

# I VÁN CABRERA CARTAYA: «LA MISMA NATURALEZA CARECE DE GRAMÁTICA»

MARIO DOMÍNGUEZ PARRA



*Cariátides (2001-2005)*. Iván Cabrera Cartaya  
Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial,  
Huelva, 2007

Tanto en la poesía como en la ciencia, se puede encontrar ejemplos de la paradoja que supone la llegada al conocimiento por medio del lenguaje y la tecnología. Roberto Calasso, en su ensayo “Los metros son el rebaño de los dioses”, muestra, en el diálogo entre el ser y la divinidad del Hinduismo, que los dioses, mortales en un principio, y luego los hombres, para acercarse al fuego divino, debían proveerse del metro para poder canalizarlo y soportarlo. Werner Heisenberg, por su parte, formuló el Principio de Incertidumbre, por el que nunca podrá conocerse la velocidad exacta de un electrón, puesto que la tecnología que se utiliza para ello altera la velocidad de dicha partícula atómica. Los diversos tipos de lenguajes humanos alteran la percepción de su referente: el mundo. Bajo el cayado de esta imposibilidad se halla una de las cuestiones estéticas más destacadas del libro *Cariátides (2001-2005)*, de Iván Cabrera Cartaya (Tacoronte, 1980), que se alzó con el XXVII Premio Hispanoamericano de Poesía “Juan Ramón Jiménez” 2007.

El libro se divide en cinco partes: “Iniciales”, “Escenas sobre el mar”, “Una música extraña”, “Coloquio con los extranjeros” y “Final”. Comienza con un gesto telúrico: el niño que acerca a su boca lo desconocido, primer contacto con las afueras del ser, la belleza del mundo que la enseñanza humana denomina “flor” y que desde ese momento aleja su esencia al cifrarla con el nombre, una de las grandes preocupaciones de este libro. Ernest Fenollosa en su ensayo *El carácter de la escritura china como medio para la poesía* (editado por Ezra Pound), escribe: “Imagínense escoger a un hombre y decirle que es un nombre, una cosa muerta en lugar de un fardo de funciones”. El nombre es fijación del cadáver, petrificación de la carne. El poeta debe, con las palabras del propio Fenollosa, “...mantener las palabras tan flexibles, tan llenas de la savia de la naturaleza como sea posible”, es decir, hacerse eco de lenguajes ubicuos: “el viento y sus evangelios”. Al decir de Fenollosa: “La misma Naturaleza carece de gramática”. Para ello, la escritura y la caligrafía forman parte importante en el discurso del poeta: la tinta marina, la tinta terrestre de “[SOMBRAS EN EL ACANTILADO]”, con la voz del viento sin barreras sintácticas. Y el sujeto de todo este discurso es ΟΥΤΙΣ, el nombre sin cuerpo de Odiseo. Los sentidos ciegos (“olor”, “rumor”) de “[LA BÚSQUEDA]” riman para aunar fuerzas en su imposible representación del mundo.

Hay una máscara hecha de piel de un lenguaje envejecido y, por contra, un continuo regreso a la fuente, a la naturaleza, de un lenguaje proteico, luminoso. Es la putrefacción del héroe herido, Filoctetes, en su estado pre-carroña y en su relación de objeto del acecho de los animales, la que le convierte paradójicamente en un ser híbrido que puede hablar ambos. La escena de este estado es el silencio, tras el paso del sol, del viento. Hay dos discursos sobre coturnos: el animal y el mítico, el que mezcla ser y divinidad. Y el cuerpo se funde con el habla solar, que dice, en su textum, “la sombra y su unidad”. Y en el homenaje a Eugénio de Andrade, *Todo el oro del día*, el habla solar escribe sobre la carne a la vez que el viento encarnado en arena. Las aguas celestes borran las marcas de los dos lenguajes sobre el cuerpo, borran el mismo cuerpo para traspasar la membrana de la muerte.

