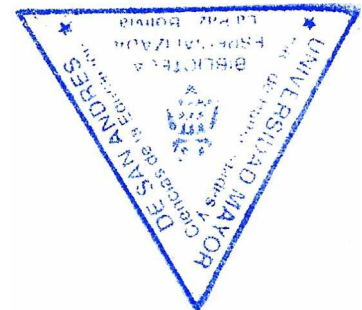


4

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA

N.º 1998

CUERPO-IMAGEN Y MEMORIA HABITADA

Intersección entre *Cuerpos del cuerpo* de Juan Carlos Orihuela y
La luz del regreso de Eduardo Mitre

POSTULANTE: María Ximena Postigo Guzmán

TUTORA: Dra. Mónica Velásquez Guzmán

LA PAZ — BOLIVIA
2008

K 86499

HUMT 1895

esis
1678

26

AGRADECIMIENTOS

Debo este trabajo a todas las personas que, tanto en mi transcurso a través de la Carrera de Literatura como en el proceso de elaboración de la tesis, me han acompañado siendo colaboradores, maestros y amigos.

Así también, debo a mi familia el impulso de su apoyo incondicional y a Humberto las conversaciones sobre Física Cuántica que, más de una vez, me han servido de inspiración.

Deseo agradecer especialmente a Mónica Velásquez, quien no solamente ha sido amiga y guía durante este viaje a través de los caminos, rodeos y ambages en las obras poéticas de Mitre y Orihuela, sino que, además, es la gestora de la inquietud por la que la poesía produce en mí la obsesión de una lectura que raye en el detalle del verso.

Agradezco también a Juan Carlos Orihuela: al poeta, los versos que han propiciado mi transcurso a través de su obra poética; y al maestro y amigo, toda la colaboración brindada. Del mismo modo, agradezco a Rubén Vargas, cuya ayuda en la recopilación de bibliografía sobre la obra de Mitre me ha permitido terminar este trabajo.

Finalmente, deseo también agradecer a Manina y Patricia el haber accedido a ser mis primeras lectoras y juezas de mi mamotreto final.

ÍNDICE

EXÉGESIS A MODO DE EXERGO, 1

CUERPO-IMAGEN: ANTE EL ABISMO DE LA FRAGMENTACIÓN Y LA EVANESCENCIA DEL ENCUENTRO, 9

PRIMER TRÁNSITO: EL GIRO EXTRAVIADO A LA VUELTA DEL GIRO ANDINO, 10

I.1. Del centro como imagen a la imagen como abismo, 10

1.2. Búsqueda de la imagen, 12

1.2.1. Camino de memoria, 12

1.2.2. Invocación: la fuerza de la palabra en el flujo de aliento, 17

1.2.3. Homología: la fuerza de la palabra en la consubstanciación, 22

1.2.4. Imagen que el tiempo cíclico propicia, 31

1.3. Internación en la amplitud de la imagen, 35

1.3.1. El poema: cuerpo-imagen, 35

1.3.2. Homología, invocación e imagen en el marco formal, 37

1.3.3. La espera ineludible del cuerpo en la imagen-abismo, 42

1.3.4. La espera en la evocación: imposibilidad del presente por dispersión, 48

1.3.5. El silencio del porvenir del verso, 53

SEGUNDO TRÁNSITO: RUMBO AL SILENCIO DE LA AUSENCIA DEFINITIVA, 60

II.1. De la propensión poética a la imagen como movimiento poético, 60

11.2. La fundación de lo vacilante, 62

11.2.1. El instante: espacio-tiempo donde el tiempo se fuga y el espacio se vacía, 62

11.2.2. Intensidad y vacilación de la realidad en la mirada, 69

11.2.3. Intensidad y vacilación de la realidad en el habla, 81

11.2.4. El canto en la paradoja de la muerte, 91

11.3. El corazón de la imagen, 93

11.3.1. La sinfonía de la muerte: mirada y habla, vacío y nostalgia, 93

11.3.2. El porvenir de la imagen: integración de dos voces poéticas, 100

11.3.3. La precariedad de la imagen: la concretización imposible de la escritura, 103

11.3.4. La ambigüedad de la imagen: el origen perdido en el origen encontrado, 110

MEMORIA HABITADA: ANTE EL SECRETO DE LA TIERRA Y LA EPIFANÍA DEL MAR, 117

III. TERCER TRÁNSITO: ÉXODO HACIA EL SECRETO DE LA TIERRA, 118

III.1. De la evocación al porvenir de la memoria, 118

111.2. La seña de luz y el llamado del grito, 121

111.3. Primera apertura en la intimidad del poema: el intersticio de la palabra, 125

111.3.1. El intersticio de la palabra: entre la palabra bruta y la palabra esencial, 125

111.3.2. La palabra poética: desmoronamiento en el seno de una edificación, 131

111.3.3. Destierro y fragmentación, 140

111.4. Segunda apertura en la intimidad del poema: la memoria, 143

111.4.1. El desafío vital a la muerte, 143

111.4.2. La memoria de la palabra: la impresión de la piedra, hermetismo y secreto, 145

111.4.3. La memoria de la palabra: la impresión del rayo, la impresión de Illapa, 152

- 111.4.4. El tiempo de la espera: posibilidad del presente como porvenir, 160
- 111.5. Habitar la memoria, 165
 - 111.5.1. Herida repetida: el saber vital de una palabra poética esperada, 165
 - 111.5.2. El sentido de la espera, 169

IV. CUARTO TRÁNSITO: PEREGRINACIÓN HACIA EL HORIZONTE DEL MAR, 173

- IV.1. Del silencio de la elegía al canto de vida como memoria, 173
- IV.2. El alumbramiento de un destino en el oscuro silencio del diálogo, 176
 - IV.2.1. La fuerza poética entre el «dime» y el «óyeme», 176
 - IV.2.2. El destino del poeta: un enigma de la escritura, 180
 - IV.2.3. El habla: vínculo misterioso con las regiones sin horizonte, 189
 - IV.2.4. El peregrinaje en la palabra errante de la escritura, 193
- IV.3. La memoria: espacio de escritura entre la luz y el viento, 201
 - IV.3.1. La repetición: palabra poética en el diálogo-entre-poemas, 201
 - IV.3.2. El olvido: gestor de sensaciones que seducen al peregrino, 211
 - IV.3.3. El destino: el borramiento de una huella y el origen perdido, 219
- IV.4. La impresión bajo la luz del regreso, 227

EXÉGESIS A MODO DE COLOFÓN, 233

BIBLIOGRAFÍA, 244

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA, 244

Obra poética de Eduardo Mitre, 245

Obra poética de Juan Carlos Orihuela, 245

Discografía de Juan Carlos Orihuela y Óscar García, 246

Bibliografía sobre la obra poética de Eduardo Mitre y entrevistas concedidas por el autor, 246

Bibliografía sobre la obra poética de Juan Carlos Orihuela y entrevistas concedidas por el autor, 247

BIBLIOGRAFÍA DE APOYO, 248

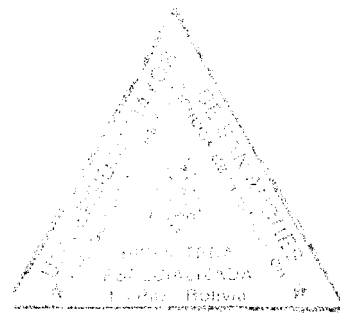
ANEXOS, 252

Anexo 1, 253

Anexo 2, 255

Anexo 3, 258

Anexo 4, 260



EXÉGESIS A MODO DE EXERGO

En última instancia, obviamente una literatura la hacen los críticos porque los escritores sólo hacen sus libros. Los críticos los diseñan, los ponen en contacto con otras obras, les dan un contexto. (Orihuela, 1994: 3). Esta afirmación, que transcribimos como una suerte de pasaje al inicio del viaje que estamos por emprender, es otorgada por Juan Carlos Orihuela a uno de sus entrevistadores el 9 de julio de 1994. La pregunta que la suscita se conforma como una invitación a que nuestro poeta nos hable de su percepción sobre el panorama de la poesía contemporánea boliviana. En aquella ocasión, Orihuela sostiene que la producción poética en Bolivia es aislada y que, posiblemente, añade más adelante, esto se deba a la falta de crítica en nuestro país. (*Ibidem*).

Cinco años antes de que un diario paceño publicara estas observaciones, Rubén Vargas plantea una apreciación similar cuando afirma que «[a]ntes que en vetas o filones, temáticos o estilísticos, seguidos o trabajados consecuentemente por autores distintos, la poesía boliviana ha dado en manifestarse, para decirlo de alguna manera, en nudos de intensidad, cifrados, frecuentemente, en el nombre de un poeta» (Vargas, 1989: 45). Vargas formula esta observación en el mismo artículo en que destaca la labor crítica que Eduardo Mitre ejerce en su antología de poesía boliviana *El árbol y la piedra* (1986). Advierte, pues, que en este libro Mitre «se [ocupa] de poner en evidencia los rasgos, a veces secretos, a veces visibles, que en su circulación informan el cuerpo de la poesía boliviana contemporánea.». Más adelante, añade: «En sus estudios Mitre ejerce una función crítica, si por ésta se entiende la labor articuladora, la puesta en relación de las obras que somete a examen.» (*Ibidem*).

Por su parte, el propio Mitre, en *El aliento en las hojas* (1998), su tercera antología de poesía boliviana, formula una intuición que puede, quizás, congregar a los poetas incluidos en dicha antología; a saber, «la continuidad de nuestra poesía como una crítica implícita al violento y fragmentado curso de la historia política del país.» (Mitre, 1998: 7).

Ya en el siglo XXI, Velásquez, en su *Antología de poesía boliviana. Ordenar la danza*, corrobora las apreciaciones de Orihuela y Vargas cuando advierte: «Creemos que Bolivia sigue siendo un país de autores: solos y variados» (Velásquez, 2004: 8); y así también, cuando, más adelante, añade: «Frente al espectáculo fascinante de las miradas en la página, la mirada del lector es un ojo que acomoda, ordena, inventa trayectos entre un movimiento y una quietud» (p. 9). Y es que a la vez que la autora, crítica y poeta, confirma una producción poética boliviana cuyos compositores se han mantenido en una suerte de aislamiento, entiende, del mismo modo que Orihuela en la cita que introduce este exergo, y que Vargas en la apreciación que formula

con respecto a la antología de Mitre, que, ante la ausencia de un cuerpo poético boliviano, es al lector a quien corresponde, en palabras de la autora, acomodar, ordenar e inventar.

Este complejo de miradas al panorama de la poesía contemporánea boliviana plantea, de algún modo, dos percepciones distintas. Por un lado, la que sostiene que esta poesía, en tanto producción aislada, en los términos de Orihuela, o en tanto «nudos de intensidad», cifrados, en un solo poeta, en palabras de Vargas —país de autores solos, añadiría Velásquez— no conforma un cuerpo poético, entendido este último como un conjunto de obras poéticas que, si bien pertenecen a distintos autores, sugieren lineamientos que las enlazan entre sí. Por otro lado, la segunda percepción de la que hablamos aquí no asevera, efectivamente, la existencia de este cuerpo, pero vislumbra posibles enlazamientos que al menos nos impiden negarla. Así, Vargas, por ejemplo, halla en el trabajo de Mitre aquellos rasgos que la sugieren. Por su parte, Orihuela encuentra en la carencia de crítica sobre poesía boliviana una posible causa de nuestro desconocimiento de un movimiento poético contemporáneo, quizás existente. En este sentido, es significativo que Velásquez proponga la mirada creativa del lector como espacio en que nuestros poetas encuentran su lugar dentro del quehacer poético boliviano que coadyuvan a componer.

Pues bien, ante este diálogo, la tentación que impulsa nuestro viaje es la de hallar posibles vetas de análisis que nos permitan reforzar la sospecha planteada por la segunda percepción. Con este afán, transitamos los ambages de las profundidades de dos obras poéticas que son —como veremos, no por casualidad— la de Juan Carlos Orihuela¹ (La Paz, 1952) y la de Eduardo Mitre² (Oruro, 1943). El primero es poeta, ensayista y músico. Publica su primer poemario, *De amor piedras y destierro*, en 1983. Doce años después entrega a sus lectores *Llalva / Los gemelos* (1995), libro al que le siguen *Febreros* (1996), *Cuerpos del cuerpo* (2000) y *Oficio del tiempo* (2005). Como músico, ha grabado *Memoria del destino* (1991), *Debajo de la gotera* (2000), *Cantos nuevos* (2001) y *Celebraciones* (2004).

Por su parte, Eduardo Mitre, poeta y ensayista, tiene una obra poética de doce libros, cuyos títulos son: *Morada* (1975), *Ferviente humo* (1976), *Mirabilia* (1979), *Razón ardiente* (1983), *Desde tu cuerpo* (1984), *La luz del regreso* (1990), *Líneas de Otoño* (1993), *Carta a la*

Poeta contemporáneo de Jaime Taborga (1954), Guillermo Bedregal (1954), Leonardo García Pabón (1953), María Soledad Quiroga (1957) y Humberto Quino (1950), entre otros. Nos limitamos a señalar la generación de poetas a la que este autor pertenece, puesto que la proposición de lineamientos que lo acerquen o lo opongan a sus contemporáneos requiere de un estudio que no forma parte del objetivo del presente trabajo,

² Poeta contemporáneo de Pedro Shimose (1940), Matilde Casazola (1943), Norah Zapata Prill (1943) y Blanca Wiethüchter (1947), entre otros. Del mismo modo que en el caso de Orihuela, cabe aquí ubicar a Mitre en la generación de poetas a la que pertenece y no así a ensayar posibles lineamientos que lo asemejen a o distancien de sus contemporáneos, ya que el estudio requerido para esto no forma parte del fin de este trabajo.

inolvidable (1996), *El peregrino y la ausencia: Antología poética* (1988), *Camino de cualquier parte* (1998), *El paraguas de Manhattan* (2004) y *Vitrales de la memoria* (2007). Adicionalmente, su obra crítica consta de un trabajo sobre la poesía de Vicente Huidobro — *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*—, publicada en 1981, y de tres antologías de poesía boliviana: *El árbol y la piedra* (1988), *De cuatro constelaciones* (1994) y *El aliento en las hojas* (1998).

Tanto la obra poética de Orihuela como la de Mitre han ocupado a ensayistas, críticos y a otros poetas que, habiendo escrito sobre ellas, perfilan posibles entradas en la composición de la palabra con que estos dos escritores bolivianos nos hablan del mundo. Así, por ejemplo, autores como Blanca Wiethüchter, Mónica Velásquez, Ana Rebeca Prada, Leonardo García Pabón y Victor Hugo Quintanilla nos proponen lecturas sobre el trabajo poético de Orihuela, cuyos puntos de encuentro nos ayudan a acercarnos a él. De este modo, ahí donde confluyen las voces de textos que han visitado la poesía de este escritor, encontramos la sugerencia de que en ella asistimos a una suerte de eterna repetición en que la voz poética busca originar el cuerpo dentro de la lógica no del tiempo lineal occidental, sino, más bien, cíclico, esencialmente andino. Entonces, por el diálogo —que aquí ponemos en escena— entre los lectores de nuestro poeta, entendemos que hay en este último el deseo de construir y ser parte de una unidad perfecta, conformada por pares opuestos y complementarios (propios de la simbología andina) —por la pareja de lo masculino y lo femenino—; se trata, por tanto, del deseo de un cuerpo —el individual, el colectivo, el país, el universo— que siendo espacio fracturado busca ser espacio social: reunir pares, partes y restos en una palabra poética que, atenta a la voz colectiva en que se crea la memoria de la totalidad buscada, cure la herida, la grieta, la fragmentación de un país dividido entre el orden que pretende y la otredad que enajena, «entre un bajo techo occidental, por una parte —diría Wiethüchter— y, por otra, un sobresuelo andino» (Wiethüchter, 1995: 13). Se trata entonces —y en esto coinciden casi todos sus lectores— de una obra que sabiéndose parte de un orden mayor propende a lo colectivo. No obstante, no existe consumación para el deseo que la mueve por lo que la búsqueda en que se inscribe, quedando en su palabra como proyecto postergado, es, como advierte Prada, lenguaje que no se acaba (Prada, 2003: 86), «un reto ante la muerte —añadiría Velásquez—, pero también ante el lenguaje, [espacios que] luchan en y desde el cuerpo contra los poderes que lo apartan de sí y de su realización» (Velásquez, 1996: 3). Por todo esto, concluiría García Pabón, «en ese quehacer lector-escritor se puede descubrir o sentir la fuerza de su poesía» (García Pabón, 1983: 15).

Del mismo modo, encontramos en la confluencia de caminos surcados a través de la obra de Mitre, las voces³ de Blanca Wiethüchter, Leonardo García Pabón, Rubén Vargas, Luis H. Antezana, Juan Quinteros y Jesús Urzagasti, quienes coinciden en que la poesía de este escritor es una obra de celebración a las cosas, a los seres y a la vida. Y es que el lenguaje en Mitre, nos dicen sus lectores, entraña la apertura a la palabra que celebra, a esa —diría específicamente Wiethüchter— que guarda la posibilidad de cambiar el mundo «o, mejor, de vivirlo de otra manera cumpliendo el deseo de celebrarlo a través de una vida (palabra) sacralizada» (Wiethüchter, 1983: 105). «La celebración —complementa, pues, Antezana— estará siempre presente en la obra de Mitre» (Antezana, 1986: 267). Lo anterior hace significativo el hecho de que se considere como otra particularidad de la poesía de este autor la economía de sus versos. Sucede que si, como señala Antezana, en este poeta «la brevedad es una conquista [porque] pone al servicio del poema ya no la posible riqueza expresiva del lenguaje, sino su intensidad» (*Ibidem*), entonces, efectivamente, la palabra mitreana, en tanto experiencia poética intensa, es propicia para la celebración. Así, se arguye que en los versos de Mitre, «de formas predominantemente breves —como señala Vargas— afines al espíritu del haiku» (Vargas, 1989: 47), la escritura poética se densifica, en el sentido de que el poco espacio que ocupa se llena de contenido y profundidad .

Quizás es la experiencia de esta densidad la que permite al quehacer crítico identificar un tercer rasgo en la poesía de nuestro autor: el deseo de materializar el lenguaje que, a su vez, cimienta la poesía concreta, misma que se erige, sobre todo, en *Morada y Mirabilia*. Una constante en Mitre advierte, pues, Quinteros, es la palabra deseante de materialidad (Quinteros, 1987: 184), aquella que se escribe menos para que se lea que para que se mire. Esto mismo permite a Wiethüchter afirmar, precisamente a propósito del poema que da título a *Morada*, que «[e]n la medida en que el poema "es" lo que dice, es el lector el encargado de "narrar" el poema. De modo que el espacio está constituido en términos de un escenario. El poema es "presentificación".» (Wiethüchter, 1983: 92). A su vez, lo anterior opera de tal modo que impulsa a los críticos de Mitre a rescatar la dimensión lúdica de su lenguaje; y así también, el deslumbramiento al que nos conduce. Por esto, aquello que Jesús Urzagasti dice de *El peregrino y la ausencia* puede extenderse al resto de la obra del poeta: «es el puente verbal para la feliz y

³ Aquí se citan a críticos y poetas bolivianos con el objeto de reseñar, como en el caso de Orihuela, el modo en que Mitre ha sido leído en nuestro país. Sin embargo, es importante señalar que, entre los lectores que han escrito sobre él, también figuran David Medina Portillo, Eduardo Milán, Guillermo Sheridan y Guillermo Sucre, entre otros.

⁴ Así, por ejemplo, Quinteros advierte que al interior de los versos cortos de Mitre «reina la sujeción de una escritura densa en la profundidad de un habla coloquial» (Quinteros, 1987: 182).

deslumbrante odisea del recuerdo» (Urzagasti, 1990). Y es que otro de los rasgos resaltado en nuestro autor es el viaje como un peregrinaje que busca el retorno, donde, en palabras de Bolle-Picard, «no hay regreso. Sólo luz» (Bolle Picard, 1991: B6).

En suma, Orihuela y Mitre son, en principio, autores de obras poéticas muy distantes la una de la otra. De hecho, sus lectores bolivianos, siendo, en general, los mismos para ambos casos, no plantean nada que nos permita relacionarlas. Y es que inclusive ahí donde se vislumbra un posible enlazamiento, las particularidades de cada una impiden su confluencia. Ensayemos, por ejemplo, con las siguientes estrofas: «Como un rosario de chispas / camino de la mañana / aparece la ardilla» (de *La luz del regreso* de Mitre); «Como tenues bambúes / los sonidos se amplifican en un rito / de movimientos delgados» (de *Cuerpos del cuerpo* de Orihuela). Podemos advertir que la primera estrofa privilegia la mirada, la segunda, en cambio, el oído; la primera tiende a buscar lo concreto; la segunda lo abstracto; la primera se muestra diáfana, la segunda hermética; la primera tiende a lo aforístico, la segunda al despliegue del verso. Pues bien, ante esta larga lista de características opuestas, cabe formular las razones por las que no es descabellada la elección de estos dos autores para un estudio cuya justificación es la búsqueda de vetas de análisis que nos permitan reforzar la sospecha de que, posiblemente, haya un cuerpo poético boliviano contemporáneo hilvanándose secretamente en las profundidades de las poéticas que lo componen. Pues bien, las razones son específicamente dos. Primero, se trata de poetas que pertenecen a generaciones separadas por casi una década. Recordemos que el viaje poético de Mitre comienza en 1975 con la publicación de *Morada*, mientras que el de Orihuela en 1983 con la publicación de *De amor, piedras y destierro*. De este modo, en caso de que una exploración a fondo en los ambages de ambas obras poéticas nos permita encontrar posibles lazos entre ellas, cabría la sospecha de que éstos existan también con otras obras poéticas que se originan en el transcurso de esos casi diez años que median entre *Morada* y *De amor, piedras y destierro*. La segunda razón estriba, precisamente, en el hecho de que ambas creaciones literarias parecen, en primera instancia, no tener relación alguna e, incluso, mostrar rasgos opuestos. Sucede que si, como se dijo arriba, nuestro tránsito a través de ellas nos otorga al menos la señal de un nexo, cabría entonces la sospecha de que, si entre dos obras opuestas hay algo que las enlaza, con mayor razón tendrían que existir lazos entre ellas y otras con las que no se relacionan por oposición.

La razón por la que hasta aquí nos hemos referido al impulso que nos introduce en las obras de Mitre y de Orihuela como un deseo de reforzar, y no así de confirmar, una sospecha, es que dicha confirmación requiere de un estudio que abarque un conjunto mucho más amplio de

obras poéticas. Asimismo, lo que buscamos no es el rastro de una posible gestación de un movimiento poético en Bolivia, sino tan sólo un cuerpo sugerido en aquello que tiende puentes entre las obras que nos ocupan; es decir, no buscamos una tendencia literaria pronunciada por un conjunto de poetas, sino únicamente vinculaciones sutiles que puedan hablarnos de una obra como parte de un posible todo que quizás nunca se revele, lo cual, sin embargo, no quiere decir que no exista.

Con este horizonte al frente, nos introducimos en dos espacios abiertos, aunque dentro del marco de las particularidades que los distinguen, tanto en la obra de Mitre como en la de Orihuela. Se trata de la imagen y de la memoria. Si, como dice Debray, la imagen extrae su sentido de la mirada y no así del habla, si su lenguaje no es otro que el de su contemplador (Debray, 1994: 51), entonces es el silencio el que habla por ella, es su mutismo el que nos manifiesta el enigma que ella es, la presencia-ausencia de lo que representa, diría Debray (p. 35), la ambigüedad entre lo extraño y lo familiar, entre lo lejano y lo cercano, entre lo que nunca termina de hacerse presente ni se marcha completamente. La imagen es, entonces, ese espacio liminar donde las formas corporales del silencio siempre se repiten antes de concluir su consumación. La imagen es, en los términos precisos de Blanchot, «lo que vela revelando» (Blanchot, 1996: 67). Por todo esto, es también el espacio propicio para salvarnos del olvido.

En la memoria el tiempo se concentra en la intensidad del instante; es decir, en ese momento carente de duración en que se congregan ecos que, por no ser voz, silencian el pasado. Así, este último no queda en nosotros más que como posibilidad, pues la memoria también es espacio de olvido. De este modo, en ella la resonancia de los ecos se torna imagen en el sentido que le fue conferido arriba. En otras palabras, aquello que, en la memoria, puede dar cuenta de un pasado es la imagen. No obstante, lo hace como revelación que, al mismo tiempo, se vela; como repetición de lo que, sin embargo, nunca se consume. Por esto, diría Blanchot, ahí donde todo se retira a su imagen «es el tiempo donde nada comienza», es la ausencia de tiempo que es tiempo sin presente, tiempo donde, por lo tanto, nada puede hacerse presente. (Blanchot, 1992: 24). Ahora bien, bajo la consideración de que la memoria guarda el pasado como siendo olvido, una voz como un eco desvaneciéndose, un rastro, diría Derrida, como una huella borrándose (Derrida, 1994: 6), entendemos que del pasado no queda más que el secreto guardado en el silencio de la voz, del rastro, del trazo, de la escritura. Así, no podemos más que mirar este silencio, darle, de este modo, el sentido que origine la imagen para, al menos como sensación, recibir el legado de voces y pasos, de seres y cuerpos que, de pronto, acercan su lejanía y la

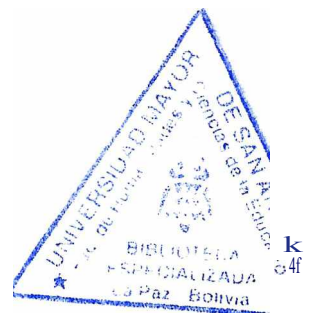
ponen a nuestro lado para confirmar, con su presencia, su infinita ausencia. Y es que la imagen es cuerpo que habita el silencio de la memoria. Por esto, la imagen también es porvenir.

Esta reflexión, que llevamos con nosotros para sembrarla en los espacios que nos otorguen las palabras poéticas de Orihuela y Mitre, suscitan, ante las obras de estos dos poetas, una serie de preguntas que dan forma a nuestra búsqueda: ¿cómo son los cuerpos que se erigen en sus imágenes?, ¿cuál es la búsqueda de estos cuerpos?, ¿cómo suenan los ecos de sus voces?, ¿dónde están trazadas sus huellas?, ¿cuál es la herida que los escribe?, ¿qué es lo que celebran?, ¿cómo es el espacio y el tiempo que habitan?, ¿qué es lo que añoran, qué es lo que esperan?, ¿qué intenta decirnos su silencio?, ¿cuál es la memoria que habitan?, ¿cuál es el olvido que sufren?, ¿qué es lo que nos legan? A la literatura, declara Orihuela en una entrevista, hace ya varios años atrás, no le corresponde dar respuestas (Orihuela, 1983b). Efectivamente, en caso de que las diera, posiblemente la palabra poética ya no sería necesaria. Por esto, no son respuestas lo que aquí buscamos, sino caminos posibles a ese cuerpo-imagen poético, boliviano, que, habitando la memoria de su voz colectiva, sugiera su forma, aunque lo haga desde su evanescencia.

Al ser esta suerte de posibilidad la que nos impulsa, entendemos que nuestro peregrinaje debe explorar lo más a fondo posible las vetas que encontremos. Por esta razón y dado que el estudio de la totalidad de las obras poéticas que nos ocupan sacrificaría, en parte, la profundidad que deseamos, optamos por dedicar nuestro trabajo a dos libros —*Cuerpos del cuerpo* de Orihuela y *La luz del regreso* de Mitre—, a partir de los cuales se tenderán puentes que nos permitan visitar algunos poemas de los otros trabajos poéticos de estos autores. Asimismo, cada capítulo está dedicado específicamente a un poema⁵, a partir del cual conformamos caminos que nos lleven a las otras composiciones de los libros que estudiamos. De esta manera, nuestros dos primeros tránsitos, ocupados en el cuerpo como imagen, se detienen, respectivamente, en un poema de *Cuerpos del cuerpo* (véase anexo 1) y en «Yaba Alberto» de *La luz del regreso* (véase anexo 2). Nuestros dos últimos tránsitos, ocupados en la memoria como espacio que se desea habitar, estudian, respectivamente, un segundo poema de *Cuerpos del cuerpo* (véase anexo 3) y «El peregrino y la ausencia» de *La luz del regreso* (véase anexo 4). Las razones que fundamentan la elección de estos libros son dos. En primer lugar, *La luz del regreso*, en general, y «Yaba Alberto» y «El peregrino y la ausencia», en particular, concentran los lineamientos que cruzan toda la obra de Mitre. Lo propio sucede con *Cuerpos del cuerpo*, donde toman intensidad

⁵ interior de cada capítulo, estudiamos los poemas divididos en seis fragmentos. Sin embargo, éstos pueden leerse de manera continua en las páginas de anexo.

rasgos característicos que ya se perfilaban en *De amor, piedras y destierro* (el cuerpo andino, el cuerpo fragmentado, la tierra como centro y origen, el desafío al tiempo, la memoria como viaje, etc.) y donde se abre el espacio que, más tarde, gestaría un libro dedicado a la memoria —*Oficio del tiempo*. La segunda razón estriba en que no es aventurado decir, tanto del libro de Mitre como el de Orihuela, que la imagen, el cuerpo, la memoria y el tiempo son temas que los atraviesan y que, por lo tanto, nos permiten ir hacia el norte que nos planteamos. Adicionalmente, hasta el momento de abrir el colofón de nuestro trabajo, los cuatro poemas que nos ocupan se trabajan de manera aislada y no comparativa, ya que de este modo cada poema podrá otorgarnos señales que, ajenas a la influencia del diálogo entre ellos, tenderán a no ser forzadas o espurias, lo cual nos permitirá, posteriormente, formular de manera comparativa lo que, con respecto a nuestra búsqueda, hayamos podido o no vislumbrar: la presencia de posibles enlazamientos o nexos entre el asomo del cuerpo poético que nos sugiera la obra de Mitre y el de aquél que se perfila en la de Orihuela. Empacadas de este modo las maletas, no resta más que iniciar nuestro viaje...



CUERPO-IMAGEN: ANTE EL ABISMO DE LA FRAGMENTACIÓN Y LA EVANESCENCIA DEL ENCUENTRO

PRIMER TRÁNSITO: EL GIRO EXTRAVIADO A LA VUELTA DEL GIRO ANDINO

I.1. Del centro como imagen a la imagen como abismo

Ocaso para asistir a una cita: *¿Acaso la poesía no es de hecho una fractura, una incisión, una subversión? ¿Acaso la poesía no es de suyo violencia que se ejerce sobre el lenguaje, es decir, sobre las cosas del mundo?* (Orihuela, 2003: 2). Se trata de dos preguntas que Orihuela introduce en un ensayo que lee a su público en un encuentro de escritores' y donde reflexiona sobre su oficio como poeta. En otra ocasión, a propósito de su poemario *Los gemelos*, en el que introduce, para usar sus palabras, «la idea de la totalidad de los opuestos que se integran y que en determinada mitología forman una totalidad», nuestro poeta declara: «Pero eso no hay en mi experiencia vital» (Orihuela, 1995b: 16). Pues bien, ante una experiencia vital que sufre la imposibilidad de la presencia de la totalidad y ejerce un oficio poético marcado por la violencia de la palabra que fractura, escinde y subvierte, se torna significativo el hecho de que, en una de las entrevistas que Orihuela otorga, se le solicite hablarnos de su confianza en el quehacer poético²: «(...) a nosotros [los hombres] —responde el poeta en aquella ocasión— nos corresponde la lenta e inagotable tarea de conformar, del modo más coherente posible, un universo que cobrará forma a medida que rueda, y que constituirá no una respuesta sino el derecho a ocupar un espacio vital en el mundo.». Más adelante, añade: «Mi encuentro con la literatura, en general, y con la poesía, en particular, ha sido algo así como ver estallar mi hasta entonces armónico universo en miles de pedazos.» (Orihuela, 1983b).

Sobre la base de estas afirmaciones, cabe advertir que, en Orihuela, la confianza en el quehacer poético radica no en la esperanza de que la poesía nos otorgue una respuesta, sino, más bien, en el hecho de que nos confiere la posibilidad de buscar la forma de un universo sometido permanentemente a su desmoronamiento. En este sentido, el oficio de ser poeta otorga el derecho de ocupar un espacio vital en la medida en que no esperemos de él verdades, sino posibilidades que nos impulsen a imaginar constantemente el espacio que habitamos. Entonces, efectivamente, aquí la experiencia vital no es la de la totalidad, no la de lo absoluto, sino la de la fragmentación por la que nuestro mundo aparece ahí donde, estallando «en miles de pedazos», se desmorona. Así, el poeta se hace buscador de aquello que, no pudiendo asir jamás, él mismo reinventa. Bajo estos términos, el quehacer poético se torna paradójico. Y es que si es por la poesía que el mundo aparece ante nosotros fragmentado, escindido, subvertido; si ella misma es una fractura, una

Nos referimos a *Sur-escrituras*, encuentro de escritores llevado a cabo en La Paz, en octubre del año 2003.

² La pregunta del entrevistador en esta ocasión fue, específicamente: «Qué es lo que lo llevó hacia los caminos de la literatura; es decir, ¿qué clase de confianza tiene usted en el quehacer poético?»

incisión, una subversión, entonces, la palabra poética de la que nos servimos para reinventar el mundo nos somete, irremediablemente, a la evanescencia de eso que origina y que, por lo tanto, tenemos que volver, una y otra vez, a erigir. Así, efectivamente, el quehacer poético no otorga respuestas, sino la experiencia de su condición perenne como una forma de la experiencia de nuestra fragmentación.

De este modo, no es casual que *Cuerpos del cuerpo* sugiera con este título una totalidad. Es, pues, la hendidura, la grieta, la herida con que la palabra poética escribe esta unidad la que la confirma como ausencia, como lo que no nos es dado más que en nuestra espera evocativa, como lo que, por lo tanto, estamos condenados a buscar siempre. Sumergidos así en nuestra condición de cuerpos escindidos, evocamos la invocación que llama a la consumación del cuerpo mayor, a la fusión de los cuerpos del cuerpo. En Orihuela, este llamado integra la búsqueda de aquella palabra que origine el tiempo cíclico y el espacio cósmico del cuerpo andino, donde, finalmente, sea posible la totalidad. Por esto, Wiethüchter, refiriéndose a *Llalva*, señala:

Si entendemos que el movimiento de generación de los poemas es el conflicto cultural tan propiamente boliviano ¿andino?, entre un bajo techo occidental, por una parte, y por otra, un sobresuelo andino, que los poemas tratan de resolver, se entiende con amplitud no sólo el valor curativo de *Llalva*³ sino la propuesta poética como una urgencia identificatoria del poeta. (Wiethüchter, 1995: 13).

Ante la imposibilidad de nombrar la unidad, la curación, nuestro poeta apela a la palabra intensa que perviviendo en la memoria de la voz colectiva, voz de las voces de todos los hombres, nos hable de la inmortalidad de la repetición del ciclo —Los poemas de *Llalva*, cuenta una vez más Wiethüchter, están, pues, «inscritos en un orden mayor que los integra a una comunidad» (Wiethüchter, 1995: 14). Adicionalmente, «*Llalva* —escribe Orihuela en su segundo poemario— es el espacio de la reincidencia» (Orihuela, 1995: 13)—. De este modo, es por la evocación de la memoria común que, viajando por el cielo y a través de los recuerdos, por el espacio y por el tiempo, oímos en nuestro fuero interno, el eco de una invocación que llama a todos los cuerpos, tanto a los celestiales como a sus homólogos terrestres, a la congregación que origine el tiempo circular y, con él, el espacio total. No obstante, a la vez que la imagen de este gran cenáculo de cuerpos se erige, la palabra poética, en sí misma una fractura, una incisión, diría Orihuela, manifiesta la hendidura que la fragmenta, que la reduce a la visión de una evocación, al juego vital, mortal, de la imagen, que, abismándose, confirma la lejanía de lo que percibimos, sin embargo, tan cercano.

³ Wiethüchter cuenta que, según el autor, *Llalva* se constituyó «por referencia a "dos plantas curativas: el llantén y la malva" y el valor de la nominación en el libro radicaría en "la acción curativa que tiene la poesía.» (Wiethüchter, 1995: 13).

Entonces, no podemos más que repetir la búsqueda de aquella palabra que, al menos en su fugacidad, nos otorgue la experiencia de la eternidad del ciclo y, con ella, la totalidad perdida y la posibilidad de nuestra continuidad; es decir, la integración de los gemelos, la complementación mutua de los opuestos, el encuentro del par masculino y femenino, la fusión del «yo» y el «tú». Sin embargo, ni bien nombramos a nuestro «tú», al par que nos complementa; ni bien lo hacemos presente en la voz con la que lo invocamos, la palabra poética, una vez más, nos somete a la ausencia del cuerpo que solicitamos; por añadidura, a su silencio y, con él, a nuestra dispersión y fragmentación. Así, la inmersión en el vacío que nuestra búsqueda abre instaura no la totalidad, no la integración de los cuerpos, sino el deseo insaciable de ser palabra, de nombrar aquello que estamos condenados a perder siempre y de ser eso que nombramos.

Si la palabra inventa el mundo retirándose a su silencio, entonces sólo el silencio es palabra poética que nombra. Y es que si, como se dijo arriba, es la memoria de la voz colectiva la que guarda la historia de nuestros orígenes, la única alternativa frente a la imposibilidad de hacer algo presente es entregar el silencio al mundo. De este modo, el silencio de aquel «tú» que no nos responde es esencialmente palabra poética: es el poema otorgado a los hombres para que lo reinventen y lo cuenten, para que lo reescriban y lo enuncien, para que lo hagan palabra intensa, resonancia, eco que viaje de boca en boca; es el poema que, devuelto de este modo a la tierra, está dado al porvenir con el deseo de que devenga esa memoria que habitamos. «Permítanme (...) —solicita Orihuela en la presentación de su primer poemario— que *De amor, piedras y destierro*, esa morada que hoy por hoy habito, sea para mí la forma de devolverle a la tierra, a los hombres, al universo en su conjunto, al menos parte de lo que la vida me ha encomendado.» (Orihuela, 1983a: 15).

Por lo anterior, no es descabellado afirmar que el quehacer poético en Orihuela, aunque infructuoso, no está condenado al fracaso —el fracaso, como el éxito, marcan el fin de una travesía, y, como se dijo líneas atrás, el quehacer poético es irremediabilmente perenne—; así, no asistimos aquí a un fracaso, sino a la palabra que se abre al porvenir del verso.

I.2. Búsqueda de la imagen

I.2.1. Camino de memoria

Cabe entonces transitar el camino de memoria que, en los términos perfilados arriba, atraviesa uno de los poemas de *Cuerpos del cuerpo*, cuya primera estrofa canta:

Fragmento 1

No es umbrío el cuerpo que nos ocupa
Detrás de los movimientos celestes
un río corporal de regreso perdura en las
aguas tendidas
y viaja por el cielo y a través de los recuerdos.
(Orihuela, 2000: 61)

Como veremos, es en el espacio y el tiempo que forma el verso «Detrás de los movimientos celestes» donde se inicia el viaje de «un río corporal de regreso» como una forma que precipita el movimiento de un organismo corporal mayor; o bien, el movimiento armónico del universo. Dado que este movimiento es propio de la noción andina de cosmos⁴, nos permite sospechar que hay un giro andino trabajando en nuestro poema. Por esto, no es desatinado concentrarnos en el espacio y el tiempo que este giro instaura. Bouysse Cassagne, refiriéndose a la cultura aymara, señala lo siguiente: «Cieza de León cuenta que el mito, que también era cantado, poseía su propio ritmo y su propio lenguaje. Mito es *nayra aru*, lo que significa a la vez "la palabra que está ante nosotros" y "la palabra de antaño"» (Bertonio, citado por Bouysse Cassagne, 1987: 171). Esto nos impulsa a prestar atención a aquel «detrás» que forma parte del verso que nos ocupa. Y es que, «si (...) *nayra* —continúa Bouysse Cassagne— significa a la vez "la palabra que está ante nosotros" y "la palabra de antaño", la opuesta *cchina*, que significa "futuro", se aplica a lo que está situado *detrás*⁵.» (Bouysse Cassagne, 1987: 172). Entonces, a diferencia de la noción occidental de tiempo, para el aymara, sugiere la autora, es el pasado el que está delante de nosotros y el futuro el que se encuentra *detrás*. Ahora bien, dada la sospecha de que este *detrás* traza aquél que, en un giro andino, hallamos en nuestro poema como el lugar donde «un río corporal de regreso perdura», es posible que en el fragmento 1 se fusionen el espacio —«viaja por el cielo»— y el tiempo —«y a través de los recuerdos»— de este río corporal; es decir, se forma el porvenir constituyente del espacio que los «movimientos celestes» abren *detrás* de ellos. Así, aquí el espacio es tiempo y viceversa, puesto que en el «Detrás de los movimientos

⁴ El imaginario constituido por la constelación en la cultura andina confirma esta noción. Así, por ejemplo, Arnold y Yapita cuentan que en las áreas cercanas al Cusco, la constelación es reconocida como «una llama madre que amamanta a su cría». Los autores explican que esto trae a colación, en aquellos lugares, «una definición en especial de Bertonio, *hauimucutha*, glosada en términos generales como "salir de la madre"». Más adelante, Arnold y Yapita sostienen que «el verdadero significado de "salir de la madre" (...) anuncia el abrir de las compuertas y la inundación de la tierra», movimiento por el cual, añaden, se inunda la tierra de color y canto. (Arnold y Yapita, 1998: 204-205). Como podemos ver, es posible sugerir una analogía entre el «salir de la madre» y los versos «un río corporal de regreso perdura en las / aguas tendidas / y viaja por el cielo y a través de los recuerdos». Esta analogía no solamente estriba en que tanto el «salir de la madre» como los versos señalados forman un cauce y un viaje fluvial, sino también en que ambas imágenes fusionan el espacio (el cielo) y el tiempo (un origen o los recuerdos).

⁵ El subrayado es nuestro.

celestes», algo por venir se está gestando, algo que está dado menos al anuncio que a la invocación, puesto que su lugar no es delante de nosotros, sino, digámoslo una vez más, *de atrás*. Por esto, en el espacio-tiempo que nuestro poema abre, el porvenir anunciado responde más bien una suerte de invocación. Su advenimiento es llamado como si el futuro fuese menos un advenimiento que un regreso o una repetición. En otra parte del mismo poemario, por ejemplo, el poeta escribe:

Cuerpo mayor surcado por los nudos de nuestros cuerpos
estremeciendo su temperatura sedentaria
sometiéndose manso
a los cánticos y a las invocaciones
de los cuerpos presentes.

(Orihuela, 2000: 88)

Podemos oír en estos versos el llamamiento de la invocación —«a los cánticos y a las invocaciones»— que descubrimos en el fragmento 1. Encontramos, pues, en el primero de ellos —«cuerpo mayor surcado por los nudos de nuestros cuerpos»— un «cuerpo mayor»; es decir, un cuerpo de cuerpos que no solamente guarda a los otros, sino que además los contiene como siendo con ellos un solo cuerpo. No son, pues, nuestros cuerpos los que lo surcan, sino «los nudos de nuestros cuerpos», es decir, aquello que nos enlaza. Pero, además, este cuerpo surcado, cuerpo-tierra, es afectado por el movimiento que lo ara «estremeciendo su temperatura sedentaria», provocando, entonces, el movimiento con el que responde «a los cánticos y a las invocaciones / de los cuerpos presentes». Tal vez por esto, esta integración de cuerpos consista en el surco: cántico o invocación que afecta, estremece, el sedentarismo del cuerpo y apela así a su movimiento, mismo que los otros cuerpos, los nuestros, los presentes, los homólogos, deberán repetir con el objeto de que las múltiples fusiones engendren nuevos cuerpos, siendo entonces el sometimiento manso de este cuerpo mayor la necesidad de un ciclo corporal.

Ahora bien, dada la relación de nuestro fragmento 1 con la noción de espacio-tiempo perfilada arriba, no es casual que los siguientes versos del mismo contengan palabras como «regreso» o «recuerdos». En efecto, lo que se invoca, más que el inicio, es la repetición de un movimiento. En este sentido, es importante prestar atención al hecho de que el vocablo «regreso» sirve a la caracterización del «río corporal» y es a su vez intensificado por el verbo conjugado —«perdura»— que sigue a dicho vocablo en la sintaxis del verso. No se trata, pues, simplemente de un «río corporal», sino de un «río corporal de regreso», es decir, de un río corporal entregado a su retorno, que está ahí, como sedentario, latente en sus «aguas tendidas», para volver siempre. Y es este regreso, y no solamente el río corporal, el que perdura. De este

modo, el tiempo en el espaciamiento que se abre debido al «detrás» que inaugura el verso anterior se torna, efectivamente, cíclico. Aquí, el regreso perdura debido a la invocación al porvenir; o bien, el porvenir invocado es el regreso que al consumarse inaugura otra vez la invocación al porvenir.

Cabe ocuparse ahora de este río como «río corporal». Lo que está dado a retornar no es, entonces, solamente el flujo del río, sino el flujo del río homólogo al flujo del cuerpo. Las «aguas tendidas» en las que perdura nos invitan del mismo modo a hacer la homología entre ellas y el cuerpo sedentario, presto a ser invocado, estremecido, para oficiar su movimiento fluvial. Nada aquí es estático, ni siquiera el reposo, puesto que, desde su inicio, el poema nos introduce en la invocación de cuerpos homólogos, «nudos de nuestros cuerpos», enlazamiento de cuerpos, que forman el cuerpo mayor: la totalidad. En la cultura andina, la concepción de totalidad —*pacha*— integra las nociones de tiempo y de espacio, por lo que totalidad o *pacha* implica también «la probabilidad de que algo ocurra»⁶. (Cotari *et. al.*, citado por Montes Ruiz, 1999: 41). Si esto aparece en el giro andino de nuestro poema, entonces, el río, en sus «aguas tendidas», se mueve, como un latido homólogo al del universo, siempre a punto de desplegar un movimiento total como respuesta al llamamiento de una voz. De este modo, el viaje del río ya existe inclusive antes de que se inicie su acaecimiento. Siempre algo está en permanente gestación en el espacio-tiempo, siempre hay un retorno preparándose para extenderse sobre el cuerpo-tierra, que entonces corresponderá, recíproco, a todo este movimiento. En suma, por la invocación, llegado el momento, el «río corporal» sale de su estado latente y «viaja por el cielo y a través de los recuerdos», por el espacio y a través del tiempo, para que, entonces, sus homólogos inicien su viaje también. Homología e invocación: este viaje nos permite traer a colación la siguiente cita, referida a la relación entre memoria (regreso, recuerdo) y recitación en la cultura andina: «En lo que Abercrombie llama "una etnopoética del espacio", el modo formal de recitación es siempre un patrón de "camino de memoria" (*amtañ thakhi*) y "nudo" (corral, sitio de descanso). El patrón de camino y nudo conduce al regreso hacia los dioses incaicos estatales...» (Arnold, 2000: 55).

Sí, como vimos, en el espacio-tiempo cíclico, lo que está detrás (el futuro) es el regreso que perdura en el porvenir que se invoca, entonces lo que está delante (el pasado) es el anuncio que guarda el origen de la «palabra de antaño». Aquí, por lo tanto, el futuro y el pasado no son

⁶ El hecho de que el concepto andino de totalidad integre «la probabilidad de que algo ocurra» confirma la noción de espacio-tiempo como la fusión entre el porvenir (tiempo) y lo que está detrás (espacio) o entre el pasado (tiempo) y lo que está delante (espacio); es decir, como la fundación y continuidad del ciclo.

elementos distintos del tiempo, sino que se contienen mutuamente. Si esto es así, el «camino de memoria» establece a la vez el viaje al origen, digamos «hacia los dioses incaicos estatales», y el viaje al porvenir, digamos «al regreso» de estos dioses. Bajo esta luz, en nuestro poema, donde, como vimos, el giro andino instaura un espacio-tiempo cíclico, y considerando además que en sus versos encontramos que el impulso del viaje es la invocación, el verso «viaja por el cielo» genera un desplazamiento hacia los «cuerpos presentes» que invocan, es decir, un retorno al porvenir; y el «a través de los recuerdos» anuncia, recita, un desplazamiento hacia adelante (por venir) que nos conduce al origen. En otras palabras, en la fusión de estos versos, se regresa viajando al porvenir a la vez que se conoce el porvenir viajando al origen. La congregación de ambos movimientos en uno solo constituye el cíclico «camino de memoria»; o bien, el viaje «por el cielo y a través de los recuerdos».

La memoria en la concepción andina constituye un saber colectivo intrínseco del cuerpo. Arnold señala que el modo en que se transmite y se recibe el saber está relacionado con el modo en que el cuerpo lo procesa y con su interacción con la memoria en sedes corporales tales como el corazón y la cabeza. El procesamiento del saber, añade la autora, «se logra (...) mediante el movimiento de los flujos corporales, sobre todo la sangre (...) y el aliento (...) que transmiten el conocimiento entre el corazón y la cabeza y, finalmente, la voz». (Arnold, 2000: 207). En suma, en la cosmovisión andina, la relación entre la memoria y el saber, entendida como la transmisión oral a través del canto y de la recitación de mitos, integra una interacción central con el cuerpo. Son los flujos de sangre y aliento los que, conectando la cabeza y el corazón⁷, propician el viaje de «las emociones, la razón, la memoria y la inspiración» (*Ibidem*) para que, finalmente, todo esto se actualice en un nuevo fluido que sale del hombre al mundo: la voz.

Dado que nuestro poema ha suscitado, a través de la fusión del tiempo y del espacio, un camino de memoria generador del ciclo andino, el viaje «por el cielo y a través de los recuerdos» ocurre como flujo de sangre y aliento del cosmos. En este sentido, efectivamente, «no es umbrío el cuerpo que nos ocupa», porque es voz: cuerpo que se transmite, que se anuncia, que se recita; así también, cuerpo que se invoca y que, homólogo a los otros cuerpos, se refleja en el cuerpo mayor, cuerpo-tierra que sufre el surco de la invocación a los movimientos celestes, que entonces se desplazan, descienden hacia él; por lo tanto, cuerpo-universo. Invocación y homología: por la primera, los cuerpos se atraen y se desplazan; por la segunda, los cuerpos se corresponden enlazándose como forma repetida del cuerpo mayor. De este modo, invocación y homología son

⁷ En aymara, el corazón es designado por el vocablo *chuyma*. Esta palabra integra también los pulmones y la tráquea (Arnold, 2000: 207), lo cual fundamenta la existencia de flujo de aliento entre la cabeza y el corazón o *chuyma*.

caminos de memoria: se trata de cuerpos del cuerpo en perenne integración a través de los viajes que conforman, en la fusión de origen y porvenir, los desplazamientos que gestan el cuerpo mayor como totalidad y unidad repetida, una y otra vez, en cada cuerpo. Cada cuerpo es así el espacio-tiempo —el cielo y los recuerdos— a través del cual viaja un río corporal de regreso que palpita en el poeta:

Fragmento 2.

Allí se sacude hasta detenerse ante el lazo último
que reúne las percepciones cíclicas de la sequedad
de la materia enterrada
 absorbida por un orden de fluidos
siempre descendentes.
Son líquidos urgentes del cuerpo
 son las filtraciones entre las cosas del mundo
son las esferas agrícolas del cuerpo extendido
en el abastecimiento
y las representaciones vocales de las imágenes del dios
 —el cuerpo es la imagen del dios.

(Orihuela, 2000: 61-62)

1.2.2. Invocación: la fuerza de la palabra en el flujo de aliento

En el último fragmento citado, dos versos nos permiten vislumbrar el acto de invocar: «reúne las percepciones cíclicas de la sequedad» y «las representaciones vocales de la imagen del dios». El «río corporal de regreso» se detiene en un lazo, el «lazo último / que reúne las percepciones cíclicas de la sequedad»; antes de esta detención, «se sacude», se manifiesta alborotado a la vez que perdura en «aguas tendidas», tal vez semejantes a las de un lago¹. De este modo, su alboroto acaece en la quietud, como en un estado de latencia que está al borde de su exteriorización, cuerpo a la espera de su invocación, voz esta última que ata el lazo donde finalmente quedan reunidas las percepciones en las que un cuerpo llama a otro. El cuerpo que percibe su sequedad invoca al cuerpo húmedo que acude a cumplir con la perduración del ciclo en el espacio-tiempo. Entonces es por la voz que los fluidos descienden —«siempre descendentes»— y se extienden —«son las esferas agrícolas del cuerpo extendido»—, pues es en la voz que el río de aliento invoca al río de sangre; agua, aliento y sangre: «líquidos urgentes del cuerpo»; urgentes porque son

En su análisis de mitos andinos precolombinos y modernos, Montes Ruiz señala que el Dios Creador y el Héroe Civilizador surgen del Lago Titicaca (Montes Ruiz, 1999: 50); el mismo autor advierte que la Madre Lago ha sido identificada «con el centro del mundo, con el origen del orden cósmico y con el núcleo equilibrador del Imperio» (p. 104). Wiethüchter sostiene, a propósito de *Los gemelos* de Orihuela, que «se trata de un diálogo entre cerro y lago incorporando la simbología andina de los pares perfectos» (Wiethüchter, 1995: 13). Más adelante, añade: «Orihuela acude al símbolo y construye, identificado con el cerro, un diálogo con su opuesto femenino, el lago» (p. 14). Estas observaciones nos permiten sugerir que el desarrollo poético en el poema que nos ocupa apela a un equilibrio cósmico andino.

menstruales y, por lo tanto, fundan el ciclo con la fertilidad que acompaña su descenso. Así, en *Llalva*, ellos se congregan en nombre de este descenso. «Menstrualidades» es, pues, el título del poema en el que leemos:

antes del asombro el agua
cristal disperso del mismo ciclo

baja desde entonces lluvia de diluvio
gota mensual del incendio que evoca
la primera humedad

(Orihuela, 1995: 23)

«Menstrualidad»: complejo de menstruación y mensualidad. Todo en este poema alude al descenso y al ciclo. En el título, el ciclo se confirma circularmente: menstruación mensual; por su sustantivo, cuerpo; por su adjetivo, tiempo; mensualidad menstrual; por su sustantivo, ciclo; por su adjetivo, sangre. «Menstrualidad»: complejo de cuerpo, tiempo, ciclo y sangre; a su vez, espacio, regreso, círculo y agua. En efecto, si un espacio se abre en este poema, es el del esparcimiento de los líquidos urgentes del cuerpo; si un tiempo ocurre, es el del regreso por el que éstos descienden. Horizontalidad y descenso, respectivamente. Horizontalidad: «cristal disperso del mismo ciclo», como las «aguas tendidas» que guardan el «río corporal de regreso». Descenso: «baja desde entonces lluvia de diluvio», como el viaje «por el cielo y a través de los recuerdos». «Menstrualidad»: ciclo en que los cuerpos regresan al porvenir, desde su origen, desde el agua «antes del asombro», donde les ha sido dada, otra vez, por primera vez, «la primera humedad», que, invocada («evocada» en la memoria)⁹, regresa infalible, certera, mensual, cumpliendo el ciclo en el descenso del agua que se esparce por todo el espacio y a través de todos los tiempos, y transcurre corporalmente hasta «el incendio» que la atrae, incendio-tierra, incendio-cuerpo, que esta «primera humedad» sosiega, fecunda. Y es que, como bien advierte Wiethüchter, «[e]l esfuerzo poético en *Llalva* es de construirse culturalmente en un tiempo pensado no en términos occidentales, como tiempo lineal y progresivo, sino en una temporalidad de pensamiento mítico, circular y andino.» (Wiethüchter, 1995: 13). Es, pues, dentro de este pensamiento que la humedad, identificada con lo femenino, y la sequedad, identificada con lo masculino, connotan un mecanismo cósmico de fertilización¹⁰; en el poema,

⁹ Más adelante, en este capítulo, nos concentramos detenidamente en el momento en que la invocación deviene evocación.

¹⁰ Choque Canqui señala, por ejemplo, que «*Urqusuyu* es la parte serrana, seca y fría. Mientras *Umasuyu* es la parte de la humedad que es apta para la agricultura» (Choque Canqui, 2001: 72). Por su parte, Montes Ruiz cuenta que la semántica de *urqu* congrega «los atributos de la hombría», a la vez que *urna* «designa (...) al agua y a los terrenos bajos y llanos», congregando así lo femenino (Montes Ruiz, 1999: 117).

una forma de cuerpo absoluto, tanto en términos de espacio —cuerpo sin fracturas— como de tiempo —cuerpo sin fugacidad—. Quizás es, pues, ésta la búsqueda poética por la que percibimos la invocación, la palabra, la voz, asumiendo un giro andino como una puesta en movimiento de los cuerpos del cuerpo a través del tiempo y del espacio a la vez que como un llamado de fertilización al que responde aquel «río corporal de regreso» o «primera humedad»: «orden de fluidos / siempre descendentes», «los líquidos urgentes del cuerpo».

Planteado con estos últimos versos el regreso al fragmento 2 del poema que nos ocupa, un nuevo detenimiento en el mismo nos permite observar que cuando el flujo líquido de los «movimientos celestes» accede a la invocación, acaece una femeneización del cuerpo en el proceso de tornarse húmeda la sequedad. Y es que habiéndose producido el descenso, se humedece «la materia enterrada», donde «se reúnen las percepciones cíclicas de la sequedad», donde se concentra, entonces, la intuición cósmica de la necesidad de humedad. De este modo, esta materia, «absorbida por un orden de fluidos», se femeneiza, se fertiliza, se fecunda: se hace cuerpo en el seno de otro cuerpo, materia guardada, no enterrada, en la tierra húmeda que le da vida. Un cuerpo potencial se torna por tanto cuerpo latente. Se inicia así, otra vez, en la tierra, la gestación por la que un «río corporal de regreso», materia absorbida por «aguas tendidas», nacia a un viaje por los cielos y a través de los recuerdos hacia la tierra que ahora repite su movimiento. Y es que los movimientos terrestres son precipitados por sus homólogos celestiales. El cuerpo-lago que da a luz en el cielo fertiliza con su sangre-agua al cuerpo-tierra que invoca su humedad, gestándose así un nuevo nacimiento. Todos los cuerpos femeninos se toman fecundos, «aguas tendidas» (humedad) en las que se prepara el nacimiento de nuevos cuerpos a la vez que la precipitación de la reiteración del ciclo. Y todo recomienza precisamente por las «representaciones vocales de las imágenes del dios», por la voz en la que los «movimientos celestes» del inicio del poema que estudiamos se tornan imágenes del movimiento del universo. Sucede que el verso «representación vocal de las imágenes del dios» guarda no solamente la imagen del dios o del movimiento celestial representado en la voz, sino también el aliento del dios dando forma a su imagen. Parece, pues, que la invocación comienza por los cuerpos celestes que llaman a la invocación de la voz de los cuerpos terrestres, como si un río de aliento descendiera, fecundara cabezas y corazones — cuerpos—, y luego, «río corporal de regreso», regresara al dios siendo voz. Solamente así este río se toma cuerpo latente que «se sacude» en el vientre celestial, en las «aguas tendidas», para salir de la madre y descender de nuevo, esta vez, líquido pletórico, hacia la fecundación de la tierra y de los hombres, hacia el «abastecimiento», como dice el poema, donde nuevos vientres, humanos («esferas (...) del cuerpo») y agrícolas

(«esferas agrícolas del cuerpo extendido»), repiten la agitación, el sacudimiento —«allí se sacude hasta detenerse ante el lazo último»— de los movimientos celestes, de la siempre primera humedad que forma el nudo de nuestros cuerpos. Entonces, efectivamente: «el cuerpo es la imagen del dios».

Arnold arguye que a diferencia de las nociones científicas en la cultura europea, en la andina éstas no están sujetas a «la distancia entre la voz y el objeto de investigación (...), sino que retienen un flujo procesal entre palabra, sonido e imagen mimética, lo que no se puede abstraer en un signo objetivo o significado fijo.» (Arnold, 2000: 340). El sostenimiento de un diálogo entre esta apreciación y nuestro poema inmerso en su giro andino nos permite vislumbrar que, en el momento en que el poema produce eso que la antropóloga designa como «flujo procesal», este último se convierte en un sentido poético que hace del cosmos no solamente el cuerpo mayor en perpetuo movimiento, sino también la imagen cabal que nos integra: nuestro cuerpo «es la imagen del dios», imagen de una fuerza fecundativa que es, a su vez, imagen de una totalidad permanente en su tiempo cíclico: fuerza y permanencia, dos elementos vitales que García Pabón ya percibía en *De amor, piedras y destierro*, el primer poemario de nuestro poeta, a propósito del cual, el crítico comenta: «He dicho fuerza (...) porque es la intensidad de la palabra dicha (...) la que saca al lenguaje de sus sistemas fosilizados, enmohecidos, duramente codificados, para lanzarlo a una nueva circulación, a un nuevo viajar por el mundo de las hablas de los hombres». Más adelante, añade: «...no es una poesía de celebración festiva (...) ni de deseo de vida, sino de permanencia en la vida.» (García Pabón, 1983: 15).

Pues bien, el latido de esta fuerza y el deseo de permanencia, fieles a su vitalidad y a su perduración, se perciben ahora en el aliento y la sangre, en la voz y el líquido, que forman la invocación como un flujo procesal que hilvana palabra, sonido e imagen, donde efectivamente el lenguaje —desfosilizado, desenmohecido— circula, viaja, fluye, desciende, fertiliza: permanece. Su voz es invocación que, a través del espacio y del tiempo, como resonancia perdurable (donde la palabra y el sonido puro son indistintos, fusión perfecta, por lo tanto, entre la uno y el otro), precipita la suscitación de los cuerpos del cuerpo, las imágenes que forman la imagen total. De este modo, si en el espacio-tiempo andino existe, como identifica Arnold, un flujo procesal entre palabra, sonido e imagen mimética, en el espacio-tiempo poético-andino de nuestro poema, la imagen, continente de la palabra y el sonido que resuenan infinitamente en ella, no imita si no es a otra imagen ni se mimetiza con nada si no es con otra imagen. Así, el verso «las representaciones vocales de las imágenes del dios» congrega en su seno la palabra, la voz

(aliento) y la imagen que forman el poema como invocación de un cosmos andino que, ni bien es pronunciado, deviene aquel dios de nuestro verso: la imagen de imágenes, la imagen mayor.

Precisemos. Dado que hasta aquí hemos percibido la invocación como desplazamiento, cauce, camino —como flujo de aliento que llama al flujo de sangre—, la imagen mayor que resuena en esta voz también fluye, también se desplaza en un mecanismo corporal por el que surca caminos de memoria, no como un componente más en un sistema de desplazamientos homólogos, sino como el desplazamiento mismo: el intercambio entre «representaciones vocales» y «fluidos siempre descendentes» es la imagen de flujos de aliento y de sangre entre los cuerpos celestes y los cuerpos terrestres. Ésta, a su vez, es la imagen del intercambio de flujos de humedad percibida y humedad descendente que fecunda la «materia enterrada» tornando su sequedad en femeneidad. Al mismo tiempo, esta última es la imagen de las menstruaciones fecundas —«Son líquidos urgentes del cuerpo / son las filtraciones entre las cosas del mundo / son las esferas agrícolas del cuerpo extendido / en el abastecimiento / y las representaciones vocales de las imágenes del dios»— que, filtradas entre las cosas del mundo y expandidas sobre las esferas agrícolas sientan la presencia de la imagen mayor, en cuyo seno, una vez más, se origina el intercambio entre «representaciones vocales» y «fluidos siempre descendentes.»

El punto al que llegamos nos permite reconocer que, en nuestro poema, la imagen debe su configuración al vínculo que ésta sostiene con el camino de memoria que la invocación surca. Si, como decíamos arriba, es en la invocación, fusión de palabra y sonido perdurable a través del espacio y del tiempo, donde resuena la fuerza de la palabra como una suerte de intensidad vital que se desplaza a través del mundo, cumpliendo, quizás, un deseo de permanencia, entonces es en la invocación donde esta resonancia deviene imagen. Así, la invocación hace del movimiento de los cuerpos del cuerpo la fortaleza de una totalidad, dios o cosmos; y de la totalidad, la posibilidad de permanencia. En suma, en tanto camino de memoria, la invocación apela al origen de los movimientos celestes en busca del porvenir del ciclo cósmico; es decir, se expande por todo el espacio-tiempo en que el cuerpo mayor se constituye en esa unidad absoluta que solamente la imagen nos permite percibir y, donde, posiblemente el poeta la añora. De esta manera, el camino de memoria abre, por la invocación, un espaciamento en el que todo se mueve solamente en tanto y en cuanto es imagen de otro movimiento en alguna dimensión de la totalidad del espacio-tiempo, tal vez en ese *detrás* de los «movimientos celestes» que en los primeros versos del poema nos permitieron presentir el latido, la resonancia, de la gestación de esta totalidad-unidad. Esto último implica que la imagen en Orihuela se configura también por la

existencia de la homología corporal que, como productora de movimiento, responde a la invocación.

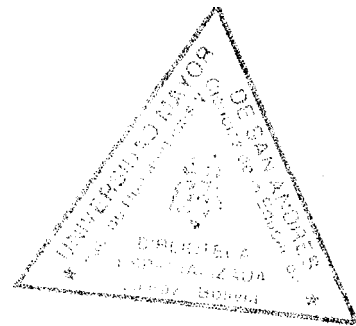
1.2.3. Homología: la fuerza de la palabra en la consubstanciación

El fragmento que citamos a continuación (fragmento 3), con el objeto de introducirnos a través de la homología en la imagen que forma nuestro poema, no contiene los versos que siguen en este último al fragmento 2, sino aquellos a los que nos llevó un salto necesario de versos que serán retomados más adelante en este capítulo. Este salto responde no solamente al hecho de que los dos últimos versos del fragmento 3 —«tierra homóloga al cuerpo en la reciprocidad del cuerpo / homólogo a la tierra»— explicitan la homología, sino también, como veremos, a la percepción de que en nuestro poema hay una experiencia de fragmentación que nos compele a flexibilizar la lectura sucesiva. Ahora bien, es cierto que en el fragmento 3 hay una homología explícita; sin embargo, no es menos cierto que este fragmento nos permite percibir que la homología atraviesa el poema enteramente, en sentido vertical y horizontal; así también, de arriba abajo. Veamos:

Fragmento 3

Hito movido
—sangre/agua-
una palabra topográfica es el cuerpo
y es también noche y memoria de los sedimentos
y las pasiones
una luz que se recicla sin tregua y se ofrece
en clave límpida de muerte.
Es tierra removida que se nombra a sí misma
antes y después del sacrificio
—cuerpo y tierra—
tierra homóloga al cuerpo en la reciprocidad del cuerpo
homólogo a la tierra.

(Orihuela, 2000: 63-64)



Mientras la invocación genera en el poema el movimiento del flujo, por el cual el desplazamiento de los cuerpos a través del espacio-tiempo en tanto ascenso, descenso y expansión origina la imagen, la homología impulsa la consubstanciación corporal en beneficio de la imagen mayor: tierra que siendo como el cuerpo corresponde al cuerpo que es como la tierra, tierra y cuerpo como lo mismo, como lo uno. Por consubstanciación entendemos aquí la identificación de un elemento con otro; el hecho de que, siendo distintos, aparezcan y se consideren como uno mismo, sin que esto implique que pierdan su esencia primera. Así, nombrar

la tierra implica que en ella se haga presente el cuerpo y viceversa". De esta manera, parecería completarse el movimiento por el cual el poema responde a esa resonancia, quizás íntima, quizás colectiva, que guarda el deseo de permanencia. Sucede que la imagen renueva la fuerza para que el viaje de la palabra por «el mundo de las hablas de los hombres», como decía García Pabón, insufla en cada ser el sonido de la totalidad-unidad que, guardada de este modo en la memoria colectiva, nos proteja de la precariedad de la fragmentación. Asevera, pues, vehementemente Orihuela a uno de sus entrevistadores:

La palabra se dice. En última instancia no importa saber que aquel ciudadano va a leer poesía. Importa que la palabra flote, que esté dicha. Porque en la medida que está dicha es un eco y una resonancia que ha de llegar (...). Porque la palabra poética va mucho más allá de cualquier pauta que nos esté marcando los últimos tiempos... (Orihuela, 1994: 2).

Quizás por esto, el oficio del cuerpo es incesante en Orihuela. Ni bien los cuerpos se invocan, se desplazan y se buscan y, en el tiempo cíclico que fundan, su gestación suscita una nueva invocación. Fundan así la imagen por la que la palabra trasciende. La «primera humedad», por ejemplo, no es una mera alusión a la tierra húmeda; el agua es también sangre y, por lo tanto, la tierra también es cuerpo: agua homóloga a la sangre, tierra homóloga al cuerpo y descenso del agua homólogo al descenso de la sangre, todo se consubstancia en esa imagen que guarda el universo andino como una forma de totalidad que nos contenga en la unidad de una comunidad corporal.

Nuestro fragmento 3 presenta la misma combinación en dos de sus versos: «-sangre/agua—»; «—cuerpo y tierra—». Si bien aquí la homología parece obvia, la indagación en esta obviedad saca a la luz relaciones que ya no son tan evidentes. Sabemos por lo desarrollado hasta aquí que existe una homología andina, tanto orgánica como funcional, entre la sangre y el agua, como entre el cuerpo y la tierra¹². Esta correspondencia es aludida en nuestro poema, pero además, en él, coadyuva a la emergencia de la imagen, movimiento que suscita, como veremos, la posibilidad de lo absoluto como forma de nuestra continuidad.

¹¹ En términos religiosos, «consustanciación» significa la presencia del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y el vino con que se celebra la eucaristía, sin que estos dos últimos elementos dejen de conservar su esencia. «Consustanciarse» quiere decir: «Identificarse íntimamente con otro o con alguna realidad en particular». A su vez, una de las acepciones de «identificar» es «hacer que dos o más cosas en realidad distintas aparezcan y se consideren como una misma.» (RAE). Dadas estas definiciones, en este trabajo utilizamos el término «consustanciación» como *el hacerse presente un cuerpo en otro*, siendo que el cuerpo mayor resultante de esta unidad guarda la memoria de la dualidad de la que proviene.

¹² Recordemos, por ejemplo (véase nota al pie 4 del presente capítulo), el abrir las puertas de la Llama Negra Celestial, el descenso consecuente del líquido corporal hacia la tierra y el símbolo de fertilidad y fecundación que todo este proceso entraña. Si el descenso líquido de los fluidos de un cuerpo fecunda la tierra para hacer propicio el ciclo agrícola, entonces, efectivamente, sangre y agua son elementos homólogos; así también, cuerpo y tierra.

Montes Ruiz encuentra, en una integración de los símbolos andinos a un análisis de sintaxis y paradigma, las siguientes correspondencias:

En el sentido horizontal (...) la estructura tripartita [es] propia del «sintagma» de la lógica de oposición complementaria.

En el sentido vertical se advierte que todos los símbolos de una misma columna (paradigma) son equivalentes y guardan entre sí una relación de analogía y sinonimia, lo cual permite que unos representen metafóricamente a los otros. (Montes Ruiz, 1999: 164).

La estructura tripartita y la lógica de oposición complementaria se refieren a una configuración de la visión andina del mundo a partir de dos opuestos complementarios —hombre y mujer, derecha e izquierda, arriba y abajo, etc.—, cuya oposición y complementación acaecen a la vez en un centro o *taypi*. Así, en el sentido horizontal o sintagmático presentado por Montes Ruiz, encontramos, por ejemplo, la humedad como lo femenino y la sequedad como lo masculino; en el sentido vertical o paradigmático, la tierra y el cuerpo como símbolos equivalentes. En el caso de nuestro poema, una lectura horizontal nos muestra que los versos «—sangre/agua—» y «—cuerpo y tierra—» se ubican, respectivamente, arriba y abajo; mientras que una lectura vertical nos permite advertir que una mutua correspondencia sugiere un desplazamiento: de la sangre al cuerpo, del agua a la tierra. Así, tenemos una homología horizontal entre elementos iguales y una homología vertical entre desplazamientos equivalentes de elementos que se corresponden. De esta manera, el plano horizontal de este poema tiene un sentido vertical, paradigmático, en los términos de Montes Ruiz; mientras que el plano vertical, un sentido horizontal o sintagmático.

Dado que es la disposición de los versos sobre la página la que, configurando (ante una mirada horizontal y otra vertical) un arriba y un abajo, nos ha impulsado a traer a colación el ordenamiento de los elementos del mundo según la lógica andina, cabe detenerse en los sentidos poéticos en que estas nociones se convierten cuando las encontramos formando parte de la composición del poema. Pues bien, como señalamos líneas atrás, el verso «—sangre/agua—» compone una homología horizontal, al igual que «—tierra y cuerpo—». En la concepción andina, el lugar del primero de estos versos (arriba) simboliza lo masculino; el lugar del segundo (abajo), lo femenino. Además, sabemos que entre sangre y agua como entre cuerpo y tierra existe una equivalencia tal que ambos elementos de cada plano horizontal, el de arriba y el de

¹³ Cfr. Montes Ruiz, 1999: 109-157. *Taypi* es vocablo aymara que designa: «cosa o lugar del medio» (p. 110), donde se integran y equilibran los opuestos (p. 126).

¹⁴ Con respecto al centro mediador y a las dualidades complementarias hombre-mujer y arriba-abajo, Montes Ruiz explica que: «... por el centro de la plaza (...) pasa el lindero (...) que divide el ayllu en las dos parcialidades equivalentes de arriba y abajo, masculina la una y femenina la otra.» (Montes Ruiz, 1999: 156).

abajo, son, en términos de Montes Ruiz, análogos y sinónimos. Así, el agua es sangre que fertiliza; la sangre, agua que propicia la fertilización. Ambas fecundan la tierra como el cuerpo, el cuerpo como la tierra. De este modo, sangre y agua, tierra y cuerpo son sentidos que se contienen el uno en el otro: basta la vocalización, la invocación, de uno de ellos para que todo el sistema aparezca: el arriba, el abajo, lo masculino, lo femenino, lo horizontal, lo vertical, la tierra y el cuerpo; en fin, el universo, el todo como hecho fundamental y permanente, el cuerpo mayor unido: «Hito movido» dice, pues, el primer verso de nuestro fragmento.

No obstante, el plano horizontal, con su sentido paradigmático, no cumple su función independientemente del plano vertical y su correspondiente sentido sintagmático. Como se ha visto, los complejos «sangre/agua» y «tierra y cuerpo» están constituidos por elementos que se identifican mutuamente y que cumplen las mismas funciones. Dado que el sentido paradigmático implica, como advierte Montes Ruiz, una relación de equivalencia entre símbolos que, siendo análogos y sinónimos, pueden representarse metafóricamente entre ellos, el sentido poético de esta lógica hace de la sangre y el agua, por un lado, y de la tierra y el cuerpo, por el otro, no solamente términos equivalentes, sino elementos que se consubstancian en la metáfora que forman, ya que por ella la sangre es agua, y viceversa, y el cuerpo es tierra, y viceversa: un elemento vive en el otro, como siendo con él, en el mismo lugar, una sola unidad, es decir, un hito. Cada una de estas unidades, opuesta y complementaria al par que tiene en frente («—sangre/agua—» frente a «—cuerpo y tierra—»): el arriba frente al abajo, lo húmedo frente a lo seco, lo femenino frente a lo masculino), produce con este par el lazo por el que ambos opuestos se atraen mutuamente sugiriendo así el traslado vertical en beneficio de la fusión corporal total, el movimiento por tanto que forma el nudo de los cuerpos en aras de la imagen mayor; es decir, un hito movido: «Sangre/agua», las dos como lo mismo (por eso tal vez constituyen un solo verso y una sola palabra, apenas separada por una barra que reemplaza al espacio) son líquidos descendentes hacia el «cuerpo y tierra», que devienen homólogos en el instante de su humectación (por eso tal vez no conforman aún una sola palabra, como si aquella «y» que separa ambos vocablos mantuviera latente el desplazamiento por el que tierra y cuerpo son uno y lo mismo en el lugar que ocupan).

Sin embargo, sabemos que advenido el descenso que reúne a los opuestos complementarios, los cuerpos, femeneizados, habitados por otros cuerpos, se guardan mutuamente, como la metáfora a sus elementos. Entonces la tierra es cuerpo porque su vientre gesta la continuidad del ciclo en que perduran los cuerpos del cuerpo, y el cuerpo es tierra porque en él se prepara el nacimiento que afirma el ciclo. En suma, los elementos equivalentes se

consustancian y viajan, siendo uno solo, hacia el par opuesto que los complementa y con el que forman la imagen de una congregación total de cuerpos en la unidad universal: «—el cuerpo es la imagen del dios». Así, la imagen es la posibilidad de lo absoluto y lo absoluto la posibilidad de nuestra permanencia. Y es que, como advierte Prada, a propósito de *Cuerpos del cuerpo*: «Inserto como está en la molienda vital, [el cuerpo] promete lo que pareciera abolir: la continuidad. Siendo la muestra última de lo efímero, es también la única vía a la permanencia —lo es, en todo caso, en las opciones de esta poesía—.» (Prada, 2003:83).

Si todo lo anterior nos permite afirmar que la opción de lo absoluto nos es concedida por esa «temporalidad de pensamiento mítico, circular y andino» de la que nos hablaba Wiethüchter hace pocas líneas; si, como vimos, este pensamiento despierta, en nuestro poema, la invocación por la que los cuerpos fluyen hacia sus pares provocando así la unión común entre cuerpos que se corresponden; si esta correspondencia se da por la homología que hace de cada cuerpo todos los cuerpos; si, finalmente, invocación y homología propician, de esta manera, la imagen mayor de un universo cuyo movimiento cíclico-andino nos concede, en términos de Prada, «la única vía a la permanencia», entonces el instante de la convergencia de todos los cuerpos, que es, en Orihuela, el instante de la imagen, aparece ahí donde la totalidad, gestada por fusiones corporales, concentra la energía que hace de la palabra menos palabra y más resonancia, la fuerza que la convierte en continente de esa intensidad por la que, como diría García Pabón, la palabra circula, viaja o, en términos de nuestro poeta: se centrifuga. Orihuela escribe, pues, en *Cuerpos del cuerpo*, en un poema anterior al que nos ocupa, el espacio de esta palabra:

Sólo tu cuerpo será la proximidad de la piel paralela
un roce de tierra que te acompañará para siempre
entre las matrices de la soledad
y dejará abiertos los accesos a tus palmas
y a tus huellas
que tronarán en su lugar centrífugo.
(Orihuela, 2000: 47-49)

Se trata del cuerpo como lo único próximo al cuerpo —«sólo tu cuerpo será la proximidad de la piel paralela»—; de la tierra como la cercanía eterna entre los cuerpos —«un roce de tierra que te acompañará por siempre»—; de múltiples cuerpos entre los que se gestan otros cuerpos —«entre las matrices de la soledad»—; del vientre de la tierra, entonces, donde habita el cuerpo en la soledad del fragmento, pero abierto al tacto entre cuerpos que se huellan —«y dejará abiertos los accesos a tus palmas / y a tus huellas»—; se trata, en suma, del contacto, del lazo corporal, del nudo, del centro invocado desde donde se despliegan los cuerpos —«que

tronarán en su lugar centrífugo»— hacia el mundo, como una suerte de viaje que los regresa otra vez al centro en que el cumplimiento del ciclo integra el pasado y el futuro, es decir, el tiempo que hallamos en el espacio que está *detrás* de nosotros, que es el camino de memoria por el que andamos hacia el recuerdo —hacia las palmas que las huellas describen— mirando el porvenir. En otras palabras, el centro es nuestro origen centrífugo. Quizás por esto, los versos que acabamos de transitar nos someten a la vez al verbo que anuncia, que presagia —«será», «acompañará», «dejará», «tronarán»— y a la huella que guarda el rastro del tacto al que accede el cuerpo —«y dejará abiertos los accesos a tus palmas / y a tus huellas»—. En este sentido, la palabra en Orihuela es esta huella, este vacío, esta soledad, que, en su centro, concentra la intensidad por la que el silencio de un rastro se colma del presagio que, centrifugándose, resuena en el universo. La palabra en Orihuela es el canto, el flujo de aliento, que esparce la intensidad de aquel centro formado por la integración de los cuerpos, es el eco de la intensidad de la totalidad, donde es posible desafiar la soledad en beneficio de la colectividad y con ello lo efímero en aras de nuestra continuidad. Así, en esta poesía, es la palabra o, mejor dicho, todo lo que la transita y lo que en ella truena al anunciarse la invocación andina, lo que nos concede la posibilidad de ser absolutamente cuerpo. En suma, aquí el centro que propicia el despliegue corporal es la palabra; así también el giro andino con que se la nombra para que, efectivamente, el poema se erija como lugar centrífugo, como expansión sobre la tierra, como imagen-centro.

Bajo esta luz, una relectura del fragmento 3 del poema que nos ocupa nos impulsa no solamente a ubicar un arriba compuesto del complejo «—sangre/agua—» y un abajo integrado por los elementos «—cuerpo y tierra—», sino también a concentrarnos en el centro entre ambas partes, en los versos, por lo tanto, que, componiendo una suerte de *taypi*, nos dicen:

—san gre/agua-
una palabra topográfica es el cuerpo
y es también noche y memoria de los sedimentos
y las pasiones
una luz que se recicla sin tregua y se ofrece
en clave límpida de muerte.
Es tierra removida que se nombra a sí misma
antes y después del sacrificio
—cuerpo y tierra—

Pacheco, en *La comarca oral*, señala:

Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un símbolo mediador, sino como un evento, como una acción. Bajo ciertas condiciones, llegan a atribuirle por lo general una especial función performativa, un poder efectivo de transformar la realidad que nombra, tanto en el interior como en el exterior del ser humano. (Pacheco, 1992: 39)

En suma, según este autor, en una comunidad cultural oral, como la andina, por ejemplo, la palabra no es asumida como material de archivo o como materia de mediación entre los hombres y la realidad, sino más bien como un acto performativo capaz de transformar lo que nombra. Quizás por esto, la palabra en Orihuela se *andiniza* para nombrar. Bien lo advierte Wiethüchter cuando, al referirse al poema "Nocturno" de *Llalva*, señala lo siguiente: «En (...) Nocturno, el lenguaje traduce en la sintaxis un aire andino renunciando a expresiones de función meramente gramatical, seleccionando un orden de palabras plenas, eligiendo el cambio de géneros natural en el habla popular por la traslación del aymara al castellano...» (Wiethüchter, 1995: 13). Sucede que si en la palabra con que se nombra el universo se insufla «un aire andino», el acto performativo que ejerza esta palabra podrá ser el fundamento de la totalidad, de lo absoluto, de la imagen del dios, donde la soledad se diluye en la comunidad y donde la voz colectiva transforma el olvido en la permanencia de una memoria, pues, como bien señala Velásquez, en Orihuela, la inscripción del cuerpo individual «como parte de un cuerpo mayor caracterizado por una temporalidad cíclica lo contiene lejos de la desesperanza provocada por la finitud.» (Velásquez, 2003: 2).

Escribe nuestro poeta, en lo que hemos llamado el *taypi* entre dos versos de su poema: «una palabra topográfica es el cuerpo». Aquí, por lo tanto, palabra y cuerpo cumplen la misma función. En este sentido, el cuerpo como la palabra es performativo: un evento, una acción. Pero no sólo palabra es el cuerpo, sino «palabra topográfica»: el cuerpo nombrado es, sobre todo, espacio, tierra. Más aún: el cuerpo «es también noche y memoria»; es decir, palabra que nombra el tiempo. De esta manera, el cuerpo como congregación del espacio y del tiempo constituye el universo como totalidad a la vez que propicia su eterna repetición. Y es que, como se dijo arriba, en la conformación del espacio-tiempo, es decir, del cuerpo absoluto, el porvenir se colma de regreso en aquel *detrás* donde hallamos, siempre una vez más, el mismo advenimiento y donde, por lo tanto, quedaría abolida la finitud. Sucede aquí lo que ya en *Llalva* conformaba una búsqueda poética de lo que queda detrás en el tiempo y en el espacio. *Llalva*, dice pues Orihuela, «tiene una concepción circular que, a través de la palabra y la memoria, intenta devolvernos sucesos que se van repitiendo» (Orihuela, 1995a).

¹⁵ El poema al que se refiere Wiethüchter, además de una dedicación en la que se lee «*a la martha*», contiene los versos que siguen: «tunta blanco pasajero / simple tunta escasa / lejos viaja largo / lento se instaura en / su espalda // como los hilos del tiempo / negro tunta cae» (Orihuela, 1995: 41).

Ahora bien, esta fundación del cuerpo total se consolida por un cuerpo que es todavía más que «palabra topográfica» y que «noche y memoria»: el cuerpo es, pues, «noche y memoria de los sedimentos / y las pasiones / una luz que se recicla sin tregua y se ofrece / en clave impida de muerte». Noche y memoria, sedimentos y pasiones son palabras que nos remiten, nuevamente, a aquellos versos por los que «un río corporal de regreso perdura en las / aguas tendidas / y viaja por el cielo y a través de los recuerdos». Sobre éstos, habíamos dicho que se trata del cuerpo entregado a la perduración del regreso y que, como tal, habita eternamente el porvenir que se invoca siempre en beneficio del cumplimiento del tiempo circular. Asimismo, señalamos que este cuerpo fluvial pervive latente en «aguas tendidas», quizás como a la espera de la invocación que despierta su viaje por el espacio y por el tiempo; es decir, siendo sangre, por su homología con el cuerpo, y aliento, por la invocación a la que responde, se desplaza tanto hacia la tierra, en tanto acontecimiento del porvenir, como hacia el origen, en tanto repetición del inicio. De este modo, se forma el movimiento del universo que consuma el ciclo. En este sentido, no son casuales palabras como «noche» y «memoria». La primera: muerte y nacimiento del día, fin a la vez que inicio latente; la segunda: saber colectivo, en los términos en los que, en páginas anteriores, la define Arnold. En la cosmovisión andina, la memoria, nos decía la autora, es el saber que se transmite de forma oral «a través del canto y de la recitación de mitos», a través, por lo tanto, de la voz en que se repite el origen. Así, efectivamente, el cuerpo, en tanto noche y memoria, trae a colación el viaje a través del cielo y los recuerdos. No obstante, cabe advertir que mientras los primeros versos de nuestro poema daban forma a un cuerpo-flujo entregado al desplazamiento, los que ahora nos ocupan componen un cuerpo que no fluye, sino que se expande: cuerpo-extensión que no viaja a través del cielo y de los recuerdos, sino que es «noche y memoria»; cuerpo-extensión homólogo a la tierra, como revelan los últimos versos del fragmento 3. En nuestro poema, por lo tanto, el cuerpo-flujo del inicio desciende para que la consumación de su viaje funde el cuerpo como «noche y memoria de los sedimentos / y las pasiones». El descenso del cuerpo cristaliza, pues, en su fusión con otro cuerpo, que entonces da forma a un cuerpo mayor. De este modo, ciertamente, el cuerpo es inicio y fin, origen repetido de los sedimentos y las pasiones, reiteración de la solución erótica que el agua y la tierra componen.

