

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA

Del tiempo de Camargo: Análisis del tiempo en la obra de
Edmundo Camargo

Postulante: Ariadne Ávila Bedregal
Tutora: Dra. Mónica Velásquez Guzmán

La Paz-Bolivia

2022

Índice

Contenido

Introducción	1
Bruma	2
Estado del arte	4
Silencios	4
Las huellas seguidas: (Lo desenterrado)	4
Propuesta	12
Las huellas a seguir	12
Los nuevos pasos	13
<i>Destrucción y transformación</i>	13
<i>El tiempo humano: un tiempo condensado</i>	14
<i>La eternidad</i>	16
Destrucción y transformación	18
Transformación.-	20
<i>Universo mecánico</i>	20
<i>A las raíces</i>	24
<i>Cuerpos artificiales</i>	26
<i>Piedra pájaro</i>	29
Destrucción.-	31
<i>Muerte</i>	31
<i>La sal del mar</i>	35
<i>El mar/tiempo</i>	36
El tiempo humano: Un tiempo denso	39
Día denso	40
<i>El tiempo de lo humano</i>	40
<i>El árbol se prolonga</i>	42
<i>La eternidad hueca</i>	43
El instante íntimo	45
<i>La profundidad íntima</i>	45
<i>Amor</i>	47
<i>Muerte</i>	50

<i>Poesía</i>	51
La telaraña cósmica	53
El cosmos se teje	53
<i>Todo-junto</i>	53
<i>El hueco en la telaraña</i>	56
<i>Sustancia recuerdo</i>	59
Letanía de la telaraña	61
<i>El centro del yo-soy</i>	61
<i>El cuerpo-cárcel</i>	64
Conclusiones	66
Bibliografía	70

Introducción

Si hablamos de poesía boliviana, no podemos dejar de mencionar a Edmundo Camargo, uno de los más grandes poetas que tuvo nuestro país. Su obra –para brindar un panorama de su importancia al lector que no lo conozca aún– ha sido situada a la par de obras de poetas como Jaime Saenz y Óscar Cerruto.

Ahora bien, para contextualizar un poco al lector será menester hacer una breve presentación de Edmundo Camargo. El poeta nació el 21 de enero de 1936 en la ciudad de Sucre, pero pronto se trasladó a la ciudad de Cochabamba, en la cual creció y realizó sus estudios escolares. Ya desde su juventud tenía inclinaciones poéticas, pues publicó sus primeras obras en revistas como *Palestra* (una revista fundada por él mismo y otros jóvenes estudiantes) y el semanario *Orientación*. No obstante, aquellos primeros versos distan mucho del estilo que rápidamente fue desarrollando hasta adquirir una voz propia, una voz que destaca en las letras bolivianas.

Un hecho particular caracteriza la biografía de este hombre y se impregna en su obra (o, al menos, en la mayor parte de lecturas que se hicieron sobre ella): su muerte prematura y la consciencia que él tenía de su fallecimiento precoz. Edmundo tenía problemas de salud que pronto –y él bien lo sabía– lo llevarían a la tumba. Así, el poeta falleció a sus veintiocho años con una obra inédita que guardaba un estilo potente y peculiar; las dos ediciones que se encuentran de esta obra son póstumas. Jorge Suárez – poeta, editor y amigo de Edmundo– fue quien se encargó de publicar por primera vez la poesía de Camargo.

En este sentido, un dato interesante que vale la pena rescatar sobre lo dicho anteriormente es la edición póstuma de la obra camarguiana. Cuenta el mismo Jorge Suárez en una entrevista realizada por Mauricio Souza que una tarde Edmundo lo invita a tomar el té y le dice que morirá la siguiente semana. Después, le da sus manuscritos (rayados, tachoneados, llenos de versos dispersos por los bordes) y le pide que sean publicados. Camargo, casi cumpliendo su promesa, muere poco después sin llegar a ver sus poemas publicados ni editados. Otro dato interesante que se ha mencionado unas líneas más arriba – y bastante comentado por la crítica– es el hecho de que Edmundo era consciente de la precocidad con la que lo visitaría la muerte. Y este último dato es tan importante como

interesante porque la conciencia de la muerte como destino orgánico está muy presente en su poética, lo notamos en versos como: “Quiero estar en el éxodo de mis últimas moléculas/ para morder la soledad del humo, / los infolios del frío [...]” (Camargo, 2002: 17).

Cabe resaltar que la obra de Edmundo Camargo es importante porque marca una nueva veta dentro del panorama de la poesía boliviana, una veta poco explorada antes, la cual –según algunos críticos– proviene del surrealismo. Además, la metáfora usada por este poeta es una metáfora complicada, difícil de leer; su lenguaje rompe la relación de significado y significante potenciando la palabra y abriéndola a las posibilidades de la significación. Por tanto, su obra es un legado que no debe dejarse de lado cuando se habla de poesía boliviana.

Bruma

Al nombre de Edmundo Camargo, sin embargo, lo rodea un halo de misterio, una “bruma” (como diría Benjamín Chávez). Su obra, breve y hermética, tiene muchas huellas que rastrear, muchas pistas con las cuales se hace posible la construcción de varios significados que, sin caer en sacos vacíos, siempre dejan silencios. La palabra en Edmundo Camargo, como bien apunta Fernando Prada –cuya crítica será revisada y comentada más adelante–, no dice; en cambio, es creadora de producciones, desplazamientos y diseminaciones. En este sentido, es el lector quien toma esta materia (la palabra) y la hace funcionar dentro del texto. Por tanto, leer a Camargo es entrar en el mundo de las posibilidades, ya que todo en su poética *puede* significar.

Por otro lado, la bruma se hace más espesa debido, como ya se señalaba, al hecho de contar con dos ediciones póstumas de la obra de Edmundo Camargo. La primera, a cargo de Jorge Suárez, fue armada a partir de los manuscritos del joven poeta fallecido y sus indicaciones –realizadas personalmente a su amigo, Suárez–. La segunda aparece casi cuarenta años después y está a cargo de Eduardo Mitre. Esta última varía bastante respecto a la primera y, a pesar de respetar gran parte del trabajo realizado por Suárez y de contar con aclaraciones sobre los versos omitidos en la primera edición pero rescatados en la

nueva, muestra la omisión de un poema completo sin brindar explicación alguna para el lector¹.

Como la intención de esta tesis no es la de realizar una comparación entre la edición de Suárez y la de Mitre, se ha tomado ambas ediciones para tener un panorama más amplio de las letras camarguianas, pues cada una omite partes que la otra rescata. No obstante, el dato de las dos ediciones es importante de mencionar por el hecho de representar una dificultad para el trabajo crítico en general.

En fin, estas capas de niebla que cubren con misterio el nombre de Edmundo Camargo y, junto a él, su obra, son los elementos que conforman una poética difícil de mirar, una poética que nos invita a analizarla sin hallar un sentido único.

¹ En las palabras preliminares que inician el volumen de *La crítica y el poeta* dedicado a Edmundo Camargo, se trata este tema de las dos ediciones. La preocupación principal radica en el hecho de que, siendo las dos versiones tan diferentes, exista una disyuntiva respecto a lo que decía el manuscrito original o si existía más de uno. Suárez, por un lado, omite muchos versos que Mitre rescata. Sin embargo, el primero era amigo de Edmundo Camargo y, por tanto, podría haber conversado más con el poeta respecto a sus intenciones. Por otro lado, Eduardo Mitre omite un poema completo sin ofrecer explicaciones. De este modo, la lectura comparativa de las dos ediciones da mucho de qué hablar y podría dar pie, incluso, a un nuevo trabajo.

