

**Universidad Mayor de San Andrés**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**  
**Carrera de Literatura**



**Tesis de licenciatura**

**Retorno-origen y nostalgia en la poesía de**  
**Eduardo Mitre**

Postulante: Cesar Augusto Mendoza Quiñones

Tutora: Dra. Mónica Velásquez Guzmán

La Paz – Bolivia

2022

## Resumen

La presente tesis de licenciatura hace una lectura de la nostalgia y el movimiento de *retorno-origen* (retorno a los orígenes) en la poesía de Eduardo Mitre (1943). Para esto se seleccionan 35 poemas de diferentes libros del autor. En la introducción, además de establecer las relaciones necesarias con la crítica, se presentan las consideraciones teóricas donde los aportes de Vladimir Jankélévitch son fundamentales. El desarrollo está dividido en tres capítulos y trabaja el *retorno-origen*, la nostalgia y la memoria e imaginación. Para argumentar la propuesta de lectura, se formulan metodológicamente algunas maneras de leer esta obra: a partir de tres etapas cronológicas, desde la distinción de cuatro modos de nostalgia y la relación última de esta poesía con el olvido. Como conclusiones se proyectan nuevas líneas de investigación desde este trabajo. También, se adjunta como anexo una aproximación a algunos autores de la literatura boliviana del siglo XXI desde la obra de Eduardo Mitre.

A Mamá

A Papá

A Moni

(y a quienes estuvieron estos años de peregrinaje)

*I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.*

Elizabeth Bishop

## Índice

Introducción. El origen de esta escritura .....	3
A las puertas del regreso.....	9
La nostalgia: peregrinaje a los orígenes .....	10
Retorno-origen: memoria e imaginación .....	17
Capítulo I. Retorno-origen.....	21
Etapa formal.....	22
Etapa dialógica.....	26
Etapa vivencial.....	30
Capítulo II. La nostalgia .....	38
Nostalgia espacial .....	40
Nostalgia personal.....	47
Nostalgia temporal .....	53
Nostalgia escritural .....	58
Capítulo III. Memoria e imaginación .....	67
De la memoria al recuerdo .....	68
De la imaginación a la imagen poética .....	72
Tránsito al retorno.....	79
Conclusiones. El retorno de esta escritura .....	84
Bibliografía.....	90
Anexo.....	98
Aproximaciones a la literatura boliviana del siglo XXI desde la obra de Eduardo Mitre	

*La vraie patrie de tous les hommes est une patrie eschatologique,  
une sorte de Jérusalem céleste, située à l'horizon de tout espoir.*

Vladimir Jankélévitch

Dejar caer una por una  
todas las máscaras  
hasta la soledad desnuda  
frente al tiempo sin cara.

Eduardo Mitre

## Introducción

### El origen de esta escritura: antecedentes y propuesta de lectura

Eduardo Mitre (1943) ocupa un lugar singular en la literatura boliviana de la segunda mitad del siglo XX. Su obra se instala dentro de una “generación” –léase esto último entre comillas– que como mucho comparte ciertos gestos escriturales que transitan entre la creación y la crítica literaria: Pedro Shimose (1940), Jesús Urzagasti (1941-2013), Óscar Rivera Rodas (1942), Blanca Wiethüchter (1947-2004). Una vasta obra poética es la que hasta ahora ha escrito el Mitre: *A cántaros* (2021), *La última adolescencia* (2016), *Obra poética (1965-1998)* (2012), *Al paso del instante* (2009), *Vitrales de la memoria* (2007), *El paraguas de Manhattan* (2004), *Antología poética* (2000), *Camino de cualquier parte* (1998), *Carta a la inolvidable* (1996), *Líneas de otoño* (1993), *La luz del regreso* (1990), *El peregrino y la ausencia. Antología poética* (1988), *Desde tu cuerpo* (1984), *Razón ardiente* (1980), *Mirabilia* (1979), *Ferviente humo* (1976), *Morada* (1975) y *Elegía a una muchacha* (1965).<sup>1</sup> Además, durante ya más de 50 años de producción intelectual, Mitre tiene en su haber una producción crítica y ensayística igualmente considerable e importante. Es desde estos dos lugares escriturales, poesía y ensayo, que este escritor ha gestado su literatura. De todo este corpus, sin duda, son aspectos importantes, principalmente en su poesía, la nostalgia y el retorno.

No menos amplio es también el conjunto de críticos que se ocuparon de escribir acerca de la obra poética de Eduardo Mitre. Su poesía ha sido caracterizada las más de las veces por su brevedad, –que en ocasiones suele dialogar con lo visual y lo concreto–, por su lenguaje celebratorio y cotidiano, por su tratamiento melancólico de la memoria, por sus constantes intertextos y, sobre todo, por una fuerte presencia del yo en el texto. Y a pesar de que parezca existir una cierta uniformidad dentro de los lectores de la poesía mitreana, podemos

---

<sup>1</sup> Además, la editorial belga Cornier publicó una edición bilingüe (español-francés) de *Mirabilia* (1983) y una antología, igual bilingüe: *Chronique d'un retour* (1997) que toma de título el nombre de un poema de *Camino de cualquier parte*. Sirva esta y la anterior enumeración no como una mera acumulación de caracteres sino más bien para poder evidenciar la dimensión escritural a la que nos referimos al hablar de Eduardo Mitre.

organizarlos en dos grandes grupos. El primer grupo está compuesto por lectores y críticos contemporáneos a Mitre, personas con las que el poeta creció en su quehacer escritural: Luís H. Antezana, Blanca Wiethüchter, Adolfo Cáceres Romero, Guillermo Sucre, entre otros. Estos sientan las bases de análisis y los motivos siguientes en toda la producción crítica siguiente (tópicos y asuntos ya señalados líneas atrás). Desde ellos se propone, y luego se ratifica, un corpus de grandes e infaltables poemas mitreanos para su estudio. El segundo grupo, por su parte, lo conforman críticos sucesores a su generación, que se dedican a la reflexión sobre su poesía y crítica, relacionándolas con más énfasis con el contexto boliviano y latinoamericano: Mónica Velásquez Guzmán, Ximena Postigo, Guillermo Ruiz Plaza, el grupo de La crítica y el poeta, entre otros.<sup>2</sup> Estos, si bien revisitan ese corpus de poemas “clásicos” también fijan su atención en sus últimas publicaciones y en algunos otros aspectos importantes en la poesía de Mitre como el erotismo, la mirada, los interlocutores y el espacio.

Y si bien la crítica literaria le ha dedicado en estos últimos años trabajos de relevancia queda aún pendiente la exploración transversal que un trabajo como este puede realizar. Es en este sentido que consideramos que, entre los motivos y temas ya identificados, la cuestión del retorno al origen y su relación con la nostalgia, presente a lo largo de la producción poética de Mitre, aún no ha sido trabajada a profundidad. Esta intención no nos exime de establecer una conversación íntima, constante e ineludible con algunos de sus lectores. Es por esa misma razón que, en una primera instancia, vemos relevante para el presente trabajo establecer diálogo con Luís H. Antezana, uno de sus primeros lectores, quien señaló como relevante, en la poesía mitreana, la vinculación fundamental con el entorno para la construcción de una

---

<sup>2</sup> Velásquez en la introducción a la *Antología de la poesía boliviana del siglo XX: ordenar la danza* (2004), “Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del siglo XX” (2007) y “Antes de que la muerte se lleve el origen: padres y madres en la poesía de Eduardo Mitre, Cristina Rivera Garza y Manuel Ulacia” (2010) ve ya no solo un deseo de asociar la escritura de Mitre a la de sus contemporáneos bolivianos, sino también de darle un lugar dentro de la poesía latinoamericana de su generación. La tesis de licenciatura de Postigo, *Cuerpo-imagen y memoria habitada. Intersección entre “Cuerpos del cuerpo” de Juan Carlos Orihuela y “La luz del regreso” de Eduardo Mitre* (2008), si bien no es el primer trabajo que hace dialogar a Mitre con otros poetas bolivianos es el de mayor extensión hasta ese momento. Por su parte, Ruiz Plaza en su libro *Eduardo Mitre y la generación dispersa* (2013) es uno de los primeros que intenta poner en relación toda la producción poética –hasta ese entonces– con la ensayística del poeta asociándolo a una generación junto a Pedro Shimose, Jesús Urzagasti, Matilde Casazola y Blanca Wiethüchter.

identidad personal (1986: 275) y con Blanca Wiethüchter quien afirmó la importancia de la escritura en la medida en que intenta rescatar un pasado (2017: 38). Ambos críticos son, sin duda, necesarios para asentar nuestra lectura desde la correlación fundamental entre lenguaje, espacio y tiempo.<sup>3</sup> En un segundo nivel, creemos necesario no dejar de lado algunos textos que de una manera u otra se han acercado a la cuestión de la nostalgia y al deseo de un retorno al origen: Cáceres Romero entrevisté –aunque solo una– la nostalgia por la patria dejada (2014: 9); Ruiz Plaza apunta la vinculación del espacio hogareño con la del centro y el origen de la poesía de Mitre (2013: 29-35); Velásquez señala de manera breve el lugar central del tú en los poemas con la indagación de la voz poética por sus orígenes (2016: 29); Centellas abre la lectura desde la conexión entre el mundo y la palabra a la sospecha de un mundo primigenio (77); García sostiene, a contracorriente, el deseo infructuoso de poder trazar el pasado deseado y perdido a través de la escritura (83).

Es desde estos antecedentes que proponemos hacer una lectura de la poesía de Eduardo Mitre, analizando la relación existente entre la necesidad del yo poético de un “retorno a los orígenes” –llamado a partir de ahora *retorno-origen*– con la nostalgia generada desde este deseo, que pasa en la escritura por la memoria y la imaginación. En este movimiento del sujeto mitreano podemos reconocer cuatro modos de esta nostalgia: 1. *espacial*, 2. *personal*, 3. *temporal* 4. *escritural*. La primera, la *espacial*, hace referencia al deseo que el yo tiene de instaurarse en un espacio anterior de su experiencia de vida: la morada y las ciudades habitadas. De la *nostalgia personal* baste decir por el momento que más allá de la correspondencia que tendría con lo biográfico esta no solo intenta formular las preguntas del

---

<sup>3</sup> Antezana es quien en sus textos "Poéticas cerradas/abiertas" (1986) y "Palabras, espacios y cuerpos" (1977), desde la lectura de *Morada*, *Mirabilia* y *Desde tu cuerpo*, señala ya el corpus de poemas que será a posterior el más comentado ("El peregrino y la ausencia", "Yaba Alberto") y marca algunos de sus rasgos principales: lenguaje celebratorio del mundo, brevedad, importancia del espacio y del cuerpo. Podemos afirmar que para Antezana existe en la poesía de Eduardo Mitre una apertura de la escritura al mundo, que sostendría de esta manera al arte (la poesía) no como un lugar privilegiado del mundo sino como parte de este donde la presencia del cuerpo sería por demás importante. Wiethüchter, por su parte, le dedicó un ensayo a uno de los poemarios más comentados, "El espacio del deseo. Lectura de *Morada* de Eduardo Mitre" (1983), donde destaca la relación de este con la poesía concreta y sostiene que aquí se gesta un lugar del deseo que fundaría un tercer término: "la morada". Lugar privilegiado de la palabra y espacio mediador entre el hombre y el cosmos que anularía el concepto del tiempo.



yo, sino también ensaya responderlas: desde el regreso a los orígenes de la familia hasta llegar, en última instancia, a la herencia cultural. Por su parte, la *nostalgia temporal* es el gesto que igual intenta establecer a la voz poética en un antes que, en este caso, privilegia la experiencia vivida por el tiempo: la infancia, la adolescencia, las primeras experiencias corporales y traumáticas. La cuarta, la *escritural* es aquella que transita el camino de la escritura que el sujeto poético emprende para llegar, valga la repetición, al origen de la escritura: la búsqueda de los orígenes de la palabra escrita del poeta, traducidas en la generalmente llamada tradición literaria,<sup>4</sup> y, en última instancia, el retorno a la palabra primigenia por medio de su materialidad misma. En cuanto al tratamiento de la memoria y la imaginación es necesario afirmar que estas dos funcionan en todo momento dentro de los poemas como vehículos para que el yo poético transite el camino del *retorno-origen*. Y que el resultado final dentro de esta su búsqueda, efímero en sí por la duración breve del poema, es un intento de evitar la inminente llegada del olvido que trae como consecuencia la aparición de una profunda nostalgia.

Y aunque es posible trabajar nuestra lectura a partir de uno solo de sus libros de poemas – empresa de por sí ardua e importante– creemos que un trabajo que haga una crítica transversal de la poesía de Eduardo Mitre *in extenso* tiene mayor relevancia y pertinencia puesto que, como ya otros críticos señalaron anteriormente, esta queda a lo largo de todo su recorrido escritural muchas veces atravesada por ciertas marcas o recurrencias que continúan o se transmutan en ese pasar del tiempo. Es así que hemos decidido realizar una selección de 35 poemas que consideramos que contiene algunos de los textos que mejor evidencian este deseo de retorno y gesto nostálgico, siendo algunos de ellos los menos visitados por la crítica literaria. Con el fin de hacer un primer ordenamiento de este corpus retomamos la periodización en dos etapas –que hasta ese momento se tenían– en la poesía de Eduardo Mitre que Mónica Velásquez señaló en la introducción de *Ordenar la danza (antología de la poesía*

---

<sup>4</sup> Es evidente que este último gesto no queda ajeno a todo aquel trabajo que Eduardo Mitre ha hecho en su obra ensayística por trazar aquello que él denomina como el mapa de la poesía boliviana y sobre todo con uno de sus últimos libros de ensayos: *Las puertas del regreso. Nostalgia y reconciliación en la poesía hispanoamericana* (La Paz, 2017).

*boliviana del siglo XX*).<sup>5</sup> Trabajamos sobre esta delimitación y añadimos una tercera etapa que agrupa a los últimos poemarios no estudiados por Velásquez:

Una primera etapa, formal, ocupada en su mayor parte por la “precisión y pureza de una poesía concreta”. Desde *Elegía a una muchacha* (1965) hasta *Mirabilia* (1979) los poemas seleccionados son: “Juegos de la luz”; “Confirmaciones y penurias”, “Morada”, “Corpus”, “Safo”, “Violeta Parra”, “Jaime Saenz”, “Añoranza”, “El ausente”, “Olvido y piedra”, “Versículo”, “Tríptico”, “Una palabra”, “Umbral” y “De aire y luz”.

Una segunda etapa, dialógica, privilegia el poema extenso dirigido “a figuras como interlocutores o guías”. Desde *Razón ardiente* (1980) hasta *Camino de cualquier parte* (1998) los poemas seleccionados son: “Yaba Alberto”, “El peregrino y la ausencia”, “La luz del regreso”, “La ausente”, “El viento” y “El puente”.

Una tercera etapa, vivencial, vuelve a privilegiar la extensión breve en el poema, pero ahora con una fuerte conexión con la experiencia y vivencia personales. Desde *El paraguas de Manhattan* (2004) hasta *A cántaros* (2021)<sup>6</sup> los poemas seleccionados son: “Retorno al Hudson”, “Frente al East River”, “Talismanes”, “El paraguas de Manhattan”, “Manhattan Transfer”, “Vitril del pasado”, “Vitril del olvido”, “Vitril in memorial”, “Transbordos del instante”, “Ausencia y huella”, “Temor”, “Y tus ropas en el ropero”, “Las maravillosas” y “De un retorno”.

Ya presentada la propuesta de trabajo, es preciso anticipar que el desarrollo de nuestra lectura estará organizado en tres capítulos: el primero abordará la cuestión del *retorno-origen* desde las tres etapas que se mencionaron considerando el corpus seleccionado; el segundo volverá a los poemas, pero esta vez a partir de la organización de los cuatro modos de nostalgia que señalamos; el tercer capítulo trabajará el tratamiento de la memoria y la imaginación y su

---

<sup>5</sup> Si bien Velásquez hace esta delimitación en dos etapas no señala la extensión de estas.

<sup>6</sup> Es necesario señalar que en el momento en el que este trabajo ya se encontraba en sus etapas finales de redacción se publicó este último libro de poemas. Es en ese sentido que, si bien no incluimos ningún poema de este libro dentro de los 35 principales seleccionados en una primera instancia, sí hacemos un diálogo recurrente con ellos donde creemos pertinente y enriquecedor para nuestra lectura.

relación última con el movimiento de *retorno-origen*, la nostalgia y el olvido. Para terminar nuestro trabajo, y a modo de conclusión haremos un breve repaso sobre lo expuesto y proyectaremos nuevas líneas de investigación a partir de este trabajo y la importancia de la nostalgia y el retorno en la escritura poética mitreana. En la sección de Anexo dejaremos una provocación lectora que invita a volver a explorar algunas escrituras de la literatura boliviana del siglo XXI a partir de puentes con la obra tanto poética como ensayística de Eduardo Mitre.

Antes de continuar con nuestra lectura que evidencia esta relación entre nostalgia y *retorno-origen* en la poesía mitreana es importante explicar un poco más a detalle desde qué perspectivas teóricas abordamos el presente trabajo.

## A las puertas del regreso

Constantemente nuestra lectura se encontrará con la necesidad y la tentación de establecer un diálogo con aquellos libros que el mismo Eduardo Mitre ha ido consultando a lo largo de los años. Nombres y títulos no solo presentes en su poesía sino también en su obra ensayística. Uno de los casos más enigmáticos, al menos para nuestra atención, es el del filósofo francés Vladimir Jankélévitch (1903-1985) y su libro *L'irréversible et la nostalgie* (1974). Este, el más preponderante en nuestra lectura, irá a nuestro lado junto a otros nombres y títulos que también consideramos imprescindibles.

Ahora bien, antes de empezar a hablar sobre la nostalgia según Jankélévitch, es preciso mencionar el primer puente de acercamiento con la obra de Mitre: el poeta boliviano como lector del filósofo francés. En el prólogo a su libro de ensayos y antología *Las puertas del regreso. Nostalgia y reconciliación en la poesía hispanoamericana* (2017), Mitre, al comenzar a escribir sobre la poesía hispanoamericana contemporánea vista desde la experiencia del retorno, confiesa que la génesis de la escritura de esta obra es la lectura de *L'irréversible et la nostalgie*. Sentencia: “una frase del mismo, que suena como un proverbio, se me grabó en la memoria ‘El mal del exilio es la nostalgia; el mal del retorno, la decepción’<sup>7</sup>” (13).

Eduardo Mitre se presenta acá en un primer nivel como lector de Vladimir Jankélévitch y en un segundo nivel de una tradición de pensamiento: la francesa, en este caso. Vale la pena considerarlo ya no solo como un lector, gesto y figura que la crítica literaria ya notó anteriormente, sino como uno de tradiciones –conjunto de obras y autores que tienen por

---

<sup>7</sup> La parte a la que se refiere Mitre dice textualmente: “Si el *mal d'exil* era un simple fenómeno de desadaptación biológica, el *retour au pays* sería el remedio específico e infalible. [...] La nostalgia, entonces, no es solamente un mal que necesita un remedio, es todavía la inquietud causada por la insuficiencia de ese remedio. En ese sentido, el mal del retorno recibe el nombre de ‘decepción’. El futuro mismo del retorno, la decepción, suplantó la *nostalgia*. La nostalgia hace frente a la amargura del fracaso” [« Si le *mal d'exil* était un simple phénomène de désadaptation biologique, le retour au pays serait le remède spécifique et infaillible. (...) La nostalgie n'est donc pas seulement un mal qui a besoin d'un remède, elle est encore l'inquiétude causée par l'insuffisance de ce remède. En ce sens le *mal-du-retour* s'appelle la '*déception*'. Le lendemain même du retour la *déception* a supplanté la *nostalgie*. La *nostalgie* fait face à l'amertume de l'échec»] (Jankélévitch. 1974: 290-292). Esta y todas las demás citas del libro de Jankélévitch son de nuestra traducción.

común un espacio geográfico y una lengua— creemos que esto nos permite trabajar de manera más sistemática en la composición de un pensamiento y escritura mitreanos. A pesar de que en este último libro de ensayos se ve una tendencia a un corpus de una tradición angloamericana —cercana con la residencia del poeta en Estados Unidos, tal como notamos en la lista de autores que el mismo boliviano menciona en su prólogo—<sup>8</sup>, en anteriores estudios existe una inclinación más bien a una tradición francesa. Por ejemplo, en “Eros, Narciso y Pigmalión” (1988), estudio introductorio a los *Poemas* de Adolfo Costa du Rels que el mismo Mitre traduce del francés, encontramos entre el corpus crítico libros como *La Séduction de l’Etrange* (1965) de Louis Vax, *Principes d’une Esthétique de la Mort* (1967) de Michel Guiomar, *L’Homme et la Mort* (1970) de Edgar Morin e incluso al mismo Jankélévitch con el libro que ocupa nuestra atención.<sup>9</sup>

Así, en esta dimensión de Eduardo Mitre lector de Vladimir Jankélévitch, vemos dos gestos que más adelante nos guiarán en la relación de la obra del primero con la propuesta del segundo: 1. la lectura y la relectura de *L’irréversible et la nostalgie* a lo largo de un periodo de tiempo considerable, entre 1988 y 2016 no solo distan 28 años sino un curso de literatura latinoamericana que Mitre dio en Estados Unidos basado en el libro de este filósofo francés y antecedente de *Las puertas del regreso*; 2. la lectura de una tradición en un principio francesa y luego angloamericana que nos permiten armar una especie de mapa de lecturas que, en este caso, muestran la relevancia del retorno y la nostalgia en la escritura mitreana.

Habiéndonos permitido este preludeo, vayamos de lleno al libro de Jankélévitch.

### **La nostalgia: peregrinaje a los orígenes**

Apasionado tanto de la filosofía como de la música, Jankélévitch nos presenta en su libro una lectura de lo que él denomina lo irreversible y la nostalgia. Partiendo de un pensamiento ante

---

<sup>8</sup> Además del libro de Jankélévitch, Mitre menciona como “iluminadores” para la escritura de este ensayo del 2017: *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero* (1992) de W.B. Stanford; *El sol de los desterrados. Literatura y exilio* (1995) de Claudio Guillén y “Spiritual Travelers in the Literature of the West” (2012) de M. H. Abrahams.

<sup>9</sup> Otra ocasión donde Mitre cita el mismo libro de Jankélévitch, pero esta vez desde la “irreversibilidad del tiempo”, es en el ensayo “Franz Tamayo. La voz titánica” en *De cuatro constelaciones* (1994).

todo paradójico, el autor desarrolla en seis capítulos estas cuestiones desde la relación del sujeto con el tiempo, el espacio y el deseo de retorno. Siguiendo aquello en lo que nuestra atención ha puesto interés y ha visto más pertinente, a continuación, veamos solo el último capítulo titulado “La nostalgia” (1974: 276-313).

En este punto del desarrollo del libro, Jankélévitch comienza el capítulo dando una primera definición de lo que para él sería la nostalgia, con sus componentes propios y espacios de manifestación. El autor comienza diferenciándola del *spleen*, la *angoisse* (angustia) y el *ennui*<sup>10</sup> para colocarla en un estado paradójico que

no un es dolor (*algie*) ni enteramente injustificado ni completamente justificado. Ese *je-ne-sais-quoi*<sup>11</sup> que sabe o presiente cualquier cosa. Ese dolor sin dolor que no permanece mucho

---

<sup>10</sup> Tanto el *spleen* como el *ennui* son tópicos altamente trabajados en la literatura del siglo XIX. “Situado a medio camino entre la tristeza y el aburrimiento, el tedio [*ennui*] nombra un continuo emocional y estético estrechamente vinculado al mal de siglo y a la conciencia de la modernidad. En su estudio sobre el *ennui*, George Steiner reconocía la complejidad léxica y semántica del concepto: ‘El motivo que quiero precisar es el del *ennui*. ‘Aburrimiento’ no es una traducción adecuada, ni tampoco *Langweite*, excepto, quizá, en Shopenhauer; la *noia* se aproxima mucho más. [...] El uso del *spleen* por Baudelaire es el que más se aproxima: transmite el parentesco, la simultaneidad de la espera exasperada, vaga –¿pero de qué?– con el desgarrar gris’ (1977: 20). Desde el punto de vista etimológico, la palabra *ennui* ha sido emparentada con la expresión latina ‘*esse in odio*’. Por su parte, *spleen* es palabra de origen inglés, a su vez precedente del griego antiguo *σπλήν splēn*, término médico relacionado con la teoría de los humores corporales. Debe tomarse en consideración, además, que los términos *spleen* y *ennui*, a pesar de su origen respectivo, son a menudo intercambiables en los autores de habla inglesa y francesa” (Cebreiro. 2012: 474-475). Desde la lexicografía francesa se entiende a ambas palabras desde estos términos. *Spleen*: especie de hipocondría que consiste en aburrimiento sin causa y asco por la vida (*Dictionnaire de l’Académie Française*). Melancolía sin causa precisa (*Larousse dictionnaire*). *Ennuí*: pena muy intensa, tormento del alma, desesperación. Cansancio mental causado por la ociosidad o por una ocupación desprovista de interés. El cansancio moral engendrado por el sentimiento de la vanidad de las cosas (*Dictionnaire de l’Académie Française*) (la traducción es nuestra).

<sup>11</sup> Término muy importante tanto en este capítulo como en todo el pensamiento de Jankélévitch que retoma de su libro *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (1957). Isabelle de Montmollin en *La philosophie de Vladimir Jankélévitch* considera que “de un punto de vista ético, la filosofía del *je-ne-sais-quoi* está animada de un dinamismo característico que significa ‘deviene en lo que tú eres’” (París. 2000: 193) y que “aporta el propósito de no dirigirse hacia saber alguno si por saber entendemos la concreción de un sistema estructurado. [...] Desde este personal planteamiento, la filosofía jankélévitchiana enfrenta sutilmente la aporía que brota del misterio de la existencia” (En Camarero, 2013: 25).

tiempo innominado. Se puede decir que aquello de lo que sufre, de aquello que lo tiene como mal es el *mal du pays*<sup>12</sup> (1974: 276).<sup>13</sup>

Sin embargo, ese dolor que tendría como remedio el mismo retorno (*nostos*) por más que esté al alcance de uno mismo, no terminará siendo el alivio de la nostalgia.

La cuestión deviene en una complejidad mucho mayor que la relación con el deseo de retorno al país de origen. En un principio, esta complejidad se ve demostrada en dos paradojas de la nostalgia: el *espacio nostálgico* y la *conciencia nostálgica*. La primera, diferente del espacio topográfico (visible en un punto del mapa), en una primera instancia, trazaría desde el corazón del sujeto nostálgico “una especie de geografía *pathética*” a partir de una topografía mítica y un mapamundi pasional desde donde se da un lugar privilegiado a aquellos lugares que se encuentran en la tierra natal.<sup>14</sup> Este primer movimiento de esta paradoja, que devendría históricamente en la aparición de la figura del exiliado y la acción de este al peregrinar, es denominado *nostalgia abierta*: el retorno espacial por excelencia. Sin embargo, este movimiento de retorno va más allá, el peregrinaje ya no solo sería a la tierra natal, que es en primera instancia el deseo mismo del exiliado, sino a la naturaleza primitiva o los orígenes de la civilización occidental misma. A esto último Jankélévitch llama *nostalgia abierta*. Por su parte, la segunda paradoja, la *conciencia nostálgica* mantendría en el sujeto el deseo de volver a estar *en otra parte (ailleurs)*, a pesar de la conciencia que le posibilita la distinción entre un aquí-allá y un presente-pasado. Esta inquietud, afirma el autor, es dada gracias a la doble vida del exilio (entre un aquí-presente y un allá-pasado) y otorga al sujeto nostálgico un don de *ubicuidad*, un poder estar ausente en un allá aún estando aquí. No obstante, este

---

<sup>12</sup> “La expresión *mal du pays* data de principios del siglo XIX. Corresponde en alemán a la palabra *Heimweh* (nostalgia por la patria lejana, la gente y las cosas familiares, sentimiento que también se llamaba *And*, *Jammer* o *Langezeit*). Este término, de origen germánico, aparece por primera vez en 1651, en una colección de *textes plaisants* [*Sammlung von Schimpfreden*] (citado en *Idiotikon*, 15, 43). Primero considerado como provincialismo, no fue admitido en la literatura hasta finales del siglo XVIII. Todavía en 1726, Albert de Haller (1708-1777) prefirió evitarlo en el título de su poema ‘*Nostalgie de la patrie*’” (2010: *Dictionnaire Historique de la Suisse DHS*) (la traducción es nuestra).

<sup>13</sup> [« (...) *n'est pas une algie entièrement immotivée ni entièrement indéterminée. Ce je-ne-sais-quoi sait ou pressent quelque chose. Cette douleur sans rien d'endolori ne reste pas longtemps inommée... Cette algie-là peut dire de quoi elle souffre, de quoi elle est le mal : elle est le mal du pays...* »].