En este sentido, es significativo que los versos que producen esta solución formen el centro, el *taypi*, entre los elementos — cuerpo / tierra, por un lado, sangre y agua, por el otro— a los que ella se debe. Según Montes Ruiz, el *taypi* es «el microcosmos que resume la totalidad del universo, el centro que integra y equilibra a los opuestos, el núcleo donde los contrarios se

unifican en una conjunción creadora y armónica, que es origen y fin último de la realidad andina.» (Montes Ruiz, 1999: 126). En el *taypi*, añade, «cada término potencializa a su opuesto» y «ambos se hallan en un extraño estado intermedio entre la actualidad y la potencialidad, a medio camino entre ser y no ser: una tercera potencialidad que niega y afirma a la vez» (p. 157). Más adelante, en el mismo libro, completa la concepción: «...el *taypi* es el origen y el principio y el fin último de todas las cosas. El centro corresponde pues al presente atemporal sobre el que convergen todos los tiempos». (p. 167).

Entendimos que en el centro que propicia nuestro poema se enlazan los cuerpos secos y lo cuerpos húmedos, que el agua es sangre y la tierra cuerpo, que el agua fertiliza la tierra como la sangre al cuerpo, que cada cuerpo muere en beneficio del cuerpo mayor donde, a su vez, cada cuerpo vive como la memoria de una voz colectiva que nunca dejará de nombrar el origen; finalmente, que el porvenir y el origen son aquí indistintos, por lo que el tiempo es todos los tiempos y el espacio todos los espacios: un *taypi*. Sin embargo, como veremos, a diferencia del *taypi* andino, el de nuestro poema es menos una concreción que una búsqueda, menos una emergencia que la manifestación de una palabra deseante de intensidad y permanencia, de arraigo en una memoria que siempre dé cuenta de la inmortalidad del ciclo repetido.

De esta manera, la homología por la que nos ha sido posible percibir en nuestro poema este centro de energía; la homología entre cuerpos que, como el agua y la sangre, descienden; entre cuerpos que, como la tierra y el propio cuerpo, se extienden; entre los movimientos por los que, el agua y la tierra, como la sangre y el cuerpo, se corresponden; la homología por la que agua y sangre, como un solo cuerpo, se desplazan hacia la tierra y el cuerpo produciendo la integración corporal total; la homología, en suma, en tanto relación creadora de la unidad del universo, es camino de memoria porque guarda en el seno de su obra el origen en que el cuerpo es otra vez río y tierra, líquido suspendido que percibe la sequedad y sequedad que invoca la humedad, lo femenino y lo masculino, dualidad que precede y cede al llamado gravitacional de la unidad, donde se consuma el mundo antes y después de que todo vuelva a comenzar. Así, el cuerpo es también: «luz que se recicla y se ofrece / sin tregua en clave límpida de muerte», luz que regresa al ciclo en que deviene noche, fin, olvido y muerte, pero cuya clave diáfana es ser siempre luz: noche en tanto principio del día, fin como una suerte de inicio, olvido en que la memoria recita la invocación al origen, muerte que quiere decir fecundación, nacimiento y vida. En este sentido, la fuerza de la palabra cantada en beneficio del cuerpo mayor radica en la intensidad con que esta palabra queda en la memoria de la voz colectiva que la nombra, que la repite, que la reinicia, consolidando así, una y otra vez, la posibilidad de nuestra permanencia en

el mundo. Quizás por esto, precisamente en el día de la presentación de su primer libro, Orihuela declara: «deseo ser, fundamentalmente, un alma abierta y atenta a aquellas voces cotidianas que me cuentan, que me muestran, que me narran minuto a minuto, nacimientos y muertes, el caer y el levantarse...» (Orihuela, 1983a: 15). Y es que se trata de voces que nombran, desde los cuerpos que habitan, la «tierra removida» que estos cuerpos son. El cuerpo, se lee, pues, en los últimos versos de nuestro *taypi* poético, «es tierra removida que se nombra a sí misma / antes y después del sacrificio».

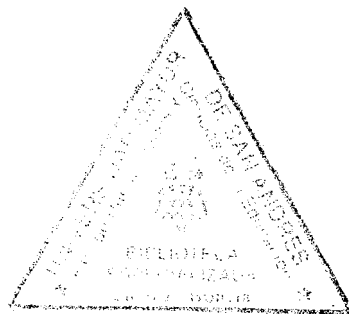
I.2.4. Imagen que el tiempo cíclico propicia

Dado que el cuerpo deviene extensión surcada por los caminos de memoria (invocación y homología), la muerte y el nacimiento del ciclo se congregan en la tierra. En el tiempo cíclico, el momento anterior al sacrificio es indistinto del momento posterior al mismo. La invocación inicia el ciclo cuya consumación inicia la invocación. Así, todo tiempo anterior es a su vez todo tiempo posterior. Ahora bien, si como se dijo arriba, el fin y el inicio del ciclo se congregan en la tierra, entonces toda invocación, la primera y la última, es el nombramiento de la tierra a sí misma —«tierra (...) que se nombra a sí misma»—; la homología, por su parte, da cuenta de la «tierra removida».

Se ha dicho arriba que por la invocación comienza el movimiento del viaje, del desplazamiento descendiente, del flujo; y que por la homología, el de la consubstanciación. Mientras la invocación llama a todos los cuerpos a su desplazamiento —a los celestiales y a los terrenales, a los húmedos y a los secos, a los masculinos y a los femeninos— desde el origen hasta el porvenir, desde el porvenir en el origen, la homología funge como un imán que los atrae a todos al centro que se abre entre unos y otros y que se energiza de manera desbordante y excesiva cuando la concentración finalmente se produce, cuando la unidad congrega las voces de todos los hombres en una sola voz que, nombrando esta unidad, desafían la condición perecedera del cuerpo solo, escindido. Por este movimiento, la tierra es «tierra removida», tierra-cuerpo que se remueve, que se surca con agua y sangre, que se fertiliza, que se fecunda, precipitando así la vida que mantenía latente. Asimismo, la tierra guarda en la unidad en que se constituye la dualidad por la que existe. De esta manera, su nombre se perenniza porque con la dualidad, donde cada parte invoca a la otra, guarda también la memoria del origen del ciclo de la tierra y del cuerpo, del agua y de la sangre. Así, en "Travesías", el primer poema de *Oficio del tiempo*, podemos oír la resonancia de este origen cuando, omni presente, el poeta declara:

En algún viaje te he visto orar al pie de
las tumbas
de los santos populares
—paja brava al borde de los caminos
solicitando la invocación de los
peregrinos
allí donde la sombra escasea
y donde mejor se entienden los cuerpos
de la tierra y la ceniza
allí donde sólo se escuchan
las historias clandestinas que corren
de boca en boca
y de ruela en ruela.

(Orihuela, 2005: 9-10)



La presencia de las tumbas en el viaje hace de este último un tránsito fugaz, tiempo lineal que nos conduce a la muerte. Pero las tumbas pertenecen a los santos populares y alguien ora al pie de ellas, alguien solicita la invocación de los peregrinos, alguien, por lo tanto, busca en aquellas voces colectivas que cuentan, que muestran, que narran el otro tiempo, aquél donde el viaje no es más aniquilación, sino el desplazamiento por el que la sequedad —paja brava, sombra escasa— forma parte de aquellas «historias clandestinas que corren / de boca en boca / y de ruela en ruela», de voz en voz, como un tejido que la colectividad hila a manera de llamar a la primera humedad, a manera de buscarla en la repuesta de los santos populares y en la invocación de los peregrinos. Y se la llama y se la busca desde ahí «donde mejor se entienden los cuerpos / de la tierra y la ceniza», donde, por lo tanto, el muerto habita la tierra mientras espera el descenso fecundador, húmedo, que haga de su muerte nacimiento. Así pues, en los siguientes versos del mismo poema, la voz poética dice también de los viajes que son «una luz de eclipse que sacude / las bayetas del tiempo / y busca los baldíos más lejanos / en otras humedades / para procrear y alimentar» (Orihuela, 2005: 10). Entonces, el tiempo no es más solamente un tránsito hacia la muerte, sino una forma capaz de devenir el instante cíclico del eclipse en el que la luz muere y nace como mueren y nacen en la tierra los cuerpos que la humedad procrea y alimenta. «El tiempo —dice Orihuela a uno de sus entrevistadores— destruye y aniquila, y a la vez es la única posibilidad para revertirnos, sin el tiempo no hay posibilidad de muerte ni de nacimiento.» (Orihuela, 2005: 4).

Por todo lo anterior, es el tiempo cíclico el que forma el centro al que la invocación llama a los cuerpos y donde la homología los consubstancia, donde, de este modo, la humedad responde a la voz de la sequedad haciendo de la tierra cuerpo fecundo. De esta manera, en el centro fértil donde se consuma y se reinicia el ciclo se produce la energía centrípeta de cuerpos

congregados y la energía centrífuga del aliento que los invoca. Este centro es, por lo tanto, imagen, imagen-centro de un universo en armonía y eternidad: energía que entra y sale, «luz que se recicla sin tregua», energía que muere en el exceso de la fusión y se reproduce en la memoria de la consubstanciación por la que en un cuerpo siempre habita potencialmente otro, luz «que se ofrece en clave límpida de muerte».

Invocación, producción de energía centrífuga, homología, producción de energía centrípeta, consubstanciación, desplazamiento, encuentro, muerte, invocación, producción de energía centrífuga... ciclo. En nuestra imagen-centro todo esto ocurre al mismo tiempo y todo el tiempo: basta el inicio de la invocación para que todo el mecanismo cósmico se desarrolle. Una sola vocal mueve el universo simplemente porque todo su movimiento se mantiene latente a la espera de esa sola vocal, como una inmensa orquesta sinfónica atenta a la señal de la batuta. Así, remitiéndonos una vez más al poema, la tierra que se nombra a sí misma es efectivamente tierra removida. Confirmamos entonces lo que habíamos comenzado afirmando con Pacheco: la palabra es una acción y es un evento; más aún, en Orihuela, la palabra funda la imagen y se diluye en ella. Por lo tanto, no se trata de una mera descripción en versos de una cosmovisión, sino de la imagen como suceso mismo. ¿Acaso la oración de alguien anónimo que, frente a las tumbas de santos populares, solicita la invocación de los peregrinos no es, como vimos, una imagen que congregando voces teje el centro por el que el tiempo revierte su linealidad y se hace ciclo que, guardándonos en la memoria colectiva, nos perenniza? ¿Acaso cuando comenzamos a leer el poema que nos ocupa, acaso cuando nombramos sus primeros versos —«Detrás de los movimientos celestes / un río corporal de regreso perdura en las / aguas tendidas / y viaja por el cielo y a través de los recuerdos»—, no presentimos que nuestra voz erige la visión del tiempo y el espacio de los orígenes?

Una visión —dice Orihuela en un artículo que dedica a la ciudad de La Paz— es una estancia definitiva del transcurso, es lo último que queda después de tanto tránsito furtivo, de tantas vacilaciones.

Nada más presente que una visión. Y es que ella no existe de principio, sino que va haciéndose polvo en su origen, es el tiempo el que la sugiere, la ampara, la emerge lentamente antes de consumirla.

Una visión es una sutil evocación contenida de pasos y voces, presencias, reencarnaciones y murmullos que siempre estuvieron, y que se entregaron, sin saberlo, a la tarea de hacerla posible. Nada más colectivo que una visión. En ella se estrechan el pasajero y su retorno como dos hermanos maduros de destino unánime. (Orihuela, 2001: 15)

Si la visión es, en suma, «lo último que queda» al amparo de un tiempo que «la sugiere» y, entonces, la consume; si es el acto colectivo de hombres que la forman sólo por el hecho de

haber transitado, de haber estado, de haber contado; si es el instante al que estos viajeros regresan siendo los mismos que partieron, entonces ella es, una y otra vez, el lugar donde morimos para nacer, el espacio donde nos nombramos para perdurar, el tiempo al que regresamos para morir: el ciclo que no nos olvida. Y es que cuando la visión se consume en el tiempo, la voz colectiva de la que somos parte la sugiere otra vez y, otra vez, el tiempo consume nuestro regreso que, sin embargo, perdura en el acto común de volver a nombrar.

No sorprende entonces que de pronto, en *Cuerpos del cuerpo*, en un poema posterior al que aquí nos ocupa, el poeta pronuncie, desde el presente de la imagen, de la visión, un origen corporal central que fue, pero que incita un será, Así, oímos:

El cuerpo fue nuestro centro en la restauración
del sexo tutelar
siempre incitando al despliegue y a la conmoción
en sus anversos y en sus reversos.
(Orihuela, 2000: 74)

Los dos primeros versos dan cuenta de un origen inmemorial: el cuerpo como nuestro centro; y los dos siguientes designan el eterno despertar corporal: «siempre incitando al despliegue y a la conmoción». Por esto, el tiempo pasado de ser —«el cuerpo fue»— no nos habla de un tiempo muerto que existió una vez y nunca más existirá, sino de un tiempo que se invoca en el recuerdo por el que la muerte entraña el regreso: despliegue y conmoción de los anversos y reversos del cuerpo, de su exterior y de su interior, de todas las implicancias de la piel y de la memoria, del cuerpo colectivo, pero también del íntimo, del cuerpo integral protegido en su centro, donde espera la voz que lo invoque; por lo tanto, cuerpo latente, existe *siempre* como a la espera de la repetición del ciclo, como nacimiento por venir que el sexo tutelar, fecundador, fundador, potencia; existe *siempre* como incitación al movimiento de todos los cuerpos; en suma: existe *siempre* como imagen, como posibilidad de ser nombrado.

Entonces, por la imagen, leer el poema, nombrar el cuerpo, nos hace partícipes de la perduración del mismo, nos hace otra voz de la voz común, puesto que la palabra poética, ya desde el primer verso, nos incluye: «No es umbrío el cuerpo que nos habita». Hay, pues, un cuerpo que nos habita, somos cuerpo mayor de otro que fluye en nuestra voz, somos voz de voces. Por esto, este cuerpo no es umbrío. Sucede que habita la invocación por la que acude a la unidad; por la que, por lo tanto, somos él y, con él, nosotros. «Como si desde el inicio —añadiría Prada— se hubiera sembrado la semilla de un yo siempre dispuesto a lo colectivo —atento a los otros, a la entrega—, el tú del erotismo de los cuerpos lleva desde el principio la marca plural

que convierte el yo-tú en nosotros-ustedes» (Prada, 2003: 72). Nuestra invocación es a su vez la invocación de los cuerpos que nos habitan y la de los cuerpos que habitan a estos últimos. Se gesta así la congregación de todos los cuerpos del cuerpo o al menos la búsqueda de esta congregación. De este modo, la referencia al tú con que se busca la unidad —«entras dejando abierta la puerta» (Orihuela, 2000: 7), «tu silencio dibuja en los recuerdos del polvo rasgado» (p. 19), «más tarde que temprano te veré entrando / nuevamente en mi casa» (p. 30), «yo parto a recuperar tus señas» (p. 31)...— es una constante en el poemario que nos ocupa. No es casual, además, que el último poema del mismo invoque a un cuerpo mayor, palabra topográfica que designa un país, el país del poeta, y su unidad aún no nombrada, pero potencial: «En la dureza del monte reconozco el cuerpo boliviano / (...) en la unidad no dicha de sus piedras sobrias» (p. 87). Y es que, como se dijo arriba, la presencia en la imagen es aquello que, latente, espera ser nombrado, aquello que siendo nombrado es visión y aquello que siendo visión muere y es, otra vez, lo latente por venir. En este sentido, internarse en la amplitud de la imagen implica aquí buscar el nombre que, al menos en su fugacidad, erija la unidad corporal esperada y buscada; para que, al menos en la continua emergencia y evanescencia de esta unidad, seamos habitantes de la eternidad del ciclo.

1.3. Internación en la amplitud de la imagen

1.3.1. El poema: cuerpo-imagen

Con el objeto de internarnos en la amplitud de la imagen, retomemos, una vez más, los primeros versos de nuestro poema: «Detrás de los movimientos celestes / un río corporal de regreso perdura en las / aguas tendidas / y viaja por el cielo y a través de los recuerdos». Sucede que este río no solamente viaja por el cielo y a través de los recuerdos, no solamente se desplaza por la totalidad del espacio-tiempo siendo a la vez el líquido seminal que fecunda la tierra (la sangre que se mezcla con la semilla y, por homología, el flujo de aliento que es también elemento fecundador), sino que además los propios versos constituyen las aguas de otro cuerpo homólogo a los cuerpos fluviales y terrestres: el poema, «río corporal de regreso» que se desliza por la página, también a través de los recuerdos, como aliento y como sangre, inundando el universo con canto y con color¹⁶. No sin razón Bachelard señala: «(...) la imaginación por la palabra, la imaginación por el *hablar*, la imaginación que goza muscularmente con hablar (...). Esta

¹⁶ Se alude aquí al significado de «salir de la madre» citado en la nota al pie 4 del presente capítulo. Se trata, nos decían Arnold y Yapita, de la inundación de la tierra con color (sangre) y canto (aliento).

¡imaginación sabe bien que el río es una palabra sin puntuación, una frase eluardiana que no acepta, para su relato, "puntuadotes".» (Bachelard, 1978: 281).

Si en nuestro poema es el acto de invocar el que funda el tiempo cíclico andino con el afán de ser palabra intensa y permanente; si en nuestro poema es, por lo tanto, «la imaginación por el *hablar*», en los términos de Bachelard, la forma elegida en que se busca la continuidad, entonces no es extraño que sus versos simplemente fluyan. Efectivamente, casi en su integridad, carecen de puntuación, pero no solamente esto, sino que además, por su disposición sobre la página, son ellos mismos, como veremos, movimiento de flujo y de consubstanciación.

En la imagen, las energías centrípeta y centrífuga se precipitan mutuamente. La una origina a la otra, por lo que al concentrarse la primera, se desata la segunda, esparcimiento que a su vez cristaliza de nuevo en la primera, tendencia esta última que atrae y fusiona cuerpos: un río corporal de regreso perdura en las aguas tendidas; es, pues, energía centrípeta; al mismo tiempo, este río viaja por el cielo y a través de los recuerdos; es, pues, energía centrífuga. Al comportarse así la energía en el poema, entonces todos los movimientos que éste energiza responden a la misma corriente. La invocación genera la homología, y viceversa; la consubstanciación precipita el flujo o viaje, y viceversa; invocación y homología constituyen las venas hacia la cópula, que a su vez engendra el estado latente de toda esta aglomeración poética, donde la imaginación por la palabra produce el despliegue del flujo, el poema, hacia una repetido enlazamiento de los cuerpos y un reiterado estado de latencia.

Por lo tanto, en la imagen, la repetición del ciclo es instantánea; aquí no basta con decir que el fin es el inicio, sino que el fin y el inicio son una sola y misma palabra, es decir, ambos ocurren en el mismísimo instante en que una vocal origina al uno o al otro. Todo en la imagen es precipitado porque su aparición implica a su vez muerte y nacimiento en un mismo seno, el del *taypi* andino; o mejor dicho, el del poema con todo lo que éste mueve en el *taypi* andino. Por lo tanto, sólo la imagen hace posible que el contenido de los versos desplazándose «por el cielo y a través de los recuerdos» precipite el despliegue de los versos sobre la página constituyendo el flujo del cuerpo del poema.

Entonces, el poema no sólo habla del cuerpo, no sólo lo nombra, no sólo lo imagina, sino que es, en sí mismo, cuerpo; pero no solamente cuerpo o, más bien, plenamente cuerpo: cuerpo-¡imagen, cuerpo-visión constituido no por la sintaxis y el paradigma del lenguaje, sino por la interacción horizontal y vertical de cuerpos-palabra, cuyo despliegue hacia y desde la concentración no acepta, como diría Bachelard, puntuadores en su quehacer. Ingrese

entonces en el vientre de la imagen, donde todo se gesta, esta vez a través de las particularidades del marco formal que, junto con el plano del contenido, propicia el poema como cuerpo-imagen.

1.3.2. Homología, invocación e imagen en el marco formal

Recordemos el funcionamiento de la homología: el plano horizontal está atravesado por un sentido vertical o paradigmático; y el vertical por uno horizontal o sintagmático. En el primer caso, tenemos palabras que se reúnen por sinonimia o analogía. Así, la palabra «agua» hace presente todo el simbolismo de «sangre», y viceversa. En el segundo caso, tenemos elementos duales complementarios constituidos, por ejemplo, por el arriba y el abajo. Éstos se atraen mutuamente hasta su mutua integración, siendo que, en el seno de esta unidad pervive la dualidad que la conforma.

Ahora bien, en el marco meramente formal, no contamos con palabras que, sinónimas y análogas, constituyan la humedad del arriba y la sequedad del abajo, de tal modo que la segunda invoque a la primera y la primera descienda hacia la segunda. Tenemos solamente el repliegue de las palabras sobre la página. Así, si es cierto que el marco formal del poema, como anteriormente el marco del contenido, contiene los caminos de memoria que forman la totalidad como cuerpo-imagen, entonces los movimientos que estos caminos propician debieran hallarse también en la disposición de las palabras sobre la hoja en blanco. Partamos de lo evidente: «...el río es una palabra sin puntuación —señalaba Bachelard—, una frase eluardiana que no acepta, para su relato, "puntuadores"». Ya lo dijimos: la casi total carencia de puntuación en el poema nos permite plantear la analogía entre la disposición de sus palabras sobre la página y el encauzamiento de un río.

Adicionalmente, al ser el giro andino intrínseco de la búsqueda poética en Orihuela, no nos es posible abandonarlo. En un poema citado anteriormente en este capítulo vimos, a través de la voz del poeta, a alguien que oraba frente a las tumbas de los santos populares y solicitaba la invocación de peregrinos, de esos viajeros errantes que recaban historias clandestinas, quizás sobre el origen perdido. Vimos, así, que alguien pedía invocaciones donde sólo se escuchan estas historias, donde ellas «corren / de boca en boca / y de rueca en rueca», donde, por lo tanto, se tejen unas con otras formando imágenes, como las de aquel anónimo personaje que vimos orar frente a las tumbas de santos populares. En Orihuela, el tejido es, pues, una de las formas por las que el poema puede ser imagen.

Cabe retomar además, por su pertinencia, el término «nudo» que, líneas atrás, trajimos a colación. Vimos que esta noción, junto a la de «camino de memoria», servía a Abercrombie para

definir un patrón del modo formal de recitación. «Nudo», dijimos, se entiende, según Abercrombie, como «sitio de descanso». Sin embargo, este término también está simbólicamente relacionado con el textil, sobre todo con el *kipu*, del cual Arnold cuenta que, para los Qaqachaqaqas, por ejemplo, el nudo que contiene la mezcla de semilla y sangre es como el canal de parto de la mujer. A través de éste, ella recibe la semilla que, mezclada con la sangre en el acto sexual, se convierte en persona. La voz del hombre, añade la autora, «tiene el poder seminal de generar las criaturas-nudos en los *kipus* y, a través de los *kipus*, en la realidad vivida» (Arnold, 2000: 398). En suma, «nudo» designa: «mezcla de semilla y sangre», que es como una suerte de óvulo fecundado; y el nuevo ser, o «criatura-nudo», generado gracias al poder seminal de la voz masculina.

Pues bien, en el marco formal que ahora nos ocupa, los siguientes seis versos nos permiten explorar el diálogo abierto entre la simbología andina y el quehacer poético en torno al tejido; asimismo, los nuevos sentidos que, en el poema, se suman a dicha simbología. Estos versos corresponden al fragmento que precede a aquél por el que decidimos, páginas atrás, flexibilizar la lectura sucesiva de nuestro poema:

Fragmento 4

ni las yemas ni los brazos
ni tú
resuelta entre tus órganos y los hilos de la sangre
ni yo
perplejo ante la comunidad en la hendiduras
del agua.

(Orihuela, 2000: 63)

El fragmento 4 está compuesto por tres largas frases continuadas cada una por versos de dos palabras, como los nudos de dos hebras en proceso de trenzado. Esto ocurre cuando miramos la disposición de este fragmento en sentido vertical, es decir, tejiéndose de arriba abajo. Entonces las frases «ni tú», «ni yo», «del agua» conforman los nudos de este, llamémosle así, *kipu*-poema. No obstante, otro tipo de textil aparece ante nosotros cuando miramos el fragmento en sentido horizontal, es decir, tejiéndose de derecha a izquierda, o viceversa. Entonces el texto ya no se detiene en nudos, sino que va en vaivén. Llamémoslo entonces tejido, para diferenciarlo del *kipu*. Arnold señala que así como en el *kipu* es la voz masculina la que tiene el poder fecundador, en el tejido, es la voz femenina, junto a la dinámica horizontal del tejer, la que desarrolla el

Kipu es, a grandes rasgos, una técnica textil de almacenamiento de información, generalmente utilizada por los hombres en las comunidades andinas. Se trata de distintos tipos de nudos hechos al vellón dispuesto de forma vertical.

crecimiento del nuevo ser, lo convierte en persona y, finalmente, lo suelta del telar al mundo. (Arnold, 2000: 402).

Al margen de que el texto que tenemos al frente se asemeje o no a un *kipu* o a un tejido o a ambos, lo que interesa aquí es que, en términos formales, estamos frente a una disposición de palabras en la que es posible encontrar tanto el movimiento horizontal femenino como el vertical masculino. Existe a la vez un esparcimiento horizontal, que se evidencia en los versos largos, y una concentración vertical, que se manifiesta en la columna de versos cortos. Esto es lo que nos permite plantear un diálogo entre el poema y las simbolizaciones andinas del textil, siendo precisamente el «nudo» el meollo del mismo. Sabemos por Arnold que el «nudo» simboliza el vientre de la mujer donde se mezclan semilla y sangre en un proceso de fecundación. Por su parte, las mujeres convierten esta mezcla en persona. De esta manera, los movimientos masculino y femenino en el textil, como toda dualidad en la cosmovisión andina, se complementan. Mientras el primero se concentra en la fecundación, el segundo se concentra en el crecimiento del nuevo ser en el vientre materno, es decir, en el «nudo» del *kipu*. Asimismo, ante el aspecto cerrado y concentrador de este último, el tejido, por el contrario, está dado a la apertura del nacimiento. Se trata otra vez de una energía centrípeta en que algo se gesta para luego centrifugarse.

Hasta el momento nuestro análisis nos ha permitido homologar cuatro elementos: tierra, río, textil y cuerpo. Recordemos que el plano horizontal de la homología, tal como la hemos trabajado aquí, plantea la colocación de figuras análogas o sinónimas en el mismo orden o lugar. Pues bien, tierra, río, textil y cuerpo son, por todo lo señalado, figuras análogas que, como tales, ocupan todas al mismo tiempo el mismo espacio formal que ocupa el poema. En otras palabras, el esparcimiento de las palabras sobre la página forman, a su vez, la superficie de la tierra, el cauce del río, la extensión del textil y el despliegue del cuerpo.

Veamos. Si en nuestro poema existe una columna vertical que, en su giro andino, nos permite equipararla con el movimiento masculino del hacedor de *kipus*, y existe a la vez un desplazamiento horizontal que es posible relacionar con el movimiento femenino de la tejedora, entonces el poema configura un textil que es a la vez cuerpo masculino y femenino. En la etimología aymara, el término vellón, *jawi*, o términos asociados con el correr del agua o río, *jawira*, tienen la misma raíz (Cfr. Arnold y Yapita, 1998: 204). En este sentido, es posible que nuestro poema también establezca la forma del cauce de un río. Asimismo, textil y río, bajo la luz andina, se relacionan con la fertilidad, la fecundación y el nacimiento de un nuevo ser, es decir, con todo el mecanismo corporal que explica la fusión de los cuerpos, la dualidad en la

unidad, la creación y el nacimiento. Por lo tanto, en el marco de esta luz, nuestro poema es, efectivamente, cuerpo, masculino y femenino a la vez; así también el tercero latente en gestación. Finalmente, es también tierra donde se congregan los símbolos de todos los demás elementos. De este modo, basta mirarlo con atención, de arriba abajo, de izquierda a derecha, para que todo un universo aparezca ante nuestros ojos: el textil que da a luz, el río que baja del cielo y de la memoria, los cuerpos que se fecundan, y también la tierra y su abastecimiento, pues, por el eco de dos versos del mismo poema —«tierra homóloga al cuerpo en la reciprocidad del cuerpo / homólogo a la tierra» — entendemos que con sólo nombrar el cuerpo nombramos también la tierra, y viceversa.

Por su parte, el plano vertical con su sentido sintagmático actúa conformando, digamos, un cauce que lleva todo al centro energético del que ya hablamos arriba. Entonces, nuestro poema no solamente configura un textil, establece un cauce, gesta un cuerpo o nombra la tierra, sino que, al mismo tiempo, es todo lo que configura, establece, gesta o nombra. Por la energía centrípeta del centro en el que todo confluye para constituir, tal vez en la cultura andina un microcosmos, pero en el poema una imagen, todo se consubstancia: poema, *kipu*, tejido, nudo, cauce, río, descenso, cuerpo, hombre, mujer, arriba, abajo, derecha, izquierda, nacimiento, muerte, regreso, ciclo, memoria; y la imagen emerge porque el poema mismo es a la vez elemento en consubstanciación y centro de energía centrípeta y centrífuga. En otras palabras, cada cuerpo es todos los cuerpos. La invocación al río es también invocación a la tierra, al tejido, al poema...; y el poema en sí mismo es un centro-nudo que enlaza los cuerpos. De este modo, cada cuerpo guarda la memoria de los otros en los que a su vez habita como memoria, como palabra poética. Así, todos los cuerpos confluyen en el poema que, de esta manera, se torna palabra insoslayable a la vez que palabra común. Quizás de esta forma, el poeta busca acercarse a la concreción del deseo que entrega a sus lectores con su primer libro y que expresa de la siguiente manera: «Sólo espero poder ser cada vez más digno de esas voces anónimas, de ese ser humano colectivo de que todos formamos parte y en cuyo destino creo ciegamente, siempre y cuando su unidad carnal con la tierra no se detenga jamás.» (Orihuela, 1983a: 15).

Así, la lectura de nuestro poema, el desplazamiento por su espacio-tiempo, por su cielo y sus recuerdos, suscita la invocación por la que todo se mantiene en movimiento. Esta vez nuestro aliento, el del lector, nuestra voz, nuestro canto, es el flujo que nombra, la voz anónima que se adhiere a la palabra poética, el ser humano colectivo que llama a la congregación de todos los cuerpos. En este sentido, el poema es más aún que el textil que configura, que el cauce que establece, que la tierra que nombra, que el cuerpo que gesta; es, pues, el poema mismo, siempre

él, como posibilidad de devenir textil, cauce, tierra, cuerpo y cuerpo múltiple: inaprensible — «Los cuerpos son amplitudes sonoras que migran / y se confunden en las mareas» (Orihuela, 2000: 64)—, ilimitado —«danza imperceptible de los laberintos / tu nación se difunde más allá de los confines» (p. 62)—, pasional —«y es también noche y memoria de los sedimentos / y las pasiones» (p. 63)—, extenso —«una palabra topográfica es el cuerpo» (*Ibidem*)—, a la vez colectivo e íntimo —«individual y recíproco / íntimo colectivo» (p.62).

Sin embargo, en Orihuela, el aliento que se extiende como invocación a los cuerpos en beneficio de su unidad es, como sugerimos anteriormente, menos una concreción que una suerte de búsqueda poética, emprendida esta última, quizás, desde el inicio de su obra, y no resuelta aún, como veremos, en el poemario que nos ocupa. Así, en *De amor, piedras y destierra*, su primer poemario, nuestro poeta escribe:

Tu aliento estalla
y multiplica
y la evidencia de la vida
se disemina intacta
entre tu andino organismo
y la estirpe mundana
a que respondo.

(Orihuela, 1983: 39)

En este fragmento, el flujo de aliento es menos una voz que se extiende que un estallido que se dispersa, menos un despliegue centrífugo que confluye en energía centrípeta que una fragmentación que se multiplica diseminando el cuerpo. La dispersión de la que hablamos aquí ocurre entre los versos «andino organismo» y «estirpe mundana». Por el primero, asistimos a un tiempo cíclico que propicia la formación de un cuerpo de cuerpos que interactúan en aras de la totalidad; la «estirpe mundana», por su parte, es un modo de sucesión temporal regida por ascendentes y descendientes, por el antes y el después. De esta manera, mientras el «andino organismo» forma una unidad renovadora, la «estirpe mundana» se rige por un tiempo que, implacable, nos somete a nuestra finitud. Así, entre estos dos versos se abre un centro conflictivo que no es de opuestos complementarios, ya que éstos hallarían su equilibrio en un organismo andino, pero no así en una estirpe mundana. Se trata, más bien, de cuerpos mutuamente excluyentes y de un centro que se abre menos como *taypi* que como grieta o herida que impide la comunidad entre el yo el tú poéticos. En efecto, el organismo andino pertenece en este poema al tú poético; por lo tanto, el aliento que estalla en este tú es también andino, una suerte de invocación que se multiplica, se extiende hacia los otros cuerpos que quizás entonces confluyan en el cuerpo mayor. No obstante, en la grieta que se abre entre el cuerpo de temporalidad andina

y el de temporalidad occidental, la multiplicación del aliento, la vida que éste pone en movimiento, la «evidencia de la vida», deviene diseminación, dispersión. De este modo, en la grieta, perdemos el centro de confluencia de los cuerpos del cuerpo y, con él, la posibilidad de la unidad. Ante esta imposibilidad, el oficio del poeta toma su rumbo: la búsqueda de la palabra que nombre el círculo como una forma de desafío a nuestra muerte en el fragmento: «*a la dueña del círculo*» dedica, pues, uno de los poemas que componen *Cuerpos del cuerpo* (Orihuela, 2000: 19). Y es que es al final del círculo que nos sería otorgado ese origen andino en el que todos los cuerpos se hacen uno solo para crear el universo.

1.3.3. La espera ineludible del cuerpo en la imagen-abismo

Lo anterior nos impulsa a sospechar que la obra de Orihuela entraña menos una experiencia de totalidad que una de fragmentación, misma que, como dijimos arriba, induce a la palabra poética a buscar la forma que nombre la totalidad. Cabe aquí abrir un paréntesis: si la imagen en Orihuela se genera por la interacción de invocación y homología, en una mutua precipitación de los movimientos de flujo y de consubstanciación, entonces cada aparición de la imagen implica a su vez su desaparición. Precisemos: si bien el devenir que acaece por la generación de la imagen hace posible que la luz de esta última nos permita ver en ella el cuerpo en que habitan los cuerpos, donde, en suma, confluyen textil, río y tierra, a ella también se debe el que este cuerpo de cuerpos sea inasible e inaprensible. Todos los cuerpos se invocan y se acercan; son homólogos y se consubstancian; entonces, desaparecen en su aparición. Sucede en el poema, no en la lógica teórica andina. Y es que *detrás* de aquel *detrás* en que se esparce el espacio-tiempo andino, el poema trasciende toda lógica y toda teoría.

Por una cita anterior de Montes Ruiz en el presente trabajo, sabemos que en el *taypi* o centro andino se integran términos opuestos y complementarios. Posibilidad que se debe, añade el autor, al hecho de que cada término actualiza y potencializa a su opuesto. En otras palabras, la presencia de un término en su esencia se debe a la presencia de su opuesto en su calidad esencial de opuesto. Se trata de «un tenso equilibrio de fuerzas contrapuestas» —decía Montes Ruiz— en el que ambos términos sufren un estado intermedio que es el «medio camino entre ser y no ser: una tercera potencialidad que niega y afirma a la vez».

Es cierto, por todo lo señalado hasta aquí, que latencia y porvenir (en tanto regreso al origen) son nociones implicadas en la lógica del *taypi*, pero en el centro-nudo del poema o imagen-centro éstas hacen que el proceso de actualización y potencialización trascienda el marco de la oposición. Aquí no solamente confluyen, en aras de su integración, opuestos

complementarios, sino que todo cuerpo guarda y hace presente a otro: se integran lo masculino y lo femenino, cierto, pero también, por ejemplo, el textil y el río. En la lógica andina, siguiendo a Montes Ruiz, la primera pareja correspondería a la horizontalidad sintagmática que describe la oposición complementaria y el consiguiente tercer término integrador; la segunda, a la verticalidad paradigmática y la correspondiente equivalencia que hace de ambos términos análogos y sinónimos. No obstante, en la imagen-centro, lo horizontal está permanentemente cruzado por lo vertical, y viceversa, de tal modo que aquí no se configuran esquemas ni lógicas, sino más bien una suerte de azar poético, donde los cuerpos son análogos en su oposición, se precipitan cuando se anulan el uno al otro, se actualizan y potencializan a la vez que perecen. Todo al mismo tiempo. Por esto, en su aparición está intrínseca su desaparición. Advertimos entonces que se ha abierto la amplitud de la imagen y, con ella, el espacio desterrado de la armonía y el equilibrio latentes en la tensión del *taypi*. Así, la imagen-centro deviene en nuestro poema imagen-abismo.

Como se señaló anteriormente, en la imagen-centro, la confluencia de cuerpos gesta un cuerpo latente que congrega todo el movimiento ciclo-cósmico en un *a punto de* desatarse. No obstante, en este *a punto de* se abre la grieta que deroga el tiempo y dispersa el espacio. En efecto, porque el presente gesta el porvenir, el mismo presente, es decir lo que ocurre como presencia efectiva, se desplaza al pasado de lo que se gesta; entonces dicho desplazamiento genera la gestación del presente, haciendo de este último porvenir latente y del pasado un presente que nuevamente se desplaza al pasado de lo que se gesta. En otras palabras, en su simultánea aparición, el tiempo deja de existir; por lo tanto sucede lo propio con el espacio y el cuerpo. Ya en *Febreros*, el poemario cronológicamente anterior al que ahora nos ocupa, se percibe esta desaparición cuando la voz que lo habita declara:

ardua corona es el tiempo
tálamo que antes de corona
fue muertos que antes
de corona fueron tálamo
y antes otra vez corona

(Orihuela, 1996: 12)

Es imposible aprehender el tiempo en este poema. Aunque posiblemente éste produzca un tiempo cíclico, de él sólo podemos decir que creemos que lo percibimos, percepción precaria e insegura, nunca posible como confirmación. Sucede lo mismo con todo lo que habita este abismo temporal: la corona, el tálamo, los muertos. El tiempo primero es «muertos», después «tálamo» y después «corona». Pero el tiempo también es primero «otra vez corona», después «tálamo»,

después «muertos» y después «corona». Entonces el tálamo es a su vez el futuro y el pasado de los muertos, pero los muertos son también al mismo tiempo el futuro y el pasado del tálamo; además, el tiempo es *otra vez* corona antes de ser corona. Es posible, como dijimos arriba, que el tiempo en este poema sea cíclico; sin embargo, constantemente, nos somete también a las designaciones del «antes» y el «después», propias del tiempo lineal. De esta manera, no es posible tener aquí la experiencia de un tiempo determinado. Tal vez simplemente no exista tiempo, ni tálamo, ni, muertos, ni corona; o tal vez existan, pero ausentes, pues los muertos devienen tálamo que devienen muertos, que devienen tálamo... sin llegar nunca a ser otra vez corona.

Esto excede a ese «medio camino entre ser y no ser», a esa «tercera potencialidad que niega y afirma a la vez», con que Montes Ruiz teoriza el centro andino. Una vez que la energía centrípeta genera la imagen-centro, ésta se dispersa, gracias a la energía centrífuga que entraña, por todo el espacio-tiempo del poema. Entonces los cuerpos se diseminan y no existe más «medio camino entre ser y no ser» o «tercera potencialidad que niega y afirma a la vez». Aquí, en todo caso, el negar y el afirmar, el ser y el no ser, no ocurren a la vez, sino que son lo mismo. No es posible su distinción a partir de su opuesto, y no porque los opuestos hayan dejado de existir, sino porque cada cuerpo es él y a la vez su opuesto. Por esto, ni bien los cuerpos fluyen hacia su encuentro, más allá de una integración de opuestos complementarios, se genera la mutua desaparición de un cuerpo en otro, que es el modo en que todos ellos devienen posibilidades condenadas a la perennidad de su latencia: siempre cuerpos en aparición, siempre en desaparición. Solamente así, en la espera y la búsqueda de un tiempo, de un espacio, de una luz y de un cuerpo que han dejado de existir, nace la otra imagen: espacio-tiempo potencial, energía efectivamente, pero también posibilidad de ser por el no ser. Es, digámoslo así, una suerte de vacío, pero un vacío generado por la muerte, un vacío producido por la ausencia, contenedor, por lo tanto, de una suerte de energía, la de lo ausente, que la espera y la búsqueda convierten en luz, y la luz en cuerpo, pero cuerpo disperso, cuerpo diseminado, fuera del cauce del cuerpo extendido. Es cuerpo desaparecido, cuya existencia continúa en la percepción (inasible, inaudible, invisible) del eterno peregrinaje de cuerpos que buscan un origen perdido. ¿Acaso no es el cuerpo ----oigámoslo una vez más en boca del poeta— «una luz que se recicla sin tregua y se ofrece / en clave límpida de muerte»? ¿Acaso no es el cuerpo también una visión, una presencia inasible que se desvanece, que se ofrece, por tanto, en esa forma de ausencia que es «clave límpida de muerte», en aquello que, enigmáticamente, lo coloca al lado nuestro?

¿Acaso, de este modo, el cuerpo no se recicla sin tregua; acaso no es su ausencia también una presencia repetida, siempre la misma, siempre otra?

En este sentido, no es casual que en *Cuerpos del cuerpo* hallemos, en términos de Velásquez, «la evocación de los amigos muertos y del padre fallecido (...) porque ellos son el alimento, su fuerza para continuar la vida que engloba su misma muerte.» (Velásquez, 2003: 3). En efecto, también el poeta se recicla sin tregua y se ofrece en clave límpida de muerte, también él es una forma evanescente que se evoca a sí misma para acompañar a sus ausentes. «Como entonces —escribe en un poema «*A Marcelo Urioste. In memoriam*»— /en una quietud musical de agua / sonriendo en tus zapatos de tierra» (Orihuela, 2000: 30). Asimismo, en una entrevista que otorga a Luis H. Antezana a propósito de la circulación del disco *Memoria del destino*¹⁸, Orihuela cuenta que a pesar de la decisión mutua de que García cantara el poema entero de Guillermo Bedregal, pide a su co-intérprete que le permitiera cantar la última estrofa. Y añade: «fue como una certidumbre, una convicción, de que cantando, aunque no sea más que una estrofa, yo me sentaría a conversar con Guillermo al otro lado de la muerte.» (Orihuela, 1991: 5).

Así, pues, presencia inasible que se desvanece, presencia que se ofrece en la ausencia, presencia repetida, presencia que se evoca: el cuerpo es, efectivamente, luz que se recicla. Esto al menos confirma la voz de nuestro poeta cuando, en *Celebraciones*¹⁹, canta a lo que somos:

Sombra del día
lunar del alma
llama nocturna
luz de los cuerpos.

(Orihuela y García, 2004)

Sombra y día, lunar y alma, llama y noche; en suma, luz de los cuerpos, vacío iluminado en que se erige la inmensidad dispersa de la imagen que los cuerpos habitan.

Entonces: imagen-centro que produce cuerpos: imagen-abismo que reúne el cornos en su dispersión: desvanecimiento del espacio-tiempo: vacío: ausencia: espera: luz: dispersión: imagen... Solamente así el ciclo efectivamente se cumple en su entrega poética a la eternidad, en un espacio y en un tiempo donde ya no es posible la perfecta armonía del círculo andino. Cerremos aquí el paréntesis y volvamos a lo que nos corresponde continuar, ahora bajo esta otra

¹⁸ *Memoria del destino* es una antología musicalizada de la poesía boliviana compuesta e interpretada por Juan Carlos Orihuela y Oscar García.

¹⁹ Título del disco grabado por Orihuela y García entre febrero y junio de 2004. El fragmento extraído pertenece a la canción «Somos la misma casa».

luz, que ya no nos será posible abandonar. Con este objeto, retomemos los últimos versos citados del poema que nos ocupa, pero esta vez exploremos en la estrofa completa:

Fragmento 4 (estrofa completa)

Individual y recíproco
 íntimo colectivo
espiritual común material de desecho
 danza imperceptible de los laberintos
tu nación se difunde más allá de los confines
y de los cables erectos
por donde cruzan la edad y las funciones orgánicas
de la piel
que marca su constelación en las espaldas
de la nieve
cuando ya no somos necesarios
 ni la hidrografía inhóspita del viento
ni las yemas ni los brazos
 ni tú
resuelta entre tus órganos y los hilos de la sangre
 ni yo
perplejo ante la comunidad en la hendiduras
del agua.

(Orihuela, 2000: 63)

Cuando leemos en el poema: «tu nación [la del cuerpo] se difunde más allá de los confines / y de los cables erectos», asistimos a la expansión del cuerpo que abarca, sin límites, la horizontalidad de la lejanía y la verticalidad de la erección, todo el espacio, «por donde cruzan —añade el poeta— la *edad y las funciones orgánicas / de la piel*»²⁰, es decir, también todo el tiempo, todos los caminos de memoria. Una vez expandida esta imagen corporal, el poeta escribe: «que marca su constelación en las espaldas / de la nieve».

En primera instancia, este verso confirma la dispersión del cuerpo con sólo mostrarnos «las espaldas» entre «la constelación» y «la nieve». Entonces las espaldas se convierten en un horizonte de nieve, cuya amplitud permite sostener la marca de toda una constelación, que, no por casualidad, es la constelación de la piel, otra confirmación de dicha amplitud si consideramos la homología que el mismo poema ha establecido entre el cuerpo y la tierra. En segunda instancia, tres claves se congregan en estos versos: «marca», «constelación» y «nieve»; en otras palabras: la marca de la constelación sobre la nieve, escritura que, por lo tanto, no puede ser más que huella y huella además vulnerable, sometida al destino de su borramiento o reescritura, al de ser otra o ninguna. En tercera instancia, el blanco de la nieve, análogo al blanco de la página sobre la que se escribe el poema, nos permite situarnos entre las palabras del

²⁰ El subrayado es nuestro.

mismo, y sobre la página, como en medio de la constelación de la piel, y sobre la nieve. Compleja analogía que hace evanescente a la escritura, y evanescencia, la de la huella sobre la nieve, la de la escritura sobre la página, que propicia la existencia del vocablo de negación «ni» en los siguientes versos pronunciados por el yo poético.

Pareciera que todo sucediera como si una voz, la del «yo» que le habla al «tú» en el poema, profetizara el borramiento de la huella, de la escritura. Entonces, el poema se vacía. Frente al vacío, frente a la ausencia, la única realidad posible es la imagen. No obstante, esta otra imagen que vemos emerger no figura la totalidad armónica y perfecta, sino más bien aquella que abre ante nosotros el abismo, donde el despliegue de los cuerpos deviene dispersión, donde el origen se ha perdido, donde los cuerpos se buscan en la ausencia de los otros cuerpos y donde el único ciclo posible es la presencia como un golpe de visión que confirma la ausencia. Y es que, como dice Blanchot:

La imagen es la duplicidad de la revelación. Lo que vela revelando, el velo que revela volviendo a velar dentro de la indecisión ambigua de la palabra revelar, es la imagen. La imagen es imagen en esta duplicidad, no el doble del objeto, sino el desdoblamiento inicial que permite luego a la cosa ser figurada... (Blanchot, 1996: 67)

La imagen: «el desdoblamiento inicial que permite luego a la cosa ser figurada», lo otro que habita la cosa y se manifiesta sin hacerse presente, lo que la habita como lo inasible que no podemos más que figurar, como lo ambiguo de la cosa figurada que sustituye a la revelación. En efecto, la separación de los cuerpos en nuestro poema no ocurre del modo en que tiene lugar la separación de los opuestos complementarios en la lógica andina teorizada. En esta última, se restablece el equilibrio, mismo que se traduce tanto en la restauración de la unidad como en la perpetuación de la dualidad (*Cfr.* Montes Ruiz, 1999: 54). En nuestro poema, en cambio, la imagen es menos armónica y equilibrada que conflictiva. En ella la armonía y el equilibrio existen, como todo lo que existe en el abismo de la imagen, a modo de ausencia, es decir, como lo otro inaprensible. Como en la lógica andina, la fusión y separación de los cuerpos también genera perpetuidad en la imagen-abismo, pero todo lo que en ésta se separa, se dispersa y se pierde; por lo tanto, se busca y se espera. Así, en el poema, si algo se guarda en la consubstanciación, como en el aprisionamiento de los nudos de un *kipu*, es el vacío; si algo fecunda el canto seminal es la ausencia; si algo se engendra en la ausencia, este nuevo ser es otra vez el otro figurado inaprensible. La imagen solamente puede dar a luz imágenes, cuerpos del cuerpo que, separados del nudo en que se engendran, solamente reaparecen en la espera y la búsqueda que los ilumina, donde se erigen velándose, desvaneciéndose en el engendramiento de

un nuevo cuerpo en el que, otra vez, habitan ausentes y dispersos. Por esto, quizás, en otra parte de su poemario, Orihuela escribe:

Son la innecesaria reverencia del gesto oblicuo
un corte de sesgo en el recuerdo de otros cuerpos
que les salieron al paso para narrarles las cenizas
de otros cuerpos que optaron por una caída abierta
y ya no volvieron.

(Orihuela, 2000: 45)

Todos los fragmentos que conforman la imagen-abismo están presentes en la dispersión de esta cita: el «gesto oblicuo», el «sesgo en el recuerdo de otros cuerpos», las «cenizas de otros cuerpos», la «caída abierta» y la imposibilidad del retorno de aquellos que «ya no volvieron». Por el gesto oblicuo y el sesgo asistimos a una fractura en el cauce del «río corporal de regreso», que entonces nos desvía del centro internándonos en el abismo de la imagen. Por «el sesgo en el recuerdo de otros cuerpos», entendemos que ya no viajamos «por el cielo y a través de los recuerdos» como multiplicación de los cuerpos destinados a desplazarse hacia su centro confluente, sino que somos ausencia en el recuerdo de otros cuerpos, que guardan de nosotros sólo la narración de nuestras cenizas en que yacemos dispersos. No descendemos hacia los cuerpos que nos invocan, sino que caemos hacia la ausencia de tiempo donde el retorno al origen es una búsqueda infructuosa, donde nos perennizamos como ausencia, siendo el vacío nuestra única posibilidad de centro en la memoria fragmentada, con «un corte de sesgo en el recuerdo», de otros cuerpos que al percibir el vacío nos evocan.

1.3.4. La espera en la evocación: imposibilidad del presente por dispersión

Perfilado este espacio de dispersión, es importante detenerse en ese «ni» con que se inician cuatro versos del fragmento 4. Notemos que la reiteración de esta palabra comienza después de que el poeta presagia que, marcada la constelación de la piel en las espaldas de la nieve, impresa la impronta efímera de un cuerpo sobre otro, tan frágil como el primero, «ya no somos necesarios / ni la hidrografía inhóspita del viento / ni las yemas ni los brazos / ni tú / resuelta entre tus órganos y los hilos de sangre / ni yo / perplejo ante la comunidad en las hendiduras / del agua». En estos versos, reaparecen todos los componentes andinos que han ido suscitándose a través de la lectura de nuestro poema: con la «hidrografía inhóspita del viento», todo el movimiento del flujo, mismo que integra sangre, agua y aliento; con los «órganos y los hilos de sangre», la fertilidad femenina de los cuerpos, que a su vez alude al poder fecundador masculino; con «la comunidad en las hendiduras del agua», la unidad entre los «líquidos

urgentes del cuerpo» y «las esferas agrícolas del cuerpo extendido». Entonces, todo el espacio-tiempo que hemos transcurrido se erige nuevamente, pero bajo una luz distinta, pues todo se afirma una vez más, pero se afirma en falta, en el sentido de error y carencia. Ahí donde debíamos hallar el origen que invocamos en beneficio de la repetición que propicia la fecundación y el nacimiento del cuerpo, del universo, en aquel *detrás* de los movimientos celestes, el espacio-tiempo deviene inhóspito y nosotros, cuerpos, no somos más necesarios, ni nuestras yemas, ni nuestros brazos, ni nuestros órganos, ni nuestra sangre, ni nuestra piel, ni siquiera el flujo de aliento que nos invoca a través del viento. Así, de repente, no es un cosmos el que se devela, sino su desvanecimiento.

Sucede que mientras en un principio los versos nos hablaban de la perduración de «un río corporal de regreso» en «las aguas tendidas», ahora nos mencionan la perplejidad de un yo ante «la comunidad en las hendiduras del agua». La figura que se nos abre al leer juntos estos versos —«Un río corporal de regreso perdura en las / aguas tendidas»; «ni yo / perplejo ante la comunidad de las hendiduras / del agua»—, después de todo el desarrollo que cupo entre uno y otro, perpetúa el suceso de la imagen. Dijimos del río corporal de regreso que viaja a través del tiempo y del espacio, «por el cielo y a través de los recuerdos». Señalamos que este viaje comienza por la invocación que impulsa el movimiento descendente de fertilización en aras de la repetición del ciclo y que la homología propicia la consubstanciación horizontal y vertical de todos los cuerpos. Restaurado el equilibrio y la armonía, el mundo debía originarse una vez más. Ahora, frente a «la comunidad de las hendiduras del agua», un «yo», perplejo, no puede hacer más que pararse ante el suceso. Pero además es un yo que ya no es necesario, falta que se manifiesta en el momento de la impresión de la marca de la constelación de la piel sobre las espaldas de la nieve; es decir, en el momento en que dos cuerpos, el de arriba y el de abajo, se unen y se huellan; en el momento, por lo tanto, en que el «río corporal de regreso», «los movimientos celestes» y las «aguas tendidas» finalmente constituyen una unidad con las «esferas agrícolas del cuerpo extendido». Esta totalidad es, pues, «la imagen del dios»: comunidad del cuerpo, cuerpo colectivo en que se funden todos los cuerpos que transitan por los mismos caminos de memoria hacia el mismo origen y hacia el mismo porvenir: hacia la imagen, pues, del dios de todos.

Hablamos entonces de un cuerpo colectivo, de un solo cuerpo y de una sola comunidad, y hablamos del agua, de las «aguas tendidas», del lago: aguas generadoras del cuerpo total que es a su vez el centro de todo y la expansión del espacio-tiempo, pues «[e]n tanto que elemento del pensamiento aymara —señala Bouysse Cassagne—, el lago no es solamente un lugar

geográfico particular; representa a la vez una fuerza centrífuga que tiende a alejar uno del otro los dos términos del dualismo, y una fuerza centrípeta que asegura la mediación» (Bousse Cassagne, 1987: 225). Hablamos, entonces, de «la comunidad de las hendiduras del *agua*» y de «un río corporal de regreso [que] perdura en las *aguas tendidas*»²¹. Hablamos de un viaje latente, sagrado y eterno, por el que el agua agrieta la tierra, la surca, para que la comunidad exista. Hablamos, en suma, de una grandeza frente a la cual, efectivamente, un «yo» individual, íntimo, ya no es necesario, ni aquel «tú» al que le habla por una única vez en el poema sólo para decirle que, como él, ella tampoco es necesaria. Es quizás esta puesta en falta de dos cuerpos solos, uno femenino y otro masculino, la que genera perplejidad, en el sentido de duda, incertidumbre, confusión. Aparece, pues, el afuera de la «comunidad de las hendiduras del agua», el lugar desterrado de «las aguas tendidas celestiales». En este sentido, el «yo» del poema es en sí mismo una grieta en el agua, homóloga a las hendiduras del agua en la tierra, una grieta entonces en el cuerpo, en el espacio-tiempo, en el poema. Así: grieta que el agua abre o grieta abierta en el agua; ambas, en todo caso, «hendiduras del agua». El verso es ambiguo, pero esta ambigüedad no es casual. Por la primera, la grieta es surco que funda el cosmos, por la segunda, grieta que instaaura la falta en el poema. La primera surca el camino de memoria al que debe el cuerpo mayor su unificación, mientras que la segunda hiere este equilibrio y esta armonía. Entonces, entre las «aguas tendidas» del cielo y «las hendiduras del agua» en la tierra, se abre un abismo insondable e irreparable, donde se hunde todo este universo. La fuerza centrípeta no lo vuelve a congregar más que como evocación y la fuerza centrífuga no lo expande ni extiende: lo dispersa. De este modo, asistimos a la disgregación del cuerpo mayor, en la que lo perdemos, condenados nosotros mismos, cuerpos del cuerpo, a dispersarnos también en nuestro intento de buscarlo y en nuestra espera ineludible²².

Nada deja de suceder como siempre sucedió, todo sigue teniendo lugar de la misma manera, pero en una dimensión distinta, que es, no podía ser de otro modo, la del poema, agua que convoca y dispersa, cabe repetirlo, no lógicas ni órdenes, no cosmologías ni cosmos, sino imágenes, tal como las hemos entendido aquí, con esa misteriosa conexión que tienen con la espera y la ausencia, con la pérdida y la búsqueda. Y es que en la imagen la evocación suscita el

²¹ El subrayado en ambos versos es nuestro.

²² Citamos el siguiente fragmento en nota al pie porque es materia de la que nos ocuparemos con más detalle en el tercer capítulo. No obstante, su pertinencia estriba en que podemos ver en él la disgregación de un cuerpo mayor que se repite sólo en la memoria y que aún se busca. Este fragmento no pertenece al poema que estudiamos en este capítulo, pero es extraído de la misma obra: Y cuánto eres / cuerpo / de un país derramado en partes / de un cuerpo mayor que aún se busca / descuartizado en sus principios / repetidos en la memoria de sus cuatro esquinas. (Orihuela, 2000: 60)

regreso que solamente nos es dado ahí donde se desvanece. Entonces, búsqueda y espera se eternizan por la imposibilidad de llenar esa ausencia a donde retorna siempre el «río corporal de regreso» sin salir nunca de sus «aguas tendidas».

En la evocación, el sonido del río corporal que desciende, su canto seminal, su aliento fertilizador, es eco, esa «hidrografía inhóspita del viento» de la que nos cuenta el poema. Por el desvanecimiento, el «río corporal de regreso» es «luz de los cuerpos» que fecunda, esta vez no la tierra-textil-cuerpo, sino el vacío en el que todo existe porque todo ha dejado de existir, fértil porque la luz lo llena de ausencia. Entonces, la fusión de luz y vacío crea un cuerpo que, por esa misma fusión, muere, puesto que a la vez que el fulgor instaure algo en la nada produciendo ausencia en el vacío, se fusionan lo inasible y la nada, extraña unidad en la que ese algo que la habita revela su falta. Todo esto solamente por un «yo» que, individual e íntimo, se para frente al universo del poema y, con sólo anunciarle a un «tú» su perplejidad, lo confirma como imagen, como abismo, como imposibilidad de presente, como ausencia de tiempo. De esta última, nos habla Blanchot en los siguientes términos:

Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira a su imagen y el «Yo» que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un «Él» sin rostro. El tiempo de la ausencia del tiempo es sin presente, sin presencia. (Blanchot, 1992: 24-25).

Si, como arguye el mismo Blanchot en una cita anterior, la imagen es revelación tanto en el sentido de develar como en el de volver a velar, si la imagen es lo que se muestra en su ocultación, lo que está ahí como siendo lo que no está, entonces cuando «cada cosa se retira a su imagen», cada cosa efectivamente vuelve, pero nunca se hace presente. Blanchot añade que este «sin presente» no quiere decir que exista un pasado, pues se trata «[de] lo que es sin presente, de lo que no está allí ni siquiera como habiendo sido» (p. 25). Nada, en la ausencia de tiempo, continúa el autor, está representado por el presente, puesto que todo, en todo tiempo, pertenece al regreso; y lo que regresa no se conoce, pero se reconoce, tornándose entonces en «lo inaccesible que no puedo dejar de esperar» (*Ibidem*). Aquí, especifica, siempre se presenta la muerte, ella nunca deja de llegar como si con su llegada esterilizara el tiempo por el que puede llegar. Así, la muerte nunca es fin, puesto que al matar el presente no puede acaecer definitivamente, pero nos deja la sombra del presente, ese Alguien, de quien el crítico dice que «está allí, donde estoy solo (...). Alguien es lo que todavía está presente cuando no hay nadie.» (p. 26). Alguien es "Uno", «el ser anónimo, impersonal, el No-verdadero, el No-real, y sin

embargo siempre allí» (*Ibidem*). Es una región, concluye el autor, una suerte de ninguna-parte que no es posible iluminar porque ahí incluso la luz sufre el presente como imposibilidad. Por lo tanto, en la soledad, se intimida con el afuera y se pertenece a la dispersión, «a la fisura donde el exterior es la intrusión que asfixia (...), donde el espacio es el vértigo del vacío» (*Ibidem*).

Así, el presente es vacío, pues mientras más cercano presentimos aquello que regresa, más se aleja de nosotros. Blanchot atribuye esta extrañeza a una paradoja: la imposibilidad a la que la muerte debe su posibilidad. Ella esteriliza el presente haciendo imposible su propia presencia, por lo tanto regresa siempre, se acerca, pero sin abandonar nunca su extrañeza, su lejanía. Por ella, el presente es la región donde todos estamos solos, donde no hay más que sombras, «el No-verdadero», el «No-real»: «Alguien» que es «Uno», tan lleno de nadie, como aquel «yo» de nuestro poema que, perplejo, se para ante «la comunidad de las hendiduras del agua» evidenciado con la mirada, desde la grieta que lo separa de la armonía y del equilibrio, la herida por la que existe un afuera, donde quizás el propio cuerpo, él mismo agrietado, fragmentado, disperso, es evidencia de la imposibilidad de la concreción presente y absoluta de la imagen del dios. Y es que retirada la emergencia de este universo al abismo de la imagen, su espacio-tiempo es el todo que regresa siempre, que se reconoce, pero que nunca se origina, nunca comienza. Latente, siempre a punto de ser, se muestra en la limitación de su sombra y ahí se queda, como cuerpo evanescente que nos condena a la escisión y al fragmento. Entonces, nuestro poeta, en otro poema de *Cuerpos del cuerpo* escribe:

Viéndote callado
cabalgando por siempre los caballos
de la suerte
la memoria es sólo un peso inútil
que irrumpe en la paz del desconsuelo.

No me apuro
amigo
más temprano que tarde te veré entrando
nuevamente en mi casa

(Orihuela, 2000: 29-30)

Ante el silencio de la sombra de un amigo que cabalga por siempre, buscando, quizás, el tiempo en que el presente se adelante a la muerte; ante el silencio de la sombra de este amigo que cabalga para que al menos en aquel instante de suerte, más temprano que tarde, antes incluso de lo esperado, ingrese nuevamente en la casa de quien lo escribe en la memoria; ante el silencio de la sombra de este amigo, «la memoria es sólo un peso inútil / que irrumpe en la paz del desconsuelo». Y es que la memoria confirma la ausencia de quien ocupando intensamente

nuestro pensamiento no termina de irse ni termina de regresar, no nos es extraño ni nos es familiar; es, en términos de Blanchot, «lo inaccesible que no puedo dejar de esperar».

I.3.5. El silencio del porvenir del verso

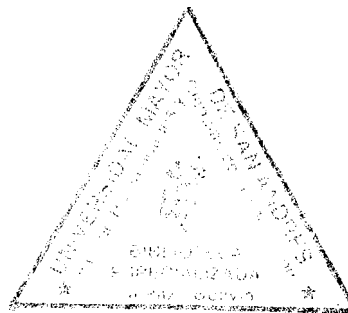
La imposibilidad de abandonar la espera, una vez que el oficio poético abre el espacio-tiempo del poema a la presencia ambigua del ausente, entraña el sufrimiento de la herida que nos escinde y por la que nos hacemos perennes buscadores de nuestro par. Dicen, en este sentido, las penúltimas estrofas de nuestro poema:

Fragmento 5.

Son cuerpos-territorio predichos por la espera
por el desdén que va y vuelve
en el espacio de los cuerpos que están y no
que se duplican y no
que pueden ser uno o más
colgados
amedrentados en las rendijas de las habitaciones.

Los cuerpos son amplitudes sonoras que migran
y se confunden en las mareas
las estaciones y lo ciclos solares.
Nada detiene su convergencia en umbrales expuestos
donde el tacto se hace impío
donde no se espera nada.

(Orihuela, 2000: 64-65)



Dado el lugar de la espera que nuestra lectura ha abierto, cabe detenerse en el primer verso y en el último del fragmento 5: «son cuerpos-territorio predichos por la espera» y «donde no se espera nada». La lectura sucesiva de ambos versos genera una aparente contradicción. En el primero, la espera predice, verso de doble vía en el sentido de que la espera sólo puede predecir lo que espera. De este modo, la predicción funda la espera, misma que a su vez predice lo esperado. Se instaura entonces el porvenir como un sentido del presente. No obstante, el último verso de nuestro fragmento parece borrar este porvenir. Si por nuestro diálogo con Blanchot sabemos que el porvenir nunca se hace presente, pero si, además, no se espera nada, entonces el único sentido posible del presente es el sin-sentido de una ausencia que es doblemente ausencia. La paradoja que estos dos versos configuran abre en el poema la región del «"Uno"», la fisura o grieta, que implica el espacio como vacío, el vaciamiento del poema y la dispersión.

En efecto, la ausencia que habita el vacío del presente en la primera estrofa de las dos últimas citadas se desvanece en la segunda, dejando solamente el vacío: la grieta en toda su

amplitud, la soledad del «yo» y el «tú» del poema y, por añadidura, la imposibilidad de toda comunión. Cuerpo «individual», «íntimo», «material de desecho», «danza imperceptible de los laberintos» enunciaban algunos de los primeros versos del fragmento 4 de nuestro poema. En éste, el «yo» y el «tú», individuales, íntimos, quedan en el afuera. Son, pues, «material de desecho». El cuerpo colectivo los destierra, ya que lo individual, lo fragmentado, es la herida que dispersa la totalidad, es la hendidura que condena al cuerpo a buscar y a buscarse y a no hallar, a ser, por lo tanto, «danza imperceptible de los laberintos», el silencio del «tú» en el poema, cuerpo femenino que jamás responde al «yo» masculino que le habla—«ni tú / resuelta entre tus órganos y los hilos de sangre»—, como si su voz perteneciese a otro espacio y a otro tiempo. Por este silencio, ella es imagen y él también. Por lo tanto, los cuerpos-territorio son ahora sólo percepciones de una cercanía que declaran la extrañeza de lo lejano: «cuerpos que están y no / que se duplican y no / que pueden ser uno o más». Son además cuerpos desdeñados —«por el desdén que va y vuelve»— y amedrentados —«colgados / amedrentados en las rendijas de las habitaciones»—, cuerpos sin espacio ni tiempo. Ellos cuelgan en el vacío, despreciados por los cuerpos que van y vuelven, que encuentran su porvenir en su origen, que viajan fundiéndose con otros en busca de la armonía y del equilibrio. Ellos son los otros, predichos, esperados, perdidos en su doble ausencia. Para los otros, los desdeñados, la unidad es una no-realidad que se quiebra en rendijas cada vez que es buscada, evocada, en un deslizamiento hacia un origen perdido para siempre. Entonces, los cuerpos, éstos, los amedrentados, migran —«son amplitudes sonoras que migran», dice el poema—, que yerran y se confunden entre otros cuerpos que oyen a sus homólogos en esa amplitud sonora inaprensible que les dice que ellos también son cuerpos escindidos. Oímos, pues, de los cuerpos que «... se confunden en las mareas / las estaciones y lo ciclos solares», y en otra parte de su obra, el poeta profetiza: «Lo verás [a tu cuerpo] obstruso detrás de los meses y las horas / desamparado / solo / único en una zona de fronteras» (Orihuela, 2000: 45). En suma, los cuerpos solos, desamparados, confundidos, se pierden entre el inicio y el fin del ciclo y entran en otro en que su presencia se predice, se espera y se desvanece.

No obstante, este vacío abre entre ellos un juego mortal/vital por el que convergen en «umbrales expuestos / donde el tacto se hace impío». Y es que la imposibilidad de encontrarse mutuamente los hace cuerpos deseados. Se trata, pues, de cuerpos que, lejos de abarcarse, se agrietan mostrándonos su profundidad ingobernable, sólo umbrales que, expuestos, nos invitan a atravesarlos con el afán de encontrarlos y asirlos. Pero entonces nos sorprendemos en la soledad que nos rodea, donde, una vez más, esperamos y buscamos. Ahí, efectivamente, el tacto es

impío, porque es irreverente, desea asir y abarcar lo imposible, pero también porque revela la infructuosidad de una búsqueda urgente de los cuerpos, ya que ni bien éstos se muestran, ni bien parecen develarse, el tacto los vela otra vez cuando corrobora que son sólo ausencia, sólo evocación, sólo luz de cuerpos. El poema nos otorga así la experiencia de la paradoja hallada en el último fragmento citado de nuestro poema: predichos por la espera, los cuerpos son territorios donde no se espera nada.

Efectivamente, en el instante sin duración, en el breve tiempo de la ausencia de tiempo en que estos cuerpos convergen en «umbrales expuestos», nada se espera porque se lo tiene todo, pero este todo incluye la nada de la ausencia de la totalidad; entonces todo se espera: se evoca la comunidad, el «yo» la evoca e, irremediabilmente, aparecen otra vez los cuerpos-territorios desdeñados, amedrentados, agrietados ante la imposibilidad de hallar a su homólogo o a su opuesto complementario. Sucede que hay un «yo» «perplejo ante la comunidad de las hendiduras del agua», una fisura por la que todo, en palabras de Blanchot, «se retira a su imagen». «Yo» habla e insta en su habla a un «tú» que nunca le responde más que con el silencio que hace de él palabra errática, cuerpo errante, solamente una amplitud sonora que migra a ningún lado. Por lo tanto, «yo» es el afuera de la comunidad, pero es también la intimidad como memoria, pues es palabra que origina el silencio que da cuenta de un universo perdido; es, entonces, palabra que propicia el espacio para que el lenguaje nombre y a la vez origine. Palabra neutra, diría Blanchot, «esencialmente errante, siempre fuera de sí misma». Y añadiría:

Designa el afuera infinitamente distendido que tiene lugar en la intimidad de la palabra. Se parece al eco, cuando el eco no solamente dice fuerte lo que primero fue murmurado, sino que se confunde con la inmensidad murmuradora, es el silencio transformado en el espacio resonante, el afuera de toda palabra. Sólo que, aquí, el afuera es vacío, y el eco repite por anticipado, «profético en la ausencia de tiempo» (Blanchot, 1992: 45)

En el instante de la apertura de la grieta en el poema, la comunidad ante la que encontramos al «yo» perplejo se configura como el afuera, como lo que, habiéndose perdido, se retira a su imagen. Manifestada de este modo nuestra condición de cuerpos fragmentados, aquella comunidad desvanecida se guarda en la intimidad de la palabra dada para nombrarla, para hacerla presente. No obstante, la ausencia de tiempo por la que sufrimos el regreso imperecedero de lo que, sin embargo, nunca se hace presente, nos somete a la imposibilidad de pronunciar aquella palabra que nos otorgue, finalmente, el regreso definitivo de lo que estamos condenados a esperar y buscar. Una vez más, la alternativa frente a esta imposibilidad, frente a esta doble ausencia de realidad —la de la propia realidad y la de la palabra que la nombre— es la imagen,

más específicamente, la imagen de la intimidad de la palabra. En este sentido, es significativo que el «yo» halle en el «tú», ese par diseminado, el silencio como, quizás, la única forma de decir lo impronunciado.

En páginas anteriores, entendimos, con García Pabón, que en Orihuela hay una búsqueda por la palabra intensa, por esa palabra que siendo memoria, viajando de boca en boca, nos otorgue permanencia, continuidad. Ahora bien, frente a la totalidad perdida y ante el silencio como posibilidad de nombrar esta totalidad, lo que esta vez nuestro poeta entrega al mundo no es palabra sino vacío y, con él, el deseo de ser palabra. Entonces, la voz colectiva, lejos de repetir, inventa el universo sobre la página en blanco. En este sentido, es significativo que Orihuela, quien en algún momento confiesa, como dijimos en páginas anteriores, su deseo de ser un alma abierta a las voces cotidianas, declare también que su experiencia literaria, «hablando en términos generales, ha sido un ir conociendo las extrañas y diversas maneras de que la realidad pueda ser expresada.» (Orihuela, 1983b). Otorgado, pues, el silencio al mundo, entregado en un poema que, como todo cuerpo, se desvanece, se borra para que la voz colectiva lo reescriba —«a manera de un palimpsesto—añadiría Prada— que privilegiara, por un lado, el abrazo de los cuerpos en la soledad plena de lo masculino/femenino (...) y, por el otro, el eco de un abrazo general, más amplio» (Prada, 2003: 73); otorgado de este modo el silencio, el del cuerpo integral, íntimo y colectivo, y ante la imposibilidad de que la palabra se nombre, los versos, como el «espacio resonante» de Blanchot, se llenan de una inmensidad de ecos que murmuran las posibilidades de esa palabra esperada y buscada, nunca pronunciada, que pueda nombrar y fundar nuestra totalidad.

Esta inmensidad silenciosa que emerge por evocación como viento, eco y murmullo, como escritura, en suma, esencialmente poética, es la intimidad del «yo» dada al mundo; por lo tanto, la intimidad del «yo» es el poema, donde la inmensidad —flujo de cuerpos, consubstanciación de elementos, voces que viajan, alientos que se esparcen, líquidos que descenden, vientres corporales, textiles, fluviales, terrestres, que se colman y abastecen, la energía congregada y la fugada— nos roza cuando pasa el viento y en él se oyen las voces del silencio, porque «los cuerpos —escribe el poeta— son amplitudes sonoras que migran» y porque, como dice Paz:

La poesía nos hace tocar lo impalpable y escuchar la marea del silencio (...) Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible. (Paz, 1993: 9)

Así, nuestro poema, revelación de la perplejidad del «yo», escribe la intimidad de la palabra: el poema es el adentro, lo que en él se mueve cuando sacudimos las palabras, cuando advertimos, por ejemplo, que su disposición sobre la página es semejante a un *kipu* y también a un tejido, cuando entonces nos damos cuenta de que las palabras que lo componen son masculinas y verticales siendo que, al mismo tiempo, escuchamos en ellas el canto de mujeres y el desplazamiento horizontal y femenino, y no sabemos lo que pasa hasta que damos vuelta las palabras y aparecen mujeres que tejen, agua y sangre que desciende, alientos de canto y nuevos cuerpos procreándose. Fascinados ante esta inmensidad, oímos una voz que declara su perplejidad frente a semejante sonoridad y advertimos entonces que lo que vimos, presentimos, oímos, es la totalidad retirada a su imagen: la grieta de la palabra, la herida del cuerpo, la huella de un poema: el afuera.

Es de esta manera que nuestro poema abre el vacío a la vuelta del giro andino. Ahí advertimos que nuestro extravío no nos permite regresar a la comunidad de un cuerpo colectivo invocado en cantos y oraciones; cuerpo que entonces deviene la intimidad de un cuerpo individual, una ausencia que se hace presente en la evocación por la que se escuchan ecos de cantos y oraciones, y que se disuelve con ellos en la dispersión de la «hidrografía inhóspita del viento». Todo por un «yo» que evoca a su opuesto complementario, a ese «tú» femenino que diseminándose en su silencio instauro la espera de una comunión imposible y la búsqueda del origen perdido. Entonces, el despliegue corporal deviene dispersión porque la energía centrípeta fragmenta y la centrífuga destierra. Los caminos ya no están más dados. El cuerpo aparece escindido y el surco de la tierra es una herida íntima. El vientre fecundado pertenece ahora sólo a la palabra: nace la imagen del silencio y del vacío que la abisman. Este nacimiento, como profetizaría Bachelard, «abre un futuro del lenguaje». Dice, pues, específicamente, este autor:

Al tratar de afinar la toma de conciencia del lenguaje en el plano de los poemas, tenemos la impresión de tocar al hombre de la palabra nueva, de una palabra que no se limita a expresar ideas o sensaciones sino que intenta tener un futuro. Se diría que la imagen poética, en su novedad, abre un futuro del lenguaje. (Bachelard: 1997: 12)

La imposibilidad del encuentro entre el «yo» masculino y el «tú» femenino de nuestro poema, la imposibilidad de la concreción de la pareja andina y, por ende, la del cierre del ciclo que haga de todo fin un reinicio, es una constante en la obra de Orihuela. Al referirse a *Los gemelos*, por ejemplo, el propio poeta señala que «es un poema de amor en el que está presente la frustración por una unión que no logra consumarse. En realidad es un diálogo que no logra unirse. Un intento del *warmimunachi* —un monolito andino que representa a los dos sexos-

cuya unión no logra consumarse» (Orihuela, 1995a). Sobre la misma obra, Wiethüchter arguye que «el trayecto intentado por el conocimiento poético (...) fracasa desde los primeros pasos por un "tiempo de acertijos", que lleva a la imposibilidad de una conjunción y más bien conduce a la separación y, más exactamente, a la reducción de partes, a lo impar» (Wiethüchter, 1995: 14). Sin embargo, el poeta no se detiene ante este fracaso. Como dijimos anteriormente, el poema como silencio es un modo no de concretar la conjunción de pares, ni de unir diálogos, ni de cerrar círculos, sino más bien de abrir la escritura a la búsqueda infinita de las posibilidades de la palabra poética, de tal suerte que, al menos como murmuro, como eco, esta palabra viaje por el tiempo y el espacio, dejando y recogiendo huellas que abran siempre su porvenir, aunque éste nunca deje de ser solamente porvenir. En este sentido, el trayecto del que nos habla Wiethüchter, cuando se refiere a *Los gemelos*, no es un fracaso, pues, como ella misma dice: «consciente [el poeta] de la grieta, no puede proponer la palabra correcta que medie la unión. Así, el proyecto queda para otra vez» (*Ibidem*). Ciertamente, el proyecto queda para otra vez. Y es que como bien advierte Prada, a propósito de *Cuerpos del cuerpo*, «el lenguaje puede habitar lo postergado (...). Porque no se acaba, pues: *siempre es más*²³» (Prada, 2003: 86). En suma, la palabra poética en Orihuela sufre la fragmentación por la que somos seres escindidos, pero por esto mismo «abre un futuro del lenguaje». Dicen, pues, los últimos versos del poema que nos ocupa:

Fragmento 6

Salvado musgo de la cordillera
el cuerpo es una sensación y un límite.
(Orihuela, 2000: 65)

No es descabellado afirmar que, de alguna manera, estos dos versos sugieren el cuerpo como frontera. Si, como hemos visto arriba, el cerro es, del mismo modo que el lago y el río, un cuerpo andino, no es desatinado proponer una posible analogía entre el musgo y la extensión inabarcable de la piel. Los cuerpos son, pues, frontera, umbral, «límite», pero precisamente por esto son también, en términos de otro verso del mismo poemario, «el centro del remordimiento» (p. 46). En otras palabras, los cuerpos son fronteras quebrantables, umbrales que se atraviesan, límites vulnerables. Pues bien, si, como hemos visto aquí, la palabra también es cuerpo —«una palabra topográfica es el cuerpo»—, entonces ella también es una sensación y un límite, un llamado a los sentidos que impulsa a trascender su frontera, a herirla, a hacerla huella de nuestra memoria: escritura de la palabra poética. Y es que siendo el límite el punto a partir del cual el

²³ La autora hace alusión a un verso del poemario *Febreros*: «—el cuerpo es más, siempre, chango» (Orihuela, 1996: 7).

cuerpo despliega su libertad, es también el punto a partir del cual la palabra poética se abre a todas las posibilidades del futuro del lenguaje, del porvenir del verso. Es luz evanescente que aparece desapareciendo en el lenguaje que ella agrieta para dar cuenta de sí misma; es, pues, luz de ocaso para asistir a una cita: *¿Acaso la poesía no es de hecho una fractura, una incisión, una subversión? ¿Acaso la poesía no es de suyo violencia que se ejerce sobre el lenguaje, es decir, sobre las cosas del mundo?*

SEGUNDO TRÁNSITO: RUMBO AL SILENCIO DE LA AUSENCIA DEFINITIVA

II.!. De la propensión poética a la imagen como movimiento poético

Cita para asistir a una apertura: *Y entre largos sorbos y breves bocados empecé a sentir, impalpable y nítida como la luz, la presencia de mi padre. Sí, estaba conmigo, y ya podía convidarlo: Anímate, yaba, que saben a resurrección'*. (Mitre, 1990: 20). Este fragmento, extraído de una epístola que Mitre escribe a Luis H. Antezana, so pretexto de dirigirse al «posible lector»², revela que en este poeta, el presentimiento de una presencia, la cercanía de la lejanía y la escritura del verso como habla y como mirada, como canto y como luz, interactúan en beneficio de la composición de un movimiento poético, por el que el poema deviene imagen. En nuestra cita de apertura, el poeta hace alusión a un verso de «El peregrino y la ausencia», poema en el que consuma un proyecto que tenía pendiente: el viaje a Granada con yaba Alberto, su padre, y cuya escritura tiene lugar desde el momento en que el poeta ingresa en Granada, no con su padre, sino con su esposa e hijo. Esto es revelado por las palabras con las que inicia el relato del «Cuento de un canto», que es como titula su epístola:

Sucedió, pues —dice—, que a fines de diciembre pasado, resueltos los problemas de visa, partimos para España Martha Beatriz, Gabriel y yo. Tras dos días en Madrid con un invierno amable y luminoso, llegamos por fin a Granada. Y entré en la ciudad con el verso de «Yaba Alberto»: *el viaje a Granada que nunca hicimos*, latiéndome en las sienes, convencido ya de que el sentido primordial de ese viaje me aguardaba en un poema. (Mitre, 1990: 17).

«Yaba Alberto» es el poema que precede, en *La luz del regreso*, a «El peregrino y la ausencia» y, como se verá en el transcurso de este capítulo, lo que en él ocupa al poeta es la muerte de su padre. Así, si en «El peregrino y la ausencia», Mitre cumple un plan pendiente que hasta el momento de la escritura de ese poema había sido suspendido por la muerte, entonces esta suerte de acto poético nos permite sospechar que en este autor la muerte no es un fin, sino el reinicio de lo que de algún modo ya tuvo lugar, pero no como presencia, nunca como presencia, sino como posibilidad. Así, «el viaje a Granada que nunca hicimos», que ya no hicimos, que ya no es posible hacer por la irrupción de la muerte, es otorgado por el acto poético no como la concreción de un hecho, sino como la posibilidad de que éste ocurra.

Aquí Mitre hace alusión al último verso de la sexta estrofa del poema «El peregrino y la ausencia». En dicha estrofa leemos: «Siguiendo el rumor que crece / aquí la plaza Aliatar: / gozo de hombres y mujeres, / copas de vino y cerveza, / y exordios a una visión: berenjenas, / gambas, / almejas... / ¡Anímate, yaba, / que saben a resurrección.» (Mitre, 1990: 14-15).

² El último párrafo de esta epístola se inicia con estas palabras: «Aquí, el cuento del canto o carta-reencuentro contigo y con el *posible lector* se acaba» (Mitre, 1990: 20). (El subrayado es nuestro).

Ahora bien, para que el acto poético haga de la muerte una alternativa de existencia, debe primero evocar al actor de esta posibilidad. De este modo, no es casual que antes de «El peregrino y la ausencia», Mitre escribiera «Yaba Alberto», ni que para titular su poema utilizara el nombre de su padre; tampoco lo es el hecho de que un verso que parece hacer alusión a la muerte de yaba³ en el inicio de «Yaba Alberto» (muerte que se confirma más adelante en el poema), «el viaje a Granada que nunca hicimos» sea la piedra fundamental o el sentido que origina un nuevo poema dedicado al mismo personaje. Sucede, como se dijo arriba, que en Mitre el final entraña casi siempre un nuevo inicio, un reinicio, que no solamente consiste en que viejos versos, que en realidad nunca son viejos, susciten un nuevo poema, sino también en que los versos renueven continuamente el poema que componen, de tal suerte que reiteren su movimiento no como una mera repetición, sino como siendo una composición que, en su repetición, encuentra su novedad. En nuestro poeta, esto ocurre al final del verso: cuando éste termina y el silencio comienza, exigiendo el verso, para sí, la ausencia del habla y la mirada a la ausencia. Es decir, esto ocurre en el instante en que el verso abandona la palabra para devenir imagen, para convertir la vida en la muerte de la escritura, en ausencia definitiva, donde, por lo tanto, el espacio y el tiempo no existen como continuidad, sino como vaciedad, como la nada tan llena de ausencia que nuestras posibles existencias, las que no fueron, son así solamente eso: posibilidad. Cercanamente lejanas, lejanamente cercanas, espectralmente, pero realmente, como todo en este nuevo espacio-tiempo que, en la imagen, el verso abre ante nosotros. Esta apertura, a la vez que fin, es el inicio de todo un movimiento poético que acaba siendo el mundo interior de la imagen, mundo enigmático y paradójico de donde ella extrae la fuerza de su intensidad y la precariedad de su vacilación que la sostienen en la ambigüedad de su presencia-ausencia. Ambigüedad que le otorga su esencia de instante, pues, como veremos, porque es instante, la imagen aparece ahí donde desaparece y desaparece ahí donde aparece. Porque es instante, ella es origen, a la vez principio y fin, nunca continuidad, nunca un ir de un inicio a un fin, sino indistintamente uno y lo otro. Así, su porvenir, como veremos en el desarrollo de este capítulo, descansa tanto en su advenimiento como en su muerte, siendo que su advenimiento es su manera de morir y su muerte es su manera de advenir. Concentrándose de este modo todo en el instante, la imagen es terriblemente intensa, luz que produce encuentro, pero ni bien muere todo en el instante, la imagen es escisión y soledad, tenuidad que produce dispersión.

³ En términos corrientes, yaba es un árbol cuya corteza es medicinal y cuya madera se usa en la construcción. En Mitre, es el modo en que el poeta nombra a su padre; *yaba* es aquí casi un sinónimo de *padre*: yaba Alberto o, tal vez, padre Alberto. Esto nos permite utilizar esta palabra como un apelativo.

Entonces, dada la premisa de que en Mitre, como decíamos arriba, todo fin entraña su inicio, en este poeta, ni bien percibimos el fin somos capaces de encontrar en el silencio la ausencia que, mirada, origina la imagen. Inclusive cuando no percibimos el fin, cuando aún no lo hacemos, inmersos en nuestra búsqueda, perdidos del origen, tal vez incapaces de mirar la ausencia, logramos presentirlo, porque la imagen está en lo que en el poema es en cada palabra aura y resuello. La imagen habla en ellos, silenciosamente, todo el tiempo. En suma, presentimos la imagen porque en los poemas de Mitre, en general, y en el que nos ocupará en este capítulo, en particular, todo propende a ella y cada propensión poética⁴ alude al movimiento poético absoluto que la suscita.

