)

El complejo de Edipo, tal y como lo propone Freud, se basa en que todos, al nacer, dirigen hacia la madre el primer impulso sexual, mientras que hacia el padre se enfocan los primeros sentimientos de odio y deseo destructor (1975: 107). En el caso del mito y del poema, la consumación del acto sexual con la madre implica, necesariamente, que el fruto de esta relación perezca. La idea de descendencia se complejiza: el hijo de Edipo con Yocasta es al mismo tiempo su hermano; Yocasta es madre y mujer de su propio hijo. Si bien es cierto la voz poética se preocupa por la idea de la memoria perdurable en los hijos, la propuesta edípica dificulta la transmisión del recuerdo de los padres en su descendencia. Hay una recarga en la memoria. Edipo vivirá en sus cuatros hijos doblemente: como padre y como hermano. Freud también desarrolla esta idea en *Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I)*:

La madre nos ha regalado una vida, la propia, y uno le regala a cambio otra vida, la de un hijo que tiene con el sí-mismo propio máxima semejanza. El hijo se muestra agradecido deseando tener un hijo de la madre, un hijo igual a él mismo; vale decir: en la fantasía de rescate¹² se identifica plenamente con el padre. Este solo deseo, el de *ser su propio padre*, satisface toda una serie de pulsiones. (1999b: 166)

Esto, debido al tabú que representa, en el sentido psicoanalítico, y a causa del destino maldito de Edipo, no podrá sostenerse en el tiempo. Por ello, la descendencia de Layo no sobrevivirá.

Así, es plausible concluir que Calvo usa el mito edípico para presentar uno de los temas que es una preocupación constante: el problema de la descendencia, de trascender, de existir en la memoria a través de otros, en resumen, el tema de la imposibilidad de futuro. En el caso del mito, la dificultad se evidencia en que Edipo es padre, hijo y hermano al mismo tiempo, lo cual confunde y afecta la idea de perdurar en otro. Para el yo poético esto es fundamental, como se ha evidenciado en otros poemas. No obstante, se debe entender que el verdadero problema de la voz poética es cómo pasar de ser hijo a ser padre; por eso, se plantea la perspectiva edípica, ya que permite problematizar al respecto. En “Edipo ciego” la voz poética no propone la posibilidad de una descendencia duradera, sino al

¹² En esta obra, Freud profundiza en las características del accionar de los neuróticos enamorados. El “rescate” es una de estas formas.

contrario. El poema “Homenaje a Freud” sustenta las ideas planteadas.

Tú dirás que en el vientre de mi esposa
 aguardé nueve meses para nacer, y es cierto
 que he nacido, pero luego
 como que nos dejaste confundidos
 hablándonos del mar desde tu tina
 de porcelana rosa, Segismundo, mi viejo.

La voz poética se dirige a un “tú” que es, como se revela hacia el final, el mismo Freud. En esta línea, el término “esposa” es sinónimo de “madre”; hay una clara resonancia con el poema anterior, pero también existe un alejamiento. En este se establece la idea de que el momento de nacimiento del hijo es también el nacimiento, la forma de trascender, del padre, que, en este caso, es el yo poético: el “yo” nace en el hijo. Nuevamente, la idea de la continuidad y de la descendencia es planteada. El hijo será, entonces, la memoria del padre. La voz poética tiene claridad respecto de esto; sin embargo, le reclama a Freud haberle generado cierta confusión “hablándonos del mar desde tu tina”, en donde “mar” podría hacer alusión al vientre materno. Por ello, estos últimos versos del poema tienen un claro tono irónico y muy conversacional. La intención de la voz poética es burlarse, de alguna forma, de lo que “Segismundo” propone. La teoría psicoanalítica confunde, en cierta medida, al yo poético al complejizar la noción de la trascendencia, como se ha evidenciado en “Edipo ciego”. Esto se complementa con el final del poema en la que se alude a Freud como “mi viejo”. Es curioso que se le adjudique algún tipo de paternidad (que debe ser una paternidad intelectual). Ambos, tanto la voz poética como Freud, al parecer, problematizan el tema de la descendencia frustrada, pero desde diferentes perspectivas. Mientras que Freud tiene un gran aparato teórico que se sustenta en el análisis e interpretación de un mito griego clásico, la voz poética en este y en otros poemas no sabrá encontrar o proponer la razón de esta frustración, solo expresa el profundo malestar producto de esto. En ese sentido, la alusión al problema edípico y a Freud es una de las formas en las que se plantea su preocupación, lo que se evidencia también en el poema “Un cuarto bajo el mar, aquellas cosas”.

Afuera, en el espejo, llueve.
 Es el tiempo que pasa, son sus ojos.

Como si cada instante fuera siempre
 y no dos cuerpos que se hundan,
 alguien se aferra a tu existencia, nada,
 te abrasa entre las aguas.
 Tú también te resistes en la noche que trae
 vestigios de otras noches, una frescura
 penosa, de mausoleo lavado por la lluvia.
 En la memoria, esa ciudad sin nadie
 se desmorona todavía
 bajo el mar, y vuelves a rendirte
 hacia la sombra, callada
 flauta de remordimientos. Te inclinas
 hasta el sueño, eres allí esta isla que renace
 siempre, con un cuerpo, al deseo.
 Pero otra sed, otra lluvia, te despierta.
 y crece una sorpresa detrás del biombo como
 alguien que ha muerto mientras tú dormías.

El poema comienza refiriéndose a una situación temporal bastante compleja. El verso 1 indica que “Afuera, en el espejo, llueve”. El inciso es lo que dificulta la comprensión de la imagen, ya que “afuera” se refiere al “espejo” y es en este en el que está lloviendo. La voz poética se está viendo a sí misma reflejada en el espejo (ese “afuera” puede ser un “afuera de él”). El segundo verso aclara, de alguna manera, cómo es esa lluvia: “Es el tiempo que pasa, son sus ojos”. El estado anímico de la voz poética, que se refleja en la caída del agua, es caracterizado como el paso del tiempo, es decir, como la monotonía con la que cae la lluvia. Se asemeja también a los ojos de un tercero. Lo que estos ojos reflejan es la lluvia que no se detiene, ese tiempo que está transcurriendo. Asimismo, la voz poética siente nostalgia por ese alguien (esos ojos son un “afuera”).

Como si cada instante fuera siempre
 y no dos cuerpos que se hundan,
 alguien se aferra a tu existencia, nada,
 te abrasa entre las aguas.

En esta parte del poema, la voz poética ya desdoblada en este “tú” es consciente de que hay otro sujeto que se aferra a su existencia (o a la del “tú”). No obstante, se debe destacar que este “alguien” lo hace “como si cada instante fuera siempre/ y no dos cuerpos

que se hundan”. El verso 3 es contradictorio: las palabras “instante” y “siempre” son antónimos: el tiempo transcurre muy lento para el yo poético. Si un instante es “siempre”, entonces el paso de cada instante sería muy largo, eterno. Hay un lamento de la voz poética, ya que este alguien se aferra entendiendo el tiempo de esta manera, y no como “dos cuerpos que se hundan”. Esto atañe al encuentro sexual entre ambos cuerpos, lo que es revelador, debido a que cada instante debe ser entendido como el contacto de estos. El que no se usen referencias temporales para conceptualizar en torno a “instante” es significativo: el yo poético está concibiendo el paso del tiempo en función de su relación con un otro. Este “alguien” se aferra al “tú” (tal vez como consecuencia del verso 3), pero también lo “abrasa entre las aguas”. El verso hace referencia al evidente deseo de este sujeto indeterminado, ya que lo quema entre las aguas. Es importante resaltar que es la segunda vez que se menciona al elemento acuático (el primero fue “lluvia”). Esto será de importancia para comprender el título del poema más adelante.

Tú también te resistes en la noche que trae
 vestigios de otras noches, una fresca
 penosa, de mausoleo lavado por la lluvia.

La voz poética se resiste en la noche que trae consigo “vestigios de otras noches”. Es resaltante que se proponga como “la noche” y no como “una noche”. Es decir, la noche siempre evoca el recuerdo, la memoria de otras noches anteriores que ya no se viven más. Estas están relacionadas con el deseo contenido al que el “tú” también se resiste. La voz poética plantea el “también”, puesto que el “alguien” de los versos anteriores no se entrega al deseo por completo; esto es lo que se sustenta en el verso “abrasar en el agua”. Asimismo, también trae “una fresca penosa” como el viento que pasa por un mausoleo luego de la lluvia. Hay una clara referencia al ambiente fúnebre. Se asume que la noche, además de ser el espacio del deseo contenido, es, a su vez, un espacio de evocación a la muerte: el recuerdo penoso de un tiempo anterior lleno de deseo.

En la memoria, esa ciudad sin nadie
 se desmorona todavía
 bajo el mar, y vuelves a rendirte
 hacia la sombra, callada
 flauta de remordimientos. Te inclinas

La alusión a “ciudad sin nadie” hace referencia a la ausencia de descendencia, la

imposibilidad de futuro. Este vacío aún se desmorona; es decir, se ha perpetuado y continúa afectando a la voz poética. Al mencionar “bajo el mar” se evoca la imagen de una ciudad perdida en las aguas, abandonada y deshecha. Ante ese escenario, la voz poética le recrimina al “tú” que continúa rindiéndose hacia la sombra. Esta imagen es un poco oscura. Esta sombra es una “callada/flauta de remordimientos”, por lo que se entiende que la rendición de la que se está hablando tiene relación directa con que en la memoria aún persista esa “ciudad sin nadie”. La “sombra” es lo que genera esa ausencia.

flauta de remordimientos. Te inclinas
 hasta el sueño, eres allí esta isla que renace
 siempre, con un cuerpo, al deseo.
 Pero otra sed, otra lluvia, te despierta.
 y crece una sorpresa detrás del biombo como
 alguien que ha muerto mientras tú dormías.

Solamente en el sueño este “tú” se convierte en “esta isla que renace/ siempre, con un cuerpo, al deseo”. Es en el inconsciente donde el deseo puede resurgir sin que haya resistencia. Es relevante que se mencione “con un cuerpo”, puesto que solo en el sueño esto es posible. Son planos de la realidad totalmente diferentes, pero esta es la única posibilidad que tiene el “tú”.