<sup>14</sup> Este primer movimiento de retorno está íntimamente relacionado con la nominación de lugares sagrados, amados y, por eso, recordados. Más adelante volveremos sobre esto con mayor énfasis.

don no afirmaría una posibilidad de omnipresencia sino una cuestión que Jankélévitch llama *nusquamidad* (cualidad de estar en ningún lugar). Así al estar el sujeto nostálgico en ninguna parte, sí estaría en algún lugar. Ese lugar es para Jankélévitch la *ubique* (en todas partes) y la *neant* (nada) que a la vez y juntos vienen a conformar el lugar del sujeto, el del *nusquam* (del ninguna parte).<sup>15</sup> Esto explicaría el impulso del exiliado de renunciar a habitar tanto un aquí como un allá.

El capítulo vuelve sobre la *nostalgia cerrada* y la *nostalgia abierta*, pero ahora desde aquellos rasgos que diferencian a la una de la otra. La primera, sería la forma más elemental de la nostalgia, y a la vez la más simple y optimista, donde el retorno sería capaz de compensar la ida. En este punto de retorno y satisfacción plena es en el lugar donde se encontraría el final del retorno con el que nos deja la *Odisea* de Homero: Ulises llegado a Ítaca se encuentra con Penélope. Sin embargo, esta nostalgia pronto devendría en una decepción por el retorno: habiendo vuelto el héroe a Ítaca, no viene sino el no reconocimiento de su patria natal y el sentimiento de extranjería. Esta nueva odisea, cantada por Kazantzaki, mostraría esa inquietud causada por la insuficiencia del remedio del retorno, donde el futuro de la esperanza se convierte realmente en el presente de la decepción. Decepción que se adueñaría de la nostalgia en el retorno y que junto a las infinitas ansias de viajar (*bougeotte*)<sup>16</sup> son los síntomas de una *nostalgia abierta*. Nostalgia donde la tierra natal sería un pretexto, una localización simbólica y metafórica de un deseo indeterminado debido a una

---

<sup>15</sup> “El don de ubicuidad es la más loca quimera del ser finito [...]. La imposibilidad de la omnipresencia condiciona paradójicamente la presencia real de alguien en alguna parte en ese momento mismo. Si es verdad que estar en todo lugar es no estar en ninguna parte, el ser finito estará al menos en alguna parte, en ese punto infinitesimal situado entre el infinito quimérico que se llama *Ubique* y la nada que se llama *Nusquam*” [«Le don d'ubiquité est la plus folle chimère de l'être fini (...). L'impossibilité de l'omniprésence conditionne paradoxalement la présence réelle de quelqu'un quelque part et en ce moment même ; s'il est vrai qu'être partout, c'est n'être nulle part, l'être fini sera du moins quelque part, en ce point infinitésimal situé entre l'infini chimérique qui s'appelle *Ubique* et le néant qui s'appelle *Nusquam* »] (282-283). En *Fauré et l'inexprimable* (1988), el filósofo francés señala: “‘*Nusquam est, quod ubique est*’, dice Séneca. La música de Fauré es la constante operación de esta inasible ubicuidad que es *nusquamidad*; es el modo de existir de aquello que nosotros llamamos la omnipresencia omniausente” (En Camarero, 2013: 196).

<sup>16</sup> *Bougeotte*: acción de moverse, desplazarse, dificultad de permanecer en un lugar. Por extensión deseo de viajar frecuentemente y sin necesidad, sino por el placer de hacerlo (*Dictionnaire de l'Académie Française*) (la traducción es nuestra). Es importante resaltar que dentro de este término existe algo de manía e impulso que lleva al sujeto a moverse.



racionalización geográfica o topográfica. Nostalgia necesitada de un peregrinaje espiritual a la verdadera patria de todos los hombres, aquella que estaría situada al horizonte de toda esperanza, y que no estaría en ninguna parte de este mundo. Nostalgia que, a pesar de su deseo inmanente de retorno, contendría dentro de sí una pasión preexistente. Un amor secreto por el exilio y una fascinación por la errancia serían motivos por los que la nostalgia retardaría su retorno para evitar esa aparición de la inevitable decepción. Así no resultaría extraño que una vez retornado el repatriado parta de nuevo para experimentar el placer del retorno: la vivencia de las delicias amargas de la ausencia y la emigración, ya que en la lejanía sería la patria querida en tanto una imagen ideal de un algo que ya no es como era cuando uno se fue. Por consiguiente, Jankélévitch sostiene que al retorno de las aventuras, también perdidas, la nostalgia oscila entre dos pesares (*regrets*): el de la patria perdida y el de la conciencia. Por eso, la paradoja de un retorno infinito sería el partir como un volver interminable.

De esta manera, ya en este punto del capítulo, resulta importante para la propuesta de lectura la relación de la nostalgia con el tiempo. En este sentido, Jankélévitch, al referirse a un tiempo nostálgico, hace una relación de este con el peregrinaje a los orígenes. Este tiempo, que tendría en sus características el ser *irreversible*, denotaría en la nostalgia una inquietud insaciable y una imposibilidad de encontrar su curación (*guerison*) en el retorno al país natal. Así, el autor afirma que la cuestión esencial-profunda (*profondeur*) de la nostalgia es una cuestión biológica (la ruptura del cordón umbilical, la separación del nuevo nacimiento y del organismo maternal, apego a la madre) pero que no es en sí su origen. La irreversibilidad y la pérdida de la felicidad y bienestar (*beatitude*) definitivas serían los orígenes de la nostalgia, esa irreversibilidad de la dulzura maternal ausente que es el Paraíso perdido. Esto debido a la unicidad de la vida, la inminencia de la muerte que limitaría la duración de la vida y al hecho de que cada acontecimiento tiene un carácter *semelfactivo* —que solo tiene lugar una vez—.<sup>17</sup> De esta manera, Jankélévitch sostiene que la temporalidad irreversible sostiene la irremediable y desgarradora separación del creador y la criatura y que antes de ser maternal

---

<sup>17</sup> Lo *irreversible* es el otro término que Jankélévitch trata en la primera parte del libro y que está emparentado al dolor que produce esta característica del tiempo en el instante vivido. “El dolor de la irreversibilidad tiene que ver con el carácter irrepitible y único de la existencia (semelfactividad)” (Camarero, 2013: 109).

la nostalgia es temporal, en tanto reacción contra lo irreversible. Esta temporalidad irreversible, ya presupuesta antes en el peregrinaje a los orígenes (*sources*) y el retorno al origen (*origine*), demostraría que el verdadero objeto de la nostalgia es el pasado en oposición al presente, y no así la presencia en oposición a la ausencia, el movimiento de retrotracción (*retrogradation*) alrededor del pasado en el tiempo. Y aunque el tiempo es irreversible en tanto solo sucede una vez y, en oposición, el espacio reversible en tanto es posible retornar a él, el primero interferiría en el segundo en la medida en que se demuestra que la reversión cronológica es inconcebible y el rejuvenecimiento es mucho más absurdo que la eternidad: el viajero regresa, pero regresa desgastado y envejecido no siendo el mismo que era antes de partir. Sin embargo, a pesar de esto la nostalgia fingiría creer que su problema no es irresoluble ni *metaempírico* (más allá de la experiencia, hacía la reminiscencia prenatal) y por eso lo resuelve con un boleto de ida y vuelta para tranquilizarse ella misma. Pero, después de la espacialización del tiempo, la temporalización del espacio nos confrontaría al retorno con nuestras decepciones y con la verdad.

A pesar de que esta irreversibilidad destinativa nos dejaría impotentes, desarmados y desolados, Jankélévitch sostiene que también provocaría un *encanto* (*charme*) obsoleto (*suranné*), inefable y un poco doloroso de nuestros lejanos recuerdos.<sup>18</sup> En oposición al presente, que no tiene el encanto por ser el mundo de la praxis, “el pasado es una ausencia que jamás volverá a ser presente: toda esencia temporal del ya-no (*déjà-plus*) y del muy tarde (*trop-tard*) es contenida en ese adiós a la presencia” (302).<sup>19</sup> Así, si el presente está aquí, sería necesario reanimar el pasado, evocarlo: ir a su reencuentro e ir a completarlo, no solo al infinito, sino también sería necesario primero descifrarlo. Ya que, ese *encanto nostálgico* del tiempo lejano pasado nos transmitiría un mensaje profundamente ambiguo, alusivo y

---

<sup>18</sup> María Celia Camarero en su tesis doctoral *Vladimir Jankélévitch: filosofía de la vida y filosofía de la música* (2013) afirma que para el filósofo francés el concepto de *charme* “es la virtud que tienen tanto las artes – especialmente, la música– como las personas carismáticas de persuadir y de atraer hacia sí” (106). Camarero añade que “[l]o característico de esta noción jankélévitchiana es su peculiar relación con el tiempo al valorar el instante frente al flujo. El *charme* contiene una capacidad de asombro que termina por desembocar en la idea de revelación o claridad. Se trata de una suerte de éxtasis que apunta al infinito, a una dimensión lejana e inalcanzable amada como una patria originaria a la que siempre se desea regresar” (121).

<sup>19</sup> [« *Le passé est un absent qui jamais ne reviendra présent. Toute l'essence temporelle du 'déjà-plus' et du 'trop-tard' est contenue dans cet adieu à la présence* »].

secreto. Sin embargo, además de que ese tiempo lejano no podría ser encontrado sino en el tiempo irreversible y sin ninguna oportunidad de reiteración, el encanto no sería una cosa dada. El encanto demanda que se lo busque y se lo intente retener, que se lo intente encontrar en una búsqueda que no puede ya asirlo, ya que una vez encontrado es perdido otra vez y, por consiguiente, debe ser buscado otra vez. Porque el *encanto nostálgico*, afirma Jankélévitch, “es la trampa del tiempo: germina en el presente y florece en el pasado” (304).<sup>20</sup>

Ya en el punto final del capítulo, el autor se pregunta si es en la música y en la poesía donde el hombre nostálgico encuentra su lenguaje. Ante la imposibilidad, el hombre se pondría a cantar. La música, que tendría el devenir como dimensión natural, sería irreversible como la vida, pero esta, en tanto puesta en una obra, se puede volver a reproducir. La música sería indirectamente nostálgica, incluso cuando se encierra en el dormitorio de los niños, participa de los juegos de niños y escucha la canción infantil (Moussorgski, Debussy, Ravel, Satie y Déodat de Séverac). La casa de los recuerdos (*maison du souvenir*) sería por excelencia el asunto de esta. Y aunque su lenguaje sería difuso, a veces dejaría surgir en el presente las profundidades de la memoria: así como Ulises en el palacio de Alcíno encuentra en la música el llanto del lamento y del amor.

El autor finaliza este capítulo y el libro haciendo una lectura retrospectiva de lo dicho anteriormente. Sin embargo, en este gesto se hace una aclaración: establece una diferencia entre lo que sería el *viajero falso* y el *viajero nostálgico*. El primero ligado al simple placer del volver y el segundo a ese Ulises moderno que se siente un extranjero en su tierra. Además, se hace un énfasis en la importancia de los recuerdos casi olvidados o mínimos que serían aquellos que nos retienen sobre el umbral del no-ser, ese inacabamiento que sería a la vez una esperanza. Esperanza (*espérance*) invencible donde se instalaría la nostalgia porque reconocería que su patria es una ciudad invisible situada en el infinito. Así, se remarca que como la esperanza (*espoir*) es la de un Paraíso perdido, irremediablemente perdido, la idea de “esperanza de retornar” (*espérance du retour*) está justificada.<sup>21</sup> La reminiscencia y el

---

<sup>20</sup> [« (...) car le charme [nostalgique] est le piège du temps. Il germe dans le présent et fleurit dans le passé »].

<sup>21</sup> La *espoir* está ligada al hecho de esperar y desear que alguna cosa mejore; puede ser considerada como una emoción o una pasión. En cambio, la *espérance* es una confianza pura y desinteresada en el futuro (*avenir*), es

arrepentimiento son dos formas retrospectivas de este deseo de retorno. Para terminar, Jankélévitch resalta que el hombre que regresa a sus orígenes además de volver viejo retorna a dónde él jamás ha estado, a un falso reconocimiento.

Habiendo visto ya la complejidad misma de la nostalgia tanto en sus paradojas como en sus deseos, nociones como *nostalgia abierta*, *espacio nostálgico*, *irreversibilidad temporal*, *encanto nostálgico*, *peregrinaje espiritual*, esperanza de retornar y decepción al retorno serán importantes al momento de emprender nuestra lectura de la poesía de Eduardo Mitre. Poesía que, como ya se ha notado anteriormente, está fuertemente relacionada con la presencia paradójica de un otro ausente y un peregrinaje del yo. Poesía que como el mismo Mitre dice “está al comienzo, en las fundaciones de las culturas, por su alianza con el mito fundador de toda sociedad. Por eso, la palabra poética es o fue primordial” (En Lema, 2013: 38) porque es un canto a esa ausencia que se sabe que jamás volverá.

### **Retorno-origen: memoria e imaginación**

Para volver es necesario partir, salir de ese lugar primero. Si desde la propuesta de Jankélévitch consideraremos la relación entre el retorno y la nostalgia como el primer remedio y como generador de un *tiempo nostálgico*, un peregrinaje a los tiempos de los orígenes, también debemos entender cómo el *retorno-origen* (retorno a los orígenes) por medio de la memoria y la imaginación cumple dentro de la poesía mitreana un papel fundamental. A continuación, ahondaremos un poco más en aquello que entendemos como *retorno-origen*, en tanto movimiento de la voz poética, y también en las definiciones de memoria e imaginación, en tanto mecanismos que posibilitan dicho movimiento. Asimismo, esto nos permitirá adelantar cómo ese *retorno-origen* tiene una relación profunda con la concepción de los espacios interiores en oposición a los exteriores en la poesía de Eduardo Mitre. Seguimos en ese diálogo con aquellos nombres y títulos que nos parecen fundamentales para nuestra lectura y en la escritura mitreana en sí.

---

un valor presente en diversas tradiciones religiosas o espirituales. La *espérance* es una de las virtudes teológicas (junto a la fe y la caridad) y evoca entre otras el acceso a la vida eterna. La *espoir* es dicha y deseo, mientras que la *espérance* es prudencia y paciencia. La *espoir* puede ser decepcionante, mientras que la *espérance* no.

Para nuestro trabajo entenderemos el *retorno-origen* como “[u]n regreso al origen que es, asimismo, un volver al principio” (Paz, 1990: 126). Un movimiento que según Octavio Paz se da dentro de la poesía moderna (aquella gestada desde la Revolución francesa) como reacción al presupuesto de progreso como evolución lineal. Resulta importante considerar esto porque esta inclinación a dirigir la vista hacia los orígenes marcaría una orientación crítica de la voz poética respecto al mundo en el que vive, puesto que “[l]as vueltas al origen son casi siempre revueltas: renovaciones, renacimientos” (127). Así, desde la propuesta de Paz, la poesía es la *otra voz*, esa voz que es “de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy mismo, antigüedad sin fechas” (131), esa voz que vendría a recordarnos lo que tercamente hemos olvidado puesto que “[l]a poesía es la memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz. La *otra voz* no es la voz de ultratumba: es la del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre” (136).<sup>22</sup>

Para explicar cómo tomaremos la memoria y la imaginación, en tanto mecanismos que permiten a la voz poética realizar el movimiento de *retorno-origen*, consideramos importante dialogar con el primer capítulo de *La memoria, la historia, el olvido* (2000) de Paul Ricœur titulado “Memoria e imaginación” de la primera parte “I. De la memoria y de la reminiscencia”.<sup>23</sup> Por consiguiente, siguiendo a este autor, más que considerar a la memoria como una región de la imaginación o una mera representación por medio de la imagen (visual y auditiva) la tomaremos diferente a la segunda: “la *imaginación* dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; [...] la *memoria* va hacia la realidad anterior [...] de lo recordado” (22). Sin embargo, es también importante tomar en cuenta que el problema de la imaginación comprende a la memoria ya que lo que se intenta conseguir es la “representación de una ausencia” y asimismo al recuerdo puesto que también se aspira a

---

<sup>22</sup> La propuesta que subyace en este texto de Octavio Paz, “La otra voz” (1989), sirve para cerrar sus reflexiones sobre la poesía en la modernidad y su posible razón de ser en el siglo XXI. Preguntándose quiénes son realmente aquellos que leen poemas hoy en día, el autor afirma en un primer momento que la mayor amenaza de la literatura y las artes es el mercado. Es por este motivo que se considera a la poesía como esa *otra voz* participe fundamental en el advenimiento de una “nueva filosofía política”.

<sup>23</sup> Es conveniente resaltar que, aunque nuestra lectura no llegue a considerar esto en un principio, en este texto Paul Ricœur plantea su trabajo a partir de dos preguntas (“¿de qué hay recuerdo? y ¿de quién es la memoria?”) y de la necesidad de que para saber el ¿quién se acuerda? (*memoria reflexiva*) se debería comenzar por el ¿qué? (el *recuerdo*) pasando por el ¿cómo? (*reminiscencia*).

lograr la “representación de una cosa percibida anteriormente”. De esta manera, la memoria sería el referente último que tenemos del pasado que, apoyándose en ocasiones en la imaginación –caso como el de la poesía–, lucharía incesantemente contra la aparición del olvido por medio del recuerdo y otros fenómenos mnemónicos como la evocación y la búsqueda o rememoración (40-57). Veremos desde nuestra lectura cómo en la poesía mitreana se encuentra latente esta lucha contra la aparición del olvido.

No obstante, antes es necesario complementar nuestra propuesta con aquello que Gastón Bachelard desarrolla en *La poética del espacio* (1957) respecto a la relación entre memoria e imaginación en donde “una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y la imagen” (2000: 29). Para Bachelard, la imagen poética, esencialmente variable y producto de toda actividad lingüística situada en el origen del hablante, tiene la capacidad de generar resonancia-repercusión en nuestro pasado, puesto que tocaría las profundidades antes de conmover las superficies. En este sentido, es la imaginación, además de lo propuesto por Ricœur, “una potencia mayor de la naturaleza humana” en tanto posibilita la producción de imágenes y nuestro desprendimiento “a la vez del pasado y la realidad” (21). Este potencial de la imaginación sublimado en la imagen poética es el que va a posibilitarnos, en una última instancia, acercarnos a esa profunda nostalgia que creemos presente y latente en la poesía mitreana que, en el lugar del exilio, y como el amor, fabricaría sus lugares sagrados. Por ejemplo, y a modo de adelanto, vemos que cuando Bachelard desarrolla su lectura en torno al espacio de la casa ve necesario caracterizar ya desde este punto aquello que él denomina la *región de ensoñación* constituida por los lugares interiores que, en oposición a los lugares exteriores, son generadores potenciales de recuerdos tanto en su presencia como espacios ideales para soñar en paz como en su ausencia en tanto espacios para ser recordados (29). En este sentido, cuando se sueña en la casa natal se ensueña con ese calor primero del paraíso material. Puesto que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (28). Noción asociada a esos lugares de posesión, espacios amados y defendidos contra fuerzas adversas (22) de los cuales ya Jankélévitch nos hablaba como recuerdos y motivos primeros a dónde querer retornar.

Es así que nuestra lectura pasará, al menos en una primera instancia, por esa *geografía pathética* del *espacio nostálgico* para luego evidenciar cómo esa conciencia del *viajero nostálgico* llega a un *tiempo nostálgico* atravesando la poesía mitreana. En este recorrido veremos cómo los mecanismos de la *memoria e imaginación* (propuestos sobre todo desde Ricœur, pero también desde Bachelard) nos marcarán ese movimiento de *retorno-origen* (retomado de nuestra lectura de Paz) que ya señalamos al principio y que bien puede ser comparado con el *peregrinaje a los orígenes* de Jankélévitch. En este itinerario de lectura, evidentemente, tendrán un lugar igualmente importante los diálogos que se puedan hacer con los críticos mitreanos junto a las demás ideas de los teóricos ya señalados. Recordemos que la pugna que creemos existente en esta poesía pasa por ese deseo de evitar la inminente llegada del olvido y la permanencia, como consecuencia, de una profunda nostalgia. Nostalgia que, paradójica en sí misma, no es sino además la manifestación de una conciencia de un yo que posibilita a la voz poética seguir su camino a cualquier parte.

## Capítulo I

### Retorno-origen

Sed de vernos y de ver.  
Sed de toda llegada  
Y todo nacer.  
("Juegos de la luz")

Son con estos versos que nos enlistamos al camino de la escritura. Los primeros tres versos del primer poema que llamó nuestra atención lectora. Nuestra sed, que es deseo, nos llevará a camino de cualquier parte, a volver a nacer y recorrer distancias. Comencemos, pues, nuestra lectura haciendo la primera aproximación a la poesía de Eduardo Mitre desde un itinerario cronológico: desde sus primeros poemas hasta los últimos y siguiendo las tres etapas que ya presentamos anteriormente. Para este capítulo caminaremos muy de cerca con la noción de *retorno-origen* que ya anticipamos páginas atrás.

Cuando hablamos del movimiento de *retorno-origen* en la poesía mitreana, no solo hablamos de un simple anhelo de volver a un tiempo pasado. Desde un principio este movimiento tiene el afán de deshacerse de la simplificación resumida en la frase "todo tiempo pasado fue mejor". Aunque sí, el movimiento de *retorno-origen* está siempre motivado por un deseo de echar los ojos atrás más que hacía adelante. Echar los ojos atrás, pero para sacar la voz acá, para hacer presente el pasado en el instante del poema. Esa voz que se saca es esa *otra voz* de la que Octavio Paz nos habla. Aquella misma que desea volver al principio ya no solo para buscar la comunión perfecta sino para enfrentar, por medio del acto del lenguaje, "las luchas y las uniones, los amores y las separaciones de los astros y de las células, de los átomos y de los hombres" (Paz, 1990: 138).<sup>24</sup> Es en ese movimiento, en ese "pequeño cosmos animado" hecho poema, que la poesía mitreana tiene, sin duda, una predilección sobre el pasado que con el paso de los años parece ser tratado de diferente manera en la medida en que el corpus

---

<sup>24</sup> La creación poética, desde la lectura de Octavio Paz, tiene una importante relación con la condición humana de la imaginación. Retomamos esto con más detalle en el tercer capítulo que trata justamente de la imaginación y la memoria.



poético va creciendo. Pues, aunque nuestra intención es las más de las veces no priorizar la relación entre la vida del autor y la obra, es un hecho innegable que también la voz poética va creciendo –envejeciendo– con el pasar del tiempo. No es la misma voz la que desea y arde en la *Elegía a una muchacha* (1965)<sup>25</sup> que la voz que extraña y añora en *La última adolescencia* (2016) y en *A cántaros* (2021). No son las mismas ausencias las que se evocan.

## Etapa formal

Al polvo vamos, pero venimos del agua  
 (“Versículo”)

Esta es la etapa que consideramos que abre la poesía mitreana. Siguiendo las lecturas de Blanca Wiethüchter y Luís H. Antezana, los primeros libros tienden a tomar muy en cuenta la importancia de la página en blanco como un elemento más en la construcción de sentidos dentro del poema. Ante la insuficiencia del lenguaje “para expresar la complejidad de la experiencia” (Wiethüchter, 2017: 31), “Mitre no solo trabaja con ‘palabras’, en rigor, su escritura implica relaciones entre el grafismo<sup>26</sup> y el juego de espacio en la página blanca” (Antezana, 1977: 94). Varios de los poemas revisitados por la crítica se adhieren a esta premisa, sobre todo los que encontramos en *Morada* (1975). Aunque, evidentemente, no todos los poemas desde *Elegía a una muchacha* (1965) hasta *Mirabilia* (1979) están inclinados a una poesía concreta o visual sí mantienen una fuerte relación con la forma misma

---

<sup>25</sup> Sobre *Elegía a una muchacha* (1965), primer libro publicado por Mitre, ya bien Guillermo Ruiz Plaza señaló un carácter diferenciador al resto de los poemarios del autor boliviano que, aunque en un principio se distingue de los siguientes por su extensión –que luego el mismo Mitre retoma en poemas como “La luz del regreso”– sigue siendo diferente por el tratamiento del lenguaje. Después de este poemario, “el sujeto ya no busca *expresar* un mundo interno, un imaginario autónomo [...] sino tan solo indicar lo visible: el mundo. [...] El paso de la primera a la segunda versión de la *Elegía* [Antezana antes ya señala la existencia de estas dos versiones] y, de esta, a los poemas que componen *Ferviente humo*, deja emerger, tres grandes marcas poéticas: sencillez, brevedad y claridad” (Ruiz Plaza, 2013:19-20).

<sup>26</sup> El grafismo implícito es una de las seis dimensiones características formal y temáticamente hablando de la poesía mitreana que Antezana encuentra en su lectura. Aglutinaría todos aquellos rasgos de esta escritura que han sido asociados con la poesía formal, visual, concreta, etc. que desde el diseño espacial de las letras y las palabras hacen al espacio “un signo más junto a otros signos gráficos” (1977: 95). Las otras cinco características, según el crítico, son: la celebración, la brevedad, “la esquivada dimensión del silencio”, “el cuerpo como signo” y la presencia y la cotidianeidad de los seres y las cosas.

que los versos van creando tanto en su espacio con relación a los otros como en las mismas imágenes que van gestando. Un cuerpo-poema, podríamos decir, donde el cuerpo amado, deseado, añorado “sería, en última instancia, la condición necesaria de la significación y de la comunicación” (Antezana, 1977: 107). Por eso es que en esta poesía se quiere que todo acto del lenguaje sea un “Corpus” aprehensible:

Cristalina  
Como

En la página	En la mesa el agua
Una palabra	Deseosa de ser
Dicha	Consumada

Brilla

En la sábana	Tu desnudez (2012: 81) <sup>27</sup>
--------------	--------------------------------------

Desde el procedimiento del mirar y desear el cuerpo del otro, en tanto acto amatorio e incluso erótico, hasta la misma concepción del texto poético como un corpus hecho cuerpo en su materialidad misma, la palabra es materia prima del poema.<sup>28</sup> Es por eso que solo esta puede posibilitar la sed de retorno de la voz poética. Las palabras y las cosas son deseadas. En este poema la palabra desea ser dicha en la página para poder *ser*, al igual que el cuerpo desnudo desea ser consumado.<sup>29</sup> Ambas imágenes no están solo conectadas por la sed de fecundación sino por la misma materialidad de las cosas: el blanco de la página y de las sábanas. Ambas brillan, porque la palabra en la lectura se encuentra en medio de las dos imágenes. Ambas se iluminan. Esto, sin duda, nos lleva a entender cómo la construcción de la imagen se da por medio de la iluminación, la importancia de la luz. El poema alumbra con la palabra aquello que desea que sea, concibe en el movimiento del *retorno-origen* una serie de “Juegos de la luz” (18-25) que

---

<sup>27</sup> Todas las citas de los poemas de Eduardo Mitre desde *Elegía a una muchacha* (1965) hasta *Camino de cualquier parte* (1998) vienen de la *Obra poética (1965-1998)* (2012).

<sup>28</sup> A este acto creador Juan Pablo Vargas (2016) llama “erótica verbal” que si bien sigue la idea del poema desde su composición de palabras se inclina más por el lado del goce que por el acto reproductivo (creador). Creemos que, aunque esta dimensión es realmente importante, niega en cierto sentido el reverso que coexistente en la poesía mitreana: el del dolor, la ausencia y la imposibilidad misma.

<sup>29</sup> Antezana diría que en esto entra en juego “una doble dinámica del deseo: deseo-de-decir y deseo-de-consumar” (1977: 104).

Con blanco de pozo de sal  
La luz desborda el cauce del mirar.  
Colores y formas anegan.  
[...]  
Como la noche  
Y la niebla  
A lo irreal

Juega la transparencia.

El poema evoca ausencias y para ello se vale de la luz puesto que “la luz entona / silencios amarillos”, cuerpos que aparecen y luego se esfuman, que se van con el poema mismo. Por ahora, podemos decir que “así es la luz: naciendo crea”. Y que en esa creación, en la que subyace el deseo de *retorno-origen*, como ya hemos dicho antes, también recaen las “Confirmaciones y penurias” (28-35) que traen al poema “el deseo que ya no / quisiéramos desear”. La voz poética en este mismo poema al encontrarse ante “ascensiones de cabras [que] oyeron hablar a los dioses” y ante “el silencio [que] se inclina” sentencia para sí mismo: “Avergonzado, escribo: / Itea, verano de 1970”,<sup>30</sup> confirmando su propia condición humana.

Sin embargo, es esa misma dimensión humana que posibilita a la voz poética emprender el movimiento de *retorno-origen*. En *Ferviente humo* (1976) el deseo de evocación de la forma tiende su mirada a esos rostros que se perdieron en el pasado y con los que se quiere establecer un diálogo de a dos: con esos otros que se representan en la imagen de “El ausente” (102).<sup>31</sup> Pero en ese deseo, que es esfuerzo, la voz poética se da cuenta de que “volver atrás / no tiene

---

<sup>30</sup> No es extraño encontrar otros poemas de Eduardo Mitre donde la voz poética se instala dentro del texto en el mismo acto de la escritura dando un lugar y una fecha. Ejemplo de este gesto escritural es el conocido poema extenso *Razón ardiente* ubicado en París, 1980. Evidentemente, es posible ver una relación entre la vida del autor con la escritura de su obra. Solo como dato aparte, más allá de confirmar o negar la visita de Mitre a la ciudad griega de Itea, se sabe que, hacia 1968, el poeta boliviano realiza estudios en literatura en Francia.