Precisamente es hacia la apertura de la imagen en Mitre a la que nos dirigimos en el presente capítulo. Si bien la cita por la que asistimos a ella alude casi completamente a «El peregrino y la ausencia», aquí se convierte en una entrada a «Yaba Alberto». Sucede que «Cuento de un canto», que trata menos de un viaje a Granada que de la experiencia de escritura de un poema, narra cómo esta experiencia comienza con un verso de «Yaba Alberto» — «latiéndome en las sienas», expresa el poeta—: «el viaje a Granada que nunca hicimos». Verso que, en tanto propensión poética a la imagen del poema que compone, es en sí mismo una experiencia intensa: implica ausencia, muerte, promesa, recuerdo, imposibilidad... Quizás por esto, el poeta se detiene en ella antes de continuar, como si presintiera que para concretar un plan frustrado por la muerte fuera necesario buscar la muerte de yaba en la posibilidad de la imagen. Al ser dicho verso la semilla de «El peregrino...», «Yaba Alberto», el poema al que pertenece, es su habla silenciosa, el secreto de sus palabras⁵. Éste es precisamente el silencio que aquí buscamos explorar, es decir las propensiones poéticas que, en su ocurrencia simultánea, constituyen el movimiento poético por el que todo un poema deviene silencio.

11.2. La fundación de lo vacilante

11.2.1. El instante: espacio-tiempo donde el tiempo se fuga y el espacio se vacía

Así abiertos los umbrales, leamos los primeros versos de «Yaba Alberto»:

⁴ Por propensión poética se entiende aquí un movimiento poético en el poema que, junto con otras propensiones poéticas, origina la imagen como movimiento poético absoluto y la sustenta como tal.

⁵ Esto no quiere decir que «El peregrino y la ausencia» sea un poema que no funcione por sí mismo. Como «Yaba Alberto», «El peregrino y la ausencia» es imagen y, por lo tanto, tiene vida propia. Sin embargo, la fusión de ambos cantos fortalece la imagen por la que se enlazan, puesto que la ausencia es más intensa en el segundo poema después de haber leído el primero. Asimismo, la posibilidad de la presencia es más gozosa en «El peregrino...» después de tener la experiencia de la nostalgia en «Yaba...». Ambos poemas, por ser imagen, originan encuentro y separación, y el hecho de que en ellos mismos puedan congregarse y disgregarse confirma otra vez su condición de imagen.

Fragmento 1

Entro en el bar forastero
distante.
Pido una cerveza
y espero. Al fin
te veo llegar
delgado y lento
como eras
como siempre serás.

(Mitre, 1990: 9)

Dada la sospecha de que este poema es el silencio que habita en «El peregrino...», nuestro punto de partida nos es otorgado por nuestra *cita de apertura*. Y es que en ella una frase de deseo suscita una posibilidad: «...la presencia de mi padre». Es cierto que «presencia» alude en la cita a un yaba Alberto evocado para el viaje que canta el «Peregrino y la ausencia», pero no es menos cierto que en «Yaba Alberto» asistimos a otra suerte de evocación que también alude a una «presencia», a una primera presencia, que instaura el espacio y el tiempo propicios para que el viaje a Granada, con un padre que la muerte ya ha desterrado, sea posible (ya se había mencionado que en «Yaba Alberto», el hijo escribe⁶ la muerte de su padre). En la primera estrofa del fragmento 1 citado arriba, tres palabras inician esta instauración: «forastero», «distante» y «espero». En el primer verso —«Entro en el bar forastero»— la palabra a la que aludimos puede adjetivar tanto al bar como al yo poético. El poeta entra en el bar forastero o, forastero, entra en el bar. Lo propio acaece con «distante» en el segundo verso. De este modo, aquí se hace referencia no solamente a algo o a alguien que es forastero y distante, sino a lo forastero y a lo distante. Es decir que estas palabras, coadyuvadas por su sintaxis, hacen del todo lo forastero y lo distante y todo, hasta este momento, quiere decir espacio y habitante.

Desde el inicio, este poema nos instaura en una suerte de lejanía que además de distante es extraña, forastera. Más aún, precisamente porque es extraña, en ella la soledad es perceptible. Sensación que se repite y confirma en los siguientes versos: «Pido una cerveza / y espero». Mientras «forastero» y «distante» generan el aislamiento y la lejanía de un espacio y del poeta que lo habita, la espera prolonga el tiempo; así, éste, como el espacio, también infunde lejanía.

⁶ La frase «escribe la muerte», en lugar de, por ejemplo, «describe la muerte» o «escribe sobre la muerte», no fue elegida de modo casual, puesto que en este poema, la voz poética no habla de esta muerte ni la describe: la escribe, en el sentido de que esta escritura, en tanto que es poética, implica mucho más que un mero «describir» o «escribir sobre». Esto es abordado más adelante en este trabajo. Por el momento, cabe adelantar que la escritura poética implica ausencia, nostalgia y la emergencia, además, de un espacio y un tiempo donde habla no el significado, sino el silencio de la palabra, y donde la palabra, vacía, se torna evocativa. Muerte entonces no es más cesación de la vida, sino evocación de vida, suscitada menos por la palabra concreta, que por la imagen que emerge en respuesta al silencio de dicha palabra.

Entonces, aquí, tiempo y espacio convergen prolongando una espera y agravando entonces la sensación de soledad.

Pero, ¿de qué soledad se habla, si al menos en esta primera estrofa la espera parece terminar? En efecto, el ansiado finalmente llega: «Al fin / te veo llegar / delgado y lento / como eras / como siempre serás». No obstante, los dos últimos versos de esta cita viran nuevamente el rumbo del poema hacia donde la espera no se consuma. Se alude al pasado, luego al futuro, pero no al presente. El ansiado puede evocarse, el cuerpo de su evocación puede vaticinarse, pero nada puede hacerse presente. «Es como si las cosas —diría Ives Froment— se volvieran a la vez próximas y fallase el encuentro»⁷ (Ives Froment, citado por Los Tiempos, 1994b: A12). Y es que este espacio y este tiempo de espera pertenecen al pensamiento, a esa realidad interior que admite el recuerdo y la promesa del recuerdo⁸, pero siendo siempre la ausencia la premisa y la promesa siempre promesa. En otras palabras, en el espacio y el tiempo de esta realidad, la mirada no puede más que ver hacia atrás, el presente no sucede y, por tanto, el futuro nunca se hace presente. De este modo, es en ese atrás donde el pensamiento asume su promesa: te recuerdo como te recordaré siempre, «como eras / como siempre serás». Entonces, promesa y recuerdo, pasado y futuro, pertenecen al mismo punto en el que se fija la mirada. El recuerdo —«como eras»— es la promesa —«como siempre serás»—, y la promesa en tanto que abre un futuro posible no es más que eso: posibilidad que nunca deja de ser tal. Esto implica que, en esta realidad interior, el recuerdo, como promesa, no es algo que alguna vez acaeció, sino también posibilidad, la posibilidad de un pasado.

En este sentido, la ausencia del presente condena al futuro y al pasado a la posibilidad. La realidad en el pensamiento es realidad posible. Por esto, la espera del ansiado no se consuma más que como realidad posible y entonces la espera se prolonga espaciando el tiempo y prolongando el espacio. Es decir, en este espacio-tiempo, el uno indisoluble del otro, como conformando ambos una sola palabra, la promesa se mantiene promesa y el recuerdo en su lejanía es inaprensible; el destino del futuro es no llegar y la realidad del pasado es no haber sucedido. En

Esta afirmación forma parte de un comentario que realiza el autor sobre *Líneas de otoño*, poemario que Mitre publica en 1993.

Aquí se sugiere que en este espacio y tiempo de espera, que más adelante nos ayudan a configurar la noción de instante, el pasado y el futuro, el recuerdo y la promesa, son elementos tan intrínsecos que se confunden, casi como siendo lo mismo lo uno y lo otro. El viaje a Granada es, por ejemplo, tanto la evocación de un recuerdo —«el viaje a Granada que nunca hicimos»— como la apelación a una promesa que aún puede cumplirse. De este modo, la espera, el pensamiento, congrega recuerdo y promesa, si no como siendo lo mismo, al menos como confundándose mutuamente. En este capítulo, todo esto es abordado en función a la configuración de la noción de instante como espacio-tiempo.

este punto de convergencia de la promesa y el recuerdo, se tornan certeras las siguientes palabras de Paz:

La espera misma se vuelve desesperación, porque la esperanza de la presencia se ha trocado en certidumbre de soledad. No vendrá. No habrá nadie. No hay nadie. Yo mismo no soy nadie. La nada se abre a nuestros pies. Y en ese instante sobreviene lo inesperado, lo que ya no esperábamos. (...) Nace el ser de la nada. Pero basta con que no me mires para que todo caiga de nuevo y yo mismo me hunda en el caos. Tensión, marcha sobre el abismo, marcha sobre el filo de una espada...

Ser y apariencia son uno y lo mismo. (Paz, 1972: 153-154)

En efecto, los dos últimos versos de la estrofa citada, que hacen, por lo que se dijo arriba, de la aparición del ansiado una posibilidad del pensamiento, funden en esta aparición ser —*eras, serás*— y apariencia —pensamiento—, lo uno como indistinto de lo otro.

En suma, en el poema el espacio-tiempo se conforma como una unidad ahí donde no sólo la presencia es imposible, sino donde además la apariencia es paradójica, en el sentido de que la presencia existe como posibilidad donde y cuando es imposible como presencia. El ansiado se hace presente, pero ni bien esto sucede, él se convierte en recuerdo y en promesa de recuerdo —«como eras / como siempre serás»—, en pensamiento, en posibilidad, en apariencia. Entonces en este espacio-tiempo la realidad no sucede: aparece. Esto quiere decir que prescinde del transcurso, es decir, simplemente nace en cualquier momento; y prescinde del lugar, es decir, es etérea, en el sentido de que llena el espacio a la vez que es inasible; en otras palabras, simplemente comienza a estar ahí como colmando el presentimiento de una presencia. La aparición es el presentimiento de una presencia; y es la espera —el pensamiento— la que despierta este presentimiento. Como dice Paz, en el momento en que la espera alcanza su más alta escala, vale decir la desesperanza, «sobreviene lo inesperado, lo que ya no esperábamos»: «Al fin —escribe Mitre— *Al fin / te veo llegar / delgado y lento*». Al fin: después de tanta espera. Sucede que en la realidad del pensamiento, el tiempo es cualquier momento en el espacio y el espacio es el todo colmado en cualquier momento. En palabras de Paz, es el «instante» en que «nace el ser de la nada». El espacio-tiempo que conforma la realidad del pensamiento es entonces el instante. Solamente el instante *aparece en cualquier momento*, así, de repente, desprovisto de transcurso; y solamente él colma el espacio, así, absolutamente, desprovisto de lugar. El instante entonces no es un momento del transcurso de una vida que logramos aislar, es el pensamiento de ese momento, ya sea como recuerdo que erige un pasado posible, nunca efectivo, ya sea como promesa que prefigura un futuro posible, nunca advenidero.

No obstante, esta realidad del pensamiento, esta otra realidad —absolutamente libre de ese efecto de continuidad que construimos ilusoriamente para darnos el beneficio de la seguridad

de la existencia de un pasado y de un futuro—, esta otra realidad es terriblemente real. En efecto, si algo es certero en el tiempo y en el espacio, ese algo es el instante, pero ni bien aparece, lo perdemos, porque simplemente es instante: certero, pero precario, real, pero terrible. Así es la realidad del pensamiento, y dado que en esta última, como se explicó arriba, la presencia no es posible, entonces lo terriblemente real es la fugacidad del tiempo, no su duración ni su continuidad, y el vaciamiento del espacio. Entonces así como en un primer momento, que es cualquiera, lo esperado simplemente aparece, como por accidente; del mismo modo, en cualquier momento, que puede ser el mismo momento de su aparición, lo esperado se fuga y el espacio se vacía. Quizás por esto, en otro de sus poemarios —*Líneas de otoño*—, Mitre concluye uno de sus poemas, dedicado al espacio, con los siguientes versos:

El espacio: tiempo animado
por la presencia
y la ausencia.

(Mitre, 1993: 46)

En este fragmento, es por el tiempo, entendido como lo constituido por la presencia y la ausencia, que el espacio adquiere la noción de vacío. Porque aquí el tiempo no es transcurso, sino un acto fortuito de probabilidad, repentina aparición y repentina desaparición, es que el espacio se colma de ausencia. Y es que la desaparición no implica la emergencia de la nada ahí donde todo ha desaparecido, sino, más bien, la suscitación de la ausencia ahí donde hay algo porque algo ha desaparecido. En otras palabras, la ausencia implica la presencia como lo desaparecido; mientras que la presencia entraña la ausencia como lo aparecido. Ahí donde hay ausencia hay presencia, y viceversa. Ambas son intrínsecas. De este modo, se confirma la esencia paradójica de la aparición (o desaparición), su presencia como posibilidad donde y cuando es imposible como presencia. Bien lo explica Bachelard cuando, en *La intuición del instante*, afirma:

...los caracteres que nos muestran al tiempo como algo que dura, tales aquellos que hacen que el Tiempo se delinee siguiendo las perspectivas del pasado y del porvenir, no son, en nuestra opinión, propiedades de primer orden. La filosofía debe reconstruirlos apoyándose en la única realidad temporal inmediatamente dada al Pensamiento: la realidad del *Instante*...

He aquí nuestras dos conclusiones en apariencia contradictorias que tenemos que conciliar:

1. La duración no tiene una fuerza directa: el tiempo real no existe verdaderamente sino por el instante aislado, se halla entero en lo actual, en el acto, en el presente. 2. No obstante el ser es un lugar de resonancia para los ritmos de los instantes y, como tal, podría decirse que tiene un pasado como se dice que un eco tiene una voz. (...)

(...) El pasado en nosotros es una voz que ha reencontrado un eco. Damos así una fuerza a lo que no es más que una forma, mejor dicho, damos una forma única a la pluralidad de las formas. Gracias a esta síntesis, el pasado adquiere el peso de la realidad.

Pero el porvenir, por tenso que sea nuestro deseo, es una perspectiva sin profundidad. No tiene, en verdad, ningún vínculo sólido con lo real. Por esta razón decimos que el porvenir está en el seno de Dios. (Bachelard, 1973: 58-60).

Bajo esta luz del instante, cuya reflexión ha sido provocada por la primera estrofa de «Yaba Alberto», cabe continuar la lectura del poema:

Fragmento 2

Vacilante
de la puerta miras:
me reconoces:
descienden
los halcones
de tus cejas.

Ya a mi lado, pruebas
un sorbo que te sabe extraño.
Luego hojeas
los diarios que traías
bajo el brazo
hasta dar
con la página huérfana
donde el encuentro
se borra
y la soledad me rodea.

(Mitre, 1990: 9-10)

Precisamente es la luz del instante con que la palabra «vacilante» alumbra en el primer verso de este fragmento. Después del camino que abre la primera estrofa, esta palabra no está ahí por casualidad. ¿No es acaso vacilante la realidad del pensamiento? Ese ser que nace de la nada, esa apariencia que aparece provocada por el pensamiento, colma el espacio tanto como lo vacía; ni bien vemos esta aparición, la fugacidad nos la vuelve a arrebatarse. Con base en la consideración de que el vacío en el espacio-tiempo es producido por la fugacidad, es decir, por una presencia presentida que de repente ya no está más, cabe afirmar que aquí sólo la ausencia es permanente y, por añadidura, la soledad. Es a esta suerte de instante, de espacio-tiempo, que Roupnel, según la interpretación de Bachelard, atribuye «la verdadera realidad del tiempo». Dice Bachelard:

Para Roupnel, la verdadera realidad del tiempo es el instante: la duración no es sino una construcción sin ninguna realidad absoluta. Ella está hecha desde el exterior por la memoria, poder de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender. Representaríamos por lo tanto bastante bien el tiempo roupneliano por una línea recta blanca, rebosante de potencia, de posibilidad, en la cual de repente, como un accidente imprevisible, se inscribiría un punto negro, símbolo de una opaca realidad. (Bachelard, 1973: 28-29).

Más adelante, Bachelard añade: «Roupenel dice que "el Espacio y el Tiempo no parecen infinitos sino cuando no existen". Bergson ya había admitido que "nada es más vasto que las cosas vacías". E inspirándonos en estas fórmulas, podemos decir sin deformar, creemos, el pensamiento de Roupenel, que solamente *la nada es continua.*» (p. 43).

Esta «nada continua» es esa línea recta blanca con la que Bachelard representa la duración en el pensamiento de Roupenel. Sin embargo, cuando el autor utiliza ambas fórmulas como complementarias para sustentar la proposición de la nada como lo único continuo, nos entrega fortuitamente una nueva fórmula, cuya elaboración responde a un diálogo con el poema de Mitre que el mismo poema inspira. Veamos: «[La duración] —interpreta Bachelard a Roupenel— está hecha desde el exterior por la memoria, poder de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender.». En este sentido, la memoria es una forma del pensamiento en la que el espacio y el tiempo son reminiscencias y sueños de posibles pasados y de posibles futuros. Así, en ella, el ser aparece de la nada, de repente, como recuerdo o como promesa, porque su realidad es también la realidad del instante. Por esto, efectivamente, al ser la duración —como afirma Roupenel— una construcción de la memoria, no existe más que como otra suerte de aparición inaprensible sujeta a su fugacidad. Porque la duración aparece, el instante es infinito y es eterno; porque desaparece, el instante es posibilidad. En suma, el instante debe, paradójicamente, su condición de posibilidad eterna e infinita a la fugacidad de su duración posible. Entonces la presencia del instante existe como ausencia en el espacio-tiempo, donde toda presencia es infinitamente posible y eternamente posibilidad. Por esto, en el espacio-tiempo, el presente solamente es real si es ausente. En la orilla donde aún existe la fe en la duración como realidad efectiva y no como una línea blanca, este ausente es sólo una ilusión. En la otra orilla, donde se origina el espacio-tiempo, el presente es la ilusión, y el fundamento de la realidad es el ausente. Así, en el espacio-tiempo, la emergencia de la realidad, su repentina aparición, es a su vez su desaparición. Aquí, entonces, efectivamente, la realidad es vacilante. «Basta con que no me mires —escribe Paz— para que todo caiga de nuevo y yo mismo me hunda en el caos». Asimismo, la recta blanca con la que representa Bachelard el tiempo roupeneliano es menos la nada que el vacío generado por la ausencia sumida en la nada. En este sentido, esta recta, en la lógica de esta reflexión con la que dialogamos con el autor, trata menos de la no existencia de la duración, que de su ausencia.

La diferencia entre ser como lo que no existe y ser como lo que está ausente radica en que lo primero no puede ni siquiera ser posibilidad: no está, no aparece, no es; mientras que lo

segundo siempre es porque provoca al pensamiento. Sobre esta línea blanca —continúa Bachelard— «de repente, como un accidente imprevisible, se inscribiría un punto negro, símbolo de una opaca realidad». En la propuesta teórica que plantea este diálogo, aquel punto negro puede entenderse como acción del pensamiento incitada por la línea blanca, o sea, por la ausencia de duración, vale decir, por el perenne deseo de duración. Entonces es cierto que ese punto negro no puede ser más que una realidad opaca, una realidad vacilante, pero no por esto menos real, porque ese punto negro, como la línea blanca, es un deseo, que se distingue de ella porque algo se hace, no presente, nunca presente, sino presente presentido, que ni bien se mira u oye se mimetiza otra vez con la línea blanca, siendo todo este movimiento la ocurrencia de la realidad en el ausente.

Si esto es así, entonces habría que proponer un leve cambio a la fórmula de Roupnel: el Espacio y el Tiempo no parecen infinitos sino *cuando están ausentes*⁹, y habría que reparar un poco más en la de Bergson: efectivamente «nada es más vasto que las cosas vacías». A diferencia de Roupnel, Bergson no habla de lo que no existe, sino de lo que está vacío. En el vacío algo falta: aquello que lo debiera llenar. Sucede que la nada del vacío no es la no existencia, sino la ausencia. El vacío produce deseo y el deseo devela en la nada la ausencia. Nada es más vasto que las cosas vacías porque al ser la realidad una aparición presentida y sometida a la fugacidad, el deseo está condenado a nunca dejar de ser deseo.

11.2.2. Intensidad y vacilación de la realidad en la mirada

Dado que la palabra «vacilante», con la que Mitre comienza la segunda estrofa de su poema, es la que congregó toda esta reflexión teórica, no es extraño sospechar que ella, con todo lo que concentra, atravesase transversalmente el poema. Cabe, entonces, continuar el análisis guiados por el tenor de esta palabra y de la discusión teórica que acaba de generar. Con este objeto, es importante atender a dos actos que en Mitre provocan la vacilación de la realidad y, por lo tanto, sientan el tiempo como ausente y el espacio como vacío. Se trata del acto de mirada y del acto de habla, los principales gestores del movimiento poético en Mitre. En este acápite nos ocuparemos específicamente del primero y en el siguiente del segundo, siendo, de ahora en adelante, *lo vacilante*, una transversal de análisis en todo este capítulo.

«Al fin / te veo llegar», escribe Mitre en su primera estrofa. Y más adelante: «De la puerta miras: / me reconoces: / descenden / los halcones / de tus cejas.». Por estos versos se

⁹ Recordemos que la fórmula de Roupnel, según Bachelard, es: «el Espacio y el Tiempo no parecen infinitos sino *cuando no existen*.». El subrayado es nuestro.

entiende que el instante de encuentro entre yaba y el poeta es instaurado por la mirada: «te veo», «me miras», y entre lo que el primero ve y el segundo mira se abre una sospechosa realidad: yaba trae los diarios bajo el brazo, se acomoda, prueba un sorbo de cerveza y luego hojea los diarios. En este momento, la sospechosa realidad deviene unidad espacio-tiempo que confirma el instante: en el diario aparece la página huérfana; en ella, advierte el poeta, «el encuentro se borra» y a éste le sucede la soledad. Esta confirmación funda con su ocurrencia una realidad de pensamiento que se abre en el poema entre el primer y el segundo vaso de cerveza. «Pido una cerveza / y espero» dice el poeta. En efecto, con la primera cerveza, el yo poético funda la espera y en ella congrega la memoria de yaba y la promesa a yaba, el «como eras» y el «como siempre serás», el pasado y el futuro como posibilidad. Entonces la mirada hace ausente esta posibilidad sentándola como posibilidad. En suma, la espera apela al pensamiento, el pensamiento otorga una presencia que colma el espacio-tiempo y que la mirada convierte en cuerpo; esta última instaura, decíamos arriba, el instante de encuentro: una sospechosa realidad. Pero ni bien a la mirada sucede el cuerpo, este último se desvanece en una página huérfana: metonimia por la que la evanescencia de yaba confirma la orfandad del poeta. La mirada es, pues, capaz de corporeizar el pensamiento, pero no de sostener el cuerpo, su facultad no es la de la presencia, sino la de la confirmación de la realidad como posibilidad. En *Líneas de otoño*, por ejemplo, Mitre escribe, en la última estrofa de su poema «La ausente», los versos que siguen:

Tengo miedo.

Qué pena, amor,
que tu presencia
dependa tanto de tu cuerpo.

(Mitre, 1993: 18)

Aquí, el miedo está relacionado precisamente con la imposibilidad del sostenimiento del cuerpo y, por añadidura, de la presencia. El desvanecimiento del cuerpo confirmaría al yo poético que la amada es sólo una realidad inasible, una aparición vacilante, destinada a perderse en la ausencia. Ante esta posibilidad, el yo poético no puede más que manifestar temor, casi como si supiera que la desaparición fuese un acto irremediable del pensamiento.

Este temor, que posiblemente sea el mismo en «Yaba Alberto», otorga sentido a la aparición de la segunda cerveza en dicho poema. Y es que si con la primera cerveza se funda la espera por la que la mirada hace cuerpo del presentimiento, es decir, convierte el recuerdo y la promesa en la llegada de yaba, la segunda cerveza responde al deseo de sostener esa mirada, de otorgar duración tanto a ese cuerpo como al instante al que pertenece, de que aquel yaba, dueño

de la mirada que desciende en contra de la voluntad del poeta, permanezca, y de que el encuentro dure. Por lo tanto, la primera cerveza acompaña la espera, quizás como una distracción, un quehacer mientras se aguarda, en tanto que la segunda apela a la continuidad — por esto es segunda—, casi como un pretexto, un motivo para mantener la reunión. Así, no es casual que en el poema esta cerveza sea solicitada justo después del descenso de una mirada¹⁰: «descienden / los halcones / de tus cejas. / Pido otra cerveza»; tampoco lo es que suceda después de que esta mirada, además de descender, encontrara la página huérfana, como un punto negro, diría Bachelard, que suspende en el poema el inútil efecto de continuidad de un diario.

La mirada es capaz de corporeizar el presentimiento de una presencia precisamente porque no es capaz de sostener el cuerpo que crea, es decir, porque sólo confirmando el cuerpo como ausencia hace de él realidad de pensamiento. En otras palabras, porque el cuerpo es ausencia, es forma que se espera y desea, por ende, forma infinita, eterna posibilidad en el espacio-tiempo. Por la mirada, la palabra «vacilante» adjetiva a este cuerpo fortuito y, entonces, tampoco es casual que, a pesar de la solicitud de la segunda cerveza, acaezca la desaparición del encuentro y la emergencia de la soledad. Y es que después de la segunda estrofa, lo «vacilante» se confirma como tal. Yaba prueba un sorbo de cerveza que le sabe extraño, hojea los diarios que traía bajo el brazo, tropieza finalmente «con la página huérfana / donde el encuentro / se borra» y la soledad rodea. En otras palabras, una vez que yaba desciende la mirada, urge la segunda cerveza que la sostenga, el deseo de duración. Pero ni bien acaece el descenso de la mirada, la duración vacila y se ausenta. Entonces, sobre la línea blanca con la que se ha metaforizado aquí esta ausencia aparece el instante. En este último, la segunda cerveza es la primera cerveza. Acaece la duración como ausencia. Todas las cervezas son la primera cerveza. En el instante o espacio-tiempo, como se dijo en páginas anteriores, la realidad no sucede, sino que aparece, es decir, es repentina y etérea, no sufre el transcurso o la causalidad, ni pertenece al lugar en tanto un punto determinado distante o cercano de otros. Por esto, al ausentarse la duración desaparece la segunda cerveza como segunda cerveza y reaparece como la primera, aparecida esta última en un espacio anónimo, aparecida en todo el sentido de la palabra, pues nadie la trae, como si bastase el hecho de pedirla, de nombrarla, para que ahí estuviera. Y ahí está, fundando una y otra vez la espera, la misma que el poeta quisiera abolir con la ilusión de

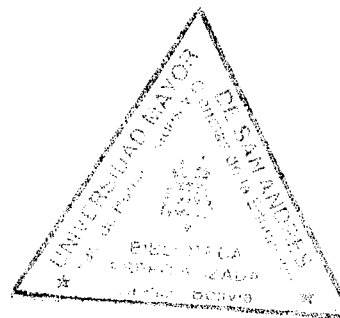
¹⁰ En «Cuento de un canto», Mitre cuenta cómo, en «El peregrino...», utiliza este mismo verso —«descienden los halcones de tus cejas»—, pero, en sus palabras, «con una ligera variación». Esta «ligera variación», que en realidad, como veremos en el cuarto capítulo, no es en absoluto ligera, consiste en reemplazar «descienden» por «ascienden». Mitre señala cómo este cambio le permite saber que: «si "Yaba Alberto" era un río de imágenes y nombres desatados por la pérdida, y su orilla la del duelo, "El peregrino..." quería tocar la otra orilla, la del deseo, y desde ella desviar el curso de ese río original hacia el cumplimiento gozoso de lo posible no realizado.» (Mitre, 1990: 22).

una segunda cerveza, con la ilusión de la continuidad por la que la mirada sostenga al cuerpo. Y es que nombrar la primera cerveza es un modo de fundar también la mirada. Como bien señala Quinteros, refiriéndose a los poemas de *Mirabilia*, «el nuevo trayecto para la experiencia del trabajo poético no sólo es descifrar en nombre de las cosas, sino también encontrar una afinidad entre el acto de nombrar y la mirada; es decir, fundar un lugar para la mirada poética» (Quinteros, 1987: 189). Quinteros se refiere aquí al acto poético por el que se mira aquello que se nombra. En nuestro poema, es la espera que la solicitud de una cerveza propicia la que suscita este mismo acto poético: la fundación del lugar para la mirada poética, la fundación del instante en que, finalmente, vemos llegar a yaba, delgado y lento. Pero la mirada consagra la espera y no la presencia; inevitablemente ella desciende hasta la orfandad de la página: el vacío, siempre lleno de ausencia'; la ausencia, siempre gestora de pensamiento; el pensamiento tan sinónimo de la espera. Entonces todo vuelve siempre a la obra de la primera cerveza.

De este modo, en el instante se gesta la propensión poética por la que yaba se hace cuerpo en el espacio-tiempo. Esto quiere decir que es cuerpo sin transcurso y sin lugar: nace de la nada y ocupa, inasible, todo el espacio. Del mismo modo muere, repentinamente, vaciando el espacio, transformándolo en vacío, en tiempo ausente. Yaba es cuerpo posible porque pervive en el ausente, y su aparición, tanto como su desaparición, es un accidente sobre la línea blanca, el instante, una realidad fortuita, opaca, *vacilante*. De pronto la mirada del poeta lo acerca y el descenso de otra mirada, la del mismo yaba, lo aleja. Yaba es el presentimiento espacio-temporal traído por la espera que funda la primera cerveza; es también el ansiado imperecedero, el cuerpo que se espera y que, sumido en su ausencia, gesta el deseo de presencia, que permanece siempre deseo.

Esta perpetuidad del deseo es casi una constante en Mitre, misma que se hace evidente en *Camino de cualquier parte*, donde el poeta dedica un poema de diecisiete estrofas al deseo. En dos de ellas, escribe:

Apenas la ausencia
le despoja su cetro,
el deseo se encierra
en un castillo de espectros.
(...)
Al fin poco o nada le queda
tras mucho arder al deseo
sino la cara intocable



¹¹ Cabe recordar que en páginas anteriores se señaló que la emergencia de vacío tiene lugar cuando repentinamente desaparece una presencia presentida, es decir, cuando algo, en el espacio-tiempo, confirma la ausencia de aquello que colma el lugar de la espera. De este modo, la nada del vacío no es la no existencia, sino la ausencia.

de vacío en el espejo.
(Mitre, 1998: 34-35)

En los dos primeros versos, es la confirmación de la ausencia la que origina el deseo perpetuo. Entonces, ni bien el cuerpo ansiado se establece como ausencia definitiva, el deseo, en su imposibilidad de consumarse, se encierra en ese pensamiento que, ausentes los cuerpos, configura sus formas, sus sombras. Rodeado de «espectros», al deseo solamente lo circunda la ausencia; encerrado en la ausencia, el deseo solamente puede permanecer deseo. De este modo, lo que le queda es sólo realidad de pensamiento. Pero la realidad de pensamiento no es la nada. Dice el poeta: «Al fin poco o nada le queda». Por este poco, la nada es siempre algo. Lo que al deseo le queda es precisamente lo que no lo libera de ser deseo, lo que lo encierra «en un castillo de espectros»: lo inasible, una «cara intocable» que colma la nada de ausencia y configura así el vacío profundo, donde la sombra se vuelve imagen¹², «la cara intocable / de vacío en el espejo». Entonces, al pertenecer la realidad al pensamiento, el sometimiento al cetro de la ausencia es irremediable. En esta realidad, incluso la presencia entraña ausencia y, por lo tanto, cuando esta última genera presencia, sólo intensifica la ausencia. El deseo, por su parte, extrae del vacío el cuerpo que añora y se perpetúa en la fundación de este cuerpo en la ausencia.

Así, en «Yaba Alberto», el presentimiento de la presencia de yaba despertado por el deseo es al mismo tiempo la confirmación de su ausencia. Su aparición suscita su desaparición y viceversa. En el espacio-tiempo, lejanía y cercanía se tornan sinónimos. Porque el poeta tiene cerca a su padre, éste se encuentra lejos. Porque su cuerpo colma el espacio, lo llena también de ausencia. Y al revés: su lejanía produce la espera¹³ que lo acerca; por su ausencia ocupa la realidad de pensamiento, a la que el punto opaco sobre la línea blanca debe su aparición. Por todo esto, es importante reparar en la extrañeza del sorbo de cerveza que prueba yaba en el poema —«Y a mi lado, pruebas / un sorbo que te sabe extraño—». Si con la cerveza, el poeta funda el deseo, la espera, y con esta última la propensión poética que se ha desarrollado hasta aquí, entonces aquel «a mi lado» que inicia estos versos es una ilusión, una apariencia¹⁴, en palabras de Paz. De este modo, es casi una evidencia que el sorbo de cerveza sepa extraño, pues entre este sorbo y el personaje que se sienta ilusoriamente al lado del poeta, la realidad es vacío.

¹² La imagen en Mitre es un tema que se desarrollará detalladamente más adelante en este capítulo. Aquí nos concentramos únicamente en la realidad como vacío, como espacio-tiempo o instante.

¹³ Aquí traemos a colación una cita anterior de este capítulo, en la que Paz advierte que así como el ser nace de la nada, basta la suspensión de la mirada para que este ser desaparezca. Entonces afirmaba: «Ser y apariencia son uno y lo mismo.».

Para explicar esto, cabe traer a colación una vez más aquella cita de Bachelard, ya utilizada anteriormente en este mismo capítulo, en la que el autor nos decía que el pasado y el porvenir en tanto caracteres que producen la sensación de un tiempo que dura debieran ser reconstruidos por la filosofía en función «a la única realidad temporal inmediatamente dada al Pensamiento: la realidad del *Instante*». Cabe recordar que en la misma cita, Bachelard añade que si bien «el tiempo real no existe sino por el instante aislado», en el ser resuenan «los ritmos de los instantes» del mismo modo que en el eco resuena una voz. Entonces, para el autor, el pasado es al instante lo que una voz es al eco. De este modo, continúa, el hombre otorga una fuerza a lo que sólo es una forma; aún más: asume como forma única lo que en realidad son múltiples formas. Así, el pasado se asume como realidad. El porvenir, por su parte, es un deseo sin vínculo con lo real.

La pertinencia de la reiteración de esta cita estriba en que, en suma, para este autor lo que no tiene fuerza de realidad, pero puede adquirir la apariencia de esta fuerza, como sucede con el pasado, es sólo forma; al futuro, por su parte, el ser humano no le puede dar esta apariencia, por lo que se constituye en lo que Bachelard llama una «perspectiva sin profundidad». Pero además, su reflexión provoca un vínculo entre la forma y el ritmo, pues al privilegiar el instante como tiempo real, Bachelard asume el pasado como ritmos de instantes que perviven en el ser y también como forma cuyo peso de realidad es ilusorio. Es así como el autor busca conciliar el pasado y el futuro en el instante utilizando como eje el concepto de «hábito sonoro». Para él, el pasado es un hábito sonoro presente, «una frase musical que debe volver porque forma parte de una sinfonía en la que desempeña un papel», y es también pensamiento «demasiado inmaterial para dormir en la materia» (Bachelard, 1953: 59). Bachelard elige el concepto de hábito para explicar su teoría porque le permite congregar en una palabra rutina y novedad, dos componentes del instante. Para el autor, lo rutinario es la asimilación de la novedad. El ritmo de cada instante se repite, es siempre el mismo, pero en su repetición asume el instante como lo nuevo. Esto confirma que el ritmo sucede por probabilidad, fortuitamente, de repente, y no por causalidad o duración, siempre es nuevo aunque siempre sea el mismo. En cuanto al porvenir, Bachelard lo señala como un ritmo al que le atribuye menor solidez. «Naturalmente — confirma—, por el lado del porvenir, el ritmo es menos sólido (...) El porvenir no es más que un preludio, una frase musical que llega y se extasía» (*Ibidem*). ¿Quiere esto decir que bajo la luz del instante, el porvenir no deja de ser una «perspectiva sin profundidad»? Precisamente es esta la pregunta con la que se busca aquí tender un puente de diálogo entre el poema que nos ocupa y

esta última presentación teórica, con el objeto de que este diálogo abra una puerta hacia el sentido de la extrañeza" en «Yaba Alberto».

Dos palabras nos permiten dar pie a esta tarea: perspectiva y profundidad. Por convención, las tres primeras acepciones de perspectiva son: «arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos en la forma y disposición con que aparecen a la vista»; «conjunto de objetos que desde un punto de vista determinado se presentan a la vista del espectador, especialmente cuando están lejanos» y «apariencia o representación engañosa y falaz de las cosas»¹⁵. Para que la forma y disposición de los objetos puedan representarse sobre una superficie, a ésta debe darse el efecto de profundidad. Del mismo modo, para tener una perspectiva visual de objetos lejanos debe existir una profundidad espacial. Así, por las primeras dos acepciones, la perspectiva y la profundidad se implican mutuamente. ¿Qué quiere decir entonces «perspectiva sin profundidad»? Desde la experiencia de la realidad como duración, para el hombre, explica Bachelard, esta frase quiere decir carente de «vínculo sólido con lo real»; o sea, «en el seno de Dios». En otras palabras, existe como lo desconocido, como lo velado, como Dios. Sin embargo no es de esta experiencia de la que estamos hablando, sino de la del instante.

Dado que perspectiva significa también apariencia, tal como se especifica en su tercera acepción, en el sentido de «representación engañosa y falaz», la forma y la disposición de los objetos que vemos o el descubrimiento de la mirada de objetos en la lejanía pueden estarnos advirtiendo sobre otra suerte de profundidad. Por Paz sabemos que, ahí donde el ser nace repentinamente y el desvío de la mirada rompe el encanto, «ser y apariencia son uno y lo mismo»; al amparo de esta afirmación, la forma y la disposición de los objetos y el descubrimiento de objetos en la lejanía representan sólo una apariencia de realidad, de duración, una representación engañosa y falaz. En otras palabras, eso que vemos existe porque lo vemos, pero no es real, o más bien lo incierto, lo vacilante, es el fundamento de esta otra realidad. Estos objetos en perspectiva no están en la lejanía: pertenecen a ella. Aquí, lo lejos no es lo que está a gran distancia de uno o lo que está en tiempo o lugar remoto, es lo que nos rodea, aquí y ahora, en el instante, pero no como materia, sino como aura. La mirada por su parte es capaz de ver el aura, y poder ver lo vacilante significa mirar su forma. La forma es la intensidad del presentimiento del aura. Aquí, por lo tanto, la profundidad no es hondura sino intensidad, fuerza,

¹⁴ Cabe recordar que el sentido de la extrañeza es introducido en el poema por los versos «Ya a mi lado pruebas / un sorbo que te sabe extraño».

¹⁵ Definición de diccionario (RAE).

vale decir, lo opuesto a vacilante. Esto quiere decir que la perspectiva tal como se la entiende aquí entraña a su vez fuerza y vacilación, profundidad y ausencia de profundidad. Carece de hondura pero tiene una intensidad profunda que la revela como forma ante la mirada. Pero ni bien la mirada desea la presencia de la forma, es decir, su materialización y su duración, esta intensidad se desvanece y la ausencia de profundidad frustra el deseo, que no puede más que despertar la intensidad del aura y mirar la ausencia que propicia la forma y que la forma confirma. Todo comienza de nuevo y el aura se devela otra vez, cada vez, en la paradójica novedad de una forma que se repite, de una forma que es por lo tanto muchas formas.

Entonces, bajo la luz del instante el provenir no deja de ser una perspectiva sin profundidad, más aún, una extraña profundidad sin profundidad. Sin embargo, este sentido de perspectiva muestra que no es sólo el porvenir el que luce así en el instante, sino también el pasado. Recordemos que el mismo Bachelard advierte, refiriéndose al pasado, que los hombres otorgamos fuerza a lo que sólo es una forma o forma unívoca a lo que es muchas formas. En el instante este otorgamiento es, como se acaba de ver, el fundador de la forma y de su multiplicación. Y es que no se trata de dos realidades escindidas: una que funciona con la duración y otra con la ausencia de duración, una material y otra formal, una apoética y otra poética. Se trata de la sutileza del instante que, imperceptible, transforma cada uno de los actos que se producen en eso que llamamos realidad. Se trata de la perspectiva, de la percepción y de la mirada por las que nos es dada la experiencia del instante. De este modo, bajo la luz del instante, otorgar fuerza a lo que es sólo una forma es el modo en que, sin advertirlo, damos vida al aura. Pero en el instante sucede algo más. Puesto que es espacio-tiempo, no presente, sino ausente, toda forma debe su multiplicación a su vacilación, a su desvanecimiento, a su ausencia. De este modo, el pasado también se conforma como una profundidad sin profundidad.

Dado que el diálogo teórico emprendido aquí es propiciado por la experiencia del poema que ocupa estas líneas, no es descabellado advertir que los versos que dieron pie a este desarrollo se desvíen de Bachelard en el momento en que este autor otorga mayor fuerza sonora al pasado que al porvenir. Y es que en el instante, realidad poética por excelencia, no es posible distinguir el pasado del porvenir, el recuerdo de la promesa, la espera del deseo. En el instante todo es instante. Cualquier leve distinción entre pasado y porvenir, aunque esta distinción sea formal y poética, nos sitúa aún en la ilusión del tiempo continuo.

Regresemos al punto en que detuvimos la lectura del poema. ¿De qué modo explica toda esta reflexión la realidad como vacío? Cabe recordar que se había señalado que la extrañeza del sorbo de cerveza que prueba yaba se debe precisamente a esta suerte de puesta en falta. Como se

dijo hace pocas líneas, de lo que se trata todo esto es de la perspectiva, de la percepción y de la mirada; en suma, de la profundidad sin profundidad, del presentimiento intenso del cuerpo, del aura y de la forma¹⁶, así como de su vacilación. Comencemos por la mirada. Se reparó ya en la manifestación de dos miradas en el poema, la del poeta y la del padre: «Al fin / te veo llegar», «de la puerta miras»; pero también se habló de un descenso de la mirada, la de yaba: «descienden / los halcones / de tus cejas». Pues bien, la mirada del poeta es la gestora de la forma: con esta mirada, yaba toma cuerpo en el poema, y con esta mirada, el cuerpo se desvanece¹⁷. La forma entonces nace de la fusión de dos actos: la aparición repentina del cuerpo y su inmediata desaparición; nace, por lo tanto, de lo que en lo primero hay de intenso y de lo que en lo segundo hay de vacilante. Pero nace además del deseo que produce esta fusión. Así, no es fortuita la descripción con que este cuerpo aparece en la primera estrofa: «delgado y lento». Pero es en el cruce de la mirada del poeta y la del padre que se revela su debilidad: «Vacilante / de la puerta miras». El poeta mira a su padre mirar y lo que mira es el desvanecimiento de una mirada: «descienden / los halcones / de tus cejas». Es entonces que urge la segunda cerveza, pues ya se dijo anteriormente que esta urgencia es la expresión del deseo de no perder la mirada de yaba y que, lejos de sostener esa mirada, la expresión retorna a la de la primera cerveza y funda otra vez la espera. El cuerpo está condenado a volver al aura: «pido una cerveza / y espero».

En el instante en que yaba desciende la mirada, ya nada hay en el espacio-tiempo más que la espera y el deseo de un yo poético, la extrañeza y la lejanía: soledad. En medio de todo esto, en plena anónima inmensidad: una cerveza y la voz que la pide. Más aún: una cerveza, una voz y una espera, es decir, vestigios de una presencia, rastros de una vida, un aliento: ausencia pura. «Pérdida, nostalgia, orfandad» son, pues, las palabras que utiliza Milán para definir la obra poética de Mitre. Y añade: «Pero sobre todo pérdida. No la pérdida de un sentido totalizador y legitimante, que la poesía puede o no representar; la pérdida del matiz, la pérdida del detalle, la pérdida de los contornos que resaltaban la elegancia del acto de vivir» (Milán, 1993: 7). En este sentido, ante la forma evanescente del padre, ante la ausencia, ante el aura que la confirma, el poeta pierde, una y otra vez, la realidad posible. El aura es, pues, lo cercano en su lejanía y lo lejano en la ilusión de una cercanía inalcanzable. «Ya a mi lado, pruebas / un sorbo que te sabe

¹⁶ En el transcurso de la reflexión teórica por la que se llegó a este punto, se tomaron de Bachelard dos herramientas de análisis: la forma y el hábito sonoro. Este último es mantenido entre paréntesis con el fin de concentrarnos en la mirada, aspecto poético que está estrechamente relacionado con la forma. Más adelante, en el presente capítulo, nos ocupamos detalladamente del hábito sonoro en relación con la voz.

¹⁷ Se dijo anteriormente que la mirada es capaz de corporeizar una realidad de pensamiento, pero no de sostener el cuerpo de esta realidad.

extraño» —escribe el poeta. «A mi lado» y «te sabe extraño»: lo familiar y lo foráneo se funden como siendo siempre el uno el secreto del otro, como estando siempre el uno dentro del otro, como si extrajeran de esta fusión la intensidad que les otorga forma, y como si, a la vez, cada uno se constituyera en la amenaza de la forma del otro, en aquello que la hace vacilante y la desvanece.

En otro poema de *La luz del regreso*, Mitre nos otorga otra vez esta extraña sensación de fusión de lo familiar y de lo foráneo. Dicen, pues, sus versos:

En el regreso
(¿borrón y cuenta nueva
como la cara del sueño?)
(...)
Mi sombra en la puerta
el silencio
Bajo el cielo natal
la tierra de la extrañeza.
(Mitre, 1990: 58)

En este fragmento, la pregunta contiene lo irremediable: en la lejanía, lo familiar se toma foráneo, de tal suerte que el regreso no resuelve esta distancia; por el contrario, la devela y la intensifica. ¿Es posible —se pregunta de algún modo el poeta— que el regreso no sea capaz de acercar lo que hasta entonces había permanecido lejano? ¿Es posible que el regreso no sea capaz de hacer de la realidad de pensamiento realidad efectiva? Y el mismo poeta se responde: «Mi sombra en la puerta / el silencio / Bajo el cielo natal / la tierra de la extrañeza.». El regreso no solamente no le otorga el gozo de la cercanía de lo añorado, sino que además profundiza la lejanía. Lo que hasta entonces le era familiar, ahora le es foráneo, y en esta tierra extrañamente natal el poeta no puede ser más que una sombra, no un cuerpo, sino ausencia de un cuerpo. En otras palabras, es tanta la lejanía, que en el poeta lo cercano es ausencia, y en lo lejano la ausencia es el poeta. De este modo, el mismo yo poético es foráneo en el poema, es decir, como yaba, solamente forma.

En suma, porque yaba descende la mirada, la del poeta se hace perspectiva, es decir, profundidad sin profundidad. En otras palabras, porque yaba descende la mirada, la del poeta, como en el fragmento que acabamos de abordar, descubre la vacilación del cuerpo que había esperado, la fuerza convirtiéndose en sólo forma. Pero la forma, como el cuerpo, también está condenada a regresar al aura. Si la primera cerveza, la que funda la espera, trae el cuerpo que la mirada no logra sostener, es la segunda cerveza, cuando buscando este sostenimiento imposible se convierte en la primera y funda otra vez la espera, que esta vez origina la forma que la mirada

tampoco logra sostener. Y es que la mirada no puede más que encontrar la ausencia como lo irremediable. Entonces sucede: a «mi lado», «natal», pero «extraño». Como si la dimensión del instante, espacio-tiempo del ausente, debiera su conformación a la interconexión de distintas dimensiones, que Bachelard, intuyendo el instante, nomina hábito sonoro, forma o perspectiva sin profundidad; y nosotros, pasado o porvenir. Y como si esta interconexión hallara su fundamento en el recuerdo o en la promesa, o en la espera o el deseo que fusiona a ambos.

Por Blanchot sabemos que el ausente o, en sus palabras, «la ausencia de tiempo» es un tiempo sin presente, sin presencia. Por lo tanto tampoco existe un pasado, porque lo que es sin presente no puede suceder ni siquiera como habiendo sido. En la ausencia de tiempo, decía Blanchot, las cosas no suceden: regresan. Pero no regresan como lo que se conoce, sino como lo que se reconoce y, por lo tanto, se espera. Lo que regresa es lo inaccesible. Blanchot deposita la explicación de toda esta abstracción teórica en la relevancia de la muerte como gestora del ausente. Porque la muerte se hace presente, el presente es ausente; la muerte mata el presente y al hacerlo se eterniza, pues mata también el tiempo por el que ella puede hacerse presente. De este modo, el instante puede regresar y con él la muerte, pero ni el uno ni la otra se consuman nunca. Entonces, concluía Blanchot, el presente no puede ser más que una sombra. Esto nos permite asumir que el otro, el que está a mi lado, existe sólo como lo reconocido en la desesperanza de mi espera, como un regreso que debe su infinita venida a la intensidad de mi deseo y como un presentimiento de existencia que toma la forma de una mirada capaz de ver la ausencia. Entonces, lo que está a mi lado es una profundidad sin profundidad: espera, deseo y mirada. Es la ausencia develada por lo vacilante de una intensidad formal.

Por lo señalado en páginas anteriores, se entiende que cuando la mirada corporeiza una presencia presentida confirma la realidad de pensamiento como posibilidad y la posibilidad como parte de la realidad. Pero a su vez, confirma la ausencia, porque lo que se mira en la espera y el deseo puede ser sólo realidad de pensamiento. Por esto, sabemos que la creación de la mirada —el cuerpo— es afectada, adjetivada, como se dijo en otra ocasión, por la significación de lo vacilante. Así, el cuerpo deviene forma o intensidad formal, es decir, profundidad. No obstante, esto no lo libera de la adjetivación de lo vacilante. La forma también está sujeta a ella.

Vimos en el poema que la concentración de la intensidad de la forma y de su desvanecimiento, es decir, la concentración de la espera, de donde la forma saca su fuerza, y del descenso de la mirada, de donde la forma extrae su debilidad, funden en una sola la primera y la

"Esta referencia fue utilizada en el capítulo anterior. Cfr. Blanchot, 1992: 24-25.

segunda cerveza¹⁹. Esto quiere decir que en el momento en que la segunda cerveza es otra vez la primera, la forma se devela, no como intensidad, ni siquiera como intensidad desvaneciente, sino como instante. En otras palabras, en Mitre, la mirada del poeta al cuerpo y a la ausencia, la intensidad formal y su desvanecimiento, no responden a un proceso por el que primero ocurre lo primero y luego lo segundo, sino que se trata de un movimiento que implica la simultaneidad de lo uno y lo otro y que, por lo tanto, integra al cuerpo presente y al cuerpo ausente en una mutua implicancia: la forma. Así, cuerpo y ausencia, intensidad formal y vacilación formal, porvenir y pasado no son componentes causales de un sistema, sino más bien, unidades indisociables de una propensión poética. Es decir, la ausencia no es aquello a lo que el desvanecimiento, como cuerpo y como forma, ha dado cabida, sino que es el cuerpo mismo, pensado, presentido, aura; entonces, el desvanecimiento de la forma es a su vez origen de su intensidad, y el pasado es indistinguible del porvenir.

La espera, la realidad de pensamiento, implica tanto la evocación como el advenimiento. Por esto, en el instante no es posible el encuentro. Veo la forma porque la espero y la espero porque ésta vuelve al aura cuya intensidad presiento para que sea forma: nunca termino de encontrarla, nunca llego a reunirme con ella. Veo el cuerpo porque percibo su aliento en la realidad en que lo pienso y lo pienso porque me rodea la ausencia de un vacío colmado por este aliento. «Ausencia de tiempo», diría Blanchot, donde el tiempo es sin presente, donde nada sucede ni sucedió ni sucederá, donde más bien todo regresa como lo desconocido reconocido, como lo esperado, diría Paz, cuando se ha dejado ya de esperar, pero también como lo inaccesible. Entonces sucede: a «mi lado», pero «extraño». Aunque yaba y el poeta se reúnan en el poema, las dimensiones a las que pertenecen jamás se encuentran. Yaba bebe un sorbo de la cerveza con la que el poeta mata el tiempo mientras lo espera. En otras palabras, yaba no está ahí cuando prueba esa cerveza y, sin embargo, está intensamente ahí, al lado del poeta, probando un sorbo de cerveza. Y es que sólo lo ausente es intensamente presente.

Quizás a esto se deban los últimos versos de nuestro fragmento 2:

Luego hojeas
los diarios que traías
bajo el brazo
hasta dar
con la página huérfana
donde el encuentro

¹⁹ Se anotó en páginas anteriores que la primera cerveza funda la espera, mientras que la segunda apela infructuosamente a la continuidad. Una vez que la mirada de yaba desciende y la mirada del poeta enfrenta la ausencia, la segunda cerveza retorna a su condición de primera cerveza: la duración se confirma como posibilidad, no como realidad, y, fortuitamente, lo posible, no lo real, fundamenta la realidad.

se borra
y la soledad me rodea.

Es en la «página huérfana» entonces donde el ausente se concretiza como imposibilidad de presente o consume el presente como sólo posibilidad, nunca como efectividad; en suma, es en la «página huérfana» donde, como veremos, las propensiones poéticas nos llevan al movimiento poético. Pero ¿qué es la «página huérfana»? ¿por qué es la orfandad de una página la que concentra y devela el movimiento poético?

Probablemente, el inicio de un camino para emprender una búsqueda que otorgue posibles respuestas a estas preguntas pueda encontrarse en las siguientes palabras:

No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen. (Blanchot, 1992: 25-26).

No obstante, antes de ingresar en los recovecos de la obra y de la imagen en busca de la «página huérfana» de Mitre, es necesario atar algunos cabos que aún quedaron sueltos. Con este objeto, queda pendiente este diálogo con Blanchot y cabe retomar el que se sostuvo con Bachelard a propósito del «hábito sonoro».

II.2.3. Intensidad y vacilación de la realidad en el habla

Antes de que el encuentro del poeta con su padre se borre en la «página huérfana», es importante reparar en el silencio de yaba. Hay una voz en este poema, la del poeta, que habla a un tú poético que nunca responde. No obstante, ¿es realmente cierto que esta voz poética habla? La exploración del poema con esta pregunta latente nos impulsa a traer a colación esa noción bachelardiana que sirve a su autor para separar el instante de la ilusión de la continuidad, para expresarlo como tiempo discontinuo. En el instante, nos decía Bachelard, el pasado no es lo sucedido, sino una resonancia, un «hábito sonoro», entendido este último como una parte de la melodía del instante, pero nunca parte material. Implica un regreso, efectivamente, pero un regreso que, perteneciendo al instante, asume su novedad. La puesta en diálogo con el planteamiento de Blanchot sobre la «ausencia de tiempo» nos permite afirmar que el instante es una sinfonía en la que nada sucede, sino que todo regresa, pero regresa como advenimiento. Por esto, aquí nada es conocido sino sólo reconocido. Lo reconocido no tiene la seguridad de lo conocido, requiere de un cuestionamiento —¿es o no es?—, de atención, de cierta observación. Lo reconocido es lo posiblemente conocido, sólo una resonancia, un eco; la prolongación de un

sonido, la onda que lo transmite, nunca el sonido mismo. Ahora bien, si en el instante nada se hace presente y todo lo que lo habita es resonancia, inclusive el porvenir si se atiende al hecho de que lo que regresa es a su vez advenimiento fortuito, entonces ¿qué es el silencio en el instante?

Al referirse a la paradoja de la inspiración como a ese momento en que el escritor no produce palabra alguna, inmerso en un silencio que supera su voluntad, Blanchot atiende a un algo que habla en el lugar del escritor. Dice el autor:

Sí, eso [en la inspiración] es sin fin, eso habla, no deja de hablar, lenguaje sin silencio, porque en él el silencio se habla. (...) murmullo infinito abierto cerca nuestro, bajo nuestra palabra común y que parece una fuente inagotable. Le dice a quien escribe: te doy la llave de todas las palabras. Promesa maravillosa, promesa que cada uno se apresura a interpretar como si hubiese dicho: tendrás todas las palabras. Pero lo que se ha prometido es más aún, no sólo el todo de la palabra, sino la palabra como origen, la irrupción pura del origen, allí donde hablar precede no a tal o cual palabra, sino a la posibilidad de la palabra, donde hablar se precede siempre a sí mismo. (Blanchot, 1992: 172).

Dos aspectos en este fragmento hacen análogos a la inspiración y al instante: el murmullo y la irrupción del origen. El murmullo es la sombra de una voz, por lo que su cercanía también exige de nosotros, como la resonancia, el reconocimiento de algo. La irrupción del origen nos recuerda sin dificultad la novedad fortuita o repentina del advenimiento del hábito sonoro. Estas semejanzas salvan a la analogía propuesta del desatino, pues nos brindan la posibilidad de buscar el silencio en el instante, partiendo de su significación en el punto en el que inspiración pura y falta de inspiración se confunden²⁰. Pues bien, el silencio de Blanchot es parlante; es más, es un habla infinita. Algo, «eso», nunca cesa de hablar. Pero este hablar —continúa el autor— no es anterior a la palabra sino a «la posibilidad de la palabra» y, para él, esta posibilidad y el hablar son sinónimos: «el hablar —dice— se precede siempre a sí mismo». En la lógica de esta afirmación, el silencio es el espacio propicio para que se produzca aquella habla que es anterior a toda otra habla. Habla que no se manifiesta en la palabra, sino precisamente en su silencio, es decir, en lo que en la palabra es ausencia. ¿Quién habla entonces en el poema de Mitre? o ¿quién asume el silencio de sus versos?

Cuando «eso», en términos de Blanchot, habla, el habla no dice sino que resuella y el sonido de su aliento llega a nosotros, del mismo modo que el cuerpo y la forma, como una sombra, esta vez la de la palabra; como un algo, por tanto, que regresa y que reconocemos en el presentimiento de una presencia. Así, en el silencio, el habla no tiene voz porque es producida

²⁰ En lo que continúa al fragmento citado, Blanchot arguye que el estado infértil del artista no es consecuencia de una carencia de inspiración, sino más bien de la llegada al punto extremo en el que la inspiración pura se parece a la falta de inspiración y donde el artista queda sometido a una carencia de poder.

por la ausencia de una voz. El habla del silencio no pronuncia palabras, sino el vacío de la palabra, la falta de la voz que la significa, la ausencia que la llena, la posibilidad, en suma, de la palabra y la palabra como posibilidad. En efecto, entendido el espacio-tiempo del instante como la ausencia de tiempo y de lugar, es decir, asumido el suceso no como lo que acaece sino como regreso-advenimiento posible y como posibilidad que colma el aura que presentimos y reconocemos, cabe sospechar que la palabra del instante contiene también este vacío. Más aún, quizás a este vacío deba el instante su aparición y su eternidad. En su último poemario, *El paraguas de Manhattan*, Mitre nos habla, de algún modo, de la experiencia de este silencio. Los primeros versos de su poema «Sobre un mapa» son, así, los que siguen:

Con el dedo índice en el mapa
extendido sobre la mesa,
sigue las líneas que trazan
los países que ha recorrido.

Se demora en las varias
ciudades donde ha vivido.
Murmura sus nombres
y la noche en el cuarto
se puebla de voces.

(Mitre, 2004: 68)

El nombre aquí no es una palabra concreta, sino solamente un murmullo. Aquí no se intenta comunicar un nombre, sino manifestar silenciosamente un pensamiento que se origina en la escritura de un dedo índice que, lejos de escribir, sólo sigue las líneas en el mapa. Escritura, por lo tanto, en la que está ausente la escritura; palabra donde está ausente la palabra. En este silencio, en tanto palabra posible, en tanto lo que la hace presente en su profunda ausencia, la palabra se abre a la posibilidad de la palabra, a lo que en ella habita de ausencia. Ni bien el poeta murmura unos nombres que encuentra en su espectral escritura sobre el mapa, se manifiestan en aquel cuarto voces de cuerpos ausentes. De este modo, el silencio de la palabra funda el vacío en la oscuridad de la noche y en la soledad de un cuarto, pues las voces que colman este silencio, lejos de suscitar una presencia, llenan la nada, la del cuarto y la noche, de recuerdo, de pensamiento y, por lo tanto, de ausencia. En el vacío que significa esa noche y ese cuarto, el tiempo se borra —las voces son sombra de un presente—, y el espacio se aleja, pues lo que ahora lo habita trae consigo la extrañeza y la lejanía. De este modo, el vacío funda el instante. Por esto, en el espacio-tiempo la palabra no pronunciada, sino resollada, como se dijo arriba, es tanto palabra como posibilidad, el silencio que la habita, como la posibilidad de la palabra, el silencio que la dice, dos aspectos distintos de la palabra del instante, pero mutuamente

implicados, como, en su momento, la ausencia y el cuerpo, la intensidad y el desvanecimiento. Dos aspectos, además, por los que no es excesivo nominar palabra poética a esta palabra silenciosa: «palabra lanzada a su plenitud más allá de un sentido fijo, sustraído a su único contexto» dice, pues, de ella Quinteros cuando la encuentra en *Morada*, así, ausente de escritura y de palabra²¹. Y añade a propósito de este hallazgo: «las palabras que flotan o se arraigan en el estado original de ser signos también del silencio que los produce como objetos deseantes de materialidad son marcas constantes para la lectura de la obra de Mitre.» (Quinteros, 1987: 183).

Lo anterior sugiere que para experimentar la expedición en los recovecos de la palabra poética con que Mitre asume en «Yaba Alberto» la posibilidad de hablar con un tú poético deseado, habría tal vez que comenzar por el silencio concentrado en la mirada, deseante por excelencia de materialidad. Yaba, en el poema, no habla, nunca habla, solamente mira y reconoce: «Vacilante / de la puerta miras: / me reconoces:». La voz poética tampoco habla: cuenta²². Efectivamente, contar es una forma de hablar, pero no en este poema, puesto que aquí lo que se cuenta es una mirada. «Yaba Alberto» es menos un diálogo con un tú poético al que el poeta se dirige que el cuento de un cuadro. En este poema, la voz poética mira; el habla es aquí mirada. Lo es en el sentido de que no apela al tú poético más que como un co-observador de eso que solamente se mira. Así, por ejemplo, mientras en «El peregrino...» se encuentran versos del tipo «ven tú conmigo...» o «escucha esa voz», que solicitan la acción del tú poético, los versos de «Yaba Alberto» requieren de él solamente la mirada: «Entro en el bar forastero», «de la puerta miras», «Ya a mi lado, pruebas / un sorbo que te sabe extraño». Por esto, la palabra que erige este poema es la palabra del silencio, la de la ausencia del habla, donde la mirada tiene la supremacía. «¿Cómo podría aferrarme a la presencia en su sencillez sin correr el riesgo de hacerla desaparecer? —se pregunta Blanchot— ¿Cómo podría aprehenderla aunque sólo fuese por la mirada?» (Blanchot, 1996: 113). Y busca una posible respuesta en el mito de Orfeo:

Recordemos una vez más a Orfeo y a Eurídice. Eurídice es la condición de lo extraño, de la lejanía extrema que es el otro, en el momento del frente a frente, y cuando Orfeo se da vuelta, al dejar de hablar para ver, su mirada se manifiesta como la violencia que da la muerte, el espantoso alcance. (*Ibidem*).

²¹ En esta ocasión, Quinteros se refiere a la palabra ausente con que Mitre concluye la siguiente estrofa: «Suavemente / Nos va conquistando / La» (Mitre, citado por Quinteros, 1987: 184).

²² Cabe recordar que en este poemario, Mitre cuenta, en una carta —«cuento de un canto»—, el proceso de creación de «El peregrino...». No obstante, si bien «Yaba Alberto» carece de la narración que de cuenta de su creación, en el interior de este poema es perceptible el deseo del poeta de contar la aparición de una ausencia. En «Yaba Alberto», el poeta no dialoga con el padre, le cuenta —como contando indirectamente al lector— cómo la ausencia devela su muerte. En «El peregrino y la ausencia», en cambio, como se ve más adelante, en otro capítulo de este trabajo, el poeta busca menos el contar que el *hablar con*. Tal vez por esto introduce en su poemario el «Cuento de un canto», casi como subsanando una falta en «El peregrino y la ausencia».

Más adelante, el autor confirma: «Por lo tanto, habría que afirmar que el hombre frente al hombre no tiene más alternativa que la de hablar o matar», y advierte: «si ocurre alguna vez que el *ego* cae bajo esta intimación (el habla o la muerte) ello significa que está en *presencia* del otro.» (*Ibidem*).

Hablar o mirar, hablar o dar muerte: la palabra se erige como posibilidad, puesto que el «otro» sólo aparece en el habla. No es casual que el mismo Blanchot, en otro de sus libros, dijera también de Orfeo:

Sólo es Orfeo en el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, sólo tiene vida y verdad después del poema y por él, y Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra, y que sólo lo libera vivo y soberano en el espacio de la medida órfica. Sí, esto es cierto: sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en el «infinitamente muerto.» (Blanchot, 1992: 163-164).

Más adelante, el autor establece una relación casi tautológica entre la inspiración y la mirada de Orfeo a Eurídice. «La inspiración —dice-- es mirar a Eurídice sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley» (*Ibidem*). Relación que lleva al autor a hacerse una pregunta que su búsqueda responde casi²³ afirmativamente: «¿Entonces la inspiración transformaría la belleza de la noche en la irrealidad del vacío, haría de Eurídice una sombra y de Orfeo el infinitamente muerto?» (*Ibidem*).

Recordemos que en «Yaba Alberto» se confrontan dos miradas: la del padre y la del hijo. Mientras la del hijo otorga intensidad, primero al cuerpo y después a la forma del ansiado²⁴, la del padre, descendiente, devela el carácter vacilante de cuerpo y forma que entonces se desvanecen en el mismo movimiento que los intensifica. En cuanto al habla, se reparó en el hecho de que, en este poema, ella es silenciosa y lo es porque está supeditada a la mirada. Yaba no habla porque la mirada por la que existe como cuerpo y forma intenso-vacilante, como cercanía que pertenece a la lejanía, como presencia que colma el espacio de ausencia; porque esta mirada por la que existe, en suma, como vacío, lo observa del mismo modo que se observa en un cuadro la extrañeza de lo familiar. Ante esta mirada, yaba no necesita hablar, solamente

²³ Este «casi» se explica por el hecho de que la teoría de Blanchot gira en torno a paradojas que, como tales, no permiten la afirmación o la negación contundente de nada.

²⁴ Es importante hacer hincapié en el hecho de que aquí el antes y el después son en realidad simultáneos. Lo vacilante adjetiva el cuerpo que entonces se devela como forma. No obstante, lo vacilante también adjetiva la forma que entonces, como se ve más adelante, se devela como palabra, también adjetivada por lo vacilante. Pero estas propensiones poéticas, como se dijo anteriormente, no pertenecen a un movimiento sistémico causal sino al movimiento simultáneo, poético, del instante.

aparecer, moverse, espaciarse y ser su ausencia de ser, regresar como lo reconocible no conocido, como sólo aura que colma el espacio. Del mismo modo, el poeta no busca hablar, porque su habla está supeditada a su mirada: busca reconocer la ausencia que transforma el espacio en vacío, busca un cuerpo, una forma y una muerte. En este sentido, la palabra es posibilidad, pues el poeta mira el cuerpo, la forma, y, pudiendo hacerlo, no habla. Como se dijo anteriormente, aquí, la voz poética pertenece a la mirada del poeta, no a su voz. Cuerpo y forma abandonan el sostenimiento que puede otorgarles el canto y se sumen en su desvanecimiento, en su ausencia, en su muerte. En este poema prima el silencio.

No obstante, por Blanchot sabemos que el silencio entraña el habla; más aún, por las implicancias de su teoría no es excesivo afirmar que el silencio contiene la más intensa de las hablas. De algún modo, Mitre también lo presiente así. Probablemente por esto, en otro poema de la *Luz del regreso*, escribe:

Así ahora que, lejos,
rodeado de bosques
que nada le dicen
(pues nada ha perdido en ellos)
la escucha
y escribe:
«La ausencia es el tardío nombre
de lo que amamos,
y la música
su único cuerpo que nos es dado.

Gladis Moreno:
tu voz y las palabras
no se separan en el silencio.»
(Mitre, 1990: 30)

En la absoluta lejanía, ahí donde a uno todo le es tan foráneo que ni siquiera nos es dada la posibilidad de presentir la extrañeza de lo familiar —«lejos — escribe el poeta— / rodeado de bosques / que nada le dicen / (pues nada ha perdido en ellos)»—; ahí donde nada, ni siquiera el recuerdo, ni la búsqueda, ni el deseo, ni la espera nos corresponde, en esta soledad absoluta y absolutamente silenciosa, algo se escucha, algo aún nos acompaña. Y es que inclusive en esta foránea lejanía, existe ausencia. Entonces, cuenta el poeta: «y escribe: / "la ausencia es el tardío nombre / de lo que amamos, / y la música / su único cuerpo que nos es dado. / Gladis Moreno: / tu voz y las palabras / no se separan en el silencio."». Ahí donde nada se oye más que el silencio, donde sólo hay soledad y la inmensidad es tan vasta que todo en ella es lejanía; ahí aún podemos escuchar la resonancia de un recuerdo, «un tardío nombre». Así, la nada del decir de aquellos

bosques, la nada misma que ellos pudiesen representar, solamente puede existir como vacío, como la unidad de la nada y la ausencia. De este modo, es por aquella música, que trae consigo la sombra de un cuerpo, que esta nada de la lejanía deviene vacío; entonces sí se ha perdido algo en ella, porque también en su silencio viaja el «el tardío nombre / de lo que amamos», una presencia posible que habita nuestro pensamiento, la ausencia que sufrimos. Entonces, efectivamente, el silencio contiene la más intensa de las hablas: el cuerpo-canto que miramos en la participación común de voz y palabras.

Es cierto que Blanchot hace referencia explícitamente a un silencio poético, es decir a aquel silencio que corresponde a lo que él llama la aridez del escritor. ¿Pero acaso no es también poético el silencio que agobia a «Yaba Alberto»? ¿Acaso este silencio no entraña también esa suerte de aridez poética? Si el silencio de esta aridez contiene, como dice Blanchot, aquella habla de la palabra inagotable, entonces en él la palabra como posibilidad se convierte en la posibilidad de la palabra. Es cierto que la mirada confronta dos alternativas: la del habla y la de la muerte, pero esto no las hace excluyentes. El silencio no sucede al desistimiento del habla, sino que está en el seno de la palabra no pronunciada. A su vez, la palabra no pronunciada es el lugar que se ha dado a la mirada: «...cuando Orfeo se da vuelta—se nos cuenta arriba—, al dejar de hablar para ver, su mirada se manifiesta como la violencia que da la muerte.». Sin embargo, al entrañar el silencio la palabra inagotable, el lugar que se otorga a la mirada es el de la fuente infinita de la palabra, el del habla intensa que, paradójicamente, debe su fuerza a su mutismo. De este modo, renunciar a la palabra como posibilidad implica optar por el espacio-tiempo del habla, por su instante, por la infinita posibilidad de la palabra. Adicionalmente, eso de que «el hombre frente al hombre no tiene más alternativa que la de hablar o matar» no significa que el hablar excluya el matar, sino que nos entrega esa «intimación», como la llama Blanchot, por la que podemos advertir la «*presencia* del otro». Si callamos, en la palabra no pronunciada, el silencio genera ausencia y en la ausencia siempre habita el otro —el otro como presente en su ausencia, como ausente en su presencia—, por el que el espacio-tiempo es vacío. Hablar, a su vez, no nos salva de esta ausencia, pues, como advierte Blanchot, el habla contiene «siempre la exigencia de tener que oír, en lo que dice, más de lo que dice y más que todo decir» (Blanchot, 1996: 118). En otros términos, el silencio contiene a la palabra inagotable así como el habla contiene al silencio. Asimismo, al ocupar la mirada el espacio que le otorga la palabra no pronunciada, la mirada nos conduce siempre a la intensidad de la palabra, al cuerpo-canto, decíamos arriba, que se origina en la participación común de la voz y las palabras que miramos.

En «Yaba Alberto», la supeditación del habla a la mirada (en el caso de yaba) y la pertenencia de la primera a la segunda (en el caso del tú poético) cristalizan en la palabra, no del poeta ni de yaba, sino de ese «otro» que habla en el habla y muere en ella. En un principio, a este otro le llamamos realidad de pensamiento por la que presentimos una presencia colmándolo todo y presencia presentida que la mirada, a la vez que corporeiza, confirma como posibilidad. El cuerpo se desvanece y su muerte colma el espacio-tiempo de ausencia. Entonces, por la mirada, este cuerpo es cuerpo, pero también solamente forma. No obstante, la forma también extrae de la mirada su intensidad y su vacilación. La mirada desea la forma, dijimos anteriormente, la espera, y la hace intensa, pero ni bien busca su materialización, la forma vacila y se desvanece confirmando una vez más la ausencia, la muerte y el vacío. En el poema, todo el peso de esta propensión poética recae en «la página huérfana», «donde el encuentro / se borra —escribe el poeta—/ y la soledad me rodea.».

Pero ahora que a este movimiento se añade el habla o el silencio de la palabra, tal vez sea el momento de retomar la pregunta que había quedado pendiente: ¿qué es la «página huérfana»? ¿por qué es la orfandad de una página la que concentra y devela el movimiento poético al que propende todo en el poema? La primera pregunta nos obliga a mirar el poema como si miráramos una página huérfana y entonces reencontramos todo lo que hasta aquí nos ha ido envolviendo: la intensidad de una espera, la vacilación de un cuerpo, el descenso de una mirada, el deseo de una forma, su extraña lejana cercanía y el vacío tan lleno de ausencia. Entonces reparamos en las palabras que, irremediabilmente, confirman todo esto al aparecer la página huérfana en el poema: borramiento y soledad; el borramiento de un encuentro y la omnipresencia de la soledad. ¿Qué es entonces la «página huérfana»? Metonimia, habíamos dicho, por la que el poeta regresa siempre a su orfandad. Por esto, la página huérfana es tal vez el espacio donde ocurre la adjetivación de lo vacilante, y, por tanto, el espacio donde el poema siempre se reinicia, pues lo vacilante intensifica el deseo. Así, si la vacilación del cuerpo precipita la forma por un deseo que, ante la refundación de la espera por la segunda cerveza, permanece deseo, entonces la vacilación de la forma no puede cesar el movimiento poético, porque no hace más que repetir la ausencia del cuerpo por la que la primera cerveza es la segunda cerveza. Entonces el poema se repite y la vacilación de la forma habría precipitado el habla por el que el poema existe. ¿Pero cómo existe el poema si al vacilar la forma se consume la ausencia? Precisamente como página huérfana, como borramiento y soledad, como silencio y vacío. Nadie habla, sólo una voz poética piensa y espera en la omnipresencia de la ausencia. El canto es página huérfana, página «donde el encuentro / se borra». En las tres primeras estrofas del poema, lo que en la voz poética se mira

es precisamente el movimiento de la imagen de un encuentro —la llegada del padre, su mirada, su colocación al lado de quien lo espera, el sorbo de cerveza que bebe, los diarios que hojea—, en tanto que lo que se borra en la página huérfana es la palabra. En efecto, la vacilación de la forma precipita el habla, pero en esta última, la palabra tampoco se libera de la adjetivación de lo vacilante. Se borra el encuentro porque se vacía la palabra que lo cuenta, se vacía la hoja y la colma la orfandad. El silencio es absoluto. Ausente la palabra del poema, la espera del ansiado deviene espera del habla capaz de crear el encuentro. Y es que, como acertadamente arguye

García Pabón:

El silencio en tanto no sentido opera [en Mitre] como límite y como provocación. Como límite porque es «marca insuperable»²⁵, más allá de él no hay sentido; y como provocación, porque la tarea es, precisamente, colmarlo, llenarlo de sentido, hacerlo hablar, superando así tanto el mismo silencio como el sentido (...). Una y otra vez saltar al silencio para caer, una y otra vez, en sentido (...). Un poco con él y otro poco contra él, se arma el lenguaje» (García Pabón, 1982: 177)

Entonces, efectivamente, vacila la palabra y se vacía; una vez más, el encuentro se borra y la orfandad se suscita: «Yaba Alberto» confirma el silencio como «marca insuperable», pero también es cierto que lo hace como provocación: la vacilación de la palabra precipita el canto naciente del silencio, del hecho de que ni yaba ni el poeta hablen, de su soledad y, paradójicamente, de la imposibilidad de su encuentro, pues al ser el canto el habla del silencio, yaba es un murmullo —sentido, diría García Pabón— en la espera que repentinamente habita las palabras mudas del poema. Tal vez por esto, el mismo Mitre utiliza la palabra canto— «Cuento de un canto»— para titular la carta que, incluida en su poemario, hace referencia a uno de sus poemas.

Yaba es murmullo porque resuella en las palabras del poema y no porque el poema pronuncie su nombre ni porque el poeta insista en contar un encuentro —«un poco con [el silencio] y otro poco contra él, se arma [pues] el lenguaje». Entonces, yaba es murmullo porque el poema es atravesado por un tú poético ausente, que nunca responde, y que, por lo tanto, existe en una voz poética que no cesa de mostrarle lo que mira: «Al fin *te* veo llegar», «de la puerta *miras*», «*pruebas* un sorbo», «*hojeas* los diarios»²⁶. Entonces yaba está no en la historia del poema, no en lo que las palabras nos cuentan, pues sabemos que esta historia se borra, y que, por lo tanto, en ella, yaba no es más que la ilusión de un deseo, una intensa realidad de pensamiento que él confirma con su vacilación y su desvanecimiento. Yaba no está en la historia, sino en el

²⁵ El autor extrae este verso de *Mirabilia* (1979: 45).

²⁶ Lo subrayados son nuestros.

canto de las palabras, en el sonar rítmico de la segunda persona del verbo que él es en el poema, en el «te», «miras», «pruebas», «hojeas», donde él no es, ni mira, ni prueba, ni hojea. Yaba está en el vacío de las palabras; está en su canto precisamente porque es la ausencia de la palabra. Tal vez por esto, el poeta comienza la segunda parte de su poema con la siguiente estrofa:

Fragmento 3

II

Entonces comprendo
(y es inútil el llanto, el grito,
la rebeldía):
te has muerto
y no hay más remedio
que cambiar
el curso del poema
rumbo a tu ausencia
definitiva.

(Mitre, 1990: 10)

En este sentido, es importante atender al hecho de que es él, yaba, el que encuentra entre las páginas de su diario aquella que es huérfana: «Luego hojeas / los diarios que traías / bajo el brazo / hasta dar / con la página huérfana». Yaba no solamente encuentra esta página, sino que además la busca, hojea los diarios hasta dar con ella, como si su intención no fuera la lectura, sino la apertura de la orfandad. Quizás haya en esta búsqueda un sentido de pertenencia, un deseo de encontrar aquello a lo que uno corresponde. Yaba vive en el poema como habitando una página huérfana, como siendo el ocupante de la orfandad del poeta. Él es a quién lo vacilante afecta. Él es el cuerpo y la forma, la realidad de pensamiento, la intensidad de un deseo, el habitante de una espera. De este modo, ni bien la página huérfana es hallada, el propio poema asume esta orfandad, como si al encontrar este vacío, yaba hiciera del poema su casa. El poeta comprende, quizás con la comprensión de un hijo que oye a su padre. Entonces advierte: «no hay más remedio / que cambiar / el curso del poema / rumbo a tu ausencia / definitiva». Y es que yaba ni siquiera está en su nombre cuando éste es pronunciado, sino en el vacío de su nombre, en lo que su nombre tiene de ausencia. «Yaba Alberto» no es la historia de un encuentro, es, desde el título, el canto silencioso de una ausencia.

Recordemos que este canto nace del vaciamiento de las palabras, es decir, del silencio de una voz. Recordemos también que ante la necesidad de elegir entre el habla o la muerte, la única posibilidad es el silencio. Se había dicho, con Blanchot, que la mirada da muerte en el momento en el que se deja de hablar para ver, es decir, que el silencio y la muerte son intrínsecos en la mirada. También se dijo, de algún modo, que si bien el silencio es nuestra única alternativa de

elección, en sí mismo es imposible. Cuando se opta por él, algo, «eso», el «otro», en palabras de Blanchot, habla y lo hace intensamente, con esa habla pura que solamente puede ser la del silencio, la de la palabra vacía, cuya ausencia despierta en nosotros el infinito deseo de buscar en ella todos los sentidos. Asimismo, si optamos por el habla, es decir por la prescindencia del silencio, no dejamos de vincularnos con él, pues sabemos ya que «eso», el fiel habitante del silencio, no deja de hablar cuando el habla habla. Entonces el silencio puro es siempre habla pura, ya sea que hablemos o no. En este sentido, porque «Yaba Alberto» es el canto de una ausencia, es decir, el silencio del que hablamos aquí, «eso» en el poema es yaba, con todo el vacío que esta palabra implica, pues es de esta ausencia de la que se trata. Entonces, la voz poética en «Yaba Alberto» pertenece menos al poeta que a yaba, el «otro» que nunca está presente y que nunca responde: la voz poética es de la ausencia y del silencio.

11.2.4. El canto en la paradoja de la muerte

Si, entre el habla y la muerte, el silencio es nuestra única alternativa a la vez que su esencia consiste en su imposibilidad, entonces por lo primero está vinculado a la muerte (o vacilación) que da la mirada —dejar de hablar para ver—, pero por lo segundo a la intensidad del deseo —hablar para no dar muerte. Esto quiere decir que ante la ausencia que la muerte gesta, el deseo produce presencia, porque la ausencia produce deseo. No obstante, sabemos que esta presencia no es presencia del presente, sino del ausente. Es decir, es un presentimiento repentino de presencia, carente del transcurso del suceso, y aura y resuello en el entorno. En este sentido, es presencia como lo son la sombra y el murmullo; pero no la sombra que se ve en un lugar ni el murmullo que se escucha venir de una determinada dirección, sino más bien la dispersión de una sombra o el esparcimiento de un murmullo. En otras palabras, sombra que se mira pero que no se aprehende con la mirada y murmullo que se oye, pero que escapa a nuestro oído. Nunca sabemos a dónde pertenecen ni de dónde vienen. Son habitantes del instante, del espacio-tiempo, regreso de un pasado esperado y, a la vez, advenimiento de un porvenir prometido, son el deseo y la ausencia que lo intensifica ahí donde la presencia es imposible como presencia; son, en fin, la paradoja de la muerte²⁷ en la mirada. En otras palabras, intensa presencia que debe su intensidad a su ausencia.

²⁷ La paradoja de la muerte estriba en que suscita presencia porque suscita ausencia. La muerte genera vacío, el vacío está lleno de ausencia y la ausencia despierta el deseo por el que la presencia se presiente, sin que ésta deje de ser ausencia, es más, ausencia intensa. Ahora bien, en Blanchot, es por la muerte que la presencia existe como sombra o murmullo, pues porque la muerte llega esteriliza el tiempo por el que acaece y por lo tanto siempre regresa sin consumarse nunca. En esta ausencia de tiempo, nada puede ocurrir como haciéndose presente ni como habiendo

De este modo, si el canto del poema es el del silencio, vinculado por el habla al deseo y por la mirada a la muerte, entonces la paradoja de la muerte es el motor del canto, de tal suerte que éste también está sujeto a la adjetivación de lo vacilante. Así, si, como se dijo en líneas anteriores, en la vacilación de la palabra, el deseo precipita el canto, este último se desvanece, muere, en la última mirada. Pero aquí, la *última* mirada es la *primera* mirada. Es la última mirada porque después del desvanecimiento o muerte del cuerpo, de la forma, de la palabra y del canto no queda más nada. Entonces los últimos versos de la última estrofa citada se llenan de intensidad: «te has muerto / y no hay más remedio / que cambiar / el curso del poema / rumbo a tu ausencia / definitiva», y, efectivamente, «(...es inútil el llanto, el grito, / la rebeldía)». Con nada pudo el poeta asir la presencia que en todo el poema no hizo más que huir hacia su ausencia. Entonces es cierto: la ausencia es verdaderamente definitiva. Pero a la última mirada no puede suceder el final, porque, desvanecido el canto, la ausencia es tan definitiva como intensa. De este modo, es la propia comprensión de su definición, contundentemente declarada por el poeta —«Entonces comprendo»—, la que suscita el deseo, pero esta vez, en él, la espera o la promesa cambian el matiz de esperanza por el de nostalgia. Entonces, «cambiar / el curso del poema / rumbo a tu ausencia definitiva» no son versos de resignación que lleve al poema a contar una ausencia como antes un encuentro; por el contrario, intensifican la propensión poética a llenar la espera, pues la ausencia es extrema, definitiva, absoluta y, por lo tanto, así también tendrá que ser el deseo que esta ausencia produzca, ya que, por añadidura, así también tendrá que ser el vacío que esta ausencia colme. ¿Es entonces la nostalgia el punto extremo del deseo? En la nostalgia, el habla se torna evocación y la mirada no puede más que ver hacia atrás. Deseo y recuerdo lo abarcan todo, inclusive la promesa. En otras palabras, el desvanecimiento o muerte del canto suscita un hábito sonoro, una resonancia del pasado, diría Bachelard, que regresa, extrañamente novedosa, repentina, fortuita, para completar la sinfonía del instante. Una resonancia del pasado, diríamos nosotros, que es también una resonancia del porvenir.

Aquí adquieren nuevamente importancia aquellas palabras de Paz con las que iniciamos esta búsqueda. Decía el autor: «La espera misma se vuelve desesperación, porque la esperanza de la presencia se ha trocado en certidumbre de soledad. (...) La nada se abre a nuestros pies.». ¿No nos remiten estas palabras a los versos «el encuentro / se borra / y la soledad me rodea»? ¿No habíamos percibido ya la nada en el desvanecimiento del canto sobre la página huérfana que

ocurrido. Así, todo es posibilidad: sombra. En este trabajo, por paradoja de la muerte se entiende tanto la repetición de la muerte como gestora de la presencia como posibilidad, como el deseo que despierta en la ausencia el presentimiento de esta presencia.

yaba busca, encuentra y mira? Pero Paz también advertía: «Y en ese instante sobreviene lo inesperado, lo que ya no esperábamos. (...) Nace el ser de la nada.». Entonces todo comienza de nuevo. En el punto extremo del deseo, cuando la ausencia definitiva confirma, con el despertar de la nostalgia, la soledad; cuando, además, la desesperanza condena el deseo a la perennidad, miramos un cuerpo que llega delgado y lento, como era, como siempre será. Por la paradoja de la muerte, la última mirada es la primera mirada. Por ella, el canto se repite, pues, como dice Blanchot, al matar el tiempo por el que llega, la muerte nunca deja de llegar. La presencia se convierte en eterna posibilidad y la posibilidad en esperanza de llenar la ausencia. Porque la muerte nunca se consuma, también ella es posibilidad. Ahora bien, mientras más intensa es esta posibilidad, mientras más intenso es el presentimiento de su presencia, más definitiva es también la ausencia. Esta intensidad sobreviene cuando, en palabras de Paz, se abre a nuestros pies la nada, la muerte como posibilidad absoluta; es decir, cuando el canto, que había sido suscitado por el vaciamiento de la palabra, se desvanece en una ausencia tan definitiva que hace de la espera recuerdo y de la esperanza nostalgia. A su vez, la imposibilidad del advenimiento de la muerte no puede más que llenar de posibilidad la nada, pues el hábito sonoro que resuena en el recuerdo que habita el instante —yaba— es semilla intensa del cuerpo que, una vez más, el poeta perderá en el silencio de la mirada y recuperará en la suscitación de la forma. Como dice Octavio Paz:

En las imágenes y ritmos se transparenta, más o menos acusadamente, una revelación que no se refiere ya a aquello que dicen las palabras, sino a algo anterior y en lo que se apoyan todas las palabras del poema: la condición última del hombre, ese movimiento que lo lanza sin cesar adelante, conquistando siempre nuevos territorios que apenas tocados se vuelven ceniza, en un renacer un remorir y renacer continuos. (Paz, 1972: 189)

11.3. El corazón de la imagen

11.3.1. La sinfonía de la muerte: mirada y habla, vacío y nostalgia

Quizás sea por este reinicio que, después de asumir la ausencia definitiva, el poema nombre otra vez a yaba:

Fragmento 4.