El verso 17, no obstante, introduce una situación adversa: “Pero otra sed, otra lluvia, te despierta”. El “tú” es despertado de este sueño porque hay otro deseo, otra lluvia (diferente a la inicial). Sin embargo, la sed (deseo) y la lluvia que se mencionan no son las mismas que las anteriores. La idea del deseo meramente corporal se ha ido, y esto debe comprenderse de manera conjunta con los versos finales. El léxico usado ofrece claras indicaciones: “crecer”, “sorpresa”, “biombo”, “alguien”. El problema de la descendencia, del futuro, continúa. El “tú”, es decir, el yo desdoblado, es “llamado” por algo más que lo corporal: el deseo de generar memoria, de perpetuarse en el otro. No obstante, esta posibilidad se frustra inmediatamente: “alguien ha muerto mientras tú dormías.”

Finalmente, Calvo también utiliza la tradición bíblico-cristiana para continuar problematizando sobre el dilema de la memoria. Esto se evidencia en “La huida de Egipto”. El título del poema lo enmarca dentro de un tópico determinado: la huida de la Sagrada

Familia a Egipto¹³. Esto ocurre cuando un ángel se le aparece en sueños a José y le dice que se vaya a Egipto con su esposa y recién nacido, ya que el rey Herodes lo está buscando para matarlo. No obstante, el poema no se titula “La huida a Egipto”, sino “La huida de Egipto”; es decir, no están yendo hacia allá, sino que están regresando. Así, el poema comienza describiendo la figura de la familia recorriendo el camino de regreso:

La voluptuosa sombra cuyos cuerpos
 en uno se extinguieron, prosigue
 tres caminos a la vez:
 el asno blanco avanza contra el tiempo
 lluvioso de los padres, y a favor de la sed.

La sombra proyecta la imagen de María sobre el asno con José al lado. Se alude a la figura de la esfinge, ya que esta sombra “prosigue/ tres caminos a la vez:”. La esfinge¹⁴ es una figura mitológica que tiene rostro de mujer, cuerpo de león y alas de ave; es decir, tres cuerpos que convergen, se “extinguen”, en uno. A su vez, Chevalier y Gheerbrant especifican sobre este símbolo que “los rasgos y la posición sólidamente asentada de la esfinge expresarían la serenidad de la certidumbre” (1986: 470). Por un lado, al hacerse referencia a la naturaleza de la esfinge se acentúa el carácter pasivo y de certeza de los padres que regresan de Egipto. En el Evangelio, ellos retornan porque el ángel les indicó que era seguro. Por otro lado, ambos autores plantean, también, que se relaciona directamente con las esculturas talladas en piedra de las pirámides egipcias (1986: 469). Por ende, es posible entender esta figura, a su vez, como una construcción egipcia. Ambas lecturas son posibles, puesto que los padres están saliendo de Egipto, lo están dejando atrás. La sombra que se menciona en el poema hace referencia a la que se forma debido a la

¹³ El Evangelio de San Mateo es el único que cuenta este suceso: “Después que ellos se retiraron, el Ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: ‘Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle’ (...) Muerto Herodes, el Ángel del Señor se apareció en sueños a José en Egipto y le dijo: ‘Levántate, toma contigo al niño y a su madre, y ponte en camino de la tierra de Israel; pues ya han muerto los que buscaban la vida del niño’” (Mt 2, 13, 19). Chevalier y Gheerbrant dicen que, en la tradición bíblica, Egipto fue siempre considerado el país de la servidumbre; no obstante, al inicio del Evangelio, pareciese que la Palestina de Herodes lo superara en perversión (1986: 435).

¹⁴ La figura de la esfinge también aparece en la mitología griega. Grimal, al respecto, dice que “este monstruo fue enviado por Hera contra Tebas para castigar a la ciudad por el crimen de Layo, que había amado al hijo de Pélope, Crisipo, con amor culpable” y luego lo relaciona con el mito de Edipo (1984: 174). Chevalier y Gheerbrant comentan, también, que “En realidad, la esfinge representa el comienzo de un destino, que es a la vez misterio y necesidad” (1986: 470).

pirámide.

Los dos puntos que están al final del verso 3 relacionan lo tripartito de la imagen anterior con aquellos que están caminando: el asno y ambos padres. El recorrido del asno trata de equipararse a la lentitud del “tiempo lluvioso” de María y José. El asno avanza “a favor de la sed”; en otras palabras, se está regresando al desierto, se regresa a la ausencia del hijo, puesto que, hasta el momento, no se ha hecho alusión alguna a la figura del niño. Esto debe entenderse con lo que se ha comentado en relación al título y con los versos que siguen:

El único refugio de los que huyen
es el recuerdo de su desamparo, buscan
una caricia cana en la frente del hijo
que ya no es más.

Los padres que están huyendo solo encuentran refugio en “el recuerdo de su desamparo”. Solo hallan consuelo, “refugio”, en la memoria de aquello que los ha abandonado. Hasta este verso, no se sabe cuál es la causa del dolor de los padres, pero esto se revela en lo que sigue: “buscan/ una caricia cana en la frente del hijo/ que ya no es más”. El uso del verbo “buscar” es resaltante, ya que implica que hay algo que se ha perdido, que dejaron de poseer, y eso es la caricia en la frente del hijo. El niño ya no se encuentra con ellos, “ya no es más”. Por eso, no están yendo hacia Egipto, sino que están regresando solos los dos porque ya no hay nada que proteger. Calvo, en este poema, juega con la historia bíblica de muchas formas. En los versos previamente citados, se interponen diversas ideas de la historia de Cristo. Como ya se mencionó, un ángel le habla a José para que huya con María y su hijo hacia Egipto. Al morir Herodes, se le indica a José que regrese; es decir, en la historia cristiana, los padres retornan con Jesús. No obstante, esto no parece respetarse en el poema; por ello, es apropiado asumir que esta ausencia del hijo podría referirse a la muerte del Cristo adulto, no del niño. Él es una “caricia cana”, “ya no es más”, ya no le pertenece a los padres (además, según lo propuesto, José aún está vivo luego de la muerte en la cruz; esto no sucede en la historia bíblica). Él es el hijo de Dios que morirá en sacrificio de la humanidad. La memoria de este hijo es lo único que les permitirá algún tipo de consuelo.

El final del desierto es reencuentro:
dos caminos regresan a la vida
cuando el otro, ya muerto, los alcanza.

El poema termina aludiendo a un reencuentro entre los padres y el niño; sin embargo, este está teñido de oscuridad, ya que estos “dos caminos” regresan a la vida cuando el niño, muerto, los alcanza. Por un lado, se lee como si la verdadera reunión fuera posible, solo en la muerte. Otra posibilidad de lectura es que el reencuentro ocurra en la resurrección. Cuando salgan de Egipto, “el final del desierto”, en otras palabras, cuando termine el doloroso tiempo sin el hijo, volverán a encontrarse. De esta manera, se puede asumir que se han encontrado con Cristo en su resurrección.



La infancia perdida

En este segundo apartado, se analizarán varios poemas que evidencian la manera en que la voz poética comprende la temporalidad. El sujeto poético constantemente se vuelca al pasado¹⁵ a pesar de encontrarse completamente en el tiempo presente. Este constante regreso al pasado, a través del recuerdo, es la única manera en que la voz poética encuentra sentido a su existencia, ya que está siempre asociado al mundo infantil¹⁶ y a la amada (que implica, a futuro, la posibilidad de una familia). La obsesión del yo poético por el pasado, su incapacidad de vivir en el presente por mirar constantemente hacia atrás a un mundo idílico infantil y amoroso se sostiene en la idea propuesta en el apartado anterior: la incapacidad de descendencia, de dejar memoria¹⁷, es decir, la imposibilidad de generar futuro. Así, la voz poética, al encontrar sentido únicamente en el pasado, se “asegura”, de alguna manera, la permanencia constante en aquellos recuerdos.

Uno de los poemas en los que esta idea se refleja es “Detenimiento”:

En la casa del Antiguo despertábamos
con la memoria y luego

¹⁵ Al respecto, González Vigil afirma que en la poesía de Calvo predomina un clima de desoladora lucha contra el tiempo con temas de la ausencia, la despedida, el envejecimiento y el suicidio. Esto se sostiene en una anécdota biográfica del poeta: “Calvo confiesa que su primer poema propiamente dicho brotó como una carta en la que le pedía a su abuelo que no envejeciera, y que su primer poemario, de 1958, se llamaba *Carta para el Tiempo*” (2010: 10).

En *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, Melis hace mención del tiempo como un tópico relevante en la novela: “Otra característica importante en este mundo, como ya se ha dicho, es la ruptura sistemática de las nociones tradicionales del tiempo” (2011: 15).

¹⁶ El desarrollo de la temática ligada a lo infantil es recurrente, también, en la poesía española contemporánea. El caso más paradigmático es Federico García Lorca. Según Candelas Newton, específicamente en poemarios finales como *Diván del Tamarit*, el hablante lírico hace referencia al tema de la infancia como “alejada para siempre y sentida acuciantemente ante el espectáculo del ocaso que, en su repetición cotidiana, nos aleja sin remedio de la edad paradisíaca” (1992: 192).

También, José Enrique Finol comenta, sobre la base de la obra de César Vallejo (una de las influencias de Calvo, según González Vigil), que a menudo el hombre busca

en el retorno a la infancia la felicidad que el tiempo presente le niega. Esta estrategia de evasión, que se realiza gracias a mecanismos de evocación y memoria del pasado y de la niñez, la inocencia por excelencia, permite al hombre convertir esa etapa de su vida en *tiempo mítico*, entendido en el sentido originario y eufórico. De este modo, la dimensión paradisíaca que la infancia adquiere se transforma en una *evasión temporal*... [el destacado es mío] (2010: 112)

En *Edipo entre los Inkas*, Calvo hace mención al pasado infantil en relación a la fantasía y el deseo, y explica que es en el recuerdo infantil en donde el sujeto siempre encuentra satisfecho sus deseos (2001: 172).