<sup>31</sup> Similar ejercicio de escritura poética podemos ver en las “Moradas” en *Estrella Segregada* (1973) y en *Reverso de la transparencia* (1975) de Óscar Cerruto (1912-1981) que en el poema entabla diálogo con otros poetas ya fallecidos (Ver la introducción a la *Obra Poética* de Oscar Cerruto escrita por Mónica Velásquez [2007] y el ensayo que Eduardo Mitre le dedica a este poeta y que está recopilado en *Las páginas del árbol* [2021]). Este gesto del poeta lector lo comparten Cerruto y Mitre. Y de hecho el segundo le dedica un poema al primero en este libro, *Ferviente humo*. Ahondaremos en el siguiente capítulo esta dimensión en la poesía mitreana y su relación con la nostalgia.

sol / ni sangre / ni camino” y que la evocación del ausente en el poema “no tiene sino / un rostro parecido / sin ojos que te miren / ni voz que te responda”. Así, cuando se trae al poema a “Safo” (89) su evocación responde que “salvo de nombre, nadie me toca”. “Violeta Parra” (90), por su parte, sentencia que “los recuerdos desentierran, no resucitan”. Esos mismos recuerdos que están deseosos de ser imágenes en el poema<sup>32</sup> y que con “Jaime Saenz” (99)<sup>33</sup> entendemos que mantienen a la voz poética en un “tiempo perdurable” que, cual hechizo, no le permiten volver a estar “en la vida que fluye como un río”.<sup>34</sup> Entonces, estos rostros en el deseo de ser forma, ser imagen, ser cuerpo son concebidos ya no como aquellos que se deberían evocar sino como estatuas, ausencias-presentes con las que no se puede interactuar. Por eso es que en el *retorno-origen*, al principio de la experiencia propia, la voz poética encuentra que ya “no hay nubes: sólo armas y sangre. Olvido y piedra” (104).

No obstante, la voz poética, aunque parece quedar atrapada y encandilada, recuerda que, ante todo, “en el principio era la oscuridad” (“Tríptico”, 135) y que en realidad son las palabras las que iluminan el camino del *retorno-origen*. Esas mismas palabras que dijimos que vienen a ser el cuerpo mismo de los poemas. Así, esa misma conciencia por el lenguaje es la que evita la fatal resignación justamente con el advenimiento de la palabra, de “Una palabra” (149) que

Una mañana de pronto, bella armónica de cuatro sílabas, caballito de mar, campanilla, mucho más allá del sentido (caos/orgía), pura alegría de estar vivo y salir (o quedarse) a jugar con lo visto y lo oído y las palabras en ronda alrededor de una sola: Mirabilia.

Lenguaje que, textualmente, maravilla e invita a la voz poética a celebrar la cotidianeidad de la vida y la materialidad de las cosas.<sup>35</sup> Lenguaje que recuerda que “de aire y de luz / nacida vas / a decir los nombres” (172).

---

<sup>32</sup> Recordemos que Octavio Paz sostiene que “[l]a poesía es la Memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz” (1990: 136).

<sup>33</sup> *A cántaros* (2021) se abre con otro poema que gira alrededor de la experiencia del sujeto mitreano con este escritor boliviano: “Primer encuentro con Jaime Saenz” (9-11).

<sup>34</sup> La imagen de la vida que fluye como el río, devenida del pensamiento de Heráclito, es recurrente en la poesía mitreana. Volveremos sobre esto en el tercer capítulo.

<sup>35</sup> Para Antezana, con este gesto “Mitre recobra –o busca recobrar– un ámbito de ‘intimidad’ que quiere inscribir a las cosas y los seres cotidianos lo más cerca posible de su ‘inocencia’” (1986: 266).

## Etapa dialógica

Si las palabras pueden ser convertidas en cuerpos también “los cuerpos pueden ser convertidos en palabras” (Antezana, 1977: 105).<sup>36</sup> En el medio de la producción poética de Eduardo Mitre tenemos aquellos textos que van a inclinarse por ser extensos y estar dirigidos “a figuras como interlocutores o guías” (Velásquez, 2004). Pasando por los seres queridos del sujeto mitreano, escritores, pintores y llegando a establecer diálogo, incluso, con personajes de ficción estos cuerpos no están sino hechos de palabras en el poema.

Vale la pena recordar en este punto la profunda relación que tiene el poema largo con el canto y los orígenes mismo de la poesía. “Contar y cantar” (1986: 11-30), nos dice Octavio Paz, al referirse al poema extenso en la poesía moderna, que son dos de sus características fundamentales:

Reducido a su forma más simple y esencial, el poema es una canción. El canto no es discurso ni explicación. [...] [P]ara *cantar* la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe *contar* sus hazañas y la de los otros aqueos y troyanos. El canto se vuelve cuento y, a su vez, el cuento se vuelve canto. En su forma más inmediata, el cuento es el relato de un suceso o una historia. El poema nos cuenta algo: las historias de los héroes. El poema extenso es, en su origen, poema épico (13).

Obviamente, este protagonismo del héroe épico y su relación con lo divino se fracturan con el advenimiento de la modernidad y el ocaso de los dioses. Bien señala Paz que desde Dante el protagonismo pasa a la figura central de la primera persona del singular, el que ahora llamamos yo poético, y quien en la poesía mitreana emprende camino al *retorno-origen*, a *La luz del regreso* (1990). Es así que desde esta perspectiva podemos explicar la importancia del sujeto mitreano en tanto articulador y centro a quien se dirigen estos interlocutores.<sup>37</sup>

De hecho, la importancia del tú en la poesía mitreana es tal que estos interlocutores no solo tienen un carácter detonante en el comienzo del *retorno-origen*, sino también son a estos a

---

<sup>36</sup> La palabra y la reflexión sobre ella son tópicos que Eduardo Mitre retoma constantemente. Cuando hablemos de la *nostalgia escritural* veremos esto con mayor atención.

<sup>37</sup> Podemos bien asociar esta afirmación con aquello que Mónica Velásquez indica como “poética del encuentro” en la escritura mitreana (2016: 19).

los que en buena medida el yo se dirige. Velásquez, siguiendo la lectura de Philippe Lacoue-Labarthe (*La poésie comme expérience*, 1986), sostiene que Mitre en su poesía se dirige a ellos “por medio de ciertas acciones verbales [...]: invocar, percibir, preguntar, ordenar, solicitar” (2016: 31).

Así, dentro de esta etapa, que por estas razones denominamos “dialógica” y que va desde *Razón ardiente* (1980) hasta *Camino de cualquier parte* (1998) y donde tenemos el corpus que más ha sido revisitado por la crítica literaria, encontramos poemas como “Yaba Alberto” y “El peregrino y la ausencia”. Dos poemas hermanados por la figura del padre ausente e instaurados en ese deseo de viajar a Granada juntos. Deseo que nunca se hizo realidad. Ambos, poemas “extensos” son cantos de un cuento, de un acontecimiento que vienen a traer a la imagen del padre muerto. La voz poética al entrar a Granada invita al padre a pasear con este por la ciudad:

Pero ven tú conmigo; desanda  
el oscuro silencio que nos separa  
que cinco años de muerto  
tampoco es tan lejos, yaba.  
Ven conmigo  
al menos en estas palabras  
que de un peregrino son errante  
y cumple tu deseo (209).

Solo las palabras en el poema son capaces de traer de vuelta al padre tras años de ausencia y cumplir ese deseo de estar en Granada juntos. En este sentido, ambos poemas, “trabajan la posibilidad del lenguaje que trae de la muerte a los seres amados y perdidos, para abrir una herida en el tiempo y posibilitar un último instante de encuentro” (Velásquez, 2016 19). Como insinuamos al inicio de este apartado, solo las palabras hacen tangible este cuerpo querido. Solo las palabras posibilitan este “poema-reencuentro” que no solo en su presencia en el texto parecen consumir un encuentro familiar sino en la invocación de aquellos orígenes mismos de la herencia cultural de la voz poética peregrina y errante:<sup>38</sup> “Oh

---

<sup>38</sup> Poco antes de la última cita, Velásquez afirma que en *Desde tu cuerpo* (1984) también el padre –que en este caso es el sujeto mitreano– “le recuerda su origen e identidad” a su hijo.

yaba Alberto, / mi semen, mi semilla, / mi melancólico, mi sibarita, / mi siervo, mi califa” (206), exclama el yo poético. Palabras de doble filo, que cargadas de múltiples sentidos y mediadas por el afecto del sujeto mitreano, invocan y que una vez que convocan a la imagen del padre llevan al yo “hasta dar / con la página huérfana / donde el encuentro se borra / y la soledad [le] rodea” (206). Pues “invocar es un deseo y una necesidad de que alguien acuda, de que alguien nos complete en nuestra fragmentación y soledad existenciales” (Velásquez, 2016: 32). Y recordemos que, en estos dos poemas, como también sucede en varios otros a lo largo de la obra mitreana, a quien se desea traer presente es a alguien muerto. Maurice Blanchot sostiene que “la escritura detenta la exigencia de retorno” (2021: 58). Esta exigencia, que retomaremos con más detalle en el tercer capítulo, nos permite en este caso dilucidar la importancia de la presencia de la muerte en los cuerpos de los muertos, que venidos de un tiempo pasado de la memoria –Yaba Alberto muerto hace cinco años atrás– vienen a confirmar ese vacío que tiene el pasado donde “la muerte halla en él su tumba” (2012: 57). Vacío que termina de explicar la forma misma en cómo, tanto “Yaba Alberto” como “El peregrino y la ausencia”, se construyen alrededor de la figura del padre ausente que, más que solo ser el recuerdo doloroso de alguien que ya no está, viene a ser la posibilidad, desde la escritura poética, de completar aquello que el sujeto mitreano confiesa que nunca terminó siendo: “el viaje a Granada que nunca hicimos”.<sup>39</sup>

Pero así como se desea traer al presente a aquellos que ya están marcados por el fatídico signo de la muerte, ese interlocutor con el que se quiere dialogar puede ser diferente dependiendo del motivo de la escritura e incluso el lugar desde donde se enuncie el poema.<sup>40</sup> Por ejemplo, en “La luz del regreso” (231-243) se vuelve sobre el acto de iluminar con las palabras para reafirmar que la escritura es la única posibilidad de *retorno-origen* y de

---

<sup>39</sup> Este gesto en Mitre, según Mónica Velásquez, se hace presente para “cubrir una ausencia, un error, una muerte, más que para recordar el pasado” (2010: 55). También recordemos en este punto que el *encanto nostálgico*, al que se refiere Jankélévitch, nos señala que el interés del sujeto por el pasado recae, entre otras cuestiones, en el deseo de reanimarlo y completarlo.

<sup>40</sup> Por ejemplo, y aunque no son parte de nuestra selección de poemas mitreanos, podemos añadir que cuando el sujeto poético está “Por Taxco” (226-227) se encuentra acompañado por la ausencia de Ana María de la Borda y cuando está “De paso” por Baeza y Úbeda hace de guía Federico García Lorca por medio de unos versos de su poema “Paisaje”.

interlocución con un tú que se desea tener en el proceso de lectura-escritura.<sup>41</sup> La “escritura del tiempo” y la evocación de las imágenes de la infancia a partir de la lectura de una carta por parte de la voz poética son los móviles que llevan al poema a reflexionar sobre la ausencia de lo añorado y el sentido de extrañeza en el retorno: en el umbral mismo de la puerta de la casa materna. De esta manera, la relación más importante de interlocución que el yo poético tiene en este poema es con el tú-remitente de la carta, motivo y camino a la luz del regreso. Este tú, que además de estar en el otro lado de la escritura marcado en el poema “en un deslumbrante verano”, en contraposición al invierno del espacio del yo, en un momento será imaginado ejerciendo el mismo acto de la escritura:

Miro tu mano que escribe la carta  
que he recibido esta mañana  
[...]

Miro tu mano  
su movimiento de barca  
blancura en el blanco  
bajo tus ojos  
ensimismados  
dibujo un caracol de palabras:  
Me lo llevo al oído  
con la mirada  
y escucho como una marea  
tu honda  
pausada  
respiración en la ausencia (242).

Este interlocutor ausente, que aquí parece tener un papel más activo (actante) que Yaba Alberto en los anteriores poemas, en otras ocasiones recibe claramente el denominativo de “La ausente”. Ese tú amado que, sin duda teniendo ecos de *Elegía a una muchacha* (1965), se desea presente pero que el yo poético admite con miedo –bajo la “poca luz / en el recuerdo”–: “¡Qué pena, amor, / que tu presencia, / dependa tanto de tu cuerpo!” (255). En

---

<sup>41</sup> Sin duda este es uno de los poemas extensos que más llamó nuestra atención. Sobre este y las figuras que evoca en sus versos volveremos con mucho más detalle en el tercer capítulo.



esos momentos, el sujeto mitreano vuelve a saber que no basta con recordar la ausencia, que la dimensión corporal es única e irreplicable y no le es ajena al lenguaje; pero que, aun así, no cesa en intentar acercarse a ese tú cubriendo su cuerpo con palabras.<sup>42</sup> Se ensimisma en la escritura y sentencia que en el lenguaje “escribo un puente, / no para conquistarte:/ para llegar a ti” (430), dejando abierta aún la posibilidad.

## **Etapa vivencial**

Las palabras natales  
que fielmente nos siguen  
camino de cualquier parte  
(“Talismanes”)

A esta tercera etapa, y última en cuanto a cronología, la caracterizamos por una vuelta a la extensión breve en el poema, pero ahora con una fuerte relación con la experiencia y vivencias personales del yo poético.<sup>43</sup> Desde *El paraguas de Manhattan* (2004) hasta *A cántaros* (2021),<sup>44</sup> último libro de poemas publicado hasta la fecha, Eduardo Mitre configura una poética más íntima y allegada a la relación entre el pasado y la memoria. Es desde este lugar en el mundo, entonces, que se desea no pocas veces realizar un tránsito no solo espacial sino también temporal.<sup>45</sup> Pues, recordemos que “no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma” (Ricœur, 2000: 40).

---

<sup>42</sup> El cuerpo amado cubierto (hecho) de palabras es una apreciación que retomo parcialmente de Juan Pablo Vargas que, al leer el poema “Con la lengua” (2012: 394), sostiene que: “La escritura de la loa en honor del sexo de la amante termina siendo un cubrir su cuerpo con palabras. Se debe leer para poder escribir; [y] se debe ver el cuerpo de la amante para poder erotizarlo” (2016: 122).

<sup>43</sup> Junto al movimiento espacial que realiza Eduardo Mitre en su vida, los libros que irá publicando también estarán instaurados en estos lugares desde donde el poeta escribe. Ya Milenka Torrico insinuaba este rasgo al afirmar que “la experiencia vivencial es [...] la materia prima de su escritura” (2016: 38). Estas referencias biográficas al autor serán consideradas en su conjunto, sobre todo, cuando hablemos de la *nostalgia personal*.

<sup>44</sup> Recordemos que si bien, nuestra lectura y selección de corpus considera los poemas que aparecen hasta *La última adolescencia* (2016) creemos que este poemario publicado el 2021 sigue las líneas de escritura propuestas en esta etapa. En la medida de lo posible, señalaremos a pie de página algunas de estas continuidades.

<sup>45</sup> Poemas donde el sujeto mitreano desea volver a Cochabamba u otros lugares donde, cual vitrales, rememoran la imagen ausente de los seres amados son ejemplos de esto.

Aunque esta traslación espacio-temporal que se desea fuertemente en esta etapa sea el aspecto más importante para nuestra lectura, que dicho sea de paso ya se hace presente en poemarios anteriores, aunque no con tanta intensidad, no debemos dejar de lado que en estos últimos libros el lugar de enunciación del yo es completamente distinguible y diferente de los anteriores poemas mitreanos. La ciudad de Nueva York es el eje no digamos articulador sino central desde donde la voz poética emprende ese movimiento de *retorno-origen*. Modesta Suárez, al hacer una lectura de *El paraguas de Manhattan* (2004), afirma que estos poemas se inscriben, dentro de lo biográfico del poeta, en momentos de un viaje cosmopolita que constituyen “la escena teatral y viva de Nueva York” (2013).<sup>46</sup> Así, claramente los poemas trazan una cartografía poética tomando como referentes lugares de esta ciudad que como sostiene Antonio Muñoz Molina tienen “esa virtud de devolverlo a uno repentinamente a sus orígenes, a sus recuerdos más lejanos, de traerle una presencia y un acento a país perdido” (2007: 7).<sup>47</sup>

En “Retorno al Hudson” somos testigos de un reencuentro entre el yo y el río Hudson que se da “después de tantos años”. Un estado de gracia, sin duda, se desprende de este retorno que, sin embargo, en esa celebración de “volver a contemplarlo” vemos una clara diferenciación entre el que regresa y el que recibe al recién llegado. El río parece mantener “su idéntico curso” a la vista de un viajero que no sabe si “acaso el mismo río es otro” o solo él ya no es

---

<sup>46</sup> “En medio de estas lecturas, uno encontrará poemas que no cubren necesariamente poemarios enteros pero que, sin embargo, se inscriben en la biografía de los poetas como momentos de un recorrido cosmopolita” [«*Au cœur de ces lectures, on trouvera des poèmes qui ne recouvrent pas forcément des recueils entiers mais qui s’inscrivent, dans la biographie des poètes, comme des moments d’un parcours cosmopolite*»] (103) (la traducción es nuestra). Además de este libro de Mitre, Suárez hace una lectura de *Valses y otras falsas confesiones* (1971) de Blanca Varela (Lima, 1926-2009) y *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986) de Enrique Lihn (Santiago, 1929-1988). La crítica concluye que aquello que parece “imponerse después de la lectura de estos pocos poemas, frutos del paso (más o menos largo) de los poetas por Manhattan, es, sin duda, la escena teatralizada, viva, que constituye Nueva York” [«*s’imposer après la lecture de ces quelques poèmes, fruits du passage (plus ou moins long) des poètes par Manhattan, tient sans doute à la scène théâtralisée, vivante, que constitue New-York* »] (114). La traducción del texto de Suárez es nuestra.

<sup>47</sup> Este es uno de los dos epígrafes que dan inicio a *Vitrales de la memoria* (2007). El otro es de Virginia Woolf que en la cita de Mitre dice “La costurera es la Memoria, y, por cierto, bien caprichosa. La Memoria mete y saca su aguja, de arriba abajo, de acá para allá. Ignoramos lo que viene enseguida, lo que vendrá después” [“*Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither. We know not what comes next, or what follows after*” (Orlando: a biography, 2006: 58)].

aquel que era antes.<sup>48</sup> De este encuentro se desprende aquello que Jankélévitch llama “la decepción de Ulises”. Esto queda bien ilustrado por el francés que explica que en un primer momento Ulises siente un “falso reconocimiento” de Ítaca a su regreso, que aunque sea la tierra de sus orígenes ha estado ausente de él por mucho tiempo, y que por esa misma razón, en una segunda instancia, no la encuentra familiar y tampoco él mismo no se halla en ella.<sup>49</sup> A esto se añade una reflexión del tiempo y su inevitable paso que parte de la concepción heraclitiana para posibilitar, vía presencia del Hudson, el re-conocimiento de un otro en uno mismo.

Y al igual que el mismo Hudson, el “hermano menor” de este  
el East River nos dice  
tanto como el de Heráclito.

Pero el East River y el Hudson  
no atraviesan el tiempo  
sino sólo espacios,  
y ambos, tras alejarse,  
vuelven a unirse  
y entran juntos en el océano (2004: 47).

Así, ambos ríos, no parecen tener ese carácter que posibilita al yo encontrarse con su pasado sino, al menos en un primer momento, simplemente a poder reconocerse en el paso del tiempo.

Recordemos que la voz poética en la poesía mitreana envejece con el paso del tiempo. Por esa misma razón, *Vitrales de la memoria* (2007) se constituye como un corpus de poemas que recubren el presente del sujeto poético desde el recuerdo de tiempos pasados. En “Talismanes”, poema que abre el libro, se hace una invocación a las ausencias que estarán presentes: los familiares, los amigos, los espacios ausentes. Todos establecidos, a diferencia

---

<sup>48</sup> Similar tratamiento de este río se lee en el poema “Por el río Hudson” dedicado a Laura y Gabriel Mitre (2021: 42-43).

<sup>49</sup> La decepción, categoría importante en el pensamiento de Jankélévitch que denota la insuficiencia del retorno al problema de la nostalgia, es algo que será tratado al momento en los capítulos siguientes.

de los poemas en la etapa dialógica, ya no tanto como interlocutores sino como advocaciones a los que se desea regresar por medio de

Las palabras natales  
que fielmente nos siguen  
camino de cualquier parte<sup>50</sup>  
y que imprimen como Verónicas<sup>51</sup>  
lo que vuelve en los fortuitos  
vitrales de la memoria (2007: 11).

Y aquí el ejercicio de la memoria, el cual más adelante será tratado en extenso, no está exento tanto de una fortuna que hace posible la manifestación de los recuerdos de una manera inopinada como de una violencia que nos remite también a un carácter fugaz pero también impetuoso. Estas manifestaciones de los recuerdos encuentran casi su desdoblamiento en el “Vital del pasado” (2007: 71), donde el yo en su afán de restitución por medio de la memoria sostiene que “[n]unca se quedó atrás nuestro pasado” sino que junto al tránsito que realizamos –una voz que adhiere al lector al enunciado– por el camino de la vida “siguió, indigente, recolectando / fragmento de cuánto vivimos” y ahora recién que el tiempo hizo que “nos volviéramos lentos” lo sentimos “sobre la espalda, con su talego / de calamidades y milagros”. De esta manera, podemos decir que ambos lados que dan forma a la memoria y sus recuerdos suelen estar, siguiendo a Jankélévitch, *omnipresentes* y *omniausentes* a la vez,<sup>52</sup> a la espera de un detonante para salir a la superficie del presente y del poema.

En todo caso, lo que queremos resaltar en este apartado dedicado a la etapa vivencial es el tiempo en el que se ubican los poemas, el tiempo desde donde se encuentra el sujeto mitreano. Tiempo de la vejez, tiempo de la escritura, tiempo previo a la muerte. Tiempos ideales para restituir ese “Vital in memorial” (2007: 83-84) que aspira a llegar a ese tiempo prenatal

---

<sup>50</sup> Es esta la imagen que la poesía mitreana privilegia para referirse a aquello que nosotros llamamos movimiento de *retorno-origen*. “El viento”, poema que abre el libro al que se hace referencia en este verso, dice: “Pasa por esta calle, como al comienzo, camino de cualquier parte” (315).

<sup>51</sup> Las Verónicas son en la tauromaquia “lance[s] que consiste[n] en esperar el lidiador la acometida del toro teniendo la capa extendida o abierta con ambas manos enfrente de la res” (DLE).

<sup>52</sup> Recordemos que al hablar de la noción de *nusquamidad* en Jankélévitch, Camarero nos decía desde su lectura del francés que esta sería “el modo de existir de aquello que nosotros llamamos la omnipresencia omniausente (2013: 196).

previo al momento de júbilo en el que “por fin tocamos tierra y aire, / con tanta luz enceguecidos / nuestros ojos marsupiales”. En el ocaso de la vida del yo es él mismo el que desea emprender nuevamente camino a ese *retorno-origen* remoto anterior al nacimiento. En esta tercera etapa marcada por una gran interrogante, el yo poético se pregunta a sí mismo si: “¿Será morir emprender un viaje parecido / y la muerte una nao como la madre?”.<sup>53</sup> Al respecto, resulta bastante iluminadora la palabra de Edmundo Camargo –íntimo interlocutor que revisita la escritura mitreana– que nos dice que la poesía “es todo aquello que tiende a perpetuar el minuto velado el rostro de la muerte” (2015: 205). Tal parece que la poesía mitreana no solo es un canto de celebración de la vida sino también un canto de cisne en el ocaso de la vida.

No obstante, en esta etapa, la voz poética se encuentra también en una zona de tránsito entre lo presente y lo ausente. Como en “Manhattan Transfer” (2007: 35)<sup>54</sup> donde se abre “un túnel de palabras” que le permiten llegar “directo a Cochabamba”, lugar donde se encuentra la casa natal. En esos lugares es que se dan *Al paso del instante* (2009) esos movimientos de *retorno-origen*. Como en “Transbordos del instante” (2009: 17) donde en

El ferry de Manhattan a Staten Island

[...]

De pronto, como un tesoro

rescatado del fondo de los años,

el recuerdo de otro tránsito:

el paso de una orilla a otra

del Estrecho de Tiquina

rumbo a las aguas frías

y celestes del Titicaca.

---

<sup>53</sup> Sobre esta contraposición entre el agua y la oscuridad de un tiempo prenatal y la tierra y el aire de un tiempo de la vida *per se* nos ocuparemos nuevamente al hablar de la *nostalgia temporal*. Sirva por ahora solo explicitar esta relación entre la vivencia del yo poético de una edad de la vejez, propia de esta etapa vivencial, con un deseo de *retorno-origen*.

<sup>54</sup> Recordemos que el título de este poema de Mitre puede hacer referencia ya sea a la Estación de transferencia de Manhattan en New York o a la novela *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos.

El anhelo de volver a un espacio ausente se hace latente. Y así, en ambos poemas, como en muchos otros, el yo se permite estar y no estar a la vez en uno y otro lugar. Ese lugar del *nusquam* (del ninguna parte) que gracias al don de la *ubicuidad*, del que también Jankélévitch nos habla, viene a ser característica propia del sujeto nostálgico.<sup>55</sup>

Pero, así como en *Ferviente Humo* (1976), también en esta etapa las ausencias tienen nombre y apellido.<sup>56</sup> Como en “Ausencia y huella” (2009: 37) donde se lamenta la muerte del poeta José Watanabe, “el guardián del hielo”.<sup>57</sup> Como en “Y tus ropas en el ropero” (2016: 41) donde al retorno a la casa natal las ropas vacías, sin cuerpo a quién dar calor, evocan a la “ausencia definitiva” de la madre. Como en “De un retorno” (2016: 57) donde el yo le escribe a su hijo, Gabriel, por motivo del retorno a Granada –la misma Granada de “Yaba Alberto” y “Peregrino y la ausencia”– recordándole que ese es el lugar donde el sujeto mitreano aprendió a leer y escribir. Todas estas ausencias, que en la memoria del yo poético tienen un rostro, también carecen de cuerpo como ya antes señalábamos y al estar ausentes –valga la repetición– solo son posibles en el mismo acto de la escritura poética.

Esta última etapa en la poesía de Eduardo Mitre no termina sino de evidenciar aquello que se ha ido tanteando a lo largo de un corpus que comienza con *Elegía a una muchacha* (1965). Una tensión constante entre dos pulsiones en la poética mitreana que bien se podrían decir que trabajan desde dos posiciones diferentes respecto al lenguaje. De un lado están “Las maravillosas” (2016: 51) celebraciones y miribilias de la palabra que, a pesar del paso del tiempo, “siguen jugando a ser caballo, / barco, dragón, montaña, / como si aún vivieran en el pasado / mágico de la infancia”. Y del otro se encuentra el “Temor” (2016: 15), ese profundo miedo que se siente en la recta final de la vida y que la voz poética dice encontrar al

---

<sup>55</sup> Otro ejemplo de este tipo y de esta tercera etapa de la poesía mitreana es el poema “A cántaros” (2021: 71-78) donde en un paseo en autobús en Nueva York el sujeto poético recuerda “el primer viaje en tren / de Oruro a Cochabamba” y la posterior llegada y vida en “la casa flamante / construida por los abuelos”.

<sup>56</sup> Además de los mencionados a continuación en el más reciente libro de Mitre (2021) encontramos poemas dirigidos a los escritores bolivianos Jaime Saenz, Rubén Vargas y Jorge Zabala.

<sup>57</sup> Volveremos sobre este poema al hablar de la *nostalgia escritural* de la poesía mitreana y su relación con los interlocutores literarios que realiza esta.

vislumbrar “el paso del río / (el East River, para ser claro y no andar a esta edad con metáforas)”.