III

Oh Yaba Alberto,
mi semen, mi semilla,
mi melancólico, mi sibarita,
mi siervo, mi califa,
mi Marco Aurelio,
mi Lezama Lima,

mi Corán, mi Biblia,
mi Labruna, mi Gardel.

dime:

ahora
¿Cómo
volver a la casa?

Sentarse a la mesa
¿con qué cara,
con qué ganas?

¿Cómo ir al Prado, yaba,
y jugar la partida
si ya tu muerte nos hizo
generalá dormida?

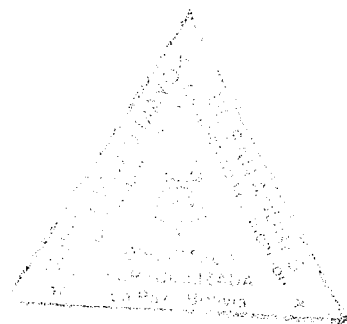
(Mitre, 1990: 10-11)

Dado que este fragmento, con que se reinicia el poema después del giro declarado del poeta, tiene por primer verso el nombramiento de aquel que yace hábito sonoro, es decir de aquellas dos palabras, yaba Alberto, que más que pronunciar un nombre emiten la resonancia de un recuerdo que habita, como vimos, en cada una de las palabras en las que el poeta mira a yaba; dado que esto sucede en el poema, no es descabellado presentirnos ante eso que Paz llama «ritmos» y que coloca al mismo nivel de «las imágenes». Tanto en los unos como en las otras, señala el autor, se transparenta una revelación. De este modo, la sinfonía del instante es espacio-tiempo de ausencia, donde el cuerpo, la forma, la palabra y el canto son propensiones poéticas que, siendo simultáneas en el hábito sonoro, conforman el movimiento poético absoluto, mismo que, en tanto ritmo, guarda una revelación, y que, en tanto morada de una revelación, es imagen.

La imagen, nos dice Debray, no es concebible separada de la mirada. Esta última no es, pues, algo así como un «rayo de sol móvil» que anima una suerte de material inerte, porque mirar, añade el autor, «no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia»; por esto: «La imagen recibe su sentido de la mirada.» (Debray, 1994: 38). Más adelante añade: «Falta aún que la capacidad expresiva y transmisiva de la imagen pasen por vías que no sean la de una lengua (natural o artificial). Mostrar nunca será decir.» (p. 51). «De toda imagen —continúa— se puede y se debe hablar, pero la imagen en sí misma no puede. (...) El lenguaje que habla la imagen ventrílocua es el de su contemplador.» (p. 52). En este sentido, la imagen debe su esencia de imagen a la mirada. Ausente la mirada, la imagen desaparece. Entonces, «ordenar lo visible» y «organizar la experiencia» quiere decir simplemente ver, en silencio, los infinitos

sentidos que hacen de la imagen un enigma²⁸. De este modo, cuando optamos, como Orfeo, por dejar de hablar para ver, nos encontramos frente a la imagen. Si, como decía Blanchot en páginas anteriores, en el momento en que caemos bajo la intimación de tener que elegir entre el habla o la muerte estamos en presencia de lo otro, entonces lo otro es la imagen. Cabe recordar que este «otro» en Blanchot es, además, eso que habla en el habla, más allá de ella, y que habla también en la palabra no pronunciada; es, por lo tanto una voz silenciosa, cuyo decir comienza, sin palabra, pero en la palabra, ahí donde el habla termina. Por esto, esta voz silenciosa pertenece a la imagen, es el habla del *otro*, que es imagen y, por lo tanto, también debe sus múltiples sentidos a la mirada. Esta palabra no habla de la imagen porque no pertenece a una lengua, sino que habla la imagen. Así, la palabra silenciosa no está ahí para ser escuchada, sino, más bien, mirada. «El lenguaje que habla la imagen ventrílocua es el de su contemplador», decía, pues, Debray. Pero más importante aún que la reflexión teórica de Debray es la experiencia de esta palabra mirada que urge, por ejemplo, en el poema 9 de la tercera parte de *La luz del regreso*. Dicen, pues, sus versos:

miro tu mano
 su movimiento de barca
 blancura en el blanco
 bajo tus ojos
 ensimismados
 dibuja
 un caracol de palabras:
 me lo llevo al oído
 con la mirada
 y escucho
 como una marea
 tu honda
 pausada
 respiración en la ausencia.
 (Mitre, 1990: 63)



En este fragmento, logramos ver una mano que se mimetiza con el blanco que soporta su escritura. Del mismo modo, vemos también una escritura que produce una página vacía, digamos huérfana, donde, por lo tanto, no es la palabra lo que la habita, sino su silencio. Entonces, aparece la imagen de un sonido, un caracol de palabras, que no es dado a la escritura como tal, sino a lo que en palabra, ajena ya a su concreción de palabra, la escritura es capaz de dibujar. Dado que este caracol pertenece al silencio, es una imagen de sonido que no puede oírse más que con la mirada. El poeta lo sabe y asume esta experiencia: «me lo llevo al oído / con la mirada».

²⁸ En otra parte de su libro, Debray arguye que una secuencia de imágenes, a diferencia de una cadena de palabras, tiene múltiples sentidos. La imagen, dice este autor, es «siempre y definitivamente enigmática» (Debray, 1994: 53).

Estos versos confirman la afirmación que Sucre, sin riesgo a equivocarse, expresa del siguiente modo: «Aun en lo mejor de su obra despojada de tal estilo [ideogramático], se siente que [Mitre] parece dibujar siempre el mundo: no sólo decirlo o nombrarlo, sino también verlo a través de la escritura misma» (Sucre, 1993: 759). En efecto, el fragmento del poema 9 que citamos arriba nos hace testigos del devenir imagen la escritura, de la aparición de la página huérfana, en la que el vacío —la palabra vacía—, suscita un caracol que, mirado, incluso oído con la mirada, colma el entorno de ese intenso resuello de una presencia posible solamente en la ausencia: «y escucho / como una marea / tu honda / pausada / respiración en la ausencia.». Pero si aquí, todo lo que se escucha está dado a la mirada, entonces este poema no solamente crea la imagen de un caracol de palabras, sino también la imagen del cuerpo ausente, cuya mano dibuja aquel caracol.

Si, en este sentido, la imagen debe su esencia a la mirada, entonces esta última la confirma como tal, es decir, como el enigma que la imagen es, como aparición inaprensible por la que el deseo que la despierta ante la mirada nunca deja de ser deseo. De esta forma, experimentado el enigma como ausencia, urge la voz silenciosa, el habla del otro en la palabra vacía, que mantenga viva la imagen, ésa que, una vez más, el deseo nos impulsa a mirar. Así, la muerte funde mirada y habla conformando la profundidad de la imagen. Aquí, la mirada y el habla se precipitan mutuamente, como siendo un solo acto, como uno acaeciendo en la ocurrencia del otro. No se trata de una causalidad sistémica, sino de la simultaneidad de la imagen. Por esto decíamos hace pocas líneas que la sinfonía del instante es el espacio-tiempo del movimiento poético absoluto: imagen y revelación.

También decíamos que una vez que «Yaba Alberto» gira rumbo a la ausencia definitiva, no es desatinado sentirnos frente a una imagen. Y es que después de este giro, el poema abandona la palabra en beneficio de ella. Así, los dos primeros versos de la segunda estrofa de nuestro fragmento 4 son: «dime: / ahora». Sentada la ausencia de yaba, asumida su muerte, ¿no son estos versos una apelación al silencio? El poeta sabe que yaba no responderá y que es en la falta de su respuesta que el poema se hace imagen. En el silencio de yaba habita el hábito sonoro que él es, resonancia que aparece en su mirada; resonancia que desaparece con el virar de su mirada; en fin: imagen, creada en el habla, ausente en la muerte, intuita por la mirada. Pero no es sólo con la apelación al silencio que aparece la imagen. El hábito sonoro, la resonancia de su ausencia, el deseo que nunca consume, su lejana aparición, su cercanía desaparecida, origina nostalgia en el vacío.

No sin razón, Debray afirma que «pintada o moldeada Imagen es hija de Nostalgia»²⁹ (Debray, 1994: 34). Es cierto que aquí Debray habla de las imágenes que los hombres nos hacemos de nuestros muertos cuando observamos sus fotos, cuando les construimos estatuas, cuando los dibujamos, etc., y no específicamente de imágenes poéticas, pero el hecho de que el mismo autor entrevistara en fotos, estatuas y dibujos la polisemia de la imagen, el sentido que le otorga la mirada y el habla ventrilocua que forma su lenguaje familiariza a aquellos objetos con la imagen poética. En este sentido, no es inoportuno apoyarnos en Debray para afirmar que ese silencio con el que la imagen nos comunica sentidos congregando, por todo lo desarrollado hasta aquí, mirada y habla en la muerte, no puede ser ajeno a la nostalgia. Porque el silencio es el habla de la ausencia —la del cuerpo, la de la forma, la de la palabra, la del canto—, la ausencia hace de la nada vacío. Algo hay ahí donde no hay nada. Porque esta falta de realidad es la realidad —ausencia de tiempo, diría Blanchot—, el vacío es nostalgia. En él, nada es más lejano a nosotros que lo que sentimos cerca. En este sentido, es la nostalgia la que vira nuestra mirada hacia la imagen como llevándonos a buscar en ella aquello que sustituya la falta de realidad. «Representar es hacer presente lo ausente —dice Debray—. Por lo tanto no es simplemente evocar, sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena.» (Debray, 1994: 34). No obstante, la mirada no acaba con la nostalgia, la imagen nunca cubre nada, pues nace de la intensidad de un deseo y muere en la confirmación de la perennidad del deseo. La imagen, como todo lo que adjetiva lo vacilante, está dada al desvanecimiento, a esa muerte de donde, paradójicamente, encuentra su intensidad vital. La imagen es profundidad, efectivamente, por el habla y la mirada, pero es también sin profundidad: intensa, pero vacía. Por eso es enigmática, paradójica y esencialmente nostálgica.

De este modo, cuando en «Yaba Alberto» el poeta decide cambiar el rumbo del poema y buscar su escritura en la ausencia, no solamente apela al silencio de un padre que tal vez desea mirar en su habla —«dime: / ahora»—, sino que además sostiene esta apelación con una, tras otra, pregunta: «¿Cómo / volver a la casa?», «Sentarse a la mesa / ¿con qué cara, / con qué ganas?», «¿Cómo ir al Prado, yaba, / y jugar la partida / si ya tu muerte nos hizo / generala dormida?». Hay algo en estas preguntas que le pertenece a la imagen. No solamente es perceptible en ellas la búsqueda por comprender lo incomprensible, la imposibilidad del enigma, sino también el hecho de que mientras más intensa es esta búsqueda, mientras más nos

²⁹ Debray afirma esto después de relatar la historia de la hija de un alfarero que, enamorada de un muchacho ausente, «enmarca con una línea la sombra de su cara proyectada sobre la pared por un farol», dibujo con el que el padre moldea luego un relieve.

esforzamos por darle profundidad de sentido a nuestro pensamiento, más profunda es también la falta de sentido de un rumbo condenado al fracaso y, por lo tanto, a errar en la paradoja. Entonces estas preguntas se llenan solamente de deseo: deseo de una respuesta, deseo de una presencia y deseo de un recuerdo. Pero ahí donde nuestra búsqueda y nuestra espera parecen terminar, solamente está yaba, que no es una respuesta ni una presencia, ni siquiera un recuerdo. Yaba es el desvanecimiento de la palabra en el habla, «eso», el otro que se borra ante nuestra mirada, y es hábito sonoro, resonancia de un recuerdo, que hace tan definitiva la ausencia, que el deseo no puede más que sólo desear. Y desea, lo hace hasta el punto extremo del deseo, hasta donde la desesperanza despierta la nostalgia, hasta donde la soledad lo abarca todo: «Y la soledad me rodea», escribe el poeta, «entonces lo comprendo». Pero lo único que el poeta comprende es la certidumbre de la soledad y la omnipresencia de la ausencia, no la soledad ni la ausencia. Quizás por esto insiste en preguntar: «dime: / ahora». Pero el vacío en el poema pone en falta a las preguntas, y la falta abotaga de nostalgia las palabras en las que el poeta no cesa nunca de buscar el encuentro con yaba. Yaba es imagen porque se gesta en la nostalgia.

Así, en el poema, palabras como «casa», «mesa», «Prado», «partida» conforman sustantivos de encuentro. «¿Cómo volver a la casa?», a nuestra casa, al hogar mío y tuyo; «Sentarse a la mesa ¿con qué cara, con qué ganas?», ¿cómo?, si no es posible que solamente uno, un yo sin un tú, ocupe toda una mesa; «Cómo ir al Prado, yaba, y jugar la partida...?», ¿cómo?, ¿con quién?, ¿solo?, ¿es concebible acaso? Y es que, huérfana la página, lo que se piensa y desea es lo que en ella se borra: el encuentro, y lo que en la orfandad está en falta: el padre. En este sentido, es la última pregunta la que da el giro definitivo al poema, la que cambia su curso rumbo a la falta que es yaba, curso que lejos de implicar un camino hacia el fin instaura en la ausencia un porvenir, precisamente el de la imagen, por el que yaba, por morir siempre, nunca muere. Podemos decir, entonces, por este giro, por aquella última pregunta, aquello que Medina Portillo sostiene cuando, al referirse a *Líneas de otoño*, escribe: «Mitre quiere hacer evidente el carácter efímero de todo cuanto nos rodea. No obstante subraya esa estela temporal más como vía de plenitud que como amenaza» (Medina Portillo, 1994: C4).

«¿Cómo ir al Prado, yaba / y jugar la partida / si ya tu muerte nos hizo / generala dormida?», dice, pues, la última pregunta. En estos versos, o mejor, por estos versos, «la partida» reúne dos verbos que el poema hace mutuamente excluyentes: el jugar y el morir. Su recíproca exclusión radica en que el primero de ellos es un verbo de encuentro, mientras que el segundo lo es de separación. De hecho, en el poema, es la muerte la que interrumpe el juego y lo suspende, pues gana con una «generala dormida». Es decir, su triunfo es repentino y definitivo.

De este modo, no solamente acaba con el juego, sino que además anula inclusive la posibilidad de volver a jugar: «¿Cómo ir al Prado, yaba, / y jugar la partida?» ¿Cómo?, si la muerte, tomándonos por sorpresa, se lo llevó todo. Pero «[m]ientras hay muerte —dice Debray— hay esperanza estética.» (Debray, 1994: 35). Si en la apuesta de la muerte, yaba es lo que a ella le corresponde —lo efímero—, es también por ella que él es el porvenir de la imagen —plenitud.

Veamos. Es la necesidad de la imagen que el hombre tiene cuando se halla frente a la muerte la que lleva a Debray a depositar en esta última la esperanza estética. Esta confianza no solamente es sostenida por la imagen en tanto lo que parece estar ahí para, en palabras del autor, «cubrir una carencia» o «aliviar una pena», sino y sobre todo por su carácter esencialmente paradójico. En Debray, esta paradoja implicada en la imagen se explica por el hecho de que a la vez que la imagen sirve al hombre para protegerse de la angustia de la muerte, en ella, la presencia del ausente termina siendo igualmente angustiosa³⁰. En Mitre es relevante esta relación entre muerte, esperanza estética e imagen, pero la paradoja de la imagen mitreana halla su raíz en lo que aquí se ha llamado la paradoja de la muerte, cuyo origen es la ambigüedad de la presencia y de la ausencia fundada por ese deseo que la misma muerte precipita³¹. En este sentido, aunque esta raíz, como la imagen en Debray, se alimenta de un ausente-presente angustioso, de algo familiar que, vuelto extraño, adquiere una suerte de poder por el que hacer presente al ausente termina siendo a la vez remedio y veneno, en Mitre la paradoja de la muerte, generadora por excelencia de la imagen, contiene una angustia absoluta, en el sentido de que es indivisible. Es decir, mientras la paradoja de la que hablamos aquí es sostenida en Debray por dos angustias, la que genera la necesidad de la imagen y la que se origina en el temor de lo que ésta representa, en Mitre solamente asistimos a la primera de estas dos, pero como lo absoluto. Entonces, en el poeta, la imagen genera paradoja no porque sea, por un lado, la posibilidad de salvarnos de la angustia y, por otro, la imposibilidad angustiosa de deshacernos de lo que representa, sino porque ante la angustia se funden la posibilidad de la imagen y la imagen como

³⁰ Debray sostiene que, por un lado, la imagen nos protege de la muerte del otro y, por añadidura, de la nuestra; es, así, un modo de desafiar a la muerte. Pero, por otro lado, ese doble, «muerte hecha imagen», continúa Debray, no es algo de lo que uno pueda deshacerse. (Debray, 1994: 35). Si bien con la imagen desafiamos a la muerte, en ella la muerte está presente como una suerte de poder que torna extraño lo familiar; se trata, pues, en palabras del autor, de «la presencia-ausencia del difunto, o del dios, en su efigie», de «ese centelleo de lo invisible dirigido a lo visible» que «me puede acosar en todo momento». «Las imágenes que vienen de más allá son las que tienen poder.» Por esto, el autor define la imagen como «ambivalencia de la visión, como la del *pharmakos* griego, remedio y veneno» (*Ibidem*).

Yo, que encaro la muerte, deseo, y mi deseo despierta el presentimiento de una presencia que, ni bien busco concretizar o asir, se devela como ausencia, condenando al deseo a su perennidad y a la presencia a su equivocidad.

posibilidad, es decir, la imagen como posibilidad de salvar una angustia a la vez que la confirmación de esa salvación como sólo posibilidad.

Aquí, por lo tanto, la imagen congrega posibilidad e imposibilidad. Por esto es angustiosa. Y es paradójica porque muerte e imagen son intrínsecas. De este modo, lo único que nos puede salvar de la angustia del vacío nos condena, a la vez, a ser eternos habitantes de esa inmensidad henchida de ausencia. La entrada en «Yaba Alberto» nos permite advertir que, en Mitre, lo extraño en lo familiar no se constituye en un poder que hace amenazante a la imagen por llevar en ella la presencia de un más allá, sino más bien se constituye en la sensación de que lo lejano, sin dejar de ser lejano, nos roza, nos resuella, nos mira; lo familiar está alrededor nuestro, a nuestro lado, pero lejos. Recordemos nuestra inmersión en el instante en que el poeta, en su soledad, dice a su padre: «Ya a mi lado, pruebas / un sorbo que te sabe extraño». Entonces, presentida esta lejanía, que es la cercanía como realidad de pensamiento, como ausencia definitiva en que la nostalgia otorga intensidad al deseo; presentida esta intensidad, este poder, en palabras de Debray, comenzamos a pertenecer a la realidad del instante, al espacio-tiempo de posibilidades de realidad, donde la aparición fortuita de lo que esperamos colma el espacio vaciándolo, donde, por lo tanto, la desesperanza perenniza la espera, donde, entonces, esperamos eternamente porque hemos dejado de esperar, donde la muerte, en suma, nunca es muerte del todo, donde la posibilidad de su advenimiento se debe a la imposibilidad de su consumación definitiva, donde, por ende, el juego recién comienza cuando sorprende su llegada.

11.3.2. El porvenir de la imagen: integración de dos voces poéticas

Es por todo esto que también en Mitre, aunque con un matiz distinto al de las reflexiones de Debray, se confirma la frase de este último autor: «mientras hay muerte, hay esperanza estética». En efecto, el juego no termina con la «general dormida» de la muerte en «Yaba Alberto»: el juego comienza. Porque la muerte no termina de llagar, la imagen comienza y porque la imagen comienza, la muerte nunca termina de llegar, entonces llega siempre y la imagen comienza siempre. Por lo tanto, si, como habíamos dicho en páginas anteriores, yaba es imagen, ya sea porque se geste en la nostalgia o porque nazca del deseo en el acto integrador del habla y la mirada, entonces es también esperanza estética.

En tanto esperanza, en tanto posibilidad de lo que deseamos, yaba es porvenir; en tanto integración de este porvenir en la imagen, tal como la hemos visto aquí, yaba es canto, poesía: yaba es «Yaba Alberto». En suma, por ser imagen, yaba es porvenir poético. Este porvenir está relacionado con el desvanecimiento del canto y su devenir hábito sonoro, con el encuentro que,

borrándose, funda la ausencia definitiva y con el giro del poema rumbo a esta ausencia. Sucede que el hábito sonoro, la ausencia definitiva que este hábito consagra y el poema que se escribe en esta orfandad toman forma en la nostalgia y el deseo. Como se dijo arriba, la nostalgia, por la que buscamos el resuello del ansiado en el silencio del habla, y el deseo, por el que buscamos la concretización del muerto en la esperanza de la mirada, engendran la imagen. Así, la orfandad de la página sobre la que se escribe el hábito sonoro, que es la ausencia del canto, no admite cuerpos, ni formas, ni palabras, ni cantos, sino su vaciamiento, su desvanecimiento, su muerte. Porque solamente así, el cuerpo, la forma, la palabra y el canto son apariciones plenas y eternas. De este modo, sobre esta página, todo lo que se escribe es imagen. «Yaba Alberto» es, por lo tanto, la escritura sobre la página huérfana que, perdida entre otras páginas, el mismo yaba encuentra como si encontrara el poema en el que él es el inicio de la generala dormida de la muerte.

Por esto, porque yaba es el porvenir poético en esta ausencia definitiva que es el poema, este poema es esencialmente escritura de encuentro. No lo es porque la espera que inaugura esta escritura sea la del encuentro con el padre o porque en algún momento esta espera produzca los sustantivos de encuentro que hallamos en el poema, sino porque la carencia del padre, su falta, y la soledad de dichos sustantivos, que en el poeta no admiten soledad, hacen de yaba y del encuentro, más aún, del encuentro con yaba —en la casa, alrededor de la mesa, en el Prado, en el juego— esa respuesta que, careciendo de palabras, asiste tanto al deseo de un recuerdo, de una presencia y de una respuesta como a las preguntas imposibles que, en el poema, son fundadas por la nostalgia. Pero esta asistencia, lejos de constituirse en una contestación que nos libere de la pregunta, otorga inmensidad a esa apertura por la que la falta produce angustia. Así, yaba, como lo que está en falta, es la voz poética de la ausencia, y el poeta, como el que extraña y desea, es la voz poética de la soledad. En el encuentro de ausencia y soledad, se produce el encuentro entre yaba y el poeta, mejor dicho, la integración de las voces poéticas del uno y del otro, del que habla para oír el silencio y del que habla siendo silencio, del que mira para sostener la imagen y del que vira la mirada para regresar a su ausencia. El yo y el tú poéticos se encuentran ahí donde ambos están en falta: en la soledad del poeta, en la ausencia del padre, pero también en la ausencia del primero y en la soledad del segundo. Y es que si, como dijimos líneas atrás, la página huérfana es metonimia de la orfandad del poeta, en ella, este último no sufre solamente la ausencia del padre, sino también la suya propia, esa que el padre, al descender la mirada, mira, confirmando, tal vez, su soledad. La voz de yaba es, entonces, la voz del poeta, y viceversa. De este modo, el yo y el tú poéticos, más que encontrarse, más aún que reunirse, se

consustancian³². Cuando habla uno, habla el otro, cuando mira uno, mira el otro, en la voz del poeta pervive la voz de yaba. En el habla del poeta, decíamos anteriormente, que no emite las palabras que escriben el poema, sino el vacío de estas palabras, lo que en ellas hay de no pronunciadas, en su silencio, está yaba, dejando presentir su presencia en su resuello, mejor dicho, en su habla de resuello. Asimismo, cuando el poeta busca mirar este resuello, cuando le otorga cuerpo, forma, palabra o canto respondiendo a un deseo de concretización de los muertos, yaba descende la mirada hacia la página huérfana donde el cuerpo, la forma, la palabra y el canto se desvanecen tornándose solamente en el aura del espacio-tiempo del poema. Entonces, porque yaba mira el vacío, el poeta mira la ausencia y el poema es silencio.

No obstante, es, paradójicamente, en este conjunto de hablas y miradas que siempre se cruzan sin encontrarse, donde la mirada y el habla de dos voces poéticas escriben el poema como el único espacio donde el encuentro es posible. Es por esto, entonces, que este canto es un canto de encuentro. Ahí convergen ambas voces construyendo un poema que existe porque el poeta habla a un tú poético que nunca responde o que, más bien, responde con aquel silencio que silencia también las palabras del poema, y porque el poeta mira a un tú poético descender la mirada y confirmar así la orfandad de la página, que es también la del poema. De este modo, la ausencia del padre, del poeta, origina otra vez el hábito sonoro por el que se busca el habla y la mirada del ansiado, que, una vez más, confirma el vacío del poema. Es así como todo, por no consumarse nunca, por ser ausencia de tiempo, imposibilidad de presente, está condenado al imperecedero advenimiento.

Entonces, en efecto, yaba es imagen porque se origina en la nostalgia y el deseo donde un habla y una mirada poéticas manifiestan el presentimiento de una presencia que, como aura y resuello, llena la nada de ausencia y produce vacío. Pero yaba es imagen sobre todo porque este movimiento poético fundado en el punto extremo del deseo, donde la espera llega a su límite y comienza la desesperanza, consustancia dos voces poéticas en beneficio de una tercera, la del poema que guarda la memoria de las otras dos. Así, en ese «mi» con que Mitre ritma una de sus estrofas —la primera de nuestro fragmento 4—, encontramos de pronto la presencia del hombre en el hombre, la voz ausente en la presente, y la presente como ausente, todos los yabas en el yo de ese «mi» que los reúne. Escribe, pues, el poeta: «mi semen, mi semilla, / mi melancólico, mi sibarita, / mi siervo, mi califa, / mi Marco Aurelio, / mi Lezama Lima, / mi Corán, mi Biblia, /

³² Cabe recordar del anterior capítulo que por consustanciación entendemos aquí *el hacerse presente un cuerpo en otro*.

mi Labruna, mi Gardel.» Una gran congregación asiste a esta estrofa: la vida que doy y la vida que me dan, el semen y la semilla, el padre y el hijo; la generosidad de la vida, que, tal vez, llenándonos de recuerdos, nos obsequia la melancolía; el jefe que es mi esclavo y el esclavo que es mi jefe; un filósofo y un emperador, yaba Marco Aurelio; un poeta, yaba Lezama Lima; la palabra del universo en el Corán bíblico, en la Biblia coránica; el gran goleador de Buenos Aires, yaba Labruna; y su compatriota tanguero, yaba Gardel.

11.3.3. La precariedad de la imagen: la concretización imposible de la escritura

No obstante, si bien la imagen se cristaliza en esta integración de seres, el movimiento poético nunca halla su consumación, pues es la imagen la que lo produce y viceversa; y, aunque ésta se erija generosa en el poema, su fundamento es sólo un hábito sonoro, nada material, ninguna piedra fundamental, sólo el silencio del habla de un tú y de un yo. La imagen es, por lo tanto, precaria. Basta mirar la ausencia detrás del descenso de una mirada para advertirlo. Así, trae consigo la esperanza, nunca la certeza, de sostener en ella al poema como, en otro momento, se había deseado, infructuosamente, sostener la mirada de yaba. La precariedad del hábito sonoro revela entonces que la imagen pertenece al instante. Si, como se dijo anteriormente, el instante es el espacio-tiempo donde el presente nunca llega porque en él la ausencia de tiempo trastoca la continuidad, entonces la imagen, que se produce por el vacío y en el vacío³³, se erige como presente posible; posible porque siendo la imagen la realidad del instante, en ella el suceso efectivo sólo sucede como posibilidad. De este modo, la precariedad del instante, su esencia fugaz y discontinua, amenazan la intensidad de la imagen y la tornan vacilante.

Quizás por esto, Mitre dedica gran parte de dos de sus poemarios a la búsqueda del objeto concreto. Como si de este modo probara salvarlos de la amenaza de lo vacilante. En *Morada*, por ejemplo, deja muchas veces que las letras y las palabras dibujen las cosas: el arco, la mesa, la cuchara, la escalera, la ventana, el tallo de una flor. En *Mirabilia* hace lo propio con la botella, la silla, la caída de una hoja, la marea, la torre de una ciudad. Adicionalmente, este último poemario está, en gran parte, dedicado precisamente a la cosa concreta: al cuarto, a la mesa, a la lechuga, al sillón, al rábano, al perro, al gato, al caballo, a la vaca, etc. No obstante, aquí la concreción de los objetos fracasa y, sobre la página, como aquel dibujo del caracol de palabras, todo deviene imagen. La palabra, por ser palabra, no logra salvar al objeto de la

³³ Cabe recordar que aquí se entiende por vacío la nada colmada de ausencia. La ausencia produce el presentimiento de una presencia, fundando una espera que en la realidad del instante solamente puede ser atendida por la imagen. Esta última, habiendo nacido de la ausencia, también se erige como vacío y funda espera. La imagen, decíamos, es paradójica y enigmática, profundidad sin profundidad: una resonancia del instante.

amenaza del instante. En el espacio huérfano donde la escritura se vuelve dibujo, el objeto habita la palabra vacía. Así sucede, por ejemplo, con la olla de *Morada*:

o n d
H a
co mo la
 a
o LA OLLA l
z e
de la abu

(Mitre, 1975: 46)

En este poema concreto se juntan la intención de dibujar la profundidad de la olla y la de decirla, con el fin, tal vez, de que la olla se defina. Como si al ser la palabra incapaz de hacerlo por sí misma, se necesitara además de su pincel. Sin embargo, el decir la profundidad —«honda como la voz de la abuela»— afecta la posible concreción del dibujo. Entonces la olla, como palabra y como dibujo, se desvanece; abandona su condición de olla y en el vacío que representa habita la voz de la abuela; otra vez, la resonancia de un recuerdo, el canto de un cuerpo, la ausencia y el vacío. Entonces la profundidad de la olla se torna lejanía. Esta imposibilidad de hacer presente al objeto en el lenguaje, que es una constante en Mitre, impulsa a Antezana a oponer la poesía de nuestro autor a la noción de función poética del lenguaje que encuentra en Barthes. «Según R. Barthes —nos cuenta Antezana— la función poética del lenguaje es fundamentalmente nominativa; es decir, se trata de nombrar la esencia misma de las cosas. En la poesía de Mitre —añade— esto es raramente posible; las cosas están más allá del lenguaje y escapan continuamente a la nominación» (Antezana, 1986: 277). En este poeta, concluye Antezana: «las cosas están en el silencio» (p. 278). Así, en nuestro poema, la olla como olla, en la palabra que escribe y dibuja, es insostenible: efectivamente, silencio.

Tal vez precisamente por el deseo de sostener lo insostenible es que en «Yaba Alberto», el curso del poema busque la concretización imposible de los muertos, es decir, su claridad, su precisión y su realidad. Como si de este modo se le extirpara al ausente su precariedad paradójica y enigmática. Dice, pues, la penúltima estrofa:

Fragmento 5

III

No,
no me pregunto, yaba,
qué haces allí, tan lejos,
tan lontananza.

De seguro seguir discutiendo
con el abuelo y don Saíd
sobre el comercio de lanas,
la espantosa alza del dólar,
la miseria, coraje del pueblo,
los militares funestos,
la matanza de palestinos,
la dispersión de tus hijos,
el viaje a Granada que nunca hicimos,
el sabor del durazno este enero,
los versos que estoy escribiendo,
en fin —así de concretos
son nuestros muertos—
sobre todo lo que toca
este afligido y
gozoso vivir
que es el nuestro.

(Mitre, 1990: 11-12)

En este fragmento, la búsqueda de lo concreto del muerto no se manifiesta únicamente en los versos que mencionan esta adjetivación — «—así de concretos / son nuestros muertos—»—, sino que se advierte desde el inicio de la estrofa. Dado que la pregunta al muerto, como se vio anteriormente, silencia, ausenta y, por lo tanto intensifica una presunta presencia a la vez que la desvanece; dado, en suma, que la pregunta devela la profundidad sin profundidad del muerto, la resistencia a la pregunta es tal vez una resistencia a la carencia de profundidad, a la imposibilidad de la materialización del suceso en el presente, a la imposibilidad del presente mismo: «No, / no me pregunto, / yaba».

La estrofa que integra el fragmento 5 puede dividirse en dos partes que bien podemos llamar, el lado de la lejanía, a la primera, y el lado de la cercanía, a la segunda. Sucede que la primera parte, compuesta por los primeros cuatro versos, establece un *más allá* donde habita el muerto. No obstante, este *más allá* no es entendido aquí como el lugar desconocido donde habitualmente ubicamos a los muertos, sino más bien la extrañeza y el anonimato con que el ansiado ausente llena el espacio; por lo tanto, lejanía en el sentido de pérdida del nombre de lo familiar, es decir, pérdida de una presencia y de una voz que atenuándose generan lejanía. Se trata, pues, de la misma lejanía en la que, en un principio, encontrábamos el bar forastero donde se inicia el poema. La segunda parte, en cambio, compuesta por el resto de la estrofa, erige un *más acá*, donde habita el yaba habitual, cercano como siempre a este mundo y a esta vida.

Pues bien, aquí la resistencia a la pregunta no anula la pregunta; por esto, genera conjetura: *no me pregunto, porque es seguro que...* En el poema, esta figuración —«De seguro seguir discutiendo / con el abuelo y don Saíd»— apuesta a una realidad concreta —«sobre el

comercio de las lanas», «el alza del dólar», «la miseria», «los militares funestos», «la matanza de palestinos». Así, la lejanía pierde relevancia porque el *más acá* nomina y familiariza el *más allá*. Tal vez así, acercando la lejanía, arrebatándole su esencia, resistiéndose al vacío que instaura la pregunta, la imagen supere su precariedad y se torne realidad concreta. Sin embargo, perder la imagen es tan imposible como asir el presente³⁴. No se puede abolir su porvenir porque, como nos decía Blanchot, ausente el tiempo, la muerte nunca se consuma. Entonces, lejos de dar fin produce ausencia y silencio y, con ellos, lejanía, el vacío incomprensible donde la ausencia origina la imagen. Aunque este movimiento es evitado con la resistencia a la pregunta que lo genera, aparece de todas maneras en la conjetura que no es una respuesta, sino sólo una apariencia de respuesta, una apariencia, entonces, de realidad: sólo posibilidad. Sucede que la pregunta, nos guste o no, está en nosotros, porque el enigma, la paradoja, la extrañeza del aura y del resuello, la ausencia y el silencio, la lejanía del habla y de la mirada son legados de esa muerte inconcreta que, por inconcreta, perenniza el instante. Así, no resuelta la precariedad, lo concreto es traicionado en el vaciamiento de la escritura donde se precipita la imagen. De alguna manera, esta traición pervive en la sutileza de la escritura que monta el poema y que, como veremos, es el poema. En nuestra estrofa, cuatro versos que indican, en primera instancia, sólo cuatro elementos más de conversación entre yaba, el abuelo y don Saíd, portan, de alguna manera, la puerta hacia dicha sutileza. Éstos son: «la dispersión de tus hijos, / el viaje a Granada que nunca hicimos, / el sabor del durazno este enero, / los versos que estoy escribiendo».

Cuando Blanchot arguye que la inspiración pura comienza con la aridez del escritor, ahí donde el silencio contiene el habla incesante de la creación, halla en este espacio el acceso a todas las palabras; más aún, «a la palabra como origen». Pero además, advierte que «quien no supo resistir a la fuerza demasiado pura de la inspiración, permanece en la búsqueda de la palabra errante.» (Blanchot, 1992: 172). Si la fuerza de la inspiración pura consiste en el silencio que habla la palabra como origen, resistir a ella quiere decir no ceder ante la aridez que la manifiesta. Si, en este sentido, ceder es una condena a permanecer «en la búsqueda de la palabra errante», entonces no ceder no implica enfrentar el agobio del silencio, sino más bien someterse a él. No se trata de resistirse, sino de resistirlo. Entonces, la tarea consiste en no permitir que la escritura, entendida como palabra concreta, ya sea habla o trazo, interrumpa el silencio de la aridez, pues entonces, quedamos condenados a buscar inútilmente la palabra escindida de su origen, perdida ya para siempre. Según Paz, el estado de poesía total —que Blanchot prefiere

³⁴ Bachelard señala que «La imagen no puede dar materia al concepto. El concepto al darle estabilidad a la imagen sólo ahogaría su vida.» (Bachelard, 1997: 84).

llamar estado de inspiración pura, y que en ambos autores supone un regreso al origen («un regreso al tiempo original», en palabras de Paz; «la irrupción pura del origen», en palabras de Blanchot)— se explica por la indistinción entre hablar y crear. «O sea —explica Paz—: volver a la identidad entre la cosa y el nombre» (Paz, 1972: 35). Mientras esta identidad no exista, «la palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior»³⁵ (p. 36). Para disolver este puente, continúa Paz, habría que liberar al hombre del «peso de la historia». Entonces, se pregunta, «¿no saldrían sobrando las palabras?»; se responde: «[e]l fin de la enajenación sería también el del lenguaje. La utopía [la del estado de poesía total] terminaría, como la mística, en el silencio»; y concluye: «Mientras no se opera este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originariamente.» (p. 36-37).

Ahora bien, si, más allá de advertir las similitudes teóricas entre Paz y Blanchot, trenzamos un diálogo entre ambos autores en torno al verso «los versos que estoy escribiendo», posiblemente encontremos el modo de cavar en este último la profundidad que nos invite a entrever la sutileza de la escritura. Si, fundamentados en la teoría de Blanchot, podemos afirmar que la interrupción de la inspiración pura es generada por la escritura, que es lo que comienza ahí donde termina la revelación de la inspiración, entonces es la escritura la que quita a la palabra su condición de origen. En este sentido, solamente pensar la palabra en función a un significado que se busque transmitir, concretizar la palabra, ya es escritura. El mismo Mitre escribe en *Mirabilia*:

Pienso la pregunta:
La infección
¿en la palabra
o en la cosa?
—Siento la culpa
(Mitre, 1979: 47)

Como si la culpa que, en este poema, genera la pregunta depositara la responsabilidad de la infección no en la palabra ni en la cosa, sino en el poeta y, con el poeta, en la escritura. Como si la palabra, por sí misma, así, separada de la escritura, en el sentido de aquello que la ata a una definición que la concrete, así, libre en su silencio, careciera de la infección que la arrebatara del origen. Lo propio ocurre con la cosa que, unida a la palabra en la escritura, pierde su libertad de ser más que solo cosa. De este modo, la escritura como una forma de apelar al sostenimiento de

³⁵ Poco antes de estas afirmaciones, Paz se refiere a la rebeldía de las palabras contra la voluntad que tiene el hombre de ligarlas a un significado fijo. El autor confirma así que entre las cosas y sus nombres existe un abismo (Paz, 1972: 29).

la cosa como cosa la somete a la definición por la palabra, extirpando así, tanto a la cosa como a la palabra, la posibilidad de habitar la esencia de la primera en el silencio de la segunda, de constituir, en suma, el origen de la revelación en el silencio. La pretendida fusión de palabra y cosa en la escritura solamente escinde a la primera de la segunda, perdiéndose así, en el lenguaje, la revelación.

Entonces, junto a Paz, comprendemos que la palabra concreta o escrita funge de puente entre el nombre y la cosa. No obstante, este puente sirve menos para llegar del nombre a la cosa que para confirmar la distancia que existe entre ambos, es decir, la pérdida del origen. De este modo, el deseo de disipación de esta distancia provoca la búsqueda del origen, la del silencio perdido en el momento en el que la escritura, con el objeto imposible de asir la revelación, cede ante la fuerza de la inspiración. Así, el deseo de disipación de esta distancia conlleva la asunción de la condena de la palabra errante, porque la búsqueda del silencio perdido, la utopía del estado de poesía total, donde las palabras sobran, a la vez que requiere de la prescindencia de la palabra, la necesita para prescindir de ella. Sucede que el poema, como explica Paz, es el espacio de esta búsqueda, pues para este autor no es un recurso que disipa la distancia entre nombre y cosa, sino una forma de *ir* al encuentro con el origen. Sin embargo, es también el momento de la escritura —«los versos que estoy escribiendo»—, de la interrupción del silencio, del deseo de aprehensión de lo imposible. Así, en el poema, en tanto un *ir en busca de*, el poeta o el hombre toma la palabra concreta, la escritura, para *ir en busca del* silencio perdido. Quizás por esto, Mitre, en su poema, deposita la culpa en el poeta.

Asimismo, en el último verso citado de «Yaba Alberto», «los versos que estoy escribiendo», toda esta reflexión gira en torno a tres figuras: la mención de la escritura, la ausencia de los versos en el verso y la alusión a la composición del poema. La primera propone un acto en presente continuo: «... que estoy escribiendo». Cabe recordar que este verso se refiere a un tema de conversación que el poeta imagina —por lo tanto a una conjetura— entre yaba, el abuelo y don Saíd. Así, estos tres personajes conversan sobre aquellos versos que en ese mismo instante mencionan su conversación. Como si hubiese en el poeta la intención de separar a yaba del poema, de extraerlo de aquello que le extirpa su concreción. Como si quisiera que el poema dejara de evocar para convertirse, simplemente, en un tema más de conversación. Además de esta sospecha, cabe reparar en el hecho de que el presente continuo del verso instauro el poema en el momento preciso de la escritura, es decir, en ese punto donde la palabra, interrumpiendo el silencio de la inspiración pura, pierde el origen. De esta manera, se produce una contradicción:

por un lado, se apela a una concreción, al significado preciso que, prescindiendo de la pregunta³⁶, conjeture el sentido que, de otro modo, se disipa en el silencio. Por otro lado, el poema halla su ubicación ahí donde, siendo escritura, pierde toda capacidad de concreción. Entonces, es probable que en «Yaba Alberto», la voluntad de concretizar a los muertos no se constituya en una resistencia al silencio suscitado por esa pregunta que desea por respuesta el sentido de un sinsentido. Quizás esta voluntad no sea un modo de ceder ante la fuerza de la aridez poética, sino que tal vez implique *ir en busca de* la palabra concreta que erija el poema para que, levantándose esta suerte de escritura, la palabra se vacíe. Y es que aunque se renuncie a toda pregunta que ha perdido respuesta, esta apelación a la ausencia queda implícita en la conjetura, que además de posibilidad, es un verso escribiéndose; es decir, la palabra concreta que, de vuelta al poema y, por tanto, vacía de su concreción, busca en el nombre —«Yaba Alberto»— al hombre, pero no del modo en que se tiende un puente entre la cosa y el nombre, no ligando un significado a la palabra, sino, por el contrario, desligándola del significado arbitrario, y entregándola al vacío para que sean la ausencia y el silencio los que la signifiquen.

Quizás por esto, para posibilitar el punto extremo de este acto poético, se escriba un verso, el mismo que aquí nos ocupa, en el que se desvanece el poema. Los versos que estoy escribiendo, en este mismo instante en el que los escribo, solamente es un verso: «los versos que estoy escribiendo». Aquí, la manifestación en presente continuo de un acto de escritura implica solamente un verso, ése que se está escribiendo, y que es menos un acto de escritura que la declaración de que este acto está siendo ejecutado. Por lo tanto, este verso es ambiguo, en el sentido de que puede ser y no un verso. Por lo primero, disipa la concreción de la palabra; por lo segundo, disipa el poema. Todos los versos, éste incluido, están, en él, ausentes, porque solamente uno es el que se está escribiendo. De este modo, la alusión a la composición del poema implícita en este verso integra a la vez la presencia y la ausencia del poema, su aparición y su desaparición. Como presencia, por todo lo señalado hasta aquí, no es un habla concreta, sino más, bien, una conjetura, una posibilidad, una apariencia. Como ausencia, es un presentimiento. En el punto «en el cual —dice, pues, Blanchot— la realización del lenguaje coincide con su desaparición (...) todo se habla, todo es palabra, pero (...) la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable. Este punto es la ambigüedad misma» (Blanchot, 1992: 38).

³⁶ Con esto se alude al inicio de la estrofa del fragmento 5, donde el poeta se resiste a la pregunta: «No, / no me pregunto, yaba».

11.3.4. La ambigüedad de la imagen: el origen perdido en el origen encontrado

La ambigüedad, tal como la formula aquí Blanchot, entendida, por lo tanto, como lo que no se sabe si es o no es, como la imposibilidad de la afirmación en el ser y la imposibilidad de la negación en el no ser, es el fundamento por el que la precariedad de la imagen, su imposibilidad de sostenerse, genera su quehacer incesante e interminable, es decir su sostenimiento. De este modo, el encuentro que «Yaba Alberto» propicia, o más bien, todos los encuentros que son el mismo encuentro en la consubstanciación de las voces poéticas de un tú y de un yo: la reunión del padre y el hijo, de lo extraño y lo familiar, de lo lejano y lo cercano, de la palabra y el hombre, del hombre y el hombre... todo encuentro está destinado aquí a disgregarse. La congregación en «Yaba Alberto» es también dispersión. No olvidemos los versos anteriores a aquél que produjo este desconcierto: «la dispersión de tus hijos», «el viaje a Granada que nunca hicimos», «el sabor del durazno este enero». La equivocidad de los dos últimos y la separación en el primero, una vez más, perturban la concreción y originan una apariencia tan precaria y a la vez tan intensa, que su disipación no implica la consumación de su muerte, sino la muerte como dispersión. ¿De qué enero nos habla el poema? De uno en especial, tal vez de ese enero, ¿pero de cuál enero? Tal vez de todos los eneros congregados en ese enero, o tal vez de cualquier enero, sin importar qué enero. Congregación y dispersión. Si la muerte no llega a consumarse, ¿qué significa en el poema ese *nunca* con el que se traza quizás la imposibilidad de una posibilidad o quizás la posibilidad de una imposibilidad? «El viaje a Granada que nunca hicimos», ¿el viaje a Granada que ya no podemos hacer?, ¿el viaje a Granada que aún podemos hacer?, ¿la promesa o el recuerdo de una posibilidad? Quizás: la imposibilidad de esa posibilidad, el recuerdo de una frustración que confirma la separación del tú y del yo; pero también la posibilidad de esa imposibilidad, el recuerdo de una promesa que congrega en la espera a ese tú y a ese yo. Ahí donde ambas voces se consubstancian, ahí donde «el viaje a Granada que nunca hicimos» ocupa a la vez a yaba en una conversación familiar y al poeta en la escritura de sus versos, ambas voces se separan.

De este modo, los versos que pretendían afirmar la concreción de los muertos —«así de concretos / son nuestros muertos»—, en realidad niegan lo que afirman a la vez que, al negarlo, lo afirman. En suma, en el punto en el que los versos del poema, finalmente, convergen en el origen ansiado, en la reunión de dos cuerpos que, en sus voces, conforman un tercer cuerpo, en el poema, en el instante mismo en el que la palabra encuentra su principio, la escritura, otra vez el poema, produce la separación. Quizás porque éste es el destino de todo poema, en *Morada*, Mitre escribe:

Su silencio es un acto claro
La dice entera
Como el vuelo dice al pájaro
(Mitre, 1975: 76)

Ella, en estos versos, solamente está entera en el silencio, pero es inasible en la escritura. Ni bien el «acto claro» que la dice entera se traslada al poema, de ella sólo se retiene su ausencia, el vuelo del pájaro, nunca el pájaro. De este modo, congregada en el silencio de la palabra, ella se dispersa en la escritura que, en su silencio, la vuelve a congregar y, en su imposibilidad de ser ella, la vuelve a perder. Este poema se escribe, pues, con esa palabra fascinada que Quinteros descubre en otro poemario de Mitre³⁷ y de la cual nos dice:

La palabra fascinada por lo que nombra frente a este universo naciente, como fuente de todos los lenguajes, hace de la poesía, sobre todo, una prueba: la de organizar esa presencia en la medida de su fluir, (...) y además aquella nostalgia, esencial de la palabra lúcida, de no poder alcanzar el modelo que celebra. (Quinteros, 1987: 195)

En este sentido, la palabra fascinada es a la vez palabra concreta —escritura que organiza una presencia: la de ella— y palabra vacía —página huérfana que declara la imposibilidad de alcanzar a quien solamente se puede nombrar del modo en que el vuelo nombra al pájaro—.

La palabra que escribe el poema en «Yaba Alberto» es, como la del poema de *Morada*, a la vez, palabra concreta y palabra vacía. Por la primera, la escritura de la revelación del silencio, devenida entonces sólo apariencia de lo revelado, nos arroja a la dispersión del vacío, a la ausencia, al silencio y a la soledad; por la segunda, la escritura de la revelación es imposible y en el afán de *ir en busca de* se escribe el poema como siendo esa imposibilidad. El poema es, en suma, tanto escritura como imposibilidad de escritura: tanto la mirada a yaba como a la página huérfana, tanto la presencia como la ausencia de yaba en su nombre, «Yaba Alberto», aflicción y gozo. «Sobre todo lo que toca —escribe el poeta en los últimos versos de nuestro fragmento— / este afligido y / gozoso vivir / que es el nuestro.»

En este sentido, la conjetura de la que hablamos líneas atrás, entendida aquí como resistencia a la pregunta y búsqueda de la palabra concreta que evada el silencio —como escritura—, guarda la amenaza de la pregunta, el abismo en la palabra que la imposibilita como respuesta. Sucede que la conjetura no puede ser más que realidad de pensamiento: imaginación. Así, además de devenir palabra equívoca y dispersa (pues, como decíamos, ahí donde congrega, separa), en el instante de la separación, pierde el silencio como revelación. Si, como dice

³⁷ El poemario al que nos referimos aquí es *Desde tu cuerpo*.

Blanchot, el tormento eterno de nuestro lenguaje sobreviene «cuando su añoranza se devuelve hacia lo que siempre pierde, por la necesidad que tiene de ser su pérdida a fin de decirlo» (Blanchot, 1996: 77), entonces la conjetura, por ser palabra que pierde el silencio, lleva consigo la aflicción de la nostalgia. Por lo tanto, «se devuelve hacia lo que siempre pierde», al silencio, pero además, a la ausencia que habita ese silencio, al habla de yaba, a su resuello, a su aura. Quizás por esto, en su última estrofa, el poeta vuelva a la aceptación de la pregunta, tanto con el sí que forma su primer verso como con la apelación al silencio que guarda en los últimos. Así, él escribe:

Fragmento 6

IV

Sí,

he de volver a la casa,
a tu cuarto, a tu espejo,
a la luz del patio
lleno de tu silencio.
Y a las tardes del Prado
a oírte en los dados
cargados de tu recuerdo.
Pero antes, dime, yaba Alberto:
¿qué buscabas con tus ojos
secretamente ebrios
de nostalgia?
¿El camello imposible
en el país de la llama?
Rodeado de montañas
¿el desierto y la luna
de los orígenes?

(Mitre, 1990: 12)

Quizás, entonces, el regreso a la aceptación de la pregunta, la promesa de un retorno en ese «he de volver» con el que se confirma la afirmación que da pie a este fragmento y la apelación al silencio por respuesta en aquél «dime, yaba Alberto» con que se busca la presencia en la ausencia de un nombre; quizás todo esto guarde el deseo de *devolverse hacia lo que siempre se pierde*. En todo el fragmento, como una transversal, el darse de nuevo, en el regreso, en la promesa, en la apelación, se gesta precisamente como una búsqueda de lo perdido. Acto que ya es inherente al poema y que en esta estrofa pervive en palabras como: «volver», «recuerdo», «dime», «yaba Alberto», «buscabas», «ojos», «orígenes».

Veamos. Dos versos nos permiten dividir la estrofa de nuestro fragmento 6 en dos partes. La primera, sujeta al verso «Sí / he de volver» que encabeza la estrofa, sugiere, en primera instancia, menos una búsqueda de la mirada que del habla («a la casa, / a tu cuarto, a tu

espejo...»); la segunda, por su parte, sujeta a ese «dime, yaba Alberto» que se pronuncia por segunda vez en el poema, sugiere, también en primera instancia, menos una búsqueda del habla que de la mirada («¿qué buscabas con tus ojos...?». En la primera parte, el deseo de regresar al silencio hace de estos versos composiciones del habla. Dos veces en el poema, el poeta menciona el retorno a casa, al Prado y al juego. Sin embargo, la primera vez lo hace buscando la comprensión del sentido de un retorno sin sentido, buscando comprender lo que no es dado a comprender: la pérdida de una presencia que presentíamos tan cerca y que se revela, de pronto, tan lejana. La segunda vez, en cambio, el poeta no pregunta por el sentido del retorno, promete el retorno. Lo que separa ambas formas de pensar el retorno es la palabra concreta; lo que las hace semejantes es *el devolverse hacia lo que siempre se pierde*. La apelación infructuosa a la respuesta que resuelva la falta de sentido lleva al poeta a recurrir al significado de la palabra concreta y a buscar en ella la presencia perdida. La escritura con la que esta palabra interrumpe el silencio, lejos de otorgarnos la presencia, dispersa la ausencia y la perdemos. Así, perdido el silencio y en él la ausencia, la promesa de un retorno contiene la búsqueda de ambos en un ir hacia el habla de la inspiración y hacia la primera mirada; en suma hacia los «orígenes», que, significativamente, es la palabra con la que termina nuestro poema.

De este modo, se trata de volver a donde no tenía sentido volver, y buscar ahí menos el sentido que el silencio y la ausencia. Así, volver a «casa», «a tu cuarto» y «a tu espejo», volver, en suma, al presentimiento de tu ausencia en tu cuarto vacío y a la presencia de tu sombra en el espejo sin tu imagen; volver al «patio / lleno de tu silencio», volver a él a escuchar tu habla en tu silencio; volver al «Prado / a oírte en los dados / cargados de tu recuerdo», volver a ti en lo que añora mi pensamiento. Así, ansiado ahora el silencio por el deseo de hallar en él la ausencia, la segunda parte del fragmento 6 se erige como composición de la mirada. Entonces, ese «dime, yaba Alberto» que reúne sus versos, gesta nuevamente, como en otra parte del poema, la pregunta. Con ella apela otra vez al silencio y, en él, a la ausencia. Por esto, esta vez, la pregunta renuncia a la búsqueda del sentido de un retorno en beneficio de la gestación de otra suerte de búsqueda, la de esa mirada donde el poeta sabe que se produce la ausencia. Se trata de mirar, otra vez, la mirada de yaba —«¿qué buscabas con tus ojos / secretamente ebrios / de nostalgia?»— y, en sus ojos, el secreto de la nostalgia, la palabra impronunciable en el origen que, perdida, se añora —«¿el desierto y la luna de los orígenes?»—, la página huérfana hacia la que desciende una mirada en busca, tal vez, del poema, «uno de los pocos recursos del hombre —añadiría Paz— para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originariamente.».

Se trata, en suma, de apelar al silencio no solamente en busca del resuello que origine el aura de la presencia, sino también en busca de la mirada a la ausencia, es decir en busca de la imagen en el poema, del habla como posibilidad de creación³⁸. En este sentido, la primera parte de la estrofa y la segunda, a las que, en un principio, habíamos identificado con la composición del habla y con la de la mirada, respectivamente, son intrínsecas. En el habla se busca el silencio, en el silencio la ausencia y, en la ausencia, la mirada busca la imagen, pero no cualquier mirada, sino la mirada de la nostalgia, la mirada del pensamiento, que es, otra vez, palabra dada al silencio. De este modo la mirada hace del habla algo semejante al acto de creación. Así, la palabra concreta habría devenido palabra poética y el acercamiento se habría convertido en lejanía: silencio, ausencia e imagen.

«¿Qué buscabas con tus ojos / secretamente ebrios / de nostalgia?», pregunta el poeta, «¿El camello imposible / en el país de la llama? / rodeado de montañas / ¿el desierto y la luna / de los orígenes?». Como si en estos versos, lo que el poeta buscara en aquellos ojos que él mira mirar con nostalgia fuera la lejanía en la cercanía (el camello en el país de la llama), y también la vastedad y la luz (el desierto y la luna). Pero además, la ausencia del camello, el camello imposible, la ausencia del desierto, limitado por las montañas; en suma: la errante búsqueda «de los orígenes». En este sentido, si en el momento en que nos encontramos, ya en la ausencia, con la mirada que hace del habla imagen, es decir lejanía, vastedad, pero también imposibilidad; si en el momento en que miramos esa mirada presentimos una profunda nostalgia, interior, secreta, es porque, de algún modo, en el poema, por ser ya imagen, esa mirada también es la nuestra. El poeta pregunta, pero nadie responde ni responderá: encontrado el silencio, encuentra la ausencia de quien mira. Como yaba, como aquellos ojos secretamente ebrios de nostalgia, el poeta también mira la ausencia. Es entonces que deviene el mismo silencio de yaba. De este modo, asistimos otra vez a la consubstanciación de las voces de un tú poético y de un yo poético, es decir, a la imagen, pues, como dice Debray, «[1]a imagen es benéfica porque es simbólica. Es decir reconcentrante, reconstituyente», ya que mientras lo «diabólico es todo lo que divide, [lo] simbólico es todo lo que acerca» (Debray, 1994: 53). Sin embargo, como decíamos arriba, mirar la ausencia no solamente implica tener la experiencia de la lejanía y de la vastedad, sino también de la imposibilidad. La imagen es imagen porque nace de la nostalgia que añora el origen, del deseo que suscita la búsqueda y de la consubstanciación que nostalgia y deseo precipitan fundiendo dos cuerpos en dos voces en beneficio de la emergencia de ese cuerpo mayor que es,

³⁸ En este sentido, Paz señala que para que advenga el estado utópico de poesía total, se tendría que regresar al tiempo original, es decir, «al tiempo en que hablar era crear» (Paz, 1972: 35).

precisamente, el poema hecho imagen. Pero la imagen también es imagen porque no es sostenible, porque su esencia es el silencio y la ausencia, porque su palabra es la lejanía y la vastedad de la palabra, porque, por lo tanto, ella misma es lejanía y vastedad, el espacio-tiempo donde todo está disperso, disgregado. El origen está en el poema, en la mirada de yaba; el poeta lo menciona, pero en sí mismo es vastedad y lejanía. Esto quiere decir que el origen no es el instante en que se disipa la distancia entre el nombre y la cosa, como diría Paz, sino más bien el instante en que el nombre pierde a la cosa y se toma apariencia, el instante en que la escritura pierde la revelación y se vuelve conjetura, el instante, en suma, en que la disgregación origina la imagen. Sin embargo, porque la imagen también se origina ahí donde es cuerpo de una consubstanciación, lo que sostiene a la imagen es lo mismo que imposibilita su sostenimiento. Ahí donde la consubstanciación la produce, el sostenimiento de este encuentro es imposible; ahí donde la disgregación la produce, la imagen encuentra la consubstanciación. Esto a su vez confirma a la imagen en su esencia de instante. Su vacilación y su intensidad se confunden en la simultaneidad con la que tienen lugar.

Ahora bien, en «Yaba Alberto» este límite coincide con el instante en que las miradas se encuentran en la nostalgia, no como una mirada frente a la otra, sino como una mirada siendo la otra, y con el instante en que las miradas se pierden una de la otra. Por esto, aquí no es posible distinguir la lejanía definitiva de la cercanía absoluta. Esto a su vez precipita la intensificación de la nostalgia, pues aquí, en la percepción de la cercanía absoluta, se presiente la lejanía definitiva. Así, la sensación de pérdida intensifica el deseo de una presencia concreta imposible. Por esto, este instante es también el punto donde, a la vez que se pierde la espera, adviene lo inesperado, que, vacilante, «delgado y lento», realidad de deseo, de pensamiento, no puede llegar más que para confirmar su ausencia, para confirmarse como lo que siempre perdemos y para sentar así la perennidad de la imagen. De este modo, la imagen se origina ahí donde también el deseo y la espera se confunden, donde el deseo es espera porque nace del presentimiento de una presencia que, por lo tanto, no puede dejar de llegar, y donde la espera es deseo porque, definitiva la ausencia, se ha dejado de esperar. Por esto, ni bien dos voces se encuentran y consubstancian ahí donde sus miradas contienen el origen, oímos la resonancia de un poema que, en su imagen, comienza:

Entro en el bar forastero
distante.
Pido una cerveza
y espero.

Y la espera funda aquí el movimiento poético absoluto por el que en este poema todas las propensiones poéticas se precipitan una a la otra en un *ir en busca de* lo que se pierde por haberlo encontrado, gestando así la imagen en la que el deseo otorga intensidad y fuerza al hábito sonoro en que había devenido yaba Alberto. Hábito sonoro, resonancia de un recuerdo al que, entonces, la intensidad poética convierte en presencia presentida, para otorgarle a la mirada un cuerpo que ésta no logra sostener. Y sin embargo, un cuerpo que continúa en la forma; perdida la forma, en la palabra; perdida la palabra, en el canto; perdido el canto, en el hábito sonoro que el deseo intensifica. Sucede que yaba no es sólo cuerpo, sino cuerpo-canto, como decíamos en algún momento de este trabajo, más aún, cuerpo-imagen, el porvenir del silencio y de la ausencia del poema, perenne posibilidad de una presencia. Así, en tanto silencio y ausencia, es el corazón de «Yaba Alberto»; en tanto posibilidad de una presencia, es el habla y la mirada de un nuevo canto, que es a la vez «Yaba Alberto» y el «El peregrino y la ausencia». Yaba es entonces porvenir poético, el cuerpo-imagen de otro cuerpo-imagen. De este modo, sometidos a la imposibilidad de consumir el cierre de la cita de apertura con la que iniciamos este capítulo, comprendemos que ésta es, otra vez, una cita para asistir a una apertura: *Y entre largos sorbos y breves bocados empecé a sentir, impalpable y nítida como la luz, la presencia de mi padre. Sí, estaba conmigo, y ya podía convidarlo: Anímate, yaba, que saben a resurrección.*

**MEMORIA HABITADA: ANTE EL
SECRETO DE LA TIERRA Y LA
EPIFANÍA DEL MAR**

III. TERCER TRÁNSITO: ÉXODO HACIA EL SECRETO DE LA TIERRA

III.1. De la evocación al porvenir de la memoria

Apertura para asistir a una impresión: *Pero no sólo carezco de paz cuando escribo. Además me es imprescindible, en ese preciso instante, tener al menos un rayo atravesándome el gaznate, una piedra partiéndome el cráneo o una rabia parecida a la impotencia que me esté consumiendo en sus arenas sin apelación alguna.* (Orihuela, 2003: 2). En este fragmento, extraído del ensayo que Orihuela lee en el encuentro de escritores *Sur-escrituras*¹, el poeta se detiene en la experiencia vital que le otorga su oficio de poeta, expresa, de algún modo, el orbe interno, íntimo, de su poesía: la herida del rayo, la violencia de la piedra, la arena de la impotencia implacable.

Ya en el capítulo I, dedicado a este poeta, habíamos percibido cómo un cuerpo íntimo, un «yo» desterrado del cuerpo colectivo, se constituía en la herida de la presencia de una totalidad y, por añadidura, en el origen de su fragmentación. Si, por un lado, la palabra poética erigía un cuerpo absoluto, una armonía andina cósmica; por el otro, la intimidad desterrada de un «yo» originaba la palabra amenazante de este orden, condenado, entonces, a desmoronarse. Sucede que aquel «yo», íntimo, masculino, invoca en su habla a un «tú» femenino que nunca responde, que nunca emite sonido alguno, que no habita el poema más que como ausencia, manifestando de esta manera la imposibilidad de una unidad. Por tanto, lejos de invocarla, de hacerla presente en su habla, el «yo» la evoca. Así, frente a ese «yo» íntimo, el cuerpo total no es más la presencia absoluta que gobierna el universo, sino la ausencia por la que la invocación se sustituye por la evocación. De este modo, el espacio y el tiempo que constituyen aquel cuerpo total convergen en la intimidad del «yo», donde el cuerpo mayor es carencia, apenas el recuerdo de una armonía perdida en el silencio de una respuesta. Entonces, porque toda respuesta está entregada al silencio, porque la armonía de una totalidad es la ausencia en el recuerdo, porque la palabra es el sueño de la evocación y no el llamado de la invocación, porque un universo aparece como carencia y desaparece ahí donde algo nos permite presentirlo, no dejando de él nada más que su falta y el pensamiento por el que siempre algo retorna a confirmarnos su ausencia; por todo esto, la intimidad de aquel «yo», cercanía donde habita una armonía lejana, perdida para siempre, es palabra poética, palabra que en el mismo instante en que se vacía, perdiéndolo todo, origina su peregrinación.

¹ Mencionamos este ensayo en el capítulo I (véase nota al pie 1 de dicho capítulo). Dado que este texto carece de título, en las páginas que siguen, nos referiremos a él como *ensayo*.

De esta manera, no es desatinado sospechar que la herida del rayo, la violencia de la piedra y la arena de la impotencia conforman el orbe interno de la poesía de nuestro poeta. Debido a que la palabra poética es la intimidad de un «yo», donde un universo se desvanece y se evoca, es también la intimidad del poema. Esto quiere decir que esta intimidad es un espacio corporal donde el silencio y la ausencia forman el vacío por el que los cuerpos, desprovistos de su completitud, sólo aparecen como fragmento de un cuerpo mayor. En una entrevista realizada por el diario *Hoy*, a propósito de la publicación de *Llalva y los gemelos*, a la pregunta «¿Por qué escribir poesía en este tiempo?», Orihuela responde: «...porque hay una necesidad vital de unir. Hay un recorrido que no queremos reconocer y que creemos que nos es ajeno (...). Ese es un drama del ser humano en general. El no reconocimiento de tu otro pedazo.» (Orihuela, 1995b: 16-a). Otra respuesta complementa a la primera cuando, en la misma entrevista, el poeta señala que «la poesía es un intento de acercarnos; pero no ha de lograrlo. La carencia del ser humano, más bien, está ahí.» (*Ibidem*). Pareciera que entre las dos respuestas citadas se abriera una paradoja: se escribe poesía porque existe la necesidad de unir; al mismo tiempo, en ella, este acercamiento es imposible. No obstante, el silencio que aquel «yo» recibe por respuesta, hundiendo todo un universo en el vacío, conforma la escritura de la palabra poética como escritura de la intimidad de los cuerpos. Así, en tanto palabra que guarda la ausencia y el silencio, el vacío y la carencia, es la manifestación de la necesidad de una escritura infructuosa.

Sucede que si bien la palabra poética no puede nombrar una presencia más que con el silencio, nos otorga al menos el presentimiento del cuerpo fragmentado que somos y que buscamos. La poesía responde así a una necesidad de unir, no tanto porque nos lleve al encuentro que deseamos, sino, más bien, porque nos permite confrontarnos con el fracaso de la escritura y encarar, de esta manera, eso que el poeta llama «el drama del ser humano en general»; es decir, si bien la poesía no nos concilia con el Uno, absoluto y total, al menos nos otorga el reconocimiento de nuestro otro pedazo en un lenguaje que, lejos de decir, alude y apela a los cuerpos en cada evocación. Nos vemos entonces sometidos a la infructuosidad de nuestra búsqueda, pero este sometimiento perenniza el oficio de la palabra poética, pues toda evocación no es más que la ilusión de una presencia que lleva en su seno el vacío y la carencia que la desvanecen. Cada desvanecimiento precipita a su vez una nueva evocación, un nuevo desvío que en nuestra peregrinación nos pierde siempre del regreso que buscamos al origen del cuerpo mayor, el único espacio y tiempo donde es posible nuestra completitud. Y es que sólo en el origen, donde aún no existe transcurso sufrido, donde el presente es plenamente presente y donde

la muerte funda el principio, no se sufre la palabra como fragmentación, como palabra que, escindida, nos somete a la imposibilidad de nombrar la unidad.

Ahora bien, hace pocas líneas decíamos que en todo este orbe interno se congregan las tres figuras con las que Orihuela se refiere a la inquietud que le es imprescindible cuando escribe. La primera es el rayo que atraviesa el cuerpo —«un rayo atravesándome el gáznate»—, que lo hiere, que lo escribe. La herida del rayo es palabra, pero no palabra que pretende hacer presente lo que nombra, sino la otra, la que secretamente desmorona a la primera para revelarnos nuestra insalvable carencia. Por la herida del rayo, el hombre es fragmento que, en el reconocimiento de su otro pedazo, en el aliento de la poesía, emprende la búsqueda infructuosa hacia una totalidad imposible. La segunda figura es la piedra que se afana en la apertura de un cráneo —«una piedra partiéndome el cráneo»—, como si el golpe produjera palabra. Es, pues, en el momento de la escritura que este golpe se repite, como si ésta tuviese que arrebatarse al hueso lo que tiene de ausencia y a la piedra lo que tiene de silencio y como si, en lugar de lograr esta extirpación, la palabra se llevara consigo tal silencio y tal ausencia, repitiéndose así el golpe en la escritura.

La tercera figura es descrita como «una rabia parecida a la impotencia que me esté consumiendo en sus arenas sin apelación alguna». Debido a que la escritura se lleva consigo el silencio y la ausencia, debido a que ella misma es rayo y piedra, la voz y la palabra que deseamos extirparle no son más que superficies herméticas, en cuyo mutismo está el secreto que produce la carencia por la que no logramos ser completitud. En este sentido, la extirpación se torna una necesidad que hace de la escritura un modo de inventar lo que a la palabra no le ha sido dado revelar. Pero esta obsesión nos lleva repetidamente de la escritura a la escritura; es decir, en nuestra peregrinación hacia la voz del silencio y hacia la palabra de la ausencia terminamos siempre frente al hermetismo, sometidos a la necesidad de inventar su secreto, que ni bien calma nuestra inquietud revela su esencia relegando nuestra palabra al olvido, colocándonos, una vez más, frente a la fatalidad de su superficie muda. Entonces, efectivamente, la condena del instante de la escritura es la impotencia sin apelación. En ella nunca se resuelve una carencia; su palabra nunca hace presente. más que en su ausencia, al par femenino de aquel «yo» masculino; en ella somos siempre seres escindidos y siempre peregrinos hacia nuestro otro pedazo. En la escritura, se desmorona la presencia que inventamos cuando nos confrontamos con el silencio de la palabra y con su contenido ausente y, sutilmente, el universo armónico y perfectamente cíclico, aquel mundo andino por el que era posible la unión entre el «yo» que funda al «tú», se fragmenta produciendo el destierro de los cuerpos a lo más recóndito de una memoria individual y

colectiva, desde donde, como un secreto impronunciable, la palabra poética teje silenciosamente un poema y, con él, la sensación del legado de la huella de los cuerpos, por la que todo un poema deviene el sentido de una promesa, cuya espera abre el porvenir.

111.2. La seña de luz y el llamado del grito

Aquella «necesidad vital de unir» que compromete a Orihuela con la poesía nos permite traer a colación, una vez más, aquellas palabras de Paz, citadas en el anterior capítulo, según las cuales la conciencia de sí mismo del hombre abre un abismo entre la cosa y el nombre, siendo la palabra simplemente un puente entre la una y el otro, nunca la unidad de ambos, nunca la realidad que nombra. Si esta distancia pudiera salvarse, explica Paz, ya no serían necesarias las palabras. La unidad del nombre y la cosa traería consigo, por añadidura, el silencio, y el hombre habría vuelto a la «inocencia animal», lo cual quiere decir que se habría reconciliado «consigo mismo y con el mundo». (Paz, 1972: 35-37). En otras palabras, esta reconciliación implicaría la superación de la conciencia de sí mismo, a la cual debe la cosa su enajenación. Quizás por esto, en su *ensayo*, Orihuela termina la reflexión sobre su escritura con el deseo de ser «cada vez menos conciencia y más palabra» (Orihuela, 2003: 3). Enunciación que, puesta en diálogo con la reflexión de Paz, genera una paradoja. Por lo señalado hasta aquí, comprendemos que, para Paz, desear ser menos conciencia implica, de algún modo, desear ser menos palabra y más silencio. ¿Es posible afirmar por lo tanto que el deseo de Orihuela entraña una necesidad de alejarse del silencio? Si así fuera, su poesía no sería un intento de ir al encuentro con nuestro otro pedazo, sino más bien otra forma de negar nuestro reverso. Entonces, afirmar la poesía como palabra dada a la búsqueda de nuestra unidad no sería, aquí, más que un error de especulación. Pero no lo es.

Efectivamente, el deseo manifestado por el poeta boliviano envuelve la esperanza de que, finalmente, la poesía le procure el encuentro consigo y con el mundo. Él mismo confiesa hacia el final de su *ensayo* la intuición que tiene de que una prescindencia de la conciencia «haría posible, al menos, la purificación de las palabras, o lo que es lo mismo, la emergencia de la verdadera poesía, que tiene que ver, en última instancia, con nuestra reconciliación con el mundo» (Orihuela, 2003: 2-3). Aquí es importante recordar que, según Paz, mientras el hombre necesite del puente de la palabra, la poesía es «uno de los pocos recursos» que éste tiene para ir en busca de la «unidad primordial». Ahora bien, si el hombre, para lograr la «unidad primordial», necesita ser «cada vez menos conciencia» y más «inocencia animal», es decir, liberarse de la palabra, y, a la vez, entiende que la poesía, o sea, la palabra, es uno de los pocos

recursos para emprender esta búsqueda (y en esto están de acuerdo los dos poetas que ponemos en diálogo en esta ocasión), entonces el deseo de Orihuela —«ser cada vez menos conciencia y más palabra»—, no nos habla de la palabra corriente, sino de la otra, de la silenciosa, de la que obviamos frente a la apariencia con que el lenguaje cotidiano nos somete al drama de no reconocer nuestro otro pedazo, de la que sufrimos como se sufre el vacío, cuando optamos por encarar tal drama. Por esto, la fórmula «menos conciencia y más palabra» origina el silencio con el que el reverso de la palabra nos habla de la ausencia.

Vueltos hacia este reverso, busquemos, pues, el silencio y la ausencia, en uno de los poemas de *Cuerpos del cuerpo*, mismo que ocupará todo el desarrollo de este capítulo:

Fragmento 1:

Los cuerpos crecen alrededor de vértebras
restos de materia
imposibles retornos.

Una luz
un gemido de origen
un recuerdo de primera pestilencia
un grito.

(Orihuela, 2000: 55).

«Una luz» y «un grito» son dos versos que, de alguna manera, nos hablan de una experiencia poética. Donde hay solamente luz no existe la nada, porque la luz la manifiesta como vacío y ahí donde sentimos el vacío sabemos que algo se gesta. Del mismo modo, el grito, en tanto significante puro, nos habla en silencio, sin palabras, de su secreto; cuando, repentinamente, lo escuchamos emerger, sabemos que algo pasa y, tal vez, que este algo tiene que ver con un sentimiento de impotencia producido por la sensación de lo imposible; es decir, con esa rabia que en Orihuela, como él mismo declara en la cita que inicia este capítulo, produce escritura. Así, el grito es tal vez nuestro vínculo con la palabra poética.

En su *Arte y poesía*, Heidegger entiende la desocultación de la verdad como una adjudicación a la luz. La obra de arte, advierte, genera a la vez una apertura y una ocultación; respectivamente, abre un mundo y se retrae a la tierra. Este autor entiende por mundo ese espacio «donde nos creemos en casa». «Al abrirse un mundo —dice— todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez». La tierra, por su parte, es «lo que encubre haciendo sobresalir» (Heidegger, 1997: 75). En este sentido, el autor añade:

La tierra sólo se abre e ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como esencialmente infranqueable, retrocediendo ante cada descubrimiento, es decir que siempre se mantiene cerrada. (...) La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma (p. 78).

En la unidad de ambos elementos, continúa el autor, encontramos «la movilidad de la obra» (p. 82). No obstante, esta unidad tiene el tenor de una lucha, pero no en el sentido de destrucción, sino, más bien, en el sentido de que la oposición entre ambos afirma la esencia de cada uno. Este movimiento, arguye Heidegger, pone en operación la verdad, misma que él entiende como la desocultación sometida a una «doble ocultación», es decir a lo que se niega a aparecer y a lo que aparece disimulándose. En estos términos, la desocultación, como negarse, «adjudica a toda luz su constante origen» y, como disimularse, «adjudica a toda luz el inexorable rigor del extravío.» (p. 88). Por lo tanto, el mundo y la tierra no son, de forma separada, lo abierto y lo cerrado, concluye el filósofo, puesto que al operar en ellos la verdad, ejercen en su unidad la «lucha del alumbramiento y la ocultación» (p. 89).

La pertinencia de este complejo teórico estriba en que encontramos en él, más específicamente, en el oficio que esta reflexión atribuye a la luz, dos formas de experiencia poética que, como veremos, atraviesan el poema de Orihuela: la del origen y la del extravío; más aún, la del origen perdido en la dialéctica del alumbramiento y la ocultación, y la del extravío que, en este poeta, se sufre como escisión. Ambas experiencias son intrínsecas: los cuerpos son cuerpos escindidos, disgregados, cuerpos en busca de su completitud porque han perdido el origen; a su vez, la pérdida del origen se debe a su fragmentación. En *Los gemelos*, por ejemplo, dos versos congregan este movimiento: «palabra grieta dispersa / en la palabra de tu último cuerpo» (Orihuela, 1995: 67). En el último cuerpo que, en el origen, debiera ser el primer cuerpo comienza no la unidad de los gemelos, sino la grieta, la escisión donde la palabra se dispersa, dispersando así también a los cuerpos. El mismo Orihuela dice de esta obra: «es un poema de amor en el que está presente la frustración por una unidad que no logra consumarse. En realidad es un diálogo que no logra unirse.» (Orihuela, 1995a).

Cabe recordar del capítulo I dedicado a Orihuela que, en su poética, la tierra es señal de origen. Así, los cuerpos son cuerpos escindidos porque, de alguna manera, son cuerpos desterrados. No es casual, pues, que el poema que ahora nos ocupa comience con una alusión a un cuerpo enterrado de forma fragmentada. La tierra no contiene la osamenta completa, sino solamente su dispersión: «vértebras», «restos de materia», «imposibles retornos». Por este último verso podemos vislumbrar lo que más adelante se manifiesta como peregrinación en tanto sometimiento a un destierro. El destierro tiene lugar aquí como la imposibilidad de que los cuerpos se integren a la tierra hasta el punto de ser con en ella un solo cuerpo, el cuerpo mayor que la palabra poética buscará nombrar en el transcurso de todo el poema y del que no podrá

manifestar nada más que el silencio de su secreto, esa verdad de la que Heidegger nos habla, que se oculta y se alumbra a la vez. En la luz, sugería este autor, se concentra lo que se niega a aparecer y lo que aparece disimulándose, el mundo como lo familiar a la vez que la tierra como lo extraño. En este sentido, lo que se gesta en ese vacío formado por una presencia-ausencia que no terminamos de reconocer es inescrutable porque nos es concedido ahí donde lo perdemos. La luz en Orihuela es, por lo tanto, la seña de que algo se gesta en el poema. Aunque nunca nos concede el conocimiento de esta gestación, nos permite presentirla. Así, esta seña es la primera veta de la exploración poética que estamos a punto de emprender.

Por su parte, el grito, en términos corrientes, es «un sonido de la voz fuerte y violento», «un gemido o queja», «una llamada»². Así, por convención, está ligado no tanto a la palabra como al mero sonido de una voz, a la fortaleza de su tono, a la violencia de su emisión, a la índole de su expresión, pues puede ser lastimero, desesperado, enfurecido o impetuoso. De este modo, en primera instancia, el grito es puro significante, es decir, su emisión no necesita de la palabra en tanto signo; en segunda instancia, hay algo en él que se manifiesta en su fortaleza y en su violencia. El grito, en suma, es silencio que habla sobre un mundo interior inexpresable, sobre un universo interno que es el misterio del grito. Así, el que irrumpe nuestro poema, grito repentino, es quizás la voz de la imposibilidad, el deseo de darle, de una vez por todas, palabra a aquello que se hunde irremediamente en el vacío; es posiblemente, la manifestación de esa carencia de paz que agobia al poeta cuando escribe: la herida del rayo, el golpe de la piedra, la arena de la impotencia. Tal vez es la señal de que todos estos elementos pertenecen menos al poeta que a la palabra que escribe la intimidad del poema. Por esto, el grito, en tanto significante violento, emergido desde la imposibilidad irrevocable, desde el hermetismo de la piedra, desde la impresión del rayo, no puede ser más que un grito de escritura.

Michael de Certeau sostiene que «el éxito de la escritura se articula sobre un primer fracaso y una carencia». En otras palabras, continúa el autor, pareciera que el fundamento del discurso consiste en «ser el efecto y el ocultamiento de una pérdida», es decir, la sustitución de «una voz ausente, sin jamás llegar a captarla, a conducirla al sitio del texto, a suprimirla como extraña». Esta reflexión lleva a de Certeau a confirmar que «la escritura moderna no puede encontrarse en el lugar de la presencia», pues «la práctica escrituraria (...) se forma a partir de una fractura en la antigua unidad de la Escritura que hablaba. Tiene como condición una no identidad consigo misma.» (de Certeau, 1996: 174).

Definición corriente de diccionario (RAE).

En este sentido, el grito se parece a la luz: por él sabemos que algo sucede en la escritura de la que emerge. Es, de algún modo, la manifestación de que hay algo en ella por exhumar y de que, sin embargo, se nos escapa en el mismo instante en que lo presentimos. El grito es esa voz ausente de la que habla de Certeau, que nos a lleva a sustituir la lectura por el oficio de los sentidos, que nos impulsa a escuchar sonidos imperceptibles, a ver figuras equívocas, a oler emanaciones efímeras, a tocar heridas hendidas, a sentir en todo esto la extrañeza de lo que no alcanzamos a explicar, y que sin embargo, de algún modo, nos habita. Así, el grito es también esa fractura advertida por de Certeau, esa que divide la escritura extirpándole su identidad consigo misma; más aún, es la fractura que, al escindir de este modo la escritura, escinde también a los cuerpos que la sufren. Cuerpos sin identidad consigo mismos, partes extraviadas de la unidad que las concentra, desmembramiento que hiere la memoria de la tierra. El poema de Orihuela nos deja presentir en su vacío aquellos sonidos, figuras, emanaciones y heridas a través de las cuales peregrinan los cuerpos. La palabra poética es, así, en esta obra en general, y en el poema que nos ocupa, en particular, el silencio que guarda en secreto el sentido de esta peregrinación, es el llamado del grito y, como tal, la segunda veta de nuestra exploración.

111.3. Primera apertura en la intimidad del poema: el intersticio de la palabra

111.3.1. El intersticio de la palabra: entre la palabra bruta³ y la palabra esencial

La seña de luz y el llamado del grito, el misterio entre el origen y el extravío a la vez que la búsqueda de la palabra poética son movimientos sutiles que, como voces de un origen, nos vuelcan hacia el poema desde cuyos primeros versos presentimos la lejanía inmensurable. Además de la dispersión corporal repartida en vértebras y restos de materia, además de este roce con lo que nos queda de la muerte, encontramos, en la segunda estrofa, el sonido lastimero y el hedor del sometimiento de los cuerpos a la hechura del tiempo. Como si el sufrimiento del transcurso continuara aún después de muertos: «un gemido de origen / un recuerdo de primera pestilencia». Sucede que, en el tiempo lineal, la muerte nunca nos regresa a nuestro principio, no nos entrega a la tierra como a un vientre materno, sino que nos aleja definitivamente de él, convirtiéndonos en perennes peregrinos en busca de lo que hemos perdido. Porque generan el sentimiento de pérdida, aquel gemido y aquella pestilencia contienen la extrañeza de cuerpos que parecen ser el testimonio de la irremediable carencia que produce el transcurso. De este modo, ejercen en el poema una suerte de seducción de lo extraño que bajo la luz que alumbra y oculta

³ El sentido de palabra *bruta* corresponde aquí con el modo en que esta noción es utilizada por Blanchot, es decir, como palabra corriente, digamos, natural, en oposición a la palabra poética o, como él la llama, *palabra esencial*.

nos llama, como cuerpos, hacia lo que nos falta. De pronto, nos vemos escuchando un gemido — «un *gemido* de origen», dice el verso—, que no sabemos de donde viene, simplemente oímos repentinamente un quejido lastimero producido por nadie, advertimos en él una ausencia inexplicable y, a pesar de que pueda resultar atemorizante, despierta en nosotros la necesidad de conocer su procedencia. Asimismo, olemos una pestilencia, una «*primera pestilencia*», que a la vez que puede ser repelente, es extraña porque no tiene realmente un principio visible y porque, además, está ligada a un gemido incomprensible. Repelencia atractiva, atracción repelente, «[c]oncibo la poesía —dice Orihuela— como ese ángel-demonio que está cubriendo un espacio que no nos atrevemos a reconocer.» (Orihuela, 1995b: 16-a).

Sin embargo, aunque, en este fragmento, la fuente del gemido y de la pestilencia que nos atraen al poema se limita a dejarse presentir, pero no se muestra, el sonido y el olor que esta fuente origina son una alusión y una apelación a los cuerpos; «gemido» y «pestilencia» nos vuelcan hacia el cuerpo que los emana y llaman a los sentidos de otro cuerpo. En suma, de lo que se trata es de cuerpos aludidos que, más aún que generar, habitan dichos efluvios corporales del mismo modo en que habitan el poema, es decir, como origen que se presiente en la desaparición que ejerce ahí donde algo de él se escucha y se huele. Asimismo, se trata de cuerpos apelados que habitan aquellas sensaciones que llaman a sus sentidos del mismo modo en que habitan el poema, es decir, como cuerpos que buscan a otros en su origen. De lo que se trata, entonces, es de cuerpos que reconocen en un sonido y en un olor la ausencia de otros, es decir, la carencia por la que, como diría Orihuela, «hay una necesidad vital de unir» (*Ibidem*); y de cuerpos ausentes que, de algún modo, nos son devueltos en el presentimiento de su llamamiento, cuando alcanzamos a escucharlos y a olerlos, aunque nunca a nombrarlos. Quizás por esto nuestro poeta advierte que la poesía es sólo «un intento de acercarnos» a ese otro que nos completa». (*Ibidem*). Gemido y pestilencia abandonan su condición de palabra y se hacen presentimiento de una extraña aparición que, en su apelación a nuestros sentidos, desaparece. Así, es en la pérdida de la palabra que perdemos también los cuerpos que nos completan. Una de las canciones de Orihuela compone esta pérdida en los versos que siguen:

Dicen que la distancia es el olvido, paloma imaginaria.
Dos años han pasado, paloma imaginaria.
Mis palabras pasarán por el desagüe,
tu inventada sombra pasará por el desagüe.

De balde te he extrañado.

(García y Orihuela, 2000)

La palabra no puede sostener una presencia, sino solamente crear palomas imaginarias. Lo que nos da es siempre precario e inasible. Así, cuando más la necesitamos obtenemos de ella apenas la sombra de lo que buscamos, una alusión, una apelación, nunca una concesión. Asimismo, ni bien respondemos a la seducción de esta sombra, nos sometemos a lo que en ella es ausencia y silencio. De la palabra tenemos solamente la palabra, lo demás lo perdemos siempre.