Estado del arte

Silencios

La crítica ha tardado en hablar sobre la obra del escritor cochabambino. Después de su publicación, salvo pocos trabajos breves, se ha mantenido un silencio respecto a ella, no fue hasta la década de los ochenta que comenzó a analizarse seriamente. Entre los trabajos más importantes tenemos el de Fernando Prada, quien le dedica un libro; la tesis de licenciatura de Juan Carlos Quiroga, y el tomo dedicado a él de *La crítica y el poeta*, en donde seis autores exponen sus propuestas de lectura. Además de estos trabajos, nos encontramos con algunos artículos publicados en revistas y capítulos en libros sobre poesía boliviana que hablan específicamente del autor.

Es pertinente mencionar que la crítica siempre ha regresado sobre los mismos temas: la muerte, el erotismo y la imagen. Estos, a pesar de ser fundamentales a la hora de hablar de Camargo, no son los únicos que merecen ser mirados.

Las huellas seguidas: (Lo desenterrado)

La primera lectura que existe sobre la obra de Camargo la hace Jorge Suárez en el prólogo a la primera edición, en donde afirma que el lenguaje en esta poética recoge el “[...] hálito andino de César Vallejo [...]” (Suárez, 1964: 10), pero reconstruyéndolo con nuevos elementos. Después hace una apreciación sobre el espacio poético, que está entre la provincia (Cochabamba) y el universo. Finalmente, termina así: “Nuestra misión concluye hoy. Este libro caminará sólo en adelante para integrarse en el mundo” (Íbidem: 16).

Pasan años para que el libro, editado y publicado por Jorge Suárez, camine para integrarse en el mundo y provoque comentarios de la crítica. No es hasta 1984 que Fernando Prada saca a la luz *La escritura transcursiva de Edmundo Camargo*, un trabajo dedicado exclusivamente a la obra del escritor cochabambino. Prada propone que el de Camargo es “[...] un tratamiento productivo del lenguaje que, en vez de representar o buscar la significación exacta de las palabras, dej[a] fluir los sentidos en las más distintas direcciones [...]” (Prada, 1984: 17). El texto (poético), de esta manera, tiene que entrar en funcionamiento para existir y el poeta es edificador de su propia voz. Bajo esta tesis, Prada

habla de tres puntos importantes en la obra camarguiana: las máquinas de escritura, la presencia de lo erótico y el escape del poeta/lector del poder a través del lenguaje camarguiano.

La máquina de escritura planteada por Prada proviene de la teoría de la máquina deseante de Deleuze y Guattari, una máquina productora. Sin embargo, él afirma que esta producción no tiene un producto, más bien fabrica procesos. Por ello, el poeta se convierte en un nómada, quien no tiene que develar el mundo porque no debe entregar un producto. El poeta es un nómada que atraviesa la poesía y olvida el mundo.

Sobre lo erótico, Prada plantea que existe una errancia en la cual cópula y lenguaje son flujos de deseo, son cuerpos y, como tales, buscan disiparse de sí mismos para llegar a la multiplicidad, para acoplarse a otros cuerpos y rozarse con ellos. En este devenir, los cuerpos encuentran dolor, pero, al mismo tiempo, hallan el escape del poder. Como último punto, Prada habla de la huida del poeta nómada que se fuga hacia la mendicidad, en la que recibe todo del mundo, para disolverse y encontrar. Este escape es logrado a partir del deseo y el tiempo que disemina (un tiempo sin fechas, un tiempo que deja huir). Este tiempo que disemina logra atravesar el poder y abrirse a lo otro, al mundo mendigo que se abre a todos los acontecimientos, el mundo que busca recibir. Para finalizar, Prada expone la razón por la que, según él, Camargo busca este escape: El conocimiento tanto de su enfermedad como de su muerte pronta le da el valor para buscar cómo atravesar la muerte y no llegar hasta ella. Es así que la escritura transcursiva no solamente disemina para crear una producción infinita, inacabada; sino que surge a partir del deseo de caminar hacia la muerte sin hallarla como acabamiento de la vida.

Dos años después de que Prada publica su trabajo, aparece un capítulo, en el libro *El árbol y la piedra* de Eduardo Mitre, dedicado a Edmundo Camargo: “E. C.: la agonía rebelde”. En él, Mitre menciona un dato biográfico importante; habla del conocimiento de Edmundo Camargo sobre su muerte temprana y a partir de este explica la escritura del autor, una escritura que toma conciencia de la muerte orgánica: “La piel –membrana, tejido celular– es tan solo la página inmediata, el primer borrador, donde el tiempo imprime con pulso vertiginoso su caligrafía destructora [...]” (Mitre, 1986: 85). Mitre habla de la mirada hacia la muerte con horror, del tiempo que destruye lo orgánico y de un universo mecánico

y erótico. En todos estos elementos se encuentra la conciencia de la finitud del cuerpo, la finitud de las cosas que se ven corroídas por el paso del tiempo.

Estas dos primeras lecturas hechas con más profundidad que la introducción de Jorge Suárez –la cual es, a fin de cuentas, una presentación del poeta inédito– muestran ya los dos ejes temáticos sobre los cuales se construirá una gran parte de la crítica posterior: el erotismo y la muerte. El erotismo es visto como el cosmos en Mitre y como acoplamiento en Prada. En Prada, la muerte es algo que debe trascenderse a través del lenguaje y el acoplamiento erótico; en Mitre, la muerte es vista con horror y la voz poética se detiene a observar su dimensión orgánica además de su inevitable llegada.

Así también, ambas propuestas se detienen a examinar el lenguaje camarguiano. Para Prada se trata de un lenguaje errante, el cual busca transgredir la barrera de significado y significante para trascender, para producir sentidos. Para Mitre el lenguaje es una forma de mirar y tomar conciencia de la muerte.

Regresando a nuestra revisión de la crítica hecha sobre Camargo, tenemos a Mauricio Souza, quien también se une a esta intención de hablar sobre el poeta y escribe “E. C.: Del erotismo destructor”, un estudio que empieza con unas “notas” respecto al lenguaje poético del autor. Aquí, Souza dice que la imagen es importante porque en ella se puede ver desde los ojos que miran la muerte cerca. Después, habla de la escritura transcurativa (retomando a Prada) y de la imposibilidad de hallar un referente. Finaliza explicando que el lenguaje se traza a sí mismo dándose un sentido dentro del texto, provocando así un choque entre la poesía y la realidad. Este choque tendría relación con la muerte, ya que el lenguaje se lanza al vacío de lo inacabado tratando de asirlo y busca renombrar y olvidar el universo por “[...] destruir las formas de una codificación estricta” (Souza, 1987: 11).