¹⁷ Con respecto al tema de la memoria, Calvo detalla en la entrevista hecha por Forgues: “*Yo sigo creyendo que quien llegó tarde de esa oscuridad no ha de tener memoria*. Sus nombres y sus cuerpos jamás encontrarán claro [el destacado es mío] (1987: 204).

con los ojos: vivi6se all6,
 vel6ronse cumplea6os infinitos.
 Matar a un hombre - por aquellas cosas -
 ser6 volverlo ni6o, devolverlo:
 los cuerpos en la noche, a cierta hora
 resplandecen
 y hacemos el amor como que hacemos
 un anticipo al tiempo de la muerte.
 Porque a la casa del Antiguo - l6pida y hierba -
 el verano se acerca est6 en el patio
 y se acerca el invierno, la confianza
 de que nada nos puede ser negado.
 Pero no para eso hemos venido.
 La casa del Antiguo bajo la tierra duerme
 y entre esos mismos 6rboles, velado, alguien
 que ya no somos se entristece y aguarda.

Lo que la voz po6tica recuerda con a6noranza es lo que llama “la casa del Antiguo”. Esto es lo que, seg6n Paul Ricoeur, se puede identificar como *huella* en el poema. La *huella*¹⁸, explica Ricoeur, “es la afecci6n dejada en nosotros por un acontecimiento que marca” (2003: 542), “un hecho que logr6 calar profundamente y dejar una impresi6n, una marca en el sujeto” (2003: 543). Por otro lado, tambi6n puede relacionarse el recuerdo de este lugar como un “fantasma perturbando la calma de un presente posterior” (Nietzsche 2003: 41). Asimismo, el fil6sofo alem6n tambi6n plantea que “para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; solo lo que no cesa de doler permanece en la memoria” (2003: 69). En este caso, los recuerdos infantiles no son los que generan el dolor, sino el hecho de haberlos perdido. Asimismo, Freud comenta que las “operaciones olvidadas de la infancia no han resbalado por el desarrollo de la persona sin dejar huella; antes bien, han ejercido un influjo de comando sobre todos los periodos posteriores” (1999a: 51). De esta manera, se entiende que esta casa se convertir6 en el eje del poema, ya que es lo que ata a la voz po6tica al pasado: “la memoria, y con ella la actualizaci6n de la infancia y del hogar insurgen como un refugio que conserva, en su genuina pureza, la autenticidad de un amar” (Escobar 1973: 59). Todo lo que se explica luego hace referencia a este lugar idealizado y querido al que se quisiera regresar.

¹⁸ Ricoeur propone en *La memoria, la historia, el olvido* tres tipos de huella: la escrita, la cerebral o mn6sica y la ps6quica. La definici6n propuesta es la de esta 6ltima.

Los primeros cuatros versos del poema son fundamentales. Son los únicos que están en pasado y sitúan al yo poético dentro de un “nosotros” (despertábamos/vivióse/veláronse). Por tanto, la identidad de la voz poética queda difuminada al no enunciar desde un lugar claro, sino desde un “nosotros” en tiempo pasado. El poema indica que se despertaban “con la memoria y luego con los ojos” (2-3). Esto es significativo: implica que al recordar se le otorga mucha más importancia que al observar. Existe cierta desconfianza en los sentidos. Lo que se puede percibir a través de los ojos queda en segundo lugar, ya que involucra solo a la realidad que se puede aprehender visualmente.

A partir del verso 5, en adelante, se enunciará desde el presente y solo una vez se hará en futuro (aunque al final se remite siempre al pasado): “Matar a un hombre...será volverlo niño, devolverlo” (5-6). Es interesante el uso de los verboides volver/devolver. Se hace, de esta manera, énfasis en el retroceso, en el regreso a la infancia. La muerte, en este caso, implica un retorno a un tiempo anterior: matar al hombre que ha crecido, que ha dejado de ser niño. Morir, entonces, es ser joven nuevamente. A lo largo del poema, se puede leer un constante deseo por retornar al seno familiar que se revela en la evocación de la casa de sus recuerdos. No obstante, dicho espacio parece estar abandonado. De ahí que en el verso 11 se haga referencia a ella como “lápida y hierba”: el tiempo ha pasado con rapidez, así como los recuerdos. Asimismo, luego, la voz poética dice que el verano se acerca, que está en el patio y que se acerca el invierno. Otra vez el uso de las mismas palabras (volver/devolver) intensifican lo rápido que se acerca el tiempo o, en todo caso, qué tan rápido cambia este el entorno. El fugaz paso de las estaciones resalta el poder vertiginoso que el tiempo tiene para la voz poética.

Sin embargo, no se puede vivir siempre en la casa del Antiguo. Los tres versos finales son fundamentales para entender el sentido completo del poema:

La casa del Antiguo bajo la tierra duerme
y entre esos mismos árboles, velado, alguien
que ya no somos se entristece y aguarda.

La palabra “velado” implica que hay alguien que está oculto entre esos árboles, pero ese

otro no es un desconocido, ya que el mismo verso establece que es “alguien que ya no somos”. En ese sentido, se plantea que ese ser que está observando es el “yo” anterior de la voz poética: existe un desdoblamiento del sujeto. El tema del doble ha sido trabajado ampliamente en la literatura. Isabel Paraíso analiza brevemente el origen de este tópico y la lógica detrás de las diferentes connotaciones que ha adoptado a lo largo del tiempo. Ella explica que, en algún momento de la historia de la humanidad, “el doble representa a un *“yo” anterior*, que contiene el pasado, la juventud que el individuo no quiere abandonar, sino conservar o volver a ganar” (2009: 76). Freud, por otro lado, menciona que una parte del sujeto melancólico, que es el yo poético en este caso, ante el dolor que siente, “se contrapone a la otra, la aprecia críticamente, la toma por objeto” (1999c: 245). Ese otro que está observando entre los árboles no es un espectador pasivo. Es un claro recordatorio de que en una época anterior el “yo” estaba, de alguna manera, completo. El último verso dice que “se entristece”; en esa actitud, hay una clara intención juzgadora. Este implica que el “yo” anterior no está satisfecho con lo que es en el presente, en lo que se ha convertido: “No se trata solo de recordar el pasado de manera fidedigna, sino de contrastar la distancia entre el ser que fuimos y el que somos, tanto que parece imposible que nuestro ser fuera el protagonista de esos recuerdos” (Eire 2009: 225). Está aguardando, posiblemente, la muerte del “yo” presente: solo así regresará a ser niño y podrán ser uno solo de nuevo.

El desdoblamiento del sujeto fue una escisión no deseada. El apartarse de la infancia, crecer, no es una etapa que pueda evitarse. Una vez más, se asocia la infancia con el tema de la muerte. Morir no implica sufrimiento para la voz poética; en este caso, al contrario, es un deseo que una misma parte de él espera que se concrete. La felicidad o la plenitud estaría entonces en el regreso a la infancia. En este sentido, “el pasado se vuelve así un elemento internalizado de una creación mitificadora” (Cavallari 2009: 712); es decir, este tiempo anterior se vuelve indispensable en la idealización de la felicidad en la niñez. Esto se debe a que, en esta etapa de la vida, todavía se “juega en confiada inconsciencia entre las cercas del pasado y el futuro sin tener aún que rechazar nada del pasado” (Nietzsche 2003: 41). En el poema el recuerdo infantil es el que está “llamando” a la voz poética a que regrese. El movimiento es doble: de presente a pasado (como ocurre al inicio) y, luego, del pasado al presente.

Es fundamental resaltar que casi todo el poema está escrito en tiempo presente. Ello no tendría ningún tipo de relevancia si es que algún acontecimiento estuviera, en realidad, sucediendo. No obstante, este no es el caso. Nada ocurre en el poema, solo se describe; no hay movimiento alguno. Por esta razón es que Nietzsche afirma que “el pasado hace que el hombre no pueda vivir un presente pleno” (2003: 44). Esto se sustenta también con el título: “Detenimiento”. La *huella* ha calado profundamente en la subjetividad del yo poético, lo que lo detiene y le impide avanzar. Es claro que la muerte es preferible a ese mundo presente. El “aguarda” del final del poema es sugerente y hasta tétrico: está esperando el retroceso/muerte. Es necesario resaltar que la voz poética elige, por voluntad propia, no olvidar. Sofía Polivanoff explica que lo que propone Nietzsche en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* es que el hombre tenga la capacidad para juzgar aquello digno de ser recordado y aquello que debe ser olvidado (2011: 86). Sin embargo, en el caso del sujeto poético de *Pedestal para nadie*, este se ancla de manera intencional en los recuerdos infantiles¹⁹. Esto se debe a que lo que, de alguna manera, “enferma” a la voz poética no es el pasado, sino el presente.

En el poema “Insomnio”, por otro lado, se desarrolla un proceso mucho más complicado de desdoblamiento del yo poético. Se hace uso de la segunda persona que abre pistas, al inicio, para que se vaya pensando en quién puede ser ese “tú” al que parece dirigirse la voz poética. Esto solo podrá confirmarse a medida que avance el poema y se llegue al verso 36. El uso de la primera persona, tanto en singular como en plural, y de la segunda confundirá la voz de enunciación hasta el límite. Así, el desdoblamiento del sujeto poético se constata en el uso de diferentes personas gramaticales. Esto será fundamental, ya que, como afirma Ricoeur, la “memoria es componente temporal de la identidad” (2003: 111). Si la identidad está fragmentada, lo mismo ocurrirá con la memoria, con la concepción del tiempo: “Somos porque nos acordamos de/con lo que fuimos (...) y seremos en tanto que hemos de olvidar lo que somos” (Rábanos s/f: 1). Esto se nota en “Detenimiento”: “y entre esos mismos árboles, velado, alguien/ que ya no somos se

¹⁹ Kevin Vanioff, en “Consideraciones sobre la memoria y el olvido en la filosofía de Friedrich Nietzsche”, comenta que él entiende la memoria, sobre la base de los postulados del filósofo alemán, como “ejercicio de voluntad presente volcada hacia el pasado” (2015: 2). Es decir, recordar implica, necesariamente, intencionalidad.

entristece y aguarda” (17-18). La constante necesidad de la voz poética de regresar al pasado infantil, su incapacidad para poder olvidar la obliga, de alguna manera, a encontrarse con su “yo” pasado en tanto otredad. Esto, necesariamente, escindirá a la voz poética.