En “[LECTOR DE MITOS]”, hay un doble teatro, un doble escenario, un doble friso de acontecimientos míticos: la página /

el mundo. Las voces y la arena conforman códigos lingüísticos. Hay una divinidad editora del mundo y un lenguaje del movimiento con las notas del viento: una danza de la materia. En “[LA CASA Y EL MAR]” se halla una línea de voz, una música “ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΗ”, “libre asediada”, entre pasado y presente, enclaustrada en el recuerdo de un futuro: música entomológica, música del clima, de un friso físico en movimiento. En ella se articula el sueño de la antigüedad: estatuas y urnas como sintagmas que encierran recuerdos y anhelos, frases con revestimientos del yeso de la impotencia. El poema “[ESCENAS SOBRE EL MAR]” podría situarse en los restos del teatro antiguo de la isla de Milos, a su vez en un anfiteatro geológico, en el que el mismo escenario y los elementos actúan, siendo la erosión y no la palabra la actriz principal. Las “palabras extranjeras” podrían ser griegas, y los “rostros de cerámica” escenarios del mito recurrente.

En el libro también tienen cabida audacias formales, como el uso de un subjuntivo sin asidero en “UN RUMOR EN LA SOMBRA”, con un “ojalá” elíptico permeando el poema. La dualidad “yo-él” en las formas verbales acompaña al subjuntivo en el deseo de crear una zozobra temporal, una incertidumbre. Los gestos del cuerpo a través de la danza (“No abandona el viento su lengua”) o la quironomía (“pero resultan siempre frágiles / los brazos del recuerdo”) integran el cuerpo del poema.

La palabra compartida con los extranjeros es introducida por una cita de Edmond Jabès. Pero Ángeles Sikelianós, poeta con el que Iván Cabrera mantiene un profundo diálogo estético, articula en tres versos una visión hermana de la del poeta de Cariátides, en “El extranjero”: “Y si todavía estoy en el sueño, extranjero no soy; / veo playas celestes y olivos de fino tejido / y veo un castillo caer en el cristal del mar”. Este poema aúna en su seno, como ocurre en “PARA YORGOS ZEOTOKÁS”, tres máscaras cruciales de la lengua griega: la clásica, la del poeta Dionisis Solomós (“Y después muéstrame, oh mujer, los ejércitos benditos / que Solomós acostumbraba a seguir, por las noches”) y la suya propia, la moderna.

Aparece el sueño como agente de unión entre realidades distantes, el sueño como coloquio. La diosa egipcia Bastet de “EN LA ALTA MADRUGADA” es mencionada en un ecosistema

de la tercera persona del singular, que incluye una primera que capta el lenguaje onírico. La materia de los sueños (la cera real y simbólica) nutre la escritura de esos sueños que se ahogan en esa misma escritura (insectos), porque su vuelo onírico no se ve plasmado en los caracteres del escriba. Se ahogan también en la cera acústica, materia de escucha ante la voz de la divinidad. Y aparece por doquier el viento, similar al vaisnava del Upanishad del embrión, destructor de habla y memoria tras el nacimiento. La escritura de los textos sagrados deviene arte de la encarnación. Y su máscara es el rostro que declama en el lenguaje onírico, que a su vez intenta atrapar, como Apolo, la belleza siempre en raíz de fuga. El templo entonces es la construcción lingüística para ejercer la fusión con la divinidad, encarnada en el color de la sangre del material de su edificio. Y todo este discurso lo ejercen sintagmas rebeldes sobre una frase navegable, con la conciencia de los viajeros que están sobre la frase de la que se quiere huir. En ese instante se produce la luz discordante que destruye cohesión y coherencia impuestas.

La conclusión de estas originalísimas reflexiones poéticas sobre el lenguaje es que los “fragmentos de sentido”, puente hacia otro poemario de Iván Cabrera Cartaya, son “amargos” porque el lenguaje apenas puede lamer la materia con sus arabescos. Detrás de esas realidades buscadas con afán, se halla la enumeración de todas esas palabras que apenas rozan su esencia, los nombres propios que llevan a un pasado o a una sociedad que los impuso, las islas que son palabras que el poeta busca para conformar su textum vital. Aparecen como velo de una realidad (como muestra Theo Angelópulos en su película *Una eternidad y un día*) las palabras griegas que Solomós, el poeta griego educado en Italia y que no hablaba “su” propia lengua, “compraba” para componer su poema ΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΠΟΛΙΟΡΚΗΜΕΝΟΙ, “Los libres asediados”: palabras puente para canalizar ese fuego, para capturar ese electrón.