Después de ese análisis de discurso, Souza analiza la configuración del erotismo destructor planteando que lo corrosivo y circular nos rige como humanos: “El devenir nos atrapa en su tela araña” (Souza, 1987: 11). De esta forma, siempre nos lanzaríamos hacia la muerte y, a pesar del intento que hacemos de salvarnos en el amor, solamente hallamos comunión en la muerte. Para finalizar este estudio, Souza explica que el contexto también es importante a la hora de hablar de Camargo, pues, después de la crisis atravesada por

Bolivia el 52 con el Nacionalismo Revolucionario, el hombre se desdibuja de su papel social y se entrega a las relaciones del cuerpo con la naturaleza.

Unos años después aparece la tesis de licenciatura de Juan Carlos Quiroga, *Los mismos y los otros*, en la que habla de cuatro poetas: Jaime Saenz, Óscar Cerruto, Edmundo Camargo y Pedro Shimose. Aquí, Quiroga sigue muy de cerca a Fernando Prada, lo notamos cuando dice: “Las funciones que cumplen los seres, las cosas, el universo, las palabras, son las de seguirse, abrirse, comunicarse y atravesarse constantemente” (Quiroga, 1991: 110). Sin embargo, agrega algunos puntos interesantes a lo ya planteado por su antecesor y refuta otros. Así, por ejemplo, se detiene en los engranajes orgánicos del cuerpo y, paralelamente, los del poema como engranaje de la naturaleza, siguiendo muy de cerca a Prada con tal gesto; también cuestiona la noción de este respecto a la excesiva transcurividad planteada sobre el lenguaje. Para hablar de ello, sostiene que la poesía de Camargo no representa, no sugiere mimesis; no obstante, su escritura sí entra en el orden del lenguaje, el cual siempre responde a un sistema de significante y significado.

Quiroga agrega a la idea de los engranajes mecánicos el concepto de la minimización. Según él, Camargo siempre habla de la muerte o de la nada, habla también de la naturaleza, pero para ello necesita recurrir al silencio. Por otro lado, agrega la importancia del deseo como algo inacabado y desde lo cual puede construirse. Al deseo lo llama no-ser y afirma que este se acomoda en la morada, que sería un espacio cualquiera hilvanado por el instinto, el deseo y la pasión. La morada de Camargo estaría en un universo conformado por el campo, el mar y la ciudad. Finalmente, sitúa al escritor cochabambino en el espacio de la poesía prohibida, el espacio de la herejía y, frente a Saenz y Cerruto –a quienes sitúa en un espacio nocturno–, nombra a Camargo como un poeta diurno.

El año 1992 se publica la primera edición del libro *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* de Javier Sanjinés, en el cual hace un análisis sobre la producción literaria boliviana de 1957 a 1978. Divide dos épocas dentro de estos años; en la primera –entre 1957 a 1964– sitúa a la obra poética de Edmundo Camargo. En el capítulo primero, “La literatura boliviana de la frustración revolucionaria”, Sanjinés habla de la poesía de Camargo, la cual se disloca de cualquier discurso social como una forma de manifestación frente a los problemas que atraviesa la sociedad boliviana. Explica que “[e]n

la medida que la sociedad civil se va tornando invisible [...] el eje de la representación literaria muestra la subjetividad del escritor [...]” (Sanjinés, 2017: 120). En ese sentido, Camargo –según esta lectura– muestra imaginariamente la crisis.

Pasan casi diez años de silencio, hasta que aparece un artículo de Guillermo Bedregal, el cual vuelve a poner en boga la obra de Edmundo Camargo: “E. C. o la poesía de una muerte en vida”. Bedregal sitúa a la muerte en la obra camarguiana como algo vivencial, no cultural como en otros autores. Esto lo fundamenta con la biografía del escritor quien, por la enfermedad con la que vivía, se sabía cercano a la muerte. Dentro de esta idea, dice que la vegetación tiene una relación intrínseca con la idea de trascendencia, ya que el cuerpo se transforma en ella: “Así mismo, todo lo mucho que no es muerte en la poesía de Camargo, pertenece a lo que latente, humano y contingente busca una trascendencia ulterior en y desde la tierra” (Bedregal, 2002: 30). Finalmente, habla de la mujer, quien aparece como la compañía corpórea que acompaña al hombre hacia la muerte.

El mismo año aparece el trabajo de Alba María Paz Soldán “La poesía de E.C. o la destrucción espermática”. En él retoma el tópico de la muerte definida para ella como una certeza que se acepta en la obra de Camargo. Habla también de la muerte como la destrucción, la cual deviene en transformación gracias a una fuerza centrípeta (muerte que atrae) y una centrífuga (muerte que abraza el exterior). A partir de estas ideas afirma que el vivo está entregado a una indigencia en la que se ve desprotegido de la muerte, por lo cual el poeta encuentra, como un arma del cuerpo, el lenguaje, con el cual halla posibilidades para ese pedazo de materia que inevitablemente se convertirá en cadáver.

La misma década aparece el trabajo de Gary Daher, *En busca de la piedra y el agua*, en el que habla sobre varios poetas bolivianos, entre ellos el de nuestro interés. Sobre este, dice que su poesía es surrealista y que a partir de varias imágenes muestra un universo mecánico y oxidable.

Walter Vargas también escribe sobre Edmundo Camargo. En “El destino literario de E. C.” (2006) afirma que la de Camargo, más que una poética de la muerte, es una poética surrealista. Argumenta esto explicando que existe una relación muy estrecha entre “yo” y poesía, por lo cual, en el acto creativo, la página en blanco se convierte en un espacio para la liberación del lenguaje en donde el poeta crea imágenes para entretenerse de la muerte.

Para el año 2010 se publican dos breves trabajos sobre Edmundo Camargo. Uno de ellos, “Del tiempo de la muerte: E. C. entre espasmos y palabras”, es el de Elena Ferrufino. Ella afirma que este poeta fisura el lenguaje para representar la agonía. La palabra en Camargo, afirma, no tiene un significado claro, por lo que se da una ruptura lógica del lenguaje. Esta situación ocurre porque el dolor se convierte en palabra, por lo que la obra sería una puesta en escena de la agonía y el dolor. El otro trabajo publicado este año es el de Pablo Virgüetti: “La poesía cinética de Camargo”. Este habla sobre el funcionamiento cinético de esta poética dado a partir de las imágenes. Afirma que cada imagen es sensorial, inestática y que activa un *switch* –como si la obra poética se tratara de una máquina controlada desde un tablero con botones que activan el funcionamiento y movimiento de diferentes partes de la máquina–. Luego afirma que la obra es un desecho del alma y la adscribe como panteísta, ya que en ella todo es parte del cosmos.

El año 2011 aparece una colección de libros en la que los críticos dedican ensayos monográficos a la obra de los poetas más reconocidos en el país. Uno de los tomos está dedicado a Edmundo Camargo. En él escriben Montserrat Fernández, Mary Carmen Molina, Mauricio Murillo, Mónica Velásquez y dos invitados (quienes no participan constantemente en el proyecto) que son María Elena Lora (psicoanalista) y Gabriel Chávez.

Montserrat Fernández, en su ensayo “Camargo o la mirada de lo mirado”, afirma que el arte hace surgir mirada; la poesía de Edmundo Camargo, como el arte, también hace surgir mirada. Así, el ojo se convierte en contenedor de vivencias y de mundo en la poesía camarguiana, pues quien mira la obra de arte rescata el estado de la cosa y el sentimiento o la sensación de la cosa. Sobre estas ideas, Fernández plantea tres tipos de mirada, que son: la del yo (que contiene, no detiene), la del tú (que contiene y comprime todos los sentidos) y la del otro (que establece el mundo).