La lámpara en el fondo del mar
 es la única estrella de los que sobreviven:
 esta leve demencia con que escribes
 mientras las cosas en el cuarto pacen
 igual que en aquel tiempo.
 Fuiste el hermano que se quedó solo
 entre delicias de anticuario, regalos
 del desdén que se marcharon
 contigo, y que regresan
 hoy, lujo y minucia de la infancia,
 mi alegría
 pavorosa. En la fiesta
 que se repite inacabable y pasa
 como el temblor de una cortina, como
 la súbita sospecha de una muerte,
 piensas que puede hacerse realidad
 aquella sombra tras la puerta. Aguardas.
 La soledad retumba afuera.
 Colocado de espaldas a la puerta
 que no es al fin y al cabo sino otra
 de tus máscaras, puedes mirar tu vida:
 la sospechosa quietud de las ventanas
 después de la lluvia, y los años
 pinturas que encanecen
 sobre el estante sin flores. Puedes
 mirar tu vida, el ropero que calla
 algo de pánico, algo suave que cae, el desencanto
 de un niño
 hasta tus pies, como mano vacía.
 Y sobre todo, puedes mirar
 el abrigo de la percha, esperando
 que te levantes para siempre,
 cada vez más parecido a la vejez.
 Un puñal viene al aire, en la penumbra
 incluye entre sus triángulos a un niño.
 Soy el hermano que se queda solo.
 Nos hemos despertado a medianoche
 y hemos hallado en el espejo a nadie.
 Tus únicas reales pesadillas:
 no haberte muerto a tiempo, haber amado

cuando el amor era una cuerda fúnebre,
 un caballo salvaje entre las noches,
 no son visibles en la noche.
 La soledad retumba enorme afuera: son los años
 perdidos, las piedras
 arrojadas contra el río
 que permanece fiel, que nunca pasa.

El verso 3 es fundamental para entender el desdoblamiento: “esta leve demencia con que escribes”. Se plantea, así, que la voz poética se está dirigiendo a un interlocutor. Los siguientes versos demostrarán, además, un interesante movimiento temporal:

esta leve demencia con que escribes
 mientras las cosas en el cuarto pacen
 igual que en aquel tiempo.

El “mientras” y el “pacen” indican cierta continuidad de la acción: se escribe mientras que el tiempo pasa y desgasta las cosas que están en el cuarto; no obstante, se introduce el pasado de manera súbita a través de la frase “en aquel tiempo”. Este tiempo al que se alude en el verso es, evidentemente, el tiempo de la infancia. En otras palabras, ha habido un movimiento presente-continuidad-pasado. Relevante ha sido el giro que dio Calvo en este punto: el orden natural es pasado-presente-continuidad, mas él lo invierte, lo que le otorga una estructura complicada a la concepción temporal del poema.

En el verso seis se confirma el ámbito familiar en el que se enmarcará el poema: “Fuiste el hermano que se quedó solo”. No solo se mantiene la segunda persona, sino que se introduce el sustantivo “hermano”. Es él quien se ha quedado en el pasado, quien aún persiste en vivir “entre delicias de anticuario, regalos/ del desdén que se marcharon/contigo y que regresan/hoy” (7-10). Escobar propone, en el prólogo a *Pedestal para nadie*, que “el discurso se vuelve eminentemente dialógico” (1975: 13). Si bien es cierto que esta teoría es notable, parece más pertinente, en este caso, trabajar con la idea de un desdoblamiento de la voz poética (como se realizó en “Detenimiento”). La voz poética, al separarse, puede observar el pasado y recordarlo de manera mucho más evidente. La fragmentación de la identidad del sujeto poético es clara: el regresar al pasado (el anhelo de la memoria), el no poder olvidar, generará necesariamente que la voz poética tenga que desdoblarse. Los

versos que siguen desarrollarán los recuerdos de la infancia y las sensaciones que le produjeron dichas memorias. Por ejemplo, la voz poética se referirá a la infancia como “mi alegría pavorosa” (11-12). La sensación que se desea proyectar es ambigua: es una alegría con temor, con espanto. También se está haciendo referencia a la niñez cuando se menciona una “fiesta/que se repite inacabable y pasa/como el temblor de una cortina” (12-14).

El yo poético seguirá recordando en un tono claramente sombrío (se hace alusión a la muerte, a la sombra y a la soledad en la constante remembranza). En este contexto es en el que la voz poética parece dirigirse, nuevamente, a un “tú”: “piensas que puede hacerse realidad/ aquella sombra tras la puerta” (16-17). La mención a esta puerta es significativa, puesto que sitúa al sujeto en uno de los lados temiendo lo que está del otro. Eso “otro” es una sombra que puede relacionarse con la sospecha de la muerte del verso 15. En otras palabras, en aquella fiesta (que no está fija en ningún momento del tiempo), ese “otro” sujeto con el que dialoga la voz poética teme a lo desconocido que está más allá. Frente a esa incertidumbre, se dice: “Aguardas./La soledad retumba afuera” (17-18). Asimismo, se le suma la equiparación entre sombra, muerte y soledad. Este es un punto importante, dado que, como se había planteado en los poemas anteriores, la muerte y la soledad se vinculan con la pérdida de la infancia, es decir, con la adultez. La idea de la “muerte” en *Pedestal para nadie* es variable. Por ejemplo, en el caso de “Detenimiento”, se había dicho que la muerte era casi anhelada, porque ella implicaba cierto tipo de liberación del paso del tiempo, de la adultez a la que estaba “obligada” la voz poética. Esto se sostiene, también, en el poema “Un cuerpo a solas es un cuerpo que huye”. En este la representación de la muerte no significa temor alguno para el hablante lírico. La segunda estrofa presenta dos imágenes distintas que podrían parecer contradictorias:

El columpio de un niño
y la soga suicida en el árbol que tiembla
se mecen con su misma dulzura
inexplicable.

La equiparación que se realiza en estos versos implica que, para la voz poética, los dos actos a realizar (jugar con un columpio o suicidarse) suponen una misma sensación de felicidad. De esto se concluye que la muerte no genera sensaciones negativas. En

contraposición con la primera parte de este poema, que tiene un tono sombrío y desolador, esta estrofa parece abrir un camino de liberación: la muerte.

En “Insomnio”, sin embargo, esta es directamente asociada con la adultez: morir es dejar de ser niño. Calvo usa la imagen de la muerte con distintas finalidades que se confunden entre ellas. No obstante, se ha de tener en cuenta que esta nunca es representada con temor: es inevitable, es deseada, pero nunca temida. La soledad, en el poema, implica la separación de los seres queridos que configuran el mundo del sujeto infantil. Para este, la separación que supone el crecer acarrea desolación y muerte. En ese sentido, la soledad está directamente conectada con el futuro y con lo que se planteó en el primer apartado: la imposibilidad de tener descendencia. Esto origina que, en su retorno al pasado, el yo poético retome la idea y la reproduzca (aunque en un contexto distinto).

El verso 19 muestra el sujeto actuante “Colocado de espaldas a la puerta/ que no es al fin y al cabo sino otra/ de tus máscaras” (19-21). El que se mencione la palabra “máscara” es significativo. Se entiende que el sujeto se está engañando, que le da la espalda a la vida adulta, a la muerte, a pesar de que sabe que ignorar a la soledad que “retumba afuera” no cambiará su destino. En esa situación (de espaldas a la puerta), la voz poética enuncia: “puedes mirar tu vida: la sospechosa quietud de las ventanas/ después de la lluvia, y los años/ pinturas que encanecen/sobre el estante sin flores” (21-25). Este nuevo escenario evoca un espacio en el que el tiempo ha pasado despiadadamente. Las palabras “después”, “años” y “encanecen” retratan a la perfección la degradación que el tiempo deja a su paso. Estos “años” de los que habla la voz poética son descritos como “pinturas que encanecen” (24). Es interesante la equiparación que se hace entre vida-cuadros. “Encanecen” es, claramente, un verbo que no podría acompañar a un sustantivo como “pintura”, si es que no se tuviera en cuenta la igualdad que se acaba de mencionar. Se asumiría que en estos cuadros se ha retratado la vida misma y que el paso del tiempo se nota a medida que se ve a los personajes envejecer, encanecer.

En los versos 25 y 26, nuevamente se presenta la oración “puedes mirar tu vida”, como ocurrió en el verso 21:

Puedes
mirar tu vida, el ropero que calla

algo de pánico, algo suave que cae, el desencanto
de un niño
hasta tus pies, como mano vacía.

La palabra “algo” se menciona dos veces. La indefinición que evoca es, claramente, perturbadora en ambos casos, ya que este “algo” tiene parte de “pánico” y se caracteriza como “suave” al mismo tiempo. A estas imágenes enigmáticas, se le agrega, al final, “el desencanto/de un niño/ hasta tus pies, como mano vacía” (27-29). La voz poética le recalca a ese “otro” que puede ver la desilusión del infante; este es consciente de que existe una insatisfacción. Esto se complementa a la perfección con lo que se relata en el verso 30 al 33:

Y sobre todo, puedes mirar
el abrigo en la percha, esperando
que te levantes para siempre,
cada vez más parecido a la vejez.

El desencanto del niño y de la voz que observa está relacionado con la madurez, con la adultez (al igual que en “Detenimiento”).