Para concluir con este capítulo, y dar paso al segundo en el que volveremos a este corpus desde otras direcciones y considerando aquellos cuatro modos de nostalgia que anticipamos, podemos hacer una brevísima síntesis de lo que hasta ahora hemos podido observar con cierto detalle en estas tres etapas de la poesía de Eduardo Mitre. Evidenciamos que, más allá de la aparente simplificación que implica hacer un ordenamiento cronológico de este tipo, el tomar un corpus extenso por etapas demarcadas y diferenciadas entre sí nos ayuda a ver tanto un tratamiento distinto del lenguaje en cada momento como a hacer una interrelación más afincada en el mismo lenguaje que utilizan los poemas. Por eso, es importante recordar que la etapa formal, dando un papel protagónico a la página en blanco y el espacio entre las palabras, comienza a vislumbrar no solo ya la importancia del cuerpo en tanto materia prima de la escritura, sino como materia esencial que posibilita la consumación en palabras de los cuerpos ausentes. Ya que, sin la presencia del cuerpo la ausencia parece ser total. Y es desde este lugar que ocupa el cuerpo que la segunda etapa, la etapa dialógica, va a tratar de establecer un diálogo íntimo con aquellos interlocutores que en el presente del yo ya no se encuentran. Así, se ve este tránsito espacial, pero sobre todo temporal del sujeto mitreano marcado por el tratamiento de las ausencias: primero alguien falta, luego ese alguien y su cuerpo son extrañados. Ese movimiento de *retorno-origen* no se da tampoco de la misma manera en la segunda y tercera etapas. Por ejemplo, en “La luz del regreso” el acto lectura de una carta inicia ese retorno, en cambio en los *Vitales de la memoria* la imagen del vitral marca ese carácter evocativo, casi de manera clisada, de un tiempo y personas pasados. De esta manera, en la etapa vivencial el tratamiento de las ausencias ya no se da por vía cuerpo, sino solamente por evocación; esa evocación que es “advenimiento actual de un recuerdo” (Ricoeur, 2000: 46) puesto en imagen en el poema que trata de asir y retener en ese movimiento de *retorno-origen* esos cuerpos que ahora ya no son sino solo estatuas o sombras. Y así, con estos caminos recorridos, es que se explica ese carácter vivencial y fuertemente corporal y terrenal de esta última etapa en la poesía mitreana. Etapa que, como dijimos antes,

otorga una gran importancia a las experiencias personales y cotidianas de la voz poética. Puesto que lo pasado, aun siendo más difuso que antes, parece ser más claro que el futuro y la incertidumbre parece acrecentarse con el paso del tiempo. La celebración es sin duda aspecto importante en la poesía de Eduardo Mitre, pero también lo es la nostalgia.



## Capítulo II

### La nostalgia

*L'homme non acclimaté dépérit lui aussi [comme un oranger],  
mais il a conscience de dépérir, et il entrevoit la cause de sa  
langueur, et il devine le remède ; et il donne un nom poétique à ce  
remède : dans ce complexe ambivalent forme d'un mal et d'un remède  
il a reconnu la nostalgie.*  
(Vladimir Jankélévitch)<sup>58</sup>

Llegando a este capítulo y ya visto el deseo latente del yo poético de emprender un movimiento de *retorno-origen*, adentrémonos en la cuestión de la nostalgia. Recordemos que el primer aspecto que posibilita la aparición de la nostalgia es el dolor que el sujeto siente a consecuencia del *mal du pays*. La separación de la patria de origen, y la consciencia de esta, es el carácter más evidente dentro de la poesía de Eduardo Mitre. Como anteriormente señalamos, aunque de manera rápida, autores como Adolfo Cáceres Romero ya indicaron en Mitre la presencia de esta nostalgia por la tierra natal. En su reseña de *El paraguas de Manhattan* el crítico afirma que en este libro, “si bien la nostalgia no tiene la persistencia ni la fuerza de sus otros poemarios, Mitre todavía lleva en sí la imagen de su país natal” (2014). De esta cita nos resulta importante resaltar la aparente simplificación que Cáceres Romero hace del gesto nostálgico mitreano, que consideramos que va más allá del simple deseo de retornar a la patria lejana.<sup>59</sup> Esta complejidad que postulamos, y que Vladimir Jankélévitch la denomina *nostalgia abierta*, ya no se la ubica dentro de un espacio geográfico concreto

---

<sup>58</sup> [“El hombre no aclimatado también se marchita (como un árbol de naranjas); sin embargo, él tiene conciencia de que se está marchitando, y entrevé la causa de su melancolía, y adivina el remedio. Le da un nombre poético a este remedio: en esa compleja y ambivalente forma de un mal y un remedio reconoce la nostalgia”] (1974: 278).

<sup>59</sup> Asimismo, y siguiendo nuestra lectura por etapas en la poesía mitreana, creemos que la nostalgia no solo está presente en este y los siguientes poemarios, sino que se encuentra insertada de una manera más descarnada en los poemas.

sino en una “localización simbólica y metafórica de un deseo indeterminado” (1974: 292).<sup>60</sup> Dentro de los mismos poemas, en los constantes desplazamientos que el sujeto poético realiza a lo largo de un proyecto escritural de más de 50 años, somos lectores testigos de que no siempre se sueña con retornar a esa patria lejana, algunas veces se desea retornar a otros tiempos pasados, y otras veces se escribe desde el mismo lugar de origen revelando que ya no solo basta con el mero desplazamiento espacial. Veamos ahora más de cerca esta pulsión, por ahora solo insinuada en nuestra lectura, en el yo mitreano entre el querer volver a la patria lejana y ya estando allí querer volver a salir, pero también, en ese desplazamiento, anhelar un tiempo pasado. Puesto que “el repatriado, una vez retornado a su hogar, es capaz de expatriarse de nuevo nada más que para tener el placer de volver, [...] para hacer durar el mayor tiempo posible el placer del retorno” (Jankélévitch, 1974: 296).<sup>61</sup>

En este sentido, y volviendo con calma sobre nuestros pasos, la primera relación, y sin duda la más evidente, que podemos hacer entre la nostalgia y este deseo de retorno pasa en esta poesía por la cuestión de lo biográfico. Ya la crítica literaria ha reconocido algunos *biografemas*<sup>62</sup> dentro de los poemas mitreanos en mayor o menor medida,<sup>63</sup> y también aquel lector que acude con regularidad a esta escritura. Cuestiones como la ascendencia palestina de la familia, la llegada en la primera infancia a la Ciudad de Cochabamba y la pronta salida de Bolivia son solo algunos lineamientos que son necesarios considerar al momento de hablar de estos *biografemas*. En lo que concierne a nuestro trabajo, aceptamos la importancia de

---

<sup>60</sup> “Parece, en todo caso, que podemos considerar a la tierra natal como la localización simbólica y metafórica de un deseo indeterminado” [« Il (*la terre natale*) semble bien en tout cas qu'on puisse la considérer comme la localisation symbolique et métaphorique d'un désir indéterminé »].

<sup>61</sup> [« *Le rapatrié, une fois de retour dans ses foyers, est bien capable de s'expatrier à nouveau, rien que pour avoir le plaisir de rentrer ; (...) pour faire durer le plus longtemps possible le plaisir du retour* »].

<sup>62</sup> Entendemos como *biografema*, término postulado por Roland Barthes, aquello que Tamara Videá, al escribir sobre esta poesía, infiere como “un fragmento que ilumina los detalles en el texto, como en la narrativa, ensayo o en este caso la poesía, en una palabra: la vida donde se crea y se recrea todo el tiempo” (2016: 128).

<sup>63</sup> Uno de los textos que toma este aspecto biográfico con mayor interés es justamente el ensayo de Tamara Videá titulado “El caminante en la obra de Mitre: la insistencia de escribir de la vida” (*La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. 2016: 127-145). Desde la relación entre la figura del caminante mitreano con la del *flâneur* de Walter Benjamin y a partir de la capacidad de poder deambular por las ciudades, la autora realiza su lectura partiendo de la experiencia del exilio y la experiencia viajera del autor presentes en esta poesía. Otra crítica que lee la poesía de Mitre desde este lugar es Milenka Torrico que escribe sobre la importancia de la “experiencia vivencial” (2016: 37-60).

estas consideraciones en tanto se encuentran insertos en esta escritura. Sin embargo, nuestra propuesta si bien no descarta esta aproximación, aspira a trabajar los argumentos desde lo que el mismo texto poético evoca o sugiere.

Esta y otras características de la nostalgia, sin duda, deben ser tratadas de una manera más meticulosa en el mismo texto poético. Es por eso que dentro de nuestra propuesta de lectura de la poesía de Eduardo Mitre vemos pertinente reconocer cuatro modos de nostalgia. La intención de esta sistematización no deviene de un deseo por realizar una estricta división en los poemas. Esta decisión tiene un carácter metodológico que permite evidenciar la complejidad del gesto nostálgico en la poesía mitreana. Los cuatro modos son, del más evidente al más complejo: la *nostalgia espacial*, la *nostalgia personal*, la *nostalgia temporal* y la *nostalgia escritural*. A continuación, nos detendremos en cada uno de estos leyéndolos de acuerdo a sus características propias. Para esto, retomaremos la lectura de algunos de los poemas ya presentados en el anterior capítulo y seguiremos muy de cerca el planteamiento de Vladimir Jankélévitch en su libro *L'irréversible et la nostalgie*.

### **Nostalgia espacial**

La primera nostalgia que vamos a tratar es la *espacial*. Como dijimos anteriormente, en este primer nivel el yo, por medio del poema, desea instaurarse en un espacio anterior de su experiencia vivida. Esta nostalgia es, sin duda, la más evidente dentro de la poesía mitreana tanto por la fuerte relación con lo biográfico como por la asociación primordial de la nostalgia con el deseo de volver a la patria lejana –*patrie lointaine*–. Así, esos espacios que constantemente se evocan mantienen una relación con la experiencia del yo y su deseo de volverse a establecer en esos lugares antes habitados. Estos espacios pueden ser distinguidos en dos categorías: las ciudades y la morada. Las ciudades son aquellas mismas que hacen referencia a las metrópolis por donde el sujeto ha pasado. La morada mitreana, por su parte, puede ser entendida como ese espacio íntimo y personal que está asociado a la casa, el cuarto y todo aquello que lleva dentro. Ambas categorías forman en esta poesía aquello que Jankélévitch llama el *espacio nostálgico*, una de las formas más elementales de la nostalgia. Este *espacio nostálgico* se establece en el momento en el que el sujeto, motivado por el

“*pathos* del exilio”, se pone a trazar un mapamundi pasional concentrado “en ciertos puntos privilegiados, alrededor de un lugar bendito o de una tierra santa, en una ciudad querida en el corazón del hombre; [...] [que] para todos los hombres es la ciudad natal” (1974: 277).<sup>64</sup>

Claramente la ciudad a la que el yo poético más desea retornar es a Cochabamba. La ciudad de la infancia y de la juventud. Desde donde el sujeto se encuentre, sea cualquier otra ciudad este otro lugar, se evoca constantemente en los poemas a esta ciudad boliviana pero también a la morada mitreana por excelencia, es decir a la casa materna.<sup>65</sup> De esta manera, en “Manhattan transfer” (2007: 35) se decide abrir “un túnel de palabras / directo a Cochabamba” que le permite al yo poético, siguiendo a Jankélévitch, fabricar lugares santos alrededor de la casa amada, extendiéndose hacia la calle, el barrio y la ciudad donde se encuentra.<sup>66</sup> Así:

De improviso  
brotó un repique de campanas:  
es la iglesia del Hospicio.  
Amanece en la Plaza Colón:  
contemplo las nubes bajas,  
los jacarandás florecidos,  
la pareja de sauces en el estanque.

Ya instaurado en la ciudad ausente, caracterizada por imágenes propias de la región –las imágenes florales cumplen claramente esta función–, el yo va en busca de la morada natal:

---

<sup>64</sup> [« *Elle (la mappemonde passionnelle) se concentre en certains points privilégiés, autour d'un lieu béni ou d'une terre sainte, dans une ville chère au cœur de l'homme ; (...) pour tous les hommes, c'est la ville natale* »].

<sup>65</sup> En “Morada / Cochabamba: algunas notas alrededor de la poesía de Eduardo Mitre” (2021) hago una lectura de estas dos categorías desde la figura de la Morada y de la ciudad de Cochabamba, eje y centro de las otras ciudades en Mitre, como un par indisociable y constitutivo en esta poesía. Una parte de lo que a continuación se habla sobre la *nostalgia espacial* tiene sus ecos y sus continuaciones en dicho texto.

<sup>66</sup> Aunque Jankélévitch se refiere en este punto exacto a un tú femenino amado por el sujeto, la analogía sirve para comprender cómo se da esta construcción de espacios amados en el sujeto mitreano: “el amor, como la nostalgia, fabrica lugares santos: condensa el valor alrededor de la casa donde vive la mujer amada; lo extiende a la calle donde se encuentra esta casa, al barrio donde se encuentra esta calle y, pues, por una propagación del encantamiento, a la ciudad entera de la que ese barrio es parte” [« *l'amour, comme la nostalgie, fabrique des lieux saints: il condense la valeur autour de la maison où habite la femme aimée; il l'étend à la rue où se trouve cette maison, au quartier où se trouve cette rue, et puis, par une contagion d'enchantement, à la ville entière dont ce quartier fait partie* »] (1974 : 277).

Enfilo por la íntima calle  
reconozco la casa,  
franqueo el frío zaguán  
y subo por las gradas soleadas.

A su llegada, el poema termina no con el ingreso a la casa sino con una mirada desde el umbral, a las puertas del retorno:

Resuenan voces en la cocina:  
me acerco, atisbo por la ventana:  
son ellas, las dos siempre juntas  
que hornean el pan y conversan  
y de pronto se preguntan  
qué estaré haciendo  
yo a esta hora en Manhattan.

Como vemos, el retorno a la ciudad y a la morada natales no se da en sí; por el contrario, al menos en estos poemas, se pone en realce la distancia espacial que separa al yo del *espacio nostálgico*. Una afirmación del mismo Mitre en el “epílogo” de *Las puertas del regreso* no solo resulta altamente sugerente sino también autorreflexivo:

Territorialmente hablando, en varios poemas [de los autores hispanoamericanos antologados en este libro] el retorno no traspasa el umbral de la casa, sino que se detiene a la puerta o en los alrededores, en el paisaje que la circunda. De ahí el suspenso o final abierto en que concluyen varios de ellos (2017: 111).

Así como esta es la forma más elemental de la nostalgia es la más evidente en la poesía mitreana y, por ende, la que más la ha caracterizado. Recordemos que, en este caso, entendemos elemental como un primer nivel de tratamiento de la nostalgia que surge del deseo de poder estar en un otro lugar que aún está presente en el tiempo; lugar que parece que todavía encontrarse, simultáneamente al lugar de enunciación del yo. El sujeto poético en su paseo por el mundo no solo deja constancia de los lugares que recorre, sino también intenta por medio de la misma escritura evocar esos lugares habitados.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Jankélévitch se refiere a este deseo como una “fuerza evocativa que pone en marcha el trabajo de la reminiscencia y la imaginación” [«par sa force évocatrice, met déjà en branle le travail de la réminiscence et

Justamente, en ese deseo de retorno a los espacios habitados anteriormente, no pocas veces, el yo poético asocia a estos lugares con sus recuerdos. Este movimiento de la *nostalgia espacial*, que guarda una relación íntima con la *nostalgia temporal* y que ya anticipa ese tercer nivel nostálgico,<sup>68</sup> se hace más presente e intenso en los últimos poemas de Eduardo Mitre donde, como dijimos anteriormente, evidentemente notamos un sujeto poético que envejece con el paso del tiempo. Así, en los “Transbordos del instante” (2009: 17) viene al presente:

De pronto, como un tesoro  
rescatado del fondo de los años,  
el recuerdo de otro tránsito:  
el paso de una orilla a otra  
del Estrecho de Tiquina  
rumbo a las aguas frías  
y celestes del Titicaca.

En el camino de ida en el ferry de Manhattan a Staten Island, de manera similar que en “Manhattan transfer”, el espacio presente del sujeto mitreano, junto a “la propia semejanza / en tantas caras / y voces inmigrantes”, es un detonante para que este, en este caso, recuerde ese “otro tránsito”. En la parte final del poema, que viene a ser la continuación de estos versos, en el regreso a Manhattan, “escuchar en la sirena del barco / el resuello del viento del Altiplano” es la última posibilidad de hacer tangible este recuerdo entrando aunque por “un instante en el santuario / de la virgen de Copacabana”.

Es así que, desde estos dos poemas podemos notar cómo, aunque de diferentes maneras, el sujeto halla al final imposible instaurarse en estos espacios añorados. A pesar de ello debemos tener en cuenta que, desde esta nostalgia más afianzada en lo terrenal del deseo de retorno y a lo largo de las tres siguientes, el sujeto mitreano en todo momento tiene aquello que Jankélévitch llama *consciencia nostálgica*, consciencia de una diferenciación entre ausencia-

---

*de l’imagination»*] (1974: 277). En el tercer capítulo volveremos sobre esto con mucho más detalle al referirnos a la memoria y la imaginación.

<sup>68</sup> En la lectura misma de los poemas mitreanos no existe un tratamiento uniforme de los cuatro modos de nostalgia que nosotros proponemos como categorías de lectura. Estos modos se hallan íntimamente imbricados en el texto poético.

presencia y, en última instancia, entre presente-pasado. En “Añoranza” (2012: 101) –un poema ‘clásico’ dentro de este corpus– el sujeto poético en el extranjero se pregunta sin esperar respuesta:

Si el recuerdo fuera una ciudad  
y no una estatua  
y la ausencia una carta  
y no una espalda  
y esta noche aquella mañana  
y Amsterdam Cochabamba  
y este cuarto aquella calle  
y esta sombra aquellos árboles  
y este nombre aquella cara  
y esta lámpara aquella mirada  
y aquella boca esta página  
y aquel silencio estas palabras

El condicional “si” no solo es la marca de quiebre de un ritmo que continua en el texto bajo la repetición al inicio de los versos siguientes de la conjunción “y” es también, junto al imperfecto “fuera”, el condicionante de lectura y sentido que tienen los pares que continúan el poema: “y [si] Amsterdam [fuera] Cochabamba”; “y [si] esta lámpara [fuera] aquella mirada”; o “y [si] aquel silencio [fueran] estas palabras”. Desde la cualidad de este poema de decir/desear la intencionalidad solo en el primer verso es que podemos inferir que esta capacidad incompleta de retornar a esos lugares añorados, que los anteriores poemas concluyen solo con una contemplación ínfima y fugaz de la ciudad y la morada natal, no se adentran en una representación del retorno completo, incluso por medio de la escritura – presente explícitamente aquí–. En este movimiento, el sujeto poético se encuentra en un constante vaivén entre lo presente y lo ausente. Es por eso que no pocas veces cuando el sujeto vuelve con el mismo entusiasmo a estos lugares amados se encuentra con una especie de decepción entre lo que es y lo que era. Tal es el caso en el “Retorno al Hudson” y “Frente al East River” que, como vimos a detalle antes, se presentan inmutables al paso del tiempo a diferencia del sujeto que en su reflejo no encuentra a aquel que años atrás pasó por esos lugares. Esa es justamente la *consciencia nostálgica*, en este caso, de una distancia espacial

que encontramos presente en el sujeto mitreano. Por eso, Jankélévitch afirma que “el exiliado tiene una doble vida; y esa segunda vida, que fue un día la primera y tal vez volverá a ser un día, está como inscrita en superposición a la gruesa vida banal y tumultuosa de la acción cotidiana” (1974: 281).<sup>69</sup> Dentro de esa doble vivencia pendular e incierta, que en la poesía de Eduardo Mitre tiene la capacidad de hacer presente aquello que no está –primero una ausencia espacial y a continuación una temporal–, vemos que ya en este punto la *consciencia nostálgica* insinúa ese carácter trágico que algunos críticos han visto en esta escritura.<sup>70</sup>

A pesar de este carácter incompleto del retorno, existe en la poesía mitreana una capacidad de poder ausentarse a un *allá* aun permaneciendo *aquí*, esto es lo que Jankélévitch llama el don de *ubicuidad*: “la más loca quimera del ser finito, [...] es decir la posibilidad sobrenatural y sobrehumana de estar, como Dios, mágicamente presente en todo lado a la vez” (1974: 282).<sup>71</sup> Sin embargo, este don no representa una omnipresencia sino, como dijimos antes, una cuestión que el filósofo francés llama *nusquamidad* (cualidad de estar en ningún lugar). Así, al estar uno en ninguna parte, sí se estaría en algún lugar; ese que sería la *ubique* (en todas partes) y la *neant* (nada) a la vez y que vendría a ser el lugar del *nusquam* (del ninguna parte). Ese existir en la omnipresencia omniausente (Camarero, 2013: 196) hace posible muchas veces a la voz poética poder dirigirse a un tú ausente aprovechando la presencia de estos espacios nostálgicos.<sup>72</sup> En el poema “De un retorno” (2016: 57) el yo se dirige a Gabriel, su

---

<sup>69</sup> [« *L'exilé a ainsi une double vie et sa deuxième vie, qui fut un jour la première, et peut-être le redeviendra un jour, est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne* »]. Aunque no tratemos la figura del exiliado en nuestra lectura resulta necesario señalar que para Jankélévitch este constituye el primer sujeto nostálgico por excelencia debido a la distancia que toma –voluntaria o involuntariamente– con su patria natal. Por las connotaciones historicopolíticas del término consideramos que esta figura no encaja en la poética mitreana. Sin embargo, la crítica ya hizo lecturas cercanas a esta concepción de exiliado denominando al sujeto poético caminante (Videa, 2016) y sariri (Fernández, 2016).

<sup>70</sup> Resulta altamente sugestiva la lectura de Franz Rodrigo Mita: “la poesía de Mitre es ciertamente del mundo y lo es porque posee algo que el joven Nietzsche llamó *sabiduría trágica*. Esta sabiduría es la conciencia de una imposibilidad: no podemos acceder con el lenguaje a la esencia, al fondo vital de todo cuanto existe” (2016: 167).

<sup>71</sup> [« *la plus folle chimère de l'être fini, (...) c'est-à-dire la possibilité surnaturelle et surhumaine d'être, comme Dieu, magiquement présent partout à la fois* »].

<sup>72</sup> “La imposibilidad de la omnipresencia condiciona paradójicamente la presencia real de alguien en alguna parte en ese momento mismo. Si es verdad que estar en todo lugar es no estar en ninguna parte, el ser finito estará al menos en alguna parte, en ese punto infinitesimal situado entre el infinito quimérico que se llama *Ubique* y la nada que se llama *Nusquam*” [« *L'impossibilité de l'omniprésence conditionne paradoxalement la*



hijo, para anunciarle: “He vuelto a Granada / donde estuviste de niño”, a ese lugar tan importante donde se entremezcla la herencia y la ascendencia familiar del yo.<sup>73</sup> Granada, como en anteriores y más conocidos poemas que comentaremos a continuación, es lo suficientemente importante como para ser presentada y recorrida –así como Cochabamba– en la escritura a través del patio de los Arrayanes, la cuesta del Chapiz y la fuente de las batallas.

Así, dentro de las dos categorías de espacios que habíamos caracterizado al inicio de este apartado encontramos estas ciudades como Cochabamba, Granada y Nueva York que constituyen a su modo espacios que cumplen una función respectiva: la primera la ciudad natal, la segunda la ciudad de los orígenes familiares y la tercera la ciudad desde donde el yo evoca a los otros espacios. Por otro lado, la segunda categoría espacial en Mitre y que tiene un papel importante en la cuestión de la nostalgia es la morada: ese lugar asociado a la casa materna por excelencia, “nuestro primer universo” (Bachelard, 2000: 28). Este espacio, del que a continuación hablaremos con más detalle, termina siendo un espacio fundamental y fundador. Este será sumamente importante en los siguientes modos de nostalgia, ya que como anteriormente señalaron Blanca Wiethüchter: “*Morada* es un espacio ú-tópico que, determinado por el deseo, [...] intenta asumir el desgaste y el devenir como una de las experiencias vitales” (2017: 37); y Guillermo Ruíz Plaza: “*origen y centro* constituyen [...] los ejes fundamentales de *Morada*” (2013: 24).

Por ahora, y para continuar con el siguiente modo, podemos afirmar que desde nuestra lectura de esta *nostalgia espacial* vemos que, incluso en este primer nivel, la cuestión del espacio

---

*présence réelle de quelqu'un quelque part et en ce moment même ; s'il est vrai qu'être partout, c'est n'être nulle part, l'être fini sera du moins quelque part, en ce point infinitésimal situé entre l'infini chimérique qui s'appelle Ubique et le néant qui s'appelle Nusquam »] (1974: 282-283). Recordemos que en *Fauré et l'inexprimable* (París, 1988), el filósofo francés señala: “‘*Nusquam est, quod ubique est*’, dice Séneca. La música de Fauré es la constante operación de esta inasible ubicuidad que es *nusquamidad*; es el modo de existir de aquello que nosotros llamamos la omnipresencia omniausente” (Camarero, 2013: 196).*

<sup>73</sup> Los poemas mitreanos que se dirigen a la familia son varios. Algunos los comentaremos al hablar de la *nostalgia personal*. No obstante, y para no perder el rastro, *Desde tu cuerpo* (1984) es un poema-libro que Eduardo Mitre dedica a su hijo Gabriel y que presenta esta relación del hijo como extensión del padre. Los versos que abren el poema extenso dicen: “Me miras, hijo, / y siento que nos miramos / yo y el destino” (2012: 195).

añorado sobrepasa la mera cuestión de querer volver a donde antes se estaba. La idea del *mal du pays* resulta insuficiente para explicar los sentidos que se generan desde la propia condición que el sujeto mitreano desarrolla en esta poesía. La cuestión de la nostalgia se complejiza y se entrelaza para incluir en este asunto aspectos como los de los recuerdos personales, el carácter irreversible del tiempo y la importancia de la palabra escrita. Este primer modo de nostalgia, que consideramos que hasta este punto evidencia la primera relación del yo poético con la nostalgia a través de las ciudades, es punto de partida, pero también de apertura a lo que por ahora solo hemos insinuando en esos espacios ausentes en el presente.

Veamos ahora cómo la nostalgia se hace presente en la poesía mitreana respecto a los orígenes personales del yo.

### **Nostalgia personal**

La *nostalgia personal* es aquella que, evidentemente, se cuestiona todas aquellas preguntas del sujeto en cuanto se refieren a sus orígenes personales y culturales. Líneas atrás citábamos a Mitre en *Las puertas del regreso* donde señalaba ese carácter incompleto y abierto del retorno en los poemas de otros escritores hispanoamericanos. Continuando la cita, el boliviano afirma que “[l]o que sí hay, propiciadas por el retorno, son rememoraciones de la casa y de la infancia” (2017: 111). Justamente es en este punto donde nos detenemos en este apartado.

Como vimos, la morada y las ciudades son importantes en la medida en que estas mantienen un vínculo afectivo con el yo poético. Así, lo *espacial* y lo *personal* se encuentran íntimamente relacionados en la poesía mitreana. Sin embargo, y para seguir avanzando en nuestra lectura, anticipemos que hasta este punto el movimiento de *retorno-origen*, por medio del tratamiento de esta *nostalgia personal*, lleva al sujeto poético a aquello que Jankélévitch denomina el *peregrinaje a los orígenes*. Ese retorno que, en una primera instancia parecía limitarse al simple deseo de volver a la patria lejana, en realidad es un movimiento más complejo que, como veremos en el siguiente punto, tiene una connotación más temporal que espacial donde el tránsito, en tanto mediador y detonante, es impulsado por el propio deseo

personal. Por el momento detengámonos en este tránsito, a medio camino, para poder ver de manera más detallada cómo este deseo puede encontrarse en el retorno a los orígenes de la familia y la herencia cultural.

Comencemos con dos de los poemas más conocidos de Eduardo Mitre y que en esta ocasión nos sirven de anclaje entre la *nostalgia espacial* y la *nostalgia personal*. “Yaba Alberto” (2012: 205-208) abre *La luz del regreso* con una de las evocaciones más recurrentes en la poesía mitreana: la figura del padre.<sup>74</sup> A lo largo de las cuatro partes en los que está dividido este poema, somos testigos del encuentro entre el sujeto poético y la presencia del padre ya muerto. El espacio donde se suscita esto se limita a ser un “bar forastero”. Poco o nada importa lo que pasa afuera más allá de saber que estamos en un lugar que no es de los habitualmente frecuentados por el yo. A continuación, el sujeto mitreano, que parece enunciar el poema en la medida en que nos va contando la reunión, anuncia el fin de la espera: “Pido una cerveza / y espero. Por fin / te veo llegar”. El momento en que el hijo llega a ver al padre se suspende en el tiempo y por más que este intente asir ese instante entra en cuenta –otra vez– que no le queda más que aceptar esa soledad que le rodea después de haber recorrido Granada juntos. Herido y resignado, desde la segunda parte del poema, el hijo no hace sino convertir este encuentro en honra fúnebre<sup>75</sup> al padre que por antonomasia llega a ser su misma herencia cultural:

Oh yaba Alberto  
mi semen, mi semilla,  
mi melancólico, mi sibarita,  
mi siervo, mi califa,

---

<sup>74</sup> “Padres, madres y ajuste de cuentas con los hijos puede ser ya un tópico de la literatura. La construcción de un encuentro o reencuentro con las figuras paternas o maternas puede plantearse bajo distintas circunstancias, una de las más conmovedoras ocurre bajo condición de muerte. [...] ¿Por qué se puede hablar de lo inefable, lo secreto, lo violento o lo irrealizado sólo frente al cuerpo acongojado o ausente de los padres y madres?” (Velásquez, 2010: 33).