El siguiente ensayo en el libro, “El hueco por donde pasan roncós los planetas”, está escrito por Mary Carmen Molina. En él, Molina afirma que el horror y la escritura están y son cuerpo. De esta manera vuelve un poco sobre el tema de la mirada, explicando que se mira con ojos pensantes y que aquello que se mira siempre es visto desde el cuerpo, al cual poseemos y al mismo tiempo nos posee a nosotros. Acaba diciendo que la escritura funciona como una impresión, como una huella que quiere dejar el cuerpo.

Después tenemos el ensayo de Mauricio Murillo, “Extraños cementerios pensantes: Horror y muerte en la poesía de E. C.”. En él, Murillo asevera que el poeta siempre escribe desde la destrucción y el fracaso guiado por el horror y por la muerte. El horror está en lo siniestro que se encuentra dentro del cuerpo: “Somos nosotros los que sonamos a casa muerta” (Murillo, 2011: 85). Llevamos dentro nuestra muerte y la velamos, es así que la poesía de Camargo busca ordenar el caos del misterio. La muerte está en el cuerpo y es ella la que produce el horror; sin embargo no podemos ignorarla porque vivir tiene como fin la muerte. Murillo afirma que la escritura viene del fondo del cuerpo, de ese cuerpo que nos es prestado. En este ensayo se menciona el tema del tiempo brevemente. Existe, según Murillo, un tiempo fugaz y uno eterno, de esta manera afirma que “[e]l tiempo de la muerte es un tiempo dual y complejo, que no armoniza sus superposiciones, sino que se instaura desde la tensión misma que ejerce la vida y el cuerpo que vive” (Ibídem: 101). El tiempo fugaz es aquel de la velocidad, en cambio, el tiempo eterno es el tiempo de la quietud. Más adelante se entrará en diálogo con estas ideas.

“Oír la tumba: Apuntes sobre la poesía de E.C.”, el ensayo de Mónica Velásquez, establece como punto central de análisis la relación y el llamado entre vida y muerte en la obra. “La imagen poética constituye, en escrituras como esta, una especie de umbral que separa y une, que mira con deseo y con distancia la muerte y el nacer” (Velásquez, 2011: 52). Afirma que el humano muere y nace varias veces dentro del cuerpo. Agrega a esta lectura un análisis de imágenes en la obra de Camargo. Existen, según la autora, tres tipos: las imágenes surrealistas, las que tienen motivos recurrentes y las camarguianas. Son las últimas las que hacen dar cuenta de esta estrecha relación y cercanía entre vida y muerte. Para finalizar su ensayo, Velásquez hace un paralelo entre la obra de Edmundo Camargo y la de Macedonio Fernández a partir de tres puntos. En el primero de ellos contraponen la destrucción y el amor-deseo. En Macedonio, el amor vencería a la muerte; en cambio, el erotismo en Camargo anuda a los cuerpos en su cualidad de cadáveres. En el segundo punto se habla de la exterioridad o interioridad de la muerte alegando que en ambas escrituras se niega, desde el interior, el exterior, por tanto a la muerte. Sin embargo, Edmundo Camargo no llega a proponerse abolir la externalidad; a diferencia de Macedonio Fernández que sí lo hace. En el tercer punto se habla de la palabra, la cual, en ambos autores, es dislocadora de certezas. Pero, mientras en la obra de Macedonio el lector en el lenguaje ya no halla la

división entre la realidad y la ficción, en Camargo la palabra nos desafía a oír la tumba y a pensar si es posible desconocer la extinción propia.

Los siguientes dos ensayos son de María Elena Lora y Gabriel Chávez. Ambos invitados dan perspectivas diferentes desde otros lugares y hacen así un aporte a la lectura de la obra de Edmundo Camargo. María Elena Lora escribe “Del tiempo de la muerte, un nombre de E.C.”. Aquí sostiene que tanto la poesía como el psicoanálisis “permiten contornear el abismo del silencio, sin reducirse a él” (Lora, 2011: 148). Es de esta manera que Camargo halla el ruido de la muerte e intenta mezclarlo con su propia voz, para así crear a partir de la muerte. Por su parte, Gabriel Chávez en su ensayo “Del cometa, el árbol y la bruma” propone las tres figuras del título para leer a Camargo. El cometa funcionaría como una analogía del escritor, ya que su obra es única y difícil de ver, como un cometa. El árbol intenta dar cuenta de las relaciones planteadas en esta obra entre el cielo y las raíces. Y, por último, habla de la bruma entre el poeta y el lector que existe gracias a los mitos sobre Edmundo Camargo².

Así, la crítica a la obra de Edmundo Camargo, en general, suele mantener y desarrollar perspectivas de análisis ya establecidas desde los primeros trabajos sobre el poeta basados en temáticas muy recurrentes: la muerte, la imagen, el erotismo y el cuerpo.

² Concepto que se ha tomado prestado al principio de esta tesis para mostrar la mitificación que existe en torno a Edmundo Camargo.

Propuesta

Este trabajo busca ahondar en un tema que ha sido tratado de forma escasa por la crítica y nunca se ha desarrollado exhaustivamente: el tiempo. La presente tesis, dedicada al tiempo y su importancia en la obra de Edmundo Camargo, pretende establecer un diálogo con tres de las temáticas recurrentes revisadas antes por la crítica: la muerte, el cuerpo y lo erótico. Es así que, en esta línea, se verá la resonancia de ciertos autores, como Alba María Paz Soldán quien desarrolla el tema de destrucción y transformación, categorías de las que se hablará en este trabajo a partir del tema del tiempo. De esta misma manera se encontrarán desacuerdos con ciertas nociones críticas y se entrará en diálogo con autores que han revisado brevemente el tema del tiempo en sus lecturas, como el caso de Mauricio Murillo.

Las huellas a seguir

Antes de seguir la huella del tema que se plantea en esta tesis, la cual se extiende hacia la espesura de la bruma, es justo y pertinente volver atrás para mirar el trabajo de aquellos que han mencionado el tiempo en la obra camarguiana. Pues, aunque no existan grandes trabajos sobre este, sí pueden hallarse menciones y pequeños apartados que con él complementan otro tipo de ideas.

Los pocos que han hablado del tiempo no le han dedicado más de unas cuantas líneas y, en el mejor de los casos, unos pocos párrafos. Tenemos, por ejemplo, a Eduardo Mitre mencionando la presencia del tiempo en la obra camarguiana en su capítulo “E.C.: La agonía rebelde” del libro *El árbol y la piedra*. Afirma: “La piel –membrana, tejido celular– es tan solo la página inmediata, el primer borrador, donde el tiempo imprime con pulso vertiginoso su caligrafía destructora” (Mitre, 1986: 85). Mauricio Murillo en su ensayo “Extraños cementerios pensantes: Horror y muerte en la poesía de E.C.” también escribe sobre el tema: “El tiempo de la muerte es un tiempo dual y complejo, que no armoniza sus superposiciones, sino que se instaura desde la tensión misma que ejerce la vida y el cuerpo que vive” (Murillo, 2013: 101). Pero ninguno de los dos dedica demasiadas páginas a este tópico.