En este sentido, la experiencia poética en Orihuela dialoga con la reflexión de Blanchot sobre el pensamiento de Mallarmé, de quien dice que en el momento de buscar «expresar el lenguaje tal como le fue descubierto por el "solo acto de escribir", reconoce un "doble estado de la palabra, bruto o inmediato aquí, esencial allí» (Blanchot, 1992: 32). Con respecto a este intertexto en su discurso, Blanchot entiende que la esencia de ambos estados es el silencio. «Esta distinción —dice— es brutal en sí misma y, sin embargo, difícil de captar, porque Mallarmé da la misma sustancia a lo que distingue tan absolutamente y para definirlo encuentra la misma palabra: silencio.» (*Ibidem*). La palabra bruta, entendida como lenguaje corriente⁴, explica el teórico francés, es silenciosa porque es palabra nula, «pura ausencia de palabra» (p. 33). No obstante, añade, en Mallarmé sucede lo propio con la palabra esencial, esa que está dada «a la búsqueda del poeta, ese lenguaje cuya fuerza es no ser y cuya gloria es evocar en su propia ausencia la ausencia de todo: lenguaje de lo irreal, ficticio y que nos entrega a la ficción, viene del silencio y regresa al silencio.» (*Ibidem*).

La formulación del diálogo propuesto requiere del detenimiento en el hecho de que Blanchot trae a colación una cita que nos habla de dos estados de una sola palabra, de toda palabra; asimismo, requiere de la atención a la afirmación de que la sustancia común de estos dos estados es el silencio. Es importante, además, recordar que en citas trabajadas en anteriores capítulos, fue este mismo autor uno de los que nos proporcionó la noción de «ausencia de tiempo» como fascinación a la que nos entregamos al momento de escribir y que, en su desarrollo, desmorona el concepto de tiempo continuo. Precisamente, es por este desmoronamiento que no es posible concebir en la interpretación blanchotiana que aquel doble estado de la palabra del que habla Mallarmé responda a una linealidad temporal, es decir, que primero acontezca uno de ellos y luego el otro. Así, la palabra esencial conforma con la palabra bruta una sola palabra. Adicionalmente, «viene del silencio y regresa al silencio». Entonces, el silencio no es solamente la misma sustancia de ambos estados, sino también la fractura de la palabra, el espacio que la divide en esos dos estados.

⁴ Blanchot se refiere constantemente al estado bruto de la palabra como palabra bruta, palabra corriente o palabra inmediata, que en el teórico son proposiciones utilizadas como sinónimas.

Sucede que detrás de la palabra bruta encontramos el «no ser» de la palabra; o sea, el estado esencial que, siendo ausencia, evoca todo lo que en ella es esa ausencia —«cuya gloria, decía Blanchot, es evocar en su propia ausencia la ausencia de todo»—. Esta evocación integra, pues, el silencio contenido en la palabra bruta. Así, efectivamente, la palabra esencial se inicia en el silencio y vuelve a él. En otros términos, hay una falta en la palabra bruta que la palabra esencial busca suplantar. Evoca como apelando a la palabra que revoque esta falta, pero su apelación no tiene respuesta, lo cual hace de la evocación silencio del silencio. En este sentido, efectivamente, los dos estados a los que alude Blanchot no corresponden con una linealidad temporal, pues la fractura de la palabra es sobre todo espacio, cuya profundidad es el silencio. Esta fractura es un *entre* la palabra, es decir, el artejo entre los dos estados que la componen: un intersticio, mismo que, a su vez, guarda el origen. Según Mircea Eliade, «el *Tiempo de origen* (...) se considera un "tiempo fuerte" precisamente porque ha sido en cierto modo el "receptáculo" de una *nueva creación*.» (Eliade, 1992: 41). En estos términos, el intersticio contiene el origen porque la evocación, en tanto búsqueda de nombrar el silencio, se convierte en una suerte de creación permanente. Sin embargo, a diferencia del tiempo de origen mítico de Eliade, la perdurabilidad de la creación poética en el intersticio se fundamenta en una falta que nunca se resuelve. Y es que esta creación se somete a la imposibilidad de nombrar el silencio más que con el propio silencio.

Hace pocas líneas encontramos que el origen en el poema que nos ocupa ejerce un poder de seducción por el cual nos es posible presentir cuerpos que, en los efluvios que los aluden, apelan a otros. Decíamos que, en este poema, «gemido» y «pestilencia» son palabras que devienen olor y sonido donde los cuerpos aludidos están presentes tan sólo en el llamamiento por el que los cuerpos apelados ejercen la búsqueda de su completitud. Así, los cuerpos habitan el poema en ese espacio donde «gemido» y «pestilencia» no solamente son, respectivamente, un quejido y un hedor detrás de una palabra, sino también todo lo que en el emitir y el rezumar de la palabra se oye y se huele; es decir, cuerpos que buscan su completitud en el origen de las emanaciones de otros cuerpos, cuerpos que seducen a otros con su presencia ahí donde no pueden ser más que ausencia, y el silencio donde hallamos el origen. Y es que aquí el origen no es más que «gemido de *origen*» y «*primera* pestilencia», esencialmente sugerido en las emanaciones corporales, pero nunca verdaderamente nombrado. Esto quiere decir que hay algo en dichas emanaciones que no le ha sido dado a la palabra decir y que, sin embargo, está ahí. Es por esto que el reverso de «gemido» y «pestilencia» más que al quejido de un cuerpo, más que a su hedor, nos someten a lo que en ellos es, en términos de Blanchot, «pura ausencia de palabra»,

donde, por lo tanto, hay cuerpos presentes en su ausencia, cuerpos fragmentados, y un origen que, paradójicamente, habitan, pero que nunca encuentran. En el intersticio de la palabra, nada pertenece a la presencia. Bajo esta perspectiva, la experiencia del origen corresponde, pues, con eso que Orihuela figura como «ese espacio angelical o demoníaco que nos separa de nosotros mismos.» (Orihuela, 1995b: 16-a). Quizás a esto se deban los versos iniciales del poema que estudiamos: «Los cuerpos crecen alrededor de vértebras / restos de materia / imposibles retornos».

En esta primera estrofa, nada se cuenta sobre el nacimiento de los cuerpos, nada sobre su origen. En esta pérdida, los cuerpos no nacen: crecen. Crecer, a su vez, significa aumentar^á. Ellos aumentan «alrededor de vértebras»; su aumento, por lo tanto, es circundante. De este modo, los cuerpos colman el espacio. Pero lo hacen en torno a una columna vertebral diseminada, sólo vértebras, y en torno a una osamenta disgregada, apenas restos de materia. Por lo tanto, ni columna ni osamenta son aquí el eje que sostiene la unidad de un cuerpo, sino, por el contrario, un montón de residuos que aluden a su escisión. Por esto los cuerpos crecen. Sucede que, sentida la fractura, se percibe la carencia, la falta, por la que es dada a la palabra esencial el oficio evocativo. Ésta, silenciosa en los «restos de materia», en lo que queda, en las vértebras, en los huesos, busca a los cuerpos que, entonces, se esparcen en el espacio íntimo del poema, donde son apenas un hálito, la declaración de su ausencia, su silencio por respuesta a una apelación, donde encontramos siempre una nueva evocación. Entonces es cierto eso que el poeta dice en *Oficio del tiempo*:

Los viajes renacen sentidos ignorados
cada piel es la próxima piel
cada tramo el último tramo.

(Orihuela, 2005: 7)

Y es que el viaje poético no es un desplazamiento con una determinada dirección, sino algo semejante a la evocación. Lo advertiremos más adelante, en el mismo poema al que pertenece este fragmento, cuando, sumergidos en los rodeos de los viajes, leemos: «Los viajes nos custodian en el misterio / nos urgen a otras galerías / a asombrarnos con las voces de otros días» (Orihuela, 2005: 8). «Los viajes renacen sentidos ignorados»; por lo tanto, de lo que se trata es de lo que se pierde y de lo que regresa como siendo un nuevo sentido. Así, la carencia es tanto lo que precipita el viajar o el evocar como lo que en cada evocación se desvanece definitivamente,

^á El diccionario define crecer como: «tomar *aumento* natural»; «dicho de una cosa: recibir *aumento* por añadirsele nueva materia»; «adquirir *aumento*»; «dicho de la Luna: *aumentar* la parte iluminada del astro visible desde la Tierra». (RAE).

porque lo que vuelve siempre es el nuevo sentido de lo perdido, nunca lo perdido. Por esto, «cada tramo es el último tramo» y cada último tramo, cada piel desvanecida, es la próxima piel. Es así como en la confluencia de espacios y tiempos, los cuerpos crecen, aumentan, se esparcen, sin dejar de ser nunca la carencia, la pérdida y la ausencia por la que renacen.

Con respecto a los objetos del siglo XIX, en el Museo Shelburne en Vermont, de Certeau manifiesta que:

Lo innumerable de las cosas familiares, pulidas, deformadas o embellecidas por el uso, multiplica también las marcas de manos activas y de cuerpos laboriosos o pacientes de los que estas cosas componían las redes cotidianas: presencia obsesiva de ausencias trazadas por todas partes. Al menos este pueblo atiborrado de objetos abandonados y recogidos remitía, a través de ellos, a los murmullos ordenados de cien pueblos pasados o posibles, y uno se ponía a soñar con estas huellas imbricadas en mil combinaciones de existencias. (de Certeau, 1996: 25)

Lo que en este fragmento llama la atención del autor no son los objetos reunidos en un museo, sino, más bien, lo que en éstos hay de ausencia. Como si su presencia real, total, verdadera, no fuera posible, como si en esencia fueran elementos ausentes que hacen del tiempo y del espacio de de Certeau otro tiempo y otro espacio. En este último habitan aquellas «manos activas» y aquellos «cuerpos laboriosos o pacientes», que en el instante del autor son apenas «murmullos ordenados». Es como si el espacio y el tiempo se dividiera entre lo que aparenta ser una presencia y en lo que en esta presencia desvanece toda presencia. El vacío de la realidad por el que la realidad nunca es verdaderamente real se origina entonces en esta fragmentación.

También en el poema que dirige nuestra exploración encontramos aquellas «cosas familiares, pulidas, deformadas o embellecidas por el uso». En efecto, por todo lo dicho, la materia corporal no es más que «restos de materia», no ruinas, sino vacío. En lo que queda del cuerpo, en esos huesos dispersos, hay un espacio y un tiempo que colma el nuestro de lo que, propiamente, de Certeau llama «presencia obsesiva de ausencias trazadas por todas partes». Es de este modo que los cuerpos «crecen», aumentan siendo ellos mismos el espacio y el tiempo que abarcan con su ausencia y su silencio. Experiencia del vacío: origen, pero origen de una aparición, cuya revelación toma la forma de la carencia, de lo desaparecido. En el intersticio de la palabra, cada nueva evocación que genera un gemido y una pestilencia nos introduce más en el silencio de las vértebras y de los «restos de materia». Sucede que en el lenguaje de la palabra esencial, la alusión y la apelación están colmadas de ausencia. Así, apelar y aludir son formas de palabra evocativa por la que otro espacio irrumpe el nuestro habitándolo como falta y por la que otro tiempo se propaga en el nuestro suspendiéndolo como presente. Por esto, el intersticio de la

palabra, en Orihuela, es en todo sentido fragmentación, nada es aquí absoluto más que la fractura, la partidura que lo divide todo cuando hiere a la palabra como espacio y como tiempo. «A mí me parece —declara el poeta— que en la vida no hay nada total. Todo es una parcialidad del resto, que difícilmente puede encontrarse.» (Orihuela, 1995b: 16-a).

Por esto, los cuerpos son «imposibles retornos»: nunca regresan a lo que, con Paz, hemos entendido como la «unidad primordial». Los cuerpos no retornan al instante en el que las palabras o, mejor dicho, el lenguaje ya no es necesario. Ya no vuelven ahí donde el silencio no es lenguaje porque no es el reverso de una palabra, ni palabra esencial, ni el intersticio entre ambos, sino simple y esencialmente silencio. De este modo, en el intersticio los cuerpos nunca se encuentran porque este espacio es lenguaje, alusión y apelación, que, como toda palabra, contiene en sí misma su fractura, la dispersión de los cuerpos «alrededor de vértebras», los «restos de materia» que nunca completan su presencia. En suma, los cuerpos son «imposibles retornos» porque son la falta que el silencio de la palabra bruta entraña, y porque, a la vez, son silencio en el lenguaje esencial que los evoca; son «imposibles retornos» porque son el vacío que abre el espacio en el intersticio de la palabra.

111.3.2. La palabra poética: desmoronamiento en el seno de una edificación

Al momento de reflexionar sobre los estados bruto y esencial de la palabra en el pensamiento de Mallarmé, Blanchot, decíamos, encuentra muy sutil la distinción que el poeta francés propone entre palabra bruta y palabra esencial. El teórico fundamenta su observación en el hecho de que Mallarmé «da la misma sustancia —el silencio— a lo que distingue tan absolutamente». En principio, advierte, este escritor encuentra que «la palabra bruta "se refiere a la realidad de las cosas"», en el sentido de que las representa, de que las da «en su presencia», mientras que la palabra esencial «las aleja, las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca.». Sin embargo, añade el autor, para Mallarmé, «la palabra bruta de ningún modo es bruta. Lo que representa no está presente.». Esto lo lleva a afirmar que lo que distingue a ambos estados es el hecho de que el corriente o bruto, a diferencia del esencial, hace de la palabra «un útil en un mundo de útiles donde lo que habla es la utilidad, el valor.». Por lo tanto, «[1]a palabra bruta no es bruta ni inmediata, pero parece serlo.». Así, concluye, en Mallarmé, el lenguaje corriente, puesto en manos de la literatura, se recupera como palabra esencial, misma que este poeta

concibe como «palabra del pensamiento»⁶. En este punto, Blanchot declara su desacuerdo con esta proposición, ya que sostiene que la palabra del pensamiento también corresponde con el estado bruto, porque «nos remite al mundo». Para el teórico, la palabra esencial, que él prefiere llamar palabra poética, se opone tanto al lenguaje ordinario como al lenguaje del pensamiento. En ella, continúa, nada nos remite al mundo, el mundo se calla: «La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla.» (Blanchot, 1992: 32-35).

Pues bien, cuando Blanchot opone la palabra poética a la palabra del pensamiento mallarmiana y traza la distinción por la que existe, por un lado, un lenguaje al servicio del hombre, a la necesidad de que éste se remita al mundo, y, por otro, un lenguaje poético absoluto que, prescindiendo del hombre, toma vida propia, este autor libera a la poesía de la palabra corriente. La palabra esencial deroga en él otra habla que no sea ella misma. En Orihuela, en cambio, la apreciación de Blanchot deja de ser generalizable, pues el poeta boliviano, como veremos, integra en su obra tanto a la palabra corriente como a la esencial. Esta sospecha nos impulsa a atender al hecho de que la interpretación de Blanchot sobre el pensamiento de Mallarmé plantea, de algún modo, que lo que en este último opone la palabra esencial a la corriente es menos una separación que las diferencia absolutamente, que una ilusión. Según el teórico, en Mallarmé, la palabra bruta parece entregarnos un «mundo inmediato», familiar, pero que, en realidad, nunca nos es otorgado. En palabras del mismo autor:

Tal vez la palabra inmediata sea relación con el mundo inmediato, con lo que nos es inmediatamente próximo y vecino, pero este inmediato que nos comunica la palabra común no es sino lo lejano velado, lo absolutamente extraño que se presenta como habitual, lo insólito que tomamos por habitual gracias a ese velo que es el lenguaje y a la costumbre de la *ilusión*' de las palabras. (Blanchot, 1992: 34).

Si, como dice Blanchot, «este inmediato que nos comunica la palabra común no es sino lo lejano velado» (una ilusión), la distinción entre ambas palabras puede resumirse en que mientras la corriente vela la lejanía asumiendo como absoluta toda presencia, la esencial la manifiesta como una ilusión, asume su falta y nos introduce en la extrañeza del mundo, para el que no hay palabra, más que la que habla como silencio y ausencia, es decir, como la imposibilidad de una

⁶ Escribe Blanchot: «Cuando Mallarmé habla del lenguaje esencial lo opone sólo al lenguaje ordinario, que nos da la ilusión, la seguridad de lo inmediato, que, sin embargo, sólo es lo habitual, y entonces vuelve a tomar, por cuenta de la literatura, la palabra del pensamiento ...» (Blanchot, 1992: 35). Blanchot interpreta la noción de «palabra del pensamiento» en Mallarmé como «palabra pura» en la que puede reconocerse «la lengua suprema, de la cual la extrema variedad de las lenguas sólo nos permite recuperar su ausencia.» (p. 33).

⁷ El subrayado es nuestro.

presencia ahí donde todo escapa al nombre. Así, lo que la palabra bruta sea capaz de erigir es irremediabilmente destronado por la palabra esencial.

Blanchot sostiene que, bajo la perspectiva de la noción de palabra esencial que él propone, «volvemos a encontrar a la poesía como un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica en un espacio unificado y soberanamente autónomo.» (Blanchot, 1992: 35). Si la intimidad de la palabra bruta es el silencio que lega su poder a la palabra esencial —la fuerza de no ser y la gloria de evocar, decía Blanchot—, la intimidad de la palabra esencial es el silencio de su propio silencio, lo que no ha sido dado a la palabra decir y lo que en el sonido, figura e inmovilidad rítmica, no ha sido dado al silencio develar. Por lo tanto, la intimidad del poema es suscitada por la articulación de la intimidad de los dos estados en los que se divide la palabra. La esencial entraña a la bruta en la medida en que esta última, como espacio interior, como intimidad, es la falta, la ausencia de palabra, por la que toda edificación se limita a la ilusión. Asimismo, la palabra bruta entraña a la esencial en la medida en que esta última es el silencio de aquella falta que, haciendo imposible la presencia, disuelve la ilusión y la recrea en la evocación. Bajo esta perspectiva, no existe independencia entre ambas palabras, al menos no en Orihuela, cuya poesía, como él mismo deja ver en varias de las citas que forman parte de este capítulo, es obra de carencia y fragmentación, de palabra, por lo tanto, fracturada; ni absolutamente corriente ni absolutamente esencial, pues por la una ingresamos en los ambages de la otra y no así en ese «espacio unificado» en el que Blanchot halla tan sólo a la palabra esencial.

En este sentido, un nuevo detenimiento en el poema de Orihuela nos permite añadir que los cuerpos son, efectivamente, «imposibles retornos» porque, a la vez que dan forma a una ilusión, a la vez que la edifican, se desmoronan en vértebras y «restos de materia». Los cuerpos cubren el espacio y el tiempo con otro espacio y otro tiempo; así, crecen, aumentan, pero siempre son «restos de materia», por lo que no pueden congregarse más que como fragmentos y como vacío. Los cuerpos se evocan ante su desmoronamiento, pero el seno de la evocación conserva la falta por la que son devueltos a su silencio y a su ausencia. Por ello nunca son absolutos, nunca unidad, sino, más bien, como señalamos ya, cuerpos atravesados por la dispersión en vértebras de una columna ósea que, como tal, los separa y disemina, formando así nuestra carencia en el espacio-tiempo. «Somos seres escindidos», dice, pues, el poeta en la misma entrevista en la que concibe a la poesía como un ángel-demonio. La palabra corriente, que utilizamos para negar nuestra fragmentación, jamás nos devuelve a nuestra completitud. Sin embargo, tampoco a la poesía corresponde esta labor. Cabe recordar que es también Orihuela

quien sentencia: «la poesía es un intento de acercarnos; pero no ha de lograrlo. La carencia del ser humano, más bien, está ahí» (Orihuela, 1995b: 16-a): en la palabra, bruta o esencial. En tanto la primera guarda en el seno mismo de su cimentación una falta, la amenaza que la hace vulnerable, el silencio y la ausencia del mundo que intenta representar y que, sin embargo, no puede, la segunda nos deja presentir en este vacío tan sólo lo extrañamente familiar en un gemido y en una pestilencia, en vértebras y restos de materia, el mundo como lo lejano y como lo innombrable. «Cómo nombrar desde la poesía —se pregunta Orihuela en su *ensayo*—, es decir, desde las palabras, una naturaleza inabarcable» (Orihuela, 2003: 1). Y es que toda edificación entraña aquí su desmoronamiento, toda palabra bruta una palabra esencial, y no nos es concedido nada del mundo más que su esencia inasible; en los términos de Orihuela, la imposibilidad de nombrar su «naturaleza inabarcable»: los cuerpos que forman el vacío en el espacio-tiempo. Así, la palabra poética reúne tanto la edificación como el desmoronamiento, puesto que este último suscita la re-creación de un mundo que, ni bien es devuelto a la ilusión de la palabra corriente, un nuevo desmoronamiento esencial genera el quehacer perenne de la creación.

Por esto, la palabra poética no es en Orihuela sinónimo de palabra esencial, como planteara Blanchot, sino más bien de creación poética, entendida esta última como la emergencia de un mundo ahí donde se dispersa otro. Quizás es este poder el que lleva a Orihuela a declarar: «La poesía cobra vida en mí desde el momento en que es capaz de quebrar un orden, y su encuentro fue, ya lo dije, como ver dispersarse un viejo universo» (Orihuela, 1983b). Sucede que la palabra poética más aún que palabra dividida, es la división misma de la palabra, porque se origina ahí donde el silencio es el artejo entre la palabra corriente y la esencial. En este sentido, no es, pues, casual que nuestro poeta testimonie:

La literatura y su misión me han incorporado a un proceso lúdico de aprehensión de la realidad y, en este sentido y por la necesidad que tenemos de expresarla, creo que todo lo que se dice en los micros, en las calles o en los libros, merece siempre un oído atento, pues resulta ser a veces una versión, una nueva voz de la realidad inagotable (*Ibidem*).

Dicho de otro modo, en Orihuela, la palabra poética nace del movimiento que empalma las palabras de los micros y las calles y las palabras de los libros. Y es que en esta palabra se congregan, como decíamos arriba, la ilusión de la edificación o del hacer presente de la palabra bruta y el poder de disolución y de re-creación evocativa de la palabra esencial. Dejemos, sin embargo, que sea la propia poesía la que, sustituyendo esta afirmación teórica por sensaciones,

nos deslice en este viaje de apariciones y desapariciones. En una composición de su disco *Celebraciones*, Orihuela, junto a García, canta:

Tú
un asalto sin dios.
Tú
esa palabra común.
Brisa entera de la espuma que nos nombrará
viento seco de un minúsculo temblor de mar.
(Orihuela y García, 2004)

Quizás dios, como palabra, es la pretensión de nombrar una totalidad; entonces, un asalto sin dios es algo semejante a la imposición de una inmensidad vacía, cuya grandeza se debe precisamente a la profundidad de su silencio en esa brisa y en ese viento que esparce ausencia. Quizás por esto, el «Tú» de este canto se escribe con mayúscula, palabra común, ilusión que desaparece en la fragilidad de la espuma y en la precariedad de un temblor minúsculo desvanecido en el mar; pero también misterio, palabra esencial que viaja como buscando su pronunciamiento en los alientos de la inmensidad.

Por todo lo anterior, la palabra poética en el poeta que nos ocupa ejerce su oficio en un espacio de fractura, en un intersticio de lenguaje, por el que algo en ella nos deja percibir que mientras los cuerpos no puedan dejar de ser palabra (silencio, reverso, alusión, apelación, intersticio, intimidad, gemido, pestilencia, vértebras, restos de materia, poema), seremos seres escindidos, hombres que buscamos el nombramiento de la totalidad donde podamos encontrar finalmente nuestro otro pedazo, ese «Tú» del canto que citamos.

Por todo lo anterior sabemos, pues, que tanto el desmoronamiento como la evocación generan movimiento poético, pues son sucesos del intersticio de la palabra y, por añadidura, labores de la palabra poética. Sucede que en el silencio de una palabra un «gemido» y una «pestilencia» evocan a los cuerpos; sucede también que esta evocación no nombra lo que alude ni lo que apela. De este modo, este silencio del silencio instauro la lejanía, espacio donde ya nada se escucha en aquel gemido y nada se siente en aquella pestilencia. El silencio de la palabra por el que dos cuerpos eran evocados se hunde, entonces, en el silencio del vacío donde la palabra esencial entrega a la palabra poética una nueva evocación: «un recuerdo de primera pestilencia». Debido a que esa «primera pestilencia» de la que hemos partido nuestra lectura es, más que una evocación de cuerpos, la evocación de una evocación, el *recuerdo* de otras evocaciones, con el verso completo, entendemos que ese intersticio, donde el silencio y la ausencia se esencializan, es un complejo de olvido; es decir, la carencia en el seno del poema por la que cada nueva evocación, lejos de devolvernos nuestra pérdida, nos aleja de ella. Y es

que cada nueva evocación recrea una vieja ilusión que, a su vez, es también la evocación de una vieja ilusión. Así, los cuerpos que buscamos, la completitud que hemos perdido, regresan siempre, pero siendo cada vez una pérdida más lejana, una entrega inconsciente al olvido, que, insoslayable revocador de la presencia, dilata en el extravío la peregrinación de los cuerpos hacia el origen.

Así, en aquella columna vertebral disgregada en los primeros versos de nuestro poema, en aquellos «restos de materia»; en aquel vacío que se abre desde el inicio por cuerpos sin huesos que, «alrededor» de ellos, «crecen», aumentan, colman el espacio, llenándolo de ausencia; en aquel silencio en que los cuerpos se dispersan como «imposibles retornos»; en la imposible unidad primordial; en ese intersticio que fractura el universo, nacen, pues, los cuerpos como palabra, apelados y aludidos por un lenguaje que, al evocarlos, los escinde, sin reunirlos nunca, porque los extravía en su regreso. Entonces, en aquel «gemido» y en aquella «pestilencia» del primer fragmento, en el sonido y en el olor, en su habla de silencio y en el silencio que no devela nada, los cuerpos, cuerpos-palabra, inician así su movimiento:

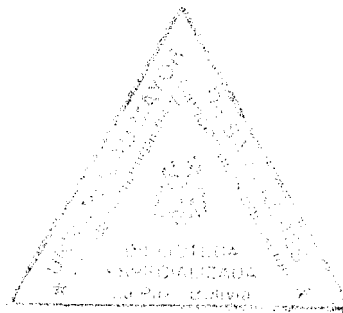
Fragmento 2:

Pernoctados

no habidos cuando la tarde se inicia
los cuerpos expulsan sus cuerpos que se absorben
en las profundidades
de las aguas y los riscos
para hacer posible sus apareamientos con el olor terreno
para ser posibles en el espacio
nunca en el tiempo.

De ahí que cuando se inician
los cuerpos se voltean y corcovean
como los caprichos
apurando la sola unidad que los concentra.

(Orihuela, 2000: 55-56)



«Pernoctados / no habidos cuando la tarde se inicia», y es que el movimiento de los cuerpos se origina en la lejanía. Como «pernoctados» son cuerpos que habitan, cuerpos que, de alguna manera, están ahí. Quien pernocta pasa, pues, la noche. Pero los cuerpos no están ahí, porque son «cuerpos no habidos cuando la tarde se inicia». Error, desvío: se presiente aquí la fractura de la palabra donde el lenguaje pierde los cuerpos. Así, relegados al silencio del nombre, a su anonimato, éstos pertenecen a la oscuridad del poema. Los cuerpos son esa carencia por la que su «gemido» y su «pestilencia» conforman efluvios que no nos entregan más que vacío: sólo emanaciones corporales que «crecen alrededor de vértebras». En este sentido, la oscuridad a la que se retiran es la noche del espacio. Pero la noche del espacio no es la noche,

sino el gemido y la pestilencia donde reconocemos algo que no podemos nombrar porque nos llega desde la lejanía del olvido. Entonces, la noche también es la noche del tiempo. Pero ésta tampoco es la noche, sino el olvido donde los cuerpos son lo innombrable: silencio y, por lo tanto, también ausencia. La noche es así el espacio y el tiempo de la intimidad del poema; más aún, la manifestación de una carencia que fragmenta el espacio-tiempo poético reduciendo toda ilusión al presentimiento de una presencia. En otro poema, un gemelo extraviado declara: «Aprenderemos a dormir en el fragmento» (Orihuela, 1995: 65). Los cuerpos pasan la noche en esta intimidad porque son a la vez reconocimiento y olvido en el intersticio de la palabra.

Pero los cuerpos son, además, «no habidos cuando la tarde se inicia», como si al comienzo de la tarde, ellos continuaran pernoctando, como si la noche, por lo tanto, perteneciera al día. Esta imbricación que, en sí misma, contiene inicio y fin, y que es, por esto, «"receptáculo" —en palabras de Eliade— de una *nueva creación*», nos permite presentir en el poema el instante de la evocación. El que la noche nos otorgue, finalmente, el inicio de la tarde no quiere decir, pues, que la noche se termine. Esto traería consigo, el fin del movimiento poético y, con él, el del olvido y el del reconocimiento, el de la palabra y el de la evocación. Este fin suscitaría la imposible unidad de los cuerpos en la página en blanco. Pero la noche nos entrega al inicio de la tarde sin dejar nunca de ser noche. Es más, en este instante en el que la tarde se inicia, la noche es más noche aún, más esencialmente noche, porque guarda tanto la extrañeza del día en que es presentida como la de la misma noche. En este poema, esta última pertenece al inicio de la tarde; es, pues, la manifestación del espacio oscuro y el tiempo lejano del olvido, donde reconocemos la carencia, el vacío de la noche, a plena luz del día. Lo que nos es dado entonces es ese instante, entre el reconocimiento y el olvido, entre el alumbramiento y la ocultación, en el que la palabra poética asume el estado de oficio evocativo.

Percibimos, pues, cuerpos que pernoctan tal vez a la espera del lenguaje que los lleve al «inicio de la tarde». Pero «cuando la tarde se inicia», los cuerpos son aún cuerpos «no habidos». El verso que declara esta ausencia establece el instante en la que es sentida, como si un encuentro esperado hubiese tenido que acaecer al iniciarse la tarde. El desencuentro instaura la búsqueda de los cuerpos perdidos; es decir, el deseo de la palabra que los haga presentes, que, en su fractura, no escinda el espacio y el tiempo por el que la noche es el reverso del día, la palabra que haga, más bien, de la noche y el día la totalidad que propicie la unidad de los cuerpos. Sin embargo, «cuando la tarde se inicia», los cuerpos no son lo familiar que no asiste al encuentro, son cuerpos que pasan la noche en la lejanía del poema, son olvido en el seno de esta intimidad. Así, en el instante del desencuentro, los cuerpos aún no son cuerpos esperados, sino lo no habido que

origina el deseo de salvar una carencia. Y es que esta última se fundamenta no en lo que no llega, sino, más bien, en la falta que, repentinamente, nos es proporcionada por un gemido y una pestilencia donde, antes que los cuerpos, se reconoce la oscuridad.

Así, después de buscarlos en el vacío de la noche, presentimos, repentinamente, que los cuerpos abarcan la inmensidad del espacio: «los cuerpos expulsan sus cuerpos que se absorben / en las profundidades / de las aguas y los riscos / para hacer posible sus apareamientos con el olor terreno / para ser posibles en el espacio / nunca en el tiempo». Aquí, ellos no solamente colman profundidades, sino que además en su fusión posible con «el olor terreno» aparece una totalidad, como si la evocación respondiera cabalmente a una esperanza. En otro capítulo, otro poema de Orihuela ya nos había introducido a esta suerte de unidad andina, donde todos los cuerpos celestiales se ponían en movimiento a través del espacio y del tiempo, en un mecanismo corporal y en un camino de memoria que conformaban el flujo en el que los cuerpos descendían. Éstos respondían así a la invocación del aliento de otros cuerpos que los llamaban para que se produjera el encuentro con la tierra, la consumación del viaje hacia la fecundación y la fertilización de la misma. De igual modo, los cuerpos homólogos, imitando el movimiento del aliento de los dioses, se integraban al mismo viaje. Así, cuerpos de aliento, cuerpos humanos, cuerpos animales, cuerpos textiles, cuerpos dioses, emprendían el flujo descendente hacia el apareamiento con sus pares opuestos, repitiendo de este modo el apareamiento con la tierra, de tal suerte que el cuerpo, total, absoluto, sea, como declaraba uno de los versos de aquel poema, «la imagen del dios». Ahora, nos vemos otra vez rodeados de esta totalidad corporal, donde todo deviene cuerpo y donde todo cuerpo encuentra su fusión con otro: los cuerpos no solamente abarcan las profundidades de las aguas y de los riscos, se absorben en ellas como si aquí el encuentro implicara ser estas profundidades para fundirse con el olor terreno. Estamos, entonces, otra vez, frente al cosmos andino, pues es en éste que la tierra y, por ende, el apareamiento con ella, se constituye, primero, en el fundamento que sostiene el equilibrio y la armonía de todo un universo y, segundo, en el principio que gobierna el proceso que conduce la vida hacia ese equilibrio y hacia esa armonía. Montes Ruiz, señala, por ejemplo, que:

En su sentido más amplio, la Pacha Mama grande (...) es la Madre Tierra Universal que sostiene la vida. De su seno salen los alimentos que nutren a todos los seres vivos, quienes regresan a ella al morir. Representa lo femenino del universo y la capacidad para crear y producir vida dentro del cuerpo. (Montes Ruiz, 1999: 254-255)

La Pacha Mama, continúa el autor, compone el todo que integra el mundo de arriba y el mundo de abajo; en los mitos andinos modernos representa, así, «la integración nacional» (p. 256-257).

Ahora bien, entendida la tierra como núcleo de equilibrio y armonía del cosmos andino, el apareamiento con ella alude, efectivamente, a una totalidad. Pero esta totalidad entraña, como toda ilusión, el vacío que la reduce a su desvanecimiento. Cabe recordar que ya antes de esta aparición, ni bien fuimos ubicados en un espacio entre el día y la noche, abierto por el intersticio de la palabra, advertimos que, en la intimidad del poema, los cuerpos son olvido o apenas reconocimiento innombrable. Antes, incluso, ya habíamos percibido esta falta en los efluvios corporales de los primeros versos del poema, en «un gemido» y en «una pestilencia». Más aún, un nuevo detenimiento en este último verso, que, completo, nos habla de «*un recuerdo de primera pestilencia*», nos sumergía en el silencio del silencio conservado en los efluvios corporales. Sabemos, además, por todo el desarrollo que emprendimos hasta aquí, que si bien la palabra poética, como palabra corriente, crea un cosmos que nos remite a la totalidad andina, también origina, como palabra esencial, el desvanecimiento de esta totalidad. Así, lejos de resolver la fragmentación de los cuerpos, la creación poética los manifiesta como eternos peregrinos de la lejanía. Otro poema de *Cuerpos del cuerpo* nos permite imaginar esta peregrinación cuando en él leemos:

Pasan
 pasan
 pasan
 pasan
 pasan
los delfines los haraganes las putas
todos pasan
 nadie llega.

(Orihuela, 2000: 13)

El último verso de este fragmento genera la sospecha de que el pasar de los cuerpos —delfines, haraganes, putas— debiera cristalizarse en una llegada que, sin embargo, nunca se consuma. Así todos los cuerpos son en este fragmento peregrinos. Más adelante, en el mismo poema, entendemos que esta peregrinación es sufrida sobre todo por el yo poético: «Y paso yo / muy junto a otros con los ojos entrecerrados / y me pasan las avenidas y los automóviles» (*Ibidem*).

* Montes Ruiz señala que, en los mitos andinos modernos, la Pacha Mama «hacia el nivel de Arriba, de cara a los opresores, (...) se disfraza de Virgen María y aparentemente forma parte del cielo cristiano. Sin embargo, ésta es la única divinidad cristiana que los indios consideran verdaderamente benigna y familiar.». En cuanto al mundo de abajo, el autor manifiesta: «Hacia Abajo, es decir para los oprimidos, la Pacha Mama simboliza el ayllu y propicia las actividades cotidianas de subsistencia en él a la vez que encubre y protege la verdadera identidad y rebeldía indígenas que subyacen el subsuelo. (Montes Ruiz, 1999: 260)

Los cuerpos, entonces, no solamente pasan, sino que pasan a otro que los mira y con el que nunca se encuentran, como si cada cuerpo perteneciera a un espacio y a un tiempo distintos de los del yo poético, pero que, sin embargo coexisten, como si pasar fuera una forma de quedarse en el pensamiento donde, sin embargo, todos continúan pasando. Y es que el único destino de los cuerpos es ser siempre pérdida, soledad, fragmento en un intercambio espacio-temporal de evocaciones, que solamente permite la mirada, pero nunca el acercamiento. Cada cuerpo es, pues, aquí, la lejanía del otro.

111.3.3. Destierro y fragmentación

Dada la reflexión anterior, un detenimiento en los detalles de la composición del fragmento 2 del poema al que se debe todo este desarrollo nos introduce en la hendidura de la fragmentación corporal por la que una totalidad andina se desvanece. Primero, los cuerpos del poema no nacen, son expulsados por sus propios cuerpos. A diferencia del nacimiento, que es un salir de la madre, la expulsión es un despedir, un echar que pretende ser definitivo. Mientras en la cultura andina el nacimiento crea un vínculo familiar entre los cuerpos que brotan y la tierra, la expulsión, en este poema, genera, más bien, un destierro. Aquí no se nace de la tierra, la tierra expulsa. El nacer implica tanto el salir como el regresar. Del seno de la tierra, señalaba Montes Ruiz, «salen todos los alimentos que nutren a todos los seres vivos, quienes regresan a ella para morir». El destierro, en cambio, implica sólo salir. Para Blanchot, esta pena contiene una verdad en la medida en que termina por impedir la «tentación de la Unidad-Identidad»⁹, lo cual lo lleva a entender el destierro como dispersión y a preguntarse si este errar, esta exclusión de la verdad, contiene «una relación nueva con lo "verdadero"». Si esto es así, querría decir que el destierro contempla, no la privación de una morada, sino más bien «una manera auténtica de residir, como una residencia que no nos liga a la determinación de un lugar ni al asentamiento junto a una realidad desde ya fundada, segura, permanente» (Blanchot, 1996: 216).

El verso que produce destierro en el poema —«los cuerpos expulsan sus propios cuerpos»— expresa una expulsión gestada por un *sí mismo*; los cuerpos no expulsan cuerpos ajenos, sino los suyos. Entendida aquí la expulsión como la ruptura de un vínculo familiar con aquello de lo que uno sale, en el poema se pierde la familiaridad con el *sí mismo*. En otras palabras los cuerpos se tornan extraños para sus propios cuerpos. Se rompe, así, como diría

⁹ La noción de destierro en Blanchot está vinculada al éxodo de los judíos. Dice el autor: «El desierto hace de los esclavos de Egipto un pueblo, pero un pueblo sin tierra, ligado por un habla. Más adelante, el éxodo se convierte en destierro» (Blanchot, 1996: 214). La pertinencia de la reflexión de este autor sobre la noción misma de destierro, al margen de que este último sea o no judío, es aquí, como veremos, significativa.

Blanchot, la Unidad-Identidad de uno mismo. Entonces, efectivamente, los cuerpos se dispersan, pues la carencia ligada a esta fragmentación los torna errantes, cuerpos en busca de su otro pedazo que ha quedado relegado a lo extraño, lo innombrable, lo perdido. Disuelta de este modo la totalidad, ésta deja de ser esa ilusión que representa la realidad engañando a nuestros sentidos y se origina como otra ilusión, misma que, en el seno de la evocación, es despertada por una presencia apenas presentida: no ya la de la totalidad, sino la de la totalidad posible, no la de la apariencia, sino la de la esperanza.

De igual manera, percibimos la fractura en los versos que siguen a la expulsión de los cuerpos: en las profundidades de las aguas y los riscos, en el apareamiento posible y en el olor terreno. Entendidos los dos elementos naturales del poema, las aguas y los riscos, como agua y tierra, respectivamente, y sugerida en él la alusión al cosmos andino, cabe tomar tales elementos por principios fecundadores y ejes centrales de una totalidad. Montes Ruiz cuenta, por ejemplo, que, según los indios contemporáneos, el Lago Titicaca es el sexo de la Pacha Mama, por el que ésta da a luz al «Héroe Civilizador» y a todos los seres vivos. Tanto aquél como éstos, dice el autor, «tienen su origen y su fin en la Madre Lago», considerada por esto el centro del universo donde se originan «los astros, la vida y la civilización». (Montes Ruiz, 1999: 122-124). Así, el agua congrega el centro, el origen y el fin del cosmos, es en sí misma, junto con la tierra a la que pertenece, una totalidad que, por ser totalidad fecunda, contiene el poder de su permanencia. Ahora bien, dado que la tierra y el agua permanecen como totalidad porque su esencia las hace fecundas, el apareamiento es necesario para consumir esta permanencia. Entonces, la imposibilidad del mismo lleva en sí la fragmentación de esta totalidad. En los versos correspondientes, no se cumple la unidad entre los cuerpos expulsados y las aguas y los riscos. Los cuerpos buscan el apareamiento con el «olor terreno»; por lo tanto, las profundidades que los absorben, donde este apareamiento parece ser posible, pertenecen a ese olor. Por ello, tales profundidades declaran en el olor de la tierra la totalidad que ésta constituye, pero no son esa totalidad; son su halo, sus efluvios, sus vientos, pero no la tierra ni el agua. Por esto, las profundidades forman el espacio que no reúne, sino que, sutilmente, separa a los cuerpos del agua y de la tierra; son, pues, la hendidura con la que los cuerpos se funden antes de llegar a los elementos, y donde, por lo tanto, se desmorona el equilibrio y la armonía de un universo que, en Orihuela, es sobre todo andino. En este hundimiento, el apareamiento ya no es la cristalización habitual de un viaje corporal, sino la búsqueda de una posibilidad, la del encuentro con la tierra en el olor terreno, porque al desaparecer ésta como elemento se exhala como presentimiento. Así, la palabra poética hace de los cuerpos, incluida la tierra y el agua, efluvios, donde la alusión

y la apelación guardan, en el silencio de un olor, la ausencia de todo un universo. Desterrados de *sí mismos*, los cuerpos no solamente fracturan su Unidad-Identidad, sino que además, apuntaba Blanchot, la verdad del destierro está relacionada con el hecho de que éste «finalmente impide la tentación de la Unidad-Identidad», lo cual implica que la totalidad es lo perdido para siempre. Sin embargo, es también Blanchot a quien escuchamos decir, en un capítulo anterior:

...algo estaba allí, que ya no está; ¿cómo recuperarlo, como recobrar, en mi habla, esta presencia anterior que tengo que excluir para hablar, para hablarla? Y, aquí, evocaremos el tormento eterno de nuestro lenguaje, cuando su añoranza se devuelve hacia lo que siempre pierde, por la necesidad que tiene de ser su pérdida a fin de decirlo (Blanchot, 1996: 77)

Entonces, estar libre de la tentación Unidad-Identidad genera el sentimiento de pérdida por el que no se está libre de la necesidad de ser lo que se ha perdido. Por lo tanto, la tentación no es ejercida por una totalidad aparente, sino, más bien, por el vacío que absorbe esta apariencia: por un gemido y una pestilencia, por las profundidades de las aguas y de los riscos, por el olor terreno. Entonces, los cuerpos buscan la fusión con este vacío: habitar la sensación de los efluvios corporales, absorberse en las profundidades de la materia fecunda, aparearse con las emanaciones del núcleo andino; buscan, pues, «ser posibles en el espacio / nunca en el tiempo». Y es que, sometidos a la imposibilidad de la tentación de la Unidad-Identidad, se funden en la ausencia y el silencio para ser, al menos en la evocación, la totalidad perdida. Pero la palabra dada a nombrar la totalidad es lo que la evocación siempre pierde. Sin embargo, quizás por esto la única posibilidad de perdurar en el extravío, en el destierro, donde hemos perdido la muerte como nacimiento, sea nunca ser presente, nunca posible en el tiempo, lo cual es lo mismo que ser siempre origen de otra evocación, creación permanente de palabra poética.

Así, la suspensión del presente nos otorga la posibilidad de suspender la muerte en la linealidad del tiempo, es decir, de ser espacio (ocultación y alumbramiento) antes que muerte; olvido, efectivamente, pero también lo que en esta extrañeza no deja de ser, de algún modo, familiar. Así, suspendemos el tiempo por el que existe el olvido y habitamos el espacio por el que regresamos en el reconocimiento. Pero este regreso no salva a los cuerpos del extravío, la marca del destierro persiste, porque, ausente el presente, el regreso es algo que está en la noche del día de nuestro poema, pero que no llega nunca a consumarse. Cabe recordar la reflexión de Blanchot, según la cual, en el momento en que la muerte mata el presente generando la ausencia de tiempo, todo suceso se convierte en regreso, pero regreso que no puede nunca suceder como haciéndose presente. No se trata del pasado que retorna, decía Blanchot, porque lo que no sucede no puede haber sucedido. Si esto es así, entonces la evocación no es la manifestación de

un pasado ni la prefiguración de un porvenir. Es, más bien, el regreso que siempre perdemos en el momento en que vislumbramos el origen. Los cuerpos nunca dejan de estar ahí, en la noche que guarda el día, en el espacio de otro espacio, los cuerpos siempre están donde no están. Desafían a la muerte, pero sufren el extravío. Sin embargo, de todo esto les queda, una vez más, la esperanza, fundamentada en una presencia presentida, en ese *quizás* que nos concede un regreso siempre a punto de consumarse.

Por todo esto, si, como dice Orihuela, «la poesía es un intento de acercarnos; pero no ha de lograrlo», los cuerpos, en tanto palabra poética, son ellos mismos la tentación de la Unidad-Identidad. Esto quiere decir: la perpetuación de una esperanza. De esta manera, la poesía es aquí menos el fracaso de una búsqueda que una eterna posibilidad de acercamiento. Quizás a esto se deban los versos finales del segundo fragmento: «De ahí que cuando se inician / los cuerpos se voltean y corcovean / como los caprichos / apurando la sola unidad que los concentra.».

111.4. Segunda apertura en la intimidad del poema: la memoria

111.4.1. El desafío vital a la muerte

Tal vez porque la Unidad-Identidad es a la vez una esperanza y una consumación imposible, los cuerpos emprenden su movimiento «apurando la sola unidad que los concentra», como si la consumación de la esperanza dependiera de esta carrera; como si supieran que el fracaso de este apresuramiento los condena a su extravío; como si buscaran ganar el presente a la muerte. Sucede que ésta, al matar el presente, entierra en la ausencia de tiempo el origen de todo. Así, vencerla significa ser presente para fundar el origen, el único espacio donde es posible salvar la fragmentación en la unidad. Pero, además, debido a que, como advierte Blanchot, la muerte mata el tiempo en el que ella puede hacerse presente, vencerla significa también fundar su acaecimiento. Entonces, la búsqueda de los cuerpos se torna paradójica, pues apuran la unidad ahí donde desean ser posibles en el espacio, nunca en el tiempo; es decir, la precipitación por fundar el origen y, con él, la muerte, se genera en el instante en que los cuerpos apelan a la posibilidad de suspender el tiempo. Y es que el enfrentarse con la muerte no se traduce aquí en un desafío al transcurso lineal temporal, sino, más bien, en la experiencia de una imbricación de tiempos que se afectan, pero no concilian. Esto quiere decir que nunca nos conceden la realidad más que como ambigüedad: presencia a la vez que ilusión; ilusión a la vez que olvido; olvido a la vez que reconocimiento. En este sentido, no es casual que, en la tapa de su último poemario, *Oficio del tiempo*, Orihuela represente el tiempo con una piedra, en cuyo centro, se aprecia un hueco. En una de sus más recientes entrevistas, el poeta declara:

Oficio del tiempo incide en el trabajo del tiempo en las cosas y en mí, cómo atraviesa las cosas, por eso hemos hecho esa tapa, una piedra con un hueco en el medio, que es el tiempo. Esa forma de actuar tiene diferentes direcciones, hay un tiempo histórico y otro mítico, que nos atraviesan, hay un tiempo que va y viene, y hay otro que sólo va como el río. (Orihuela, 2005: 4)

En suma, como esta piedra, la poesía de Orihuela en general, y el poema que estudiamos en particular, sufre el atravesamiento de un tiempo múltiple. No podía ser de otro modo en una obra nacida de la fractura. Por ser aquí la palabra poética un intersticio, también el espacio y el tiempo que forman la intimidad del poema sufren este intersticio. No casualmente encontramos la noche de los cuerpos a plena luz del día, y ahora un tiempo cuya equivocidad está sujeta a la muerte. Tenemos, pues, un tiempo que nos entrega a ella y otro que la suspende; el que la convierte en origen y el que nos fragmenta repitiéndola; el que nos regresa y el que nos lleva sin retorno. Así, es en el tiempo donde los cuerpos sufren el extravío; en el espacio, son lo que, de algún modo, siempre está ahí. Por esto, el deseo de consumir una esperanza, que entraña el retorno al origen y la emergencia de la unidad, suscita aquí un desafío a la muerte. Enfrentamiento paradójico, como decíamos arriba, porque en el instante en el que la vencemos, sufrimos su victoria; ni bien la suspendemos, necesitamos fundarla. De este modo, mientras en el tiempo lineal buscamos la ausencia de tiempo donde la muerte no sucede más que como a punto de suceder, en la ausencia de tiempo deseamos la experiencia del tiempo mítico, donde nuestra muerte sea a la vez nuestro origen.

Por esto, cuando los cuerpos se inician, cuando aparecen en el origen, su movimiento apura la unidad que los concentra: «se voltean y corcovean / como los caprichos», dice el poema. Este afán nace de una contradicción: cuando se inician, los cuerpos habitan el origen; por lo tanto, el presente pleno, la Unidad-Identidad. Pero si en este espacio ellos buscan apurar una unidad es porque sufren su inicio como escisión y carencia, es decir, el presente pleno como muerte del presente. Los cuerpos se voltean, dan vueltas, se ponen al revés, doblan. Voltar es un movimiento de desvío. Los cuerpos corcovean, se encorvan, se tuercen. Corcovar es un movimiento de alteración. El desvío es aquí extravío; la alteración, algo, quizás, semejante a la inquietud, es decir, a la pérdida de armonía y equilibrio. Por lo tanto, «como los caprichos», dice el poema, los cuerpos apuran su unidad. Decididos, pertinaces, emprenden su desafío.

Eliade cuenta, sobre los ritos de construcción, que en ellos «toda construcción es un *comienzo absoluto*, es decir, tiende a restaurar el instante inicial, la plenitud de un presente que no contiene traza alguna de historia» (Eliade, 1997: 75). En otro de sus libros, el mismo autor arguye que uno se libera de la obra del tiempo por la reminiscencia. «Se trata siempre —dice

Eliade— de acordarse, en detalle y con mucha precisión, de *lo que sucedió en los comienzos* y desde entonces.» (Eliade, 1992: 95-96). Bajo estos términos, dado que ganarle el presente a la muerte requiere de la experiencia del tiempo mítico, desafiarla es una cuestión de la memoria, puesto que implica una lucha contra el olvido. En este sentido, no es casual que el padre del poeta, perdido en la dispersión del tiempo, ya sea porque el transcurso trae la muerte o porque la ausencia del presente nos somete a la lejanía, provoque los siguientes versos de un poema titulado «Padre Purichiwa» :

Tus pies se han dispersado en la mañana.

Yo parto a recuperar tus señas
mientras alguien se persigna para entenderte mejor.

Ocaso final de la piel
 déjame entrar en el círculo
de tu cabellera
y encontrarte en la ajipa que elegiste
para apaciguar tus desvelos.

(Orihuela, 2000: 31)

Hay en este fragmento la voluntad de no resignarse ante la muerte: mientras alguien se persigna para entenderla, mientras alguien se conforma con asumirla, el yo poético emprende su partida como un modo de alcanzar lo que el tiempo dispersa a fin de que no sea pérdida. Es en el tiempo que Padre Purichiwa se extravía; por lo tanto, es también en él donde cabe recuperarlo. Así, en la última estrofa de este fragmento, el yo poético pide al cuerpo la apertura del círculo. Lo hace precisamente en el momento de la muerte, en el último ocaso del cuerpo, para que este fin no separe, sino que, por el contrario, reúna. Así, el yo poético busca el encuentro en el lugar elegido para morir, ahí donde «Padre Purichiwa» apacigua sus desvelos. Este último verso sugiere el sosiego de desvelos repetidos, porque, en el círculo, la muerte, es decir el regreso, se repite.

111.4.2. La memoria de la palabra: la impresión de la piedra, hermetismo y secreto

Trazado así el desafío, la palabra poética declara:

¹⁰ Eliade cuenta que, en la Grecia Antigua, «la diosa Mnemosyne, personificación de la "Memoria" (...) es la madre de las Musas». Su ciencia otorga a los poetas el conocimiento «de los "orígenes", de los "comienzos", de las genealogías». Más adelante, Eliade cita a J-P Vernante: «...el pasado así develado es algo más que el antecedente del presente: es su fuente. Remontando hasta aquí, la reminiscencia trata no de situar los acontecimientos en un marco temporal, sino de alcanzar el fondo del ser, de descubrir lo originario, la realidad primordial de la que ha urgido el cosmos y que permite comprender el devenir en su conjunto.». En estos términos, continúa J-P Vernant, «en la medida en que el "pasado" —histórico o primordial— se «olvida», se le equipara a la muerte. La fuente Lethe, "olvido", forma parte integrante del domino de la Muerte.» (J-P, Vernant, citado por Eliade, 1992: 128-129).
" Fragmento extraído de *Cuerpos del cuerpo*.

Fragmento 3

Los cuerpos piden ser entonces osamenta
para perdurar al menos en los tres soplos de la coca
 en la corporeidad de las piedras logradas
en el fulgor del rayo que los precede.
Los cuerpos se sumergen y estremecen
 y son cuerpo-illapa
rayo territorial frecuentado por las madres y por los padres
 labio en el oído
dedos quemados
 maíz doble en los signos del puma
papa y musgo simétricos como un baile recogido
 declinación y olvido en el escombros de los muros.

Como los cuerpos el relámpago
 herida abierta entre las fronteras corporales
que atraviesa los barrancos y vulnera los atardeceres
 los oídos y las bocas por donde se escurre
el signo veloz de los sonidos y las palabras.

(Orihuela, 2000: 56-57)

Porque son la falta en la palabra corriente que pretende nombrar su presencia, porque son carencia en la palabra esencial que desea su evocación, porque son la ilusión siempre perdida de la palabra poética, los cuerpos sufren la fragmentación, la pérdida del origen, el destierro y la dispersión. De ahí que: «Los cuerpos piden ser entonces osamenta / para perdurar». Debido a que el tormento del lenguaje consiste en que, como dice Blanchot, «su añoranza se devuelve hacia lo que siempre pierde, por la necesidad que tiene de ser su pérdida a fin de decirlo», la palabra poética se devuelve a los cuerpos en aras de ser cuerpo del mismo modo que los cuerpos se devuelven al origen para ser unidad. Mientras la peregrinación de estos últimos los relega al silencio y a la ausencia, la de la palabra poética converge con este no-ser palabra de los cuerpos: «labio en el oído», testimonia uno de los versos centrales del último fragmento citado. Hay, pues, un secreto en el poema —el cuerpo— que escapa al oficio de la palabra poética, porque es el vacío de su evocación y lo que queda de su desvanecimiento. El cuerpo es, pues, lo que hay de olvido en esta palabra. «Los cuerpos piden entonces ser osamenta / para perdurar...», porque, tal vez, ser secreto en una memoria es ser forma de perduración.

Derrida, en su *Mal de archivo*, atribuye al secreto la amenaza por la que ningún archivo puede constituirse en memoria¹². En aquello que da lugar a la archivación se encuentra también

¹² Derrida, en este texto, deconstruye el concepto de archivo. El principio de esta deconstrucción lo encuentra en la existencia del secreto dentro de cualquier documento que pretenda resguardar una memoria. Cuando esta memoria pasa de lo privado a lo público, no deja de haber en su seno algo oculto. Si por archivo se entiende un solo corpus que manifiesta en su totalidad un orden ideal, entonces el secreto, como lo que no forma parte de este corpus, es la amenaza a dicho orden. (Derrida, 1994)

lo que la destruye: eso que escapa al orden del archivo. Se introduce, así, el olvido en el seno de la memoria. Entonces, observa el autor, el archivo trabaja contra sí mismo, se convierte en un conjunto de significantes vacíos, porque en él se manifiesta aquello que debía permanecer oculto. Una vez destruido su contenido, queda la huella, el mero trazo, la impronta, que no es otra cosa que la repetición de lo suprimido. (Derrida, 1994).

La palabra poética, efectivamente, no es un archivo, en el sentido de que no busca instaurar un orden ni pretende ser unívoca. Sin embargo, comparte con esta noción la tragedia del secreto. Cuando uno de sus entrevistadores pregunta a Orihuela cómo concilia el lenguaje de la música y el de la poesía, el poeta arguye que canción y poema «responden a dos lenguajes diferentes (...), aunque no por ello incompatibles», ya que, añade, «[l]a poesía ha de ser *fundamentalmente* leída; la canción, escuchada» (Orihuela, 1983b); y aunque sus siguientes palabras advierten que esta apreciación no puede generalizarse, hay en ella el testimonio de que la poesía, como el archivo, es, *fundamentalmente*, escritura. Si en el intento de buscar ser su pérdida a fin de decirla, la palabra poética converge con el no-ser palabra, entonces confluyen en ella palabra y ausencia de palabra; el significante y el cuerpo inescrutable; en términos de Derrida, el mero trazo, la escritura, y el secreto.

Quizás por esto, en nuestro poema, la palabra poética se condensa en el misterio del trazo: «labio en el oído» declara, apenas eso, ni siquiera un murmullo entre ambos. El cuerpo es contado aquí en silencio y, por lo tanto, en silencio viaja a través de todos los cuerpos, desde los labios que hablan de él hasta los oídos que escuchan, pero sin que se pronuncie nunca una sola palabra que lo nombre. El cuerpo se desliza así, como secreto, en la memoria de otros cuerpos. «No yo / mi cuerpo te recuerda» (Orihuela, 1996: 15), deponen, pues, los últimos versos de otro poema compuesto por el mismo poeta. De esta manera, la palabra poética forma ahora ese espacio entre el labio y el oído donde peregrinan los cuerpos, como si, de repente, todo el poema se concentrara en esa frontera colmada de ausencia.

Cabe recordar que en los primeros versos habíamos encontrado a los cuerpos en el intersticio de la palabra, fragmentados entre el día y la noche de un mismo instante; en la ausencia de tiempo, donde la imposibilidad del presente deroga el origen; en el silencio profundo entre el estado corriente y el esencial del lenguaje, donde la imposibilidad de nombrar el cuerpo lo entrega a la ilusión de la evocación; finalmente, en la evocación, que no es el recuerdo de un pasado, sino la invención de la palabra que haga presente al cuerpo, así como la imposibilidad de esta presencia: ilusión, pero también desvanecimiento. Pues bien, reconocido de este modo ese otro que nos completa, siempre ahí, a punto de ser pero extraño en la lejanía de

un lenguaje que desea nombrarlo y no puede; reconocida así la totalidad como posibilidad, nos embarcamos en la esperanza de su acaecimiento. Sin embargo, entendimos que mientras el presente no se consume, mientras la muerte no suceda como fundación de un inicio, mientras el tiempo, salvándose de la ausencia y de la linealidad, no se torne cíclico, toda posibilidad se retira a la ilusión de una posibilidad. Así, advertimos que la búsqueda por ser otra vez Unidad-Identidad tiene el tenor de un desafío a la muerte, que es en esencia una lucha contra el olvido. Por todo esto, entre el labio y el oído, donde fluye el misterio del cuerpo, se abre un nuevo espacio en la intimidad del poema: la memoria de la palabra, donde está contenido el secreto. Y es que al pertenecer a la palabra, la memoria se transmite; pero dado que en ésta anida silenciosamente el secreto que la desvanece o que, en términos de Derrida, la destruye, lo que en ella se transmite pertenece al olvido. Como si el desafío vital a la muerte y la lucha contra el olvido consistieran en ser, paradójicamente, muerte y olvido. De este modo, es significativo que en otro poema de *Cuerpos del cuerpo*, Orihuela nos deje oír la siguiente voz poética:

Los cuerpos se reconocen en los cuerpos
no son pasajeros.

Están ahí diciendo y contando
son siempre una pasión cíclica que funda
la única comunidad posible después de la unidad.

Los cuerpos se transmiten
se consiguen alrededor de cosas sueltas
que impiden el paso olvidándose de sí.
(Orihuela, 2000: 43)

Los cuerpos se reconocen porque, aunque nunca se encuentran, los unos son la memoria de los otros. Entonces, efectivamente, no son pasajeros: «Están ahí diciendo y contando», porque es en el contar y en el decir que los cuerpos se transmiten, como «labio en el oído», para perdurar en el fragmento. Perduran, así, en lo que en la memoria es vacío. Los cuerpos son, pues, el olvido de los otros cuerpos, el paso impedido de la palabra que retiene de ellos apenas «cosas sueltas». Su contar y su decir es secreto. Como olvido y memoria, ellos: «son siempre una pasión cíclica que funda / la única unidad posible después de la unidad»; son el desafío a la muerte a través de la búsqueda del tiempo mítico donde el origen significa totalidad y no principio de escisión, donde los cuerpos nacen y no se expulsan.

Lienhard, en *La voz y su huella*, sostiene que la narrativa de transculturización (andina y occidental) conforma textos caracterizados por dos instancias: la que deposita en la escritura una memoria oral y la que se asume dueña de la escritura y controla la producción de sentido

(Lienhard, 1992: 115). En estos términos, la escritura funcionaría como archivo de la memoria oral. Sin embargo, es necesario atender al hecho de que la primera instancia de la que nos habla Lienhard corresponde con el adentro de la escritura, es lo que ésta guarda; mientras que la segunda se remite al afuera, a ese conjunto de signos que pretende ser un orden unívoco. En este sentido, ante la infactibilidad de que la memoria oral no produzca sus propios sentidos, destruyendo así la univocidad del archivo, su voz se enquistaba en la escritura y, reduciéndola al mero trazo, se transmite en ella como lo que se oye, se ve, se siente, se mira, se huele, pero no se lee.

Cuando Orihuela advierte que, a diferencia de la música, la poesía «ha de ser fundamentalmente leída», también establece que no existe incompatibilidad entre estos dos lenguajes. De este modo, *fundamentalmente* leída es menos leer que escuchar atentamente en lo que se lee. Solamente así se transmite un secreto en el poema, intacto, sin la violación del lenguaje, sin escisiones ni intersticios, solamente así este secreto se desliza de un labio a un oído. No es casual, pues, que el mismo autor exclame en otra de sus entrevistas: «... la poesía, como dice el mito, rompe barreras y te pone al lado de cualquier ciudadano del mundo. La gente se deja transportar por voces, sonidos, ritmos, musicalidades distintas.» (Orihuela, 2005: 5). Así, tenemos una palabra poética que oficia de memoria no con el objeto de ser archivo, sino con el deseo de transmitir su secreto sin que la palabra lo vulnere; tenemos, entonces, el poema que, leído, nos deja percibir la latencia de un misterio, y el poema que, escuchado, nos transporta a través de él. La memoria, entre la palabra poética que leemos y la que escuchamos, nos concede, así, la impresión en la que viaja: la del «labio en el oído» y la del hermetismo.

Derrida distingue tres sentidos en el vocablo «impresión». Se trata, en primer lugar, de una inscripción, de «una marca en la superficie o en el espesor de un soporte», es decir, de una impronta. En segundo lugar, la impresión es la imposibilidad de ligar la palabra al concepto¹³. «No tenemos un concepto —escribe Derrida—, sólo una impresión, una serie de impresiones asociadas a una palabra». En tercer lugar, el autor une el sentido de impresión a un nombre: Freud. «La impresión dejada —dice— por Sigmund Freud, a partir de la impresión dejada en él, inscrita en él desde su nacimiento y su alianza»; en suma, «la impresión dejada por (...) el acontecimiento que porta este apellido.» (Derrida, 1994). Por el primer sentido, la impresión es

¹³ Derrida no utiliza el vocablo noción como sinónimo de concepto, puesto que asevera que toda palabra, incluso la hablada, es escritura en el sentido de huella. Por esto, la palabra nunca nos remite a la presencia producida por la relación significante/significado en el signo lingüístico, sino a la escritura, al mero significante, que, por sí mismo, jamás raya en el concepto; por el contrario, entrega el signo a su devenir. En este sentido, el significante es lo que Derrida llama huella inmotivada, es decir, «aquello —en palabras del autor— a partir de lo cual es posible un devenir inmotivado del signo.» Cfr. Derrida, 1986: 60-62.

huella. El segundo nos aleja de la certidumbre del concepto y nos somete a la incertidumbre de la mera sensación. El tercero puede, quizás, percibirse como legado. En síntesis, huella, sensación y legado; más específicamente, el hermetismo de la huella y el legado secreto en la sensación que produce el hermetismo («labio en el oído») conforman el sentido de impresión, mismo que no es ajeno a un poema en el que hemos percibido abrirse la memoria al interior de un verso, precisamente ahí donde el cuerpo se manifiesta como secreto, otorgándonos la sensación de una palabra poética que compone en silencio, y donde este secreto es el legado del poema ausente detrás de la huella que forma el poema presente. Es, pues, en esta nueva apertura que: «Los cuerpos piden ser entonces osamenta / para perdurar al / menos en los tres soplos de la coca / en la corporeidad de las piedras logradas / en el fulgor del rayo que los precede».

Cuando los cuerpos piden ser osamenta, piden, de algún modo, ser el misterio del cuerpo y piden, por añadidura, su perduración. A la osamenta cubre, pues, un hermetismo impenetrable. Sucede que en el instante en que un «labio en el oído» manifiesta un secreto, en el espacio en que la palabra poética se devuelve a su pérdida para ser cuerpo, los objetos del poema cambian, no erigen, como los que fascinaran a de Certeau, esa «presencia obsesiva de ausencias trazadas por todas partes». La osamenta genera, pues, aquí otro tipo de fascinación. Aquella que tiene que ver más con la piedra que con el objeto de un museo. En otro de sus poemarios —*De amor, piedras y destierro*—, Orihuela escribe los siguientes dos versos: «sangrar la poesía / (esa piedra que no acaba)» (Orihuela, 1983: 72). Así, estar ante el poema como frente a una piedra quiere decir dejarse llevar por el misterio de lo que es inabarcable porque es hermético. La piedra debe, pues, su inmensidad y su infinitud a su inviolable hermetismo. Los objetos de de Certeau nos remiten a un tiempo, a una labor, a una utilidad, que, de algún modo, contribuyen a nuestra imaginación; la piedra, en cambio, no nos remite a nada y, sin embargo, guarda algo. No se trata de la presencia de una ausencia, no de una carencia, sino de un secreto que nos obliga a pensarla, a desear descubrirla, a querer abrirla, y sin embargo, la piedra sigue ahí, muda e implacable. Del mismo modo, la osamenta en el poema es un esqueleto anónimo, no pertenece a un tiempo ni a un espacio, no es masculina ni femenina; se parece a la piedra porque su misterio nos impulsa al mismo deseo de extirpación de un secreto; sin embargo, en algo se distingue de ella. Lo que deseamos de la osamenta es específico: el secreto que significa el cuerpo. Así, ante este esqueleto es el misterio del cuerpo el que ocupa nuestro pensamiento como lo ocupara el mutismo de la piedra. Si, como dice Juarroz, «[p]ensar en un hombre se parece a salvarlo» (Juarroz, 2000: 23), el misterio por el que los pensamos salva a los cuerpos. De este modo, es significativo, cabe repetirlo, que la petición de ser osamenta se haga en aras de perdurar: «al

menos en los tres soplos de la coca / en la corporeidad de las piedras logradas / en el fulgor del rayo que los precede.» Sucede que aquí pensar, salvar, quiere decir también llegar al origen, saber el secreto por el que algo existe o es. Dice, pues, Eliade: «Una cosa tiene un "origen" porque ha sido creada, es decir, porque una potencia se ha manifestado claramente en el Mundo, un acontecimiento ha tenido lugar. En suma, el *origen* de una cosa da cuenta de la *creación* de esta cosa.» (Eliade, 1992: 44).

En este sentido, la osamenta es como la piedra, pero con un hueco al centro. Sabemos que para Orihuela este hueco es el tiempo, múltiple y equívoco. Si esta piedra lo contiene, entonces guarda el origen de los hombres y de todas las cosas, guarda el origen del universo. El hueco de la osamenta es lo que la convierte en huella. Porque es esqueleto, deseamos arrancarle el secreto que envuelve al cuerpo; porque es huella y, como tal, da cuenta de un acontecimiento, entendemos que sólo en el origen, en el mismo instante en el que la huella se produce, el secreto no es secreto. Por lo tanto, pensar al cuerpo desde su osamenta es también pensarlo en todo aliento de origen, es decir: «al menos en los tres soplos de la coca», honor y ofrenda a la Madre Tierra, que es a la vez vientre y sepulcro de los cuerpos; «en la corporeidad de las piedras logradas», vislumbre, quizás, de una antigua creación andina¹⁴; «en el fulgor del rayo que los precede», descenso al que debemos la procreación de alimentos, animales y hombres¹⁵.

De esta manera, los cuerpos depositan la búsqueda de su perduración no en el origen donde puedan ser finalmente cuerpos develados, absolutos, sino más bien ahí donde todavía son guardianes de su misterio, donde aún son «labio en el oído», donde, además, son el olvido por el que una osamenta, encerrada en su ser-piedra, nos induce a traerlos al pensamiento, a salvarlos, a

¹⁴ En la cultura andina, los tres soplos a la coca se relacionan con el *k'intu*, un conjunto de tres hojas de coca que, según van Kessel y Llanque (1995: 64), se besa y se sopla tres veces para invocar a la comunidad divina. Posteriormente, es utilizado como ofrenda. Van den Berg (citado por Van Kessel y Condori: 1992: 159) apunta que este conjunto es masticado en honor a la Madre Tierra; Cusi huaman (*Ibidem*) advierte que éste es, además, enterrado como una forma de ofrecimiento a la tierra; y Dalle (*Ibidem*) lo describe como una ofrenda a la Pachamama.

¹⁵ Las piedras tocadas por el rayo reciben ofrendas porque simbolizan el principio de la vida, se denominan *Illas*, palabra quechua que significa «objeto tocado por el rayo». Arnold y Yapita cuentan, por ejemplo, que algunas piedras mágicas o *illas* tienen formas de animales y están encargadas de engendrar a los rebaños con sus poderes de aliento. (Arnold y Yapita, 1998: 198). Quizás el origen de la adoración a las piedras lo encontramos en el mito de Wiraqucha, el cual, según Montes Ruiz, cuenta que después de que Wiraqucha destruyera a la humanidad primitiva convirtiéndola en monolitos, emprende la creación de la segunda humanidad, «esculpió en piedra los prototipos de hombres y mujeres de las distintas etnias con todas sus características culturales, les asignó un nombre y una lengua, y los envió por el subsuelo hasta la provincia donde habían de surgir.» (Montes Ruiz, 1999: 50). Wiraqucha es identificado con el rayo porque después de que unos indios intentaran matarlo, enojado, arroja fuego del cielo y calcina un cerro. (p. 52). En nuestra lectura, es importante la asociación de la creación con el rayo, porque *Illapa* (rayo) atraviesa el poema que nos ocupa no como noción de divinidad andina, sino como sentido poético generado por el propio poema.

¹⁶ Montes Ruiz cuenta que, en los mitos andinos, el rayo es considerado Héroe Civilizador. Responsable de «la lluvia, el granizo, la nieve y las tempestades», quedan a su cargo «la abundancia de los alimentos y la multiplicación de los hombres». Es también el encargado «de los soldados y de los asuntos bélicos». (Montes Ruiz, 1999:74)

que perduren en nosotros. Los cuerpos depositan, así, la búsqueda de su perduración en esa palabra poética que se oye dentro o detrás de la que se lee, secretamente cuerpos en la osamenta-huella; así también, palabra poética legada al pensamiento en cada aliento de origen; y, finalmente, palabra poética que, al deslizarse sutilmente el secreto desde los alientos de origen hasta el pensamiento, desde los labios hasta los oídos, despliega una ilación oculta. En nuestro poema, esta ilación es, como veremos, emisión poética del rayo, de la piedra y de la impotencia.

111.4.3. La memoria de la palabra: la impresión del rayo, la impresión de Illapa

Podemos ver en el fragmento 3 que los versos que en él gestan la sensación de una ilación poética secreta giran en torno al rayo: «Los cuerpos se sumergen y estremecen / y son cuerpos-illapa / rayo territorial frecuentado por las madres y por los padres»; «dedos quemados / maíz doble en los signos del puma / papa y musgo simétricos como un baile recogido»; «Como los cuerpos el relámpago / herida abierta entre las fronteras corporales / que atraviesa los barrancos y vulnera los atardeceres». Illapa, dios andino del rayo, del relámpago y del trueno, de la lluvia y de las tempestades, es el núcleo de estos versos. Los primeros tres aluden a un rayo que, «frecuentado por madres y padres», propicia la generación de descendencia; es, además, «rayo territorial», pues, como vimos, en el cosmos andino, la fecundación de la tierra es el principio de la proliferación de hombres, animales y alimentos¹⁷. Así, este primer rayo del poema es benéfico, pues ayuda al sostenimiento del equilibrio y de la armonía del universo.

Pero los cuerpos «se sumergen y se estremecen / y son cuerpos-Illapa», y es que al rayo también se le teme. Quizás por tal razón los siguientes tres versos nos hablan de su poder, menos de su fuerza bélica celestial que de su dominio sobre las cosas liminares que aparecen en el mundo y se comunican con los hombres. Cuenta, pues, Bouysse Cassagne, que a él se deben los maíces dobles y las *illas* (papas más grandes de lo normal). Mientras estas últimas se guardan como signos propiciatorios, el maíz doble nos remite a los mellizos, de quienes la misma autora dice que por ser tocados por el rayo, «los Incas acudían a ellos para predecir el futuro.» (Bouysse Cassagne, 1987: 189). Por su parte, el puma es tanto un animal mítico como un símbolo de la fortaleza de la capital de un imperio andino¹⁸. La reunión de todos estos elementos en el poema

¹⁷ Al respecto, Lindsey Crickmay sostiene que el trueno, el rayo y el granizo son atributos de Illapa, «quien arroja sobre la tierra su fogosa y helada artillería con una honda.» Este rayo armado ha ocupado a Martínez y a Platta. Por el primero sabemos que entre los espíritus andinos de los cerros hay una figura que lleva un látigo. Encargada del relámpago, del rayo y del trueno, esta figura es relacionada con la fertilidad agrícola. (Martínez, citado por Crickmay, 1997: 534). Asimismo, Crichamy señala que, según Platta, «golpear la tierra con piedras arrojadas con hondas durante las batallas rituales podría simbolizar la preparación de la tierra para la siembra». (*Ibidem*).

¹⁸ La proposición se refiere al Cuzco, ciudad construida y organizada sobre la forma terrenal de un puma.

nos conceden, quizás, el secreto del cuerpo como contenido de un augurio. Y es que este segundo rayo es presagioso. Sugerido en el verso «maíz doble en los signos del puma», es tal vez el sino que obra sobre una ciudad¹⁹. Aludido en el verso «papa y musgo simétricos como un baile recogido», es quizás, desde la papa ocupando el lugar de la piedra, lo que en ella y en su simetría con el musgo predice «un baile recogido», acaso el recogimiento o fin de una celebración de invocación andina. Recordemos que el verso en el que cristaliza todo esto es: «declinación y olvido en el escombros de los muros», como si el augurio hablara de piedras que forman ruinas.

Los últimos tres versos referidos a Illapa componen una nueva estrofa del poema. Parece, pues, que el rayo que emerge de éstos responde a una fractura que lo divide de los otros dos. El fundamento de esta sospecha es proporcionado por las propias palabras que integran los versos correspondientes: «Como los cuerpos el relámpago / herida abierta entre las fronteras corporales / que atraviesa los barrancos y vulnera los atardeceres». Tenemos, así, un fragmento contenido en los siguientes sentidos: «cuerpos», «herida abierta», «entre fronteras corporales», «que atraviesa», «y vulnera». El rayo de estos versos genera, entonces, un relámpago que escinde, hierre, divide, atraviesa, transgrede.

En suma, el poema forma un rayo múltiple que contiene al benéfico, al presagioso y al de fractura. Parece, pues, que en este fragmento asistimos, efectivamente, a una «declinación y olvido en el escombros de los muros», a un paulatino desvanecimiento augurado, a una totalidad otra vez perdida. Así es como el rayo nos envuelve primero en un cosmos centrado en la fecundidad de la tierra; luego, anuncia un presunto final, un baile recogido, la papa en el lugar de la piedra, como un fósil que guarda una memoria; finalmente, sufrimos su fragmentación, misma que ha generado nuestra reflexión sobre los primeros versos de este poema y que, por lo tanto, lo atraviesa. Sin embargo, aquí, además de una escisión del cuerpo individual, íntimo, se percibe la fractura de un cuerpo colectivo. La sentimos, sobre todo, más adelante, en el mismo poema, en los versos que dicen: «Y es que para ellos / —los cuerpos— / es lo mismo el ser y el haber sido / —santo o látigo—» (Orihuela, 2000: 58). En la cultura andina, Illapa es una figura representada con un látigo²⁰ a la vez que es asociada con el apóstol Santiago²¹. De esta manera, la fragmentación del cuerpo colectivo a cargo del rayo parece ser la herida que impide la Unidad-Identidad. Así, la escisión no solamente toca al cuerpo individual e íntimo, sino que además

¹⁹ Alusión al Cuzco.

²⁰ Véanse notas al pie 17 y 18 de este capítulo.

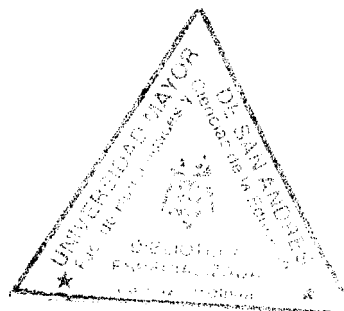
²¹ Al respecto, Montes Ruiz cuenta que, ante los conquistadores, los indios tuvieron que esconder su religión «detrás de un disfraz católico». Así, advierte, en cada imagen cristiana podemos encontrar oculto «un ídolo o wak'a indígena». De este modo, entre otras asociaciones, tenemos la de Santiago e Illapa. (Montes Ruiz, 1999: 242)

rompe el cuerpo que nos entaña, el que habitamos; nuestra tierra que, fragmentada en dos culturas que no concilian, escinde a esa Pacha Mama Grande que en los mitos modernos andinos, nos contaba Montes Ruiz, representa la integración nacional. De esta manera, el destierro, la expulsión de los cuerpos, no es en Orihuela una partida, en el sentido de éxodo, sino más bien en el sentido de fragmentación. La herida, la escisión, tanto del cuerpo individual como del colectivo es lo que declina la totalidad. Por lo tanto, la lucha vital corporal, la necesidad de fundar el tiempo cíclico, de ganarle el presente a la muerte, de confrontarse contra el olvido, no responde solamente a la necesidad de encontrar nuestro otro pedazo, sino todos nuestros otros pedazos: el pedazo-ser, el pedazo-hombre, el pedazo-tierra, el pedazo-nación, el pedazo-universo, el pedazo-dios, es decir una Unidad-Identidad en todo el sentido de palabra, una totalidad absolutamente absoluta, pues, como bien advierte Mónica Velásquez, «[e]n el poemario *Cuerpos del cuerpo (...)* escribir el cuerpo equivale a escribir el país, el universo. Ambos se relacionan por sustentarse en una mirada mítica andina que sabe que el espacio es un cuerpo mayor del que nuestro cuerpo es reflejo y reverso, parte del todo.» (Velásquez, 2003: 1).

Si, «como caprichos», anuncia el poema, los cuerpos apuran «la sola unidad que los concentra»; si el emprendimiento de su lucha es, como dijimos en algún momento, pertinaz; y si esta lucha consiste en vencer el olvido, en recordar, nos decía Eliade, «lo que sucedió en los comienzos y desde entonces»; si esto es así, esa declinación alumbrada por el rayo, que atraviesa todo el fragmento 3 (comienza en la armonía y el equilibrio, está en el augurio de una declinación y finalmente produce la fragmentación), no es una declinación, sino más bien la rememoración de la que nos habla Eliade como un modo de revertir la fragmentación, no el «escombros de los muros», sino «olvido en el escombros de los muros»; por lo tanto, el secreto transmisible de una memoria, el olvido que uno es cuando luchar contra el olvido implica deslizarse de un cuerpo a otro en el misterio aún no vulnerado por la palabra, cuando lo que se transmite, por lo tanto, no es palabra, sino aliento. Desde su primer poemario, encontramos en Orihuela el deseo de esta forma de lucha. Escribe, pues, en *De amor, piedras y destierro*:

Tu aliento estalla
y multiplica
y la evidencia de la vida se disemina intacta
entre tu andino organismo
y la estirpe mundana
que respondo.

(Orihuela, 1983: 39)



Hay un *entre* en este fragmento que nos recuerda el intersticio, hay también, por lo tanto, una escisión que divide el cuerpo: un espacio entre un organismo andino, mítico, cósmico, total y una «estirpe mundana», una hendidura entre un cuerpo que congrega principio y fin y otro que perdura en el pasar de la descendencia, es decir, entre el tiempo de uno y el tiempo del otro. Sin embargo, en este *entre*, hay también un aliento que articula ambas partes en aquella «evidencia de vida» contenida en lo que nunca es palabra, sino sustancia de una diseminación intacta donde el «tú» y el «yo» perduran en el secreto que los reúne.

Buscar la reversión en este franco desafío a la muerte y al olvido parece ser, además, por todo lo explorado, un movimiento intrínseco del rayo o, más bien, de la impresión producida por él. En el fragmento 3, su legado, después de la declinación, es lo que queda del escombros de los muros: la armonía y el equilibrio que propiciara una totalidad corporal ahora reducida a «restos de materia»; el primer rayo es el secreto de las ruinas. El segundo, percibido como augurio, anuncia en un verso la declinación de esta totalidad. Precisamente porque este rayo, así como su presagio, es presentimiento de algo que se gesta, de algo que está a punto de suceder, es sensación pura. El tercero, más Santiago que Illapa, es el relámpago de la fractura, «herida abierta entre las fronteras corporales», abismo, por lo tanto, que desintegra el cuerpo mayor; más aún, la marca de una pérdida que, lejos de desaparecer, se hereda, porque, siendo olvido, conserva intacto el secreto que transmite de cada labio a cada oído; herida, por lo tanto, que es en cada cuerpo, individual o colectivo, la huella de una historia aún no contada, huella, dice el poema, «que atraviesa los barrancos y vulnera los atardeceres». Es, por lo tanto, herida del espacio y herida del tiempo, aquello que, en el espacio-tiempo, es destierro y es olvido. El tercer rayo es la memoria del primer rayo: «los oídos y las bocas por donde se escurre / el signo veloz de los sonidos y las palabras». Así, el rayo es el signo veloz, enigmático y escurridizo —y no los sonidos y las palabras—, que teje silenciosa y secretamente el poema.

Como armonía a la que sigue el presagio y luego la fractura, el rayo es figura de declinación; sin embargo, como impresión, como señal de luz que alumbró y ocultó, como fulgor de relámpago que deja presentir algo donde no conseguimos descubrir nada, el rayo es memoria de palabra: legado, sensación y huella. Este desplazamiento nos permite asistir a la reversión de la declinación. Ya no se trata, pues, de la armonía, cuya pérdida se augura y luego se consume, sino de lo que jamás es pérdida, porque en la herida, en la huella, algo, a la manera de un anuncio, aún palpita. Sensación que lleva en sí lo que todavía queda, el legado de una memoria, que es semilla del todo corporal. De este modo, la posibilidad de la perduración de los cuerpos en los alientos de origen («los tres soplos de la coca», «la corporeidad de las piedras logradas») y

«el fulgor del rayo que los precede») pertenece a la dualidad «cuerpo-Illapa». Y es que en ella se concentra la impresión del rayo: huella corporal, legado de un pueblo y sensación de un memoria recóndita en apenas un fulgor. Así, el relámpago, grito que nos permite saber que algo se gesta en el poema, más Illapa que Santiago, anuncia su último descenso:

Fragmento 4

Como entre orillas el ánimo y el relámpago
energía esencial de la dualidad expuesta
que escapa una sola vez por las cavidades del cuerpo
para que entonces una memoria remota
una opacidad tenue de visiones
y expresiones alteradas
anuncie su descenso final
a la ciudad desconocida

Y es que para ellos
—los cuerpos—
es lo mismo el ser y el haber sido
—santo o látigo—
porque no se quieren más que piedra de esmeril
definiendo el principio líquido del primer día.

Son rayo y serenidad
sentidos adversos
un ir y venir entre la honestidad y la impostura
entre lo visto y lo callado por siempre
como una repetición de gota
como repetido pedernal impreso de un lado a otro
izquierda o derecha
adentro o afuera

(Orihuela, 2000: 57-58)

Anunciado el descenso, presentimos ahora que las tres estrofas del fragmento 4 generan movimientos de cuerpos que peregrinan su regreso impulsados por los alientos de origen. Si el regreso se consuma revirtiendo así el tiempo lineal y fundando el presente imposible en la ausencia de tiempo, el pleno origen, como principio y fin, como muerte y nacimiento, sería otra vez el núcleo del tiempo de los cuerpos. El desafío a la muerte se habría consumado.

En el primer capítulo de este trabajo, nos detuvimos en la significación del descenso para el cumplimiento del ciclo andino. Cabe recordar, por ejemplo, la referencia a la Llama Negra Celestial, que, según los antepasados quechuas, conforma la constelación. Por Arnold y Yapita sabemos que esta figura celestial origina el «salir de la madre», frase que remite a las compuertas que se abren y al correr del agua o anegamiento. La tierra, sugieren los autores, se inunda entonces con color y con canto (Arnold y Yapita, 1998: 204-205). El cielo y la tierra, añaden más

adelante, se entrelazan periódicamente, es decir, que lo que sucede en el primero se refleja, de algún modo, en la segunda (p. 212). Así, el canto de las mujeres riega la tierra con la combinación de agua y semilla, que es a su vez un modo de tejer en el canto. (p. 140). Al mismo tiempo, la voz del canto emerge como una invocación a *samiris e illas*, espíritus de aliento y piedras mágicas que engendran a los rebaños (p. 198). Dado que regar la tierra con el canto es un modo de tejer en este último, entonces el canto también está vinculado con el proceso del tejido que, según Arnold, es una manera de crear o de engendrar un ser²² (Arnold, 2000: 42). Así, el textil es un reflejo tanto del vientre de la tierra como del de la mujer. Todo este desenvolvimiento andino muestra cómo el «salir de la madre» instaura un desplazamiento descendente fecundador que abarca todo el cosmos. Cabe señalar que esta figura no es tomada en el proceso que acabamos de describir como la única forma de gestación de todo este movimiento, sino, más bien, como un modo de evidenciar la relevancia que tiene en la cultura andina el líquido descendente en tanto fertilizador y fecundador de los cuerpos y, como tal, generador del tiempo cíclico.