Los versos que siguen son de suma importancia para que se pueda comprender el desdoblamiento de la voz poética (y deben complementarse con lo que se mencionó anteriormente sobre el verso 6):

Soy el hermano que se queda solo.
Nos hemos despertado a medianoche
y hemos hallado en el espejo a nadie.
Tus únicas reales pesadillas:

Al inicio del poema, la voz poética parece hablarle a un “tú” que fue el hermano que se quedó solo; sin embargo, en los versos recién citados, la voz poética deja de dirigirse a ese otro e incluso deja de relatar como lo había estado haciendo. Esta vez habla de ella misma y dice “soy”; es decir, afirma su identidad como el hermano que se quedó solo. Esto confirma la escisión del yo poético en el poema, lo que es reforzado si se analiza a las personas que actúan en los versos que siguen. Hay un “nos” y, nuevamente, un “tú”. La identidad de la voz es fragmentaria, dispersa (parecería que el yo poético estuviera en constante diálogo consigo mismo, como lo sugiere Escobar al mencionar que existe un desplazamiento

sucesivo de un interlocutor a otro (1975: 14)). Esta indeterminación se afirma con fuerza cuando se dice “y hemos hallado en el espejo a nadie” (38). La incapacidad de verse en el espejo es significativa, ya que implicaría que no hay una continuidad entre el yo pasado y el yo presente. Martín-Estudillo ha señalado que el espejo es un “objeto en el que el sujeto del poema se enfrenta a la problemática configuración de su identidad” (2005: 358). De igual manera, Chevalier y Gheerbrant dicen que este objeto, como símbolo, refleja la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia y que, además, la identidad se revela en este (1986: 475). Así, ambas partes de un mismo ser (a esto se alude cuando el verso 37 se dice “Nos hemos despertado...”), juntas, no pueden verse como una sola en el espejo; es como si se anularan. La identidad de la voz poética, del sujeto que enuncia desde el presente, está comprometida. Eire lo explica de la siguiente manera: “Perder recuerdos o no reconocerse en ellos es el principio de dejar de ser. Si el pasado se desdibuja, no solo es inaccesible, como ya era antes, sino que deja de existir, y, por tanto, el “yo” es instantaneidad de presente exclusivamente. Desaparece así la posibilidad de una identidad del ser” (2009: 226). Asimismo, afirma también que “No es solo que la memoria se difumine y que no reconozcamos al que fuimos... sino que no podemos reconocernos ahora en nuestro ser” (2009: 229).

La construcción de la identidad está ligada indisolublemente a la memoria. No se puede existir sin un pasado. Por ello, la voz poética entra en conflicto: el “yo” del presente y del pasado no puede verse en el espejo. El desencanto que se mencionaba con anterioridad le impide reconocerse plenamente en su pasado, lo que, evidentemente, afecta su noción de identidad presente. Cavallari detalla que el recuerdo cumple una función de fijación con respecto a lo ya ocurrido y que es este lo que ata a la memoria a la construcción de la identidad (2009: 706). Es importante señalar que esta configuración de la identidad basada en la memoria es un tema recurrente en la poesía de Calvo. Esto se evidencia en “Ojo de estatua”:

Quien llegó tarde de su oscuridad
no ha de tener memoria.
Sus nombres y sus cuerpos jamás se encontrarán.
Solamente el agua
serán sus iniciales grabadas a navaja.
Una ola vacía le ha de caer encima

de los ojos, encima del corazón.
 Será sólo una boca sobre su propia boca
 la puerta inesperada por la que entre
 a morir. Y morirá
 sin saberlo, como quien recoge del mar una callada
 caña, un pez opaco.

El poema comienza comentando que “Quien llegó tarde de su oscuridad/ no ha de tener memoria”; aquel que ha vivido mucho, el que ha crecido debido al paso inevitable del tiempo (oscuridad), no tendrá memoria. En otras palabras, la muerte es lo único que lo espera, ya que no tener memoria es no haber vivido. Esto se corresponde con el título del poema “Ojo de estatua”. La estatua está siempre en constante oscuridad (no puede ver), no tiene una historia propia, está siempre vacía. Luego, en los versos que siguen, se atañe a las consecuencias que podrían originarse debido a la tardanza del primer verso:

Sus nombres y sus cuerpos jamás se encontrarán.
 Solamente en el agua
 serán sus iniciales grabadas a navaja.

No se puede dejar huella alguna, el agua pasa y se lleva todo consigo. Lo que son ellos, su nombre, y su existencia corpórea no se hallará nunca. Se emplea la tercera persona plural para hacer énfasis en esta separación entre recuerdo y ser. Inmediatamente después se regresa al singular: “Una ola vacía le ha de caer encima” (6). La construcción “le ha de”, es una fórmula que se repite en el primer verso. Esto le otorga al poema un constante tono de suposición, de no certeza. Todo descansa sobre la base de llegar tarde de la oscuridad; a partir de ese punto es que el poema puede desarrollarse. El caer de una ola es un suceso estrepitoso que implica cierto grado de fuerza y de poder, lo que necesariamente contrasta con el adjetivo “vacía” del verso seis. La sensación de soledad se refuerza a medida que el poema va llegando a su fin:

Será solo una boca sobre su propia boca
 la puerta inesperada por la que entre
 a morir. Y morirá
 sin saberlo como quien recoge del mar una callada

El desconocimiento de la propia muerte se sustenta en que este sujeto no tiene memoria, no puede conocer nada sobre sí mismo. La sensación de soledad y vacío se refuerza en este momento de desencuentro con él mismo.

La fragmentación de la memoria, para el sujeto poético, puede tener consecuencias devastadoras. Por ejemplo, en el poema “Esto era pues, y nada más, la vida”, los recuerdos del “yo” están comprometidos por el olvido, lo que se asocia, indisolublemente, con la idea de muerte y desolación. La figura de la amada es la que aparece como el recuerdo, la *huella*, a la que se aferra la voz poética. A diferencia de los otros poemas en los que el pasado infantil parece ser el motivo del retorno, en este caso y en “Yaraví”, el anhelo femenino es el que prevalece. Escobar, respecto de la temática amorosa en la poesía de Calvo, comenta que el amor y la muerte se presuponen y se funden en la memoria (1975: 15). El desarrollo de este tópico amoroso debe entenderse, en relación con el primer apartado, como la imposibilidad de estrechar vínculos que podrían generar, a largo plazo, un ambiente familiar, es decir, descendencia. La poetización de la pérdida del ser amado, entendido como el complemento necesario para continuar con la existencia, en la poesía de Calvo, es influencia de Garcilaso, como bien lo ha establecido Dany Cruz en su análisis de otros textos del poeta (2007: 112). El poema comienza presentando una clara dualidad espacial:

Se levanta, como un brindis, la noche:
 en su luciente copa
 veo caer mi vida, las primeras estrellas.
 Tú duermes sin saberlo, al otro lado del mar
 y el sol del mediodía te consume.

Aquí la noche se alza, cae, se quiebra
 la memoria
 y descubro las calles recorridas contigo
 como si caminara sobre un montón de vidrios.

¿A quién amas ahora?
 ¿Cantas acaso, como yo
 sobre una boca que solloza?

En las veredas llueve como siempre,
 los árboles dan sombra, dan ganas de vivir
 bajo la lluvia.
 Y es igualmente inútil decirlo que olvidarlo:
 el regreso cabalga sobre un pájaro muerto.
 Las temporadas en que el amor regresa
 son cada vez más breves, más delgadas,
 los amigos proclaman con su vida

las inconveniencias de la felicidad
y noviembre se aleja
en un vértigo lento que se parece mucho
a acostarse contigo y a la vida.

¿Qué más, sino contarte
que mi corazón humea todavía,
que no cabe en tu pecho,
que la única órbita digna de mención es la muerte?

Entrepierna pensante, tijera
y boca del paraíso, ¿qué esperabas de mí?
¿que fuera el niño ciego entre los cactus,
el lecho de ceniza
en donde te revuelcas con tu sombra?

Te escribo desde un cuarto del Hotel des Nations
a dos años exactos de nosotros.
Pronto amanecerá, ¿cómo es que se hace
para vivir cuando amanece?
Pienso que si me oyeras la boca y no la voz
me oirías, me verías
borronear estas páginas, penosamente
como quien camina sin sombra bajo el sol.

Pero es de noche, llueve, estoy sentado
y escribo, simplemente.
No otra cosa podría yo ofrecerte
-después de tanta vida vivida vanamente-
sino este simulacro de agonía, estas líneas
en las que has regresado nuevamente a morir.

El comienzo de la noche, la oscuridad, supone un espacio y momento decadente para el sujeto. En contraste, enuncia que existe un “tú” que se opone a esta realidad: “Tú duermes sin saberlo, al otro lado del mar/ y el sol del mediodía te consume” (4-5). Se puede estar indicando que este “tú” parece estar muerto, ya que “duerme sin saberlo”. Asimismo, la alusión que se hace con la frase “al otro lado del mar” es significativa. El agua, como símbolo, siempre se ha relacionada con el paso de la muerte, con su inevitabilidad. Esto debe conectarse con lo que se ha planteado en la tradición española con la coplas de

Manrique²⁰ en las que los ríos, según Luis Suñén, aluden a “un morir que a todos nos toca” (1980: 92), y, también, con la tradición clásica griega acerca del Leteo, por ejemplo. Los espacios opuestos serán reforzados a lo largo del poema: hay una distancia entre el “yo” y el “tú” insalvable, que se pretende expresar en delimitaciones espaciales concretas (como “al otro lado del mar”), pero que hacen referencia a un abismo mucho mayor: la muerte. Así, la segunda estrofa comienza presentando nuevamente a la noche:

Aquí la noche se alza, cae, se quiebra
la memoria
y descubro las calles recorridas contigo
como si caminara sobre un montón de vidrios.

La relación entre la aparición de la oscuridad y el quiebre de la memoria es clara. Debe resaltarse, que estos “vidrios” podrían ser los de un espejo roto, un espejo en el que el yo poético no ha podido reflejarse.