Es curioso que un tema tan explícito en la obra de Camargo –recordemos dos de sus títulos: *Del tiempo de la muerte y Del tiempo de los muertos*– haya sido apenas vislumbrado por la crítica. Sin embargo, esto se hace comprensible al revisar la profundidad con la cual se ha despejado la bruma en otros espacios, como en cuanto al tema de la muerte o de la imagen, temas que, como el tiempo, se hacen indispensables para comprender la poética del escritor.

Aun así, es pertinente transitar ese camino poco recorrido, pues el tiempo está muy presente en la obra camarguiana. Resuena, además, en uno de los temas sobre los que la crítica ha hecho mayor énfasis: la muerte. Existe una complicidad entre este y el otro, una dualidad inquebrantable que permite trazar un camino amplio en medio de la espesura de la bruma.

Este trabajo seguirá huellas poco pronunciadas para despejar (o quizás espesar aún más) algo de la bruma. Estas huellas a seguir, tales como el desgaste y la corrosión de los cuerpos orgánicos e inorgánicos, o el movimiento de los astros en el cielo en contraposición al vivir humano, permitirán una aproximación al tema del tiempo.

Un primer misterio aparece en este trabajo sobre el tiempo en la obra camarguiana: ¿Qué es el tiempo en la obra? La respuesta irá dándose a medida que se pisen las huellas a seguir para la configuración de este trabajo.

Los nuevos pasos

A continuación, se mostrarán algunos de los puntos más importantes que serán analizados en el presente trabajo. Todos ellos, configuran el funcionamiento de la temática del tiempo en la obra camarguiana.

Destrucción y transformación

Mitre (1986) ya había dicho que el tiempo destruye los cuerpos; sin embargo, en este trabajo se sostiene que no hace solamente eso, sino que también cuenta con el poder de transformarlos. Así, un punto importante a tratar en el presente texto será la destrucción y la

transformación de los cuerpos, ambas como huellas y pruebas del tiempo en la obra camarguiana.

Vale la pena aclarar, antes de continuar con este breve resumen sobre lo que será el primer capítulo de este texto, que al hablar de cuerpos no solamente se hará hincapié en los cuerpos de organismos vivos, sino en los cuerpos de todo lo que está constituido por materia. Así, se hablará de cuerpos vivos u orgánicos y cuerpos inertes, de seres y de objetos. Dentro de esta idea se hará cierto énfasis en la desaparición física: cuerpos orgánicos e inorgánicos llegarán a este punto.

¿Cómo llegarán a tal punto?

Los cuerpos orgánicos dejan de respirar y sus órganos comienzan a necrosarse transmutando la casa de cualquier ser vivo en un pedazo de carne consumido por la tierra: “Me echaré de cara a la tierra/ el cielo está habitado/ más vale que el árbol/ disperse mi corazón como una flauta/ en fin que el trigo se acenize en mi boca/ el cielo está habitado” (Camargo: 2015, 111). En algún punto del tiempo esta transformación cesa y el cuerpo se convierte en nada (destrucción): “Quiero estar en el éxodo de mis últimas moléculas” (Ibídem: 17). Así también, los cuerpos inorgánicos se van carcomiendo y se transforman en vestigios para luego, en el tiempo, desaparecer y destruirse por completo: “Yacen los barandales oliendo a golondrinas/ los hierros gangrenados/ yace el casco humeando amapolas/ entre medusas y vegetales/ poblados de extraño movimiento” (Ibídem: 54).

Tanto la destrucción como la transformación se hacen visibles en los diferentes cuerpos de la materia, convirtiéndose en marcas que evidencian el tiempo y que aparecen a través del tiempo; de ahí la importancia de analizarlas en la poética de Edmundo Camargo.

El tiempo humano: un tiempo condensado

Ahora bien, todo el cosmos está sujeto a esta dinámica transmutadora del tiempo. Sin embargo, solamente el ser humano es consciente de esta sujeción; Souza lo explica como un lanzarse hacia la muerte de nuestra parte y Paz Soldán como una aceptación de nuestra condición finita. Por ello es el ser humano, y ningún otro ser más, quien “hace valer” el tiempo. A este acto de “hacer valer” se lo llamará, en este trabajo, *densificación*. Para comprender mejor esta idea es necesario pensar en la conciencia de vida y muerte que

hemos adquirido culturalmente. Por tanto, si bien la crítica explica la muerte en la obra camarguiana como un fenómeno netamente orgánico, aquí se la presentará también como una repercusión de la cultura (el *uno* para Heidegger) (1999) sobre el individuo (el *yo-soy* para el mismo autor).

Dentro de esta *densificación* de la que se hablará, existen dos distinciones: el tiempo denso de la historia (de la humanidad) y el instante íntimo, como la densificación de lo que ya es denso, es decir, como la sobredensificación del tiempo denso. La historia humana es una condensación de la totalidad del tiempo en la que todos los sucesos ocurren: “Tras la espantable anunciación/ el tiempo condensado en apóstoles deleznales/ y las flores devorando un verano carnal/ llegaría el día denso” (Camargo, 2015: 74). El día denso es aquel en el que habita el ser humano, en el que se suscitan guerras, historia y se construye el mundo del hombre; el tiempo que está fuera de este día denso carece de espesura, ya que no es contenedor de realidad humana.

El instante es un tiempo mínimo e íntimo en el que la *densificación* es aún más espesa que en el tiempo de la historia. Normalmente aparece en situaciones de amor. El espacio, en este instante, se acorta y cada porción mínima de tiempo se multiplica en densidad:

De pronto el cielo es un reloj parado
entre los engranajes de la estrella
te
amo
la estación nos refleja en su espejo profundo
donde el cielo marca para siempre
el tiempo de mi rostro hoy idéntico al tuyo.
(Ibídem: 84)

Este tiempo del que hablamos en Camargo es un tiempo transformador y destructor, regidor del movimiento y los pasos de la vida a la muerte, de la existencia a la inexistencia; como bien dice Mauricio Souza, lo corrosivo y lo circular nos rigen como seres humanos, por lo cual nos entregamos a este desgaste efectuado por el tiempo. Este tiempo, gracias a la humanidad del hombre, presenta “cúmulos”, aglomeraciones de contenido. Entonces, no estamos hablando de un tiempo netamente lineal, sino de un tiempo accidentado, el cual presenta sucesos y huecos (en los que parece no pasar nada).

La eternidad

La totalidad del tiempo aparece como *la eternidad*, o como *el tiempo de afuera*. Esta totalidad escapa de la existencia humana, situándose en su exterior, y existe también en ella. En la obra camarguiana aparece como una red de telaraña que se teje con todos los sucesos del tiempo. En ella, se sostiene el cosmos, también en ella, todos los cuerpos encuentran su finitud. En ella, todos los tiempos resuenan unos en otros, creando tensiones y propiciando nudos en los que se rozan y se tocan para sostenerse.

El tejido que mantiene *todo-junto* (la existencia y el tiempo) es el sostén del cosmos y extrae su sustancia de todos los huecos de la red de telaraña. Para llegar al hueco es necesario mirar en el centro de las cosas, pues ahí se encuentra la inmaterialidad de la existencia. Es así que la sustancia creadora surge de la nada, del vacío mismo, de la misma forma de la que surge y resuena la palabra poética.