La importancia de todo esto estriba en que el movimiento andino descendente, tocado por la palabra poética, genera múltiples sentidos en el poema de Orihuela. Primero, recordemos que en este poeta la fundación del tiempo cíclico es un modo de ganarle el presente a la muerte y vencer el olvido. Segundo, esta fundación trae consigo el suceso del origen; así, implica un regreso al principio mismo de la creación, donde, revertida la declinación que fractura al cuerpo mayor y huella a los cuerpos del cuerpo, todo comienza de nuevo como una Unidad-Identidad nacional universal. Tercero, el descenso, en tanto desplazamiento que vincula cuerpos celestiales y cuerpos terrestres en beneficio del origen del ciclo andino y de la consumación del espacio-tiempo como totalidad, genera en el poema el anuncio de otra suerte de descenso, «el descenso final —indican los versos correspondientes— / a la ciudad desconocida».

El impulso de aliento de origen de este descenso es el fulgor del rayo, o relámpago. No es casual que, en el fragmento que nos ocupa, sea este fulgor el que conforme la «energía esencial» por la que una «memoria remota» anuncia un descenso. En los dos primeros versos de este fragmento —«Como entre orillas el ánimo y el relámpago / energía esencial de la dualidad expuesta»—, se concentra, como veremos enseguida, el sentido del cumplimiento del ciclo andino, pero además, en el poema, este sentido produce otros que son puramente poéticos.

²² En el capítulo 1, mencionamos el relato de Arnold sobre el proceso de creación de un ser en la dinámica del tejido. A medida que las mujeres tejen, cuenta la autora, forman primero la boca, que come y respira. Asimismo, en el tejido, el vaivén refleja la inspiración y la espiración del nuevo ser; cada pasada contribuye a su creación y la trama lo personaliza. (Arnold, 2000: 402).

Montes Ruiz señala que el rayo, entre otras divinidades de la esfera celeste, constituye «un principio energético y vital que crea, anima y ordena el Cosmos»; así, «al ponerse en movimiento, este principio energético ordenador crea al mundo, a los astros y a la humanidad, engendra y protege la vida, y es fuente de fertilidad y abundancia» (Montes Ruiz, 1999: 77). Bajo la consideración de que el fundamento de la creación en el espacio-tiempo andino y, por ende, el de la fertilidad universal, están sujetos a la dualidad de opuestos antagónicos que, siendo complementarios, se unen en un tercer término que integra la esencia de cada elemento opuesto, es casi previsible que, en el poema, el principio energético ordenador del que nos habla Montes Ruiz sea «energía esencial de la dualidad expuesta». Sin embargo, en Orihuela, esta energía, que se origina «como entre orillas», probablemente opuestas y complementarias, se concentra en «una memoria remota», lo cual produce, como decíamos hace pocas líneas, detrás del sentido andino, otros sentidos, esta vez relacionados con la búsqueda poética de los cuerpos en su franca lucha contra la muerte y el olvido.

La memoria remota de nuestro poema está conformada por figuras y voces equívocas: «una opacidad tenue de visiones / y expresiones alteradas». Así, el descenso de la «energía esencial de la dualidad expuesta» se anuncia desde lo que en la memoria es olvido. En aymara, existe una sola palabra para designar a la vez ánimo, relámpago y energía²³, es decir, existe una sola palabra para nombrar el poder por el que el cosmos se crea, ordena y anima, generando vida, fertilidad y abundancia. En el poema, esta sola palabra no es conocida, porque no se trata solamente de una que concentre la creación en el sentido cósmico andino, sino que además guarda el secreto por el que una memoria se torna equívoca. Entendido el secreto, como advierte Derrida, en tanto aquello que, introducido en la memoria como olvido, amenaza y destrona silenciosamente un orden pretendido, lo que se anuncia es menos un descenso que una sola palabra capaz de combinar creación y amenaza. Palabra poética que, por lo tanto, «escapa *una sola vez* por las cavidades del cuerpo» y que se anuncia como «*descenso final I* a la ciudad desconocida». Y es que si, como advierte Eliade, cuando el hombre, por el recuerdo, toma cíclico el tiempo anulando su irreversibilidad y haciendo, así, del pasado la prefiguración del futuro²⁴, entonces el anuncio de un descenso, a la vez andino y secreto, augura la fundación del principio y del fin de un universo como siendo ambos el mismo suceso; augura, por lo tanto, el presente y, con él, el tiempo por el que la muerte puede hacerse presente. Entonces, basta

²³ *Kalisaya* quiere decir «Fuego que se para. Relámpago, ánimo y energía». Significado extraído de: <http://www.tierra-inca.com/es/dico/aymara/index.html>

²⁴ Eliade afirma: «al conferir al tiempo una dirección cíclica, [el hombre] anula su irreversibilidad. Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro.» (Eliade, 1997: 86)

descender una sola vez, escapar una sola vez por las cavidades del cuerpo, para que todo suceso sea siempre esa primera vez y para que el descenso final instaure siempre el primer descenso; aquél quizás por el que un rayo no solamente deviene, en palabras de Montes Ruiz, principio energético vital, sino también el fulgor de esa palabra poética que se presiente en la que se lee, reverso secreto que persiste en su silencio. Palabra que hace del poema esa piedra, cuyo hermetismo implacable nos coloca frente al misterio irrevolvable de la gestación de una creación que se lleva a cabo detrás de un orden al que, paulatinamente, derruye. Y es que este orden es el que coloca a los cuerpos en el espacio-tiempo de la otra noche, donde apenas se los presiente en la cercanía del día, orden que nos separa, así, de los cuerpos, convirtiéndolos de este modo en el olvido que habita nuestra memoria y, por añadidura, en el secreto que amenaza el día. Por esto, los cuerpos forman el movimiento que, desde otro tiempo y otro espacio, comprende la búsqueda de su completitud, donde el olvido pueda ser también la memoria, donde el universo sea a la vez multívoco y Unidad-Identidad.

Sucede que, para los cuerpos, resuena en el poema, «es lo mismo el ser y el haber sido / —santo o látigo—»; porque es lo mismo el ser olvido y el haber sido memoria; ser secreto, herida, amenaza, o haber sido orden, archivo, ley; ser la ley del orden que defiende el látigo, donde el santo es el otro que la deroga para escribir la suya propia en su lugar, y ser también el otro, memoria desterrada, látigo latente, en la ley del orden que profesa el santo. Estamos hablando de dos universos escindidos, el del santo, Santiago, asociado por los indígenas al rayo²⁵, y del látigo, Illapa, asociado por ellos al Inca²⁶. A su vez, estamos hablando de la relación excluyente entre el Uno, entendido como orden que relega lo que no lo confirma como tal, y el Otro, que, lejos de desaparecer en su destierro, permanece latente hasta que algo lo regenere, un aliento de origen, quizás, que convierta al Uno en huella donde el legado del Otro sea sutilmente transmitido a través de una sensación, donde un secreto fluya de labios a oídos, donde detrás del santo se escuche el estruendo del látigo y donde el estruendo del látigo tome la forma del Inca o, más bien, la del cuerpo mayor. Así, efectivamente, «es lo mismo el ser y el haber sido / —santo o látigo—», y es que santo y látigo son, de alguna manera, lo mismo: el primero huella del segundo, el segundo legado y sensación del primero. Los cuerpos son, en suma, la impresión de Illapa, «cuerpo-Illapa», energía asociada al rayo, pero también a Santiago. Es esta impresión la que sienta el descenso final a la «ciudad desconocida», oculta, extraña, lejana, ciudad perdida

²⁵ Véase nota al pie 22 de este capítulo.

²⁶ Montes Ruiz señala que «por su filiación solar y por su carácter de intermediario entre el cielo y la tierra, el rayo se homologa con el inca; de ahí es que se le denominaba Inca Illapa; y a la inversa, según Waman Puma "cuando fue enterrado el Inca (...) al difunto le llamaron Illapa..."» (Montes Ruiz, 1999: 75).

entre el santo y el látigo, entre la memoria y el olvido; pero, a la vez, ciudad familiar, cercana, reconocida entre el látigo y el santo, entre el augurio que se anuncia y el secreto que se guarda; ciudad misteriosa a la que los cuerpos descienden como Illapa, santo o látigo, no importa, escribe el poeta, «porque no se quieren más que piedra de esmeril / definiendo el principio líquido del primer día».

111.4.4. El tiempo de la espera: posibilidad del presente como porvenir

Aunque el poema apenas nos deja presentir, sin develar nunca, el contenido de su ilación secreta, sabemos que en torno a ésta gira el misterio de la piedra, la ambigüedad del rayo y la búsqueda de los cuerpos. De esta manera, un segundo aliento de origen, esta vez el de la piedra, emprende su oficio en la memoria, para que un tiempo cíclico ocupe la ausencia de tiempo. Dada la función del esmeril (labrar, pulir y amolar), «el principio líquido del primer día» es la manifestación del trabajo de una piedra capaz de dar cuerpo, definición y forma a otra; es decir, la esencia en la «corporeidad de las piedras logradas». En este aliento de origen, dicha esencia, dicho principio, es también el presentimiento impartido, el legado escurrido entre labios y oídos, cuya huella es la forma corpórea producida por el esmeril. Así, el poema o el cuerpo que peregrina en él, además de la impresión del rayo, lleva en su seno también la de la piedra. En suma, rayo-cuerpo-piedra o *Illá*, piedra corpórea tocada por el rayo, forman esa sola palabra inescrutable donde se confunden la creación y la amenaza, palabra poética que congrega en su seno el principio energético vital de la creación a la vez que el silencio en el que se sumerge como dilatando su consumación; palabra que contiene la fuerza por la que las *Illas* transmiten, mediante el agua, su poder fertilizante²⁷, el «principio líquido del primer día», a la vez que el secreto por el que esto no sucede más que como lo a punto de suceder; palabra, en suma, que hace del olvido una latencia, quietud en el seno de la inquietud. Tal vez por esto los cuerpos son en el poema «rayo y serenidad / sentidos adversos / un ir y venir entre la honestidad y la impostura / entre lo visto y lo callado por siempre».

Sucede que en la palabra que nunca los nombra, los cuerpos son esas visiones tenuemente opacas y expresiones alteradas que forman la memoria; es decir, lo que nunca es completamente cierto ni completamente falso; lo que nunca se termina de ver ni se termina de decir; lo que, en esta ambigüedad, queda como silencio y lo que en este silencio produce sentidos adversos que manifiestan a los cuerpos entre la inquietud del rayo y la paz de la piedra; pero también entre el

²⁷ Arnod y Yapita afirman: «El poder fertilizante de los *samiris*, y de las illas que les encarnan, es transmitido mediante el agua» (Arnold y Yapita, 1998: 232).

sosiego producido por el fulgor del rayo, cuyo augurio anuncia quizás el final de una búsqueda, y la inquietud generada por el misterio de la piedra cuyo mutismo hace incompleto el augurio. Así, no asistimos al advenimiento de la energía esencial que conforman ánimo y relámpago ni al principio líquido del primer día más que como lo que en una repetición presentida parece advenir y, por lo tanto, se espera. Está escrito en el poema: «como una repetición de gota / como repetido pedernal impreso de un lado a otro / izquierda o derecha / adentro o afuera.». En suma, ante la impresión o «repetido pedernal impreso», sometidos al misterio que no terminamos de desentrañar, y ante la repetición, atentos a lo que en la latencia del misterio siempre está a punto de ser, ya no se trata de mantener la esperanza de que nuestra búsqueda se consume, sino solamente de esperar.

Juarroz sustituye la esperanza deshecha por el sentido de la espera e ilustra la significación de este relevo con una cita extraída del libro *El visitante que nunca llega*, del «poeta francés Roger Munier». En la cita se lee lo siguiente:

Yo espero. En verdad yo no espero ni esperaré jamás otra cosa que el *Visitante que nunca llega*, del *Vishnu Purana*. Esta espera es lo que dejo aquí. Ella toma innumerables formas, pues el Visitante que nunca llega puede y debe ser esperado en todo. Él no es real más que en esta espera, pero en ella sí es real: en ella, por así decir, viene. Él es el sentido que se difiere, la esperanza y la visión que se ofrecen tanto como se escapan, en una palabra, la serenidad de la espera que no es otra cosa que espera, pero que se ilumina como espera. El Visitante que nunca llega es el tejido mismo de nuestros días. (Roger Munier, citado por Juarroz, 2000: 30-31)

En nuestro poema, lo que la repetición anuncia es como el *Visitante que nunca llega*. Dos veces encontramos esta forma de anuncio. La primera corresponde con «los tres soplos de la coca». Lo que en este aliento de origen se repite en cada soplo, donde los cuerpos buscan perdurar, es la Pacha Mama. La segunda es la que asocia a los cuerpos con una «repetición de gota», constante, un «repetido pedernal», duro, infranqueable, invulnerable; pero además, repetido «impreso» y una impresión que lo abarca todo, de un lado a otro, «izquierda o derecha / adentro o afuera», que, en términos de la tierra, es lo horizontal y lo vertical. Si los cuerpos buscan perdurar en un aliento de origen que repite a la Pacha Mama a la vez que son la impresión de una repetición que abre la horizontalidad y la verticalidad de su espacio, entonces los cuerpos son la huella, el legado y la sensación de la tierra. Bajo la consideración de que, en el poema, los cuerpos reúnen la impresión del rayo y la impresión de la piedra, puesto que el principio fertilizador sugiere a la vez un cuerpo Illapa y la corporeidad de la piedra lograda, la tierra, la Pacha Mama, en cuanto

espacio-tiempo, totalidad y Madre Tierra Universal²⁸, contiene la huella cósmica del cuerpo y, por lo tanto, a ella le pertenece el efluvio, «olor terreno», en el que los cuerpos son sensación y legado. El secreto que es el cuerpo, la palabra que lo guarda como principio energético de la creación a la vez que como silencio, pertenece a la tierra. El misterio de la piedra se traduce así en el misterio de la tierra y la inquietud del rayo en el suceso que permanece en ella latente. La peregrinación de los cuerpos, que se escurren como «signo veloz» desde los bocas hasta las oídos, se da, entonces, como un ir o un volver al vientre de la Madre Universal para emerger de ella como principio y encarnar así la fundación del tiempo cíclico.

Por esto, parece que un tercer aliento de origen, una repetición impresa, propicia finalmente el regreso otorgándonos el cuerpo gestado por la fecundación del descenso del rayo y por la fertilización del principio líquido que define la piedra, de tal suerte que rayo, piedra y tierra, consumada su unidad, funden el origen como una suerte de emergencia corporal. Sin embargo, aquí, la tierra, en tanto integradora de huella, legado y sensación, en tanto tierra impresa «de un lado a otro» por una repetición de lo que de algún modo siempre regresa, es sobre todo memoria. De este modo, el origen no puede más que fundarse en dicha repetición, en lo que en la huella de la tierra repite la huella de la piedra, la del rayo y la del cuerpo; en lo que en el legado de la tierra repite el legado de la integración de estos tres elementos; y en lo que en su emanación corporal repite la sensación del advenimiento de la muerte como suceso que hace del fin el principio. Entonces, efectivamente, la integridad de los cuerpos en el seno de la tierra, la constitución del cuerpo mayor, total, absoluto, universal, no puede consumarse más que como espera, como lo que siempre se espera, como el Visitante que nunca llega; por lo tanto, como imposibilidad de consumación.

Y es que fundar el origen que revierta una fractura implica también repetir la fractura. Ahí, donde la piedra y el rayo se impriman sobre la tierra para gestar a los cuerpos en el vientre de su procreadora, los cuerpos se pierden en «una opacidad tenue de visiones / y expresiones alteradas». El fulgor del rayo es, pues, «una herida abierta entre las fronteras corporales», látigo, efectivamente, fecundador, dios que beneficia la repetición del ciclo y en ella la fertilidad, la abundancia y el equilibrio; pero también Santiago, fuerza que escinde, que excluye, que se hace Uno marginando de sí al Otro, a Illapa, dios que, una vez más, permanece desterrado en el orden que no le pertenece. Lo hace como palabra ambigua, como palabra poética siempre a punto de

²⁸ Pacha, nos decía Montes Ruiz en el capítulo I, dedicado a Orihuela, «engloba simultáneamente las nociones de tiempo, espacio y totalidad» (Montes Ruiz, 1999: 41). En otra parte de su libro, el autor señala que la Pacha Mama representa lo femenino del universo y participa tanto del mundo de arriba y del mundo de abajo (Alaxpacha y Manqhapacha, respectivamente) como elemento integrador y mediador de ambos (p. 92).

decirse, latente e inquieta, pero, al mismo tiempo, contenida y serena, fundando así menos el origen que el sentido de la espera. Y es que solamente en la espera, en la consumación que nunca adviene más que como pensamiento, el cuerpo es repetición sin fracturas. En los términos de Roger Munier, la totalidad de los cuerpos «no es real más que en esta espera, pero en ella sí es real: en ella, por así decir, viene».

En este sentido, lo que la posible fecundación de la tierra propicia es plenamente la espera: la espera por la integridad del cuerpo; más aún, la espera por la palabra que pronuncie la integridad del cuerpo, sin intersticios, sin reversos, sin escisiones, sin secreto, sin ambigüedad, sin equivocidad, sin misterio; la espera por la palabra absoluta. Ésa que se desliza sin pronunciarse dentro del poema como cuerpo en el seno de la tierra y que se escurre fuera de él como aliento en el que viajan los cuerpos desterrados; ésa que está a la derecha del poema como cuerpo masculino que busca a su opuesto complementario femenino y a la izquierda como cuerpo femenino que busca a su opuesto complementario masculino²⁹; ésa que finalmente congrege a todos los cuerpos en la fusión de la izquierda con la derecha, del adentro con el afuera, de lo vertical con lo horizontal, de lo femenino con lo masculino y que se forme la esencia de un todo pronunciable, abarcable, aprensible; ésa, por lo tanto, que suscite el presente pleno, para que de este modo la muerte del cuerpo total o mayor no signifique escisión, sino nacimiento: el retorno a la tierra y el parto de la Madre Universal.

Pero, paradójicamente, la fundación de este tiempo cíclico halla sus cimientos en la ausencia de tiempo. Si la única posibilidad de la repetición del cuerpo sin fracturas es la que nos otorga la espera, tal como ha sido comprendida aquí, entonces es por la ausencia de tiempo que tenemos la experiencia de la plenitud del presente. Sucede que la muerte, al derogar esta plenitud, al matar el tiempo por el que todo puede hacerse presente, perpetúa la espera, la hace eternamente espera. De esta manera, el presente acaece, precisamente porque nunca acaece; es decir, es plenamente presente no por ser presente, sino por ser el sentido de una espera, la razón por la que siempre se espera. Pero además, como bien señala Munier, el Visitante que nunca llega es el sentido que se difiere, el aplazamiento que se constituye en el «tejido mismo de nuestros días». Bajo esta perspectiva, la plenitud del presente además de ser el sentido de una espera, es la confianza depositada en el porvenir. En suma, el presente acaece no porque se hace presente, sino porque en la espera es sentido y certeza de porvenir.

²⁹ En la cultura andina, el arriba y la derecha simbolizan lo masculino; el abajo y la izquierda, lo femenino. (Cfr. Bouysse Cassagne, 1987: 255).

Derrida, en su *Mal de archivo*, cuenta un suceso cuya pertinencia nos invita a traerlo a colación. El autor se refiere a este hecho como a un acto teatral cuya trama consiste en la promesa de un historiador, Yerushalmi, a un hombre muerto, Freud³⁰, de guardar en secreto la confesión de este último. El hombre muerto no tiene por respuesta otra que el silencio. Se trata de un momento fundador, concluye Derrida, en el que el silencio inaugura un acto preformativo, que a su vez extingue lo constatativo. No hay más nada que constatar y todo por hacer. La historia deja de ser lo que sucedió y queda, más bien, en suspenso, lo cual quiere decir dada al porvenir. Más adelante, el teórico cuenta cómo el historiador formula una declaración al hombre muerto que convierte las variables de su tesis en términos «desconocidos, indeterminados, aún por determinar, totalmente entregados al porvenir». Yerushalmi confiesa, pues, a Freud que la inutilidad de preguntarle si el psicoanálisis es o no una ciencia judía estriba en que esta afirmación, en caso de que pueda establecerse, depende de cómo las investigaciones definan los términos «judío» y «ciencia»; y concluye: «En espera de ello, dejando de lado estas cuestiones de naturaleza semántica y epistemológica, me gustaría solamente saber si *usted*, personalmente, ha llegado finalmente a creer que lo es.» (Derrida, 1994).

Ahora bien, en esta declaración, no solamente se entrega una tesis al porvenir, sino que además esta entrega se fundamenta en la espera: «En espera de ello...», dice Yerushalmi. De esta manera, la espera funda el porvenir y, en el porvenir, crea el presente. En ella, se cruzan el tiempo lineal (por el que existe el porvenir como posibilidad de presente), el tiempo cíclico (por el que el presente es el porvenir) y la ausencia de tiempo (por el que el porvenir es siempre el porvenir y el presente apenas una sombra). Una vez más, los cuerpos sufren el hueco de la piedra en cuyo tiempo se extravían. Sin embargo, la espera abre también el único espacio-tiempo donde es posible su perduración, su entrega definitiva a esa sola palabra que imprima el cuerpo mayor: palabra peregrina en la noche del poema, no habida cuando la tarde se inicia, escurrida entre labios y oídos que nunca la pronuncian, deslizada en los tres alientos de origen, augurio de Illapa, herida entre las fronteras corporales, energía esencial, expresión alterada, visión opaca,

³⁰ El libro del historiador —*Freud's Moses, Judaism Terminable and Interminable*— ocupa el desarrollo teórico de Denida como con el objeto de reconstruir la noción de archivo. Lo que interesa a este francés es el estudio que emprende Yerushalmi, como investigador de archivos, sobre Freud y el psicoanálisis; más aún, la peculiaridad con que busca demostrar la tesis que afirma que el psicoanálisis es una ciencia judía. La parte de la investigación del libro que más interesa a Denida titula «Monólogo con Freud». Aquí, cuenta el autor, Yerushalmi deja de ser el historiador corriente afanado en la verdad del archivo, porque lo que busca saber lo formula en una pregunta a Freud, quien estando muerto no puede más que responder con el silencio. La promesa a la que nos referimos en el trabajo es la que sigue: «Cuando su hija hizo llegar ese mensaje al congreso de Jerusalén —el psicoanálisis como ciencia judía, "en la circunstancia presente puede considerarse como un título de gloria"—, ¿se estaba expresando *en su nombre*? Se lo ruego, querido profesor, dígamelo, yo le prometo guardar el secreto» (Derrida, 1994).

palabra callada, palabra repetida, palabra devuelta a la tierra, palabra, por lo tanto, que se espera. Por esto, es también palabra que se piensa; y pensar, nos decía Juarroz, se parece a salvar. Hacer de la palabra poética palabra del pensamiento es un modo de darle forma, porvenir, a un sentido que insiste en permanecer irrevelable; de buscar, en suma, la impresión de tal sentido, si no para decirlo, al menos para reconocerlo, sentirlo, concebirlo.

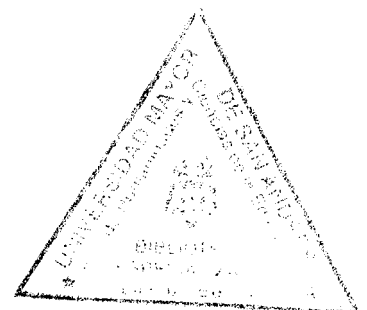
111.5. Habitar la memoria

111.5.1. Herida repetida: el saber vital de una palabra poética esperada

El poema se erige así como memoria del sentido de la espera: piedra cuando lo oculta en su hermetismo; rayo cuando, como santo, lo hiere y lo escinde, a la vez que, como látigo, lo contiene en un auguro benéfico; tierra cuando lo guarda en el espacio-tiempo dividido entre el adentro y el afuera, la izquierda y la derecha; y cuerpo cuando lo desplaza entre labios y oídos. Se trata, entonces, de un poema que nunca nombra, pero que hace de este sentido su saber intrínseco. Este saber corresponde con la experiencia vital que, desde la piedra, el rayo, la tierra y el cuerpo, teje la historia que se siente más allá de la que se cuenta: ilación secreta que carece de palabras y que nos es otorgada solamente en sensaciones, como un saber que, de alguna manera, más allá del poema, pertenece también a la memoria de nuestro cuerpo; saber que se repite en nosotros desde lo que parece olvidado y, sin embargo, nos habita, convirtiéndonos en huella de una herida heredada, cuyo sentido nos recorre silenciosamente, sin que podamos nombrarlo, sin que, por lo tanto, podamos extirparlo. Tal vez por esto, *Llalva* se inicia con un epígrafe que dice: «no te evoco / tu cuerpo morirá / no tus heridas» (Orihuela, 1995: 9) La herida es el legado del cuerpo: herida que escinde, rayo que hiere, pero que desde su fragmentación nos concede el sentido adverso —«rayo y serenidad / sentidos adversos», leíamos en uno de los instantes de nuestra exploración —y Munier definía la espera como «la serenidad de la espera». Así, el sentido adverso del rayo, la serenidad, es una forma de confiar al porvenir la revelación del cuerpo mayor que nos regrese, de una vez por todas, a la armonía y al equilibrio de la Unidad-Identidad. Quizás por todo esto, en sus últimas estrofas, la palabra poética no se refiere más a los cuerpos, sino que se vuelca hacia el cuerpo y le habla como si compartiera con éste el mismo saber, la misma herida y la misma espera:

Fragmento 5

Cuánto sabes de los flujos
las corrientes
las transformaciones y las estaciones
cuerpo histórico cuánto



inscrito en la memoria
desprovisto de tiempo
cuánto líquido
lágrimas
cuánta cera
cuánto sudor
y cuánto amor
y cuánto amor
ido.

(Orihuela, 2000: 59-60)

En este fragmento, el saber del cuerpo que, de alguna manera, recorre la intimidad del poema en el descenso del rayo, en el mutismo de la piedra, en el vientre de la tierra y en los líquidos del cuerpo, se manifiesta como experiencia vital. La palabra poética es su memoria. Palabra que en su peregrinación oficia la ilación del poema detrás del poema, la sensación de su propia escritura donde nos es legada como repetición de nosotros mismos, como una forma de ser también la experiencia que encarna. De esta forma, a la manera de una introspección, como una mirada a sí misma, a su paso a través de los cuerpos, de sus heridas, de su propio destierro, a su viaje en alientos y presagios, a su tránsito por el poema, la palabra poética declara una historia hecha de intensidades y de pérdidas: «cuánto amor / y cuánto amor / ido». Historia atravesada por flujos y corrientes —«Cuánto sabes de los flujos / las corrientes»—: de los flujos que descienden como principio energético ordenador y vital a la vez que se despliegan como expulsión de los cuerpos de la entraña de la tierra, de las corrientes que son al mismo tiempo el transcurso de lo que se pierde en el olvido y el curso cíclico del principio líquido que hace del olvido una memoria remota. Historia sometida a «las transformaciones y a las estaciones»: a lo que cambia entre cada evocación y su desvanecimiento, a lo que se pierde en cada cambio, a lo que regresa como perdido y extraño, y al mismo tiempo como familiar y reconocido, a lo que, por lo tanto, cada estación nos trae de nuevo desde lo viejo. Historia, por lo tanto, en la que el cuerpo sufre el tiempo: «cuerpo histórico cuánto / inscrito en la memoria / desprovisto de tiempo». Y es que el cuerpo es tanto «cuerpo histórico» como «desprovisto de tiempo» porque él mismo es la intensidad y la pérdida de la historia, lo que la memoria olvida y lo que el olvido manifiesta en el secreto de la repetición; por esto, el cuerpo es también lo inscrito en la memoria: «Cuánto líquido / lágrimas / cuánta cera / cuánto sudor»: el cuerpo, todo él hecho de efluvios corporales que aluden y apelan a la intimidad que lo contiene, que exteriorizan el misterio que lo envuelve, sin revelarlo, sin contarnos nunca nada de él, más que la impresión en la que habita una memoria y una memoria colectiva:

Fragmento 6

Y cuánto eres
cuerpo
de un país derramado en partes
de un cuerpo mayor que aún se busca
descuartizado en sus principios
repartido en la memoria de sus cuatro esquinas

Salvo sangre
Nunca ascenso eres cuerpo
(Orihuela, 2000: 60)

Hay, pues, un secreto guardado en la tierra del mismo modo que se guarda en la memoria; hay un cuerpo en el auguro del rayo que yace escindido, pero hay también armonía y equilibrio. Y es que aliento y voces trabajan en el poema en beneficio de la espera. Hay, por lo tanto, un porvenir del que se espera el principio, y un presente sumergido en la ausencia de tiempo, un presente de cuerpos fragmentados, de vértebras dispersas, de restos de materia. Presente dividido entre un adentro y un afuera, entre un retorno a la tierra y un destierro, pero un adentro que es un afuera, un retorno que es una expulsión; es decir, la muerte no regenera aquí el ciclo, el regreso a la tierra no entraña el nacimiento. Por el contrario, regresar es una forma de sufrir la lejanía; volver a lo familiar, un modo de sentir la extrañeza. Detrás de todo esto, sin embargo, tenemos una palabra poética que vive los cuerpos, que se constituye en su memoria, que contiene su saber y su secreto, como si algo en el poema no se resignara a la imposibilidad de la unidad, como si algo deseara salir de su intimidad para definir la integración del adentro y del afuera, el todo que concilia lo familiar (el látigo o el santo) y lo extraño (el látigo detrás del santo o el santo que contiene la amenaza del látigo).

Cuando Blanchot siente que «escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo» y advierte entonces que en esta ausencia todo lo nuevo pertenece al regreso y que en ella el presente es una sombra³¹, a la vez lo extraño y lo familiar, el autor presente: «Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de la morada, la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo» (Blanchot, 1996: 24-25). Un espacio, por lo tanto, semejante a la memoria, donde lo que se recuerda profundamente no es lo sucedido, sino su sombra, lo olvidado, lo que se siente como sucedido, pero que carece de forma y de expresión. Es lo que regresa como la repetición de lo latente, de lo que está ahí, oculto, siempre a punto de salir a la luz. Un espacio, entonces, semejante a la tierra que recibe el regreso de los cuerpos. Sucede que aquí los cuerpos no nacen

³¹ Blanchot dice al respecto: «El presente muerto es la imposibilidad de realizar una presencia, imposibilidad que está presente, que está allí como lo que dobla todo presente, la sombra del presente que éste lleva y disimula en sí» (Blanchot, 1996: 25).

de la tierra, son expulsados por otros cuerpos —«los cuerpos expulsan sus cuerpos», declaraba la voz poética—. Así, se trata de cuerpos sin origen porque han perdido su primera morada y están en la tierra como se está en el destierro. Se trata entonces del cuerpo escindido —«descuartizado en sus principios»—, que es la herida de la tierra, el vacío de su vientre, apenas una parte sombría en la memoria que ésta representa —«repartido en la memoria de sus cuatro esquinas.»—. Pero por esto mismo, se trata del cuerpo que, olvidado en los confines de la tierra, es reconocido en la sombra que lo convierte en posibilidad de ser su totalidad. Es el afuera en la intimidad del adentro, lo infinitamente perdido a la vez que lo que siempre regresa. Sombra que da y quita: hay una impresión del cuerpo sobre la tierra, porque este cuerpo escindido es la huella del cuerpo mayor que se repite en las escisiones de todos los cuerpos. En este sentido, el cuerpo es la escritura de los cuerpos.

Para Derrida, la única manera de no perder el cuerpo en la huella es regresando al mismo instante en el que ésta se imprime. Hacia el final de su *Mal de archivo*, nos hace partícipes de la historia que le permite plantear su sospecha. Se trata de una mujer, Gradiva, que deja su huella sobre la ceniza de una ciudad en llamas, y de un arqueólogo que busca a esta mujer. Derrida observa que ir hacia la huella con el afán de consumir esta búsqueda es un modo de regresar al momento mismo en que se produce la presión del paso de Gradiva, al «*instante* único en que no se distinguen aún [la mujer de su huella], haciendo en el *momento* un solo cuerpo del paso de Gradiva, de su marchar, de sus andares (...) y del suelo que las porta». Este es el único instante en que el secreto es testimonio. Sin embargo, advierte el teórico, «[e]sta unicidad no resiste», pues «[1]a posibilidad de la huella archivante, esa simple *posibilidad*, no puede sino dividir la unicidad». La huella se separa de su impresión, ya que ahí donde el trazo se escribe, éste no es más que un tipo del origen. «La memoria fiel de una singularidad así —concluye Derrida— no puede más que entregarse al espectro» (Derrida, 1994). En el mismo instante de la impresión, la Gradiva real se desmorona, se vuelve pasado y secreto. Su impronta la repite, pero lo hace como posibilidad.

Bajo esta perspectiva, que contempla también cuerpo, origen y escisión, la única forma posible de fundar el presente, de consumir por lo tanto el regreso del cuerpo mayor, de hacerlo definitivamente familiar, de revertir su destierro; la única posibilidad de salvarlo es regresando al instante mismo en que la herida de los cuerpos se escribe y, con ella, su memoria remota; al origen de su impresión, que es también el origen de su destierro y de su olvido. Solamente así el secreto del cuerpo puede hacerse palabra develada, porque entonces la palabra poética que se lee habría constituido una sola palabra con la que se escribe; solamente así, el cuerpo total aparecería

en esta sola palabra, pues no existiría como lo otro, ni como olvido, ni como reverso, ni como afuera; sería uno, único y absoluto: un solo país, integrador de sus múltiples voces en la armonía de un espacio-tiempo sin heridas, porque la palabra sería el cuerpo, su nombre, su familiaridad. Sin embargo, como dice Derrida, «del secreto mismo, por definición, no puede haber archivo.» (*Ibidem.*). En el instante en el que la palabra se hace cuerpo, el cuerpo se escribe como guardando la memoria de los cuerpos. Sin embargo, en esta memoria, el cuerpo es semejante a la Gradiva de Derrida, que, víctima de la fragilidad de la unicidad de la palabra, se torna fantasma, secreto, olvido; pero también repetición y, por esto mismo, cuerpo que se espera. En el momento de la escritura del cuerpo mayor, la palabra poética, lejos de constituir una unidad, pierde al cuerpo, se devuelve a su silencio a fin de decirlo y se hace, así, su secreto. Fluye, entonces, en el poema no como palabra sino como efluvio corporal: aliento, pestilencia, gemido, lágrimas, cera, sudor. Así, presentida, buscamos aperturas, concavidades corporales, el intersticio de la palabra y su memoria, señas de luz donde esperamos que el grito del inicio del poema anuncie finalmente lo que sucede en su intimidad. Pero este instante nunca llega. La palabra poética no se manifiesta más que como el saber impenetrable de los lugares recónditos de la memoria, como el secreto en las cuatro esquinas de la tierra, y como silencio. Entonces, no podemos hacer más que esperar su revelación, depositar su hacer definitivo en el porvenir, hacerla el sentido de un presente no habido para darle a una ausencia la intensidad de la presencia.

111.5.2. El sentido de la espera

La palabra poética no desahucia nuestra espera. Nunca se devela, es cierto, pero hay en el poema una alusión a un descuartizamiento, a un cuerpo dividido y enterrado en cuatro esquinas; hay, por lo tanto, la alusión a un mito que es aquí menos una remisión que el sentido de la palabra que, como el visitante de Munier, es la palabra que nunca viene. Los versos «descuartizado en sus principios / repartido en la memoria de sus cuatro esquinas» traen al pensamiento los distintos cuerpos andinos desmembrados, y cuyas partes fueron enterradas de manera separada. Esto a su vez trae a colación el mito del Inkarrí, que cuenta que Españarrí, enfrentada al Inca, triunfa y lo decapita. Éste es, dice, al respecto Montes Ruiz, el inicio del caos: «lo masculino y lo femenino, Alto y Bajo, se entremezclan y se confunden; un cataclismo conmueve la tierra y el mundo se revuelve (...)» (Montes Ruiz, 1999: 220). En el mito del Inka Huamanga, recogido por Alejandro Ortiz en 1972 y recuperado por Montes Ruiz, se cuenta del Inkarrí lo siguiente:

La sangre de Inkarrí está viva en el fondo de nuestra Madre Tierra. Se afirma que llegará el día en que su cabeza, su sangre, su cuerpo habrán de juntarse. Ese día amanecerá en el

anochecer, los reptiles volarán. Se secará la laguna de Parinacochas, entonces el hermoso y gran pueblo que nuestro Inkarrí no pudo concluir será de nuevo visible. (Mito de Inka Huamanga, *cfr.* Montes Ruiz, 1999: 436).

Montes Ruiz observa que la sangre del Inca y « el principio vital y la sabiduría simbolizados por esta sangre se conservan latentes en el seno subterráneo de Pacha Mama, ahora convertido en el reducto secreto de la identidad indígena.» (p. 222). Otras versiones del mito cuentan que después de que Españarrí mata a Inkarrí dispersa sus miembros en los cuatro lados del Tawantinuyo y entierra la cabeza en el Cuzco, «pero Inkarrí no está muerto. El cuerpo del dios se está reconstruyendo de la cabeza hacia abajo, hacia abajo de las piernas; cuando el cuerpo del dios esté enteramente reconstituido, entonces dará un salto sobre el mundo e Inkarrí hará el juicio final» (Arguedas, 1968: 42-43). El mito del Inkarrí se repite en las muertes de Tupac Amaru y de Tupac Katari quienes apresados por los españoles son descuartizados y sus partes exhibidas en distintas localidades. Desde entonces, se espera la regeneración mesiánica de sus cuerpos, que, de algún modo, guarda el cumplimiento de la promesa de Tupac Katari: «volveré y seré millones». No existe en el poema una remisión a este mito, ni siquiera es nombrado: el poema simplemente lo trae a la memoria. Esto quiere decir que guarda de él su sentido.

Cuando Derrida nos cuenta que Yerushalmi promete a un Freud muerto guardar en secreto su declaración y recibe de él tan sólo el silencio por respuesta, lo que en realidad promete es guardar en secreto su silencio. Freud, efectivamente no responde, dice Derrida, «pero habla (...), esto quiere decir que sin responder dispone de una respuesta». Más adelante, Derrida afirma: «sabemos en todo caso que una respuesta espectral (...) es siempre posible. No habría ni historia, ni tradición, ni cultura sin esta Posibilidad» (Derrida, 1994). Derrida nos habla entonces de la promesa de guardar en secreto un silencio y una respuesta que se abre al porvenir.

Del mismo modo, nuestra palabra poética, buscada primero en la apelación y en la alusión de los cuerpos y esperada luego en las concavidades del cuerpo poético, se muestra sutilmente en un mito posiblemente aludido, porque es herida, huella en los cuerpos del cuerpo, memoria. Así, tenemos una palabra poética que a la vez que guarda en secreto el silencio de esta inscripción, la repite como experiencia corporal pronunciada en el regreso de la herida. Por esto, tenemos también la sensación de un porvenir legado y del secreto de este porvenir. Una palabra poética, en suma, que, entre la memoria y el porvenir, promete un regreso. El sentido del mito que construye el poema es tanto la repetición de una memoria colectiva como el porvenir que guarda al cuerpo prometido («volveré y seré millones»). Bajo esta luz, es importante reparar en

que la estrofa final de uno de los primeros poemas de *Cuerpos del cuerpo* abre el porvenir como posibilidad de presente pleno:

Acaso al final
el viento que cruce esta hoyada
vuelva a encontrarnos en una luz de ocaso
apoyados en el báculo de siempre.

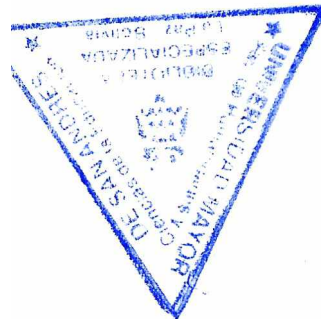
(Orihuela, 1995: 19-23)

El final que aparece en esta estrofa está contenido en un pensamiento que concentra el porvenir. No es un final aún, es un advenir. Pero además, hay algo en estos versos que sugiere al yo poético la posibilidad de que este fin suscite la repetición del último instante: la luz del ocaso, cuyo tiempo cíclico es indiferente al transcurso, y el báculo de siempre. En otras palabras, se trata de la posibilidad de que en el porvenir podamos encontrar el primer final, único y eterno, pues de este modo, el ciclo repetiría también el instante inicial. Así, como repetición y promesa, la palabra poética nos concede el sentido de la espera por la que el tiempo cíclico se hace posibilidad ante el transcurso y la ausencia de tiempo: «Y cuánto eres / cuerpo / de un país derramado en partes / de un cuerpo mayor que aún se busca»; de un cuerpo mayor que, por lo tanto, continúa buscándose, y que en este «aún» que no contempla resignación genera la confianza en el futuro como prefiguración del pasado; es decir, la posibilidad del tiempo mítico en la promesa de un advenimiento.

Por lo tanto, si bien la búsqueda por la que como cuerpos del cuerpo hemos peregrinado en el poema no nos es concedida, no nos salvamos de la escisión ni del extravío, no se resuelve nuestro destierro, pero al menos tenemos la experiencia vital por la que todo un poema se hace promesa. Concluye la palabra poética: «Salvo sangre / nunca ascenso eres cuerpo». Y es que hay una voz que recorre el cuerpo como sangre, símbolo de principio vital y sabiduría, señalaba Montes Ruiz; es decir, como un saber de la memoria capaz de vencer a la muerte, como testimonio secreto, por lo tanto, de una Unidad-Identidad nunca definitivamente perdida mientras sea prometida.

Por todo lo anterior, la palabra poética en Orihuela es sobre todo experiencia vital: sufre las heridas del tiempo, la de la piedra y la del rayo, las imprime en su escritura y las repite en su memoria; sufre el extravío entre el transcurso que nos trae la muerte y la ausencia de muerte que impide nuestro regreso; sufre el destierro en su propia tierra porque es cuerpo escindido; y sufre la imposibilidad de no poder hacer de esto más que un grito cuyo legado es el porvenir. La palabra poética en Orihuela es, pues, palabra en la que, en los términos de Blanchot, «nadie

habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla», porque es palabra al servicio de los caprichos de una memoria remota que forma la más recóndita intimidad de los cuerpos del cuerpo. Así, es también la intimidad secreta que agobia al poeta, la falta de paz en el instante de su escritura, una apertura para asistir a una impresión: *Pero no sólo carezco de paz cuando escribo. Además me es imprescindible, en ese preciso instante, tener al menos un rayo atravesándome el gaznate, una piedra partiéndome el cráneo o una rabia parecida a la impotencia que me esté consumiéndome en sus arenas sin apelación alguna.*



IV. CUARTO TRÁNSITO: PEREGRINACIÓN HACIA EL HORIZONTE DEL MAR

IV.1. Del silencio de la elegía al canto de vida como memoria

Impresión para asistir a un ocaso: *A partir de ese instante sentí, como nunca antes en lo poco que he escrito, que un poema iba escribiendo al otro, y que dialogaban solos, a través de mí pero sin mí, y que yo era tan sólo el intermediario momentáneamente necesario para que ese diálogo se produjera* (Mitre, 1990: 22). El instante al que alude esta cita, extraída de «Cuento de un canto», la carta-cuento o carta-reencuentro que escribe a Mitre a su posible lector', se refiere al momento en que el poeta presiente que una serie de correspondencias van escribiendo los versos que forman más tarde «El peregrino y la ausencia». Mitre explica claramente dos de ellas, aunque sugiere muchas más. La primera tiene que ver con la introducción en su poema de un fragmento levemente modificado, perteneciente a una composición del poeta granadino Abu Yafar Ibn Saíd. Mitre declara que la presencia de este último «establecía un principio de simetría (...) con la presencia de don Saíd», el amigo de la familia nombrado en «Yaba Alberto». La segunda correspondencia es suscitada por la primera, que al remitir a Mitre a «Yaba Alberto», trae a su pensamiento tres versos de este poema: «descienden / los halcones / de tus cejas», que en el nuevo canto se convierten en «y alza los halcones de tus cejas». Lo anterior nos impulsa a prestar atención a tres dispositivos que forman la cita que inicia este capítulo: la escritura de un poema producida por otro poema, el diálogo como gestor de esta escritura y el rol del poeta como intermediario «momentáneamente necesario» para la emergencia de este diálogo. Es posible, entonces, percibir que la experiencia poética de la que nos habla Mitre tiene que ver con una escritura que se gesta en el diálogo, donde las palabras son errantes.

Bajo esta consideración, no es casual que la primera correspondencia sea producida por Saíd, nombre que congrega al poeta granadino de «El peregrino y la ausencia» y al amigo de la familia de «Yaba Alberto», pues la suscitación tanto del uno como del otro es producida precisamente por el diálogo. Es relevante recordar que don Saíd, el amigo, aparece en una conversación con yaba en la séptima estrofa del poema correspondiente: «De seguro seguir discutiendo / con el abuelo y don Saíd / sobre el comercio de lanas... »². Además de estas observaciones, es importante tomar en cuenta que en nuestro capítulo II, dedicado a «Yaba

Cabe recordar que «Cuento de un canto» es una carta que escribe Mitre a Luis H. Antezana en la que el poeta cuenta la experiencia poética de ser autor de un poema —«El peregrino y la ausencia»— que se escribe solo. Señalamos anteriormente que hacia el final de la carta, Mitre alude al «posible lector» como receptor, junto con Antezana, de su epístola, misma que es calificada por su autor como carta-reencuentro. «Yaba Alberto», «El peregrino y la ausencia» y «Cuento de un canto» conforman la primera parte («Oscuro silencio») del libro *La luz del regreso*.

² Estos versos fueron trabajados en el capítulo II, dedicado a Mitre.

Alberto», desarrollamos el encuentro con una voz poética que apelaba a la palabra del padre perdido. Dice, pues, el poema en su última estrofa: «Pero antes, dime, yaba Alberto...» (Mitre, 1990: 11). En «El peregrino y la ausencia», en cambio, se recurre desde el inicio a la palabra entregada, aquella que se destina al oído: «Óyeme pues, yaba Alberto...». De este modo, entre la palabra que se pide y la que se otorga, nace el diálogo al que, posiblemente, debe Mitre el cuento de una escritura que se hace sola.

La segunda correspondencia, nos dice el poeta, deriva en una simetría intertextual y otra musical. La primera genera el movimiento por el que el descenso de la mirada en «Yaba Alberto» produce, en «El peregrino...», la apelación a levantarla; la segunda, una rima entre «rejas» y «cejas» que lleva a Mitre a decir: «Era evidente que *rejas* y *cejas* simpatizaban en una rima a distancia bastante grata» (Mitre, 1990: 22). Aquí, Mitre alude a dos versos separados de la misma estrofa: «Y alza los halcones de tus cejas», «y la sombra trepa las rejas». De alguna manera, estas dos simetrías sugieren, respectivamente, un regreso (de «El peregrino...» a «Yaba Alberto») y una rima que vincule luz y sombra. Por lo primero, como veremos, se suscita «El peregrino...» frente a la mirada de yaba como una luz del regreso, como una epifanía, que alumbraba a «Yaba Alberto»; por lo segundo, el intervalo entre la oscuridad de la sombra que trepa las rejas y la luz de la mirada que se levanta forma el espacio-tiempo de la memoria que hace propicio el instante del regreso. «El peregrino...» canta la posibilidad del cumplimiento de una promesa que la muerte impide consumir; por lo tanto, la de un deseo, que está contenido, como una suerte de trance vital, tanto en el epígrafe del poema referido como en un verso de «Yaba Alberto»: «el viaje a Granada que nunca hicimos». Además, el propio poeta declara lo siguiente en su «Cuento de un canto»: «Tras dos días en Madrid con un invierno amable y luminoso, llegamos por fin a Granada. Y entré en la ciudad con el verso de "Yaba Alberto"... ». En síntesis, la palabra errante del diálogo y la palabra repetida de la memoria trabajan juntas para hacer posible la concreción de lo pendiente. Posibilidad que se gesta ya en «Yaba Alberto», donde el verso que funge de epígrafe en «El peregrino...» es la señal de un porvenir poético producido por el habla silenciosa del padre muerto.

Cabe recordar que nuestra lectura de «Yaba Alberto» nos permitió asistir a la apertura de una realidad de pensamiento suscitada por la espera y en la que el instante, en tanto espacio que se vacía y tiempo que se fuga, constituía el espacio-tiempo propicio para que el viaje a Granada interrumpido por la muerte sea posible. Y es que en el instante, decíamos, no se distingue el pasado del futuro, puesto que ambos son gestaciones de la memoria; es decir, toda reminiscencia, en tanto aparición, es a la vez regreso y porvenir, repetición y novedad, lo que no se conoce y,

sin embargo, se reconoce. De esta manera, también recuerdo y promesa, ambos producidos por la espera, son realidades posibles, indistintas, en el mismo punto donde habla y mirada generan, en Mitre, el movimiento poético. La mirada, señalábamos, es capaz de corporeizar una realidad de pensamiento, misma que, en el instante, es intensamente real; la mirada puede así otorgarnos una presencia. Sin embargo, como gestora de este espacio-tiempo, nunca la sostiene. El cuerpo se desvanece, no quedando de él más que la nostalgia y el deseo generados por el vaciamiento y la fugacidad, la ausencia y el silencio. Entonces, la reiteración de la espera, destinada a nunca concretarse, traía a nosotros menos el cuerpo que la forma de yaba, tan intensa y a la vez tan vacilante, tan foránea y tan familiar, que, conteniendo en sí misma la extrañeza que amenaza su cercanía, como el cuerpo, ella también se desvanece. En el momento en que el poeta mira el descenso de la mirada de yaba, en el verso que peregrina de «Yaba Alberto» a «El peregrino...» —«descienden / los halcones / de tus cejas»—, la forma no logra sostenerse y muere en el silencio del padre que nunca responde a la voz de la espera que solicita su presencia. Sucede, decíamos, que en este poema el habla también es mirada: la del poeta cuyo hablar con su padre es en realidad un modo de mirarlo; y la del padre que, descendiendo, encuentra la página huérfana entre las otras que conforman aquellos diarios mencionados en una de las primeras estrofas. No obstante, percibimos que en la plenitud de este silencio aparece el otro que habla, yaba en la palabra que lo nombra y yaba en la palabra que no logra asirlo. Así, como el cuerpo y la forma, la palabra también se desvanece en la página donde el poema, el canto, se borra y, con él, el encuentro ansiado por el poeta. Entonces yaba deviene resonancia de un recuerdo, hábito sonoro que habita una página huérfana. Yaba es, así, decíamos, la otra voz poética del poema, intensa ausencia e intensa presencia: imagen; por esto, un recuerdo a la vez que el advenimiento de una promesa.

En este sentido, es la posibilidad de la perennidad de lo que en el poema siempre está en falta. Así, comprendimos que en «Yaba Alberto», la muerte, al matar el tiempo por el que puede hacerse presente, como decía Blanchot, por llegar siempre nunca llega. En este sentido, este poema es una composición de encuentro, pues en la voz poética que mira su soledad sobre la página huérfana y en esa otra voz poética que mira sobre dicha página su ausencia, se consubstancian el yo y el tú poéticos. La tercera voz nacida de esta integración es el poema como imagen. En la imagen, yaba, muriendo y naciendo, deviene el porvenir del poema, habla y mirada de un nuevo canto. Decíamos: cuerpo-imagen de otro cuerpo-imagen. De este modo, de lo que se trata es de mirar otra vez a yaba mirar, ser la mirada de yaba, ausencia y silencio, de tal modo que en la nueva consubstanciación de las voces poéticas del hijo y del padre oigamos

aparecer «El peregrino...» como un poema dictado por otro, como una imagen nueva que nace del diálogo-entre poemas y, por lo tanto, como una composición que se hace sola. «El peregrino y la ausencia» es, pues, la confirmación de yaba como porvenir poético, como la esperanza estética que el poeta deposita en la imagen y, por lo tanto, como recuerdo, como un pasado posiblemente no realizado, que es promesa, pero sobre todo deseo; más aún, «El peregrino...» es la posibilidad de que la palabra de la memoria suscite la palabra creadora del cumplimiento de un deseo, la realización de lo posible no realizado; así también la creación del regreso que haga de una elegía un canto de vida.

IV.2. El alumbramiento de un destino en el oscuro silencio del diálogo

IV.2.1. La fuerza poética entre el «dime» y el «óyeme»

Si es la palabra de la memoria la que, sirviendo a la imagen, hace de piedra fundamental en «El peregrino...», es significativo que este poema comience precisamente con un verso que nos remita inmediatamente a «Yaba Alberto»: «El viaje que tú y yo nunca hicimos». Dado que ese otro verso que entonces regresa a nuestro pensamiento —«el viaje a Granada que nunca hicimos»— nos deja entrever un plan conjunto que la muerte suspende, ni bien leemos el que inicia el poema que ahora nos ocupa, advertimos que esta suspensión no trunca un deseo, sino que, por el contrario, lo mantiene pendiente, abriendo así la palabra poética en «Yaba Alberto» a un nuevo canto.

Es importante recordar que, en nuestra lectura de «Yaba Alberto», entendimos por palabra poética la congregación de la palabra como posibilidad (el silencio que contiene a la palabra) y la posibilidad de la palabra (el silencio que la dice). Porque la palabra poética en «Yaba Alberto» se abre a un nuevo canto, lejos de cerrarse en la aceptación de la muerte lamentada en una elegía, muestra el porvenir que la ausencia y el silencio, como gestores de la imagen, hacen posible. Posibilidad que, cantada en «El peregrino...» y cuya experiencia nos es narrada en una carta-cuento, es sugerida ya en «Yaba Alberto», cuando el yo poético, en aquel «dime» con el que busca la voz de su padre —«dime: / ahora», «Pero antes, dime, yaba Alberto»— deja en suspenso un diálogo en el que la respuesta pertenece a un «oscuro silencio», palabras con las que, además, el poeta, no por casualidad, intitula la primera parte de su poemario. Esta última congrega precisamente los dos poemas a los que nos referimos y «Cuento de un canto» o «carta-reencuentro», como la llama el poeta, con su receptor y «con el posible lector» (Mitre, 1990: 25). Esbozada así nuestra exploración en los ambages de «El peregrino...», antes de continuar, dejemos aparecer en nuestra lectura la primera estrofa de este poema:

Fragmento I

El viaje que tú y yo nunca hicimos
me ha sido dado este enero.
Óyeme pues, yaba Alberto,
entrar por fin en Granada
más que dichoso, perplejo
de ver cómo el destino
ata y desata
partidas y llegadas,
adioses y regresos.

(Mitre, 1990: 13)

Bajo la consideración de que «Cuento de un canto» es la narración de una experiencia poética en la que el nacimiento de «El peregrino...» acaece casi sin la intervención del poeta, la aparición de la palabra «destino» en la primera estrofa de este poema que se escribe solo llama nuestra atención. Mitre confiesa a uno de sus entrevistadores: «Nunca me sentí tan poco autor como al escribir "El peregrino y la ausencia", pues como digo en "Cuento de un canto" (...), el poema me fue dictado por un azar o por una cadena de azares obediente a una secreta lógica implacable e impecable» (Mitre, 1998). En su carta-reencuentro, al referirse a la creación de este canto, el poeta dice a su receptor: «te escribo para contarte (...) el *azaroso* proceso de su gestación»³ (Mitre, 1990: 17).

El primer tránsito de este proceso es identificado por el escritor en el momento en que ingresa en Granada con el verso de «Yaba Alberto» en el pensamiento, hecho que le sugiere la emergencia de un nuevo poema. «Y entré en la ciudad —declara— con el verso de «Yaba Alberto»: *el viaje a Granada que nunca hicimos*, latiéndome en las sienas, convencido ya de que el sentido primordial de ese viaje me aguardaba en un poema.» (*Ibidem*). Pues bien, debido a que esa «secreta lógica implacable e impecable» de la que habla Mitre, trazada por una cadena de azares, de casualidades, debía cristalizarse en un poema, los acontecimientos fortuitos relatados en «Cuento de un canto» parecen no solamente responder a los avatares del azar, sino también a los del destino, como si el azar estuviese sujeto a la predeterminación de la escritura de un poema. Quizás por esto, el poeta nos habla de un azar «obediente a una secreta lógica», que además, en tanto «implacable», constituye una relación de sucesos que escapa a la voluntad del escritor y, en tanto «impecable», se conforma como un recorrido sin tacha, como un viaje a través del acaecimiento de una economía de correspondencias, es decir, de una serie precisa de vínculos entre hechos, en la que, en aras del poema, no sobra ni falta nada. De este modo, aquí

³ El subrayado es nuestro.

no es el poeta el que determina la escritura de su poema, sino una fuerza desconocida que, como la voz de yaba, no nos es dada más que como un oscuro silencio. En suma, si la aparición de «El peregrino...» toma la forma que precipita el azar, el diálogo y las correspondencias que hilvanan este azar lo convierten en un canto silencioso cuya escritura es, en el espacio-tiempo, un porvenir insoslayable: un destino. En términos corrientes, destino congrega un conjunto de significados: es una «fuerza desconocida que se cree obra sobre los hombres y sucesos», un «encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal» o la «circunstancia de serle favorable o adversa esta supuesta manera de ocurrir los sucesos a alguien o a algo»⁴. Ciertamente, estas significaciones no se desprenden del poema, pero la palabra que en él las concentra las convierte en un complejo de sentidos que ramifican las vías por las que fluye este canto.

Bajo la consideración de que este último está compuesto por una ilación secreta de sucesos que, así como un canto, componen también un viaje, no resulta desatinado entrever una analogía entre viaje y poema. De esta manera, cuando leemos los dos primeros versos de nuestro fragmento 1, «El viaje que tú y yo nunca hicimos / me ha sido dado este enero», entendemos que al serle otorgado el viaje a nuestro poeta, lo que en realidad se le está dando es el poema. Al mismo tiempo, entendemos que al tratarse de un poema conferido, es decir, de una composición que no pertenece a la pluma del escritor, sino al capricho de otra fuerza, esta emergencia poética es un don del destino, que además trae consigo lo que en ella se lega al poeta, tal vez el canto secreto depositado en la palabra poética. No es, pues, casual que el verso que sigue a los dos primeros solicite ser escuchado por yaba: «Óyeme pues, yaba Alberto». Como dijimos en páginas anteriores, en tanto en «Yaba Alberto» un «dime» repetido apela a la voz del padre, en «El peregrino...» lo que se busca es la otra acción del diálogo, la escucha, el «óyeme». Si, además, recordamos que, para Mitre, la escritura de este último poema lo convierte en testigo de una creación cuyo autor es otro poema, precisamente «Yaba Alberto», entonces posiblemente esa palabra poética que lleva en sí el canto secreto pertenezca al instante entre el «dime» que solicita la palabra y el «óyeme» que la entrega; es decir, a esa falta de respuesta que colma el espacio-tiempo del silencio y de la ausencia de yaba Alberto, el padre que inspira una elegía, y a ese decir cantado desde este silencio que solicita ser escuchado en aquel «óyeme» del que el poeta no es autor, sino testigo. Así, todo deja parecer que quien oye en este poema es el poeta; y quien habla, el silencio de yaba Alberto. Y es que el canto que habita esta composición es palabra silenciosa que se dice y se oye sin pronunciarse nunca, como palabra que hace del suceso

⁴ Todas estas son definiciones de diccionario (RAE).

azaroso un verso y del destino del hombre —constantemente presagiado por el suceso fortuito—, poema, pero sin revelarnos nunca el misterio que origina la fuerza por la que azar y destino dictan una escritura que entre el «dime» y el «óyeme» guarda esta fuerza inescrutable: poética. Probablemente, a esta fuerza deba Mitre la frase con la que inaugura la presentación de otro de sus libros. En aquella ocasión, a propósito de *Líneas de otoño*, dice: «Líneas y caminos que trazan la vida, también líneas de la mano, las que dibujan las hojas de la coca al caer, las del destino...» (Los Tiempos, 1994a: A14). Se trata, pues, de líneas que, como una escritura dentro de otra escritura nos dejan presentir el canto que encierra el cuento de nuestra vida.

Ahora bien, el poema, en tanto destino y fuerza poética, despliega un encadenamiento de sucesos que además de ineluctable es caro a la creación. Esto quiere decir que ahí donde se advierte una extraña correspondencia entre distintos tiempos o espacios, hay un verso latente a punto de otorgarnos algo en su aparición y de llevarse algo de nosotros en su desvanecimiento. Y es que el verso, como las correspondencias que gesta la vida, conforma una intersección espacio-temporal donde sufrimos el atar y el desatar de «partidas y llegadas / adioses y regresos». En otras palabras, como tiempo, el verso es intensidad, nunca transcurso. Esto quiere decir que en él un determinado momento vital siempre guarda otro que aparece repentinamente, quizás azarosamente, implacable, en beneficio de la impecabilidad del poema, de su completitud, pues, de los versos que nos ocupan se puede decir también aquello que Quinteros, tan acertadamente, señala sobre los que componen *Morada*: «versos (...) que aspiran a totalizar lo que nombran, como si el solo paso de pronunciar el nombre fundara un orden que restablece la presencia totalizante de lo que nombra» (Quinteros, 1987: 186). También por esto, como espacio, el verso mitreano es menos lugar que profundidad, porque detrás del nombre de todo lugar, siempre nos aguarda otro, remoto, extraño, que, sorpresivamente, nos vemos habitando.

Sin embargo, como dijimos en el capítulo II, en Mitre, los versos también son intensidad vacilante y profundidad sin profundidad; es decir, así como, por su correspondencia con el tiempo y el espacio que nombran, nos regresan un instante lejano, perdido en la distancia que lo separa de nosotros, también confirman la imposibilidad de su duración, el borramiento del encuentro, el regreso como un deseo que permanece deseo. Pero, entonces, un nuevo asombro nos es conferido: el pasado como porvenir. Granada deja de ser el recuerdo de una mutua promesa frustrada por la muerte, *el viaje que nunca hicimos*, y deviene el recuerdo de la posibilidad de concretarla, *el viaje que me ha sido dado*. Así, la promesa remite al poeta a la consumación de un viaje que realiza solo —*me ha sido dado*— y que pudo haber realizado con yaba; por su parte, es la repetición de este viaje, como un espacio-tiempo que sorprende detrás

del espacio-tiempo en el que efectivamente ocurre el viaje a Granada, aquél que trae consigo al padre como compañero con el que se descubre esta ciudad por primera vez. Hablamos de una repetición porque el viaje a Granada que es dado al poeta es tanto el que emerge en «El peregrino...» como el que es aludido en «Yaba Alberto». Recordemos que en este último conforma uno de los temas de conversación entre yaba, el abuelo y don Saíd, como si «El peregrino...» correspondiera con algunas de las palabras que entonces ocupaban a los tres en aquella lejana tertulia. De este modo, existe una correspondencia perfecta entre el viaje nunca realizado y el que es dado al poeta, puesto que el primero es el segundo, de tal suerte que la promesa gesta un porvenir en el que es, de algún modo, promesa cumplida o promesa cumpliéndose. De lo contrario, no sería necesario ese «por fin» con el que el poeta manifiesta en nuestro fragmento el término de una larga espera por un viaje que emprendería, no solo, sino con su padre. Así, pues, no sin un sentido de completitud, un poema escribe al otro como un encadenamiento favorable de correspondencias (partidas y llegadas, adioses y regresos) que confirman la muerte como inicio lúdico en el que toda aparición azarosa responde, obedece, diría Mitre, a una fuerza mayor que detrás del verso «el viaje a Granada que nunca hicimos» habla, tertulia, escribe, la promesa pendiente, la imposibilidad de la consumación del jaque de la muerte y, por lo tanto, el poema por venir.

IV.2.2. El destino del poeta: un enigma de la escritura

Aquí es importante regresar, una vez más, a la noción blanchotiana de ausencia de tiempo con la que ya en anteriores capítulos concebimos la muerte como el origen de la imposibilidad del presente. Asimismo, es necesario recordar que la afirmación que abre en Blanchot esta reflexión descansa en los misterios de la escritura. Dice, pues, el autor, antes de ingresar en los rodeos de la muerte del presente: «Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo⁵.» (Blanchot, 1992: 24). Pues bien, al momento de introducirnos en los recovecos de «Yaba Alberto», el diálogo de nuestra lectura con la reflexión teórica de Blanchot nos permitió encontrar a yaba en la imagen que su muerte suscita, puesto que por ser silencio y ausencia, habitante del deseo y la nostalgia, por morir siempre, yaba es siempre sombra que no muere nunca: forma cuando se desvanece el cuerpo, palabra cuando desaparece la forma, canto cuando

⁵ A grandes rasgos, la muerte, nos decía Blanchot, esteriliza el tiempo porque mata el presente. Muerto el presente, la muerte nunca se consume; por no serlo, llega siempre. Ausente así el tiempo, todo advenimiento es regreso; es decir, todo vuelve como lo que no se conoce, pero se reconoce. En Blanchot, advertimos, esta paradoja estriba en que, en la ausencia de presente, nada sucede realmente, nada regresa como lo que, habiendo sucedido, se repite, sino, más bien, como lo que siempre está por suceder y nunca se consume. El presente, la presencia, es solamente la sombra del presente.

se borra la palabra, resonancia de un recuerdo cuando perdemos el canto; entonces, gestor de la espera que deja aparecer otra vez el cuerpo ahí donde todo es nuevamente silencio y ausencia. Lo anterior nos permite continuar aquí el diálogo con Blanchot, esta vez a propósito de esa palabra poética que, impulsada por una fuerza poética, sostiene el oscuro silencio que encontramos tanto entre aquellos «dime» y «óyeme», donde se apela y se escucha el canto silencioso de yaba, como en el diálogo familiar que en «Yaba Alberto» trae a colación el verso que, secretamente, nos hablaba ya de «El peregrino... ».

En otro de sus libros, Blanchot, concentrado precisamente en el misterio del diálogo inconcluso, establece una conversación entre él y, probablemente, el otro que es él. En esta relación dialógica, uno de los tertulios no duda al afirmar que cuando sufrimos de manera cercana la muerte de un hombre, aunque éste nos sea absolutamente indiferente, el muerto se percibe para siempre como lo *Otro*. Poco antes, el otro tertulio había señalado que lo *Otro*, próximo a la muerte y a la noche, es, «sin duda, tan repelente como todo lo que me viene de esas regiones sin horizonte.». Más adelante, este mismo conversador continúa el diálogo con la siguiente pregunta: «¿no pretende que, cuando está hablando al otro, le habla como a una especie de muerto, llamándole desde el otro lado de la pared?» (Blanchot, 1996: 129). A lo cual, el primer tertulio responde:

—Cuando hablo al Otro, el habla que me remite a él «cumple» y «mide» esta distancia desmedida que es el movimiento infinito de morir, allí donde morir pone en juego la imposibilidad. Y, yo mismo, hablándole, hablo en lugar de morir, lo que también quiere decir que hablo en este lugar donde es lugar de morir.

A mi vez escucho estas dos voces, sin estar cerca ni de una ni de otra, a pesar de ser, sin embargo, una de ellas y siendo la otra por cuanto no soy yo —y así, de la una a la otra, interrumpiéndome de un modo que disimula (sólo simula) la interrupción decisiva. Esta interrupción que se hace relación infinita en el habla, ¿cómo fingir que se acoge la fuerza enigmática que viene de ella y que traicionamos por nuestros medios insuficientes?

Repitamos una vez más:

(...) El lenguaje, la experiencia del lenguaje —la escritura— nos lleva a presentir una relación totalmente otra, relación del tercer género. Tendremos que preguntarnos de qué modo entramos en esta experiencia, al suponer que no nos rechaza, y al mismo tiempo preguntarnos si no nos está hablando como el enigma de toda palabra hablante. (p. 30).

La pertinencia de introducir esta larga cita en nuestro trabajo estriba en que en ella encontramos tres atisbos cuya interrelación, considerada desde el lugar del poema que nos ocupa, destaca en nuestra lectura los rodeos del destino en el oscuro silencio de la palabra poética con la que dialogan «Yaba Alberto» y «El peregrino y la ausencia». Los llamamos atisbos porque su adhesión a nuestra lectura nos permite vislumbrar el enigma que gesta la aparición del destino en el poema que nos ocupa, pero de ningún modo determinan nuestra reflexión. Estos atisbos

son: el movimiento de morir, la voz múltiple y el enigma de la escritura. En cuanto al primero, es generado por la afirmación de uno de los tertulios de Blanchot según la cual la muerte de un hombre hace de él lo *Otro*. El atisbo que se inicia con esta afirmación es sugerido en la pregunta del otro tertulio que, de algún modo, manifiesta que hablar al otro implica hablar al muerto. La relación entre ambas proposiciones deriva en una tercera: si la experiencia cercana de la muerte trae consigo lo *Otro* y si hablar al otro es un modo de remitirse al *Otro*, al muerto, entonces efectivamente hablar cumple un movimiento de morir, que además es infinito porque si hablo no muero —«hablo en lugar de morir», dice Blanchot—, pero en mi habla soy el muerto que habla, puesto que hablar implica siempre dirigirse al *Otro*; es decir, hablo desde el lugar en el que hablar es morir: «en este lugar —en términos de Blanchot— donde es lugar de morir». Por esto, este movimiento «pone en juego la imposibilidad».

Lo anterior se explica mejor con el segundo atisbo, según el cual en el habla se escuchan múltiples voces: mi voz, la *Otra* que habita mi habla, la voz del otro y la *Otra* que habita su habla. De esta manera, en la medida en que yo hablo al otro, *Otro* habla en mi habla. Así, estas dos voces múltiples, la mía y la del otro, de algún modo, me pertenecen y no; yo siempre soy el muerto en esa *Otra* habla, «fuerza enigmática» e inasible que viene, como lo sugiere Blanchot, de aquellas «regiones sin horizonte». La señal del tercer atisbo, el enigma de la escritura, comienza con la pregunta que en la cita manifiesta nuestra incapacidad de retener, sin traicionarla, esa «fuerza enigmática» emergida del *Otro* que habla en mi habla. El autor entiende esta habla silenciosa como «interrupción que se hace relación infinita en el habla»; como la irrupción, entonces, de esa *Otra* voz que en mi habla es habla que nunca termina. Por esto, continúa Blanchot, «la experiencia del lenguaje», que para el autor es la experiencia de la escritura, nos otorga el presentimiento de una relación de otro orden en la que, sospecha, se encuentra «el enigma de toda palabra hablante». Dado que la experiencia del habla del *Otro* en mi habla, la experiencia del habla como movimiento de morir, es experiencia de la escritura, el enigma de toda palabra hablante pertenece al espacio de la escritura. En síntesis, los sentidos que guardan estos tres atisbos son: la relación de habla infinita con el *Otro* hablante que trae consigo la experiencia de la cercanía de la muerte, la irrupción de esa *Otra* voz en mi habla como una suerte de lenguaje inasible, de fuerza enigmática inefable, y la escritura como espacio que concentra y despliega esta fuerza, conformándose, de este modo, en el lugar donde el enigma de la palabra hablante abre esas regiones sin horizonte de donde nos llega lo *Otro*.

Pues bien, antes de continuar nuestra lectura, cabe retomar aquí el sentido que, en nuestro poema, ha adquirido cada una de las nociones de destino citadas anteriormente. No

como término corriente, sino como aspecto significativo en «El peregrino...», entendimos por destino una fuerza poética que se cristaliza en un viaje-poema. Este último concentra, tal vez, el canto secreto sugerido ya en «Yaba Alberto», tratándose así de una escritura, decíamos, que habita otra escritura; en cuanto al destino considerado, en su segunda acepción, como un encadenamiento de los sucesos a la vez necesario y fatal, lo estudiamos, en los términos de nuestro poema, como una serie de correspondencias casuales donde el azar obedece a una fuerza poética que conduce la escritura de su canto. Y es que en este último vimos aparecer una correspondencia perfecta entre «el viaje a Granada que nunca hicimos» y «El viaje que tú y yo nunca hicimos / me ha sido dado este enero», pues dado que es el diálogo lo que en «Yaba Alberto» trae a colación el primero de estos versos, no es desatinado sospechar que parte de la conversación del padre del poeta gira en torno a los sucesos del viaje a Granada en aquel enero pronunciado en la primera estrofa de «El peregrino...». De esta manera, lo que en «Yaba Alberto» es la resonancia de un recuerdo, una promesa trunca que la muerte deja sin porvenir, en el poema que lo completa se hace posibilidad y se canta como destino. En el marco de la tercera acepción corriente de este último (encadenamiento, favorable o no, de sucesos), las correspondencias que vimos suscitarse en nuestro poema nos revelan, dijimos, la constitución de una circunstancia favorable, puesto que abre la palabra poética de una elegía a la posibilidad de la concreción de lo que la muerte deja pendiente.

Aquí es necesario retomar la noción de tiempo ausente de Blanchot. Sucede que el sentido de destino que encontramos gestarse desde la primera estrofa de «El peregrino...» integra un enigma de escritura que hace pertinente esta injerencia; en primer lugar, porque, como lo señalamos en un par de ocasiones en este trabajo, es la escritura la que introduce al autor francés en el misterio del tiempo; en segundo lugar, porque, de algún modo, este teórico encuentra precisamente en la escritura el movimiento de esa fuerza enigmática (poética) que impulsa el habla del *Otro* en el habla de uno, otorgándonos así la experiencia de morir y, por lo tanto, la sensación de infinitud en el presente muerto de la ausencia de tiempo. Por su parte, en el poema de Mitre, como veremos, los sentidos de destino que en él reverberan convergen en el de la escritura, razón por la cual no es desatinada nuestra intención de dejar fluir el encuentro-diálogo entre la voz poética que estudiamos y el habla de Blanchot, de tal suerte que esta reunión nos permita imaginar aquella fuerza mayor o fuerza poética que, hilvanando correspondencias, deje aparecer ante el poeta la ilación misteriosa de versos dictados por un habla foránea.

Además, la misma apertura al diálogo que crea esta trilogía de dos poemas y un cuento⁶ nos permiten ser testigos de un Blanchot lector ante un poema que, respondiendo al movimiento que lo funda, se desvanece en el mismo instante en que la palabra intenta mirarlo⁷.

Iniciemos, entonces, nuestra mirada a esta suerte de encuentro. Un detenimiento en la relación de los sentidos congregados en el destino pronunciado por la voz poética en el fragmento 1 nos permite entrever que el vínculo entre ellos se produce en y por la escritura. La carga concentrada en el significante «destino» puede resumirse en lo que hemos llamado fuerza poética y encadenamiento favorable de correspondencias. Lo primero impulsa lo segundo; y esto último, la escritura. Con el objeto de desarrollar esta sospecha, dejemos que la segunda estrofa nos someta a este vuelco:

Fragmento 2

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.

(Mitre, 1990: 13)

Encontramos en este fragmento la frase que da título a la reunión de «Cuento de un canto» y los dos poemas que estudiamos. Una vez más se abre ante nosotros ese espacio de «oscuro silencio» que habíamos hallado entre el «dime» de «Yaba Alberto» y el «óyeme» de «El peregrino...». Si lo que en él hemos percibido es el vacío donde queda pendiente la respuesta de yaba a la apelación del hijo, el silencio que absorbe esta respuesta y la ausencia que la retrae, entonces el deseo que se hace manifiesto en los dos primeros versos de esta estrofa —«pero ven tú conmigo: desanda / el oscuro silencio que nos separa»— entraña la búsqueda de un

⁶ En esta trilogía, no solamente encontramos el «dime» y el «óyeme» propios del diálogo, sino que además la epístola o «Cuento de un canto» dirigida al posible lector, al tener un receptor específico —Luis H. Antezana, entre otros lectores— conforma una suerte de diálogo en el que se abre el ingreso a otros receptores con los que, entonces, el poeta también conversa. Si bien es cierto que la conversación no es en esta carta un acto evidente, puesto que quien habla es solamente el poeta (no tenemos, por ejemplo, integrada en la obra la respuesta de Antezana), es importante señalar que no se trata de una narración cerrada, sino más bien de un escrito que deja en claro que, en lo que se cuenta, hay mucho que permaneció en silencio: «Advierto, sin embargo —dice en algún momento su autor— que no digo nada del título del poema, "El peregrino y la ausencia". Tampoco revelo el verso de Lorca que en las primeras versiones remataba el poema» (Mitre, 1991: 25). De este modo, el final de la carta, de donde extraemos esta cita, invita a la voz del lector a decir lo que la carta no nos cuenta. En este sentido, no es casual que la otra nominación con la que el poeta se refiere a su «Cuento de un canto» sea carta-reencuentro. Y es que es la posibilidad de la respuesta del lector, la del diálogo, la que provoca esta reunión.

⁷ Aquí se alude a nuestra lectura de «Yaba Alberto», donde los versos que formula el poeta para hablar a su padre nos permitían sugerir que, en aquel poema, el habla es mirada: «te veo llegar / delgado y lento»; «Vacilante / de la puerta miras»...

reencuentro. Recordemos que ya en «Yaba Alberto» habíamos asistido a un canto de encuentro en la consubstanciación de dos voces poéticas, la del hijo que, al mirar a yaba contemplar el vacío, se funde con la mirada del padre, y la del padre, que al sufrir esta fusión deviene también voz poética⁸. Entonces, sentimos cómo esta consubstanciación nos otorgaba el poema como imagen; es decir, la resonancia de un recuerdo sujeta a la vez a su intensidad y a su vacilación, a su emergencia como cuerpo y a la imposibilidad de sostenerlo. En otras palabras, ahí donde la consubstanciación de dos voces poéticas producía el encuentro, se precipitaba también, en el mismo instante, la escisión, la separación, la carencia y el vacío. En estos términos, la sollicitación que ejerce el poeta en los dos primeros versos del fragmento 2 guarda, efectivamente, el deseo de un nuevo encuentro —de un reencuentro— que esta vez entraña menos la convocación nostálgica al padre que la misión pendiente de cumplir con él. Ahora bien, dado que el oscuro silencio es el espacio que vimos abrirse entre un «dime» sin respuesta y un «óyeme» que posiblemente la guarda, desandar esta separación implica quizás alumbrar dicho espacio, extirpar la oscuridad del silencio.

En *Mirabilia* encontramos tres versos que, de algún modo, asisten a este alumbramiento cuando componen la siguiente estrofa: «Las palabras alumbran / Pero hablar / Nubla» (Mitre, 1979: 47). Cuando, a propósito de «Yaba Alberto», emprendimos en el capítulo II nuestra exploración en la búsqueda del poeta por aprehender con la palabra el objeto concreto, hallamos no solamente que una buena parte de *Mirabilia* está dedicada a la escritura de este objeto⁹, sino que además, en la palabra que lo nombra, se desvanece no quedando de él más que el vacío de un nombre. No sin razón, García Pabón sostiene:

El lenguaje y el sujeto de ese lenguaje se terminan cuando el propio lenguaje lo saca a la exterioridad. Nunca la aproximación al sujeto (a su ser) será completa, aún cuando se introduzcan imágenes de ese objeto en el poema, por aquello de que «la imagen no es el objeto», procedimiento reiterativo en *Mirabilia*. (García Pabón, 1982: 175)

Al tomar en cuenta que, en este poemario, la voz poética se afana en el oficio imposible de retener los objetos en la palabra que los nombra, entendemos que la congregación, en un poema,

En el capítulo II, señalamos que si lo que yaba mira es la página huérfana, es decir el silencio y la ausencia que conforman el espacio-tiempo al que él pertenece, lo que el poeta mira cuando yaba descende la mirada es el silencio de la voz del padre y la ausencia de su cuerpo. De esta manera, ambos miran lo mismo: la página huérfana y en ella la posibilidad de la emergencia de la imagen ahí donde se añora el origen, es decir, la presencia del cuerpo en el nombre.

⁹ Advertimos que en *Mirabilia* la voz poética no solamente dibuja el objeto, como sucede cuando, por ejemplo, la forma de la botella toma cuerpo tanto por la palabra que la nombra como por la disposición de las palabras que la dibujan sobre la página, sino que además gran parte de este poemario está dedicado al objeto concreto: al cuarto, a la mesa, a la lechuga, al sillón, etc.

de la palabra que alumbra y la que nubla responde, de algún modo, a la experiencia de dicha imposibilidad. Si, como dice García Pabón, tanto el lenguaje como el ser del objeto terminan ahí donde el primero saca a la luz al segundo, la palabra, a la vez que alumbra, guarda silencio; es decir, se vacía porque el ser del objeto que intenta nombrar se guarda en su misterio inefable, volviéndose así ausencia en el nombre. En estos términos, el alumbrar y el nublar se implican mutuamente y conforman el oficio de toda palabra, misma que al mostrar el objeto no devela de él más que su descansar en sí mismo. Si además consideramos que ante la imposibilidad de que la palabra aprehenda al objeto hasta el punto de ser lo que nombra, si tomamos en cuenta que ante esta infructuosidad del quehacer poético, el poeta busca la palabra que prescindiera del habla que nubla en beneficio de la mirada que alumbra, entonces cabe la sospecha de que lo que se busca pueda quizás hallarse en el espacio de la pura escritura. Es decir ahí donde es posible que la palabra no sea nombre sino dibujo; en efecto, un lugar donde la aparición del objeto nos invite a mirarlo, no a leerlo, no a hablarlo. De esta manera, repentinamente, sobre la página en blanco, se erige, por ejemplo, la forma de una silla perfilada por las letras de las palabras que la nombran¹⁰. Entonces sucede otra vez: lejos de que la escritura aprehenda el ser del objeto que deja aparecer, de tal suerte que el lenguaje, finalmente, logre retenerlo, el objeto se convierte en huella. La implicancia de esto último radica en que en esta huella impresa en la página, la silla desaparece no dejándonos más que el recuerdo y el porvenir de una silla, lo que de ella resuena en nosotros y lo que de ella hace el porvenir. De este modo, en la escritura, como en la combinación de palabras y habla, sufrimos también la experiencia del alumbramiento y de la ocultación. Y es que la escritura es al mismo tiempo, irremediablemente, significante — palabra— y habla. De este modo, cuando el poeta recurre a la escritura concreta para experimentar un lenguaje que no se hable, sino que se mire; es decir, a una escritura que no sea realmente escritura, no puede más que someterse a la inversión irrevocable de lo deseado; en otras palabras, a la fatalidad de que el objeto termine siempre por devenir escritura y no al revés.

No obstante, el poeta, a pesar de conocer el carácter infructuoso de su búsqueda, nunca renuncia a ella; a pesar de saber de la eterna vigencia del deseo, de su concreción imposible, jamás deja de responder a su llamado. Sucede que, aunque es el deseo el que impulsa, incompasivo, la búsqueda infructuosa del poeta, también es el deseo el que lo forja como habitante del mundo. Por esto, es, quizás, en la búsqueda y no en su consumación, en la mirada al misterio y no en su revelación, donde el poeta encuentra el sentido de su oficio vital. En un

¹⁰ Hacemos alusión a un poema concreto integrado en *Mirabilia*. Esta silla de escritura aparece repentinamente después de una página en blanco (Mitre, 1979: 40-41).

momento del primer poema de *Camino de cualquier parte*, oímos, pues, su voz contemplando el viento" con las siguientes palabras:

Ávido de mundo,
lame ciudades y puertos.
No se detiene en ninguno,
peregrino como el deseo.

(Mitre, 1998: 10)

La analogía que enuncia el último verso de este fragmento —el viento, «peregrino como el deseo»— sugiere, en parte, el sentido de la peregrinación, el del viaje sin arraigo: como el del viento, como el del deseo, como el del objeto inaprensible, como el del poeta que va detrás del misterio del mundo deseando a la vez el término del deseo y la vida emergente de este eterno peregrinar. Y es que el poeta también es «ávido de mundo» y, como tal, habitante del viento, que en su lamer ciudades, en las que nunca se detiene, y puertos en los que suscita «partidas y llegadas» —como dice la voz poética en la primera estrofa de «El peregrino...»—, nos otorga a la vez «adioses y regresos», la ausencia de lo que se lleva en su fugacidad, pero también la precaria presencia de lo que nos trae desde lejanías inconcebibles. Así, no es casual que nuestro poeta deposite el legado a sus hijos en los siguientes versos de Pessoa: «*Aún sólo para oír el viento pasar / vale la pena haber vivido*» (Mitre, 1998:10); tampoco lo son los versos con los que en, su «Testamento», que es como intitula este poema, anuncia del siguiente modo su legado:

Les dejo mi verso preferido.
Es de mi amigo Pessoa.
Guárdenlo en la memoria
y protéjanme del olvido:

(Mitre, 1998: 10)

No solamente se trata, pues, de un verso que en el pasar del viento guarda la alegría de vivir, sino que además resalta por ser, entre tantos posibles, el elegido, el preferido, como si lo que en él se sugiere no pudiese haber tomado forma poética mejor. «*Aún sólo por oír el viento pasar*» —aunque sea solamente por presentir lo que el viento nos trae, por respirar el mundo desde su recóndito misterio, por oír las resonancias sonoras de tantos tiempos que perviven en el viento como convergiendo en un solo instante, en el que todo, aunque condenado a partir siempre, regresa intensa y profundamente— «*vale la pena haber vivido*» —haber sufrido la inmensidad del vacío, la fugacidad de las cosas, la ausencia del presente, el silencio de nuestros

¹¹ «El viento» es el título del poema al que pertenece el fragmento que citamos.

¹² Estos versos están incluidos en el mismo libro que nos concede la lectura de «El viento». En la dedicación del poema, se lee: «*a Ernesto y Gabriel*».

muertos, la lejanía del ser que habita nuestro deseo—. Porque el espacio de este legado es la memoria —«Guárdenlo en la memoria», solicita, pues, la voz poética—, su entrega entraña el reconocimiento por el que el poeta se sabe peregrino, viajero que parte sin la seguridad del regreso. «El peregrino —apunta Bolle-Picard— vive en la ausencia y lo sabe: no hay regreso, no existe más que una peregrinación sin fin. La ausencia es su hogar y su viaje es sin regreso. No hace falta viajar. No hay regreso. Sólo Luz» (Bolle-Picard, 1991). Si, como advierte este autor, en el lugar del regreso, ahí donde ya no hace falta viajar, el peregrino encuentra que su hogar es la ausencia y que el origen ansiado es «sólo Luz», entonces lo que su peregrinaje le otorga es la palabra. Recordemos: «Las palabras alumbran». De esta manera, ellas, y no el hogar, no el origen, conforman el destino del poeta que se reconoce peregrino.

Cuando uno de sus entrevistadores pregunta a Mitre sobre su relación con la poesía, el poeta responde: «No se es poeta porque se quiere mas sí porque se debe serlo. Por esto, nuestro deber radica en el ejercicio de la libertad. En una palabra: es nuestra vocación, o mejor: un destino asumido como vocación.» (Mitre, 1998). Si ser poeta es un destino, es decir —en el sentido con el que leemos esta palabra en el poema correspondiente de Mitre— una fuerza poética que impulsa un encadenamiento favorable de correspondencias y si este encadenamiento es favorable porque cristaliza en un poema, entonces, efectivamente, el destino del deber ser poeta es la escritura. Quizás por esto, en el momento en el que el poeta escribe en su «Testamento» el verso de Pessoa que heredan sus hijos, solicita: «Guárdenlo en la memoria / y protéjanme del olvido». Sabiéndose peregrino, siendo su regreso un extravío sin fin y la escritura su único hogar posible, el legado de su verso preferido a sus herederos entraña el deseo de ser esa palabra que se otorga, de ser, por lo tanto, el viento que se oye pasar como el motivo suficiente para celebrar la vida. Recordemos, sin embargo: «Pero hablar / Nubla». De este modo, como la silla, que la escritura no logra absorber sin perderla en la huella de una silla, como este objeto que, en su trazo, lejos de enunciarse se convierte en el enigma de la escritura, el poeta, en su deseo de ser acogido por la palabra que, guardándolo en la memoria, lo proteja del olvido, se hace palabra impresa, huella de un habla que concentra como legado su hálito, ese que, entre otros, se presiente al oír el viento pasar. Entonces, el poeta no solamente recibe el alumbramiento de la palabra ahí donde, siendo sólo luz, jamás sea olvido, sino también el oscurecimiento, el ocultamiento, ahí donde, siendo habla, es enigma porque es olvido: un habitar misterioso, silencio y ausencia que, en el viento, nos trae el vacío, un extraño regreso que nunca abandona

¹³ El autor reflexiona sobre la noción de peregrino desde su lectura de *La luz del regreso*.

esa misteriosa lejanía de donde nos llegan las resonancias de un habla, como venidas de aquellas «regiones sin horizonte» donde imagina Blanchot la presencia de lo *Otro*.