<sup>75</sup> Este carácter funerario de estos poemas mitreanos puede resultar un interesante punto de partida para una posible relación con otros poemas que han sido escritos a seres queridos muertos en la literatura boliviana. Un ejemplo de este tipo es el poemario *Amaretudine* (1949) de Adolfo Costa du Rels, que el mismo Mitre tradujo parcialmente del francés al español.

mi Marco Aurelio<sup>76</sup>

mi Lezama Lima

mi Labruna<sup>77</sup>, mi Gardel

El poema rápidamente pasa a ser una exploración personal y, por ende, lingüística. El padre, es al mismo tiempo el origen, la semilla de la vida, el guía, el sabio, el iniciático en los andares tan ‘sofisticados’ como ‘mundanos’ como son la lectura, el fútbol y la música. Por medio de él es que también el hijo recuerda a sus otros muertos que ahora parecen estar juntos en un otro lugar:

No, no me pregunto, yaba,  
qué haces allí, tan lejos,  
tan lejanía.  
De seguro seguir discutiendo  
con el abuelo y don Said.

Ese padre mismo, que parece ser la personificación de todo aquello que constituye la materia esencial del sujeto poético, es el interlocutor en el “El peregrino y la ausencia” (2012: 209-212). Ahora es invocado e invitado a estar en el poema y a recorrer esos lugares de Granada que ya habíamos asociado a los orígenes de la herencia cultural del yo. A diferencia del anterior poema, donde la herida es la que acompaña los versos, acá las palabras mismas parecen orquestar la celebración,

exordios a una visión:  
Berenjenas,  
gambas,

---

<sup>76</sup> El carácter de guía que el hijo asocia con el padre por medio de la figura de Marco Aurelio es, sin duda uno de los que más llama la atención y causa interés lector. Solo como insinuación se puede ver algunos vestigios de la escritura mitreana en las *Meditaciones*: “También el gran parentesco del hombre con toda la estirpe humana: en efecto no comparte sangrecilla ni un poco de semen, sino inteligencia. (2) Pero también te olvidaste de que la inteligencia individual es divinidad y de allí fluyó, y de que nada es propiedad de nadie, por el contrario, el hijito, el cuerpecillo y la propia pequeña alma vinieron de allí. En definitiva, olvidaste que todo es suposición y que cada individuo vive sólo el presente y lo va dejando atrás.” (2018: 12.26). En una nota al pie sobre este fragmento, Francisco Cortés Gabaudán nos aclara que “según la concepción médica del momento, el parentesco de la madre con su hijo se explicaba por la sangre que aportaba al feto, mientras que el del padre era gracias al semen”.

<sup>77</sup> Ángel Labruna (1918-1983) reconocido jugador y director técnico de fútbol argentino.

almejas....  
¡Anímate, yaba,  
que saben a resurrección!

El recorrido animoso por los lugares, que en su singularidad representan una parte constitutiva de la basta herencia cultural del sujeto poético, evidencia cómo el movimiento de *retorno-origen* pasa por un deseo de embarcarse en ese *peregrinaje a los orígenes*<sup>78</sup> puesto que

la intención misma del peregrino y del peregrinaje, incluso cuando no se trate de la tierra natal, es de regresar a los orígenes, a esos orígenes sean, como en Italia, los orígenes de la civilización occidental o, como en Suiza, la naturaleza primitiva (Jankélévitch, 1974: 279).<sup>79</sup> Así, por medio de la presencia del padre ausente queda evidenciado este carácter de peregrino que la crítica literaria ha dado al sujeto poético mitreana. Y además desde esta óptica vemos que la escritura poética es vehículo para, en cierto sentido, inventar un origen y una tradición por medio de las palabras.<sup>80</sup>

Es así que resulta insuficiente el simple retorno espacial. El mismo yo poético constantemente se va dando cuenta de que, como dice Jankélévitch, no basta con volver a casa sino que el movimiento debe ir más allá de la cuestión espacial.<sup>81</sup> En este caso, la atención se dirige a los seres amados ausentes y a aquellas cosas que aún están presentes y nos recuerdan a ellos. “Y tus ropas en el ropero” (2016: 41) ejemplifica de manera más

---

<sup>78</sup> Como es posible ver a continuación en el original del francés, si bien Jankélévitch hace una diferenciación entre “*sources*” y “*origines*”, que en sus traducciones más fieles serían “fuentes” y “orígenes” respectivamente, consideramos que dentro del sentido que el texto trata de manifestar ambos términos mantienen una equivalencia más cercana en el español con el denominativo “origen”: “principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo” (DLE).

<sup>79</sup> [« *l'intention même du pèlerin et du pèlerinage, même quand il ne s'agit pas de la terre natale, est de revenir aux sources, que ces sources soient, comme en Italie, les origines de la civilisation occidentale ou, comme en Suisse, la nature primitive* »].

<sup>80</sup> Del reencuentro con el padre en estos dos poemas, Mónica Velásquez sostiene que nos devuelven un retorno “para inventar un origen y cubrir una ausencia, un error, una muerte, más que para recordar el pasado” (2010: 55).

<sup>81</sup> Recordemos que Jankélévitch considera que una vez sabido insuficiente el retorno a la patria natal, la nostalgia se dirige hacia un peregrinaje espiritual (*pèlerinage spirituel*), a la verdadera patria de todos los hombres, aquella que estaría situada al horizonte de toda esperanza, y que no estaría en ninguna parte de este mundo (292-294).

evidente cómo estas búsquedas de los orígenes de la familia se empiezan a dar por medio de esta interlocución:

Volví, madre, a la casa, ahora  
empotrada en tu ausencia definitiva,  
y no es sino una canasta  
inmensa y vacía

En ese deseo de *retorno-origen* que se da por el movimiento espacial vemos cómo el mismo sujeto se encuentra con esa imposibilidad de poder asir esos últimos vestigios que forman parte de su herencia familiar, en este caso representados por la sola presencia de las ropas de la madre muerta que desde los ojos del hijo se encuentran “desanimadas sin tu cuerpo, / a la espera incierta de tu resurrección”. Recordemos en este punto el papel fundador de la morada, el centro y origen de la poesía mitreana con sus cuartos y sus cosas. “Es el centro del mundo cada cuarto” (*Piedra de Sol*, 1957): sentencia un verso de Octavio Paz y epígrafe de *Morada*. Hacía donde parece dirigirse la atención del sujeto poético más que a la casa materna en sí es a la morada, un espacio semejante a “la casa de los recuerdos (*maison du souvenir*)” jankélévitchiana<sup>82</sup> o a la casa natal que Bachelard asocia con ese calor primero del paraíso material. Asociado a los recuerdos personales del yo, la morada es un “cuarto [que] es más íntimo que tu pasado” (2012: 115) y que dentro suyo contiene aquellos objetos que aunque simplemente *son* en el mundo traen consigo aquello que representan o rememoran para la sujeto poético: como las ropas a la madre o, en otro poema, el sillón que “ahora más que el retrato, / representa al abuelo” (192).<sup>83</sup>

Es de esta manera que este *peregrinaje a los orígenes* trae consigo también una exigencia de la presencia del cuerpo. En este último caso presente en la importancia de las cosas y que, como vimos en “El peregrino y la ausencia”, suele, más que conformarse, asumir conscientemente la posibilidad de la invocación por medio de la palabra poética. Por eso en

---

<sup>82</sup> Anteriormente señalamos que para Jankélévitch la casa de los recuerdos (*maison du souvenir*) sería por excelencia el asunto de la música que, junto a la poesía serían el lenguaje del sujeto nostálgico y a pesar de su lenguaje difuso, dejaría surgir en el presente las profundidades de la memoria (304-398).

<sup>83</sup> Otro poema que trae la memoria del difunto abuelo es “Vital del abuelo” (2007: 37) a quien el mismo Mitre recuerda en su relato “Rememoración” (2019: 192).

“Talismanes” (2007: 11-12) leemos cómo el poema abre todo el corpus de *Vitrales de la memoria* a partir de las evocaciones a: “El pan que la madre incorporó / en nuestro equipaje”; “El recuerdo de los amigos”; “La imagen del viejo eucalipto”; “La memoria del viento” del Altiplano; “Los ojos de un niño”; “La antigua fragancia de un cuerpo”. Todas estas evocaciones no son posibles sino en el plano del lenguaje poético. El poema las hace presente gracias a: “Las palabras natales / que fielmente nos siguen / camino de cualquier parte”.

Entonces, frente a la imposibilidad de resurrección del cuerpo, último vestigio de la herencia cultural y familiar, que en su propia naturaleza representa la muerte irreversible, se encuentra el acto poético como re-generador de vida en palabras capaces de hacer de crear en el movimiento de *retorno-origen*. Esta toma de consciencia por parte del sujeto no solo hace posible la continuación de este tránsito a una *nostalgia temporal*, sino que también conforma una categoría –un tipo de interlocutor– que ya en el anterior capítulo denominamos como “El ausente” (2012: 102). Aquel que nos hace dar cuenta de que

Volver atrás  
no tiene sol  
ni sangre  
ni camino

Es en este sentido que, ante la insuficiencia de la simple traslación espacial y la fuerte relación del movimiento de *retorno-origen* con los seres amados y recordados del yo, la cuestión de la nostalgia en la poesía mitreana adquiere un carácter temporal. Una complejización que hace meritoria la relectura en detalle de algunos poemas mitreanos. Esta cuestión, que ya la habíamos ido anunciando, es el tercer modo de nostalgia que a continuación desarrollaremos.

## Nostalgia temporal

En el regreso:  
(¿borrón o cuenta nueva  
como la cara del sueño?)  
no está la vuelta:  
está el tiempo.  
("La luz del regreso")

Llegando a este punto ya podemos entrar en las cuestiones más complejas en cuanto se refiere al tratamiento de la nostalgia en la poesía mitreana. Esa figura de El ausente, que acabamos de mencionar, es la representación de "un rostro: estatua", alguien que parece tan afincado a su corporalidad que lleva al yo a entender que la dimensión que parece posibilitar el verdadero movimiento de *retorno-origen* no pasa por el simple desplazamiento espacial, que en un principio parecía ser la solución. "El verdadero objeto de la nostalgia no es la ausencia por oposición a la presencia, sino el pasado con respecto al presente; el verdadero remedio a la nostalgia no es la vuelta atrás en el espacio, sino el descenso hacia el pasado en el tiempo" (Jankélévitch, 1974: 299):<sup>84</sup> ¡Qué pena, amor, / que tu presencia, / depende tanto de tu cuerpo! ("La ausente", 2012: 255), exclama el sujeto poético al aceptar la importancia corporal.<sup>85</sup> Entonces, si la exigencia que el mismo sujeto nostálgico se pone pasa por una necesidad de un cuerpo presente, la cuestión del *retorno-origen*, y por ende de la nostalgia, pasan a ser un asunto temporal: "la exigencia de un tiempo sin presente, tiempo que sería también el de la escritura" (Blanchot, 2012: 58). A esta dimensión de la nostalgia llamamos *nostalgia temporal*: ese deseo del yo poético por establecerse en un antes que, en este caso, privilegia la experiencia vivida, es decir un tiempo pasado. La aparente imposibilidad misma del retorno ya no nos lleva solo a la ausencia en oposición a la presencia. Justamente por medio de la *conciencia nostálgica* del sujeto, esta imposibilidad nos impulsa a trabajar ya no tanto

---

<sup>84</sup> [« *Le véritable objet de la nostalgie n'est pas l'absence par opposition à la présence, mais le passé par rapport au présent ; le vrai remède à la nostalgie n'est pas le retour en arrière dans l'espace, mais la rétrogradation vers le passé dans le temps* »].

<sup>85</sup> En ese mismo apartado, donde hablamos de la etapa dialógica en la poesía mitreana hicimos una diferenciación entre este ausente con la figura femenina evidenciada en el poema "La ausente" (2012: 255).



sobre el binomio presencia-ausencia sino sobre el de presente-pasado, que ya insinuamos al principio de este capítulo.

El *peregrinaje a los orígenes* familiares, que tanta importancia tiene en la *nostalgia personal*, en una siguiente instancia llega a evidenciar un deseo de traslación temporal que reafirma ese carácter corporal que la ausencia se ve imposibilitada de traer al presente. ¿Y qué ausencia más profunda que la de la separación del vientre materno? “[L]a profundidad de la nostalgia [que] es una profundidad biológica [...] la ruptura del cordón umbilical, la separación del recién nacido y del organismo maternal, apego a la madre” (Jankélévitch, 1974: 298).<sup>86</sup> Es esa primera separación del sujeto nostálgico imagen harto recurrente en Eduardo Mitre. Por ejemplo, en la parte final de “Tríptico” (2012: 129-135), un paseo terrenal donde recuerda a sus muertos, el yo da un paso atrás y percibe que

Aunque parece que nieva,  
en el fondo no cielo, ni seno  
sino vientre la oscuridad.  
A agua –no a tierra– sabe la oscuridad.  
En la oscuridad no se es, sólo se está.  
En el principio era la oscuridad.

Es así que el principio del tiempo, que para el sujeto viene del mito de origen de la expulsión del vientre materno, es un no-tiempo –una especie primigenia del *nusquam* jankélévitchiano– que en su carácter misterioso está envuelto en una densa bruma de oscuridad. Específicamente en este poema, se juega con la oscuridad y el agua primeras de un tiempo prenatal por oposición a la superficie blanca y luminosa de la nieve del tiempo presente.<sup>87</sup> Entonces, no es que se añora la casa materna como espacio físico en sí, sino lo que se lamenta y se desea traer al presente es esa “dulzura maternal que es el paraíso perdido” (Jankélévitch,

---

<sup>86</sup> [« On peut certes dire que la profondeur de la nostalgie est une profondeur biologique, et que cette profondeur s'appelle : rupture du cordon ombilical, séparation du nouveau-né et de l'organisme maternel, attachement à la mère »].

<sup>87</sup> Antezana leyó en la poesía mitreana la nieve como una imagen de contemplación, más que como una de celebración. Su presencia, junto a la imagen del mar, son “una permanente presencia, fuente de constantes revelaciones” (1986: 290).

1974: 298),<sup>88</sup> esa primera morada que uno tiene “antes de ser lanzado al mundo” (Bachelard, 2000: 30). El fin último del movimiento de *retorno-origen* parece ser ese.

Sin embargo, en ese peregrinaje el sujeto mitreano desea también volver a instaurar aquellos momentos constitutivos de su vida pasada. “Vitril del pasado” (2007: 71), sin duda, es uno de los poemas que mejor condensa esto. Desde la primera sentencia donde el yo poético – recordemos que ya entrado en años– confiesa que “nunca se quedó atrás nuestro pasado”, el poema señala que este ha acompañado en su andar al sujeto. “Pasajero invisible en los viajes” es el pasado en la poesía mitreana el último testigo de ese tiempo irreversible; quien “registró celestinamente / los cuerpos prohibidos que amamos”; él que, a pesar de todo, “siguió, indigente, recolectando / fragmentos de cuanto vivimos”. Es el mismo pasado que da cuenta al sujeto de aquellas “calamidades y milagros” sucedidos en la infancia y la adolescencia. Partes antagónicas pero que juntas constituyen al sujeto poético.

Del lado de las calamidades pasadas encontramos igual un poema de encuentro del yo con la personificación del pasado: “Confirmaciones y penurias” (2012: 29-35). Este poema viene a dar cuenta de una serie de sucesos vividos en el pasado que, algunos por ser traumáticos – como el golpe de estado de 1973 en Chile–, se mantienen latentes en el presente como la manifestación de ese “deseo que ya no / quisiéramos recordar” pero que, sin embargo, aún acompañan al sujeto.<sup>89</sup> En cambio, por el lado de los milagros, podemos ver cómo en “La luz del regreso” (2012: 231-243),<sup>90</sup> poema de largo aliento de 250 versos y 10 partes (I-X), el

---

<sup>88</sup> [« *la douceur maternelle est irréversible qu'elle est le paradis perdu* »].

<sup>89</sup> En el mismo poema: “Septiembre. / Chile: Salvador Allende. // Y los buitres voraces / como siempre: / precisos indemnes”. Además, “La llaga”, “Lamento” y “El duelo” de *El paraguas de Manhattan* (2004) y el poema largo *Razón ardiente* (1980) dan cuenta de estas experiencias traumáticas del sujeto frente a su medio: el primero, el atentado del 9/11; el segundo, el golpe de estado en Bolivia de 1980. Blanca Wiethüchter, al presentar su lectura de *Morada*, ya afirmaba que también se insertan en la memoria, superando las avenencias del tiempo e integrándose a la vida presente, aquellos sucesos terribles (2017: 40). Más recientemente, Pablo García hace una lectura de la poesía mitreana desde su dimensión más iracunda donde estos sucesos tienen un carácter detonante, diferente al de la cuestión celebratoria (2016: 79-103).

<sup>90</sup> Aunque recordemos que Cáceres Romero solo reconoce la nostalgia por la patria dejada, es importante señalar que según este “La luz del regreso” es, como dice su título, el poema que mejor ilumina la complejidad de la nostalgia de lo que uno deja y, luego de un tiempo, se recupera con un retorno que nos lleva a las entrañas del pasado” (2014).

sujeto mitreano desea instaurarse en esos momentos pasados y añorados –pero igual muy afincados en una espacialidad ausente– por medio del ejercicio de la escritura poética y la lectura de una carta que este recibe: “Y a la luz del regreso / lees con ellos / la alegría / el asombro”.<sup>91</sup> Así, una vez establecidos dentro del poema, en este regreso el sujeto nostálgico intenta restituir esos espacios añorados que ya mencionamos, en este caso alrededor de Cochabamba. De manera similar a cómo vimos en nuestra lectura de “Manhattan transfer” (2007: 35) en relación a la *nostalgia espacial*, aquí en el tránsito del sujeto vemos una diferenciación clara entre las evocaciones de la ciudad y la casa natales. La primera termina apareciendo inexacta, pues el mismo yo se halla “entre rostros sin nombres” y recuerda a la “Avenida de las Heroínas” con el nombre de “calle Perú en la vana / nostalgia de la memoria”.<sup>92</sup> Así, a diferencia del extrañamiento de la ciudad, el sujeto mitreano dirige su atención y su paso a la casa –la morada pasada y la figuración del mismo tiempo de origen del yo–:

No a la ciudad cuya alma  
apenas ya reconoce  
sino a la casa y su vasta memoria  
donde todavía es entonces (212: 238).

A diferencia de ese tiempo primigenio que vimos que se encuentra bajo el velo de la oscuridad, la casa parece ser ese espacio que instaurado en el poema todavía *es*, en tanto espacio que parece posibilitar ese movimiento de *retorno-origen*. Ese movimiento, en el mismo poema se convierte en un esfuerzo y en un encuentro directo del yo consigo mismo. Esto último explica por qué, en una parte del poema, el sujeto, al desdoblarse en una tercera persona, empuja la puerta del baño y encuentra aguardando en el espejo

como otra orilla del tiempo,  
un niño [que] lo mira  
sin reconocerlo.

---

<sup>91</sup> Trataremos esta importancia de la escritura poética en el movimiento de *retorno-origen* al hablar de la *nostalgia escritural*.

<sup>92</sup> No es sino en los años 70 del siglo pasado que en Cochabamba la avenida Heroínas es creada sobre lo que antes era la calle Perú. En este caso, el *biografema* sirve para resaltar este extrañamiento y traslación temporal en el encuentro incompleto del sujeto con la ciudad de la infancia.

Ese mirarse a uno mismo en el pasado deviene en un sentido de extrañeza no del yo poético sino del que lo mira desde el espejo. En este caso, el yo infante es el que no reconoce al sujeto mitreano del presente.<sup>93</sup> Por eso es que esta traslación del lugar de enunciación materializa en la presencia del espejo ese encuentro de tiempos diferentes: el del presente del yo, “encurvado por el frío y los años” y el de “la luz de la infancia”. El poema deviene en su conjunto en una “encrucijada de gestos” donde el sujeto por fin parece mirar, tocar y besar incrédulo “los rostros que amanecían” solo en sus sueños. A pesar de esto, cerrando el poema, el sujeto admite “estar por fin uno aquí / y sentirse extraño”. Esta confesión, que nos lleva también a pensar en aquel “falso reconocimiento” de Ulises al llegar a Ítaca del que nos habla Jankélévitch, a la vez que permite la instauración del yo en una temporalidad suspendida<sup>94</sup> le da la posibilidad de un encuentro con aquellos “hombres y mujeres”, con

los que habitaron la ausencia

[...]

los que soñaron

y aún sueñan acaso

con volver a su tierra

[...]

los que por esto o aquello

o la muerte no regresaron.

Y decimos que solo es una posibilidad porque el deseo de *retorno-origen* siempre se encuentra marcado por la *irreversibilidad del tiempo*.

Si el apego biológico es la explicación profunda de la nostalgia, la irreversibilidad del tiempo es a su turno la explicación más que profunda de esa profundidad, porque es la temporalidad

---

<sup>93</sup> Similar extrañamiento de la figura del yo leemos en los reencuentros con los ríos Hudson y East River en *El paraguas de Manhattan*, donde el agua es quien refleja la figura del sujeto mitreano, y en *Desde tu cuerpo*.

<sup>94</sup> “[E]l punto nostálgico está en un lugar apartado de todos los lugares; un lugar apartado de todos los lugares como el ‘Otro mundo’, es decir en ninguna parte” [«(L)e point nostalgique est ailleurs que partout; ailleurs que partout, comme l’Autre monde’, c’est-à-dire Nulle part»] (Jankélévitch, 1974: 293).

irreversible aquella que sustenta la irremediable y desgarradora separación del creador y la criatura (Jankélévitch, 1974: 299).<sup>95</sup>

En esa lucha consigo mismo y con la inminente aparición del olvido –arista final con la que concluirá nuestra lectura y que “es como el mar: / [que] no devuelve sino nombres” (“Violeta Parra”, 2012: 90)– es que el sujeto mitreano por medio del movimiento de *retorno-origen* y gracias a la *conciencia nostálgica* que padece se da cuenta de que

La pena y la alegría  
son los panes  
que alimentan la agonía.

En este punto del desarrollo de nuestra lectura de la nostalgia en la poesía mitreana podemos caer en cuenta de la complejidad de su tratamiento. En este apartado dedicado a la cuestión temporal, pudimos no solo relacionar algunas cuestiones ya insinuadas en los dos anteriores modos, sino que a partir de ahora también es posible notar en el mismo texto poético esa posición del yo en relación a la irreversibilidad del tiempo. Veamos ahora, cómo es que esta postura es asumida desde el papel fundamental que se da a la misma escritura.

### **Nostalgia escritural**

Unas páginas atrás afirmamos que en la poesía mitreana el tiempo primigenio se encontraba bajo el manto de la oscuridad y que por medio de la representación de la casa materna era posible emprender el movimiento de *retorno-origen*. Este movimiento, que viene a ser representado en la imagen de la luz, no es sino realizable en la misma escritura poética donde se establecen los cuatro modos de nostalgia señalados, único medio que posibilita este tránsito del sujeto nostálgico. El último de estos modos, que decidimos llamar *nostalgia escritural*, justamente, trabaja sobre los orígenes de la palabra escrita del poeta desde la denominada tradición literaria y, en última instancia, sobre la palabra primigenia íntimamente relacionada a la materialidad del lenguaje.

---

<sup>95</sup> [« Si l'attachement biologique est l'explication profonde de la nostalgie, l'irréversibilité du temps est à son tour l'explication plus que profonde de cette profondeur : car c'est la temporalité irréversible qui sous-tend l'irréparable et déchirante séparation du créateur et de la créature »].

Primeramente, recordemos que “La luz del regreso” es en un ejercicio escritural impulsado por el deseo de *retorno-origen* donde el sujeto es motivado en su inicio por la lectura de una carta que recibe. Después del tránsito guiado, es el mismo lenguaje iluminador el que lleva al yo a tomar conciencia de que la búsqueda del poema –la materialización del *retorno-origen*– le lleva

no a la entrada del Paraíso  
ni a la salida del laberinto  
sino  
de vuelta  
a esta mañana de invierno  
donde la luz en el pájaro vuela  
y plantada  
en el árbol se queda (2012: 243).

En ese sentido, el lugar de la posibilidad para emprender movimiento de *retorno-origen* no es sino en Mitre la escritura poética. “Encontrar la salida: el poema”,<sup>96</sup> dice el epígrafe atribuido a Octavio Paz que acompaña esta parte final del poema (X). Y que en mayor extensión señala: “*Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema*” (1968: 205).<sup>97</sup> Desde esta aseveración es que consideramos fundamental el acto de la escritura en esta poesía.

Por un lado, en tanto una construcción de una filiación o tradición literaria personal. Por ejemplo, y continuando en el mismo poema, además del escritor mexicano, es citado también como epígrafe (IX) el español José Moreno Villa: “*Vivo en esta carta que redacto / y en esta carta que leo*”.<sup>98</sup> Este último junto a Paz no solo dan una antesala a lo que continuará en el

---

<sup>96</sup> “La unidad de la poesía no puede ser asida sino a través del trato desnudo con el poema. [...] La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Solo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. [...] El poema no es una forma literaria sino el lugar del encuentro entre la poesía y el hombre” (Paz, 2006: 14).

<sup>97</sup> En su conjunto el poema titula “Hacia el poema (Punto de partida)” y cierra *¿Águila o sol? (1949-1950)*. La cita de este y otros poemas pazianos vienen de la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (ver bibliografía).

<sup>98</sup> Por las exigencias de este trabajo, señalamos brevemente que es punto importante a considerar ya no solo la influencia paziana en Mitre –altamente reconocible– sino una red intertextual que fluye en la lectura y la escritura. Queda como apunte, que Moreno Villa, afiliado a la Generación del 27, probablemente leído por Paz,

poema mitreano, sino que son parte misma del texto poético. Y ya dentro del mismo poema encontramos la presencia de Oscar Cerruto “al filo de la amargura: *hasta el olvido al fin se olvida*” y de Adela Zamudio “en la difunta voz de la escuela / el eco de su despedida: / *lloradme ausente pero no perdida*” (2012: 235).<sup>99</sup> Estos dos últimos, evocaciones presentes en el espacio nostálgico del poema, acompañan y dialogan con el sujeto en tanto vestigios de un sujeto poético-lector.

Y así como estas, vastas son las presencias en la poesía mitreana que podemos encontrar,<sup>100</sup> evocaciones que se constituyen como materializaciones de una búsqueda de los orígenes de la palabra escrita, traducidas y reducidas en la generalmente llamada tradición literaria por parte del sujeto mitreano.<sup>101</sup> Sin embargo, estos gestos lectores que vienen a materializarse en la escritura se complejizan justamente en esta traslación al texto poético. En algunos poemas donde las referencias tienen nombre propio podemos ver el resultado escrito de este proceso de lectura previa y, en este caso, su relación con el deseo de *retorno-origen* y el sentimiento de nostalgia. Por ejemplo, en “Las maravillosas” (2016: 51-52) la imagen en la lejanía de las nubes viene de la lectura de “El extranjero” de Baudelaire.<sup>102</sup> En el poema, estas nubes de la lectura “como si el tiempo no las tocara” se juntan con aquellas que el sujeto mira desde su ventana

goteando estas palabras...

---

además aparece como personaje en *La noche de los tiempos* (2009), novela del también español Enrique Muñoz Molina, autor íntimamente relacionado a Eduardo Mitre.

<sup>99</sup> El verso de Cerruto proviene de la “Elegía segunda a Tamayo” del libro *El reverso de la transparencia* (1975). Por su parte el verso de Zamudio es un fragmento de aquel poema que la autora habría escrito para su epitafio.

<sup>100</sup> Hacer una incursión por estos caminos es empresa tan importante como grande, al menos dentro de los requisitos de este trabajo. Nombres como los de Lucrecio, Tamayo, Guerra, Lezama Lima, García Lorca, Whitman, Rimbaud, Pizarnik, Woolf, Rulfo, Apollinaire, Pound son solo otros pocos, además de los ya mencionados, con los que Eduardo Mitre ha ido construyendo su obra poética. Igual el sujeto poético no es ajeno a establecer diálogo con diversas manifestaciones artísticas que pueden ir desde la canción popular (Gardel, Parra) hasta la pintura (Van Gogh, Hopper, Pollock, Rothko, El Greco).

<sup>101</sup> Es evidente que esto último no queda ajeno a todo aquel trabajo que Eduardo Mitre ha hecho en su obra ensayística por trazar el “mapa de la poesía boliviana”.

<sup>102</sup> El fragmento del final de “*L'étranger*” de Baudelaire que sirve de epígrafe dice: « .... *la-bàs .... la-bàs... les merveilleux nuages* » (*Le spleen de Paris*, 1940) (ver bibliografía).

- ¡Que de una buena vez,  
al unísono todas,  
  
repiquen como campanas  
y despierten a Baudelaire!

La solicitud de invocar al poeta francés por medio de las nubes no hace sino recordarnos cómo el sujeto mitreano cierra *El paraguas de Manhattan* presentando el momento en el que este, debido al suceso traumático del 11 de septiembre de 2001, se ha emprendido en el camino de la escritura:

Amanece pero no escampa.  
Me siento a la mesa, enciendo  
la máquina de coser de palabras  
  
y costura la lluvia que cae  
afuera y en la pantalla  
mientras lentamente se abre

el paraguas de Lautréamont (2004: 99)<sup>103</sup>

En el primero, la escritura es solicitud –invocación– de presencia del poeta; en cambio, en el segundo, a raíz de la experiencia traumática del yo, la evocación se asienta en la escritura por medio no de Lautréamont sino de un paraguas –volvemos a la idea de que los objetos terminan determinando la presencia de lo ya ausente–.