El ser humano llega a los huecos del tejido cósmico a través del amor y la muerte. En el amor encuentra un refugio de la muerte, lo halla en el otro, en el ser amado; sin embargo, uno se somete a otra interioridad que, como la propia, es abismal e inmensa. Además, el acto erótico (manifestación de cierto tipo de amor) da conciencia del cuerpo, por tanto, de la muerte. En este sentido, se entra en diálogo con la crítica planteada por Mónica Velásquez, quien realiza un paralelismo entre Macedonio Fernández y Edmundo Camargo planteando que, mientras el primero halla un refugio para alejarse de la muerte en el amor, el segundo trabaja el erotismo como algo que anuda a los cuerpos en su condición de cadáveres, dando mayor cuenta de la mortalidad de estos.

Por otro lado, la muerte, aparece como fin de la vida y de la sustancia orgánica con movilidad y posibilidad de hacer en el tiempo, es así que su llegada anuncia el abismo eterno, la nada. Asimismo, como lo plantea María Elena Lora, Camargo busca mezclar su propia voz con el ruido de la muerte (el cual oímos en la palabra poética de este autor). De ese modo, la muerte se convierte en una especie de “vacío” desde el cual puede tejerse la palabra poética y crearse la tela de araña planteada en este acápite.

El tiempo, de esta manera, existe en su totalidad conformando el tejido del cosmos. No obstante, también existe de una manera lineal en la cual pasa dejando destrucción y

transformación. Sin embargo, su visibilidad aparece ante el ser humano como un motor de conciencia sobre la finitud y la muerte.

Destrucción y transformación

Al tiempo no lo cubre ninguna bruma; está ahí presente, dejando sus huellas, profundas e imborrables, en todos los cuerpos. Marca su paso otorgando movimiento a los elementos del cosmos, creando así la historia del universo: “Un sistema en equilibrio no tiene y no puede haber tenido una historia; no puede más que persistir en su estado, en el cual las fluctuaciones son nulas” (Prigogine, 2006). Gracias al tiempo aparecen estas fluctuaciones que desequilibran el orden del cosmos y le otorgan transformaciones, es decir, cambios presentados como sucesos. Cada vez hay más transformaciones sobre los cuerpos del cosmos, hasta que, finalmente, cada uno de estos llega a su propia destrucción.

La especie humana existe sobre la Tierra gracias a estas fluctuaciones de equilibrio y desequilibrio, y habita en medio de ellas; por tanto, se rige bajo sus leyes, es decir, bajo las leyes del tiempo: “Hoy eres lluvia en mí, estrella habitada en las noches rojas. / El tiempo nos penetra por los ojos, estamos llenos de su cal/ y de su viento” (Camargo, 2015: 89). En “Estrella habitada” la voz poética se ve inundada de mundo; sin embargo, también se ve sometida al tiempo que envuelve al mundo. El tiempo aparece como la cal que penetra los órganos. Específicamente penetra los ojos, pues es con ellos que se mira el paso del tiempo, que se contemplan sus huellas dejadas en los cuerpos ajenos y en el propio.

No obstante, el desequilibrio en el que habita toda la existencia y se dan todos los sucesos tiene una premisa esencial para desarrollarse: Es irreversible. ¿Qué quiere decir esto? La humanidad vive regida por un sistema de medición del tiempo que ayuda a situar la repetición de ciertos sucesos: el cambio de una estación a otra, el inicio del día, el principio de las horas más oscuras y la aparición de ciertos astros en un determinado rango de visión del espacio. Sin embargo, este sistema de medición también da cuenta de una línea temporal que se desplaza siempre hacia adelante, que nunca se detiene ni mira hacia atrás; pues los años en el calendario no se repiten (a pesar de que los meses sí lo hagan). Esto es lo irreversible. Los cuerpos del espacio se mueven y cambian su posición, y la Tierra, mientras tanto, se va secando con la cal del tiempo para someterse a su futura destrucción:

Viejo el planeta tiene la forma de una lágrima
que algún Dios lloraría de un ojo ya sin llanto.

La sombra da su sermón de fraile a la tierra mendiga
 que arrastra en los caminos su sandalia de polvo
 y el árbol pasa lista a su alumnado de pájaros violetas.

Yo quisiera esperarte sin este pergamino de pena
 escrito con tu nombre.
 El tiempo te recorta del libro de la noche
 y sólo queda un hueco por donde pasan roncós los planetas.
 (Ibídem: 27)

Claramente se ve en este poema el paso de lo seco a lo fluido, de lo impávido a lo móvil.

Del “[...] ojo ya sin llanto” de algún Dios (ojo seco) sale una lágrima (fluida). Sin embargo, la fluidez de la lágrima líquida se pierde para convertirse en planeta, en la “tierra mendiga” que, de seca, tiene polvo que se arrastra por sus recovecos. Mientras tanto, “[...] el árbol pasa lista a su alumnado de pájaros violetas”. Aquí aparece un contraste importante: el árbol como cuerpo orgánico inamovible y los pájaros como cuerpos orgánicos volátiles. No es casualidad, entonces, que sean los pájaros el alumnado del árbol. La impasibilidad (el árbol) da luces a sus sucesores dejándoles una herencia. Sus sucesores, los pájaros, son representación de lo volátil, de lo efímero, lo no impasible.

Lo irreversible, por un lado, está en la fluidez, en el paso de lo impasible a lo móvil. Y, a pesar de esto, lo impasible tiene movimiento. El Dios se queda sin llanto después de haber llorado un planeta, por lo que no volverá a llorarlo. La lágrima líquida y fluida se ha resecado hasta convertirse en polvo, polvo que se arrastra en los caminos. El árbol ha dado luz al alumnado de pájaros, los pájaros vuelan y se pierden en el aire, lejos del árbol.

La voz poética, en el siguiente verso, le habla a alguien, a un *tú* que ha sido recortado por obra del tiempo, recortado de la historia del mundo. En el hueco que queda de aquel recorte pasan roncós los planetas. Esto quiere decir que el cosmos sigue moviéndose por el libro de la existencia, pasando las páginas sin detenerse por las destrucciones causadas por el tiempo. La marcha sigue y no da vuelta atrás, pues es irreversible.

Esta irreversibilidad en la marcha del tiempo hace que las huellas dejadas en los cuerpos nunca se borren. Así, las huellas se miran como indicios de lo finito. El ser humano, al saberse habitante del tiempo, reconoce que se encamina hacia su propia finitud: “Yo sé que he de morir un día/ en que no encuentre mi soledad junto a mi sombra” (Ibídem:

23). Y es que los cuerpos se escuchan a sí mismos en su constante desgaste, se miran hallando las huellas del tiempo sobre sí mismos, por tanto, se saben contenedores de la muerte. Esta se inmiscuye dentro de los órganos vivos como la cal del tiempo. El corazón (como el segundero) marca los pasos del camino hacia la destrucción total; cuando su marcha acabe, todo estará destruido dentro del organismo que lo alberga: “El corazón encarcelado: / araña retenida entre sus propias redes./ Los huesos para un día construirse/ en órganos siniestros donde la noche entube/ su aliento con olor a estrellas oxidadas” (Ibídem: 39).

Las huellas del tiempo dejan sus marcas de transformación y destrucción tanto en los cuerpos orgánicos como en los inorgánicos. La poesía de Camargo presta atención a ambos, pues en ella se vislumbra la muerte y la finitud de las cosas por el desgaste; por ello presta mucha atención a la figura del mar, pues su sal desgasta, corroe la materia y marca sus huellas hasta destruir. El mar, en ese sentido, es una metáfora corpórea del tiempo.