IV.2.3. El habla: vínculo misterioso con las regiones sin horizonte

Cabe retomar ahora nuestra exploración en «El peregrino...» desde el espacio que la reflexión anterior abre. Dado que esta última se inicia en el momento en el que percibimos en la solicitud del poeta —«Pero ven tú conmigo; desanda / el oscuro silencio que nos separa»— una apelación a la luz, al alumbramiento y, por lo tanto —porque «Las palabras alumbran»— a las palabras; dado que, además, entendimos que este alumbramiento requiere —porque «hablar / Nubla»— de esa palabra que prescinda del habla y que el poeta busca en la escritura; y dado, finalmente, que siendo la escritura el destino insoslayable del poeta, el encadenamiento favorable de correspondencias que derivan en un poema, espacio donde las palabras dan luz; pero al mismo tiempo, región que inevitablemente el habla oscurece; dado, pues, que todo esto se congrega en la petición de un nuevo encuentro, «desanda / el oscuro silencio» es un verso que busca la reunión con el padre —«pero ven tú conmigo»— en las vicisitudes de la escritura. Esto quiere decir que lo que con este desandar se solicita es, de alguna manera, la presencia del padre bajo la lumbre del silencio imposible de la palabra; en suma, la reunión con el otro bajo la luz ambigua de la escritura.

Quizás sea precisamente esta ambigüedad, la de la escritura que, alumbrando, oscurece, y viceversa, la que explique la precipitación de los versos que siguen a la solicitud del hijo: «que cinco años de muerto / tampoco es tan lejos, yaba». Porque, como dice Blanchot, hablar contiene un extraño modo de dirigirse al *Otro*, siendo que lo *Otro* es lo que, en toda palabra hablante, nos llega de esas extrañas lejanías a las que atribuimos la región de lo muertos; porque esto parece ser así, la alusión directa al muerto en los versos que acabamos de citar, es decir, el habla que explícitamente se destina a él y no al otro donde, repentinamente, es presentido, implica, tal vez, hablarle al *Otro* como si no fuera el *Otro*, de tal suerte que pueda extirparse del habla aquello que, siendo un voz extraña en mi voz, nubla lo que en esta última busca la pura luz y el alumbramiento al padre.

Tal vez a esto se deba no solamente la intención de una comunicación directa con el muerto, sino también la exactitud con la que el poeta declara el tiempo transcurrido desde la muerte de yaba, «cinco años de muerto», que, en primera instancia, tiene la intencionalidad de demostrar que el corto lapso entre aquel instante en el que yaba muere y éste a punto de gestarse no corresponde con la lejanía de la muerte, como si el padre no hubiese tenido aún el tiempo

suficiente para llegar a aquellas regiones sin horizonte¹⁴. Además de estos aspectos, no olvidemos aquel «óyeme» en el que se entrega el habla que, junto con el viaje a Granada, comienza a gestar el poema. También en este vocablo encontramos el deseo de dirigir la palabra, no de recibirla, lo cual, aparentemente, excluye el habla del *Otro*. Probablemente es por esta manera de relacionarse con los muertos que no encontramos en Mitre esa repelencia que experimenta Blanchot —lo *Otro*, nos decía en líneas anteriores, «es tan repelente como todo lo que me viene de esas regiones sin horizonte»— cuando la muerte de un hombre hace próxima la otredad a la que se refiere. No obstante, si, como apunta este teórico francés, hablar al otro cumple un movimiento de morir, el poeta, de algún modo, muere apenas su «óyeme» inaugura el habla. El fundamento de este movimiento es una paradoja. Al momento de introducir en nuestra reflexión los tres atisbos que nos otorga el diálogo con Blanchot, encontramos, pues, que el primero (el movimiento de morir) es producido por un acto que sustituye el morir por el habla, puesto que esta última entraña siempre el habla al *Otro*. Así, en tanto hablar implica irremediabilmente dirigirse al muerto, se habla desde el lugar donde se es también el muerto que habla. De esta manera, se oye en mi habla el habla del *Otro*; en el habla del poeta, el habla del escritor muerto.

Ni bien percibimos esta multiplicidad de voces en nuestro poema, el segundo atisbo de Blanchot (la voz múltiple) nos impulsa a preguntarnos por este escritor muerto, cuya aparición torna ambigua la identidad del yo en la voz poética. ¿Quién es realmente el que habla en «El peregrino...»? De algún modo, el propio Mitre suscita este cuestionamiento en su «Cuento de un canto» cuando repetidamente sugiere que algo *Otro*, que él describe como una suerte de lógica secreta¹⁵, dicta un poema que parece no pertenecerle; asimismo, cuando narra la sucesión de azares que, obediente a esta lógica, va gestando el canto; pero, sobre todo, cuando, al inicio de su epístola, apunta: «Te escribo acompañado de un cúmulo de recuerdos, y de algunas notas que fui tomando a medida que el poema iba saliendo. "El peregrino y la ausencia" es un canto que encierra un cuento, y decirlo se me ha vuelto tan importante como lo fue escribir el poema

¹⁴ Esta reflexión nos remite a los últimos versos de «Yaba Alberto»: «Rodeado de montañas / ¿el desierto y la luna / de los orígenes?». Si bien éstos fueron estudiados en el capítulo II, cabe recordar que, junto con la pregunta que los suscita —«¿qué buscabas con tus ojos / secretamente ebrios / de nostalgia?»—, nos muestran a un padre que probablemente busca, al descender la mirada o al hojear sus diarios hasta encontrar la página huérfana, esas regiones sin horizonte a la que, como muerto, pertenece; sin embargo, pareciera estar condenado a no encontrarlas (su desierto se rodea de montañas) y así también condenado a perder los orígenes. De esta manera, es posible, como veremos, que si en «Yaba Alberto» se sufre un extravío del origen —la imposibilidad de sostener la mirada al desierto—, en «El peregrino...» emprendemos una peregrinación hacia lo que en «Yaba Alberto» siempre perdemos.

¹⁵ Hacemos alusión a una entrevista citada anteriormente en este mismo capítulo.

mismo.» (Mitre, 1990: 17). En el habla que ocurre en el lugar de morir, Blanchot identifica dos voces: la de uno y la del otro. Sin embargo, tanto la una como la otra resultan cercanas, familiares, puesto que ambas pertenecen a un hablante; a su vez, son lejanas, extrañas, porque precipitan el habla del *Otro*, que, interrumpiéndonos, produce, en palabras del teórico francés, aquella «fuerza enigmática» que no nos es dado develar, sino tan sólo presentir. Más que en el lenguaje, diría Blanchot, es en la experiencia del lenguaje donde sentimos esta interrupción como una relación infinita, «relación totalmente otra —advierde nuestro autor—, relación del tercer género», no ya la que se establece entre la voz que soy y la que no soy, sino la que se gesta en la confusión de voces, donde yo no soy voz alguna y soy todas a la vez, donde yo soy el otro que habla y donde el otro no es realmente yo. Bajo la consideración de que ha sido la narración epistolar de Mitre la que nos ha inducido a indagar en este pensamiento, no es aventurado afirmar que «Cuento de un canto» es el testimonio de la experiencia del lenguaje como una simultaneidad de voces que se alumbran y se nublan unas a otras y cuya fuente hablante es tan desconocida como esa fuerza enigmática, poética, que las impulsa.

Si algo hace evidente «Cuento de un canto», más aún que la serie de azares que otorgan al poeta un poema, es la fuerza poética del habla. Desde el título de este texto, somos introducidos en la historia de la gestación de una voz de voces: «Cuento de un canto»: «"El peregrino y la ausencia" es un canto que encierra un cuento", un habla que guarda un habla, «y decirlo —añade Mitre— se me ha vuelto tan importante como lo fue escribir el poema mismo»; no obstante, concluye: «advierdo (...) que no digo nada del título del poema (...). Tampoco revelo el verso de Lorca que en las primeras versiones [lo] remataba.»; es decir, que no solamente el canto encierra un cuento, sino que este último también encierra un canto. De esta manera, lo que aquí se cuenta y lo que en el poema se canta no es lo que un emisor escribe a su receptor, sino la extrañeza de esa *Otra* habla productora de aquella voz foránea que nos vincula con las regiones sin horizonte a las que pertenece y que ni el cuento ni el canto develan más que como sensación.

Así, por ser el poeta el que, al hablar al *Otro*, muere en su habla; por ser, entonces, en esta última, el *Otro* que habla, su voz es también la voz de yaba, misma que nos otorga la sensación de su presencia tanto en la carta-reencuentro de su hijo como en el poema dictado, según la confesión del propio poeta, por «Yaba Alberto» —«a partir de ese momento sentí, como nunca antes en lo que iba escribiendo que un poema escribía al otro»—. En este punto, es relevante volver a los versos «Guárdenlo en la memoria / y protéjanme del olvido», con los que Ernesto y Gabriel, los hijos de nuestro poeta, heredan de este último la voz de Pessoa. Como

sugerimos anteriormente, el guardar en la memoria entraña el deseo de ser la palabra que el hijo hereda, es decir, lo que por ella queda bajo el alumbramiento de la escritura, pero, irremediablemente, también bajo la oscuridad del enigma del habla en la huella de la palabra; del mismo modo, el verso «desanda / el oscuro silencio que nos separa», con el que el poeta solicita un reencuentro con su padre, entraña, por ser la escritura deseante de una luz que muestre al padre en la memoria del hijo, la palabra que alumbra, pero también el habla que nubla. En estos términos, la solicitud profesada por estos versos y desplegada en todo el poema es palabra legada por el padre al hijo, por yaba al poeta, del mismo modo que, en su momento, este último deja a los suyos los versos de Pessoa. Así, no es descabellado sospechar que quien escribe el poema es yaba Alberto, pero no como un emisor distinto del poeta, sino como habitante de una escritura legada, de una memoria, donde es a la vez el padre y el *Otro*, la palabra y la huella, el hombre del que solamente nos separan cinco años de muerto, aquél que aún no habita ninguna región sin horizonte, pero también lo extraño constituyente de una fuerza enigmática y poética, aquello desconocido que suscita, en términos de Mitre, «una cadena de azares obediente a una secreta lógica», un cuento y un canto que dicta el otro canto.

En este sentido, se trata de una palabra poética dictada menos por yaba o por el poeta, que por la relación entre ambos, relación semejante a lo que Blanchot llama «relación infinita», relación producida por esa voz que irrumpe entre el «dime» de una elegía y el «óyeme» de un poema- reencuentro. En este espacio, la voz del *Otro*, la del escritor muerto y la del padre muerto, en la que, por lo tanto, se reencuentran yaba y el hijo, nunca abandona ese entrepalabras, entre-poemas, donde yace siendo el canto silencioso, inefable, sometido a la luz y a la sombra, a la memoria y al olvido, a los rodeos, en suma, de una escritura que entraña el misterioso legado de los padres a sus hijos, la promesa de un viaje a Granada que, al quedar pendiente, deja abiertas las puertas del porvenir, promesa, pues, que, contenida en un verso aparecido en una posible conversación entre muertos, entraña un poema por escribirse. Cuando la repetición de esta promesa escribe efectivamente el poema, en el *Otro*, ambos, padre e hijo, desandan el oscuro silencio del mismo modo que el peregrino regresa a su origen, a su destino. Sucede que si, como dice Blanchot, la muerte hace estéril el presente, en el lugar de morir, donde habita el *Otro*, el regreso es solamente la repetición de lo que no puede más que volver siempre y nunca suceder, solamente una promesa de regreso que, entonces, hace perenne el porvenir. Así, paradójicamente, es la imposibilidad del encuentro la que suscita la relación infinita entre la palabra del escritor y el silencio del muerto; es decir, el enigma de la palabra hablante, que es

enigma de la escritura, experiencia del lenguaje, el tercer atisbo de Blanchot que en Mitre se vive como peregrinación en la palabra errante.

IV.2.4. El peregrinaje en la palabra errante de la escritura

En «Alto vuelo», otro poema de *Camino de cualquier parte*, podemos leer:

Sé que atrás no está Ítaca
ni adelante El Dorado,
sólo puertas de desembarque
o de tránsito: puertos,
ciudades
cada vez más semejantes,
destinaciones que no son
nuestro destino
que es del olvido.

(Mitre, 1998: 14)

Por estos versos, entendemos que la peregrinación del poeta consiste en la imposibilidad de concretar un destino, ya sea el que depare el regreso o el que conceda el final de una búsqueda. Como si el único destino posible fuese el espacio intermedio entre una Ítaca perdida y El Dorado deseado, ahí donde siempre se está de paso, donde nunca se llega a ninguna parte, donde el camino, camino de cualquier parte, diría Mitre, confirma nuestro tránsito imperecedero: «sólo puertas de desembarque —declara el poeta— / o de tránsito: puertos». Así, iniciado el viaje, abandonada Ítaca, la perdemos para siempre no quedándonos de ella más que la promesa del regreso. La perdemos porque se hace extraña ahí donde ya no la podemos mirar, porque, irremediamente, ni bien deja en nosotros el trazo de un recuerdo, se aleja en su escritura y nos lega tan sólo su nombre: Ítaca, una resonancia que siempre regresa sin regresar nunca. Y es que si, como dice Blanchot, «escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo», el nombre con el que guardamos una isla en la memoria, lejos de otorgarnos el camino de regreso hacia aquello que añoramos, nos somete a lo que en la palabra siempre perdemos ni bien en su luz oímos el habla de un oscuro silencio, la lejanía que nubla, donde la familiaridad de Ítaca deviene la extrañeza de El Dorado y lo conocido se torna desconocido. El Dorado es, de algún modo, la Ítaca perdida que se busca. Entonces, efectivamente, la promesa del regreso abre el porvenir que, sin embargo, en la ausencia de tiempo, jamás adviene: «Sé que atrás no está Ítaca —se nos dice— / ni adelante El Dorado». Sin embargo, algo nos llama desde aquel nombre, desde Ítaca, donde se pronuncia, en sus regiones sin horizonte, una solicitud semejante a aquel «óyeme» con el que el poeta alumbra el nombre de su padre.

Quizás por esto, las ciudades son «cada vez más semejantes / destinaciones que no son / nuestro destino / que es del olvido». En todas ellas aparece, pues, Ítaca, la cercanía de nuestro origen, el reconocimiento de lo familiar; pero, al mismo tiempo, aparece El Dorado, la lejanía de aquel llamado, la extrañeza de lo que reconocemos a pesar de no conocerlo. Frente a El Dorado, perdemos Ítaca como destino; perdida Ítaca, perdemos el regreso como porvenir, es decir, se disipa El Dorado, no quedando de él más que la leyenda y, en esta última, la ilusión de una realidad nunca encontrada. Así, ni la una ni el otro son nuestro destino y en toda ciudad se es el extranjero que anda fuera de su origen, aquel que, como dice Delgado Ruiz:

...no está de hecho en ninguno de los dos lugares, sino como atrapado en el trayecto entre ambos, como si una maldición sobrenatural le hubiera dejado vagando sin solución de continuidad entre su origen y su destino, como si nunca hubiera acabado de irse del todo y como si todavía no hubiera llegado del todo tampoco. (Delgado Ruiz, 1997: 44-45).

En este espacio, que este autor apropiadamente llama «fase liminar de un rito de paso», donde vislumbramos la posibilidad de la conciliación del pasado y del futuro, la posibilidad de recuperar el primero en el segundo, de tal suerte que atrás aparezca Ítaca y adelante El Dorado, que el presente, por lo tanto, no sea estéril ni como habiendo sido, ni como a punto de ser y que, así, el regreso, finalmente, se consume; en esta fase liminar donde entrevemos esta ilusión, la mutua aparición del origen perdido y del deseo irrealizable hacen de nuestro destino materia del olvido. Entonces, el regreso no sucede más que como una sensación suscitada en el umbral entre lo cercano y lo lejano, entre los cinco años que aún no han terminado de borrar a yaba de su nombre y esas regiones sin horizonte donde posiblemente yace conversando, en los términos de un verso de «Yaba Alberto», «con el abuelo y don Saíd»; hablando, en los términos del *Otro*, desde el silencio de aquella conversación, en la que se gesta, misteriosamente, esa lógica indescifrable que, tejiendo azares, reúne, en el misterio de un poema, al peregrino y a la ausencia. Es decir, al escritor y al muerto en un solo poeta, cuya palabra poética es a la vez el legado en el que un padre busca protegerse del olvido y el vacío de la huella de un nombre.

En suma, el peregrinaje comienza en la escritura del canto, donde el poeta, por no ser olvido, se hace palabra y, por ser palabra, es olvido; donde también, por no olvidar, guarda el origen en la palabra, siendo que, al desear recuperar de ella lo perdido, se ve condenado al regreso imposible. Paradójicamente, como señalamos arriba, es en esta palabra errante, en esta habla extraña, que el poeta es la fusión del escritor y del muerto, cuya relación infinita torna ambigua la identidad de ambos, pues, como vimos, en el lugar de morir, no sólo yaba es el muerto que habla; asimismo, entendemos, por el testimonio de «Cuento de un canto», que no

solamente es *Mitre*¹⁶ el poeta que escribe. Así, ambos son el peregrino y la ausencia. Afirmación que no es desatinada si recordamos cómo el hijo de yaba se declara «intermediario momentáneamente necesario» para que un poema escribiera al otro; es decir, a la vez escritor y poeta ausente de la gestación de su poema.

En estas condiciones, por las que una paradoja hace de la palabra errante el único espacio de encuentro posible, oímos repetirse la primera solicitud («Pero ven tú conmigo: desanda / el oscuro silencio que nos separa») de un modo que parece mostrar la conciencia del poeta sobre su destino: «Ven conmigo / al menos en estas palabras / que de un peregrino son errante, / y cumple tu deseo.». Por todo lo anterior, cabe sospechar que ese «al menos» con el que el poeta propone un espacio de reencuentro sugiere la insuficiencia de la palabra para sostenerlo. Por un lado, la ambigüedad de la identidad del habla que se oye en esta palabra hace de yaba el poeta y viceversa, pero, por otro lado, es por esta misma ambigüedad que tanto yaba como el poeta son el *Otro*, la voz del muerto, lo ausente. Así, el único movimiento que conduce al encuentro es la peregrinación por la que vislumbramos, en el *Otro*, la Ítaca que buscamos, la reunión del padre y el hijo en la promesa de un regreso. Así, esta reunión no es más que la sensación de un reencuentro producida por el alumbramiento de la palabra ahí donde el habla del *Otro* la toma huella inefable, donde, por lo tanto, perdemos el reencuentro porque el *Otro*, siendo a la vez yaba y el poeta, no es ni el primero ni el segundo, sino una fuerza poética, una lógica secreta que, extrañamente, coadyuva a la composición azarosa de un canto.

Ahora bien, así como es cierto que, en ese «al menos» que acompaña la solicitud del poeta, éste es consciente de que en la palabra toda posibilidad está condenada a la imposibilidad, así también es plenamente perceptible, como veremos en las siguientes estrofas de «El peregrino...», que el asombro ante el mundo y la vida que nos otorga este alumbramiento de posibilidad es fundamento suficiente para entregarse al oscurecimiento de la palabra, pues, como dice Pessoa, complementaría probablemente Mitre, «aún sólo para oír el viento pasar / vale la pena haber vivido», aún sólo por la sensación de un reencuentro, de un regreso, vale la pena sufrir su desvanecimiento, la confirmación de su presente como ausencia. Sin embargo, mientras el presente sea ausente y el porvenir, por lo tanto, siempre el porvenir, habrá que esperar, en la palabra errante por la que somos peregrinos el atisbo ansiado de posibilidad, cruzar puertas de desembarque, pasar por lugares de tránsito, arribar a puertos y partir de ellos, hasta que una

¹⁶ Escribimos este nombre en cursivas para distinguir al autor del yo poético. Aquí nos referimos a Mitre como hijo de yaba en el poema. Se trata del yo poético que, junto con yaba, emprende el peregrinaje que compone «El peregrino y la ausencia».

lógica secreta encadene correspondencias o una resonancia nos acerque la lejanía, y, así, cumplir nuestro deseo. No sin razón, Medina Portillo dice de nuestro poeta:

Quizá Mitre no se propone dar nunca con la palabra justa si con ello se juega el riesgo de caer en la petrificación, en los signos inamovibles de un lenguaje «puro». Por el contrario sus poemas intensifican más la escritura como acto que como impulso con un objetivo predeterminado. De ahí su carácter errante expresado en varias ocasiones. El poeta no busca en la cantera del lenguaje aquella piedra fundacional de una obra, antes bien, sus poemas son la simple huella de un obrar. (Medina Portillo, 1994: C4).

Según este autor, el carácter errante de los poemas de Mitre responde a una escritura que se produce como acto; y no así como afán de concretar un objetivo determinado; entonces, ese «obrar» del que nos habla al final del fragmento responde menos a una intención que a un descubrimiento. En otros términos, en la palabra errante, el peregrino, sabiéndose caminante de un camino de cualquier parte, no anda con el fin predeterminado de regresar a Ítaca o de llegar a El Dorado, sino que sabe que en el momento menos esperado, Ítaca y El Dorado simplemente aparecen en la congregación del pasado y del porvenir propiciada por el instante. En nuestro capítulo II sobre «Yaba Alberto», tenemos una cita de Paz en la que el autor arguye que en el momento en el que la esperanza de una presencia hace definitiva la certidumbre de nuestra soledad y nuestra espera claudica, «nace el ser de la nada». (Paz, 1972: 153). Esta afirmación nos llevó a entender la realidad del pensamiento como el espacio-tiempo del instante. Asimismo, advertimos que, por ser instante, la realidad del pensamiento es terriblemente real, no sólo por ser lo que en el espacio-tiempo puede considerarse certero, sino también porque a la vez que nos otorga un destino seguro, ni bien éste es reconocido, se fuga confirmando el camino de cualquier parte, ajeno a todo destino, sobre el que peregrinamos.

Quizás por esto, no dejamos de encontrar en Mitre un detenimiento ante la escritura. Como señalamos en páginas anteriores, la escritura es, pues, una alternativa ante la precariedad y la fugacidad del instante, un espacio que nos otorga la posibilidad de protegernos del olvido, de ser la palabra que nos alumbré. Sin embargo —como pudimos advertir¹⁷—, cuando nos damos en ella como legado, nos vemos habitando apenas una huella, la huella de un obrar, diría Medina, donde somos lo que en la escritura está destinado a perderse, el misterio contenido en toda impronta, su silencio, su secreto, lo que en ella es esa ausencia que despierta sensaciones, pero que nunca genera presencias, lo que en la escritura como memoria es irremediamente olvido. Así, frente a este enigma, encontramos un poeta que observa, como un científico en su laboratorio, la imposibilidad de que, desentrañando el misterio de un objeto, la escritura lo

¹⁷ Fueron los versos «Las palabras alumbran / Pero hablar / Nubla» los que nos llevaron a esta reflexión.

Medina, según la cual «Mitre no se propone dar nunca con la palabra justa si con ello se juega el riesgo de caer en la petrificación, en los signos inamovibles de un lenguaje "puro"». Y es que, si la escritura, como los objetos que ella dibuja, aparece en su desaparición, posiblemente no exista la palabra justa, ni los signos inamovibles, ni el lenguaje puro, sino tan sólo una «víbora negra de la escritura», palabra errante que «se inicia», «se extiende», «se arrastra», «se encima», «se enrosca» para iniciarse otra vez y repetirse en un movimiento que, como diría Blanchot, refiriéndose a la experiencia de la escritura, «es el movimiento infinito de morir, allí donde morir pone en juego la imposibilidad».

Vinculada esta proposición de Blanchot con el poema de *Mirabilia*, cabe preguntarse: ¿qué significa poner en juego la imposibilidad? Explorar esta pregunta en aras de una posible respuesta requiere del detenimiento contemplativo frente al movimiento del poema mencionado, pues no solamente es el dibujo el que invita a la contemplación, sino la sospecha de que es ésta la que, poniendo en movimiento a la escritura, hace probable la aparición de lo añorado. Veamos. Cuando la escritura se inicia, ésta aparece siendo que el movimiento por el que aparece es el de su desaparición. En su *Dialogo inconcluso*, Blanchot explica este gesto de la siguiente manera:

La poesía: dispersión que, como tal, encuentra su forma. Aquí, se libra una lucha suprema contra la esencia de la división y sin embargo a partir de ésta. El lenguaje responde a una llamada que encausa su coherencia heredada; está como arrancado de sí mismo. Todo está roto, quebrado, sin relación; ya no se pasa de una frase a otra, de una palabra a otra. Pero, una vez destruidos los nexos interiores y exteriores, se levantan, como de nuevo, en cada palabra todas las palabras, y no las palabras, sino su presencia que las borra, su ausencia que las llama —y no las palabras sino el espacio que, al aparecer, al desaparecer, designan como el espacio móvil de su aparición y su desaparición. (Blanchot, 1996: 557).

Es en esta suerte de aparición/desaparición que la escritura se extiende, se esparce, se dilata, abarca todo el espacio y todo el tiempo; en términos de Blanchot, «se levantan, como de nuevo, en cada palabra todas las palabras», las que se arrastran debajo de la escritura, las que se le enciman; siendo que, en el dibujo de Mitre, una contemplación que integre la perspectiva, nos permite ver el abajo como el detrás de la víbora negra y el arriba como el adelante de la misma. A su vez, todo atrás y todo adelante son origen y destino, recuerdo y promesa, pasado y porvenir. Así, la escritura se despliega entera y, efectivamente, tal como describe, una vez más, Blanchot, en ella «todo está roto, quebrado, sin relación; ya no se pasa de una frase a otra, de una palabra a otra.». Pero, en Mitre, al menos en el poema en el que nos da a contemplar el movimiento de la escritura, el despliegue de esta última no ocurre, como arguyera el teórico francés, «una vez destruidos los nexos interiores y exteriores [del lenguaje]»; más bien, es el

despliegue el que precipita la ruptura, el quebrantamiento y la dispersión. Por esto, ni bien aparece en la escritura, la palabra se hace errante y, no hallando su destino en el lenguaje, se retrae en su silencio; la escritura se enrosca, se vacía, se borra, queda sola en la presencia de su ausencia: trazo tras trazo, pero también víbora negra sobre el espacio de la página, un movimiento sutil en gestación, eso, tal vez, que Blanchot entiende como «la llamada que encausa [la] coherencia heredada [del lenguaje]». De este modo, en el vacío de cada trazo, donde el silencio y la ausencia certifican nuestra soledad definitiva, inesperadamente, «nace —en palabras de Paz— el ser de la nada», aparece cuando la escritura se repite, porque su enroscamiento entraña su inicio y este último su despliegue. Sin embargo, en el despliegue también se suscita el retraimiento de la palabra, por lo que ahí donde algo aparece, también algo desaparece. Así como cuando la escritura nombra el objeto y este último se hace enigma de aquélla —su silencio, su olvido—, del mismo modo, cuando se trata de que la escritura nombre la propia escritura hasta el extremo de dibujarla, ella se torna enigma de sí misma, y se divide, se escinde, siendo silencio, por un lado, y lenguaje, por otro; como apuntamos en páginas anteriores, palabra que alumbra el silencio y habla que nubla el lenguaje —«[el lenguaje] —nos decía, pues, Blanchot— está como arrancado de sí mismo». De este modo, la escritura siempre está en falta, puesto que sufre el vacío de la palabra y el desarraigo del lenguaje. Más aún, como bien observa García Pabón, precisamente a raíz de su lectura de *Mirabilia*:

...la otra interpretación de "falta" es también posible: error. Si nuestra existencia es un error frente a la armonía del mundo, quizá una manera de redimirlo sea la aceptación de nuestra imperfección, y la comprensión de que siempre seremos una dialéctica entre error y verdad, como entre carencia y plenitud... (García Pabón, 1982: 178).

En este punto de nuestra reflexión, cabe retomar la pregunta que nos impulsó a detenernos en la contemplación del movimiento de la escritura. Frente a todo lo anterior, ¿qué significa, pues, poner en juego la imposibilidad? De algún modo implica someterse a la eventualidad del azar. Esto quiere decir que aunque es cierto que en la escritura el nombre pierde al ser, también es cierto que esta escisión ocurre cuando el movimiento de escribir despliega el sí-mismo de lo que nombra. Así, por menos de un instante, casi inexistente, tenemos la experiencia del ser en el nombre. Debido a que la escritura consiste menos en un movimiento de aparición/desaparición que en la repetición de este movimiento, entendemos que, si no dejamos de nombrarla ni de contemplarla a medida que la nombramos, contamos con la probabilidad de que el azar nos otorgue ese preciso instante en el que la escritura, a la vez que sufre su escisión, alumbra el sí-mismo que deseamos de ella. Bachelard, precisamente en *La intuición del instante*,

desarrolla una reflexión análoga a la que acabamos de plantear, que, traída a colación, complementa nuestras proposiciones.

El átomo, dice el autor, desde que deja de irradiar, tiene «una existencia energética virtual». En este estado, no es más que «una regla de juego completamente formal que organiza simples posibilidades»; es decir, latente en su virtualidad, pero inactivo, el átomo es posibilidad de distintas existencias imposibles. «La existencia —continúa Bachelard— volverá a [él] con la suerte», por un golpe de azar que le otorgue «el don de un instante fecundo»; hecho que no transgrede las leyes de cálculo de probabilidades, «porque lo posible es una tentación que lo real termina siempre por aceptar». Por esto, «el reposo aumenta la probabilidad de la acción». Así, concluye el teórico, «la duración no actúa "a la manera de una causa", sino que actúa *a la manera de probabilidad*». (Bachelard, 1973: 62-63).

Del mismo modo que el átomo, ni bien deja de irradiar, conserva una existencia energética virtual, la escritura, desde que el lenguaje se nubla y se torna extraño, guarda un secreto inefable en el espacio del olvido. De esta manera, este secreto es una existencia imposible; pero, al mismo tiempo, la posibilidad de una existencia. Al igual que en el caso del átomo inactivo, es por un golpe de azar que el secreto podrá mostrarse en el nombre a la mirada, instante fecundo porque alumbra la memoria y salva del olvido. Si, como dice Bachelard, «lo posible es una tentación que lo real termina siempre por aceptar», la repetición del movimiento de la escritura, es decir, la del nombre en el que hemos perdido el ser de lo que deseábamos conservar, y la fijación de la contemplación que suscita, una y otra vez, el reinicio de dicho movimiento, hacen probable que en el espacio de la escritura, finalmente, aparezca eso que en ella siempre es extravío. De esta manera, poner en juego la imposibilidad es introducir en la experiencia de lo imposible la probabilidad de lo posible. En suma, por todo lo anterior, peregrinar en la palabra errante implica —cabe utilizar aquí, por su pertinencia, las palabras de García Pabón— ser «una dialéctica entre error y verdad, como entre carencia y plenitud»; entre la fugacidad del instante que confirma la precariedad de toda aparición y nuestra Ítaca aparecida por un golpe de azar, como entre el regreso imposible y la promesa posible de un regreso, como entre la página huérfana y Granada, como entre el *Otro* y yaba, como entre regiones sin horizonte y cinco años de muerto, como entre el olvido y la memoria, espacio liminar, donde todo, apareciendo, desaparece.

IV.3. La memoria: espacio de escritura entre la luz y el viento

IV.3.1. La repetición: palabra poética en el diálogo-entre-poemas

En páginas anteriores, bajo la consideración de que «Yaba Alberto» y «El peregrino...» son, como nos cuenta Mitre en su carta-reencuentro, dos poemas que, de alguna manera, se encuentran en diálogo, reparamos, por un lado, en el «dime» con el que el poeta apela en «Yaba Alberto» a la palabra de su padre muerto y, por otro, en el «óyeme» con el que, en «El peregrino...», se recurre a la escucha del presunto oyente. Nuestro detenimiento en la solicitud de estas dos palabras no es fortuito si tomamos en cuenta la propiedad con que ambas caben en cualquier diálogo. Ahora bien, este diálogo-entre-poemas implica, como cualquier otro, la vinculación entre dos voces poéticas a través del habla. No está demás recordar que entendimos con Blanchot que el habla, continente de la voz del *Otro*, otorga la experiencia del lenguaje —de la escritura, aclara el mismo autor— en tanto movimiento de morir. Así, como ya lo señalamos, el diálogo-entre-poemas es menos un posible intercambio de palabras entre el padre y el hijo, que una secreta conversación entre el silencio del muerto que responde al dime del poeta y el habla enigmática, inefable, del *Otro* que habita en el despliegue de la palabra, o más bien de la escritura, iniciado por ese óyeme anónimo.

Como podemos ver, en este espacio entre-poemas, la palabra que sirve al diálogo silencioso es palabra poética; no solamente porque este espacio guarda el enigma de la escritura, siendo que esta última es el destino insoslayable del ser poeta, sino también porque el silencio guarda la palabra como posibilidad; y el habla del *Otro*, la posibilidad de la palabra. Pues bien, indagar en esta palabra poética desde el espacio en el que dialogan las voces poéticas de los cantos que nos ocupan requiere de un nuevo detenimiento en ese viaje a Granada que el poeta pone en boca de yaba en «Yaba Alberto»¹⁹ y que lleva consigo —«latiéndome en las sienas», dice él mismo— como un presagio que anuncia una gestación —«convencido ya —lo oímos añadir— de que el sentido primordial de ese viaje me aguardaba en un poema»—.

Pues bien, la última vez que el yo poético solicita la palabra de yaba en «Yaba Alberto», deja deslizar una pregunta, la que concluye el poema, que, como toda pregunta sin respuesta, lejos de finalizarlo, lo deja abierto a las distintas posibilidades de formular el silencio. Lo que esta apertura ofrece al poeta es un verso precedente que queda latiendo en él; así, parece ser que Granada forma el nombre deseado en este laberinto de palabras posibles. Repetido tanto en la

¹⁹ No olvidemos, que, como lo mencionamos en la introducción de este capítulo, el verso «el viaje a Granada que nunca hicimos» aparece por primera vez en una conversación entre muertos (yaba, el abuelo y Don Saíd) conjeturada por el poeta.

cabeza del poeta como en la falta en la que nace la pregunta —«Pero antes, dime, yaba Alberto: / ¿qué buscabas con tus ojos / secretamente ebrios / de nostalgia? (...) ¿el desierto y la luna / de los orígenes?» (Mitre, 1990: 12)—, este nombre es, además, posibilidad de la imposibilidad: la imposible respuesta del padre que, asida al pensamiento del hijo, se hace respuesta posible. Quizás por esto, en «El peregrino...», la Granada de «Yaba Alberto» que, además de habitar silenciosamente en el poeta, aparece por primera vez en un posible diálogo entre muertos, abandona su condición de palabra como posibilidad y se asienta, en tanto posibilidad de la palabra, en el inicio de un poema, en un verso —«entrar por fin en Granada»— que tornándola concreta despierta nuestra expectativa sobre lo que el habla del *Otro* depara en esta palabra.

De esta manera, en Granada, en su espacio liminar, entre un dime que la guarda en el silencio y un óyeme que la pronuncia como alumbramiento, dos poemas que dialogan, dos voces poéticas que son una sola, crean el milagro de su aparición:

Fragmento 3

II

Contempla

—no con tus ojos ya llenos de tierra
sino a través de los míos—
La Sierra Nevada,
el río Genil,
la luz dormida en torres y terrazas.

Por la márgenes del Darro,
camino al Albayazín
vamos, paso a paso,
yaba, nombrando:
El puente del Cadí,
la Torre de Comares,
el Baño del Nogal (Hamman al-Yawza)
y en la memoria los versos de Abu Yafar Ibn Saíd:
*Un buen baño es más dulce
que la cosecha del éxito.*

(Mitre, 1990: 14)

Si es en el espacio liminar abierto por un diálogo silencioso donde vemos aparecer Granada, si es el habla del *Otro* que habita tanto el silencio —el dime a quien nunca dice nada— como el habla —el óyeme que dirigido a un muerto es, como lo señalamos páginas atrás, un movimiento de morir—; si esto es así, entonces en esta ciudad, en la ciudad de nuestro poema, se mueve sutilmente la víbora negra de la escritura: la aparición de Granada es una puesta en juego de la imposibilidad. Contenida en el habla del *Otro*, que siempre es habla del silencio, sufre, pues, el oscurecimiento de lo que en la escritura nubla a la vez que el alumbramiento de lo que en ella es luz. De esta manera, cuando Granada se inicia y, en su inicio, se despliega, así también en su

despliegue se torna errante, ausencia/presencia en cuyo espacio peregrina el poeta. Y es que esta ciudad nace en la palabra errante del silencio —«al menos en estas palabras —apelaba el poeta — / que de un peregrino son errante»—, como un cuento, cuento de un canto, que viaja de un dime a un óyeme, de un escritor a un lector... Nace, como la voz del *Otro*, como nace el ser de la nada, cuando ante la ausencia (quizás la de un padre, quizás la de un poema que aún no se ha escrito y que, sin embargo, guarda ya el sentido primordial de un viaje), queda latiendo en las sienas de alguien. Pero Granada es menos el viaje que no se hizo que el viaje que nunca se hizo; es decir, menos el viaje que aún puede hacerse que aquél que ya no es posible. Por esto, el trastrocamiento de su imposibilidad en posibilidad es, como decíamos, una puesta en juego de la imposibilidad, una cuestión de la repetición y de la contemplación, una suscitación azarosa. En este sentido, es significativo que Mitre se refiera a la escritura de «El peregrino...» como una gestación que responde a un «azaroso proceso».

Esto quiere decir que la aparición de Granada, la posibilidad que tiene de ser sobre la página la Granada deseada, existe porque es una probabilidad otorgada por la repetición de su nombre en la escritura. Se trata, pues, de una Granada contenida en el espacio del diálogo-entrepoemas, en el lugar del habla que habita el *Otro*, ciudad repetida, una y otra vez, en el silencio de tantas lejanías: en las regiones sin horizonte donde posiblemente yaba habla de ella con el abuelo y don Saíd, en el silencio de una pregunta que la deja latiendo en las sienas de un poeta, en el epígrafe de un canto a la ausencia y al peregrino que la habita, en el habla que la lleva, errante, de un poema al otro, en la voz del *Otro*, en la que una Granada cualquiera, la de un viaje corriente con la esposa y los hijos²⁰, deviene la Granada de «Yaba Alberto»; así también, en el cuento silencioso que habita un canto y que impulsa la escritura de una carta, en una carta que no lo cuenta todo —«Advierto, sin embargo, que no digo nada del título del poema (...). Tampoco revelo...»— dejando la Granada prometida entre lo que se dice y no, «entre error y verdad —diría García Pabón— entre carencia y plenitud», como entre Ítaca y El Dorado, el origen y el destino. En suma, en algún momento, inesperadamente, por un golpe de azar, de tanto nombrar Granada, finalmente emerge del habla que la nubla hacia la luz que la alumbra; no cualquier Granada, sino nuestra Granada, la de yaba y la del poeta, la que ellos ansían, la del viaje que desean, la de la promesa pendiente, esa Granada, entre tantas probables, y no otra.

²⁰ Al respecto, Mitre apunta en «Cuento de un canto», con el objeto de iniciar el relato de cómo nace «El peregrino...», la siguiente aclaración: «Sucedió, pues, que afines de diciembre pasado, resueltos los problemas de visa, partimos para España Martha Beatriz, Gabriel y yo. Tras dos días en Madrid con un invierno amable y luminoso, llegamos por fin a Granada.» (Mitre, 1990: 17).

En su carta-reencuentro, Mitre cuenta cómo después de escribir la tercera estrofa (la primera de nuestro fragmento 3) del poema que le es dado en el viaje a Granada, el proceso de gestación de este canto se estanca. La primera visita a la Alhambra, donde esperaba encontrar los versos que continuaran a los que ya había escrito, no lo concede más que una sensación desfavorable que describe con las siguientes palabras:

Poco a poco me fui sintiendo como abrumado por esa belleza portentosa y, a la vez, íntima; sensual y, sin embargo, serena. ¿Qué podía escribir yo sobre esa *sede de gozos*, como la llamó Ibn-al Yayyab, uno de sus poetas? En cambio, Martha Beatriz disfrutaba maravillada y ni qué decir de Gabriel que se divertía en su trato travieso con el agua de las fuentes, con las plantas y bichos que encontraba a su paso. Salí con un sentimiento de agobio y con el escozor interior que agita al envidioso. (Mitre, 1990: 17-18)

De esta manera, la ciudad que hasta entonces place a la familia otorga a Mitre sólo la angustia de un poema posiblemente trunco y cuya creación no prosigue sino hasta que la esposa y el hijo, respondiendo a la invitación de una amiga, viajan a París. Una vez solo en Granada, el poeta comienza a presentir aquel proceso azaroso por el que se forma esa misteriosa ilación poética de «El peregrino...». Contadas así las cosas, la Granada que emerge de esta ilación, ciertamente, no es la de la familia, sino más bien la que corresponde a la soledad en la que emprende el poeta su peregrinaje o, más aún, al deseo que es tanto el suyo como el de la ausencia que, paradójicamente, lo acompaña en aquellas palabras, las errantes de un peregrino. Sucede que la Granada de aquel verso que anda errabundo, desde una lejana conversación hasta un epígrafe, no incluye a Martha Beatriz ni a Gabriel, pues es el viaje añorado solamente por un tú y un yo poéticos. Así, es significativo que el viaje a París tenga lugar entre el último verso de la primera estrofa del fragmento 3 y el primero de la siguiente, puesto que entonces habría coincidido con el lapso entre el inicio de Granada y el comienzo de la peregrinación a través de esta ciudad (lapso en el sentido de que se trata del tiempo comprendido entre el momento en el que el poeta presiente el nacimiento trunco de un poema y aquél en el que se reinicia la continuación del proceso que lo gesta).

La sucesión de los lugares que se contemplan en la primera estrofa del fragmento que nos ocupa, nos permite advertir, una vez más, en el silencio que la repite, la aparición de Granada. Veamos. Esta sucesión de lugares está compuesta por: La sierra Nevada, el río Genil y torres y terrazas bajo una luz dormida. Sabemos que, en términos geográficos, Granada, habitada por torres y terrazas, se ubica precisamente al pie de las montañas de sierra Nevada, donde confluyen los ríos Genil y Darro. Así, pues, rodeada de todo lo que la compone, la vemos erigirse en el lugar que, entre estos nombres, silenciosamente, le corresponde al suyo; sobre ella, una luz

dormida, misma que, alumbrando el silencio, suscita, finalmente, la posibilidad del cumplimiento de un deseo. Lo anterior nos impulsa a reparar en lo que, en su carta-reencuentro, Mitre dice sobre el verso final de esta estrofa, es decir, sobre el momento del estancamiento de su poema:

Volver al apartamento ese día como los restantes de enero fue enfrentarme inútilmente a las estrofas ya concluidas para quedar nuevamente estancado en *la luz dormida en torres y terrazas*. Irónicamente, el espacio luminoso de este verso se me había convertido en una zanja infranqueable y oscura. (Mitre, 1990: 18).

Como habíamos señalado anteriormente, esta Granada que emerge en el lugar de la escritura sufre el movimiento de morir porque pone en juego la imposibilidad. En otras palabras, en el habla, efectivamente, Granada es la ciudad que, por un golpe de azar, aparece de tanto repetirse; sin embargo, también es lo *Otro*, una región sin horizonte, que, como una víbora de la escritura, se sumerge en la oscuridad de su silencio, y ahí desaparece siendo siempre la posibilidad de una imposibilidad. Así, Granada es una ciudad precaria, en el sentido de que su aparecer es ya un movimiento de su desaparecer. Por esto, quizás, la repetición de su nombre la descubre siempre «entre la luz y el viento»²¹, emergente en lo fugaz de una sutil sensación de paso. Frente a esto, no podemos ser indiferentes al modo en el que el poeta se refiere al instante en el que teme la suspensión de su poema, pues observar cómo «el espacio luminoso» de un verso se convierte «en una zanja infranqueable y oscura» implica, de algún modo, presentir la precariedad, la fugacidad, de lo que repentinamente emerge del habla oscura a la palabra luminosa y de lo que, del mismo modo, parece devolverse al silencio de su nombre en la ausencia de un verso que aún no se escribe, que no puede escribirse. Como si el goce de Martha Beatriz y la diversión traviesa de Gabriel dibujaran una Granada familiar ajena a la del espacio-tiempo de la Granada errante de nuestro poema; como si, por lo tanto, ambos personajes de la carta-cuento de Mitre dibujaran la ausencia de Granada, la de «Yaba Alberto», la del peregrino que habita precisamente la ausencia o, al menos, goza de su compañía, la del poeta.

Esto nos permite sospechar que la repetición que precipita la aparición/desaparición del ser de una ciudad en el nombre que la escribe no solamente trabaja en beneficio de este movimiento, sino también en detrimento del orden que pretende de aquel nombre la presencia familiar, carente de extrañeza, es decir, la convención por la que el nombre nos remite a una Granada que no tenga por qué inquietarnos: «serena», dice Mitre, inmerso en la imposibilidad de escribir algo sobre ella. «¿Qué podría —se pregunta— escribir yo sobre esa *sede de gozos...?*». Y es que este orden, con su aparente serenidad, sí inquieta al poeta. Afirmación que él mismo

²¹ No casualmente, «Entre la luz y el viento» es la frase que intitula la segunda parte de *La luz y el regreso*.

confirma cuando, terminado su paseo por la Alhambra, lo imaginamos confesando en su carta: «Salí con un sentimiento de agobio y con el escozor interior que agita al envidioso.». Por lo tanto, no es desatinado vislumbrar en este desasosiego el desánimo provocado no tanto por un poema posiblemente trunco como por una sensación que combina el saber que el sentido de aquel viaje está en un poema —«el sentido primordial de ese viaje me aguardaba en un poema»— y una realidad cuya contemplación no manifiesta nada. En suma, se trata quizás de una zozobra provocada por ese sentimiento de carencia, de falta, que se genera cuando el orden aparente de la realidad eclipsa el misterio del mundo, secreto que, sin revelarse, sin formularse nunca, simplemente surge de su ocultamiento y, dejándose presentir, transparenta el velo de la convención y, al menos por un instante, por una exigua unidad fugaz y frágil, permite que la vida nos asombre. Por lo anterior, la repetición, como decíamos arriba, no solamente beneficia la sutil suscitación de una realidad posible, sino que también desmorona el orden convencional de la realidad. La realidad es, por lo tanto, menos lo que tiene el nombre de nombre que lo que en él es el habla del *Otro*, el silencio del misterio que la escritura no aprehende pero que la palabra alumbra. Por esto, como apropiadamente afirma Antezana:

...la poesía de Mitre tiende a destacar el ámbito donde las cosas, los hechos y sus relaciones tienen una intensidad propia que no les viene del lenguaje sino que les pertenece por derecho propio. Evidentemente, la poesía de Mitre no desarrolla mayormente una "metafísica" o una "cosmovisión" sobre el mundo, se limita a diseñar el lugar donde este mundo tiene sus momentos de plenitud. Este lugar —allí donde el mundo se afirma o es afirmativo— tiene un indicador dominante en la poesía de Mitre: **las cosas están en el silencio**. Y el silencio es indicativo de la plenitud que las rige. (Antezana, 1986: 278).

Líneas atrás, reparamos en que las correspondencias que salvan a «El peregrino y la ausencia» de su estancamiento comienzan con el viaje que lleva a la familia a París y deja a Mitre solo en Granada; es decir, en el momento en el que la ausencia inicia el peregrinaje del poeta en la ciudad. Dado que «Yaba Alberto» conforma, como el mismo poeta lo presiente, el origen de «El peregrino...», es desde esta ausencia, la de yaba, que comienza en Granada la experiencia de escritura como experiencia del misterio; así también, o por esto mismo, como experiencia de la repetición del deseo en el nombre, ya sea el de las cosas o el de los hechos y sus relaciones, como experiencia, pues, de lo que desmorona para mostrar. Si, entonces, el instante que sale a la luz es Granada, es porque esta ciudad es la ausencia que yaba habita. No olvidemos que Granada es el recuerdo de un viaje que nunca se hizo, de una Granada, por lo tanto doblemente ausente, porque habita no solamente la ausencia que la añoranza hace manifiesta, sino también la del deseo no realizado; es decir, en el recuerdo, la plenitud de la

ausencia, la del pasado y la del porvenir. Por esto, quizás, en una de las entrevistas que concede, oímos a Mitre decir:

...ese vaivén, esos viajes de ida y vuelta, esa dialéctica entre la presencia y la ausencia ha sido para mí muy estimulante: en ella he descubierto que a través del recuerdo, de la memoria afectiva, empiezas a revalorar en la distancia ciertas realidades que tenías olvidadas (...). Hay, pues, una recuperación. Creo que la ausencia puede ser un mirador de tu experiencia de vida. (Soto, 2005)

Debido a que poner en juego la imposibilidad, además de la repetición que provoca al azar, requiere, como decíamos arriba, de la contemplación, cabe prestar atención a la proposición que cierra la declaración de nuestro poeta: «creo que la ausencia puede ser un mirador de tu experiencia de vida». En la reflexión que ha generado aquí el movimiento de la víbora negra de la escritura sobre una página mitriana, la relevancia de la contemplación, la mirada atenta al nombre que la escritura somete a la repetición, estriba en que debe converger con el instante fugaz en el que el azar nos otorga la posibilidad de lo imposible, la Granada foránea de yaba, una región sin horizonte, en plena Granada familiar. De lo contrario, perdemos este instante, sin haber tenido la experiencia del mismo, perdemos el ser que concilia añoranza y deseo, Ítaca y El Dorado, perdemos la única posibilidad del presente ahí, en el punto sutil, apenas perceptible, donde la muerte hace ausente el tiempo, donde la plenitud y la carencia se confunden, donde la verdad y el error forman el mismo destino, donde la ausencia es la presencia y viceversa, donde Granada es a la vez una ciudad que se habita aquí y ahora y una región sin horizonte, la ciudad que el poeta mira emerger desde la ausencia y la ausencia que habita. Escribe, pues: «Contempla / —no con tus ojos ya llenos de tierra sino a través de los míos—». Entonces, como señalamos anteriormente, entre Sierra Nevada y el río Genil, queda alumbrada, en el espacio liminar del silencio: Granada, la experiencia de vida que aguarda al poeta en un poema, el nombre de la posibilidad de emprender el viaje imposible, la mirada posible de quien ya no puede mirar a la vez que la posibilidad que gesta la mirada del *Otro* en la mirada del uno. De este modo, entre aquel dime y aquel óyeme donde fluye secretamente nuestra Granada errante, el *Otro* habla tanto como contempla. Así, cuando el azar, de tanto repetir Granada, nos concede el viaje añorado, el deseado, y no otro, cuando Granada deja de ser un nombre y se inicia, más bien, en el silencio del mismo, nosotros hemos dejado de decir y hemos comenzado, repentinamente, a oír. Si, con Mitre, hemos podido percibir que el habla nubla, es porque el habla del *Otro* vacía la palabra, la oscurece, la llena de ausencia y silencio; pero entonces la mirada alumbrada. Esto quiere decir que la luz de la palabra —«las palabras alumbran», oímos páginas atrás— es la mirada, la contemplación como oficio de la mirada. Así, la experiencia de la escritura —la de la repetición,

la del movimiento de morir, la puesta en juego de la imposibilidad, el azar—, nos otorga a la vez el vaciamiento del habla y el alumbramiento de la mirada, la ausencia, donde Mitre encuentra un mirador de realidades olvidadas. En este sentido, es significativo que, en su epístola, a propósito del suceso²² que salva a su poema de aquella zanja infranqueable y oscura donde lo veía estancado, el poeta escriba: «Ahí supe que el poema debía hacer la peregrinación hasta rematar en uno de sus preciosos miradores —el de San Nicolás—» (Mitre, 1990: 19).

En suma, se trata de nombrar hasta mirar la ausencia y de mirar hasta recuperar, para usar las palabras de Mitre, «ciertas realidades que tenías olvidadas». ¿Acaso no es el propio Mitre el que dice que en la dialéctica entre la presencia y la ausencia «hay, pues, una recuperación»? ¿Acaso no lo experimenta cuando, por ejemplo, escribe las estrofas que siguen?

1
Agarrarse el oído
No a lo ido
Y a los muertos
(Dios incluido)
Dejarlos descansar.
3
Mirarlo todo abierta
Hambrientamente
Mirarlo a muerte
Hasta ser lo que ves
Hasta ver lo que eres
Hasta ver lo que ves

(Mitre, 1998: 53)

De lo que se trata, pues, es de oír y de recuperar, en lo que se oye, lo que guarda la memoria en el olvido, lo que aún, por lo tanto, no se ha ido, de sumergirse en la lejanía del habla y no en la de lo perdido: «Agarrarse al oído / No a lo ido». En el mismo tenor, escribe el poeta sus siguientes versos: «Y a los muertos / (Dios incluido) / Dejarlos descansar». ¿Acaso no pretende ser el nombre de Dios esa convención, ese orden, esa ley que la repetición debe desmoronar para dejarnos oír y mirar el mundo? Así, pues, mientras el muerto habite el misterio de la vida, mientras sea lo que en ella tengamos por oír y mirar, el muerto, como yaba, no está realmente muerto. En cambio, si el muerto es, como Dios, nombre que hace de velo y sordina del mundo, habrá que dejarlo descansar y, entonces, «Mirarlo todo abierta / Hambrientamente / Mirarlo a muerte», mirar, tal vez, hasta sufrir en lo que se mira el movimiento de morir: «Hasta ser lo que

²² El suceso referido es el siguiente: Mitre cuenta en su epístola que, según el autor de una guía de Granada, el nombre de Albayzín, un barrio granadino, es de origen polémico. Entre varias interpretaciones sobre el mismo, una en espacial llama la atención del poeta; Albayzín como barrio de los halconeros. He aquí, pues, la primera correspondencia entre «Yaba Alberto» y «El peregrino...», puesto que dicha interpretación remite inmediatamente a nuestro peregrino a los versos que en «Yaba Alberto» dicen: «Descienden / los halcones / de tus cejas».

ves / hasta ver lo que eres / hasta ver lo que ves». De lo que se trata, pues, es de mirar hasta ser lo *Otro*, hasta descubrir que uno mismo es lo *Otro*, hasta que esta unidad, al menos en la precariedad de su instante, sea intensa y profundamente real. Y es que, como bien advierte Eduardo Milán, refiriéndose a Mitre:

El poeta no pide ya el vivir en la totalidad, no pide ya el saberse dentro, integrado a un orden que de alguna manera otorgue valor a su estar aquí. Pero sí pide el matiz, el detalle, las prolongaciones que remitan a esa ausencia, a ese centro presente de tan intuido. Ese matiz, ese detalle son los que siempre condicionaron las diferentes enuncias del poeta: errancia del origen, errancia del cuerpo, errancia de nombre. Entonces eran claras las tareas del poeta: *originar, corporeizar, nombrar*. (Milán, 1993: 7).

Si, como decíamos arriba, es la repetición la que vacía el nombre para que la palabra alumbre, entonces, hay que *nombrar*, una y otra vez: «Por las márgenes del Darro, / camino al Albayzín / vamos, paso a paso, / yaba, nombrando». Cuando, en «Cuento de un canto», Mitre alude a estos versos, manifiesta: «Había que atacar la Alhambra no directamente sino por el Albayzín.» (Mitre, 1990: 19). Por lo tanto, aquí nombrar es un modo de atacar, de embestir la realidad, de quitarle el velo y la sordina, de abrirla hasta su vacío, donde las sensaciones, en la plenitud de la ausencia y del silencio, nos otorgan la probabilidad que pone en juego la imposibilidad; nos conceden, pues, el matiz, como diría Milán, de lo imposible. Entonces, ciertamente, se nombra para *originar*: «El puente del Cadí, / la torre de Comares / el Baño del Nogal (Hamman al Yawza)». Cabe reparar en que el puente de Cadí es aquel que nos lleva de Albayzín a la Alhambra y que esta última es el objetivo que el poeta tiene en la mira. De este modo, aquel puente señala el camino de la peregrinación hacia el destino con el que se habría cumplido el deseo de no faltar a una promesa. Lo hace sobre todo por su condición de puente, pues, como observa Heidegger, «no es el puente el que primero viene a estar en un lugar, sino que por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar» (Heidegger, 1994: 6). Así, además de camino, el puente nos concede un destino, que, como veremos, solamente habrá de encontrarse bajo la luz que lo corporeice. Todo esto para que una promesa o un recuerdo no se consuman en el olvido: «y en la memoria los versos de Abu Yafar Ibn Saíd: / *Un buen baño es más dulce / que la cosecha del éxito*». Estos últimos versos aluden a una de las correspondencias que coadyuva a la gestación azarosa de nuestro poema. En palabras de Mitre:

No habrían de pasar dos semanas cuando al salir de una cafetería —el poema siempre en el bolsillo de mi memoria—, reparé no sin sorpresa que la presencia de Abu Yafar Ibn Saíd establecía un principio de simetría (que Poe identifica con el orden poético) con la presencia de don Saíd, el amigo que vivió y murió en casa, que aparece nombrado en «Yaba Alberto». (Mitre, 1990: 22)

La simetría de la que nos habla Mitre en este fragmento genera nuestro peregrinaje hacia la estrofa de «Yaba Alberto» donde aparece don Saíd. Ya anunciamos en páginas anteriores que este viaje nos conduce a un diálogo lejano, imaginado por nuestro poeta, entre este amigo de la familia, yaba y el abuelo. Señalamos también que en él aparece Granada como «el viaje que nunca hicimos». Ahora bien, además de atender a esta correspondencia, cabe detenerse en los versos de Abu Yafar Ibn Saíd integrados en el poema que nos ocupa. Con respecto a ellos, Mitre (1990: 21) nos deja saber que los toma de la traducción de Cella Moral del Molina, pero que los modifica, «fiel al espíritu, no a la letra», para incluirlos en su poema. Los versos que figuran en la traducción son: «No olvidaré mientras viva un baño, / ni lo que disfruté en él, / que es para mí más dulce que la cosecha del éxito.». Si lo que el poeta busca de estos versos es su espíritu, qué mejor que estudiarlos a parir de otros que irradian lo mismo. De alguna manera, encontramos esta luz en dos versos ya citados en páginas anteriores, los preferidos del poeta, los de Pessoa, aquellos en los que el padre se guarda para darse como herencia a la memoria de sus hijos.

¿Acaso en la composición de Abu Yafar Ibn Saíd no encontramos, como en los de Pessoa, la celebración de la vida?, no en lo grande, no en lo evidente, no en el éxito, sino en lo que siendo grácil nos permite disfrutar de ella. Así, por ejemplo, un buen baño; también el sonido del viento cuando pasa. ¿Acaso no encontramos en el poeta granadino —en palabras tales como: «no olvidaré mientras viva un baño»—, del mismo modo que en Mitre, el deseo de guardar en el verso lo que se quiere proteger del olvido? Bajo la luz de una simetría que nos lleva a «Yaba Alberto» a través del nombre de un poeta, bajo la luz de este nombre devolviéndonos a una Granada perdida en las regiones sin horizonte de los muertos, bajo la luz del canto con que el espíritu de Abu Yafar Ibn Saíd celebra la vida ahí donde se desea habitar la memoria, Granada no es una ciudad perdida en una lejanía irremediable, sino, más bien, un nombre que la memoria guarda en el olvido; no es, por lo tanto, lo ido, sino el legado de un padre a un hijo, el silencio que se oye y la ausencia que se mira en el mismo instante en el que detrás de Granada aparece el matiz de Granada. Y es que, como dice García Britto, «a veces la ciudad muerta levanta su cabeza en medio de la viva, estableciendo el diálogo de un espectro que visita a sus herederos»²³ (García Britto, 1999: 55).

Dado que nombrar, como una forma de viaje hacia el vacío de la realidad, precipita en la ausencia y el silencio el originar de lo que se desea o se añora; y dado que esto último, a su vez,

²³ El autor se refiere al modo en que las ciudades del pasado habitan en las modernas. La pertinencia de citarlo estriba en que si bien aquí no se habla de una ciudad del pasado que sutilmente aparece en el presente, sí la tenemos como espacio-tiempo en la memoria, siendo a la vez añoranza y deseo; una ciudad muerta, pero en el sentido en el que se es muerto en Mitre, es decir, una voz viva en los versos que nos son legados para que no la olvidemos.

suscita el corporeizar como la gestación del matiz de lo que el silencio y la ausencia nos otorga como sensación, estos tres actos poéticos no se suceden, sino que se implican, se imbrican, en la simultaneidad con la que la repetición del nombre, el desmoronamiento del mismo en la escritura, los produce. En suma, son el complejo que forma el despliegue de la víbora negra de la escritura, el movimiento de morir, donde tenemos la experiencia de aquella Granada que, en las regiones sin horizonte, habita el habla del *Otro*, posiblemente la de los tertulios de «Yaba Alberto», pero también y, sobre todo, la del verso en el que nos es legado el sonido y la forma de un nuevo canto.

IV.3.2. El olvido: gestor de sensaciones que seducen al peregrino

Cuando, en *Mal de archivo*, Derrida se pregunta cómo pensar la repetición «en su relación con la memoria y el archivo», apunta lo siguiente:

Es fácil percibir, si no interpretar, la necesidad de una relación semejante si al menos, como siempre se está naturalmente tentado de hacer, se asocia el archivo con la repetición y la repetición con el pasado. Pero es del porvenir de lo que se trata aquí y del archivo como experiencia irreductible del porvenir. (Derrida, 1994).

El vínculo que establece Derrida entre memoria y porvenir responde a aquello que en el archivo no se muestra cuando éste pasa de lo privado a lo público; es decir, el secreto al que, como decíamos en el anterior capítulo, Derrida atribuye la amenaza al orden pretendido de todo archivo y, por lo tanto, la imposibilidad de guardar la memoria. Por su parte, la repetición, dice el teórico, es indisociable de la destrucción. Repetir, memorizar, añade, es, paradójicamente, un modo de destruir aquello que pretende ser memoria, de introducir el olvido en esta última. (*Ibidem*). Lo anterior nos permite afirmar que, al ser el secreto del archivo aquello que, escapando al orden que este último pretende, se constituye en un afuera amenazante de la memoria, la repetición es lo que deja aparecer el secreto en el seno mismo del archivo, pues aquello que se repite es cada vez menos la ley del escrito y cada vez más el vacío del mero trazo. Disociado así un orden, todo queda en suspenso, es decir, entregado a lo que haga de ello el porvenir²⁵.

²⁴ Derrida nos recuerda que la etimología de archivo remite esta palabra a dos acepciones: la de comienzo y la de mandato. El arconte tiene el poder de interpretar el archivo y, por ende, de hacer la ley. De este modo, todo archivo es económico, en el sentido de que instituye (*nómos*) y conserva (*oikos*: casa), hace la ley y la guarda. En este sentido, el archivo pretende ser un orden determinado al mismo tiempo que la memoria de este orden.

²⁵ En el anterior capítulo, reparamos en el suceso que lleva a Derrida a su reflexión sobre el porvenir. Mencionamos entonces que el autor habla de la promesa de un historiador al fantasma de Freud, misma que consiste en guardar en secreto la confesión de este psicoanalista judío. Dado que la respuesta del fantasma no puede ser otra que la del

La relevancia de este pensamiento teórico en el contexto de nuestro trabajo estriba en lo siguiente: en el poema que nos ocupa, la repetición es el movimiento que propicia la emergencia de aquello que en la escritura guarda silencio y ausencia. De este modo, la Granada de «El peregrino y la ausencia» se asemeja al secreto derridiano. Recordemos que, siendo lo *Otro*, la ciudad de yaba y del poeta hace de lo uno —la ciudad que visita la familia— simplemente el trazo donde la primera yace oculta. La pertinencia de esta correspondencia entre el pensamiento del teórico y el canto de nuestro poeta consiste menos en la concepción de Granada como secreto que como lugar recóndito de la memoria. Veamos: la repetición inserta el olvido en la memoria convirtiendo en trazo todo lo que pretende ser archivo, el secreto, siendo lo que nunca se conoce, lo que nunca deja de ser privado, amenaza el orden público de este escrito; entonces, Granada, aparecida en su desaparición gracias a la repetición de su nombre, es sobre todo olvido y, como tal, el secreto entrañado en todos los espacios de escritura en los que pudimos presentirla. De esta manera, hay algo que Granada, el nombre, nunca nos revela, y a lo que, sin embargo, debe esta ciudad su azarosa aparición. Bajo la luz de esta sospecha, «el viaje a Granada que nunca hicimos» puede ser *el viaje a Granada que posiblemente hicimos* y que, por protegerlo del olvido, por repetirlo en el habla que lo nubla, por convertirlo en experiencia de escritura, por hacerlo verso, lo perdemos, lo olvidamos. Paradójicamente, aquí, olvidar en el verso es una forma, quizás la única, de recordar, de alumbrar. Tal vez por esto, en otro poema, también de *La luz del regreso*, encontramos versos dedicados al olvido que, de alguna forma, concentran mucho de lo que hasta aquí hemos desarrollado. Pero que no sea esta afirmación la que nos convenza de ello, sino el propio poema:

Mesas y camas. Cuartos y espejos.
Partidas y llegadas.
Mares
desiertos montañas:
ciudades en medio:
página en que se escribe el deseo
la leyenda de un alma
la historia de un cuerpo
Y el olvido
fugitivo lector
nos lee en silencio
borrándonos.

(Mitre, 1990: 62)

silencio, en el momento en que la pregunta se dice, se inicia un acto performativo; es decir, la historia queda en suspenso: dada al silencio, dada al porvenir.

Estos versos, como «El peregrino y la ausencia» al escritor, proporcionan al lector sorprendentes correspondencias. Así, por ejemplo, cuando leemos «partidas y llegadas» presentimos en este poema la estrofa que inicia «El peregrino...». Recordemos: «Óyeme pues, yaba Alberto / entrar por fin en Granada / más que dichoso, perplejo / de ver cómo el destino / ata y desata / partidas y llegadas / adioses y regresos». Asimismo, cuando llegamos a «desiertos y montañas» nos sorprendemos habitando el final de «Yaba Alberto»: «Rodeado de montañas / ¿el desierto y la luna / de los orígenes?». Las siguientes correspondencias son menos evidentes, pero no, por esto, menos presentes. ¿Acaso el verso «ciudades en medio» no erige nuevamente Granada precisamente en el medio, en el umbral, en el espacio liminar donde su aparición es fugaz y precaria porque sucede en su desaparición? ¿Acaso no se vuelve a levantar aquí, desde su silencio y su ausencia, como una ciudad legada, heredada, como una ciudad que es otras ciudades, propia, pues, de un diálogo espectral?

Lo propio acaece con los siguientes versos: «página en que se escribe el deseo / la memoria de un alma / la historia de un cuerpo.». Y es que cuando los leemos es imposible no pensar en el viaje que nunca se hizo, ya sea a Granada, a Ítaca o a El Dorado; es imposible no advertir el camino de cualquier parte sobre el que anda el peregrino en aras de un deseo que es también una añoranza, en pos de un destino que es también un origen; es, pues, imposible no oír y mirar sobre la página el movimiento de una víbora negra de palabras donde parece haberse guardado lo perdido, el trazo tras trazo que en la huella de la historia de un cuerpo, que es leyenda trazada por el poeta, por yaba o por cualquier hombre, dibuja la memoria de un alma: «Mesas y camas. Cuartos y espejos», como ollas y sillas. «Y el olvido —concluye el poema— fugitivo lector / nos lee en silencio / borrándonos». Y es que hay que ser olvido, fugitivo y no muerto, para no ser lo ido, el espíritu de un trazo, nunca el trazo, aquello que el viento nos trae en su pasar: un buen baño y no la reliquia de una ciudad; menos, por lo tanto, el Baño del Nogal que el «(Hamman al-Yawza)» de Abu Yafar Ibn Saíd; habrá que ser, pues, en las palabras natales, que son las que —dice Mitre— «fielmente nos siguen camino de cualquier parte.»²⁶ (Mitre, 2007; C4); nos siguen como el origen errante que habitamos, como el destino en los versos que el olvido lee en silencio, como el silencio que los vacía y como el vacío que nos concede, una vez más, en el la marea del viento, una palabra natal: yaba, Granada, montañas, desiertos, partidas, llegadas: «Mares» que, en su movimiento, van y vienen, sin partir ni llegar nunca del todo; que, en su movimiento, nos conceden palabras natales, apariciones, menos como seres que

²⁶ Con esta frase, entre otras, Mitre explica a uno de sus entrevistadores porqué no escribe poesía en lengua foránea.

como las sensaciones que habitan los seres, menos como presencia que como el matiz de un nombre, de un origen, de un cuerpo, de un secreto, quizás Granada.

Sucede que el poema, ciertamente, es escritura, pero no archivo. En este último, la aparición del secreto es un mal —«mal de archivo», lo llama Derrida— que, anárquico, desmorona el orden que el archivo quiere ser; en nuestro poema, en cambio, la aparición del canto silencioso que es Granada provoca el vaciamiento de la palabra, la torna trazo, es cierto, pero no lo hace como mal de archivo, sino, por el contrario, en beneficio de la labor de la palabra poética. Dicho de otra manera, la manifestación del secreto en el poema ocurre en aras de que la palabra como posibilidad, la que queda en el silencio y la ausencia del olvido, se haga posibilidad de la palabra, posibilidad, por lo tanto, de realidad, entendida esta última como intensidad y profundidad. Así, a diferencia del archivo, vulnerable al porvenir, nuestro poema debe la memoria que es al secreto que habita el olvido abriendo el pasado como posibilidad del porvenir, como imposibilidad, por lo tanto, del olvido. Y es que el poema, más aún que escritura, es experiencia de escritura, más aún que trazo es el movimiento de una víbora negra; el secreto es el poema, no un mal de archivo, sino la entrega a la fascinación, como diría Blanchot, de la ausencia de tiempo, donde el pasado es apenas la sombra de un pasado, donde, por nunca acaecer y repetirse siempre, el regreso es una forma de porvenir.

En resumen, porque Granada es el nombre de un viaje que posiblemente se hizo; porque la escritura, lejos de remitirnos a un mal de archivo, nos concede la probabilidad del instante del regreso asombroso de esta ciudad; porque este regreso está dado al porvenir; porque en la ausencia de tiempo el porvenir siempre es porvenir y, por lo tanto, Granada el nombre de una ciudad que aparece desvaneciéndose; porque este desvanecimiento la sumerge en el nombre de un viaje que posiblemente se hizo; porque, entonces, todo se repite una vez más; porque la repetición de Granada en su nombre errante nos otorga, aunque *desapariiente*, su aparición; porque esta ciudad, como todas las cosas, se origina cuando se nombra, se corporeiza cuando se origina, se nombra cuando se corporeiza; por todo esto, Granada es el eterno recuerdo que guardamos en las prolongaciones del olvido; ahí donde, como dijimos arriba, es legado de un canto; así también, una marea de sensaciones: sonido y forma, efectivamente, pero del mismo modo, como veremos, tacto, olor y sabor, que son los matices de una Granada olvidada; más bien, de una Granada protegida en el olvido, donde habiéndola perdido, y por esto mismo, no la perdemos.

Así, cuando las voces del tertulio Saíd y del poeta granadino convergen en una de las correspondencias por las que dialogan dos poemas, en los versos de Abu Yafar Ibn Saíd, oímos

la voz del *Otro* prolongando el canto al Hamman al Yawza. Así, la dulzura de un baño viaja de voz en voz, de un poema del siglo XII²⁷ a otro del XX, de la memoria de un hombre a la tertulia de otro, de la versión original a una traducción y de esta última a una modificación; viaja el espíritu, diría Mitre, no la letra. Así, en la leyenda de un alma, trasciende la sensación que concentra todas las Granadas de todos los hombres que la han deseado. Así, cuando leemos «*un baño es más dulce / que la cosecha del éxito*», nuestro cuerpo siente la profundidad y la intensidad que hace de este baño Granada. Entonces sentimos que casi palpamos una realidad, misma que, sin embargo, en el instante repetido en el que el primer poeta la escribe, deviene ausencia de realidad, silencio, lejanía, olvido. Y es que ni bien el alma se hace leyenda, la letra se queda, sola, vacía, muda, y el alma viaja. Así, alma y letra forman la palabra errante y, en ella, el alma, como el viento, apela a nuestro cuerpo para anunciar su regreso, siendo que entonces habita, como un alma nueva, la misma leyenda. Este movimiento —que es movimiento infinito de morir, añadiría Blanchot—, por el cual la palabra, siendo la misma, siempre es otra, ahonda el olvido y abre el abismo de la escritura. En su *Poesía y realidad*, Juarroz arguye que el oficio del poeta consiste «en un modo de oficiar en sentido casi litúrgico: hablar ante el abismo en el que estamos con el abismo que somos, hablar de otra manera delante de lo que uno es, delante de los otros, delante de todo, delante de nada» (Juarroz, 2000: 9).

Cuando el abismo de la escritura es generado por el olvido, hablar ante este abismo es como hablar ante el vacío. Como dice Juarroz, el oficio del poeta implica también «hablar de otra manera»; así, de lo que se trata es de crear otra realidad, de hacer de uno, de los otros, de todo y de la nada un complejo de posibilidad que nos salve del vacío. En este sentido, efectivamente, frente al abismo, se abre el porvenir. Sin embargo, entendemos con Blanchot que hablar entraña la cercanía de lo *Otro*. De esta manera, si, por un lado, vemos gestarse en el habla un porvenir posible; por otro, presentimos resonancias que forman vislumbres de posibles pasados ahí donde debiera originarse el porvenir. Entonces, si, como decíamos arriba, el regreso es una forma del porvenir, el porvenir es lo que nuestros sentidos hacen de aquellas resonancias secretas que se manifiestan desde un tiempo perdido. En suma, el porvenir es menos un acaecimiento que la forma de una sensación producida por el olvido.

Así, por ejemplo, la dulzura de un baño, al deslizarse de una voz a otra, nos toca el cuerpo en un pasado posible pero olvidado. La sensación produce el vacío cuya forma nos espera

²⁷ En «Cuento de un canto», Mitre no omite la presentación de Abu Yafar Ibn Saíd. Nos cuenta que se trata de un poeta del siglo XII, cuyo fin trágico lo provoca el amor que sentía por la poetisa Hafsa, ya que el gobernador de Granada, también enamorado de esta mujer, ordena la muerte del poeta.

en el porvenir de un peregrinaje seducido por sensaciones que, del mismo modo que el baño, que el agua, apelan a nuestros sentidos:

Fragmento 4

Poco más adelante,
en la Cuesta del Chapiz
siente el oleaje de aromas
que envían los cármenes
de pinos y cipreses.

Siguiendo el rumor que crece
aquí la plaza Aliatar:
gozo de hombres y mujeres,
copas de vino y cerveza,
y exordios a una visión:
berenjenas,
gambas,
almejas...
¡Anímate, yaba,
que saben a resurrección!

(Mitre, 1990: 14-15)

En la primera estrofa de este fragmento asistimos a un «oleaje de aromas», como si fueran las sensaciones las que formarían el camino a seguir hasta nuestro destino-origen. Como bien advierte Antezana, el mar es una constante en Mitre (Antezana, 1986; 290), observación que nos lleva a pensar en nuestro poeta desde la siguiente afirmación de Bachelard: «Un poeta que conserva por doquiera la supremacía de las imágenes del mar en cierto modo pondrá de nuevo las olas de la tierra en movimiento.» (Bachelard, 1994: 250). En la estrofa que nos ocupa, la cuesta que sostiene el peregrinaje se inunda de aromas. Colmado el espacio de oleajes etéreos, esta estrofa dibuja el movimiento de la peregrinación como análogo al del mar. El peregrino sigue menos la Cuesta del Chapiz que las emanaciones de los cármenes de pinos y cipreses — «siente el oleaje de aromas», dice—, como si sustituyera el andar por el dejarse llevar. De esta manera, no sólo el aire, sino también la cuesta y el poeta forman el oleaje de estos versos. Blumenberg dice del mar: «no conoce huella de lo que ha sucedido» (Blumenberg, 1992: 28). Por lo tanto, las sensaciones que llegan con la marea pertenecen al vacío del olvido. Del mismo modo, en nuestro poema, los aromas que son *enviados* por los cármenes de pinos y cipreses, justamente por ser envíos, traen consigo algo que corresponde al poeta, algo que, siendo desconocido o, quizás, no recordado, parece llegar desde aquellas regiones sin horizonte. Así, el poeta recibe estos envíos como sensaciones de cuya novedad goza.

La segunda estrofa del fragmento 3 mantiene al peregrino navegando en el espíritu del mar. El poeta sigue, pues, «el rumor que crece», como cuando uno, frente al oleaje, oye cómo las

olas se acercan hasta romperse. Del mismo modo, en esta estrofa, al rumor que crece sucede la plaza Aliatar, donde estalla el «gozo de hombres y mujeres, / copas de vino y cerveza / y exordios a una visión». ¿Acaso no es análoga esta imagen a la algarabía, al caos y al ruido que produce el mar cuando sus olas se rompen? Es, pues, imposible no imaginar aquí el desorden con el que se mueven los hombres y las mujeres que gozan, el choque, quizás, entre copas de vino y cerveza, y la comida abundante, comida de mar —«gambas / almejas»—, que completa esta detonación. «Exordios a una visión», articula el poeta frente a estos sabores marítimos, como si adivinara en ellos, en la sensación que producen, la forma de un destino como visión terminal. Entonces, concluye: «¡Anímate, yaba, / que saben a resurrección!». Con respecto a estos versos, en «Cuento de un canto», Mitre nos concede un testimonio. Habiendo desembocado en la plaza Aliatar, pide en un bar una cerveza y una ración de almejas. Entonces, sucede:

[Un] parroquiano se me acerca y, tomándome del brazo, me dice: «Venga, venga un momento conmigo que voy a mostrarle algo que acaso no está en su guía». Me llevó fuera y, tras unos pasos, extendió el brazo, señalando hacia el pie del antiguo cementerio árabe. «Eso quería enseñarle». Y no dijo nada más. (Mitre, 1990: 19).

Poco más adelante, el poeta se pregunta: «¿no era extraño que un desconocido viniera así, de manera tan gratuita y tajante, a mostrarme el antiguo cementerio musulmán?»; y, frente esta pregunta, presiente: «y entre largos sorbos y breves bocados empecé a sentir, impalpable y nítida como la luz, la presencia de mi padre. Sí, estaba conmigo y ya podía convidarlo: *Anímate, yaba, que saben a resurrección*»²⁸

Esta historia nos concede una nueva correspondencia: cuando el poeta pronuncia estos últimos versos, se hallaba en un bar, donde, además de almejas, había pedido una cerveza. El regreso a la primera estrofa de «Yaba Alberto» despierta en nuestra memoria versos tales como «Entro en el bar forastero / distante / pido una cerveza / y espero» (Mitre, 1990: 9). En nuestra lectura, en el capítulo II, entendimos que, en la espera que funda una cerveza, yaba aparece y, vacilante, en su silencio, desaparece como regresando a la página huérfana, a la ausencia a la que pertenece, donde, otra vez, una cerveza, la misma cerveza, funda una espera. Ahora, el cuento que encierra el canto, en el momento en el que yaba es invitado al sabor extendido por un par de versos, el encuentro se inicia, otra vez, con una cerveza, como si esta última debiera necesariamente integrarse a los sabores marítimos para gestar el anuncio de una visión, que esta vez, es visión-destino. Así, pedida la cerveza, el ambiente se colma de extrañeza:

²⁸ En el capítulo 2, este fragmento dio pie al desarrollo de nuestra lectura de «Yaba Alberto», precisamente porque en este punto, una sensación le otorga al poeta la presencia del padre, tanto en términos de intensidad (como una luz nítida) como en términos de profundidad (como una luz impalpable).

repentinamente, aparece un desconocido para mostrar al poeta, sin solicitud alguna, no otra cosa que las regiones sin horizonte que habitan los muertos, algo, efectivamente, «que acaso no está su guía», ni en guía alguna. Entonces, la sensación de mar y cerveza —«entre largos sorbos y breves bocados»— suscita los versos de resurrección: «Anímate, yaba, / que saben a resurrección.», como si estos sabores, del mismo modo que los aromas de pinos y cipreses, trajeran en su oleaje, en su movimiento marítimo, desde la lejanía donde el mar pierde su horizonte, donde el olvido nos borra, la presencia requerida —el matiz de una presencia, diría Milán; una luz nítida e impalpable, añadiría Mitre—, para que un nombre —yaba Alberto— alumbre el alma de un padre en cada apelación a nuestros sentidos, para que una promesa conjunta peregrine, finalmente, hacia el deseo cumplido.

Sí —enuncia, pues, nuestro poeta—, "El peregrino..." era hijo de «Yaba Alberto». ¿Y no es él quién va tomando la palabra y la pluma y anota o transcribe *al pie de la letra*? Y así fui sabiendo que si «Yaba Alberto» era un río de imágenes y nombres desatados por la pérdida, y su orilla la del duelo, «El peregrino...» quería tocar la otra orilla, la del deseo, y desde ella desviar el curso de ese río original hacia el cumplimiento gozoso de lo posible no realizado. (Mitre, 1990: 22).

Ahora bien, el regreso en pos del porvenir, que una voz poética «transcribe *al pie de la letra*», implica instaurar, aquí y ahora, la lejanía. Colmados el espacio y el tiempo de sensaciones que corresponden al olvido —al mar que no conoce huella de lo sucedido, a lo que, por lo tanto, es lo no realizado—, la memoria gesta el porvenir como posibilidad del pasado, como «cumplimiento gozoso de lo no realizado». De esta manera, ausente el presente, y asidos únicamente a pasados ambiguos y porvenires inciertos, habitamos la lejanía. Esto quiere decir que el regreso de yaba, como todo lo que rodea al peregrino, ocurre en el espacio-tiempo liminar, entre la cercanía y la lejanía, donde todo ser es tanto el sí-mismo como el otro. Por lo tanto, aquello que nos proporciona la posibilidad de regresar a Ítaca para llegar a El Dorado, es también lo que torna errante nuestro andar. Y es que en este lugar de umbrales, no existe fidelidad entre la letra y la realidad que se transcribe. Ni bien anotamos lo que la realidad imagina, perdemos en nuestras notas la realidad; si, olvidándonos de la letra, somos fieles al espíritu, perdemos el asidero de nuestro destino. Sucede que, en el primer caso, la letra no produce signos como certezas de presencias absolutas, sino sólo palabras como huellas de un andar; en el segundo caso, se borra la huella y, con ella, el origen de «la leyenda de un alma» o de «la historia de un cuerpo»; así también, nuestro destino. De esta manera, escribir *al pie de la letra* es un modo de errar, errar un modo de olvidar y olvidar un modo de recordar, sin saber que recordamos, lo que, entonces, escribimos al pie de la letra.

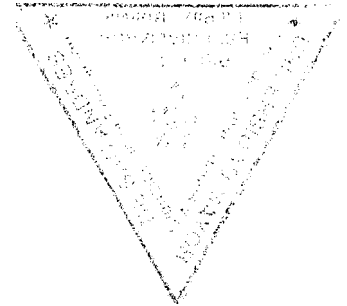
IV.3.3. El destino: el borramiento de una huella y el origen perdido

Por lo tanto, la realidad, que es toda novedad por ser toda olvido, existe sólo como una página huérfana que tienta a la escritura o como la extensión de la nieve immaculada que tienta a la huella. Así, en *Líneas de otoño*, leemos:

Y el mantel que prolonga a la nieve
sobre la mesa del bar
bajo la mirada que lee
lo que al azar la realidad inventa.

Y el poema que dice
al pie de la letra.

(Mitre, 1993: 26)



Estas estrofas, las últimas del poema "Al pie de la letra" del libro *Líneas de Otoño*, suceden a la imagen que produce la aparición repentina de una mujer en una esquina anónima. Sin embargo, de alguna manera, suceden también a la aparición de yaba en el camino de cualquier parte que recorre un peregrino errante «¿y no es él —se preguntaba el poeta— quien (...) transcribe *al pie de la letra?*». Así, sobre la mesa de un bar en el que se pide una cerveza, donde la ausencia es el mirador de realidades olvidadas, se prolonga la nieve «bajo la mirada que lee / lo que al azar la realidad inventa». Si la escritura es al blanco de la página lo que la huella es al de la nieve, escribir es una manera de dejar huella. Pero entonces, como decíamos arriba, no conservamos nada del designio de la realidad, sólo una sensación que pertenece cada vez más al olvido. Sobre la nieve, la huella se borra; sobre la página, la escritura: «bajo la mirada que lee» sólo existe el blanco que seduce al pie como a la pluma. Y es que andar es escribir; y la letra, como el paso, un golpe de azar o «lo que al azar la realidad inventa»; el poema, entonces, una página huérfana. Frente a esto, el poeta no puede más que contemplar el destino insoslayable del hombre de devenir peregrino. Así, en *Desde tu cuerpo*, le dice a su hijo:

Garabateas lo primeros pasos:
andar es escribir
el secreto dictado
de Dios, de los astros o ¿de quién?

(Mitre, 1984: 73)

Sucede que, perdido el origen ahí donde alguien o algo garabatea el primer paso, perdida la realidad ahí donde se borra la primera huella, se origina un secreto que trasciende velado de un paso a otro, de un trazo a otro. Esto implica que cada nuevo paso-trazo, deseando ser el secreto, abisma el vacío, el olvido, por el que toda palabra es errante y todo hombre peregrino. De esta

manera, perdida la palabra, perdido el hombre, perdida la realidad, ¿quién o qué —se pregunta el poeta— dicta esas otras realidades que misteriosamente aparecen, precarias, fugaces, en su desaparición? Visiones en las que, en su instante, parecen permitirnos percibir el origen perdido o adivinar el porvenir como regreso. ¿Quién las dicta, se pregunta el poeta? ¿Dios, los astros: el destino?; o bien, ¿son, lo que al azar, la realidad inventa? Ingreseemos, pues, en el abismo de estas preguntas ahí donde una mirada se levanta una vez que yaba, compañero de peregrinaje, regresa en una marea de sensaciones que integra desde la dulzura de un baño, el rumor del gozo, el aroma de pinos y cipreses, hasta el estallido del oleaje en versos de resurrección:

Fragmento 5

Y escucha, escucha esa voz
que hiere como saeta.
¿No es andina la queja que cuenta?
Anota, yaba, anota al pie de la letra:
*Como guitarra sin cuerdas
se va quedando la Unión;
unos que mata la mina,
otros que se lleva Dios.*

Y ahora ¡de prisa, yaba, de prisa!
que el tiempo que ni vuelve ni tropieza
se lleva ya la luz de este día
y la sombra trepa las rejas.
De prisa, por la calle del Agua
a la puerta Ziyada
y luego al Mirador,
y alza losalcones de tus cejas
que allí está

¡Allah Akbar!
¡Allí!

yaba,
por lo que tú más querías
¡dime si la divisas!
—¡Altas son y relucían!