En medio de estas dos maneras en cómo los nombres, y por consiguiente sus escrituras, se instalan en la poesía mitreana encontramos el poema “Jaime Saenz” (2012: 99)<sup>104</sup> que en sí mismo parece ser una plegaria dirigida a la figura del escritor boliviano:

---

<sup>103</sup> Justamente un verso de Lautréamont da inicio a aquellos poemas que instauran esas imágenes del trauma que ya mencionamos en la *nostalgia temporal*: “Ocúltate, guerra”. Alberto Villanueva lee en este poema símiles próximos a aquellos del “Canto VI, capítulo I, de *Maldoror*: ‘bello como [...] el encuentro sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas’ (289, mi versión)” (2008).

<sup>104</sup> Existe una cierta particularidad en la relación entre Saenz y Mitre. Esta no pasa por la cuestión de paternidad literaria con la que el primero suele ser identificado con otros escritores bolivianos. Sin embargo, un *biografema* que puede dejar entrever algo señala que Saenz, ya con una obra madura y consolidada, halaga la poesía de un



Libérame del tiempo perdurable  
que hace tanto  
juntos compartimos.  
[...]  
Deja de ser ídolo  
vuélvete canción  
y pasa.

En este caso, la solicitud pasa por desear separar en el poema lo que comúnmente llamamos la vida y la obra no con afán de anular toda relación entre ambas, sino admitiendo en el acto las mismas imposibilidades de la escritura: la restitución plena de esos cuerpos del pasado ausentes en el presente.

“Ausencia y huella” (2009: 37-38) parece pasar de esa solicitud a la aceptación, muy a pesar de los afectos personales que enfrenta el sujeto poético. La muerte de José Watanabe, que impulsa al yo a recordar ese primer encuentro con el peruano, asume que *Lo que queda* <sup>105</sup>

no es urna ni relicario  
sino verde banderita  
sobre el silencio y el llanto,  
  
plantita firme en la agreste  
colina de la ausencia.

Lo que queda, más allá de las ausencias y los recuerdos de los ausentes, son, en este caso y en este modo de nostalgia, las palabras que estos dejaron. Así, la poesía hecha escritura, es la huella de esa ausencia. Y por ende es uno de los últimos vestigios de esa palabra primigenia que en esta poesía tiene fuerte relación con la materialidad misma del lenguaje. El poema parece ser para el sujeto mitreano la única manera de acercarse a esos ausentes. Como la

---

joven Mitre a raíz de la lectura de su primer poema-libro *Elegía a una muchacha* (1965). Otro poema que parece devenir de un *biografema* se encuentra en *A cántaros*: “Primer encuentro con Jaime Saenz” (2021: 9-10).

<sup>105</sup> Es el nombre de una antología de poemas de Watanabe (Monte Ávila: 2005). Aquí se hace un juego tanto con el mismo nombre de este libro como con las imágenes que se desprenden del texto “De la poesía” que, a su vez, es también epígrafe con el que inicia este poema de Mitre: “la planta mínima, tu principio, tu verde banderita, / poesía”.

evocación de “Safo” (2012: 89) bien confiesa que “[s]alvo de nombres, nadie me toca. / Palabras, no besos, van ajando mi boca”. Pero también parece que solo a través de la escritura el sujeto poético puede continuar su andar por el camino de *retorno-origen* que como “Juegos de la luz” (2012: 19-25),

Como ayer adolescentes

abren sus párpados

pájaros y hombres.

[...]

Como un cuerpo a otro cuerpo

se abre la puerta al viento.

[...]

Como frente al mar un golpe

la tierra cesa de golpe.

Solo esa luz, que ya evidenciamos antes, atraviesa reminiscencias tan bastas y diseminadas en el tiempo y el espacio, otra vez escrituralmente marcadas bajo el “como”. Solo esa luz que representa a la escritura, que “naciendo crea” y que con el mismo lenguaje juega, dan al menos la posibilidad al sujeto mitreano de poder indagar sobre sus mismos orígenes desde la palabra escrita. Solo recordemos los constantes juegos con el lenguaje que se hacen tanto formal como fonéticamente en varios poemas mitreanos. Justamente esta cualidad de juego con el lenguaje debe ser entendida tanto por su acción lúdica con las palabras como por su misma rigurosidad al momento de trabajar sobre ellas. Puesto que la escritura formada de palabras es el “Corpus” (2012: 81-85) del que está hecho el poema. Así mismo lo entiende el yo poético que al dirigirse a la misma escritura poética le asigna una imagen y una acción que recae sobre ella:

y eres puente y te atravieso

y eres carta y te sello

y eres río y te pierdo

y eres tumba y te pueblo

y eres fin y te comienzo

En el poema mismo acontece el milagro tanto de la creación como de la evocación:

Nieva el lenguaje  
escribo un puente,  
no para conquistarte:  
para llegar a ti (“El puente, 2012: 450).

Tanto de esos ausentes que el sujeto nostálgico desea traer a la escritura como de esas palabras, aparentes vestigios de un lenguaje primigenio, que en la poesía de Eduardo Mitre todas juntas parecen sublimarse en “Una palabra” que es “bella armónica de cuatro sílabas, [...] mucho más allá del sentido (caos / orgía), pura alegría de estar vivo y salir (o quedarse) a jugar con lo visto y lo oído” (2012: 149).

Así, Mirabilia es la palabra que representa la búsqueda de esa palabra primigenia, es el reverso de esa angustia fruto de la *consciencia nostálgica*. Mirabilia es en sí misma la generadora de ese *encanto nostálgico* que tiene el pasado, al que se refiere Jankélévitch, que, a diferencia del presente que está al alcance de la mano, es una ausencia que jamás volverá y que por eso mismo necesitaría que vayamos a su reencuentro para completarlo, no solo al infinito, sino para primero descifrarlo (1974: 302).

Llegando a este punto, creemos que la lectura de este cuarto modo de nostalgia termina de poner en diálogo todo un conjunto de características con las que se ha identificado a esta poesía. La cuestión de la nostalgia tiene su incidencia en los poemas en la forma en cómo las ciudades y la morada se constituyen; en cómo es que la interlocución con los otros generalmente se da; en la manera en la que la cuestión del tiempo pasado tiene su incidencia directa en el presente del yo poético; y en la misma importancia de la materialidad del lenguaje poético en esta escritura.

A modo de ir cerrando este capítulo hagamos breve recuento de aquello que desarrollamos en relación a la cuestión de la nostalgia en la poesía de Eduardo Mitre. Recordemos que, partiendo de la idea de que la nostalgia no es simplemente un deseo de volver a la patria de origen, reconocimos desde nuestra propuesta de lectura cuatro modos nostálgicos. La

primera, denominada por nosotros como *nostalgia espacial*, aunque sea la más evidente es la que inicia con las primeras insinuaciones de una nostalgia más compleja. En este primer nivel pudimos ver cómo el sujeto mitreano empieza a demostrar este sentimiento de nostalgia prestando constantemente atención a las ciudades antes habitadas y a todo aquel espacio que se recuerda alrededor de estas. En este sentido, y siguiendo esa cartografía pasional, es que el desarrollo de la *nostalgia personal* nos ayudó a poder evidenciar cómo estos espacios, en un primer lugar, se hallan siempre atravesados por una cuestión afectiva que pone en realce, más que la importancia del espacio añorado mismo, aquellos recuerdos que el sujeto mitreano asocia con sus orígenes familiares y, por ende, culturales. En este punto, resultó fundamental considerar a la morada mitreana como un espacio constitutivo y muy íntimo relacionado al pasado del yo poético. De hecho, desde esta consideración es que pudimos llegar a hablar del tercer modo de nostalgia, que llamamos *temporal*, y que ya afirmaba completamente la complejidad misma del asunto nostálgico en esta poesía. Así, ya sabiendo que la verdadera cuestión de la nostalgia es temporal, y no así espacial, es que pudimos desarrollar la *nostalgia escritural*. Este cuarto modo nostálgico no solo es aquel continente de todos los otros modos, pues todos se hallan en la lectura de estos poemas. También manifiesta esa necesidad del sujeto mitreano por encontrarse en la escritura con aquellas muchas veces también ausencias queridas y ensayar una búsqueda de un lenguaje primigenio por medio de la propia materialidad del lenguaje poético.

Párrafos atrás hablamos un poco del *encanto nostálgico*. Creemos que este, en cierto sentido, ha sido leído en la poesía mitreana como celebración del lenguaje, la vida y el mundo. Antonio Muñoz Molina, en un texto que escribe a modo de prólogo de *El paraguas de Manhattan* (2004: 9-13), sostiene que la poesía de Mitre forma parte de “La poesía del mundo” y que a pesar de que no se encontraría dentro de la tradición romántica –“poesía del alma” como la llama él– entabla diálogo con Lucrecio y el propio Whitman. “La poesía del alma tiende a abusar de la nostalgia y el pasado: la poesía del mundo prefiere el presente y la celebración”, afirma Muñoz Molina. Octavio Paz, por su parte, al referirse al poema extenso –que, como vimos, ocupa un papel importante en la escritura de Mitre–, afirma que con Whitman y Mallarmé culmina una modernidad representada en el simbolismo y la poesía

romántica: “Mallarmé: el canto del poeta solitario frente al universo; Whitman: el canto de fundación de la comunidad libre de los iguales” (1990: 30). Creemos que la afirmación tan concluyente del español, puesta ya en diálogo con la voz del mexicano, no hace méritos de la complejidad de la poesía mitreana y su conflictiva relación con la nostalgia y el pasado; más allá de que Muñoz Molina no la quiera simplificar o leerla solamente como a una poesía optimista. El dolor está presente y vive en esta poesía junto a la celebración de la vida. Eso mismo demuestra el *encanto nostálgico*: “hermosura fluctuante, [que] es esencialmente incumplido y por siempre inacabado” (Jankélévitch, 1974: 303).<sup>106</sup> Eso mismo evidencian los cuatro modos de nostalgia que, aunque unas sean más complejas que otras y entre ellas se hallen interconectadas en el poema mitreano, posibilitan el movimiento de *retorno-origen* por medio del canto del sujeto nostálgico –como Mallarmé y también como Whitman–. Pues es en la poesía donde este encuentra su lenguaje.<sup>107</sup> Ya que, una vez asumida la imposibilidad del retorno completo debido a la irreversibilidad del tiempo el sujeto mitreano se prende al lenguaje, a la escritura poética, como último recurso y último lugar donde aún es posible nombrar e invocar esas ausencias. El lenguaje aquí está hecho de “Aire y de luz” (2012: 172) y debido a esta su constitución una vez hecha poesía “nacida va[s] / a decir los nombres”.

---

<sup>106</sup> [« *le charme (nostalgique), beauté fluente, est essentiellement inaccompli et à jamais inachevé* »].

<sup>107</sup> Sigo muy de cerca una de las conclusiones que Jankélévitch realiza sobre la cuestión de la nostalgia y que en una de sus partes dice: “frente al fracaso de todo rejuvenecimiento y quimerismo de toda inocencia, el hombre, desesperanzado de milagros se pone a cantar. ¿En la música y en la poesía no son acaso donde el hombre nostálgico encuentra su lenguaje?” [« *devant l'échec de tout rajeunissement et le chimérisme de toute innocence, l'homme, désespérant des miracles, se met à chanter. Dans la musique et dans la poésie l'homme nostalgique n'a-t-il pas trouvé son langage ?* »] (1974: 394).

## Capítulo III

### Memoria e imaginación

*Les rochers d'Ithaque n'étaient donc qu'une provisoire escale  
sur le chemin d'un retour infini. A patrie métaphysique,  
retour métaphysique. Une patrie infiniment lointaine ne peut  
être rejointe qu'à l'horizon d'un voyage interminable*  
(Vladimir Jankélévitch)<sup>108</sup>

Después de transitar, con cierto paso cronológico, por ese movimiento de *retorno-origen* del sujeto nostálgico y hacer escala en los cuatro modos de la nostalgia en la poesía mitreana, prestemos atención ahora en la cuestión de la memoria y la imaginación. Hasta este punto pudimos demostrar la existencia de un corpus poético que a pesar de los años mantiene una cierta constancia en cuanto se refiere al tratamiento de cuestiones y temáticas, como en el caso de la nostalgia. Ahora, y antes de emprender camino de regreso, detengámonos sobre el último aspecto que nos propusimos desarrollar al principio de este trabajo. Veamos cómo ese movimiento de *retorno-origen*, que deviene en nostalgia, es posible gracias al tratamiento de la memoria y la imaginación por parte del sujeto poético.

Recordemos que a las puertas del primer capítulo sentamos nuestros presupuestos de lectura, apoyados en los trabajos de Octavio Paz, Paul Ricœur y Gaston Bachelard. En ese momento acordamos considerar que memoria e imaginación constituyen “una comunidad del recuerdo y la imagen” (2000: 29), justamente citando al autor de *La poética del espacio*. Sobre esto y lo demás dicho antes, inferimos lo siguiente: en la poesía de Eduardo Mitre podemos ver cómo el tratamiento de la memoria y la imaginación –ambos, en tanto vehículos que posibilitan el movimiento de *retorno-origen*– entran en funcionamiento por medio del recuerdo y la imagen, respectivamente. Para poder desarrollar esto último, decidimos trabajar este capítulo en tres partes: la primera con respecto a la memoria y el recuerdo; la segunda

---

<sup>108</sup> [“Los peñascos de Ítaca no serían sino una escala provisoria sobre el camino de un retorno infinito. Una patria metafísica, retorno metafísico. Una patria infinitamente lejana no puede encontrarse sino en el horizonte de un viaje interminable”] (1974: 293).

sobre la imaginación y la imagen; y la tercera, a modo de cierre, referente a la relación entre memoria e imaginación con el *retorno-origen*, la nostalgia misma y el olvido.

### **De la memoria al recuerdo**

En un principio afirmamos que una de las características que la crítica literaria había señalado en la poesía mitreana era el tratamiento melancólico de la memoria.<sup>109</sup> Si bien consideramos válida esta apreciación, al menos como un punto de partida, creemos que, por lo visto en nuestra lectura, la memoria se instala en una dimensión más compleja. Solo recordemos ese *je-ne-sais-quoi*<sup>110</sup> al que se refiere Jankélévitch y que nos puede ayudar a entender en este caso a la memoria como un ejercicio mnemotécnico que no sigue un fin último en concreto. Sí se desea instaurar en el presente los recuerdos de un pasado, pero al mismo tiempo, el sujeto mitreano es consciente de la imposibilidad plena de esta restitución. Justamente desde esta tensión es que la memoria entra en relación con la nostalgia. Ya que, repetimos, la memoria parece ser el único medio por el cual el yo puede acceder a sus recuerdos. Esa “realidad anterior” a la que va dirigida la memoria, y de la que nos hablaba Ricœur, nos ayuda a entender al recuerdo en tanto vestigio de un pasado. Ya vimos la imperante necesidad del yo por emprender un movimiento de *retorno-origen* con connotaciones temporales, puesto que “no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma” (Ricœur, 2000: 40). No obstante, profundicemos un poco más sobre esto dialogando otra vez con los poemas mitreanos. Para esto, encontramos aclaradoras dos de esas preguntas que el mismo autor de *La memoria, la historia, el olvido* realiza al momento de plantear su lectura: ¿quién

---

<sup>109</sup> Autoras como Blanca Wiethüchter, Ximena Postigo y Susane Centellas trabajan sus lecturas alrededor de esta noción.

<sup>110</sup> Recordemos que este es un término muy importante en todo el pensamiento de Jankélévitch. Isabelle de Montmollin en *La philosophie de Vladimir Jankélévitch* considera que “de un punto de vista ético, la filosofía del *je-ne-sais-quoi* está animada de un dinamismo característico que significa ‘deviene en lo que tú eres’” (2000: 193) y que “aporta el propósito de no dirigirse hacia saber alguno si por saber entendemos la concreción de un sistema estructurado. [...] Desde este personal planteamiento, la filosofía jankélévitchiana enfrenta sutilmente la aporía que brota del misterio de la existencia” (Camarero, 2013: 25).

se acuerda?<sup>111</sup> y ¿qué es aquello que se recuerda? Trabajemos, en una primera instancia, sobre estas dos interrogantes.

Si bien es evidente la presencia del yo en esta poesía, ahora ya podemos añadir a las figuras del peregrino y del caminante la del sujeto nostálgico mitreano. Esta nueva nominación más que ser solo un nuevo adjetivo viene a establecer ese carácter tanto desgarrador como esperanzador que subyace en la nostalgia presente; consecuencia, en este caso, del carácter incompleto, y por eso doloroso, de la memoria expresado en los recuerdos.<sup>112</sup> Ricœur nos habla del privilegio para recordar ciertos acontecimientos entre todas las posibilidades. Ya sea una situación particular, ciertos nombres, encuentros memorables, etc.: “la ‘cosa’ recordada se identifica sin más como un acontecimiento singular” (2000: 42). En este caso, en ese *Camino de cualquier parte* que “El peregrino y la ausencia” emprenden hemos encontrado conviviendo en el poema, entre “Confirmaciones y penurias”, “calamidades y milagros” (“Vitrail del pasado”, 2007: 71) de un pasado que, aunque silencioso, siempre acompaña al yo poético. Esa dualidad, ambivalencia, de la que adolece el pasado, al mismo tiempo que es un carácter propio de la nostalgia, nos anticipa el cómo se presenta el recuerdo en este sujeto nostálgico mitreano.<sup>113</sup> Así, aquello que el yo poético recuerda unas veces con dolor y otras con felicidad es un hecho o persona singular irreplicable dentro de su propia experiencia personal. Estos recuerdos no son sino posibles mediante el ejercicio mnemotécnico de la *reminiscencia*, que siguiendo a Ricœur, son el grado cero de la búsqueda del pasado (2000: 48), en este caso, la búsqueda del origen.<sup>114</sup> Para entender de manera más

---

<sup>111</sup> La respuesta a esta pregunta en la lectura de Ricœur recibe el nombre de “*memoria reflexiva*”. Aunque no trabajemos sobre esta, resulta pertinente señalar la semejanza que tiene con la *consciencia nostálgica* jankélévitchiana. De hecho, Ricœur inicia su libro con un epígrafe del autor de *L'irréversible et la nostalgie*: “El que fue ya no puede haber sido: en adelante, este hecho oscuro y profundamente misterioso de haber sido es su viático para siempre” (2000: 9).

<sup>112</sup> Pablo García (2016: 79) habla de un carácter doble en esta poesía: celebratorio, pero también iracundo. Por su parte, Guillermo Ruíz Plaza denomina a este desde “dos modalidades opuestas”: la celebración y la elegía (2012: 35).

<sup>113</sup> En el primer capítulo señalamos cómo en la etapa vivencial, última cronológicamente hablando, la relación del sujeto y su memoria con el pasado se vuelve más intensa, esto en relación a las anteriores etapas y a consecuencia del envejecimiento del mismo yo poético.

<sup>114</sup> Si para Ricœur dentro del ejercicio de la memoria el *qué* es el recuerdo, el *cómo* es la *reminiscencia* (2000: 20).



clara esta idea, podemos remitirnos a la imagen conjunta que traen los *Vitrales de la memoria*. Cada vitral-poema es la *reminiscencia* de un pasado fragmentado que, pudiendo estar o no relacionado con los otros, se hace presente en la escritura poética. Por eso es que en este libro tenemos vitrales sobre el abuelo, el Altiplano, la madre ausente, etc. Cada uno a su modo trayendo al presente aquellas ausencias singulares y únicas para el sujeto mitreano.

Si queremos ser un poco más metódicos, podemos distinguir estos recuerdos, que son apacibles de ser recordados vía rememoración, en dos grandes grupos. Por un lado, tenemos aquello que evidentemente sí se desea recordar. Este tipo de recuerdos generalmente se encuentran junto a aquellos lugares añorados donde estuvieron esos seres queridos, hoy ausentes, y aquellos momentos constitutivos pasados del sujeto: desde “El recuerdo de los amigos” (“Talismanes”, 2007: 11), pasando por el hijo querido (“De un retorno”, 2016: 56), y llegando al “Yaba Alberto” (2012: 205-208). Por el otro lado, está el grupo de aquello que, aunque no desea ser recordado, emerge en la memoria por motivos tan oscuros como traumáticos: sucesos de violencia que, como dice un poema mitreano, traen al presente “el deseo que ya no / quisiéramos recordar” (2012: 32). Entonces, así como existe una dimensión apacible de los recuerdos, “a la vez, la memoria permite, a pesar de los ultrajes del tiempo, hacer presente experiencias por más terribles que hayan sido y encuentran, de ese modo y en contra del destino, su integración a la vida” (Wiethüchter, 2017: 40).

Sin embargo, más que como recuerdos mismos, sean de uno u otro tipo, estos existen como aquellos *tiempos espacializados* (Jankélévitch). Debido al deseo del sujeto nostálgico por darles un lugar (un espacio distinguible) a un tiempo pasado estos recuerdos se instauran dentro el poema en un espacio reconocible y delimitado: sea este la ciudad, la morada, el cuarto.<sup>115</sup> “Vital in memorial” (2007: 83-84) puede darnos más consideraciones sobre esto. Desde el comienzo, el sujeto parece prepararse a ensayar una respuesta a la pregunta “¿Y qué

---

<sup>115</sup> Retomamos esta idea de la *espacialización del tiempo* de nuestra lectura de Jankélévitch. Por ejemplo, cuando Ulises aún se encuentra lejos de Ítaca asocia a esta isla con aquel tiempo previo a su naufragio. Sin embargo, el filósofo francés sostiene que una vez retornado a este lugar nos enfrentamos a una *temporalización del espacio*: una confrontación con el presente mismo de un espacio que ya no es el mismo que conocíamos (1974: 302).

decir de nueve meses en la nao de la madre?”. En un ejercicio donde el espacio del origen es concebido dentro del vientre materno, el sujeto mitreano realiza una traslación dentro del poema bajo el símil de la barca y el viaje al origen. Se cierra el texto con dos preguntas, más que abiertas, sugerentes a una respuesta. La primera se cuestiona sobre el modo de este desplazamiento si el mismo sujeto es tanto pasajero como destino de este viaje:

¿Cómo trazar la travesía  
de uno hacía sí mismo  
si el pasajero se vino forjando  
al mismo tiempo que la nave?

Y la segunda, más sugerente aún, lanza la comparación con otro viaje que igual este mismo llevará a cabo: “¿Será morir emprender un viaje parecido / y la muerte una nao como la madre?”. Así, de la lectura de este poema, evidentemente se desprende el ejercicio de comparación y tensión entre el nacer y el morir que se acentúa más en los últimos poemarios. Asimismo, este cuestionamiento por el cómo volver a uno mismo, que también se ve en poemas como “La luz del regreso” donde notamos un extrañamiento del sujeto frente al espejo y en “Hoja de ruta”<sup>116</sup> del último libro de poemas *A cántaros* (2021), resalta a su vez el valor fundamental del lugar de enunciación.

Es en este sentido que, junto al que recuerda y a lo que es recordado, resulta importante en la poesía mitreana ese lugar desde donde se recuerda. En tanto tiempo, la edad del yo es determinante; pues no se recuerda ni se lee con los mismos ojos que antes. En lo que concierne al espacio, ya vimos que la casa es el lugar ideal para recordar; esa *región de la ensoñación* que por su carácter de espacio interior es ideal tanto para recordar como para ser recordada (Bachelard, 2000: 29). Por un lado, la casa desde donde el sujeto nostálgico escribe –presente también en el poema–. Y por otro lado, la casa como representación de esa “Morada” (2012: 69) primera y primigenia por excelencia donde la materialidad de las palabras y la idea misma del espacio de creación se yuxtaponen en el texto y la página en un principio en blanco:

---

<sup>116</sup> “Desandar la senda del tiempo / hasta que el niño que fui / vuelva su mirada hacia mí / y me reconozca de viejo” (59).

M O R A D A  
O R A D A  
O R A  
D A  
O R A  
M O R A  
M O R A D A

Hasta este apartado desarrollamos con cierto detalle la cuestión de la memoria y la generación de recuerdos que se dan gracias a este mecanismo. Seguidamente dijimos que la ambivalencia jubilosa y desgarradora del recuerdo adelantaba qué era aquello de lo que el sujeto nostálgico se acordaba por medio de la *reminiscencia*, ese recuerdo difuso del pasado que viene de la memoria. Por eso es que nos referimos como *reminiscencias* al conjunto de poemas que componen *Vitales de la memoria*. En ese sentido, y ampliando nuestra propuesta, identificamos dos tipos de recuerdos: de los que uno quiere acordarse y los que uno no quisiera acordarse. Así, trabajamos ya alrededor de ese lugar desde donde el sujeto recuerda. Esto último nos llevó a confirmar no solo la importancia del espacio desde donde se generan los recuerdos en el poema, sea este el cuarto o la morada mitreana, sino también la preponderancia del paso del tiempo en el sujeto mitreano, que recordemos que con el pasar de los poemarios va envejeciendo. Veamos a continuación cómo dentro del mecanismo de la imaginación es que esta poesía va generando sus propias imágenes.

### **De la imaginación a la imagen poética**

Otro recurso mnemotécnico que permite al sujeto intentar traer al presente las ausencias pasadas es la *evocación*. Si la *reminiscencia*, aun siguiendo a Ricœur, es difusa por su constante lucha con el pasado, la *evocación* es más una facultad que posibilita el “advenimiento actual de un recuerdo” por medio de imágenes (2000: 46). La *evocación* es parte constitutiva del paradigma de la imaginación que, en el plano de la ficción, y en su íntima relación con la memoria, va hacia la “representación de una ausencia”. Debido a esto, la imaginación se encuentra ya dentro de la creación, en este caso la creación por medio de

la escritura poética que en sí misma tiene la capacidad de poder generar imágenes en el poema. Decía Octavio Paz que “la poesía es la memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz” (1990: 136). Imagen que para nuestra lectura decidimos llamar imagen poética: producto de una actividad lingüística situada en el origen del hablante que tiene la capacidad de generar resonancia-repercusión en nuestro pasado, puesto que tocaría las profundidades antes de conmovir las superficies (Bachelard, 2000).

Con todo esto, veamos algunas de las imágenes mitreanas antes ya mencionadas casi de paso. Sin embargo, ya no consideremos esa primera diferenciación que Bachelard nos proponía entre espacios exteriores e interiores; donde el espacio de la casa y las imágenes que se construyen dentro y alrededor de ella cobran un papel importante.<sup>117</sup> En cambio, leamos estas imágenes que construyen ese tránsito de *retorno-origen*, de un tiempo presente a un tiempo pasado, que el sujeto nostálgico emprende, y del que hasta ahora tanto hemos hablado.<sup>118</sup>

Nuestro recorrido por algunas de estas imágenes mitreanas comienza por la creación poética. La imagen por excelencia que es la que inicia el movimiento de *retorno-origen* es la de la luz. Brevemente añadamos a lo antes ya dicho cuando hablamos de la *nostalgia escritural*. La luz en tanto imagen poética refuerza ese carácter lúdico que encontramos tan bien representado en aquellos “Juegos de la luz” (2012: 18-25). Estos juegos a la vez que son celebración de la materialidad de las palabras vienen a establecer ese rigor en el tratamiento del lenguaje que ya hemos notado en los capítulos anteriores.

Dentro del mismo plano de la materialidad de la escritura encontramos otra imagen que por su recurrencia a lo largo de esta poesía nos parece importante resaltar en nuestra lectura. La

---

<sup>117</sup> Esta “manera” de concebir la creación de imágenes en la poesía de Eduardo Mitre no es que no sea válida sino es que, además de haber sido ya tratada por gran parte de la crítica, niega en partes la dimensión compleja de la nostalgia que proponemos. Si privilegiáramos las imágenes poéticas por su carácter espacial por sobre la cuestión temporal estaríamos dando un paso atrás en nuestro reconocimiento de ese carácter irreversible del tiempo y cualidad encantadora de la nostalgia.

<sup>118</sup> Existen algunas imágenes poéticas que ya fueron tratadas con cierto detalle por la crítica. Aunque no las tratemos aquí, tampoco podemos negarlas. Desde aquellas que vienen a establecer al mismo sujeto nostálgico en el poema: el peregrino, el ausente, el caminante. Hasta esas imágenes que subliman los lugares y los seres queridos ausentes: las ciudades, el padre, la madre, la amada.

nieve constantemente hace su aparición en los poemas mitreanos. Las más de las veces instaure el espacio de la escritura.<sup>119</sup> Como en el caso de “Tríptico” donde ya leímos el tránsito desde un paseo terrenal a la origen primigenio. “Desciende en silencio la nieve” es el verso que abre el texto y el tránsito del sujeto que a continuación sentencia contundentemente que “los años no han pasado por la nieve” (2012: 133). Bajo esta premisa, el poema continúa su andar y en ese andar, como nos ha acostumbrado la escritura mitreana, la palabra misma no está exenta de esos juegos fonéticos y ecos de otras voces:

La niebla es cansancio de la nieve –dijo el poeta.<sup>120</sup>

Pero búfalos y búfalos en la niebla.

Gritar tres veces: Eva nieva la niebla,  
ayuda a cruzar la niebla (134).