En este contexto sombrío, la memoria del sujeto poético se ve claramente afectada. Los recuerdos que tiene podrían estar comprometidos de alguna manera. Esto se sustenta en el verso 8, ya que se emplea el verbo “descubro” para hacer señalar una memoria que el “yo” tuvo con el “tú”. “Descubrir” implica, claramente, hallar o encontrar algo de lo que no se tenía conocimiento previamente. La posible pérdida de memoria del yo poético propone un estado de debilidad: la memoria del sujeto está mermada por la pérdida de este “tú”. Asimismo, esta ausencia está teñida de dolor: el descubrimiento se compara o asemeja a caminar sobre vidrios. Esta imagen connota la idea de lo fragmentario de la memoria, además de ser borrosa e involucrar sufrimiento. Este sentimiento perdurará en los versos de la siguiente estrofa: “¿A quién amas ahora?/ ¿Cantas acaso, como yo/ sobre una boca que solloza?” (10-12). Las interrogantes que se plantean no tendrán respuesta. Esto se debe al uso de verbos en tiempo presente que acentúa el sentimiento de soledad y de pérdida si se contrastan con lo que se ha mencionado anteriormente: no hay nadie que pueda contestar. Al respecto, Escobar dice lo siguiente: “La falta de respuesta, la terca y pertinaz frustración reconducen el discurso a la incapacidad de llegar y ser pleno con la presencia del otro, del prójimo, del tú” (1975: 17).

²⁰ Dany Cruz en su trabajo “La presencia de la poesía lírica castellana tradicional en los poemas ‘Nocturno de Vermont’ y ‘Para Elsa, poco antes de partir...’ de César Calvo” también menciona el tópico de los ríos en relación con las Coplas de Manrique.

La cuarta estrofa comienza situando el ambiente en el que se encuentra el yo poético:

En las veredas llueve como siempre,
los árboles dan sombra, dan ganas de vivir
bajo la lluvia

Es claro que el espacio se retrata de manera lúgubre: la lluvia siempre está presente (nuevamente el agua aparece como una constante fatídica que nunca cambia). Estas ganas de “vivir bajo la lluvia” indican que el estado anímico de la voz poética es de resignación a la tristeza. Por ello, los versos 16 y 17 expresan lo siguiente: “Y es igualmente inútil decirlo que olvidarlo:/ el regreso cabalga sobre un pájaro muerto”. Ni enunciar el dolor ni tratar de olvidarlo parecen ser soluciones viables para el “yo”, porque, al final, el recuerdo siempre regresa, aun si es “sobre un pájaro muerto”. Luego, el sujeto comienza a lamentarse del amor que ha perdido:

Las temporadas en que el amor regresa
son cada vez más breves, más delgadas,
los amigos proclaman con su vida
los inconvenientes de la felicidad
y noviembre se aleja
en un vértigo lento que se parece mucho
a acostarse contigo y a la vida.

Su comentario acerca de los breves intervalos en los que el amor vuelve se relaciona con la idea del olvido; la voz poética parece estar olvidando al “tú” (no de manera voluntaria, sino todo lo contrario; esto hace sufrir al sujeto poético: el olvido no es anhelado). Esto se debe a que la memoria del sujeto poético se ha quebrado y acordarse de los momentos que compartió con este “tú” es cada vez más difícil, lo que se evidencia en sus cada vez más espaciados “regresos del amor”. Existe, asimismo, cierto tono amargo en los versos 20 y 21, ya que la voz poética parece estar incidiendo en que otros sí expresan su felicidad, pero que no saben valorarla verdaderamente. Así, el tiempo pasa, pero lentamente de forma tormentosa; por ende, se menciona en el verso 23 la frase “vértigo lento”. A su vez, el yo poético vincula este sentimiento con su relación con el “tú” y, en general, con lo que ello ha implicado en su vida. La estrofa, claramente, propone que el estado emocional del sujeto lírico es tortuoso y se envuelve en la frustración.

Ante esta situación, la voz poética no puede evitar hacerse la siguiente pregunta:

¿Qué más, sino contarte
que mi corazón humea todavía,
que no cabe en tu pecho,
que la única órbita digna de mención es la muerte?

Nuevamente se plantea una interrogante en el poema. Como ya se ha mencionado, Calvo introduce en *Pedestal para nadie* elementos conversacionales, lo que, en este caso, acentúa la soledad del “yo”, ya que no hay nadie que pueda contestar. En el caso de este poema (y también en “Yaraví”), lo conversacional se amplifica con el carácter epistolar del texto. El “yo” nunca encontrará respuesta, ya que es una conversación unilateral en el presente. El hecho de que esté escrito en este tiempo, de alguna manera, reafirma la dolorosa sensación de la voz poética, que parece estar conversando o dirigiéndose a alguien en el instante, aun cuando ese “tú” al que se estaría dirigiendo está espacial y espiritualmente fuera de su alcance. Por ello, la pregunta que formula, en la que expone su amor vivo por ese “tú”, adquiere en el poema una connotación vacía y angustiante. Debe resaltarse que esta pregunta afirma que el yo poético, al enunciar en tiempo presente, se encuentra estático. La idea del presente como tiempo de estancamiento, como tiempo de muerte, se solidifica.

Al no tener contestación (o al saber que no se obtendrá), la voz poética parece tener una respuesta desafiante y casi colérica:

Entrepierna pensante, tijera
y boca del paraíso, ¿qué esperabas de mí?
¿que fuera el niño ciego entre los cactus,
el lecho de ceniza
en donde te revuelcas con tu sombra?

Se alude al “tú” de manera agresiva, puesto que se dirige a ella como si fuera un ser meramente sexual, calculador y, sobre todo, mutilador y castrante (“tijera”). El “yo” le reclama al “tú” su aparente insatisfacción con su forma de actuar. Los sentimientos que posee el “yo” hacia el “tú” son, de alguna manera, contradictorios. Ante la impotencia de su pérdida, la única forma en la que puede reaccionar es mediante reclamos, reclamos que tampoco tendrán respuesta. El dialogismo que se plantea en este poema no encuentra a

ningún receptor.

Los primeros versos de la siguiente estrofa son fundamentales para comprender el poema: “Te escribo desde un cuarto del Hotel des Nations/ a dos años exactos de nosotros” (34-35). Se revela que el sujeto poético está escribiendo una carta para ese “tú” que está al otro lado del mar. Este carácter epistolar es lo que sustenta el carácter fuertemente dialógico y el uso de los tiempos verbales en presente. Los versos 36 y 37 indican que pronto habrá un cambio en el tiempo: “Pronto amanecerá, ¿cómo es que se hace/ para vivir cuando amanece?”. En contraste con el ambiente nocturno en el que está enmarcado el poema, pronto llegará el día, pero el sujeto poético está preocupado, debido a que el día implica, necesariamente, tener que vivir para la voz poética (mientras que la noche, entonces, significa lo contrario: ese espacio lúgubre, de no vida). Luego, en los versos siguientes el yo poético se queja con este otro “tú” con respecto a su ausencia:

Pienso que si me oyeras la boca y no la voz
me oirías, me verías
borronear estas páginas, penosamente
como quien camina sin sombra bajo el sol.

La idea de “oír la boca y no la voz” debe destacarse. La voz poética le reclama su ausencia, ya que el “tú” podría leer esa carta, que ni siquiera está completa, pero el “yo” continúa fracasando en su intento de escribirla “como quien camina sin sombra bajo el sol”. Esta carta, el acto de escritura, no es suficiente.

Pero es de noche, llueve, estoy sentado
y escribo, simplemente.
No otra cosa podría yo ofrecerte
-después de tanta vida vivida vanamente-
sino este simulacro de agonía, estas líneas
en las que has regresado nuevamente a morir.

Para la voz poética, ese “simulacro de agonía” es precisamente el acto de escribir. A través del acto de escritura la imagen de la amada regresa: “Es gracias a la palabra que se activa el proceso evocador (...). La palabra es esencialmente simbólica, fragmento que aspira a completarse con la fusión de la realidad vivida: revive, recrea lo ya vivido” (Rábanos s/f: 4). Cruz también comenta acerca del carácter evocador del acto de escribir, pero, además, menciona también el aspecto doloroso que esto produce: “Quien escribe se

pone en contacto con su pasado (...) Como consecuencia de ello, el dolor y la desesperanza se agravan” (2007: 121). En el texto, al terminar la carta (y, también, el poema) la amada muere. La escritura es insuficiente para que el recuerdo de este “tú” perdure. Está más presente, en el poema y para la voz poética, la ausencia de esta figura amada que su recuerdo. El hecho de que la memoria de la voz poética esté “quebrada”, como se sugiere en los primeros versos, y que sea mucho más difícil para esta recordarla (es decir, que la posibilidad del olvido sea real), supone un gran dolor para el sujeto poético, puesto que, como se ha sustentado en otros poemas, solo en la vivencia del pasado el “yo” encuentra la sensación de felicidad. “Esto era pues, y nada más, la vida” es un poema que propone que el olvido es el fin de la plenitud del sujeto, ya que lo obliga a vivir únicamente en el presente.

La imagen de la amada y del hotel se repite, nuevamente, en el poema “Yaraví”. El título hace referencia a una forma de escribir poemas propia del siglo XIX en el Perú. Estos tienen una estructura bastante sencilla, debido a que se caracterizan por ser de verso libre y métrica corta. Mariano Melgar fue, en el Perú, el precursor del yaraví. La temática de los yaravíes gira, mayoritariamente, en torno al sentimiento de nostalgia y dolor (Tarazona 2009: 12). Calvo coloca este título, porque el poema es, precisamente, un constante lamento por el recuerdo de épocas más felices.

Una de estas mañanas seré alguien
 que pasó por el mundo hace ya un tiempo.
 El espejo, en mi rostro, verá un cuarto cerrado,
 los años bajo el polvo, libros
 abiertos en la página más cruel,
 y la cama, la silla, los estantes

El poema comienza con la voz poética anunciando que algo sucederá desde un presente que es inmóvil: “Una de estas mañanas seré alguien/ que pasó por el mundo hace ya un tiempo” (1-2). El verbo “seré” indica una acción futura; no obstante, al leer el segundo verso se evidencia que la voz poética está esperando que ocurra algo en el futuro: la muerte. La noción de morir no supone temor, sino, en este caso particular, solo expectativa. Luego, el “yo” describe qué es lo que reflejará el espejo en su rostro: un escenario desolado; el espejo no proyectará su faz, sino lo que quedará de él luego de la

muerte: solo objetos. El motivo del espejo ha sido trabajado previamente en el poema “Insomnio” como un artefacto que le permite a la voz poética entender su escisión e imposibilidad de identidad. En este caso, ante la inminente muerte del sujeto, el espejo solo ratifica el desolador paso del tiempo.