La dupla movimiento-tiempo se hace esencial a la hora de comprender la obra camarguiana. A partir de la comprensión de estas dos ideas, que van siempre de la mano, es posible comprender la transformación de los cuerpos que, en algún punto, se convierte en destrucción de los mismos.

Transformación.-

Universo mecánico

Si se mira un reloj por dentro se ve una maquinaria que anda en constante movimiento. Es así como funciona el mundo de Camargo, como una maquinaria de reloj que, con sus engranajes, dota de sucesos al cosmos y lo pone en funcionamiento. Los engranajes de esta máquina/cosmos tienen un movimiento acorde y armónico que nunca deja pausas y que va en una sola dirección: la dirección de lo irreversible.

Absolutamente todos los cuerpos del cosmos se mueven en la maquinaria conformando una de sus partes. Los humanos pasan días y noches, en los que se mueven, existen y mueren. Mientras tanto, el planeta gira alrededor de un sol y este, a la vez, da vueltas por el espacio. Es así que transcurre el tiempo del universo, donde todos los cuerpos

se dirigen, inevitablemente, hacia su transformación y, posteriormente, hacia su destrucción. Todas las cosas se mueven dentro de la misma marcha irreversible, dentro del mismo funcionamiento de máquina sin pausa.

Mitre (1986) y Daher (2005) ya hablan de la existencia de un universo mecánico en la poesía de Edmundo Camargo. El primero explica que esta mecánica se funda en un erotismo cósmico que, en su movimiento, se destina a sí mismo a fenecer para siempre en la orfandad. El segundo se refiere a un universo que, siendo mecánico, está destinado a oxidarse. Ambos mantienen la idea de que existen ciertos engranajes que se dirigen hacia su destrucción.

Prada (1984) también habla sobre esta mecánica del cosmos. Dice que el mundo funciona como una máquina sin misterio en donde todo se engrana perfectamente y se acopla; por tanto, la poesía de Camargo, según el crítico, no está fuera del mundo, funciona dentro de él, como uno de sus engranajes. La poesía existe porque nace del chirrido que produce el lenguaje al acoplarse de forma violenta a las cosas. La poesía, al igual que el mundo, transcurre. Sin embargo, Prada afirma que la producción de la escritura camarguiana no deja un producto –porque sería dejar algo acabado–, sino que se crea en el desgaste. La poesía, entonces, nunca cesa.

Las tres posturas respecto a la mecánica del cosmos producen lecturas diferentes. Este trabajo habla de la mecánica camarguiana no solamente como un procedimiento que busca su propia destrucción, sino como el modo de funcionamiento que tiene el cosmos, que tiene la existencia entera. Entonces, aquí se habla de una mecánica que tiende a transformar para, en algún momento del tiempo irreversible, fenecer. Los engranajes de la vida se mueven constantemente y, cuando se oxidan, se destruyen dando paso a nuevos engranajes. Sin embargo, la corrosión de la máquina está en el movimiento que desgasta: “Inmersa población/ desde el principio sus engranajes/ pulsaron este tiempo que es mi tiempo/ midieron esta voz: unánime de dolor” (Camargo, 2015: 140). En “Poética” la población total es un engranaje que se mueve desde el principio, su movimiento pulsa sobre los cuerpos individuales que contiene, marcando así el paso del tiempo que otorgará destrucción.

Si se mira bien la maquinaria del mundo de Camargo, también se la puede relacionar con una máquina a vapor. Los engranajes se mueven para dar movimiento y, a

partir del funcionamiento, desprenden un residuo que se evapora en el aire, un residuo que aparece como metáfora de lo efímero. Los engranajes se mueven y el vapor escapa de la máquina para instalarse fuera de ella:

Juan tiene los engranajes
pone en movimiento su mundo de fierro y humo
y el humo sale al mundo en un grito carbonizado
y crece como una mujer grávida
y nos busca [...]
(Ibídem: 119)

En “Égloga en humo” se muestra una máquina íntima. Y es que en la poética de Camargo no existe solamente una gran máquina, sino varios engranajes que a su vez son y comprenden maquinarias individuales. Sin embargo, lo importante de esta égloga es la aparición del engranaje interno (no corporal sino espiritual) que, desde lo íntimo, produce movimiento. El residuo del trabajo sale como humo al mundo, como un grito carbonizado que se pierde en la inmensidad del afuera de Juan. El humo busca a todos los seres humanos saliendo de la intimidad del hombre para engranarse con el mundo. Todas las pequeñas maquinarias entran en un acople con la máquina externa de una u otra forma. En este caso, la maquinaria íntima e incorpórea de Juan se acopla en su funcionamiento con la maquinaria de su esposa formando un movimiento amoroso. A partir de este acople, se produce una nueva sustancia material, un nuevo engranaje en el mundo:

Ahora, al fondo de su cuerpo
como al fondo de un cajón, casualmente
se encuentra una moneda de oro.
Ella encuentra un mínimo rostro.
El humo se curva por la ventana
como un guante sin mano.
(Ibídem: 120)

Este nuevo engranaje, si bien empieza siendo una pieza física, pronto encuentra otros recovecos para constituirse. Es así que la máquina preserva dentro de su funcionamiento, todas las cosas inasibles de lo humano.

Así volvemos a lo irreversible. Todas las piezas de la mecánica del universo se oxidan gracias al roce entre ellas, que es precisamente lo que produce sucesos, pero tienden a sacar sustancia para nuevas piezas; de esa manera, no se interrumpe el curso del movimiento. Sin embargo, en este proceso, los engranajes van destruyendo a la máquina mientras funcionan, por lo que la van corroyendo poco a poco. Es así que, si bien en la máquina del cosmos existe transformación de recursos, también existe destrucción (como bien dicen Mitre y Daher):

Crucial abandonado
 a veces en la noche que creció por el hambre
 se muere en una mano
 sus engranajes giran en máquina roída
 el hambriento lo toma con la voz de su mano de su pie
 de sus dientes
 definiendo su cutis y alargando su harina.
 (Ibídem: 21)

“Pan” nos habla del alimento como motor de vida. No del alimento comida, sino de todo aquello que, como seres humanos, nos alimenta. Sin embargo, en los versos citados, nos encontramos con la muerte en medio de los engranajes roídos de la máquina, engranajes gastados por el hambre. Es entonces que se comete un acto caníbal de comerse a sí mismo, comerse por estar abandonado y hambriento.

La autofagia viene de una necesidad de sobrevivir que se presenta con la paradoja de comerse a sí mismo, destruyéndose. La maquinaria corpórea del ser vivo necesita, para sobrevivir, hacer girar sus engranajes, por tanto, corroerse y desgastarse. Solamente a partir de este movimiento de engranajes, se logra producir (energía, vivencias, salud, etc.), pues la otra opción es lo imposible, el no comerse y dejarse suspendido en un estado de quietud que desobedece a la vida y a las leyes del tiempo, las cuales rigen el cosmos. Sucede igual en otras dimensiones de la mecánica del universo, y esta situación viene dada por la noción de temporalidad de Prigogine, según la cual no sucede nada si un sistema no se corrompe para entrar en caos.