Solo por mencionar otros dos poemas más donde la nieve hace su aparición protagónica desde este lugar de inauguración. Por un lado, tenemos a *Razón ardiente*: “Cae la nieve / nieva silencio / así ha de nevar –ya está nevando–” (2012: 185). Y por otro, y más reciente este, “La nieve” justamente del último poemario:

Se ha puesto el cielo a nevar  
por primera vez  
como siempre

y yo, en la vejez, a pensar  
que aún no he escrito  
un libro sobre la nieve (2021: 20).

Es así que es posible evidenciar, aunque de manera breve, debido a la extensión de este trabajo, la preponderancia de estas dos primeras imágenes en la escritura mitreana: la luz y la nieve. Ambas fundamentales en el proceso de creación poética. Pues, “Así es la luz: naciendo crea” (2012: 21), y en ese movimiento inaugurado varias veces por la presencia de

---

<sup>119</sup> Ya Luís H. Antezana infería que “la nieve, por su lado, es otro espacio siempre favorable [para la posibilidad de encuentro]. Ella, sin embargo, permite inscribir no tanto la celebración como la contemplación. Las características físicas de la nieve permiten una íntima relación con el silencio y el espacio blanco de la página” (1986: 290).

<sup>120</sup> La referencia es a “Otra canción” de Federico García Lorca: “¡Cómo me dice el agua / que el sueño se deshizo para siempre! / ¿El sueño es infinito? / La niebla lo sostiene, / y la niebla es tan sólo / cansancio de la nieve”.

la nieve que precede a la creación no hace sino mostrarnos el tránsito mismo de *retorno-origen*.

En este sentido, una vez instaurado el poema por medio de la luz, la representación de este desplazamiento suele darse a partir de la construcción de la imagen del viento. Este, además de aparecer constantemente en los poemas, es en sí mismo continente del aire, otro elemento constitutivo de la poesía mitreana. Recordemos que “De aire y de luz” está compuesto el poema, de la escritura que la compone y el tránsito de *retorno-origen* que permite. Tránsito que también encuentra representación propicia en el viento tanto por su carácter invariable en el tiempo como por la fuerza que este ejerce sobre aquello que viene a encontrar:

Lo mismo que aquí,  
en el principio era el viento.  
Y ha de ser en el fin  
sobre piedras y huesos (“El viento”, 2012: 318).

Pero también el viento es a su vez aliento dador o segador de vida que se interna tanto en los enfermos como en las madres que nacen “entre Tánatos y Eros” (316). Y, además, bien podría ser la figuración de la memoria del sujeto nostálgico; como sugiere un verso de “Talismanes” que evoca en el poema “La memoria del viento” (2007: 11). La memoria traída de ese impulso y aliento por medio de la escritura.

De la mano de este, y continuando el *retorno-origen*, encontramos recurrente la imagen del puente.<sup>121</sup> Igual íntimamente relacionado a la materialidad del lenguaje, como hemos resaltado antes, el sujeto acude a esta imagen para evocar la misma construcción del poema. La necesidad de las palabras anuncia que “El puente” (2012: 430-434) debe ser atravesado puesto que “la meta es el encuentro”. Uno que no es sino entre dos temporalidades diferentes y por eso:

Pasar y pasear por el puente  
[debido a] la gracia de estar vivo.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> “El viento”, que acabamos de leer en fragmento, y “El puente”, que vemos a continuación, son los dos poemas que abren y cierran, respectivamente, el libro *Camino de cualquier parte* (1998).

<sup>122</sup> Similar verso encontramos en “Retorno al Hudson” (2004: 23-24): “El río Hudson, / la gracia de volver / a contemplarlo”. Ya señalamos que este juego intertextual entre los mismos poemas mitreanos es recurrente.

Frente al río y su accidente:

*Fraternidad sobre el vacío.*

Unas veces esta necesidad de construir un puente –o abrir un “túnel de palabras”, como analógicamente se menciona en “Manhattan transfer” (2007: 35)– parece más viable y posible en el poema. Otras, sin embargo, sobre todo cuando el interlocutor al que se pretende llegar es ya alguien que muerto, parece que tal ambición es solo un deseo no realizado. Tal es el caso del poema que Mitre dedica al también poeta boliviano Rubén Vargas Portugal donde el yo pregunta a la ausencia del segundo:

¿Por qué otra vez se eclipsa  
la luz del regreso, y en tu ciudad  
se quiebra por la mitad  
el puente de los reencuentros? (2021: 13).

Entonces, si es que hay puente que construir es porque hay algo por sobre que cruzar. Aquí, y así, es que entra en la escritura poética la imagen del río. El río, en relación al puente y al deseo del yo de establecer tránsito de *retorno-origen*, es la representación del tiempo mismo. “La vida que fluye como un río” (“Jaime Saenz”, 2012: 99) está hecha del tiempo que dura esta. Su aparición en la poesía mitreana se puede dar de dos maneras: como evocación del paso del tiempo en el río en tanto idea; o como personificación del río, con un espacio físico distinguible en el presente del sujeto. La primera, la evocación del río asociada a la idea del pensamiento de Heráclito<sup>123</sup> es la que justamente el sujeto nostálgico desea atravesar. Cruzar ese río que va en dirección al pasado solo es posible si el yo se instaura completamente en

---

<sup>123</sup> La concepción que acá se tiene del río es la siguiente. Si bien este puede ser el mismo en tanto nominación no lo es en tanto las aguas que contiene, ya que estas son diferentes a las anteriores que ahora se encuentran en el pasado. Es interesante señalar acá que tal concepción del río como alegoría del paso del tiempo parece ser más una atribución de Platón que una idea propia del mismo Heráclito. Alberto Bernabé señala al respecto que “Platón es culpable de haber legado a la posteridad dos frases de Heráclito –las únicas que el hombre culto no especialista atribuye a este autor: ‘todo fluye’ (*patita rhei*) y ‘no nos podemos bañar dos veces en el mismo río’– que resultan ser ambas tan deformadas que se alejan por completo del genuino pensamiento de Heráclito” (2008: 114). En este caso, la cuestión es que es esta concepción, deformada o no, del pensamiento heracliteano la que da lugar a la imagen del río en la poesía mitreana. Otra imagen igual fuertemente relacionada con el pensamiento atribuido a este presocrático es la del arco y la flecha que representa la tensión constante en la vida y la escritura. Algunos poemas en el que podemos leerla son “Pelota arco y aro” (2012: 150), *Razón ardiente* (2012: 185-194) y “Presencia alterna” (2012: 221).

ese espacio suspendido en el tiempo del que nos hablaba Jankélévitch. Aunque las personificaciones de este río en el East River y el Hudson en *El paraguas de Manhattan* “no atraviesan el tiempo / sino sólo el espacio” (2004: 47). La tensión entre estas dos maneras en las que se evoca la imagen del río no hacen sino, a medida que pasa el tiempo, acrecentar el “Temor” (2016: 15) en el sujeto nostálgico que *En la última adolescencia* por oposición a su deterioro en el pasar de los años acepta que ese mismo East River cerca de “donde viví hace años” –señala– permanece “ajeno al tiempo y a Heráclito”.<sup>124</sup>A este reconocimiento y diferenciación del río por parte del sujeto podemos llamar también *conciencia nostálgica*: la aceptación última de esa *irreversibilidad del tiempo* de la que ya hemos hablado.

Continuando por estas imágenes que constituyen el tránsito del yo al *retorno-origen* encontramos la evocación de “El ausente” y “La ausente”,<sup>125</sup> que desentrañamos al hablar de la *nostalgia personal*, en la imagen poética de la estatua. Ya antes señalamos que estas estatuas, que igual aparecen recurrentemente, no son sino la prueba de una ausencia total del cuerpo de aquellos seres amados que ya no se encuentran.<sup>126</sup> Y así como el viento está hecho del mismo aire, aquí la materia prima de la estatua es la piedra. El reverso mismo del viento, la imagen de la estatua es, en última instancia, la personificación de la resistencia que oponen “Olvido y piedra” (2012: 104) que en el intento del sujeto nostálgico por restituir el rostro de ese tiempo ausente admite que “en vano busco el tuyo, tierra”.

Del lado de esta imposibilidad de restablecer ese tiempo pasado añorado tenemos la imagen de la puerta. Aunque también esté íntimamente relacionada con la lógica de asociación de imágenes que se establecen alrededor de la casa, en este tránsito del sujeto nostálgico la evocación de la puerta figura ese umbral al que nunca se termina de llegar. Así como pudimos entrever en “Manhattan transfer” (2007: 35) donde solo es posible un atisbo por la ventana

---

<sup>124</sup> Nos es importante notar que, en el último libro escrito hasta la fecha por Mitre, *A cántaros* (2021), se incluye un poema titulado “Por el río Hudson” donde además de seguir estas líneas de lectura propuestas en nuestro trabajo parecen resaltar una revitalización del sujeto poético ante la contemplación, en este caso, del río: “Desembarcamos, nostálgicos / pero, en el fondo, agradecidos / de no haber sucumbido a tanto asombro” (43).

<sup>125</sup> Existe un afán en el sujeto poético por diferenciar en estas evocaciones a los hombres y las mujeres. Algunas citas que hicimos en los capítulos anteriores evidenciaron esto.

<sup>126</sup> Solo por citar dos poemas más: “Añoranza” confiesa que la Cochabamba en el recuerdo no es la ciudad sino solo una estatua (2012: 101); “Rostro en blanco” figura la disolución de esos ausentes en el olvido (2012: 103).



donde se encontrarían los seres amados ausentes y en “La luz del regreso” donde la puerta de la casa de la infancia evidencia que en realidad que el yo no ha vuelto al tiempo añorado sino solo a una evocación de este en el poema (2012: 239). Otro ejemplo, en “Umbral” (2012: 152) una vez instaurado el sujeto nostálgico –en un espacio más cercano a esa *ensoñación* a la que se refería Bachelard– “A la puerta del divino verano” el *retorno-origen* no termina por suceder porque “una mariposa y un súbito perro borran la memoria del blanco”. En última instancia, el completo *retorno-origen* no es posible porque el mismo poema, al igual que el sujeto nostálgico que padece de una temporalidad finita, termina cuando el peso de la *conciencia nostálgica* o la interferencia del presente “mundano y cotidiano” (Jankélévitch) se hace insostenible en la escritura poética mitreana.

La última imagen evoca aquello que constituye el fin último del movimiento de *retorno-origen*. El vientre es la imagen poética que encarna el origen primigenio por excelencia. Es de ese tiempo cosmogónico del que vienen todas las demás nostalgias, que nosotros identificamos como cuatro modos, y al que el sujeto mitreano anhela llegar. La evocación al vientre materno está marcada por la herida del nacimiento, la expulsión del sujeto de ese primer mundo. Ya al hablar de la *nostalgia temporal* resaltamos ese carácter misterioso del que está envuelto. Y continuando con la lógica del viento-aire y estatua-piedra, podemos reafirmar que de aquello que está hecho el vientre es de agua, pero también de oscuridad; pues “en el fondo no cielo ni seno / sino vientre la oscuridad. A agua –no a tierra– sabe la oscuridad” (2012: 135). Aquí, el “Versículo” mitreano vuelve a hacernos eco con su sentencia: “Al polvo vamos, pero venimos del agua” (2012: 128). Es el principio de todas las cosas el agua, igual materia prima del río, y en relación a la imagen del vientre es generador de vida en esta poesía, como en el caso de “Vital in memorial” (2007: 83-84) que ya leímos páginas atrás. Sin embargo, y solo por hacer mención breve, igual existen otras significaciones que se desprenden de la imagen del vientre. Por oposición, puede ser continente vacío ausente de vida: “En mi vientre, como en un cenicero, / el tiempo apaga las horas” (“Safo”, 2012: 89). Y por tensión, puede ser también ese lugar donde la reproducción convive con el deseo erótico: “Tu vientre es un acuario / donde luchan / el pez casto y la impureza” (*Elegía a una muchacha*, 2012: 11).

En todo caso, y a modo de terminar de unir estas imágenes, si pensamos en ese paraíso perdido del que nos hablaba Jankélévitch podemos caer en cuenta de que el vientre en esta poesía es la imagen de la última y primera *evocación*. No así una *reminiscencia*, como lo son en gran parte los *Vitrales de la memoria*, puesto que la misma construcción del espacio poético en este caso está dada en su totalidad por el mecanismo de la imaginación. ¿O es que realmente existe un recuerdo concreto de nuestra estancia en el vientre previo al nacimiento? Entonces, la imaginación en tanto condición humana (Octavio Paz) es indisociable del acto de creación poética en la escritura mitreana. Así, todas estas imágenes que hemos recorrido brevemente en este apartado tienen relación con el mecanismo de imaginación debido justamente a que a partir de estas se gestan, valga la repetición, imágenes poéticas que no solo generan resonancia-repercusión en nuestro pasado, sino que desde ese mismo pasado es que emergen al presente del poema.

### **Tránsito al retorno**

Recapitulemos un poco de lo dicho en este apartado. Señalamos que nuestro propósito era, a modo ir conjuncionando cuestiones ya dichas en los dos capítulos anteriores, ver la relación de este movimiento de *retorno-origen* y la nostalgia generada de este impulso con los mecanismos de la memoria y la imaginación en la poesía mitreana.

Para hablar de la memoria, nos apoyamos en un principio en dos preguntas que Paul Ricœur se hace al hablar de *La memoria, la historia y el olvido*: ¿quién se acuerda? y ¿qué es aquello que se recuerda? A partir de esto inferimos que aquel que se acuerda es el sujeto nostálgico mitreano –categoría propuesta desde nuestra lectura– y que aquello que se acuerda puede ser ya sea un recuerdo jubiloso o traumático, o al menos no deseado de ser recordado en una primera instancia. Desde esta diferenciación evidenciamos que, más que desear un recuerdo, el sujeto poético aspira a darle un espacio distinguible a un momento del pasado (una *espacialización del tiempo*, según Jankélévitch). Es por eso que lo que se recuerda es igual de importante que aquel que recuerda, al igual que el cuándo y el cómo se recuerda que en este caso se daría por medio de la *reminiscencia*, como la lee Ricœur. Esta distinción de los recuerdos dentro del plano de la memoria por medio de la *reminiscencia* nos dio lugar a

explorar el otro lugar desde donde el sujeto nostálgico mitreano emprende el movimiento de *retorno-origen*: la imaginación. En este segundo punto de nuestra lectura, encontramos fundamental el papel que juega el recurso de la *evocación* en la concepción de imágenes en esta escritura, que nosotros hemos decidido asumirlas como imágenes poéticas. Añadimos a las imágenes que diferenciaban los espacios exteriores e interiores de la casa que ya antes hemos leído en esta poesía, siguiendo a Bachelard, otras imágenes que creemos que constituyen en su conjunto ese tránsito de *retorno-origen*. Leímos las imágenes de la luz y la nieve como actrices fundamentales de la creación poética. A continuación, y siguiendo ese itinerario lector trazado capítulos atrás, notamos que la imagen del viento representa ese tránsito en sí de *retorno-origen*. Por su parte, vimos que la importante recurrencia de la imagen del puente en esta poesía nos remite a esa necesidad del yo de construir un vínculo hecho de palabras entre su presente y su pasado añorado. Debajo de este, visualmente hablando, encontramos la imagen del río, asociado muchas veces al pensamiento de Heráclito, que en nuestra lectura representa el incesante paso del tiempo. Y del otro lado del puente, por decirlo de una manera, leímos la imagen de la estatua como *evocación* casi imposible de la/el ausente y constituida en su materialidad por la piedra inanimada. Del lado de estas imposibilidades, para complementar nuestra propuesta hablamos de la imagen de la puerta como ese umbral que nunca termina de atravesarse. Y ya para concluir, y retomando lo dicho un poco en la primera sección de este apartado sobre la memoria, leímos la imagen del vientre como la encarnación de ese origen primigenio por excelencia, primera y última *evocación* de un paraíso perdido por el sujeto nostálgico mitreano.

Ahora sí, a modo de ir cerrando este capítulo, creemos necesario hacer algunas últimas consideraciones sobre la relación tan compleja que hay entre memoria e imaginación con el movimiento de *retorno-origen*, la nostalgia misma y el olvido.

Al inicio de nuestro trabajo, señalamos que Jankélévitch, al hablar de la capacidad que el sujeto tiene de generar espacios geográficos alrededor de la nostalgia, veía en esta acción una fuerza evocativa que pondría en marcha el trabajo de la *reminiscencia* y la *imaginación*

(1974: 277).<sup>127</sup> Desde nuestra lectura y habiendo ya visto el tratamiento de la memoria y la imaginación, podemos afirmar que a pesar de la *conciencia nostálgica*, la *irreversibilidad del tiempo*, la decepción del retorno: la poesía mitreana se desea construida como una *casa del recuerdo (maison du souvenir)* (Jankélévitch)<sup>128</sup> pero también como una *comunidad de la imagen* (Bachelard).<sup>129</sup> La poesía mitreana se desea ser concebida como ese espacio de las posibilidades tanto de los recuerdos del pasado, que como señalamos antes vienen del lado de la memoria, como de la imágenes poéticas que más directamente trabajan en el plano de la imaginación. Todo esto con la intencionalidad de aún surgir y resurgir los llantos y amores pasados. De ese deseo de latencia es que devienen todas esas posibilidades de la memoria y la imaginación que tratamos en este capítulo que no suceden sino por medio de la *rememoración* y la *evocación*, respectivamente. En medio de esto, y velado en todo momento, se encuentra el olvido. Pues,

es el esfuerzo de rememoración el que ofrece la ocasión más importante de hacer “memoria del olvido” [...]. La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de la memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas del recuerdo a la “rapacidad” del tiempo (Agustín *dixit*), a la “sepultura” en el olvido (Ricoeur, 2000: 51).

Sin embargo, el olvido, también manifestado acá dentro del plano de la imaginación por el propio carácter ficcional de la poesía, se presenta como sombra que a la vez que va ocultando el pasado es también materia indisociable que en el acto mismo de la escritura deviene en “un olvido que es la ilusión de un recuerdo” (Jankélévitch, 1974: 311).<sup>130</sup> Recordemos el primer movimiento que veíamos en la cuestión de los recuerdos: la *espacialización del tiempo*. A esto añadamos ahora que el reverso de este ejercicio es la *temporalización del espacio*. Una toma de conciencia del sujeto poético que al confrontarse con el presente mismo

---

<sup>127</sup> Bajo el velo de nuestra lectura la *reminiscencia* en Jankélévitch vendría a ser un equivalente a la *memoria* en Ricoeur.

<sup>128</sup> Recordemos que para el filósofo francés los recuerdos son por excelencia asunto tanto de la música como de la poesía (1974: 304-307).

<sup>129</sup> “En esta región lejana [de la ensoñación, propia del espacio de la casa], memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen” (2000: 29).

<sup>130</sup> [« *Un oubli qui est l'illusion d'un souvenir* »].

del espacio se da cuenta de que este ya no es el mismo que conocía o recordaba (1974: 302). De hecho, ese encuentro directo con el espacio temporalizado en el presente, que en los poemas mitreanos lo vemos generalmente en los versos finales –por ejemplo, en “La luz del regreso”, se vuelve al lugar de la escritura del yo–, además de no reconocer lo que se tiene en frente se evidencia que aquello que se recordaba se está ya olvidando. Es por eso que la motivación misma del *retorno-origen* es también preocupación por la presencia latente del olvido. Ya que,

no es solo el carácter penoso del esfuerzo de memoria el que da a la relación este matiz de preocupación, sino también el temor de haber olvidado, de olvidar todavía más, de olvidar mañana realizar tal o cual tarea; pues mañana no habrá que olvidar... acordarse (Ricœur, 2000: 51).

El miedo a la falta ya sea del recuerdo como reminiscencia o como imagen en tanto evocación parecería que marcaría profundamente toda una construcción poética gestada por más de 50 años. Pues como, alguno de los poemas mitreanos bien dice:

si el olvido no será más que un telón  
detrás del cual yacen los olvidados  
  
que le dan vida y sentido  
como a la muerte los muertos,  
como la sombra a la luz (“Vitril del olvido”, 2007: 75).<sup>131</sup>

Cerramos, por ahora, con dos pequeñas consideraciones. I. La poesía de Eduardo Mitre es, sin duda, un retorno al origen. Un retorno que por sus mismas características, aspiraciones, luchas y limitaciones deviene en un viaje interminable<sup>132</sup> por el tiempo que paradójicamente depende de este para seguir su tránsito. Pues, recordemos que, aunque incesante, el *retorno-origen* no llega a puerto porque justamente la finitud del poema hace que este no se termine

---

<sup>131</sup> El epígrafe que antecede a la sección de *Vitrales de la memoria* que inicia con este poema viene a ser de San Agustín, que en la cita de Mitre dice: “la memoria con que me acuerdo y el olvido de que me acuerdo”. Justamente desde esta noción agustina del olvido es que Ricœur también hace su acercamiento al hecho de “querer acordarse del olvido”.

<sup>132</sup> “Porque ir y volver son, en definitiva, una sola y misma cosa; porque ir es volver interminablemente” [«Parce qu’aller et revenir sont en définitive une seule et même chose, parce qu’aller c’est revenir interminablement»] (Jankélévitch, 1974: 298).

de consumir. II. La escritura de Eduardo Mitre es plegaria y canto de cisne, celebración y nostalgia en la vida. Escritura que, así como presta atención a aquellas mirabilias de la vida cotidiana, también en varios versos mira hacia el pasado no sin cierta melancolía y pena, sobre todo en los últimos poemarios donde el yo se encuentra más atravesado por el pasar de los años. Escritura que considera “A la poesía” (2012: 302) ya no solo como el lugar de las posibilidades sino como aquella presencia que: “[p]ersevera, persiste con nosotros / pese –ya ves– a la miseria / que hicimos de esta vida”. Y que a su vez también asume la otra escritura –la escritura ensayística– como un acto de acompañamiento que deviene de la lectura de otros poetas, de otros *Pasos y voces*.

## Conclusiones

### El retorno de esta escritura

Ya embarcados en viaje de retorno, hagamos evocación breve de aquello que ha ido conformando las páginas de este trabajo. Recordemos que nuestra propuesta de lectura tenía la intención de evidenciar en la poesía de Eduardo Mitre la relación existente entre el movimiento del sujeto a un *retorno-origen* –retorno a los orígenes– y la nostalgia, fruto mismo de este tránsito posible en la escritura por medio de la memoria y la imaginación. Para eso, y anclados en aquello que ya se había señalado y dejado por completar por parte de la crítica, nos propusimos trabajar a partir de una selección de 35 poemas que considera una lectura *in extenso* de la poesía mitreana. Consideramos que, además de ser los que más nos ayudarían a ilustrar nuestra propuesta, la gran parte de estos poemas son algunos de los que menos atención habían recibido por los críticos.

Antes de continuar con nuestra lectura de la poesía de Eduardo Mitre, decidimos hacer escala a las puertas del regreso para poder explicar con cierta soltura, pero también rigor, aquellos términos teóricos que nos han acompañado durante este trabajo. Dedicamos una buena cantidad de páginas para presentar la propuesta de Vladimir Jankélévitch sobre la nostalgia. A continuación, desde nuestra lectura de Octavio Paz, explicamos aquello que entendíamos por *retorno-origen*. Desde Paul Ricœur, y también desde Gaston Bachelard, concebimos la memoria y la imaginación como dos mecanismos imprescindibles para la generación de recuerdos e imágenes que se opongan a la aparición del olvido. Desde ese momento hemos andado muy de cerca con las ideas de *L'irréversible et la nostalgie* de Jankélévitch, *La otra voz* de Paz, *La poética del espacio* de Bachelard y “Memoria y reminiscencia” de Ricœur para trabajar nuestra propuesta de lectura en tres capítulos.

En el capítulo I hicimos una primera aproximación a la poesía mitreana a partir de una lectura cronológica de algunos de los poemas seleccionados. Para esto trabajamos desde la noción de *retorno-origen*, presentada páginas atrás, ya no solo para señalar una diferenciación más o menos evidente entre las tres etapas de esta poesía, que también propusimos en nuestro

trabajo, sino además para confirmar la concepción de la poesía mitreana como un corpus extenso que recorre más de 50 años de práctica escritural. En la primera etapa, que denominamos formal, notamos el importante rol que juega la palabra en el texto poético desde su significancia, pero también desde su misma materialidad y las imágenes que desde ella se generan. Así, la importancia de este rasgo formal de la palabra poética si bien se hace más presente en esta etapa va a ser determinante en la poesía mitreana posterior. En este sentido, en la etapa dialógica, la segunda, el trabajo desde la idea del poema como cuerpo da un papel fundamental a la presencia de un tú que casi siempre se halla ausente y no pocas veces ya se encuentra fallecido. Siguiendo esta tendencia es que, en la tercera etapa, que llamamos vivencial, el yo poético mitreano se encuentra a mayor distancia temporal entre aquello ausente, pues recordemos que este va envejeciendo con el pasar de los poemarios. De esta manera, el deseo de interlocución del sujeto, si bien permanece, se encuentra cada vez más acechado por el olvido que se intensifica con el pasar de los años. Pues, no es el mismo ejercicio de la memoria el que leemos, por ejemplo, en *Elegía a una muchacha* (1965) que en “El vitral del olvido” (2007: 75).

El Capítulo II fue dedicado a tratar el papel importante de la nostalgia en esta poesía. Partiendo de la simplificación que este gesto había recibido de alguna parte de la crítica, señalamos que la nostalgia no se limita al mero deseo de volver a la patria de origen. Es en este sentido que, y a partir de una decisión metodológica, propusimos leer esta nostalgia en la poesía mitreana desde cuatro modos en los que se manifestaría; que, si bien se diferencian claramente unos de otros, pueden cohabitar simultáneamente –sin anularse ni negar sus características propias–. Así, desde nuestra lectura, la *nostalgia espacial*, aunque es la más evidente es el punto de partida desde donde el sujeto poético inicia su *retorno-origen* que, en este caso, desea instaurarse en las ciudades y la morada ausentes. El segundo modo, que llamamos *nostalgia personal*, sigue esta traslación del yo, pero ya tomando mucho más en cuenta las experiencias vivenciales y culturales propias. Aquí, ya resulta fundamental la relación que el sujeto aún mantiene tanto con esos espacios ausentes como con aquellos seres queridos que ya no están. La *nostalgia temporal*, por su parte, termina de instaurar toda la complejidad de la cuestión nostálgica en esta poesía. Reafirma la insuficiencia de la simple



traslación espacial y solicita, al menos en tanto intención, un *retorno-origen*, que consciente de sus faltas asuma un peregrinaje desde la irreversibilidad del tiempo. El último modo de esta nostalgia, denominada *escritural*, viene en nuestra lectura a ser la posibilidad entre toda la resignación de un completo *retorno-origen*. Desde los diálogos directos con algunas ‘tradiciones’ literarias y pasando por la búsqueda de los orígenes de la palabra del sujeto mitreano, la *nostalgia escritural* viene a ser esa huella de la ausencia, formada de cuerpos de palabras. En este sentido, cada uno de estos cuatro modos de nostalgia constituye un paso en ese tránsito de *retorno-origen* donde el yo poético a la vez que toma *consciencia nostálgica* de la imposibilidad de un retorno completo da un papel fundador a la palabra poética.

Ya para cerrar el desarrollo de nuestra propuesta de lectura, en el Capítulo III, vimos cómo lo señalado hasta ese momento no es sino posible en esta poesía gracias al tratamiento de la memoria y la imaginación por parte del yo. Es en este sentido que evidenciamos que cada una con su particularidad, gracias a los mecanismos del recuerdo y la imagen, respectivamente, posibilitan en el poema ese movimiento de *retorno-origen* del sujeto nostálgico mitreano. Así desde el ejercicio de la memoria, apreciamos cómo, en algunos poemas, la categoría de recuerdo vía *rememoración* nos ayuda a poder distinguir desde dónde, cómo y qué es exactamente lo que se recuerda en esta poesía.

Por otra parte, desde el mecanismo de la imaginación y por medio del ejercicio de la *evocación* señalamos y desarrollamos algunas imágenes poéticas que se construyen alrededor de este tránsito nostálgico. Cerramos este capítulo hablando un poco más de la relación tan compleja que hay entre memoria e imaginación con el movimiento de *retorno-origen*, la nostalgia misma y el olvido que nos llevó a re-entender el papel fundador de la poesía en la obra de Eduardo Mitre ya no solo como un lugar de las posibilidades, sino como una acompañante en la vida personal.

Ahora, ya en la última estación de este trabajo, no queremos sino dejar algunas otras consideraciones y apuntes que permitan que este diálogo con la poesía mitreana pueda ser a posterior un diálogo de otros lectores con la obra poética de Eduardo Mitre.

## Nuevas líneas de investigación desde este trabajo

Si bien nuestro afán ha estado del lado de presentar una lectura lo más cercana a los detalles y maravillas que el mismo texto poético presenta, somos conscientes de que hay algunos aspectos que han sido tratados de manera breve. Creemos que estos, además de los ya presentados, pueden ser un aporte para seguir pensando y escribiendo alrededor de la escritura mitreana.