(Mitre, 1990: 15)

En su carta-reencuentro, Mitre nos cuenta que elige la copla que figura en el fragmento 5 por las ventajas que la favorecen. Entre éstas, menciona «su precisión y brevedad», «su pertinencia para referirse al drama de los mineros bolivianos» y la semejanza entre la cargas semánticas de COB y Unión, «nombre de un pueblo minero de Levante» (Mitre, 1990: 21). No obstante, declara, esta copla ocupa el espacio que, en el momento en el que una marea de sensaciones suscita la presencia de su padre, pertenecía a otra: «Y poco más luego se oyó, arabesco de sube y baja, cima y sima, una copla flamenca cuya letra de tema amoroso no es, por supuesto, la que aparecería en mi poema» (p. 20). A pesar de que en la letra no se conserva la copla que, sin

embrago, sí se oye en el andar, en ella se mantiene el arabesco de sube y baja, cima y sima, que apela al oído del poeta. Se mantiene, pues, la marea, el movimiento del mar, lo que con su oleaje parte y llega: la escritura al pie de la letra por la que erramos, la errancia por la que olvidamos, el olvido por el que recordamos lo que entonces escribimos otra vez, por primera vez, al pie de la letra.

Si «El peregrino...» es, como apunta Mitre en páginas anteriores, un poema «*dictado* por un azar o por una cadena de azares obediente a una secreta lógica»²⁹ y si, además, como advertimos, su movimiento es el de la marea, entonces: Porque este poema —escrito al pie de la letra, como declara el poeta— es un peregrinaje por el mundo fiel al dictado del azar, en él todo paso hace de cada nombre la huella de un andar: entre La Sierra Nevada y el río Genil, por las orillas del Darro hasta el Albayzín, del puente del Cadí a la torre de Comares y el Baño del Nogal, subiendo la cuesta del Chapiz hasta la plaza Aliatar...—; y viceversa: porque «El peregrino...» sufre el paso que hace de cada nombre la huella de un andar, este poema dice al pie de la letra, fiel al dictado del azar.

Derrida, en una conferencia que dedica a la reflexión nocional sobre la «diferencia», crea una sujeción compuesta por las nociones de huella, olvido y presente y la fundamenta con los sentidos del verbo diferir. El diferir, aclara, es a la vez un verbo de temporización y espaciamento. El primero de estos sentidos implica «dejar para más tarde»; el segundo, «no ser idéntico, ser otro». En otras palabras, diferir es la suspensión del cumplimiento de un deseo y el alejamiento por el que existe la diferencia. Con el objeto de hacer justicia a esta polisemia, de tal suerte que no se tenga porqué elegir entre uno de sus dos sentidos, Derrida sustituye el término «diferencia» por el de «diferancia». La diferancia, añade, es «el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye "históricamente" como entramado de diferencias». En suma, la diferancia hace posible el movimiento de la significación si y sólo si el presente se constituye de la relación con lo que no es él en absoluto. Se trata de la búsqueda del reencuentro con el placer ahí donde se difiere la presencia; a su vez, es relación con la presencia imposible. La diferancia, el retardamiento, hace del presente no una síntesis del pasado y del futuro, de rastros y de aberturas, sino un contacto con «un pasado que nunca ha sido presente y que no lo será jamás, cuyo "por-venir" nunca será la producción o la reproducción en la forma de la presencia». Continúa Derrida: «Hay que dejar en todo rigor aparecer/desaparecer la [huella] de lo que nunca puede presentarse, [huella] que en sí misma no

²⁹ El subrayado es nuestro.

puede nunca presentarse». Siempre difiriendo, se borra al aparecer y, al hacerlo, deja huella. En este sentido, el olvido es la desaparición en la aparición, la ausencia de huella, que es la huella de la huella. Así, la huella es una desaparición sin retorno y, sin embargo, su pérdida misma está abrigada, retardada. La huella que desaparece en su aparición, concluye el teórico, escapa a todos los nombres y determinaciones en los que se abriga y disimula. (Derrida, 1998).

La razón por la que integramos este desarrollo teórico en nuestro trabajo es porque nos permite consolidar muchos aspectos del poema que nos ocupa, mismos que, en el transcurso de nuestra lectura, han salido a la luz. Con tal objeto, tomamos algunos de los elementos que en Derrida se explican desde la noción de diferencia, pero no la noción como tal. Es, pues, la sujeción entre huella, olvido y presente la que nos otorga la herramienta que buscamos; no así la sustitución teórica de un término por otro ni sus implicancias.

Ahora bien, poco antes de abrir este paréntesis otorgado a Derrida, decíamos que «El peregrino...», respondiendo al movimiento de su marea, es a la vez un peregrinaje por el mundo que deja huella de su andar y la huella de un andar por la que se peregrina por el mundo. Esto se torna perceptible en la primera estrofa de nuestro fragmento 5, en la que un canto acompaña el instante del regreso de yaba, otorgándonos el presentimiento de la lejanía en el seno de la cercanía. De este modo, apuntamos páginas atrás, se abre el umbral donde, entre lo lejano y lo cercano, nos hacemos errantes. Concentrados en este lugar liminar, oigamos una vez más los primeros versos de este fragmento: «Y escucha, escucha esa voz / que hiere como saeta. / ¿No es andina la queja que cuenta?» Aquí es casi inmediatamente perceptible el segundo sentido de diferir expuesto por Derrida: «no ser idéntico, ser otro»; no así el primero: «dejar para más tarde», lo cual es significativo si consideramos, por lo que pudimos ver hasta aquí, que este poema canta el cumplimiento de un deseo.

Efectivamente, una copla flamenca de tema amoroso deviene en el poema una concentrada en el drama minero; más aún, en el seno de una copla dedicada a un pueblo minero de Levante, borrando a esta última, aparece otra referida, en palabras del poeta, «al drama de los mineros bolivianos», y así la Unión, siendo el nombre de aquel pueblo, suena como a COB. El espacio que aquí peregrinamos es un complejo de regresos, una juntura de posibles presentes no realizados, olvidados. Así, no es extraño que sea una pregunta, la manifestación de una duda — «¿No es andina la queja que cuenta?»—, la que otorgue al poeta el modo de referirse al canto que escucha. Y es que aquí, por estar tanto presente, el presente está ausente, «se constituye — añadiría Derrida— de la relación con lo que no es él en absoluto»: la realidad inventa sobre el blanco de una página huérfana lo que el peregrino olvida, quien, entonces, para no perder la

copla y, con ella, la presencia de la queja andina de los orígenes, solicita: «Anota, yaba, anota / al pie de la letra». Y ni bien se anota, ni bien el poema la escribe, la perdemos en la letra: «*Como guitarra sin cuerdas / se va quedando la Unión; unos que mata la mina / otros que se lleva Dios*». Copla nueva esta última que, transcrita al pie de la letra, es menos el canto de un drama minero boliviano, menos aún el canto de un pueblo de Levante, menos aún una copla de amor, que el borramiento de la copla —«como guitarra sin cuerdas»—, el del pueblo —«unos que mata la mina / otros que se lleva Dios»—, el de la queja minera boliviana —«se va quedando la Unión»—, el de nuestro origen andino —«¿No es andina la queja que cuenta?»— en la duda de una pregunta que nos sitúa entre la presencia y la ausencia de la verdad de un canto, de la verdad de un pasado —«que nunca ha sido presente, añadiría Derrida y que no lo será jamás.»—. Sucede que el canto es menos todo lo que pretende ser que apenas la huella de lo posible no realizado. Huella que en sí misma, oímos pronunciar al teórico que nos acompaña, «no puede nunca presentarse»: se borra al aparecer y deja huella al desaparecer, siendo así el olvido lo que apareciendo desaparece: una copla emitida por una guitarra sin cuerdas, un pueblo en el seno de la muerte, una queja familiar en una lejanía foránea, un origen donde perdemos el origen. El olvido es, pues, el abismo de la huella. Por Derrida sabemos que el desaparecer deja huella y el aparecer la borra; en estos términos, la copla de nuestro poema es un canto que se vacía dejando el trazo por el que puede ser otro canto donde el primero es olvido. Así, el abismo del olvido es la huella de otra huella y no la del nombre o la de la determinación; es la forma de la imposibilidad del regreso, la de la pérdida irremediable del origen. Entonces adquiere importancia el segundo sentido de diferir: el retardamiento por el que nunca llegamos a nuestro destino, por el que nuestro deseo es siempre deseo incumplido.

Lo anterior nos permite retomar las preguntas que dieron pie a esta reflexión: ¿Quién dicta aquellas visiones que parecen devolvernos lo que hemos perdido? ¿Quién inventa esas posibilidades que parecen regresarnos al origen? ¿Son designios de un destino, de una secreta lógica, o una puesta en juego de la imposibilidad, donde se apela a las probabilidades que nos otorga el azar? El andar del peregrino deja huella a la vez que éste debe a la huella su peregrinaje; el caminar hasta la Plaza Aliatar deja un rastro de nombres que componen un poema-reencuentro, a la vez que el trazo que se transcribe al pie de la letra estalla en una copla que, como las olas del mar, ni bien se rompe, se va sin conocer huella de lo que ha sucedido; por lo anterior, nuestro destino no es otro que el de ser peregrinos. Debido a que andar es escribir, la escritura es un destino forzoso: el del poeta, como señalamos en páginas anteriores, pero también el del hombre. Debido, a su vez, a que escribir, andar, dibuja la huella de nuestro peregrinaje,

nuestro destino irremediable es la pérdida sin retorno del origen, nuestra condición de náufragos por la que nunca encontramos Ítaca ni llegamos a El Dorado, por la que, en suma, carecemos de destino. En la primera estrofa de «El peregrino...», leíamos: «entrar por fin en Granada / más que dichoso, perplejo / de ver cómo el destino / ata y desata / partidas y llegadas / adioses y regresos». Por destino entendimos aquí una fuerza mayor, poética, que dirige un encadenamiento favorable de correspondencias por la que se gesta un poema. Pues bien, este destino, que es la escritura, nunca se forma como punto de llegada, sino como la llegada en tanto sinónimo de la partida, como el regreso que precipita el adiós, como un destino que no es destino. Por esto, en aras de cumplir nuestro deseo, de salvar nuestra carencia, de llegar al reencuentro, de no ser una falta, tentamos al azar, convertimos en cálculo de probabilidad la imposibilidad, y si, para utilizar las palabras de Bachelard, «lo posible es una tentación que lo real siempre termina por aceptar», lo perdido en que el olvido ha convertido lo que hemos vivido, lo que, por lo tanto nunca hemos vivido, no se revela, es cierto, no se hace presente, pero se manifiesta: en algún lugar inalcanzable de aquellas regiones sin horizonte, en algún momento desaparecido en el abismo del olvido, en alguna lejanía intuida en la cercanía que habitamos, hay un origen que es el legado del silencio, un secreto que viaja de un oírme a un dime a través de una marea de sensaciones que apelan a nuestros sentidos, un reencuentro ahí donde nuestro primer paso garabatea la huella que nos hace peregrinos.

En suma, por ser nuestro destino la escritura, carecemos de destino, es cierto, pero contamos con el azar, con la vislumbre que la repetición, huella tras huella, termina por otorgarnos el instante precario en el que la escritura abre el intervalo entre la palabra que alumbró y el habla que nubla, de tal suerte que hallemos en él, no el origen, pero sí al menos una experiencia de origen: ver, aunque en su oscurecimiento, la luz. El único destino posible del peregrino es este intervalo, en cuyo tiempo y espacio, la duración y la distancia están ausentes. Así, cuando una copla que canta el regreso —el de yaba, el del poeta, el de los mineros bolivianos, el de los hombres— suscita aquel intervalo, la prisa urge: «Y ahora ¡de prisa, yaba, de prisa! / que el tiempo que ni vuelve ni tropieza / se lleva ya la luz de este día / y la sombra trepa las rejas.»; y la prisa urge porque lo que aparece como siendo la primera vez repite el movimiento por el que esta aparición borra la huella que deja al desaparecer; es decir, vacía el paso, la letra, y nos deja la sola impronta, el mero trazo, a donde no regresa, porque el tiempo no vuelve sino siendo lo que no es, pues el tiempo tampoco tropieza; y la prisa urge porque se trata menos del origen, del destino, que del instante en el que lo perdemos bajo el efecto de una luz

menguante. Así, repite el poeta: «De prisa, por la calle del Agua / a la Puerta Ziyada / y luego al Mirador / y alza los halcones de tus cejas / que allí está / ¡Allah Akbar! / ¡Allí!».

Cuando Mitre se refiere en su carta a estos versos, apunta: «había que apresurarse para pescar el poniente sobre la Alhambra; de modo que salí (salimos) para seguir cuesta arriba por la calle del Agua y luego a la Plaza Larga —obviada en el poema— y, por la puerta Ziyada, empalmar el tramo final hacia el mirador...» (Mitre, 1990: 20). Sabemos que para Mitre la ausencia es un mirador de realidades olvidadas. Por lo que hemos desarrollado hasta aquí, entendemos que estas realidades, no perteneciendo al pasado ni al porvenir, no pueden regresar sino como una experiencia de origen, como la repetición de la impresión de la primera huella ahí donde, por lo tanto, aparecen desapareciendo. Así, la ausencia como mirador de lo olvidado, es, de alguna manera, este intervalo, donde la ausencia se confunde con la presencia. Por esto, el Mirador de nuestro poema se carga de sentidos: como punto de llegada, es el destino imposible que confiamos al azar, es el intervalo entre el recuerdo y el olvido, entre la luz y la sombra —«había que apresurarse para pescar el poniente»—, entre la presencia y la ausencia —«salí», dice el poeta, «(salimos)», aclara—, es un umbral, una puerta, quizás como la «puerta de Ziyada»; en fin, una experiencia de origen como una experiencia de mar (cuyo oleaje llegando se va), una «calle del Agua», por lo tanto, que, a diferencia de la Plaza Larga (obviada en el poema: tiempo y espacio ausente en el intervalo-umbral), no se puede dejar de andar.

Alcanzado finalmente el mirador, oímos cómo dos poemas se convocan mutuamente en un verso: «y alza los halcones de tus cejas». Mitre percibe aquí dos correspondencias o simetrías: una de orden horizontal, producida por la presencia modificada del «descienden / los halcones / de tus cejas» de «Yaba Alberto»; y otra de orden vertical, generada por la rima entre *rejas* («y la sombra trepa las rejas») y *cejas*. (Mitre, 1990: 22). La primera simetría transforma la pérdida que genera el descenso de la mirada en «Yaba Alberto» en una epifanía suscitada por la mirada que se levanta en «El peregrino...». Mientras en «Yaba Alberto», como advertimos en el capítulo II, el descenso de la mirada nos conducía hacia la página huérfana, al borramiento del encuentro, a la soledad, en «El peregrino...», esta página se escribe para pescar la luz menguante de la palabra, el poniente sobre la Alhambra, la mirada que forma lo que la luz alumbra en el silencio de un nombre (el nombre Alhambra es no aparece en el poema); y esta página se escribe aunque este andar o desandar sea otra vez el borramiento de la página, aunque una segunda simetría vincule la luz de las cejas que se levantan con la sombra que oscurece las rejas: «y alza los halcones de tus cejas / que allí está / ¡Allah Akbar! / ¡Allí!»: nombrándose en la ausencia de su nombre, originándose en el borramiento de su huella, corporeizándose en la muerte de una luz,

allí está, ¡Oh gran Dios!, ¡allí!; «yaba, por lo que tú más querías / ¡dime si la divisas! / ¡Altas son y relucían!» Y en estos últimos versos los tiempos de los verbos confirman el espacio-tiempo, el instante, del intervalo-umbral. La confusión entre el presente y el pasado ---el «divisas» entre el «querías» y el «relucían»---, genera la sospecha que desde un presente se mira, se divisa, lo que en un entonces relucía. De este modo, aquello que ahora se mira es también aquello que alguna vez se miró; sin embargo, también es lo que se mira por primera vez: «Y allí estaba ---escribe Mitre en su epístola---, fiel a sí misma, pese a tanta mirada y postal turística; allí estaba por primera vez como siempre, porque la Alhambra es como el mar...» (Mitre, 1990: 22). Asimismo, aquel «por lo que tú más querías» entraña el reconocimiento de que es un muerto a quien se habla, a una ausencia, pero a una ausencia que divisa, que cumple, aquí y ahora, su deseo.

Como ausencia desde donde se divisan realidades olvidadas, el mirador, solamente él, es presente y lo que desde él se divisa es pasado, el «querías» y el «relucían». Sin embargo, el mirador es ausencia y, por lo tanto, también ausencia de presente; así, lo que desde él se divisa es un pasado nunca acaecido y un porvenir jamás venidero. Por lo tanto, desde el mirador se divisan pasados posibles: por un lado, el «querías» que entraña un deseo posiblemente no realizado; por otro, el «relucían» que sugiere el cumplimiento de lo posible no realizado. Esto último es un obrar, un andar; por lo tanto, deja huella. A su vez, como pudimos apreciar, la huella es el rastro que apareciendo desaparece: olvido. Entonces, el deseo cumplido de lo posible no realizado («relucían») deviene lo posiblemente no realizado («querías»); es decir, el rastro del borramiento de una huella, la huella de la huella, el presente diferido y, con él, el cumplimiento de un deseo; diferido tanto en términos de espacio (se constituye de lo que no es: el «querías» es el «relucían»), como en términos de tiempo (retarda su cumplimiento: el del deseo). Sin embargo, dado que el pasado posible que sugiere el «querías» es el olvido del pasado posible que sugiere el «relucían», dado que la huella del primero sustituye a la del segundo, por ser huella, también sufre su desaparición: hay aquí un olvido del olvido, una ausencia absoluta del pasado y, por lo tanto, esa terrible falta o carencia por la que, quizás, «Yaba Alberto» es una elegía y, en «El peregrino...», el deseo una poderosa intensidad. «El peregrino...», nos contó, pues el poeta, «quería tocar la otra orilla, la del deseo». Por lo tanto, es significativo que se introdujera en él un mirador de realidades olvidadas, donde lo que se divisa se mira por primera vez, como si fuera la primera huella de un andar; un mirador desde donde podamos divisar la posibilidad del cumplimiento de un deseo ahí donde la presencia es imposible, pero donde el poema pone en juego la imposibilidad. En este sentido, no es casual que sea un poeta el que, citando en una carta a otro poeta, diga: «¿Y no define René Char el poema como realización de un deseo que

permanece deseo?». Así, la Alhambra, como la luz que la alumbraba, como el poema, aparece borrándose:

Fragmento 6

III

Pero cae la tarde y ya suenan
campanas cristianas.
Fragua celeste, pasa la luna
sobre la Cruz de la Rauda.
Ya este poema-reencuentro se acaba.
Recógete, yaba, a tu sueño de tierra
en el valle de Cochabamba,
mientras siento el martirio
de tu sangre que corre
en Gaza y Cisjordania,
y en el silencioso adiós ya se pone
por última vez Granada.

(Mitre, 1990: 16)

IV.4. La impresión bajo la luz del regreso

En el transcurso de esta lectura hemos integrado nociones tales como legado, sensación y huella, mismas que forman la de memoria o la de olvido como una forma de memoria. Cabe recordar que en el anterior capítulo vinculamos estas nociones con los sentidos que atribuía Derrida al vocablo «impresión». Éstos son: la impresión de una inscripción (huella), la imposibilidad de amarrar la palabra a un concepto, siendo que lo que nos queda de la palabra no es más que una impresión de la palabra (sensación), y la impresión dejada por el andar vital de un hombre ligado a un nombre (legado). La razón por la que ahora juntamos estas tres nociones responde, precisamente, a la impresión que nos deja la última estrofa (fragmento 6) del poema que nos ocupa, después del largo peregrinaje en el que éste nos ha embarcado: la palabra poética como legado que protege del olvido, una marea de sensaciones como una forma de presentimiento de lo que hemos perdido, la huella de un destino-origen que aparece en su desaparecer. En el momento en el que nuestro peregrinaje cristaliza en el deseo cumplido de una epifanía, en el intervalo donde la epifanía acaece como borramiento, ahí, por lo tanto, donde perdemos el cumplimiento de un deseo, donde «cae la tarde», donde muere la luz, oímos sonar «campanas cristianas». Suenan, como si el poema anunciara el avance cristiano, la derrota de Boabdil, la pérdida de Granada³⁰. Algo de esto, tal vez, llevó a nuestro poeta a tomar la decisión de querer evocar, en sus palabras, «Tras *este poema-reencuentro se acaba (...)*, la figura de Boabdil en el

³⁰ Boabdil (1459-1525) fue el último rey Nazarí de Granada, quien, derrotado por los cristianos, entrega la ciudad a los reyes católicos en 1492.

instante crepuscular —histórico o legendario— en el que desde el hoy llamado Suspiro del Moro en la Cuesta de las Lágrimas, contempla por última vez Granada» (Mitre, 1990: 23). Pero estas campanas suenan también como si anunciaran la caída de la noche, el ensombrecerse de la Alhambra, la luz tenue sobre el mirador, el oscurecimiento del silencio: «Fragua celeste, pasa la luna / sobre la Cruz de la Rauda. / Ya este poema-reencuentro se acaba»³¹. En el intervalo entre estas dos Granadas, la que pierde Boabdil y la que, borrándose en la sombra de la noche, se lleva consigo «el cumplimiento gozoso —diría el poeta— de lo posible no realizado»; en esta juntura, se completa una experiencia de origen: la del instante de la impresión ahí donde se produce la huella como siendo la primera huella, el paso de yaba, como siendo el de Boabdil alejándose de Granada. ¿Y acaso no es el poeta el que dice: «Recógete, yaba, a tu sueño de tierra / en el valle de Cochabamba»? Y es que «este poema-reencuentro se acaba»: el oscuro silencio alumbrado por el desandar de yaba —«desanda / el oscuro silencio que nos separa», había pedido el poeta— regresa a su condición de oscuro silencio. De Boabdil, de yaba, no queda más que una huella borrándose, un deseo cumplido hundiéndose en el olvido por el que deviene un pasado posiblemente no realizado, «el viaje a Granada que nunca hicimos»; más aún, la ausencia plena de un pasado, el vacío gestado por el silencio y la ausencia. Algo semejante a la huella de la Gradiva de Derrida. Sabemos, por lo que este autor nos cuenta en el anterior capítulo, que la obsesión de un arqueólogo por encontrar a Gradiva lo conduce hasta la huella que ella deja sobre las cenizas de una ciudad. Hecho que Derrida atribuye al deseo de aquel hombre por regresar al instante de la impresión de la huella de esta mujer, de tal suerte que el secreto de su impronta pueda ser testimonio. Pero este instante coincide irremediabilmente con el devenir espectro de Gradiva. Ni bien imprime su paso, ella ya es ausencia, secreto, un posible pasado o un posible porvenir, nunca más presente.

Cuando el poema-reencuentro se acaba, deja una huella con sentidos similares a la de Gradiva. El presente difiere de sí mismo: yaba deviene Boabdil, lo uno es lo otro; no hay presente, solamente posibilidades. Asimismo, tanto la huella de yaba como la de Boabdil que, siendo distintas, son la misma, se imprimen con su partida. Entonces, como Gradiva, este padre y este rey vencido se alejan de su impronta y su alejamiento la borra. De esta manera, en la escritura, devienen lo *Otro*. Por esto, tal vez, nuestro fragmento final no deja de sugerir este lugar que es lugar de morir: mengua la luz y el poema-reencuentro se acaba y, con él, el encuentro; se imprime una huella, que solamente puede ser rastro de partida, y alguien se borra en ella;

³¹ La Cruz de la Rauda y San Nicolás (también nombrado en este trabajo) son miradores que pertenecen a Albayzín.

«Recógete, yaba, a tu sueño de tierra», dice el poeta, aceptando, acaso, la partida del padre hacia las regiones sin horizonte de los muertos; y añade: «mientras siento el martirio / de tu sangre que corre / en Gaza y Cisjordania», versos que traen a nuestra memoria aquel de «Yaba Alberto» que enuncia: «la matanza de palestinos»³², y que, junto con «el viaje a Granada que nunca hicimos», suscita un diálogo, que los versos precedentes en «Yaba Alberto» lo señalan «allí, tan lejos, /tan lontananza»; finalmente, «y en el silencioso adiós ya se pone / por última vez Granada».

Estos dos últimos versos responden a la evocación que quiso introducir el poeta en su poema: la figura de Boabdil en el instante en el que contempla Granada por última vez. A su vez, por ser evocación, pero sobre todo por ser la última evocación, tanto porque con ella termina el poema como porque crea el espacio desde el que, a través de Boabdil, contemplamos Granada por última vez; por todo esto, lejos de cerrar el canto, lo abre a la impresión de las sensaciones. Se cuenta que Boabdil, mirando su palacio, suspira y dice ¡Allah Akbar!. Las lágrimas y los suspiros frente a lo que irremediamente se ha perdido despiertan la añoranza. Es significativo que nuestro poeta pronunciara las palabras de Boabdil, no en el momento en el que lo evoca, sino más bien en el instante en el que mira aparecer la Alhambra, no con el dolor de la pérdida, sino con el gozo del deseo que se cumple: «y alza los halcones de tus cejas / que allí está / ¡Allah Akbar!» Una nueva correspondencia, la última quizás, se gesta entre «Yaba Alberto» y «El peregrino...». Es cierto que el «¡Allah Akbar!» de Boabdil es pronunciado en el instante del alumbramiento, pero también es cierto que este instante es el mismo que el del oscurecimiento. Así, cuando aparece la Alhambra ante la mirada de yaba y el poeta desde el mirador de realidades olvidadas, aparece con Boabdil sufriendo, una vez más, por primera vez, el desvanecimiento de su palacio en la página huérfana de un poema. De este modo, a la vez que el alumbramiento transforma los versos «descienden / los halcones / de tus cejas», la pérdida de Granada hace de aquel «Allah Akbar» gozoso, otra vez, el «descienden / los halcones / de tus cejas». De esta manera, la sensación que nos traen la pérdida y la añoranza parece ser la de una elegía que se repite silenciosamente en esas regiones sin horizonte, visibles únicamente desde los miradores de realidades olvidadas. Y es que yaba, Boabdil, pierde la patria como, en este mismo instante, el poeta pierde al padre. Aquí, una vez más, el encuentro se borra y la soledad rodea.

Sin embargo, algo en «El peregrino...» hace que «Yaba Alberto» no sea ya fielmente una elegía, sino, más bien, un canto de vida. Es cierto que la última estrofa no deja de sugerirnos la lejanía que suscita el borramiento, la huella que aparece olvidando, a Granada, a Boabdil, a yaba,

³² Establecemos la correspondencia entre la matanza de palestinos y los actos contra palestinos en la historia de Gaza y Cisjordania.

al poeta... Sin embargo, también es cierto que alude a cercanías concretas: «en el valle de Cochabamba», verso que hace de la lejanía lo próximo; lo propio sucede con los versos «mientras siento el martirio / de tu sangre que corre». Si bien en ellos se percibe la angustia y la rabia de la impotencia (no olvidemos que encontramos una correspondencia entre estos versos y «la matanza de palestinos» de «Yaba Alberto»), también tornan próximo lo lejano en ese martirio y esa sangre que están vivos y se sienten. Así, ese «allí / tan lejos / tan lejanía» de «Yaba Alberto» es «tu sueño de tierra» en «El peregrino...». Por lo tanto, porque el andar deja huella, porque la huella, borrándose, nos guarda en el olvido, porque el olvido produce sensaciones, porque las sensaciones sugieren un reencuentro, porque el reencuentro produce una epifanía; por todo esto, la palabra poética nos protege del olvido, como un legado en el que nos transmitimos silenciosamente de un dime a un óyeme que gestan un diálogo incesante, el habla del *Otro*, el movimiento de morir, la experiencia de escritura, donde la palabra errante nos hace peregrinos. Y porque andar deja huella, «Yaba Alberto» es menos una elegía que un legado poético compuesto de versos que, como los de Pessoa, hacen de yaba lo oído y no lo ido. Y es que, como profesara Bataille, «La poesía (...) nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es la mar que se fue con el sol*. (Bataille, 1997: 30).

Es, entonces, ella misma, una región sin horizonte que se extiende ante nosotros; el movimiento de morir por el que somos el *Otro* en cuya habla peregrinamos secretamente de boca en boca, de trazo en trazo, de poema en poema; es, por lo tanto, un destino en el que perdemos el destino, un complejo de incesantes partidas y llegadas, un origen perdido; ella misma, una huella que se borra, un oleaje que se rompe en rumores de presencia, un legado que dicta el destino pero que asume el azar, una epifanía; en suma, una experiencia de escritura, que es un andar, que es un errar, que es un olvidar, que es un recordar; la imposibilidad del regreso y la puesta en juego de la imposibilidad, un enigma de la palabra hablante; el sonido del viento, la dulzura de un baño; una marea de sensaciones, el horizonte del mar:

Ahí está por primera vez siempre.
Todo entusiasmo o pura serenidad
según su ánimo
obediente
al dictado de los astros.³³
(Mitre, 1990: 47)

³³ Este poema fue extraído de *La luz del regreso*.

«Allí estaba por primera vez como siempre —afirmaba Mitre—, porque la Alhambra es como el mar...». Ahí estaba, por primera vez, cuando «en el silencioso adiós ya se pone / por última vez Granada». Así, en nuestro poema, no sólo tenemos una Alhambra que es como el mar, sino el movimiento del mar que integra tanto a esta Alhambra que está ahí, *por primera vez siempre*, como a aquella Granada cuando se pone *por última vez*. En otras palabras, tenemos un poema que canta la epifanía gozosa por la que yaba y su hijo cumplen su deseo; y así también un poema, el mismo, que sugiere una elegía suspirada por Boabdil en el momento de su partida; un poema, entonces, que suscita a la vez el peregrinaje que emprende el retorno y el desencuentro con el padre, con la tierra, por el que nuestro andar es siempre un volver a andar. «El peregrino...» es, pues, el camino de regreso a «Yaba Alberto». El mismo poeta lo dice: «Recógete, yaba, a tu sueño de tierra». Pero yaba tiene un lugar de regreso, un canto; entonces, «Yaba Alberto», bajo la luz de «El peregrino...», que es la «luz del regreso»³⁴, no es más una elegía: yaba ha regresado, ¡Allah Akbar! Por lo tanto, es, más bien, el legado de un padre, un silencio que se dicta y se escribe al pie de la letra; un olvido que no es olvido, sino una marea de sensaciones; una huella viva en su morir, un andar, un escribir y un regresar al lugar de morir, que es el único regreso posible; un regresar «sereno», así, como el del mar, a un «sueño de tierra»; un regresar, para, desde la ausencia, mirar realidades olvidadas, ser ese «entusiasmo» frente a lo que está ahí por primera vez; ser, otra vez, como el mar: «obediente / al dictado de los astros»: Ser el regreso que «El peregrino...» dicta, no la elegía, ser la *Otra* voz, el dictado mismo de los astros, que compone el «El peregrino...». Así, ser el ocaso en el que se muere para ser la ausencia desde donde se mira una epifanía; pero también; ser el ocaso en el que la luz nace muriendo para ser otra vez regreso y otra vez partida, yaba en su sueño de tierra y Boabdil despidiéndose de Granada. Mientras tanto, alguien, el poeta quizás, entra en un bar forastero, distante, pide una cerveza y espera. Mientras tanto, alguien, en medio de la luz menguante, dictada por cualquier poema, recibe de esta manera una impresión para asistir a un ocaso: *A partir de ese instante sentí, como nunca antes en lo poco que he escrito, que un poema iba escribiendo al otro, y que dialogaban solos, a través de mí pero sin mí, y que yo era tan sólo el intermediario momentáneamente necesario para que ese diálogo se produjera.*

³⁴ La luz del regreso, además de ser el título del poemario al que pertenecen «El peregrino...» y «Yaba Alberto», es también el título de la tercera parte de este libro.

EXÉGESIS A MODO DE COLOFÓN

...habiendo iniciado nuestro viaje, no podemos más que dar cuenta del infinito camino que aún queda por recorrer; camino de recovecos, a veces precario, surcado por una memoria que lo borra a medida que lo andamos; a veces intenso, alumbrado por una luz que nos permite vislumbrar sus horizontes; así también, oscurecido por la ausencia de luz que extirpa del espacio y del tiempo el presente y nos extravía entre el recuerdo y la espera de una sombra tan extraña, tan familiar; camino, por lo tanto, que hace de nuestras ilusiones, de la imagen con que damos forma al mundo, una posibilidad de erigir la realidad; camino, entonces, que transcurrimos en busca de la palabra, del nombre, que origine nuestro espacio en el mundo que habitamos y nos proteja así del olvido, de la muerte; camino que escribimos con nuestros pasos para que nos otorgue el regreso al origen donde, finalmente, hallemos el cuerpo que nos salve del fragmento; a la vez, sin embargo, camino que en tanto escritura traza y repite en el trazo nuestro ser escindido, la imposibilidad del regreso, nuestro destierro, nuestro errar sin porvenir que se consume; camino, en suma, que toma la forma de nuestra búsqueda, de nuestra espera, de nuestro deseo y que jamás hace presente el final de su recorrido. Así, ante la tentación que nos ha impulsado a andar estos ambages, no podemos más que intuir una forma que la palabra poética sugiere a la vez que disipa.

Cabe recordar aquí el diálogo que formó parte de nuestro equipaje al inicio de la senda que abríamos a través de los meandros poéticos de Orihuela y Mitre. Reparábamos entonces en el hecho de que las distintas miradas de críticos y poetas al panorama de la poesía boliviana contemporánea sientan dos percepciones. Por la primera, que es la que reúne la mayor parte de las apreciaciones, entendemos que esta poesía no conforma un cuerpo poético, sino que, por el contrario, se trata de un oficio de creaciones aisladas. Por la segunda, conformada menos por afirmaciones que por sospechas, advertimos que quizás sea posible, si bien no confirmar, al menos entrever, a través de lecturas que se detengan en el detalle y en la profundidad de los poemas, posibles enlazamientos que sugieran un cuerpo poético, aunque este último sea más inaprensible que determinable. De este modo, la tentación que nos había impulsado entonces, a partir de esta segunda percepción, era la de buscar en dos poetas bolivianos —Eduardo Mitre y Juan Carlos Orihuela— la existencia de lazos que nos permitan sugerir la posibilidad de que, quizás ahondando en un estudio más amplio que el que aquí proponemos y que, por lo tanto, considere un conjunto mayor de poetas, pueda esbozarse la existencia de un cuerpo poético boliviano contemporáneo. Así, nuestra búsqueda se ha limitado a mostrar a futuros lectores interesados en emprender este viaje posibles vetas que, exploradas en varias poéticas, puedan

conformarse como punto de partida. Es importante reiterar que por cuerpo poético entendimos no un movimiento poético, no una tendencia literaria, sino nudos sutiles, al menos tenues nexos, que nos permitan vislumbrar un posible todo que quizás nunca se pronuncie, pero que tal vez late en aquella palabra poética que busca, de algún modo, nombrarlo. Con este desafío en nuestras maletas, apelamos, como dijimos arriba, a dos obras poéticas no solamente diferentes, sino incluso, en muchos aspectos, opuestas; asimismo, entendimos que nuestra tarea requería de una detención en el detalle de cada verso y en la profundidad de los espacios que nos abrieran los poemas. Esto último coadyuvaría a nuestra búsqueda, mientras que la existencia de aspectos opuestos entre la poesía de Orihuela y la de Mitre nos permitiría despertar una sospecha pertinente: si siendo opuestas, existe un lazo entre estas dos obras, éste tendría que ser más fuerte en una relación entre ellas y otras con las que no presenten oposición.

Pues bien, ante la tentación que aquí declaramos y dada la experiencia que nos han otorgado los poemas transitados y los puentes que tendimos entre ellos y la obra a la que pertenecen, no podemos más que intuir, en los lazos que hallamos, quizás un cuerpo que ni bien se sugiere, se desvanece. No obstante, no fue parte de nuestra tarea confirmar esta percepción. Veamos...

En el momento de detenernos en el espacio creado por la palabra poética de *Cuerpos del cuerpo*, supimos que nuestra experiencia poética vital sería la del cuerpo fragmentado; por lo tanto, la del cuerpo que evoca a la totalidad en la que, finalmente, sea cuerpo consubstanciado con lo otros cuerpos. Esta suerte de búsqueda poética requiere de un franco desafío al tiempo. Y es que el poeta sabe que, en la grieta que lo escinde, que es también la grieta de nuestra tierra, el tiempo es, al menos, dos tiempos no conciliados: el occidental, lineal, por el que el transcurso nos somete a nuestra finitud; pero también el andino, cíclico, por el que la muerte nos devuelve a la tierra como al vientre materno. De este modo, es el círculo andino el que nos regresa al origen donde devenimos piedra fundamental del cuerpo total. Así, nombrar la unidad implica fundar el ciclo y, por añadidura, sembrar el origen en el porvenir. No obstante, nuestra condición irremediable de cuerpos escindidos, de tierra que, homóloga al cuerpo, sufre también la misma grieta, nos somete a la imposibilidad de hacer presente la totalidad que deseamos: nuestra Unidad-Identidad. Y es que ni bien nuestro flujo de aliento invoca el descenso del agua, de la sangre; ni bien llama a los cuerpos masculinos a la fecundación de la tierra y de sus homólogos; ni bien apela al apareamiento universal que repita el ciclo, que totalice el espacio y que, por añadidura, erija el cuerpo mayor; ni bien el flujo de aliento se expande de este modo, *el* silencio lo colma todo. Al no hallar respuesta, al perder el origen, los cuerpos se dispersan y yerran.

Ocurre entonces que la totalidad buscada se retira a su imagen y se abisma. Dada, así, la imposibilidad de que la invocación la haga presente, no podemos más que evocarla, que suscitarla como realidad de pensamiento. Entonces, ahí donde intuimos la totalidad, ahí donde adivinamos la presencia del par que nos completa, advertimos la disipación del cuerpo mayor, la ausencia del «tú» frente al «yo» que solicita su par.

No obstante, el silencio que produce esta errancia es palabra poética; lo es, porque al confirmar la imposibilidad de hacer presente la totalidad, pertenece a la ausencia de tiempo donde, efectivamente, nada acaece, pero todo está siempre a punto de hacerse presente; lo es, entonces, porque, aunque no origina la unidad que desea, al menos sí funda la espera por la que el verso, vaciándose, deviniendo silencio, precipita la imagen abierta a la posibilidad del porvenir. Asimismo, esta palabra poética es memoria: hay algo reconocible en el quehacer de la imagen, entre su aparecer y su disipación, entre la palabra que nombra y el nombre que se vacía; hay un secreto que el silencio calla, hay algo que el verso oculta, hay olvido en el trazo con que este último agrieta la página. Quizás este secreto sea la falta que explique la inefabilidad del cuerpo mayor, la imposibilidad, así, de ser Unidad-Identidad. Sin embargo, en tanto olvido, esta falta es también, paradójicamente, herencia: la huella con la que el silencio del verso nos lega la ausencia; por lo tanto, la sensación de una presencia latente que el poema irradia, eso que, por no consumarse nunca, regresa siempre; más aún, esta falta es palabra intensa que busca su permanencia; es, por lo tanto, lo que el verso insufla en la memoria colectiva cuando se desliza de un labio a un oído. Es, en suma, el habitante oculto de los cuerpos del cuerpo, la promesa latente en el vientre de la tierra.

Mientras tanto, en otro espacio poético, esta vez el de *La luz del regreso*, la muerte suspende un plan que, entonces, se reduce al recuerdo de una promesa nunca consumada, pero que, asumida por la palabra poética, deviene posibilidad: la de un pasado olvidado; entonces, la de una experiencia que la escritura es capaz de repetir ahí donde la memoria origina el porvenir. En otras palabras, por devenir olvido, el viaje a Granada que nunca se hizo es el viaje a Granada que quizás nunca se hizo. En este sentido, es también recuerdo entregado a la invención de la escritura, a la experiencia vital de recorrer los espacios más recónditos de la memoria hasta hallar el secreto que, siendo nombrado, nos conceda, en el porvenir, el regreso a lo que habíamos perdido. Una vez más, nos vemos frente a la necesidad de desafiar el tiempo, de regresar al instante mismo en que se inscribe la huella de una experiencia vital, condenada a borrarse, a hacernos peregrinos en busca de aquello de lo que irremediamente nos alejamos ni bien lo escribimos. En suma, el peregrinaje consiste aquí en el retorno al origen a través de una escritura

entregada al porvenir; por lo tanto, en originar el instante donde recuerdo y promesa, pasado y porvenir, sean un solo suceso. Sin embargo, en esta poesía, peregrinar es también someterse a la experiencia de la fugacidad del instante, a la experiencia de la muerte. Y es que una escritura entregada al porvenir no puede ser más que vacío, silencio y ausencia, donde, por lo tanto, late el nombre como lo que siempre está a punto de pronunciarse y la presencia como lo que siempre está a punto de consumir su regreso, pero donde, al mismo tiempo, el nombre jamás es dado a la voz ni el regreso a la mirada; al menos no como presencia, sino tan sólo como sensación, como resuello y aura que, rodeándonos, gestan el deseo por el que buscamos la concretización de aquello que tan intensamente, tan cercanamente, manifiesta su lejanía, su evanescencia. Entonces, ni bien la mirada encuentra el instante liminar en que la escritura nombra, entre su aparición y su desaparición, a un cuerpo, ni bien este último se suscita como lo que deseamos ver, así también se reduce a una forma, a una sombra que no hace más que confirmarnos su ausencia. De esta manera, aquello que oímos y miramos, lejos de otorgarnos la posibilidad de asir lo que esperamos, lo que deseamos, se oye y se muestra como lo que siempre perdemos: cuerpo que se escurre porque es sombra; sombra que ni bien habita la palabra deviene el vacío de la misma; palabra en cuya ausencia y silencio el deseo y la espera fundan nuevamente la intensidad por la que aquel cuerpo es, entonces, canto perdiéndose en un hábito sonoro, en la resonancia de un recuerdo que nos otorga la sensación de una presencia en fuga, misma que ni la voz ni la mirada son capaces de sostener, pero que siempre se repite, aunque, ciertamente, esto no implique que regrese.

Así, yaba, el padre del poeta, en tanto ausencia y silencio, en tanto cuerpo que se borra y voz que jamás responde a un «dime» que lo solicita, que lo convoca, es hábito sonoro, es decir, lo que permanece como repetición y a la vez vacila como regreso. Por esto su nombre —yaba Alberto— es el origen de la imagen en que nos es dada la experiencia del instante. El silencio de yaba es, pues, voz poética y su presencia el vacío del poema —«Yaba Alberto»— por el que una escritura es dada al porvenir. De este modo, es en la página huérfana donde padre y poeta son voces que, consubstanciadas, originan, aunque fugaz, el instante de su reencuentro. En este espacio y en este tiempo, el recuerdo de un viaje frustrado por la muerte deviene posibilidad. Y es que sí, como nos decía el mismo Mitre, la ausencia es el mirador de nuestras realidades olvidadas, es en la memoria donde nuestro andar inventa lo posiblemente no realizado como una forma que hace de ello experiencia vital, aunque ésta, siendo huella, esté condenada a borrarse, a ser siempre el recuerdo de lo no realizado y, por lo tanto, el vacío que reinventamos. Entonces, efectivamente, una y otra vez nos es dado el viaje a Granada que nunca hicimos, una y otra vez

vemos aparecer esta ciudad desde el silencio que la dice, en la ausencia que la aguarda, en la escritura que a la vez que la escribe la borra. Por lo tanto, ahí donde en «Yaba Alberto» se origina el encuentro de dos voces poéticas, entre un «dime» que solicita la palabra y un «óyeme» que la otorga, dos hombres, padre e hijo, inician su peregrinaje en otro poema —«El peregrino y la ausencia»—; lo hacen través de Granada, ciudad que andan y escriben. Y en el instante en que, finalmente, se produce la epifanía ansiada y se imprime la huella que guarde la consumación de una promesa, el padre regresa a su silencio y a su ausencia. Vuelve a ocupar, vacilante, el vacío del poema que lo nombra, a ser el sentido de «Yaba Alberto», esa página huérfana donde se repite el silencio como una suerte de legado en que el padre otorga a su hijo la sensación de la vivencia de un recuerdo. Asimismo, yaba, como el poeta, como el Boabdil evocado en su poema, se despide de aquella Granada como de la tierra, como de la patria, a la que, dejando atrás, nunca retornamos, porque entonces es huella que borrándose nos aleja del regreso. De este modo, la escritura de una vivencia olvidada, pero intuida, se inicia, otra vez, en aquella recóndita memoria donde se busca el viaje que nunca se hizo.

Así, si es posible vislumbrar un nexo entre los dos espacios poéticos que hemos transitado, éste es conformado por el instante de la escritura. En ambos casos el trazo sobre la página en blanco inicia la búsqueda del retorno hacia un origen perdido. De esta manera, en Orihuela, el poema abre el espacio-tiempo de memoria en que se apela a la palabra que nombre la invocación a los movimientos celestes, al flujo descendente del río corporal de regreso que, viajando a través del cielo y de los recuerdos, fecunde la tierra y origine el universo. Se trata de regresar al tiempo cíclico que repita el movimiento cósmico para que el cuerpo mayor, como una sola Unidad-Identidad, se inicie siempre y, así, permanezca. En Mitre, el poema deja aparecer el instante fugaz del reencuentro, que es a su vez el instante del desencuentro, pues es el origen del andar por el que se produce siempre la separación. Y es que, como nos dice el poeta, en uno de los versos que oímos pronunciarse en *Desde tu cuerpo*, «andar es escribir»; es decir, andar es trazar la huella precaria que, al borrarse, nos aleja de lo que alguna vez nos fue familiar. De este modo, no es casual que su elegía, «Yaba Alberto», lleve el nombre del ausente. Y es que en este nombre se apela a la palabra que, nombrando al padre, haga presente al cuerpo. Pero no es el cuerpo el que, entonces se suscita, sino su ausencia, el silencio que habita en su nombre, el vacío del trazo que lo escribe. Por lo tanto, es en este vacío donde se percibe la presencia de quien habiendo ocupado aquel lugar ya no lo habita más; así, se intuye la presencia en la intensidad con que un nombre se llena de ausencia. Es así como el poema traza el camino hacia el regreso a aquel origen donde, sufriendo la separación, se experimenta el encuentro.

Esto no quiere decir que, mientras en Mitre el instante en que se tiene la experiencia del origen nos somete a su fugacidad, en Orihuela se pronuncie la palabra que, nombrando la Unidad-Identidad, nos otorgue la emergencia de un cuerpo mayor, en cuya memoria colectiva aseguramos nuestra permanencia. En caso de que así fuera, *Cuerpos del cuerpo* sería el final de un recorrido para el que, por lo tanto, no se necesitaría más de la palabra poética. Sin embargo, esto no es así. Es cierto que en Orihuela no se sufre el desencuentro en la fugacidad del instante, pero la palabra que aquí nombra es palabra fragmentada, palabra-grieta, dividida entre aquella voz que nombra el universo y la otra que confirma esta emergencia como sólo ilusión; por lo tanto, como vacío. Recordemos que es el mismo Orihuela quien, en el año en que publica su primer libro, en el año, por lo tanto, en que inicia su recorrido poético, declara: «Mi encuentro con la literatura, en general, y con la poesía, en particular, ha sido algo así como ver estallar mi hasta entonces armónico universo en miles de pedazos.». De este modo, como en Mitre, aquí también sufrimos la imposibilidad de una palabra poética que no puede más que evocar aquello que no le es dado nombrar y que, por lo tanto, siempre pierde.

Ahora bien, en este espacio de escritura, donde hemos encontrado un posible enlace entre ambas obras, donde, por lo tanto, sea quizás factible vislumbrar alguna veta hacia ese posible cuerpo poético que ha tentado nuestra exploración, hallamos también significativos desencuentros entre las palabras poéticas de ambos autores que, lejos de dejar aparecer al menos la sombra, la resonancia, de aquello que buscamos, nos colocan ante la fragmentación de posibles nudos, ante la experiencia de la ruptura, por un lado, y de la separación, por otro. Es cierto que en ambos casos la búsqueda poética toma la forma de una suerte de desafío a aquel tiempo que hace de la muerte el final de un transcurso sin retorno, a aquel tiempo por el que, además, las huellas de nuestro andar se borran detrás de nosotros, siendo la muerte también ese destino irremediable que nos condena al olvido. De este modo, también es cierto que el desafío a este tiempo que, implacable, nos expulsa del mundo, entraña, en ambas obras, la búsqueda del origen, el peregrinaje al inicio, impulsado este último por el deseo de la consumación de la unidad, en el caso de Orihuela, o del reencuentro como suceso, en el caso de Mitre. Sin embargo, el quehacer de la palabra poética que asume esta subversión es distinto en cada poeta. En otras palabras, si bien en ambas obras tenemos la experiencia de un desafío al tiempo, lejos de que esto constituya un punto de encuentro entre ellas, forma, como veremos, un punto de separación. De esta manera, ahí donde encontramos un posible entrelazamiento que nos permita mostrar al lector una veta a explorar en el marco de la poesía boliviana contemporánea, entrevemos menos la posibilidad de que ésta pueda sugerir el esbozo

de un cuerpo poético que la fragmentación del mismo. Y es que en este cruce de caminos entre ambos poetas, en este nudo poético, la tendencia es la de la dispersión. Ahí donde percibimos el encuentro entre dos poéticas experimentamos también su fractura.

En efecto, mientras en Mitre, el poeta espera deseoso la experiencia del instante, en Orihuela la palabra invoca el ciclo andino. Por esto, el espacio-tiempo que estos poetas quieren habitar es distinto en cada caso. Aunque en ambos hay un quehacer poético que coloca en el porvenir la posibilidad del regreso y, por añadidura, la esperanza del retorno al origen, el sentido que mueve este quehacer en cada poeta nos impide formularlo como un nudo o lazo entre ellos. Sucede que en Orihuela el desafío al tiempo, la escritura del ciclo, es, a la vez, como se sugiere arriba, una búsqueda por integrarse en el universo andino, por ser habitante de este cuerpo mayor que, en tanto movimiento cósmico y cuerpo colectivo, no sufre la escisión de los cuerpos individuales, íntimos. Así, aquí la voz poética quiere ser voz colectiva, esa palabra intensa en que se transmite la memoria de un pueblo en beneficio de su permanencia. Y es que, de este modo, en la medida en que uno es cuerpo del cuerpo mayor que el poema evoca, pervive también en la voz que, transmitiendo esta historia de «boca en boca / y de ruela en ruela», como escribe el poeta en *Oficio del tiempo*, la insufla en la memoria de alguien más, quizás en la de aquel nuevo lector del poema que, entonces, de algún modo, hablará también de ella. La poesía de Orihuela, nos decía, pues, García Pabón en algún momento de nuestro viaje, compuesta de la intensidad de la palabra dicha, de la palabra lanzada a una nueva circulación, es poesía de permanencia en la vida.

Mitre, por su parte, como decíamos arriba, nombra sin descanso, una y otra vez, hasta tener ante sí la epifanía del instante, de la presencia. Aquí la voz poética, íntima, no busca devenir voz colectiva ni dar cuenta de la memoria de un pueblo, sino más bien gestar el reencuentro con las cosas y los seres. Aquí la palabra quiere ser no los cuerpos del cuerpo, sino la luz del regreso; es decir, no el espacio infinito de aquel cuerpo total, sino todo aquello que, de algún modo, configura nuestras realidades olvidadas. Así, en tanto que en Orihuela la homología entre el río, el textil, la tierra y el despliegue de los versos sobre la página sugiere la consubstanciación de cuerpos por la que la evocación de uno de estos elementos convoca a los demás, en Mitre, el dibujo que la palabra perfila es concreto: la hoja de un árbol que cae, una ventana, una botella, la olla, la mesa, la silla, la pregunta. Se trata, pues, de que la palabra haga presente a aquella hoja, a aquella ventana; en fin, de que suscite la respuesta a aquella pregunta, a ese «dime» con que el poeta solicita la voz de yaba. Se trata de que la escritura abandone su condición de escritura y que, en ella, el ser y la cosa no sean más ausencia, no más olvido. En

suma, si en Orihuela la palabra poética apela, para ser memoria, a la abstracción, en Mitre busca, más bien, la concretización. Así, en el primer caso, la palabra poética quiere ser la memoria de un pueblo; en el segundo, en cambio, la presencia de una silla. En este sentido, cabe, como ejemplo, contraponer el verso «nuestro cuerpo es la imagen del dios» (de Orihuela) a los versos «en fin —así de concretos / son nuestros muertos—» (de Mitre).

De esta manera, es cierto que tanto en Orihuela como en Mitre la subversión contra la irreversibilidad del tiempo abre el espacio-tiempo donde el regreso al origen deviene posibilidad del porvenir, pero el peregrinaje toma distintos rumbos en cada caso. En el cosmos andino, nos contaban algunas voces que hallamos en nuestro andar, la palabra que está ante nosotros es la palabra de antaño y aquella que significa futuro designa lo que está situado detrás. De esta manera, regresar al origen implica ir al porvenir. En el instante, en cambio, oímos, nos decía Bachelard, resonancias del pasado, ecos que nos llegan carentes de la intensidad de la voz que los produce, sonidos desvaneciéndose y que, en el instante, se tornan hábitos sonoros; es decir, eso que a la vez que regresa siendo siempre lo mismo, asume la novedad de ser también otra cosa. Por lo anterior, no es descabellado sostener que, en Orihuela, el desafío al tiempo y, por ende, a la finitud, apela a originar el espacio total en función al cual se instaura el tiempo que le corresponde. Así, al ser andino el espacio que se origina, el tiempo será necesariamente cíclico.

En Mitre, en cambio, el mismo desafío tiene lugar de manera inversa. Aquí se apela a originar la más mínima unidad de tiempo en función a la cual se instaura el espacio que le corresponde. Así, al ser el instante el tiempo que se origina, el espacio será necesariamente el mirador de las realidades olvidadas, es decir, aquel que propicia el pasado y el porvenir como siendo el mismo suceso. Esta pequeña variación produce, sin embargo, un desvío significativo que separa los recorridos de ambos poetas. Si bien, como vimos en nuestros dos primeros tránsitos, es el silencio el que, en ambas obras produce la emergencia de la imagen, donde, por un lado, aparece el espacio-tiempo en su evanescencia y, por otro, el instante en su fugacidad, la variación de la que hablamos arriba nos otorga dos experiencias que se distancian la una de la otra. El hecho de que en Orihuela sea la suscitación del espacio la que funde el tiempo —«para ser posibles en el espacio / nunca en el tiempo», nos decían dos versos que transitamos—, y que en Mitre sea la aparición del tiempo en su intensidad la que origine el espacio, nos otorga, como sugerimos arriba, en el caso del primero, la experiencia de la fragmentación y, en el caso del segundo, la del desencuentro. Al ser, pues, el espacio, y no el tiempo, el que soporta la grieta (el surco), ni bien ésta se produce, fragmenta una totalidad; perdemos así nuestra unidad y, con ella, el tiempo que ésta instaura. Por lo tanto, perdemos también el camino de retorno que solamente

el ciclo propicia. Asimismo, al ser el tiempo, y no el espacio, el blanco de la fugacidad, en el momento en que ésta opera, el instante se desvanece y, con él, todo espacio propicio para el encuentro.

Ahora bien, cabe recordar que ahí donde, en uno de los poemas de Orihuela, oímos la voz de un «yo» poético, masculino, hablarle a un «tú» femenino, que jamás responde a la apelación de su interlocutor, percibimos el silencio colmando el espacio. Algo parecido aconteció cuando en «Yaba Alberto», el yo poético insistía en solicitar a través de un «dime» repetido la respuesta de quien, como aquel «tú», jamás se dejó oír. En el primer caso, sucedió que la imagen por la que participábamos del movimiento total del cuerpo mayor invocado se agrietaba, suscitando, de este modo, el abismo en el que vimos hundirse la armonía y el equilibrio del universo. Entonces advertimos que la primera imagen, la imagen-cuerpo que, en tanto energía centrípeta se constituía en centro que congregaba a los cuerpos y, en tanto energía centrífuga, los dejaba fluir a través del espacio y del tiempo para que repitieran el ciclo; advertimos, pues, que esta imagen no era más que una ilusión evocada y, por lo tanto, una realidad aparente; aquello que la palabra busca nombrar y que, en tanto palabra fragmentada, no puede hacerlo; aquello, en suma, que siempre está en falta en la palabra: nuestra Unidad-Identidad.

En el segundo caso, vimos aparecer un cuerpo, delgado y lento, vacilante, que, entonces, toma los periódicos que traía bajo el brazo y los mira hasta dar con la página huérfana, «donde el encuentro se borra —escribe el poeta— / y la soledad me rodea». De esta manera, asistimos al instante ambiguo en que la ausencia intensifica la sensación de presencia y esta última ahonda la ausencia; asistimos, pues, al punto de llegada que es también punto de partida; al vacío que propicia la posibilidad del encuentro ahí donde se produce el desencuentro: cuando yaba mira la página huérfana, el encuentro se borra, dice el poeta; pero también en ese instante, como su padre, el poeta mira la ausencia en el poema. Así, porque la página huérfana es el poema, es decir el espacio propicio para la imagen, la mirada de yaba es la del poeta y el silencio que cunde en el espacio corresponde tanto al padre como al hijo, es, por lo tanto, la voz poética en que ambos se encuentran. Por esto, cuando el padre mira la página huérfana, el encuentro se borra y, a la vez, se repite. De este modo, mientras en Orihuela se sufre la imposibilidad de ser Unidad-Identidad, es decir espacio total, en Mitre, se sufre la imposibilidad de sostener el instante, es decir, el hecho de ser siempre tiempo fugaz. Es, entonces, por la fragmentación del espacio que en el primer poeta el círculo se dispersa; y es por el desencuentro irremediable en el instante que, en el segundo, la concreción del espacio se disipa.

Esta separación de caminos produce la ruptura de otro nudo posible entre ambos poetas. Ante la Unidad-Identidad desmoronándose, vimos a un «yo» poético que, perplejo, declaraba a un «tú» femenino que ni él ni ella eran ya necesarios. Cabe recordar que en la cosmovisión andina la unidad primordial es el par conformado por los opuestos complementarios femenino y masculino. De este modo, aquella pareja es innecesaria solamente ahí donde su encuentro es imposible, donde el «tú» no puede responder más que con el silencio y donde, por lo tanto, solamente al silencio le es dado nombrar lo que en la palabra es siempre ausencia. De este modo, no queda más que evocar nuestra completitud, una y otra vez, y sufrir, una y otra vez, el desmoronamiento de nuestra evocación. Y es que entre la emergencia y el hundimiento, el silencio nos deja vislumbrar, en secreto, la Unidad-Identidad que, si bien siempre perdemos, la escritura del verso con que la inventamos la lega al porvenir.

Ante el descenso de la mirada de yaba a la página huérfana que hace de la voz del poeta y la del padre una misma voz, oímos pronunciarse el diálogo por el que un poema —«Yaba Alberto»— dicta a otro —«El peregrino...»—. Y es que, complementando aquel «dime» con que el poeta solicita la palabra del padre en el primer poema, aparece el «óyeme» que la otorga en el segundo. Entonces, no solamente el reencuentro se suscita, sino que además, como dijimos arriba, esto hace que aquello que la muerte deja pendiente (el recuerdo de lo no realizado, «el viaje a Granada que nunca hicimos») se concrete en su devenir realidad posible. Así, padre e hijo —«empecé a sentir impalpable y nítida como la luz la presencia de mi padre», nos decía la voz poética— andan, escriben, juntos Granada hasta el instante de la epifanía. Recordemos que, en el poema, este instante es aquél en que padre y poeta, después de subir la Cuesta del Chapiz, ven, desde el mirador al que llegan, aparecer la Alhambra. A su vez, este instante es aquél en que el poeta se despide del padre y, al mismo tiempo, evoca el adiós de Boabdil a Granada. De algún modo, yaba regresa a habitar su ausencia, retorna, quizás, a «Yaba Alberto», su elegía, en el mismo momento en que Boabdil se separa de la patria y deja tras de sí la huella de un recorrido borrándose a medida que él se aleja. Entonces, el viaje a Granada es, otra vez, olvido: «el viaje a Granada que nunca hicimos». De esta forma, todo encuentro y todo regreso entrañan el desencuentro y la partida.

En este sentido, tanto en Mitre como en Orihuela el cuerpo es cuerpo desterrado. Sin embargo este lazo también se escinde impulsando a ambos poetas por caminos distintos, lejos, tal vez, de un cuerpo poético que los integre. En ambos recorridos, el poeta pierde la patria. Pero, mientras en Orihuela esta pérdida responde a la escisión de aquella tierra a la que, sin embargo, uno está arraigado, en Mitre, al paso peregrino por el que nos desarraigamos, en el sentido de

separarnos de nuestro lugar natal, tornando imposible el retorno —«sé que atrás no está Ítaca — cantaba el poeta mientras andábamos sus versos— ni adelante El Dorado / sólo puertas de desembarque / o de tránsito: puertos (...) / destinaciones que no son / nuestro destino / que es del olvido»—. De esta manera, si en Orihuela la tierra que se habita es cuerpo hendido, cuya herida se repite en nuestros cuerpos, si ella es cuerpo que expulsa y dispersa, dividida, pues, entre el orden que pretende y lo otro que destierra, en Mitre, es lugar de permanente desencuentro, intensa lejanía, espacio que, borrándose, nos pierde en el intento de encontrarla. Así, en el primer caso se habita la grieta; en el segundo, se escribe el des/encuentro.

En caso de que sea posible, decíamos arriba, vislumbrar un nexo entre ambos poetas, éste nos sería otorgado por el instante de la escritura. Sin embargo, más adelante señalamos que ahí donde la escritura alumbra la sombra de un cuerpo poético, experimentamos la fragmentación y el desencuentro. El instante de la escritura, el instante mismo en que se imprime el trazo, es, nos decía Derrida, el origen donde hallamos la unidad del cuerpo y su huella, la palabra aún no fragmentada, tal como la deseaba Orihuela en su poesía; la palabra que es concretamente cuerpo, tal como la deseaba Mitre en la suya. Sin embargo, en este mismo instante, la escritura, añadía Derrida, es menos lo anterior que la fractura de toda unicidad y, por añadidura, inicio de la separación de la palabra y el cuerpo: el trazo y su secreto. En todo sentido: impresión. Para Derrida, *impresión* entraña tres sentidos que nosotros concentramos en las nociones de huella, sensación y legado. Por la primera, la escritura es, sobre todo, el silencio y la ausencia que la habita; por la segunda, el presentimiento de un habla contenida en su silencio y de una presencia velada por la ausencia; por el tercero, posibilidad de transmitir, siendo olvido, una memoria.

Pues bien, dado que es en el instante de la escritura donde, en principio, creíamos vislumbrar un lazo posible entre ambos poetas, no es desatinado sugerir que es ahí también donde lo perdemos. En efecto, en beneficio de su búsqueda poética, cada poeta privilegia un momento de escritura distinto y particular. En Orihuela, se trata de la experiencia por la que el cuerpo deviene secreto, pues, impresa sobre la tierra la escritura que la agrieta, el cuerpo se devuelve a ella como siendo el olvido en que se concentra la memoria de un pueblo — «descuartizado en sus principios / repartido en la memoria de las cuatro esquinas», oíamos, pues, decir a nuestro poeta—. Así, aunque la Unidad-Identidad nunca se consuma, en tanto posibilidad latente, en tanto habitante que se manifiesta repentinamente, sin pronunciarse, cuando un labio se acerca a un oído, es palabra que se transmite, que se lega en la sensación que nos otorga el silencio de la grieta; por lo tanto, es también palabra que nunca muere. En Mitre, en cambio, se trata de la experiencia del instante mismo en que el andar produce el primer trazo, se trata, en un

verso de este autor, de «los versos que estoy escribiendo». Y es que solamente ahí donde el paso nos aleja de nuestro origen, solamente ahí donde la palabra deja la huella de una olla, de una mesa, de una hoja, revertimos la lejanía, aunque esta reversión entrañe el inicio del desencuentro; y es que solamente ahí donde se produce la separación, podemos ser testigos del horizonte del verso, de aquel porvenir donde el regreso nos otorga nuestro primer paso, donde, por lo tanto, aparece ante nosotros el mar —«ahí está —lo divisa el poeta — por primera vez siempre»— tentando nuestro viaje sin retorno y sin huellas.

En suma, es cierto que a través de nuestro recorrido hemos visto nexos que podían quizás sugerir la ilación secreta de un cuerpo poético boliviano contemporáneo; sin embargo, así también, hemos sido testigos de la disipación de los mismos, del cruce de caminos, quizás casual, a partir del cual cada poeta surcaba una búsqueda poética distinta. No obstante, esto no reitera aquello que de algún modo ya sabíamos, no repite aquello que, de alguna u otra forma, nos decían otros poetas y críticos en nuestro exordio. Es, pues, importante reparar en el hecho de que la experiencia que la lectura de ambas obras poéticas nos ha dado no es la de una búsqueda infructuosa debida a la inexistencia absoluta de entrelazamientos entre ellas, sino más bien la de sensaciones que aunque se disipaban nos impulsaban a continuar. Ellas nos otorgan, pues, la esperanza de que quizás más adelante o más al fondo podríamos asir un lazo que nos hable, si no de un cuerpo poético, al menos de una propensión hacia su gestación. Es cierto que ninguno nos fue aprehensible, pero esta experiencia nos permite reconocer no la inexistencia de un cuerpo poético ni la de una poesía que se hace, en cada poeta, de manera aislada, sino más bien, la formación de una paradoja, digamos, poética, por la que en Bolivia parece no ser posible la gestación de un cuerpo poético y por la que, a la vez, éste, de algún modo, habita, haciéndose y deshaciéndose, las profundidades de, al menos, las obras que aquí nos ocuparon. Sucede que no es desatinado afirmar que en una poética de fragmentación, como la de Orihuela, o en una de desencuentro, como la de Mitre, asistir a la grieta y a la partida no pueden más que disipar todo cuerpo en el mismo lugar donde lo sugieren. No obstante, esto nos permite sospechar que, paradójicamente, quepa vislumbrar un cuerpo hecho menos de juntas y articulaciones que de fracturas y desvíos.

Es cierto que esta aventura, compuesta de diálogos, voces, miradas, hablas, fracturas, artejos, sombras, encuentros, partidas, llegadas, palabras, trazos, desencuentros, ciclos, instantes, silencios, ausencias, secretos, patrias, y demás andares y desanclares responde a la tentación que, sujeta al objeto de deseo que la mueve —vetas que nos hablen de un posible cuerpo poético sugerido por dos palabras poéticas opuestas—, puede ser una forma sometida a la visión/ ilusión

de lo que desea y, por lo tanto, también a su correspondiente desmoronamiento que, como sugeríamos al inicio de nuestro colofón, torna infinito el camino que aún queda por recorrer. No obstante, antes que ésta, fue otra la tentación que abrió nuestro camino. ¿No nos dijo acaso Orihuela, en el exordio: *En última instancia, obviamente una literatura la hacen los críticos porque los escritores sólo hacen sus libros. Los críticos los diseñan, los ponen en contacto con otras obras, les dan un contexto?*

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Obra poética de Eduardo Mitre

MITRE, Eduardo

- 1971 "Elegía a una muchacha", en Alberto Guerra Gutierrez, *Antología de la poesía del amor*, La Paz: Universo
- 1975 *Morada*, Caracas: Monte Avila.
- 1976 *Ferviente humo*, Cochabamba: Portales.
- 1979 *Mirabilia*, La Paz: Hipótesis
- 1983 *Razón ardiente*, La Paz: Altiplano.
- 1984 *Desde tu cuerpo*, La Paz: Altiplano.
- 1990 *La luz del regreso*, La Paz: Fundaciones Simón I. Patiño.
- 1993 *Líneas de otoño*, México D.F.: Los Caprichos / Imagen Arte
- 1996 *Carta a la inolvidable*, La Paz: Centro de Literatura Boliviana Contemporánea / Centro Simón I Patiño.
- 1998 *Camino de cualquier parte*, Madrid: Visor Libros.
- 2004 *El paraguas de Manhattan*, Madrid: Pre-Textos.
- 2007 *Vitrales de la memoria*, Madrid: Pre-Textos

Obra poética de Juan Carlos Orihuela

ORIHUELA, Juan Carlos

- 1983 *De amor, piedras y destierro*, La Paz: Altiplano.
- 1995 *Llalba / Los gemelos*, La Paz: Llave de letras.
- 1996 *Febreros*, La Paz: El Hombrecito Sentado.
- 2000 *Cuerpos del cuerpo*, La Paz: Plural.
- 2005 *Cuerpos del cuerpo*, La Paz: Plural

Discografía de Juan Carlos Orihuela y Óscar García

- 1991 *Memoria del destino*, La Paz: Taller Boliviano de Música Popular Arawi.
- 2000 *Debajo de la gotera*, La Paz: Pro Audio.
- 2001 *Cantos nuevos*, La Paz: Pro Audio.
- 2004 *Celebraciones*, La Paz: Pro Audio.

Bibliografía sobre la obra poética de Eduardo Mitre y entrevistas concedidas por el autor

ANTEZANA, Luis. H.

- 1986 "Poéticas: cerradas / abiertas", en *Ensayos y lecturas*, La Paz: Ediciones Altiplano.

BOLLE-PICCARD, Ernesto

- 1991 Texto de presentación de *La luz del regreso* de Mitre, Los Tiempos, Cochabamba (5 de marzo).

GARCÍA PABÓN, Leonardo

- 1982 "Eduardo Mitre. *Mirabilia*", en *Hipótesis. Revista boliviana de literatura*, Vol. 3, No. 3. 173-178.

LOS TIEMPOS

- 1994a "Líneas de otoño", Los Tiempos, Cochabamba (24 de febrero)
- 1994b "Mitre considera su reciente libro como la summa de su obra", Los Tiempos, Cochabamba (25 de febrero).

MEDINA PORTILLO, David

- 1994 "*Líneas de Otoño* de Eduardo Mitre", tomado de *Vuelta*, México (febrero 1994), La Razón, La Paz (1 de marzo).

MILÁN, Eduardo

- 1993 "Presentación", en Mitre, E., *Líneas de otoño*, México D.F.: Los caprichos / Imagen Arte.

MITRE, Eduardo

- 1995 [Entrevista realizada por Floriano Martins], "Eduardo Mitre: a razão ardente da poesia", <http://www.com.secret.br/JPOESI/bh13mitre.htm> (13 de octubre 2007).

- 2007 [Entrevista realizada por La Razón], "En mi viajera vida, el idioma ha sido un talismán", La Razón (26 de agosto).
- QUINTEROS, Juan
1987 "La palabra «dicha» (Sobre la poesía de Eduardo Mitre)", en *Del surco y la línea*, La Paz: Sierpe.
- SUCRE, Guillermo
1993 "Eduardo Mitre", en *Antología de la poesía hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila.
- URZAGASTI, Jesús
1990 Presentación del libro *La luz del regreso*, en Mitre, Eduardo, *La Luz del regreso*, La Paz: Fundaciones Simón I. Patiño.
- VARGAS, Rubén
1989 "El árbol y la piedra: poetas contemporáneos de Bolivia", en *Vuelta*, No. 152 (julio).
- WIETHÜCHTER, Blanca
1983 "El espacio del deseo", en García Pabón, L., Torrico, W. (comp.), *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea*, La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.

Bibliografía sobre la obra poética de Juan Carlos Orihuela y entrevistas concedidas por el autor

- GARCÍA PABÓN, Leonardo
1983 "Poemario de Juan Carlos Orihuela: De amor, piedras y destierro", Presencia, La Paz (24 de julio).
- ORIHUELA, Juan Carlos
1983a "La morada que hoy por hoy habito", Presencia, La Paz (24 de julio).
- 1983b [Entrevista realizada por el diario Presencia] "La poesía y el espacio vital", Presencia, La Paz (4 de septiembre).
- 1991 [Entrevista realizada por Luis H. Antezana], "Hilvanando la memoria del destino", Correo-Los Tiempos, Cochabamba (17 de octubre).
- 1994 [Entrevista realizada por el diario Hoy], "La palabra se dice, es un eco y una resonancia", Hoy, La Paz (9 de julio).

- 1995a [Entrevista realizada por el diario La Razón], "Juan Carlos Orihuela: los retornos a través de la palabra y la memoria", La Razón, La Paz (5 de septiembre).
- 1995b [Entrevista realizada por el diario Hoy], "Juan Carlos Origuela y *Llallva-Los gemelos*: es un ángel-demonio", Hoy, La Paz (10 de septiembre).
- 2001 "La Paz: penetración y desborde", La Razón, (16 de julio).
- 2005 [Entrevista realizada por Ricardo Bajo], Fondo Negro, suplemento de La Razón, La Paz (17 de julio).
- PRADA, Ana Rebeca
2003 "—El cuerpo es más, siempre, chango", en *El cuerpo en los imaginarios*, La Paz: Espacio Simón y Patiño / UMSA / UCB.
- VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica
1996 "La poética de Orihuela se plantea como un reto ante la muerte", Hoy (18 de agosto)
- 2003 "El cuerpo como espacio social: Juan Carlos Orihuela y Raúl Zurita", Ensayo inédito,
- WIETHÜCHTER, Blanca
1995 "Es un tiempo de acertijos", Presencia literaria, La Paz, (24 de septiembre).

BIBLIOGRAFÍA DE APOYO

- ARNOLD, Denise
2000 *El rincón de las cabezas*, La Paz: Facultad de Humanidades-UMSA / ILCA.
- ARNOLD, Denise y YAPITA, Juan de Dios
1998 *Río de vellón, río de canto*, La Paz: Facultad de Humanidades-UMSA/ ILCA / ISBOL.
- BACHELARD, Gaston
1965 *La poética del espacio*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1973 *La intuición del instante*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- 1978 *El agua y los sueños*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1994 *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- 1997 *La poética de la ensoñación*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, George
1997 "Lo prohibido y la transgresión", en *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- BLANCHOT, Maurice
1992 *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.
- 1996 *El diálogo inconcluso*. Caracas: Latinoamericana/ Monte Ávila.
- BLUMENBERG, Hans
1992 *La inquietud que atraviesa el río*, Barcelona: Ediciones Península.
- BOUYASSE CASSAGNE, Thérèse
1987 *La identidad aymara*, La Paz: HISBOL / IFEA.
- CHOQUE CANQUI, Roberto
2001 "La cosmovisión andina y la evangelización de los aymaras-quechuas", en *Estudios bolivianos 9*, La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.
- CRICKMAY, Lindsey
1997 "Adentro y afuera y alrededor: género y metáfora en la demarcación del espacio textil", en Arnold, Denise (comp.), *Más allá del silencio*, La Paz: CIASE / ILCA.
- DEBRAY, Régis
1994 *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, Jacques
1986 "Lingüística y gramatología", en *De la gramatología*, México D.F.: Siglo veintiuno.
- 1994 "Mal de archivo. Una impresión freudiana", Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994, http://personales.ciudad.com.ar/J_Derrida/ (12/12/05)
- 1998 "La Différance", Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 27 de enero de 1968, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- DE CERTEAU, Michel
1996 *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

- DELGADO RUIZ, Manuel
1997b "La ciudad interior", en Todorov, T., *et.al.* (comp.), *Memoria y ciudad*, Medellín: Corporación Región.
- ELIADE, Mircea
1992 *Mito y realidad*, Barcelona: Labor.
- 1997 *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Alianza / Emecé.
- GARCÍA BRITTO, Luis
1999 "La ciudad como escritura", en *Quimera*, No. 176 (enero).
- HEIDEGGER, Martin
1994 "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Serbal, http://personales.ciudad.com.ar/m_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm, (12/12/05)
- 1997 *Arte y poesía*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- JUARROZ, Roberto
2000 *Poesía y realidad*, Velancia: Pre-Textos.
- KESSEL, Juan van y CONDORI, Dionisio
1992 ■ *Criar la vida: trabajo y tecnología en el mundo andino*, Santiago: Vivarium, <http://www.iecta.cl/libros.htm>
- KESSEL, Juan van y LLANQUE,
1995 «Rituales pastoriles de la puna», en *Cuaderno de investigación en cultura y tecnología andina*, N° 7 Iquique: IECTA, <http://www.iecta.cl/cuadernos.htm>
- LIENHARD, Martin
1992 *La voz y su huella*, Lima: Horizonte
- MITRE, Eduardo
1998 *El aliento en las hojas*, La Paz: Plural.
- MONTES RUIZ, Fernando
1999 *La máscara de piedra*, La Paz: Armonía.
- PACHECO, Carlos
1992 *La comarca oral*, Caracas: La casa de Bello.
- PAZ, Octavio
1972 *El arco y la lira*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1993 *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral.

VARGAS, Rubén
1989

"El árbol y la piedra: poetas contemporáneos de Bolivia", en *Vuelta*,
No. 152 (julio).

VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica
2004

Antología de poesía boliviana. Ordenar la danza. Santiago: LOM.

ANEXOS

Anexo 1

Poema estudiado en el capítulo I

Orihuela, Juan Carlos, en *Cuerpos del cuerpo*, Plural, La Paz, 2000, 61-65.

No es umbrío el cuerpo que nos ocupa.
Detrás de los movimientos celestes
 un río corporal de regreso perdura en las
aguas tendidas
 y viaja por el cielo y a través de los recuerdos.

Allí se sacude hasta detenerse ante el lazo último
que reúne las percepciones cíclicas de la sequedad
de la materia enterrada
 absorbida por un orden de fluidos
siempre descendentes.
Son líquidos urgentes del cuerpo
 son las filtraciones entre las cosas del mundo
son las esferas agrícolas del cuerpo extendido
en el abastecimiento
y las representaciones vocales de las imágenes del dios
 —el cuerpo es la imagen del dios.

Individual y recíproco
 íntimo colectivo
espiritual común material de desecho
 danza imperceptible de los laberintos
tu nación se difunde más allá de los confines
y de los cables erectos
por donde cruzan la edad y las funciones orgánicas
de la piel
que marca su constelación en las espaldas
de la nieve
cuando ya no somos necesarios
 ni la hidrografía inhóspita del viento
ni las yemas ni los brazos
 ni tú
resuelta entre tus órganos y los hilos de la sangre
 ni yo
perplejo ante la comunidad en la hendiduras
del agua.

Hito movido
 —sangre/agua—
una palabra topográfica es el cuerpo

y es también noche y memoria de los sedimentos
y las pasiones

una luz que se recicla sin tregua y se ofrece
en clave límpida de muerte.

Es tierra removida que se nombra a sí misma
antes y después del sacrificio

—cuerpo y tierra-
tierra homóloga al cuerpo en la reciprocidad del cuerpo
homólogo a la tierra.

Son cuerpos-territorio predichos por la espera
por el desdén que va y vuelve
en el espacio de los cuerpos que están y no
que se duplican y no
que pueden ser uno o más
colgados
amedrentados en las rendijas de las habitaciones.

Los cuerpos son amplitudes sonoras que migran
y se confunden en las mareas
las estaciones y los ciclos solares.
Nada detiene su convergencia en umbrales expuestos
donde el tacto se hace impío
donde no se espera nada.

Salvado musgo de las cordilleras
el cuerpo es una sensación y un límite.

Anexo 2

Poema estudiado en el capítulo II

Mitre, Eduardo, en *La luz del regreso*, Fundaciones Simón I. Patiño, La Paz, 1990, 9-12.

Yaba Alberto

I

Entro en el bar forastero
distante.
Pido una cerveza
y espero. Al fin
te veo llegar delgado y lento
como eras
como siempre serás.

Vacilante
de la puerta miras:
me reconoces:
descienden
los halcones
de tus cejas.
Pido otra cerveza.

Ya a mi lado, pruebas
un sorbo que te sabe extraño.
Luego hojeas
los diarios que traías
bajo el brazo
hasta dar
con la página huérfana
donde el encuentro
se borra
y la soledad me rodea.

II

Entonces comprendo
(y es inútil el llanto, el grito,
la rebeldía):
te has muerto
y no hay más remedio
que cambiar
el curso del poema
rumbo a tu ausencia
definitiva.

Oh yaba Alberto,

mi semen, mi semilla,
mi melancólico, mi sibarita,
mi siervo, mi califa,
mi Marco Aurelio,
mi Lezama Lima,
mi Corán, mi Biblia,
mi Labruna, mi Gardel,
dime:

ahora
¿Cómo?
¿volver a casa?

Sentarse a la mesa
¿con qué cara
con qué ganas?

¿Cómo ir al Prado, yaba,
y jugar la partida
si ya tu muerte nos hizo
general dormida?

III

No,
no me pregunto, yaba,
qué haces allí, tan lejos,
tan lontananza.
De seguro seguir discutiendo
con el abuelo y don Saíd
sobre el comercio de lanas,
la espantosa alza del dólar,
la miseria, el coraje del pueblo,
los militares funestos,
la matanza de palestinos,
la dispersión de tus hijos,
el viaje a Granada que nunca hicimos,
el sabor del durazno este enero,
los versos que estoy escribiendo,
en fin —así de concretos
son nuestros muertos—
sobre todo lo que toca
este afligido y
gozoso vivir
que es el nuestro.

IV

Sí,
he de volver a la casa,
a tu cuarto, a tu espejo,

a la luz del patio
lleno de tu silencio.
Y a las tardes del Prado
a oírte en los dados
cargados de tu recuerdo.
Pero antes, dime, yaba Alberto:
¿qué buscabas con tus ojos
secretamente ebrios
de nostalgia?
 ¿El camello imposible
en el país de la llama?
Rodeado de montañas
¿el desierto y la luna
de los orígenes?

Anexo 3

Poema estudiado en el capítulo III

Orihuela, Juan Carlos, en *Cuerpos del cuerpo*, Plural, La Paz, 2000, 55-60.

Los cuerpos crecen alrededor de vértebras
restos de materia
imposibles retornos.

Una luz
un gemido de origen
un recuerdo de primera pestilencia
un grito.

Pernoctados
no habido cuando la tarde se inicia
los cuerpos expulsan sus cuerpos que se absorben
en las profundidades
de las aguas y los riscos
para hacer posibles sus apareamientos con el olor terreno
para ser posibles en el espacio
nunca en el tiempo.

De ahí que cuando se inician
los cuerpos se voltean y corcovean
como los caprichos
apurando la sola unidad que los concentra.

Los cuerpos piden ser entonces osamenta
para perdurar al menos en los tres soplos de la coca
en la corporeidad de la piedra lograda
en el fulgor del rayo que los precede.
Los cuerpos se sumergen y estremecen
y son cuerpo-illapa
rayo territorial frecuentado por la madres y los padres
labio en el oído
dedos quemados
maíz doble en los signos del puma
papa y musgo simétricos como un baile recogido
declinación y olvido en el escombros de los muros.

Como los cuerpos el relámpago
herida abierta entre las fronteras corporales
que atraviesa los barrancos y vulnera los atardeceres
los oídos y las bocas por donde se escurre
el signo veloz de los sonidos y las palabras.

Como entre orilla el ánimo y el relámpago

energía esencial de la dualidad expuesta
que escapa una sola vez por las cavidades del cuerpo
para que entonces una memoria remota
una opacidad tenue de visiones
y expresiones alteradas
anuncie su descenso final a la ciudad desconocida.

Y es para ellos
—los cuerpos—
es lo mismo el ser y el haber sido
—santo o látigo—
porque no se quieren más que piedra de esmeril
definiendo el principio líquido del primer día.

Son rayo y serenidad
sentidos adversos
un ir y venir entre la honestidad y la impostura
entre lo visto y lo callado por siempre
como una repetición de gota
como repetido pedernal impreso de un lado al otro
izquierda o derecha
adentro o afuera.

Cuánto sabes de los flujos
las corrientes
las transformaciones y las estaciones
cuerpo histórico cuánto
inscrito en la memoria
desprovisto de tiempo
cuánto líquido
lágrimas
cuánta cera
cuánto sudor
y cuánto amor
y cuánto amor
ido.

Y cuánto eres
cuerpo
de un país derramado en partes
de un cuerpo mayor que aún se busca
descuartizado en sus principios
repetidos en la memoria de sus cuatro esquinas.

Salvo sangre
nunca ascenso eres cuerpo.

Anexo 4

Poema estudiado en el capítulo IV

Mitre, Eduardo, en *La luz del regreso*, Fundaciones Simón I. Patiño, La Paz, 1990, 13-16.

El peregrino y la ausencia

El viaje que tú y yo nunca hicimos
Me ha sido dado este enero.
Óyeme pues, yaba Alberto,
entrar por fin en Granada
más que dichoso, perplejo
de ver cómo el destino
ata y desata
partidas y llegadas,
adioses y regresos.

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.

II

Contempla

—no con tus ojos ya llenos de tierra
Sino a través de los míos—
La Sierra Nevada,
El río Genil,
La luz dormida en torres y terrazas.

Por la márgenes del Darro,
Camino al Albayazín
Vamos, paso a paso,
Yaba, nombrando:
El puente del Cadí,
la Torre de Comares,
el Baño del Nogal (Hamman al-Yawza)
y en la memoria los versos de Abu Yapar Ibn Saíd:
*Un buen baño es más dulce
que la cosecha del éxito.*

Poco más adelante,
en la Cuesta del Chapiz

siente el oleaje de aromas
que envían los cármenes
de pinos y cipreses.

Siguiendo el rumor que crece
aquí la plaza Aliatar:
gozo de hombres y mujres,
copas de vino y cerveza,
y exordios a una visión:
berenjenas,
gambas,
almejas...
¡Ánimate, yaba,
que saben a resurrección!

Y escucha, escucha esa voz
que hiere como saeta.
¿No es andina la queja que cuenta?
Anota, yaba, anota al pie de la letra:
*Como guitarra sin cuerdas
se va quedando la Unión;
unos que mata la mina,
otros que se lleva Dios.*

Y ahora ¡de prisa, yaba, de prisa!
que el tiempo que ni vuelve ni tropieza
se lleva ya la luz de este día
y la sombra trepa las rejas.
De prisa, por la calle del Agua
a la puerta Ziyada
y luego al Mirador,
y alza los alcones de tus cejas
que allí está

¡Allah Akbar!
¡Allí!

yaba,
por lo que tú más querías
¡dime si la divisas!
—¡Altas son y relucían!

III

Pero cae la tarde y ya suenan
campanas cristianas.
Fragua celeste, pasa la luna
sobre la Cruz de la Rauda.
Ya este poema-reencuentro se acaba.
Recógete, yaba, a tu sueño de tierra
en el valle de Cochabamba,

mientras siento el martirio
de tu sangre que corre
en Gaza y Cisjordania,
y en el silencioso adiós ya se pone
por última vez Granada.