Seca nostalgia, afanes en la casa callada,
 columpios que pendulan sobre el patio
 dando la hora inquieta, perfumada
 que no ha debido nunca, que jamás ha debido.

La segunda estrofa comenta la sensación de vacío que se relaciona con la imagen anterior. Se menciona una “seca nostalgia”; es decir, el constante recuerdo de una época mejor ha desaparecido, está “seca”, ha muerto. Después, se menciona el silencio de una casa callada, los columpios solitarios que se mueven como un péndulo en el patio, como si marcaran el paso del tiempo en un reloj. Todo indica que existe una sensación de vacío y abandono. En “Detenimiento” la idea de la casa ya se había trabajado. Esta simboliza el ámbito familiar que el yo poético añora y al que solo puede volver a través del recuerdo. Asimismo, la imagen del columpio asociado a la idea de la muerte es un motivo planteado también en “Un cuerpo a solas es un cuerpo que huye”.

Como ya se ha mencionado, en “Yaraví”, la muerte no significa temor para el yo poético, sino lo contrario, y esto se sustenta en el poema: no hay un lamento por la muerte inminente, sino por el tiempo que ha pasado, y que se ha llevado los recuerdos y la nostalgia. Por eso, los versos 9 y 10 dicen: “dando la hora inquieta, perfumada/ que no ha debido nunca, que jamás ha debido”. Hay un claro desagrado del yo poético por el transcurso del tiempo: jamás debió pasar. Con la frase “ha debido”, la voz poética reprocha el paso del tiempo o lo califica como un suceso que debería prohibirse. La forma en la que se ha construido la oración en el verso 10 es particular; pareciese como si estuviera incompleta y ello le permite al lector completar la idea. Así, el verso podría completarse de diferentes maneras: “que jamás ha debido pasar”, “que jamás ha debido existir”.

La tercera estrofa sigue aludiendo a la nostalgia del yo poético, pero esta vez parece introducir a otro sujeto, ya que la voz poética enuncia en plural:

Nostalgia de maderas en hoteles
 que ceden, frentes sitiadas por el sueño,
 y el verde amor entonces desprendido
 de entre las flores de papel – paredes
 de los cuartos donde fuimos
 parecidos a la felicidad –
 estrenos y promesas: nos dormimos.

El yo poético está recordando escenas de su vida en un hotel antiguo, corroído (“maderas en hoteles/que ceden” podría estarse refiriendo al suelo desgastado por los años) con un “tú” que ya no está presente. La naturaleza de este otro sujeto no es clara, pero se puede afirmar que el vínculo que tuvieron era cercano, puesto que el poema se centra en recordar el pasado junto a este sujeto, un pasado que parece unirlos sentimentalmente (“verde amor”). Hasta esta parte del poema, la voz poética está siempre recordando épocas mejores ante el inminente acercamiento de la muerte. El uso del conector “entonces”, en el verso 13, sitúa la descripción inmediatamente a un tiempo pasado, al igual que lo hace el verbo “fuimos” en el verso 15.

¡Moho de la aventura!

Esta exclamación está separada de las estrofas y no parece haber una secuencia o relación directa con la estrofa anterior o la que sigue. Esto ocurrirá nuevamente en el verso 27: “¡Ceniza de la costumbre, polvoriento rocío!”. Estas intervenciones resaltan el carácter fútil de la vida corroída por el tiempo; en ese sentido, son pequeñas conclusiones que el poema plantea. Por ejemplo, la idea del moho en el verso 18 es contradictoria con la de aventura. El moho es un tipo de hongo que crece en distintos tipos de superficies y que se origina debido a la humedad. Se caracteriza porque, eventualmente, termina por desgastar la superficie en donde se aloja. Es un elemento estático, que no genera mayores movimientos; así, tiene una clara connotación temporal. En ese sentido, hay una contradicción con el término “aventura”. Así, la voz poética se está burlando de cómo el tiempo detiene la vida, de que solo queda el recuerdo o la memoria de la aventura.

Engañosas maderas cuyo aliento

empañó los retratos, silenciosas
 familias junto al fuego vacío
 (en vano cerramos las ventanas al invierno:
 ya era dentro de la nieve, su ir cayendo,
 y ante la chimenea y las tazas humeantes
 nosotros, ciegos
 de su caer, sus alas, sus lápidas delgadas).

En esta estrofa la voz poética continúa en el recuerdo de aquellos momentos en el hotel con el “tú” mencionado anteriormente. El lugar está degradado por el tiempo: solo se ven cuadros de pinturas empañadas. Luego, se abre un paréntesis en el que el “yo” le habla a ese otro sujeto y recuerda momentos pasados: sin éxito trataron de protegerse del pasar del tiempo (“en vano cerramos las ventanas al invierno:/ ya era dentro de la nieve,/su ir cayendo”); el verso 25 indica, además, que ignoraron el transcurso del tiempo: “nosotros, ciegos/ de su caer”. Este se refleja en la llegada del invierno que, a su vez, se conecta con la muerte. Por ello, se hace mención a las “lápidas delgadas”. Es inútil protegerse contra la muerte, contra el paso del tiempo. La estrofa termina y, nuevamente, aparece una exclamación:

¡Ceniza de la costumbre, polvoriento rocío!

Al igual que en el verso 18, se presenta un oxímoron. El uso de palabras como “ceniza” y “polvoriento” es un indicador de que la voz poética, de alguna manera, se lamenta el transcurso del tiempo en ese lugar.

No consientas, tú, muchacha de franela,
 sigue tejiendo en el rincón
 tus venias, sonando
 entre las abejas y la amable lluvia,
 no consientas que me peinen
 bajo el cristal morado, que mis palabras sean
 el musgo donde cruje otra inútil contienda.

En la siguiente estrofa, el tono del poema cambia, ya que el yo poético comienza a hablarle a un “tú”. Se asume que esa es la persona con la que ha compartido las memorias en aquel lugar/hotel que el tiempo ha degradado. Esta estrofa está escrita de manera

particular. En el verso 28 se abre una aposición desde “muchacha” hasta “lluvia” del verso 31, puesto que el enunciado “No consientas” del inicio se corresponde con el del verso 32. Así, la voz poética le pide al “tú” que no consienta, es decir, que no permita que él muera. Le pide a su amada que lo mantenga vivo, que detenga a la muerte²¹. Este sujeto femenino se puede vincular con algunas figuras de la mitología griega, como, por ejemplo, Penélope²² o las Moiras²³ (no sería la primera vez que Calvo usa referencias mitológicas). Por un lado, se resalta la idea de la paciencia y, por otro, la de hacedora del destino. Esta muchacha, caracterizada con suavidad y en un paisaje acogedor en el que el sonido de las abejas zumba y la caída de la lluvia ayudan, como especifica Richard Predmore, en su artículo “El tiempo en la poesía de Antonio Machado”, “a sonorizar el fluir del tiempo” (1948: 701), es la que se encargará de cumplir el pedido del yo poético: que lo mantenga vivo. Esto se sustenta en la alusión a la muerte que ocurre en los versos del 33 al 34 (la idea de “peinar” se relaciona al trabajo de cuidado y maquillaje que se le hace a un cadáver y la alusión al color morado se asocia con la muerte). Le pide a la “muchacha de franela” que no permita que sus palabras, es decir, la escritura (poesía), se pierdan y se conviertan en una lucha perdida, agónica. De esta manera, le ruega porque él viva siempre en su memoria. La muerte, en ese sentido, solo es real en la medida en la que no se es recordado.

Pero acaso, también tú, ya solo eres
este aroma de cedros,

la puerta que precede a su madera, aquella
que un niño empuja, cruza,
llega anciano a la calle:

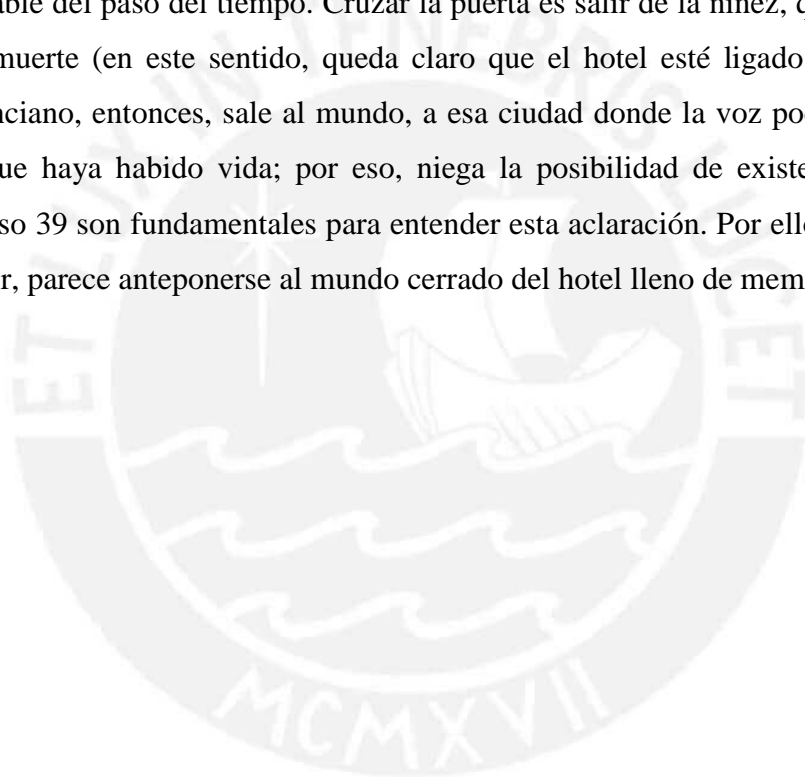
la ciudad donde nadie ha vivido,
donde no vivirá nunca nadie.