Nos parece de vital importancia la relación que la obra de Eduardo Mitre mantiene con la de Octavio Paz. Presente desde la más evidente cita directa hasta alusiones más discretas, reconocemos una evidente filiación literaria confesada por parte del boliviano hacia el mexicano. Asimismo, y aunque ya hayamos señalado esto más de una vez, otro aspecto que igual merecería atención es el diálogo íntimo y también constante que esta poesía establece con autores como Lucrecio y Heráclito desde una tradición grecolatina; Ezra Pound y Charles Baudelaire desde la lectura directa en sus lenguas originales; José Lezama Lima y Vicente Huidobro desde una dimensión ética y también visual de la escritura poética; Juan Rulfo desde una particular lectura pero sobre todo reescritura de personajes que encuentran otra página donde migrar, como en el caso de Susana San Juan; y más cercanos en las letras nacionales, Jaime Saenz, Edmundo Camargo y Jesús Urzagasti con los que la escritura poética se acerca más a una dimensión afectiva junto a la de los seres queridos por el sujeto mitreano.<sup>133</sup> Esta pequeña, y por eso mismo incompleta, enumeración de autores puede llevarnos a desarmar esas lecturas que vienen a ser parte esencial de la escritura mitreana – que también ya habíamos tentado desde otro lado en el preámbulo cuando distinguíamos las lecturas críticas y teóricas de Mitre en dos grandes grupos de tradiciones: francesa y norteamericana–.

Sin embargo, el diálogo que la poesía mitreana aspira a establecer con otras voces no se limita al terreno de la escritura literaria. Un aspecto que también puede acercarnos a nuevas lecturas

---

<sup>133</sup> Resulta al menos llamativo que los nombres y escrituras que Mitre trae constantemente a su poesía sean en su mayor parte hombres, similar gesto veremos a continuación en el caso de los pintores. El reverso de este ejercicio, más de crítico-lector, se ve en su obra ensayística donde sí la presencia de voces femeninas tiene más apariciones.

de este corpus es la relación recurrente con la canción popular. El mismo Mitre, en una entrevista con Gonzalo Lema, afirma que “las emociones y reflexiones que suscitan esas piezas son similares a las que originan la lectura y los análisis” de poemas como los de Ramón López Velarde y Nicanor Parra (2013: 38). Así, desde referencias a la música de Carlos Gardel, como reminiscencias de un pasado, hasta llegar al deseo directo de interlocución con Violeta Parra y la evocación directa a la voz de Gladys Moreno (“Con ella a la distancia”, 2012: 214) la poesía mitreana se halla fuertemente relacionada con la canción popular. Por otra parte, el diálogo de esta poesía con otras artes, sobre todo visuales, como la pintura, es también altamente sugerente. Tanto para ver desde qué mecanismos son tratadas estas otras creaciones artísticas, como el caso de Van Gogh que más de una vez es asociado al color amarillo, como para desarrollar desde otra perspectiva ese lugar de enunciación en la gran ciudad que distingue a ese sujeto poético mitreano, como en el caso de Edward Hopper, Mark Rothko, Jackson Pollock y El Greco.<sup>134</sup>

En medio de estas intenciones dialógicas de diversa fuente, otra cuestión que igual resulta ser fundamental en esta poesía es el de la herencia y tradición palestina, y árabe por extensión. Partiendo del *biografema* de los orígenes familiares de Eduardo Mitre, varios poemas no solo abordan esta cuestión desde lo temático sino también desde lo formal, como en el caso de los dos poemas alrededor de la figura de Yaba Alberto en *La luz del regreso*, donde ya señalamos cómo la palabra ensaya establecer esta genealogía desde su propia materialidad.

A esto, creemos que queda pendiente saber si la poesía mitreana acude a más voces de sus similares en lengua árabe o de origen palestino, como en el caso del poeta granadino del siglo XII Abu Yafar Ibn Said (2012: 210) y del poeta palestino Mahmud Darwish en “El cautivo” (2016: 42).<sup>135</sup> Resaltamos que este y los anteriores aspectos son solo algunos dentro otros

---

<sup>134</sup> Es sugerente que todos estos pintores tengan obras en exposición en el MET de Nueva York, que más allá del *biografema* sabemos que esta ciudad tiene un rol importante dentro de esta poesía. De hecho, en algunos poemas de *El paraguas de Manhattan* se condensa esta experiencia directa del sujeto mitreano con la obra pictórica. Otros pintores a los que la poesía mitreana acude son los bolivianos Gildaro Antezana y Fernando Casas (Mitre. 2021: 46).

<sup>135</sup> En una reciente entrevista que Eduardo Mitre sostiene con la revista *El Zorro Antonio* que: “[I]nstintivamente, no aprendí a hablarla, menos a leerla [la lengua árabe]. Con todo, muy posteriormente, he leído mucha poesía árabe en traducciones al español, en antologías como la renombrada de Emilio García

que pueden devenir en futuras exploraciones críticas, pero sobre todo lectoras, a la poesía mitreana.

Ya llegados a este punto, y esperando haber cumplido con nuestras intenciones trazadas al inicio de este trabajo no nos queda más que asumir esa misma posición de aceptación que la poesía de Eduardo Mitre nos deja en su lectura. Aceptación de que todo algún día va a llegar a fin después de recorrer camino de cualquier parte. Aceptación que no es resignación sino invitación a estar siempre dispuestos a emprender nuevo tránsito en búsqueda de otra renovación.

---

Gómez, Poemas arabigoandaluces, las Casidas de Ibn Zaydún, vertidas al español por Mahmud Sobh, la poesía erótico-amorosa del granadino Abu Hayyan al-Garnati, estudiada por Celia del Moral, traductora asimismo de la poesía de Abu Ya'far Ibn Sa'id" (2021: 49).

## Bibliografía

### Mitre, Eduardo

#### Poesía

- 2021 *A cántaros*. Valencia: Pretextos.
- 2016 *La última adolescencia*. Valencia: Pretextos.
- 2012 *Obra poética (1965-1998)*. Valencia: Pretextos.
- 2009 *Al paso del instante*. Valencia: Pretextos.
- 2007 *Vitrales de la memoria*. Valencia: Pretextos.
- 2004 *El paraguas de Manhattan*. Valencia: Pretextos.

#### Ensayo

- 2021 *Las páginas del árbol. Ensayos sobre poesía boliviana*. La Paz: Plural Editores.
- 2017 *Las puertas del regreso. Nostalgia y reconciliación en la poesía hispanoamericana*. La Paz: Plural Editores.
- 2005 *De cuatro constelaciones*. 2ª edición. Cochabamba: Nuevo Milenio.
- 1988 "Eros, Narciso y Pigmalión". *Poemas*. Adolfo Costa du Rels. Eduardo Mitre (trad.). La Paz: Altiplano. 9-23.

#### Otros textos

- 2020 "Rememoración (fragmento de un relato de Eduardo Mitre)". *El ansía. Revista de literatura boliviana* (Santa Cruz de la Sierra), núm. 3 (febrero): 192.

### Sobre Eduardo Mitre

#### Antezana, Luís H.

- 1986 "Poéticas cerradas/abiertas". *Ensayos y lecturas*. La Paz: Altiplano. 265-295.
- 1977 "Palabras, espacios y cuerpos". *Elementos de semiótica Literaria*. La Paz: IBC. 94-108.

Cáceres Romero, Adolfo

2014 “Eduardo Mitre: El paraguas de Manhattan”. *Lecturas y Arte, Los Tiempos* (Cochabamba), 12 de octubre: 9.

2014 “La suma poética de Eduardo Mitre”. *Letra Siete, Página Siete* (La Paz), 5 y 13 de agosto.

Centellas, Susane

2016 "Memorabilia". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 61-78.

Chávez Casazola, Gabriel

2019 “Eduardo Mitre en la tierra de las maravillas, tras el espejo de la memoria (y la estela que dejó al pasar)”. *9º Foro de Escritores Bolivianos*. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

Eid, Claudia

2018 “Entrevista. Eduardo Mitre: ‘Mi vida está marcada por los viajes, las ausencias y los retornos’”. *Lecturas y Arte, Los Tiempos* (Cochabamba), 22 de julio: 5.

Fernández M., Montserrat

2016 "La intemperie en la poética de Mitre". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 147-164.

García, Pablo

2016 "Enunciación en camino de alguna parte: el silencio y la furia". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 79-103.

Lema, Gonzalo

2013 “Eduardo Mitre”. *La verdad esencial. Entrevistas a poetas bolivianos*. Cochabamba: Los Tiempos / Editorial Canelas. 37-42.

Mendoza-Quiñones, Cesar Augusto

2021 "Morada / Cochabamba: algunas notas alrededor de la poesía de Eduardo Mitre". *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura* (La Paz), núm. 15 (septiembre): 19-22.

Mita Molina, Franz Rodrigo

2016 "La poesía como resignación trágica". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 167-173.

Muñoz Molina, Antonio

2004 "La poesía del mundo". *El paraguas de Manhattan*. Eduardo Mitre. Valencia: Pretextos. 9-13.

Postigo Guzmán, María Ximena

2008 *Cuerpo-imagen y memoria habitada. Intersección entre Cuerpos del cuerpo de Juan Carlos Orihuela y La luz del regreso de Eduardo Mitre*. Tesis de licenciatura La Paz: UMSA / Carrera de Literatura.

Ruiz Plaza, Guillermo

2016 "Eduardo Mitre, poeta y ensayista". *La Ramona, Opinión* (Cochabamba), 8 de mayo.

2013 *Eduardo Mitre y la generación dispersa*. La Paz: 3600.

Suárez, Modesta

2013 « New-York ou les étapes d'une improbable identité ». *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*. Société des Langues Néo-Latines, Association des Enseignants de Langues Vivantes Romanes. 103-114.

Sucre, Guillermo

2010 "Nota de presentación" [1979]. *Mirabilia*. Eduardo Mitre. Santa Cruz de la Sierra: El País. 5-6.

1993 "Eduardo Mitre". *Antología de la poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

Torrico, Milenka

2016 "Un lugar para sentir". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 37-59.

Vargas, Juan Pablo

2016 "Y el sexo fue hecho poesía, y habitó entre nosotros". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 105-126.

Velásquez Guzmán, Mónica

2016 "La desnuda posibilidad de dirigirse a alguien". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 15-36.

2016 "Palabras preliminares". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 7-12.

2010 "Antes de que la muerte se lleve el origen: padres y madres en la poesía de Eduardo Mitre, Cristina Rivera Garza y Manuel Ulacia". *Demoniaco afán*. La Paz: Plural Editores / University of Pittsburgh. 32-56.

2007 "Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del siglo XX". *Nuestra América*, núm. 3 (enero-julio): 37-52.

2004 "Ordenar la danza. Estudio introductorio". *Ordenar la danza. Antología de la poesía boliviana Siglo XX*. Santiago de Chile: LOM.

Videa, Tamara

2016 "El *caminante* en la obra de Mitre: la insistencia de escribir de la vida". *La crítica y el poeta. Eduardo Mitre*. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA / Plural Editores. 127-145.

Villanueva, Alberto.

2008 "El poema, el paraguas y el peregrino: notas al margen de la poesía de Eduardo Mitre". *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Madrid), año XIII, núm. 38 (marzo-junio).



Wiethüchter, Blanca

2017 "El alquimista, Orfeo y bufón" [1993]. *Obra Completa. Tomo IV El espacio del deseo*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia / Embajada de la República Federal de Alemania La Paz. 197-215.

2017 "El espacio del deseo. Lectura de 'Morada' de Eduardo Mitre" [1983]. *Obra Completa. Tomo IV El espacio del deseo*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia / Embajada de la República Federal de Alemania La Paz. 29-47.

Zamora, Débora; Montserrat Fernández; Cesar Augusto Mendoza-Quñones

2021 "Un diálogo con Eduardo Mitre". *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura* (La Paz), núm. 15 (septiembre): 48-52.

Zelaya Sánchez, Martín

2017 "Eduardo Mitre, tras la poética del retorno y la nostalgia". *Letra Siete, Página Siete* (La Paz), 25 de junio.

### **Marco teórico**

Bachelard, Gastón

2000 *La poética del espacio* [1957]. Ernestina de Champourcin (trad.). Buenos Aires: FCE.

Jankélévitch, Vladimir

1974 *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.

Paz, Octavio

1990 *La otra voz: poesía y fin de siglo*. 2ª edición. Barcelona: Seix Barral.

Ricœur, Paul

2000 "Memoria e imaginación". *La memoria, la historia y el olvido*. Agustín Neira (trad.). Buenos Aires: FCE. 17-66.

## Otras consultas

Académie Française

2019 *Dictionnaire de l'Académie française*. 9<sup>e</sup> édition. Web. Mai, 2020.

Antezana Lima, César

2020 *Anjani*. Cochabamba: Yerba Mala Cartonera.

Baudelaire, Charles

1940 *Le spleen de Paris*. A. Suarès (préf.). Paris : Les bibliophiles ranco-suissees.

Blanchot, Maurice

2012 “La exigencia del retorno” [1970]. Isidro Herrera (trad.). *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, Año XII, N<sup>o</sup> 11: 53-61.

Bernabé, Alberto

2008 “Heráclito de Éfeso”. *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Alberto Bernabé (trad.). Madrid: Siglo XXI. 112-142.

Camargo, Edmundo

2015 “La poesía”. *Obras completas. Poesía y prosa*. 2<sup>a</sup> edición. Eduardo Mitre (ed.). Cochabamba: Nuevo Milenio. 205-206.

Camarero Julián, María Celia

2013 *Vladimir Jankélévitch: filosofía de la vida y filosofía de la música*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca / Departamento de Filosofía, Lógica y Estética.

Cebreiro Rábade Villar, María do

2012 “*Spleen*, tedio y *ennui*. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, núm. 144 (julio-diciembre): 473-496.

Cerruto, Óscar

2007 *Obra poética*. Mónica Velásquez Guzmán (intr.). La Paz: Plural Editores.

Chávez Casasola, Gabriel

2019 “De la procedencia de la luz”. *Multiplicación del sol*. 3<sup>era</sup> edición. La Paz: Plural Editores. 51.

Freudenthal Ovando, Jessica

2011 *Demo*. La Paz: Plural Editores.

2009 *Hardware (segunda edición o resta poética)*. 2<sup>a</sup> edición. La Paz: Plural Editores.

Larousse

2008 « Spleen ». *Dictionnaire de Français*. Société Éditions Larousse. Web. Mars 2020.

López Castro, Armando

2009 “Lorca y la nostalgia del regreso al origen”. *Revista Garoza*, núm. 9 (septiembre): 89-102.

Marco Aurelio:

2018 *Meditaciones*. Francisco Cortés Gabaudán y Manuel J. Rodríguez Gervás (eds.). Madrid: Cátedra.

Mendizábal, Cé

2009 “Regreso del agua”. Antología personal. La Paz: Plural Editores. 16.

Montmollin, Isabelle de

2000 « III - Une destination : l'enfance ». *La Philosophie de Vladimir Jankélévitch*. Paris: Presses Universitaires de France. 193-258.

Paz, Octavio

2006 “Poesía y poema”. *El arco y la lira* [1956]. Ciudad de México: FCE. 13-26.

1986 “Contar y cantar. Sobre el poema extenso”. *Vuelta*, núm. 115, (junio): 12-17.

1968 *¿Águila o sol? (1949-1950)*. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. Ciudad de México: FCE.

Rodríguez Leytón, Paura

2007 *Pez de piedra*. La Paz: Plural Editores. 12.

Schmid, Christian

2010 « Mal du pays ». Walter Weideli (trad.). *Dictionnaire historique de la Suisse (DHS)*.  
Web. Janvier 2020.

Senseve T., Paola

2019 *Codex corpus*. La Paz: 3600.

Villazón, Emma

2013 *Lumbre de ciervos*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera.

2009 “4 am”. *Cambio climático. Panorama de la joven poesía boliviana*. Juan Carlos Ramiro Quiroga, Benjamín Chávez, Jessica Freudenthal (sel. y pról.). La Paz: Fundación Simón I. Patiño. 52.

Watanabe, José

2005 “De la poesía”. *Historia natural* [1994]. *Lo que queda*. Caracas: Monte Ávila.

Woolf, Virginia

2006 *Orlando: a biography* [1928]. Orlando: A Haverst Book.

## **Anexo**

### **Aproximaciones a la literatura boliviana del siglo XXI desde la obra de Eduardo Mitre**

No es algo nuevo ni poco usual el hecho de que cuando se emprende un trabajo de lectura sobre alguna obra surgen sobre la marcha nuevas lecturas que pueden partir desde el corpus que se ha estado trabajando por un tiempo relativamente considerable. En este caso, el presente texto, que es más de apertura, justamente es una motivación de hacer otras aproximaciones a escrituras más recientes en la literatura boliviana de este siglo a partir de la obra de Eduardo Mitre.<sup>136</sup> No negando aquel rasgo insular con el que no pocas veces se ha caracterizado a las letras de este país, pero sí tentando a establecer puentes y diálogos dentro de una literatura que aún sigue demandando interlocución.

#### **Hacia algunos poetas posteriores**

Un aspecto crítico que valoramos de los algunos lectores de Eduardo Mitre es su afán por dialogar esta obra poética con la de otros escritores. Valoramos y destacamos los trabajos que ya se hicieron desde esta óptica, como es el caso de Mónica Velásquez (2007 y 2010), Ximena Postigo (2008) y Guillermo Ruíz Plaza (2013). Siguiendo esta línea, a continuación, hacemos una primerísima aproximación lectora de ciertos aspectos de la poesía mitreana a algunas producciones poéticas posteriores.

Si empezamos por los más cercanos a Mitre, generacionalmente hablando, un poema específico de Cé Mendizábal (1956) trae a colación otra vez la relación casi arquetípica del retorno al origen con la presencia de la imagen del agua, y la presencia del río en este caso. En “Regreso del agua” se sostiene que “[l]a conversación es un río de palabras / que revierten la historia / mientras el agua regresa / y Heráclito se asombra” (2009: 16). No solo volvemos acá sobre la ya clásica imagen heraclitiana del río y las aguas del tiempo, sino que también acudimos a una apertura más evidente de la importancia del espacio más cercano del yo

---

<sup>136</sup> Todas las obras citadas en este apartado también se encuentran consignadas en la bibliografía de esta tesis.

poético. Gabriel Chávez Casazola (1972), que dicho sea de paso viene a ser un lector recurrente de la obra mitreana, al hablar “De la procedencia de la luz” se pregunta siguiendo esta línea intimista y casi como continuando el diálogo sobre la cuestión de la luz y su relación con el *retorno-origen*: “¿Pero la luz viene siempre desde fuera? / ¿En el principio era la oscuridad y la luz sobrevino? / ¿Desde qué afuera? / ¿O en el principio la luz era un adentro?” (2019: 51). La inquietud sobre este asunto que, si bien no parece tener mayor diferencia con la del poeta orureño, abre una herida que ya en Mitre veíamos sospechada; la herida de la duda sobre el origen. Paura Rodríguez Leytón (1973), por su parte, nos recuerda ese lado trágico de la poesía mitreana que no pocas veces en la lectura de los críticos se mimetizaba entre otras cuestiones: “Cuando nombro, / hay un olvido que fluye. // Cuando escribo, / tránsito sin nombre / por un recuerdo sin vestidura / que cubre mi tiempo” (2007: 12). El movimiento de dirigirse cada vez más hacía uno mismo, muy presente ya en la literatura de nuestro siglo, da una variante importante a este problema de la temporalidad en la poesía mitreana. Que como veremos no solo se enfoca en la cuestión del movimiento de *retorno-origen*, o retorno a los orígenes.

Desde el tratamiento de la imagen vemos ecos en la obra de Jessica Freudenthal (1978) y Emma Villazón (1983-2015) que nos pueden llevar a establecer diálogo con la poesía mitreana. La primera parece tomar la posta en cuanto al uso de la palabra desde su misma materialidad no solo fonética sino visual. Además de recaer sobre las cuestiones de la memoria, pero ya desde una fatalidad más evidente del yo:

Atravesar el olvido  
llevando a cuestas la memoria,  
los remiendos del tiempo  
y el hálito inconcluso de la luz.

Dar un paso  
hacia el abismo.

Caer –irremediabilmente–  
dentro  
de ti mismo (“Polvo”; 2004: 28);

tanto en *Hardware* (2004) como en *Demo* (2011) vemos esa inclinación a una poesía que da un lugar privilegiado a la palabra-objeto y la importancia de la página en blanco:

Esta \_\_\_\_\_ inocente y \_\_\_\_\_  
que ha debido a Bolívar su \_\_\_\_\_  
es la patria \_\_\_\_\_ donde el hombre  
\_\_\_\_\_ el bien de la \_\_\_\_\_ y la \_\_\_\_\_ (2011).

Donde el “POEMA” que se afirma ser un “MAPEO” deviene ya en “obra poética incompleta”, “poema en construcción”. Donde ya sea “soma [o] / sema // una vocal puede cambiar el universo” (2011). Dentro del mismo lugar de la duda es que Emma Villazón gestó una poesía muy cercana a la cotidianeidad de la experiencia del yo, pero también a la experiencia extranjera o migrante. En *Lumbre de ciervos* (2013), la poeta incluye una carta de Marina Tsvetáieva a Rainer Maria Rilke que en un fragmento señala que “[l]a nacionalidad es inclusión y exclusión. Orfeo hace estallar la nacionalidad o amplía sus fronteras a tal punto que todos (los que han sido y los que son hoy) puedan incluirse. ¡Orfeo no puede ser alemán! ¡Ni ruso!” (33). Es desde esta mirada desterritorializada que Villazón justamente aborda la cuestión de la imagen desde el inmediato más cercano del yo:

Si una carretera es el espacio que separa  
a dos pueblos ¿cuál es la distancia  
que aparta tu mente de la mía?  
Habitamos dos tierras lejanas.  
Quisiera hacerte mi hijo  
y cubrirte de la niebla.  
Pero ¿cómo se llama este viaje  
que emprendemos hace tanto tiempo? (“4 am”, 2009: 52).

Así, espacio y temporalidad se conjuncionan no solo para poner en juego mecanismos como los de la memoria y la imaginación sino también la añoranza de una ausencia y el extrañamiento mismo del presente inmediato.

Hace poco habíamos señalado que el asunto de la temporalidad no se limitaba solo a poner en cuestión en el poema la imposibilidad total de un retorno al origen. El tiempo pasado como continente único de los seres amados ausentes y fallecidos es algo que ya vimos muy presente

y trabajado en Mitre y que desde nuestra lectura encuentra réplicas en algunos poemas más recientes. Tal es el caso de *Codex corpus* (2019) de Paola Senseve (1987) donde la voz poética establece un diálogo íntimo con su abuela difunta desde un plano donde la presencia del cuerpo adquiere un rol protagónico:

*un segundo después de tu muerte, abuela, nuestros cuerpos se van a tornar  
en cristal  
en plastilina sumergida en agua  
o en el rigor de una espera infectada por la impaciencia  
hace meses que no hago nada, mamá  
nada que te pueda inflar el pecho de orgullo* (7).

Aquí, además de trabajar sobre la materialidad de las palabras desde el uso del resaltado y las itálicas para reforzar esta cuestión dialógica, la palabra se ejercita ya vencida desde el principio de su enunciación:

Todos sabemos que a ciertos lugares  
no se puede volver más.  
Nunca más (73).

Similar trabajo nos sugiere la lectura de *Anjani* (2020) de César Antezana / Flavia Lima (1979), donde también el duelo más íntimo y cercano es el que viene a ser el motor de la escritura. En este caso la muerte del hermano impulsa a la voz poética a trabajar, desde el miedo y la negación del presente, en un espacio que también se demarca íntimo y por eso mismo sagrado: “No quiero mirar tu catre vacío / porque se apelmaza mi escritura con esas sutiles / formas de silencio” (13). Acá también ya el poema parece dar por hecho la imposibilidad de interlocución directa con el ausente. Pues, se afirma y se reclama que

Todo será en vano  
Ahora más que nunca  
Ahora que te has muerto  
Ahora que dicen que todo ha terminado (17).

Sin embargo, así como vemos en Mitre y en *Codex corpus* de Senseve, esta imposibilidad dialógica no implica una imposibilidad de desarrollo en el poema de Antezana. La interlocución con el tú-ausente se establece vía escritura, y también muy atravesada por la corporalidad, con el fin de cuestionar ya no solo la partida sino el sentido mismo de la



experiencia vital de la voz poética, del yo. Por eso se cierra el poema largo interpelando una última vez al hermano difunto: “¿Tienes miedo, aún después de la muerte?” (44).

Sean estas solo algunas insinuaciones lectoras por las que a posterior se pueden aún establecer diálogos no solo ya con la poesía mitreana sino con las de otros autores de esa generación a la que Guillermo Ruíz Plaza llamo *dispersa*. Sean estas solo algunas provocaciones que inviten a desconfiar de aquel gesto rupturista y por eso mismo insular que dicen padecer las creaciones no solo poéticas sino también literarias en Bolivia.

### **Más allá de la poesía**

Llegando a este punto hagamos unos apuntes que puedan ser también punto de partida para lecturas posteriores. Por ejemplo, la cuestión del espacio literario como lugar que posibilita el encuentro con el otro dentro de la literatura –llámese si se quiere literatura boliviana– puede ser algo a tratar ya no haciendo solo lectura en la escritura de ficción sino en el ensayo y la crítica. En esa aparente contradicción en la que somos testigos que Eduardo Mitre se ha ido desarrollando durante décadas es que recae uno de los mayores rasgos que caracterizan a algunos autores posteriores. Tal es el caso de Mónica Velásquez Guzmán (1972) poeta, ensayista y crítica literaria que además de haber dedicado buenas páginas al estudio de la misma poesía mitreana tiene en su haber un trabajo extenso alrededor, sobre todo, de la poesía boliviana y latinoamericana. Además de la igual vasta producción poética, la colección de libros del grupo de investigación *La crítica y el poeta*, del cual Velásquez es coordinadora y de los libros *Demoniaco afán* (2010) y *Ordenar la danza. Antología de la poesía boliviana Siglo XX* (2004) son muestra tangible de esta dimensión crítica y poética que a Mitre también caracteriza. Con las diferencias y singularidades de cada uno, leemos en la faceta crítica y ensayística de ambos autores esa intencionalidad por desentrañar esas recurrencias lectoras y cuestionar si realmente la crítica literaria boliviana –en tanto instauración de un espacio literario anclado en el cotidiano– posibilita el encuentro con ese otro, también, lector.

Si seguimos preguntándonos por la instauración de un espacio literario boliviano, es inevitable acercarnos a autores más contemporáneos tanto desde la figura del migrante como la del académico, dos rasgos que también constituyen a Eduardo Mitre y que atraviesan su

escritura. Así, la lectura de la obra de algunos autores que son asimilados en una literatura boliviana pero que no escriben en Bolivia, lejos ya de los aspectos del exilio y la persecución política que fueron recurrentes el siglo pasado, puede encontrar puntos de convergencia y algunos indicios en ciertas temáticas y obsesiones como ser la errancia, las constantes idas y venidas del sujeto nostálgico, el protagonismo de las ciudades y la recurrencia del viaje. El primer acercamiento desde esta cuestión no puede sino pasar por Edmundo Paz Soldán (1967) que, además de su lugar como académico migrante en Estados Unidos, en su narrativa, al menos la primera, la de *Río fugitivo* (1998), tiene como actor fundamental a la ciudad de la infancia, que en su caso es también la ciudad de Cochabamba. Similar lugar tiene esta ciudad boliviana en la narrativa de Rodrigo Hasbún (1981), pensamos, por ejemplo, en libros como *Los días más felices* (2011) y *Los años invisibles* (2020) donde además la presencia de la ciudad se halla sino ya en una ausencia pasada al menos en una presencia sabida de que después ya no estará presente. Esta y otras características de esta narrativa, junto al compartido origen palestino de Hasbún con Mitre que sabemos es poco común en Bolivia, no hacen sino resaltar la insinuación de posibles lecturas futuras. Siguiendo esta línea de narradores que a partir de la intención de desarrollar labores académicas fuera de Bolivia han ido desarrollando su escritura en el exterior, tanto espacial como temáticamente, podemos mencionar, aunque de pasada autoras como Giovanna Rivero (1972), Magela Baudoin (1973) o Liliana Colanzi (1982) donde, aunque tal vez en menor medida, se hallan presentes cuestiones como el viaje, la errancia y la nostalgia.

Sin embargo, y sin duda, otro narrador pero también poeta y crítico que se acerca mucho a la escritura mitreana es Guillermo Ruíz Plaza (1982): tanto en su producción ensayística, de la que leímos para esta ocasión la monografía *Eduardo Mitre y la generación dispersa* (2013); como en su lugar de académico extranjero que en el caso de Ruíz Plaza se halla en Francia, y que dicho sea de paso es desde donde este libro se gesta debido a una tesis de posgrado allá, como en un primera etapa de su vida adulta lo hizo Eduardo Mitre.

Queremos volver a dejar en claro que estas últimas páginas consignadas en el Anexo de la presente tesis no son conclusiones cerradas, ni mucho menos. Son invitaciones a que otros ojos lectores igual presten atención en algunos rasgos de la literatura boliviana que parece que cada día está dando un poco más de que hablar.

Desde acá, donde sea que sea este acá, quedamos a la espera de nuevas repercusiones lectoras.