²¹ No es el único poema en el que se le pide a la amada, en una forma epistolar, que no olvide a la voz poética. Cruz propone una lectura similar para el poema “Para Elsa, poco antes de partir...”: “El poema, entonces, puede entender como una larga carta lírica en la que, ante la inminente partida, el yo poético ruega a Elsa que no lo olvide ni le permita a él olvidarse de ella” (2007: 117).

²² Según Grimal, a Penélope se le ha “dado celebridad universal por la fidelidad guardada a su marido, a quien esperó durante veinte años, mientras él se hallaba en la guerra de Troya” (1984: 419).

²³ Grimal también especifica, con respecto a las Moiras, que estas son “la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo (...). La Moira es inflexible como el destino; encarna una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo (...). Las Moiras no poseen leyenda propiamente dicha. Apenas son más que el símbolo de una concepción del mundo, mitad filosófica, mitad religiosa” (1984: 364).

La siguiente estrofa es reveladora, ya que comienza con un conector que indica oposición: “pero”. La voz poética entiende que el “tú” al que se está dirigiendo ha sucumbido, al igual que él, a la fuerza del paso del tiempo. Hay una fuerte decepción en el yo poético al comprender que no hay otra opción de salvación. Ella, la “muchacha de franela”, es ahora solo un “aroma de cedros”. La reminiscencia de la madera es importante en todo el poema porque hace alusión al lugar, que es el centro del recuerdo de la voz poética: el hotel. Al igual que ella, él también es esa “puerta que precede a su madera”, es decir, el final. Luego, aparece la imagen de un niño que, al salir a la calle, ya se ha vuelto anciano. El partir de ese lugar, del hotel nostálgico, implica un crecimiento abrupto: la prueba irrefutable del paso del tiempo. Cruzar la puerta es salir de la niñez, que, al final, es sinónimo de muerte (en este sentido, queda claro que el hotel esté ligado a la memoria infantil). El anciano, entonces, sale al mundo, a esa ciudad donde la voz poética no puede comprender que haya habido vida; por eso, niega la posibilidad de existencia. Los dos puntos del verso 39 son fundamentales para entender esta aclaración. Por ello, la ciudad, el mundo exterior, parece anteponerse al mundo cerrado del hotel lleno de memorias.



Conclusiones

La voz poética de *Pedestal para nadie* es una voz desgarrada por dos razones que están relacionadas causalmente. En primer lugar, el yo poético sufre debido a la imposibilidad de generar futuro. Esto es representado, principalmente, en la figura femenina que se identifica de dos formas. Por un lado, se la configura como una mujer que no concibe vida, que es constituida, en numerosas ocasiones, aludiendo a la imagen materna (en algunos casos incluso usando referentes de distintas tradiciones). Calvo problematiza esta idea en algunos poemas al referirse a la teoría psicoanalítica de Freud y al mito de Edipo en concreto. Por otro lado, el autor también construye a este sujeto femenino como la amada ausente, quien es la causante de que la conformación de una familia no sea posible. El tormento de la voz poética con respecto a esta imposibilidad tiene su origen en el temor de no poder dejar memoria ante la inminencia de la muerte. Tener hijos implica, así, perdurar en ellos, ser recordado. En este sentido, el yo poético tiene un anhelo de trascendencia innegable.

Esta incapacidad de descendencia, de futuro, genera que la voz poética sienta la constante necesidad de regresar al pasado, tiempo en el cual sí “vive”, de alguna manera, dicho anhelo. El mundo infantil del poeta es uno de los ejes centrales del constante retorno al pasado, así como también lo es el recuerdo de un amor que debió ser fructífero, pero que el tiempo impidió concretar. Debido a eso, el tiempo es considerado como una fuerza negativa que, de alguna manera, obliga al yo poético a crecer. Así, este, en muchos de los poemas, se desdobra en un yo pasado y en uno presente. Por tanto, el tiempo presente es considerado como un estadio de inmovilidad (un periodo en el cual la voz poética no puede o no desea olvidar los recuerdos anteriores), mientras que el pasado, en el cual existe (o existió) posibilidad de futuro (representado en la familia), es un tiempo idílico y anhelado. Esta es la segunda razón del dolor que expresa la voz poética en el poemario.

El desdoblamiento del yo poético, que se evidencia en los usos de diferentes personas gramaticales, y las imágenes empleadas constantemente, como el espejo, los columpios, las casas y hoteles, propone que el tópico de la temporalidad es una preocupación constante para Calvo. Por esa razón, se considera que el título del poemario representa la figura más potente: refleja o sustenta la idea central del análisis propuesto.

Ante la imposibilidad de generar memoria y futuro (descendencia) en y a través de los otros, y de poder controlar el transcurso del tiempo, fuerza inevitable y destructora, se genera siempre ese espacio vacío en el pedestal en el que no hay memoria que colocar.



Bibliografía

ARAUJO, Óscar

- 1985 “Generación poética del 60”. *Socialismo y participación*. Número 29, pp. 87-91.
- 2000 *Como una espada en el aire: antología documental, testimonial y poética de la Generación del 60*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

BIBLIA DE JERUSALÉN

- 1975 Bilbao: Desclée de Brouwer.

CALVO, César

- 2001 *Edipo entre los Inkas*. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- 2010 *Pedestal para nadie*. Lima: Mesa Redonda.

CAVALLARI, Héctor

- 2009 “Tiempo, memoria, lenguaje: ‘Retornos sobre la siempre ausencia’, de Ana María Fagundo”. *Hispania*. Volumen 94, número 4, pp. 705-714.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT

- 1986 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

CRUZ, Dany

- 2007 “La presencia de la poesía lírica castellana tradicional en los poemas ‘Nocturno de Vermont’ y ‘Para Elsa, poco antes de partir...’ de César Calvo”. *Escritura y pensamiento*. Año 10, número 21, pp. 101-146.

DELGADO, Washington

- 2001 “El juglar de nuestros días”. *Martín: revista de artes y letras*. Año 1, número 2, pp. 17-21.

EIRE, Ana

- 2009 “El sentir del tiempo en la poesía de Eloy Sánchez Rosillo”. *Hispania*. Volumen 92, número 2, pp. 223-233.

ESCOBAR, Alberto

- 1975 “Prólogo”. En CALVO, César. *Pedestal para nadie*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 9-19.
- 1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva.

FINOL, José Enrique

- 2010 “Los Heraldos Negros de César Vallejo o la conciencia trágica de la vida”. *Alpha*. Número 31, pp.103-118. Consulta: 10 de octubre de 2016.

http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n31/art_08.pdf

FORGUES, Roland

1987 *Palabra viva (volumen 2)*. Lima: Studium.

FREUD, Sigmund

2013 *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza

1999a *Obras completas (volumen 6)*. Ed. prólogo y notas de James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu.

1999b *Obras completas (volumen 11)*. Ed. prólogo y notas de James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu.

1999c *Obras completas (volumen 14)*. Ed. prólogo y notas de James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu.

1975 *La interpretación de los sueños (volumen 2)*. Madrid: Alianza.

FRIEDRICH, Hugo

1974 *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

2010 “Entre pájaros y árboles” En CALVO, César. *Pedestal para nadie*. Lima: Mesa Redonda, pp. 9-22.

GRIMAL, Pierre

1984 *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos y Edgar O'HARA.

1998 *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima: Universidad de Lima.

MARTÍN-ESTUDILLO, Luis

2005 “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”. *Hispanic Review*. Volumen 73, número 3, pp. 351-370.

MELIS, Antonio

2001 “Penetrar placeres para brindar amores”. En CALVO, César. *Edipo entre los Inkas*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 13-20.

2011 “Las cuatro mitades de César Calvo (y del Perú)”. En CALVO, César. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Lima: Peisa, pp. 9-17.

NEWTON, Candelas

1992 *Lorca, una escritura en trance: libro de poemas y Diván del Tamarit*. Amsterdam: John Benjamins.

- NIETZSCHE, Friedrich
2003 *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II intempestiva)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ORIHUELA, Carlos
2009 *Abordajes y aproximaciones: ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)*. Lima: Hipocampo.
- ORTEGA, Julio
1982 “Los Poetas terribles del 60”. *El Comercio*. Domingo. Lima, 15 de agosto de 1982, pp. 16-17.
- PARAÍSO, Isabel
2009 “Crítica arquetípica: la estructura demoníaca en el tema del doble”. *Rilce*. Valladolid, volumen 25, número 1, pp. 69-81. Consulta: 25 de octubre de 2016.
<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7277/1/0.5.%20Paraiso.pdf>
- POLIVANOFF, Sofía
2011 “Historia, olvido y perdón. Nietzsche y Ricoeur: apertura de la memoria y el olvido a la vida”. *Tábano*. Número 7, pp. 84-100. Consulta: 20 de setiembre de 2016.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/historia-olvido-perdon-nietzsche-ricoeur.pdf>
- PREDMORE, Richard
1948 “El tiempo en la poesía de Antonio Machado”. *PMLA*. Volumen 63, número 2, pp. 696-711.
- RÁBANOS, Miguel
s/f “Poesía y memoria”. En *Festival Internacional de Poesía de Medellín*. Consulta: 19 de julio de 2015.
http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/01_17_09_09.html
- RICOEUR, Paul
2003 *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- SUÑÉN, Luis
1980 *Jorge Manrique: estudio y poesías completas*. Madrid: EDAF.
- TARAZONA, Roel
2009 “El Yaraví, su presencia en la música tradicional y popular del Perú”. *Cuadernos arguedianos*. Lima, número 9, pp. 11-16.

VANIOFF, Kevin

2015 “Consideraciones sobre la memoria y el olvido en la filosofía de Friedrich Nietzsche”. *Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía*. Resistencia, volumen 10, número 10, pp. 1-23. Consulta: 24 de setiembre de 2016.

<http://hum.unne.edu.ar/revistas/itinerario/revista10/articulo08.pdf>

VÉLEZ, Elio

2005 “Presentación”. En CALVO, César. *Variaciones rumanas*. Lima: PUCP, Ediciones del Rectorado, pp. 7-14.