El cuerpo aparece como morada, una morada que extiende su existencia más allá de la vida de su morador. Cuando este cuerpo queda inerte, se convierte en cadáver; entonces, es depositado en la tierra para ser resguardado en las raíces del mundo: “Quiero sentir la tierra circular por mis venas,/ morderla fríamente con mis tibias/ sintiéndome en su inmensa placenta, adormecido/ como un niño a la espera de su nuevo natalicio” (Ibídem: 31).

El cuerpo pertenece a quien lo habitó, por lo que sus sensaciones siempre se vuelcan a su morador, a pesar de su ausencia en el cuerpo. La voz poética da cuenta de esta correspondencia al mirarse como poseedora de todas las sensaciones del cadáver resguardado bajo tierra. Es así que aparecen dos comparaciones: una entre cadáver y niño, y la otra entre tierra y vientre materno. El cuerpo, que aún pertenece a su morador, se resguarda protegido entre las raíces que se extienden debajo de la tierra. Este guarda la esperanza de volver a su natalicio; sin embargo, es aquí que se produce una especie de quiebre entre el cuerpo y el morador.

Hasta aquí podría pensarse que existe una circularidad de vida-muerte-vida que se relacionaría con la lectura de Mónica Velásquez en la idea de que se nace y se muere varias veces en el cuerpo. Sin embargo, es preciso diferenciar tal circularidad de la transformación. La tierra, en estos versos de “Población subterránea”, alberga el cadáver, el cuerpo que ha dejado de nacer y morir para quedarse muerto; ya no se oye la tumba (como dice Velásquez), sino que se ha dejado de oír porque el cuerpo se ha convertido en cadáver. Este cadáver resguardado no aguarda el renacimiento de su morador ni de sí mismo como tal, sino la transformación de sus partículas en otra cosa; esta otra cosa puede ser materia viva o inerte. Las partículas, entonces, se dispersan y el cuerpo no guarda una promesa de resurrección, sino movimiento y transformación de sus engranajes.

En “Población subterránea” ya se ve esta transformación que no es resurrección: “Que el agua me retoñe con pólvora continua,/ se me sellen los ojos como una carta vieja de leerla/ entonces, una lápida de otoño sobre el árbol/ y un gusano de tiempo arañando mi médula.” (Ibídem: 31,32). Los ojos se cierran para siempre, como “una carta vieja de leerla”. Esto quiere decir que los ojos se sellan cansados, agotados por las marcas dejadas en y por el tiempo de vivir. A continuación, y para finalizar el poema, vienen los siguientes

versos: “entonces, una lápida de otoño sobre el árbol/ y un gusano de tiempo arañando mi médula”. En estos nos encontramos con la finitud de la vida. La lápida sobre el árbol como la muerte completa y el gusano de tiempo arañando la médula como el tiempo devorando la totalidad del ser que habitó el cuerpo que yace debajo de la tierra.

Absolutamente todos los cuerpos entran en la dinámica del movimiento y sus partículas siempre albergan la posibilidad de conformar un “nuevo natalicio”. Esta dinámica también se ve en el poema “Pinares”:

Y saben que al tiempo
de las metamorfosis
una voraz primavera
los brotará del fondo
de la tierra donde
cadáveres segregadores
de minerales venenosos
estarán esperando
a un dios estremecido
de sangrientas linfas.
(Ibídem: 48)

Los pinares nacerán desde la tierra cuando, en tiempo de metamorfosis, la primavera voraz convierta los minerales venenosos de los antiguos cadáveres en raíces. Nacerán de la tierra, desde donde las partículas enterradas esperan la oportunidad de mirar “a un dios estremecido”, un dios que sabe del movimiento del cosmos y sus transformaciones. Gracias a este brote de lo enterrado hacia afuera es que surge la existencia de los nuevos cuerpos.

Sin embargo, para una partícula viva existe también la posibilidad de volver a formar parte de un cuerpo que carezca de vida, es decir, un cuerpo inerte: “Cuando aventando las páginas del ave/ el árbol se prolonga” (Ibídem: 39). De esta misma manera las posibilidades abundan para todas las partículas que constituyen el cosmos:

Sobre el objeto la mano cae y se renueva
acaso el cuerpo del amor
es un árbol bajo las estaciones táctiles
la madera muerta reemplaza sus hojas
por signos de manos que la pulen

dotándola de una circulación más profunda.
(Ibídem: 108)

En “Guitarra”, por ejemplo, se ve cómo la madera muerta puede volver a albergar sustancialidad y sonar, teniendo así, una circularidad más profunda que la que tenía antes, cuando era árbol. La mano del hombre ha hecho este trabajo, pero aun así es correcto hablar de una transformación en la que las partículas adquieren una forma diferente.

La maquinaria cósmica, en este sentido, se alimenta de los cadáveres que alberga en el fondo de la tierra, en el fondo de las estrellas, para crear más sustancia. Las células que duermen en un cadáver se convierten en combustible para que la máquina siga funcionando. Aparecen nuevas piezas gracias a la transformación de los cuerpos que, diluidos en las raíces, se esparcen como semillas para crear otra vida, otra materia, otro cuerpo. Es así que el universo, sometido a transformaciones, constantemente se deshace y se vuelve a hacer reciclando aquellas partículas que lo conforman.

El tiempo es fundamental para que se lleve a cabo el proceso de la maquinaria cósmica; pues, el cuerpo vivo se desgasta a través de los años hasta convertirse en cadáver, el cadáver se descompone gracias al paso del tiempo hasta deshacerse y con los “desechos” del cadáver puede componerse un nuevo cuerpo. El tiempo transforma los cuerpos haciendo funcionar la maquinaria del cosmos.

Cuerpos artificiales

Los engranajes del mundo, que vemos también en forma de partículas, están ahí para acoplarse con todos los otros engranajes con los que puedan coincidir. El ser humano ha cobrado consciencia de este hecho y ha aprendido a usar sus manos como una herramienta transformadora. El impulso de esta tarea de transformación de mundo viene dado, por un lado, por una necesidad de prolongarse funcionalmente alargando la mano hacia la herramienta artificial; por otro lado, por la certeza de muerte que habita en el hombre. Lo primero aparece en una época muy primitiva, en la que el ser humano necesitaba igualar a las grandes bestias con las que cohabitaba. Lo segundo aparece como una angustia por trascender la muerte, y es que el ser humano, condenado a desaparecer, decide dejar huellas, dejar constancia sobre el mundo de que ha existido rellenando, con

este fin, el espacio entre el nacer y el morir, construyendo un mundo propio levantado con sus manos y planeado conscientemente.

Es el segundo caso el que interesa en la poesía de Edmundo Camargo, el mundo que el ser humano ha levantado sobre la Tierra para dejar sus huellas a través del tiempo, para no morir completamente. Gracias a esta creación se levantaron monumentos, viviendas, se crearon relojes para medir el tiempo, se inventaron meses, años, etc., y los antiguos los escribieron en piedras, luego en papel; todo en el afán de ordenar el mundo humano, de volver a construir el cosmos con reglas propias.

Es así que todas las cosas que visten, en las que habitan y a las que acuden los seres humanos para habitar aquel mundo nuevo, al que ya están acostumbrados, son producto de sus propias manos, de las manos de sus antepasados. La materia de la naturaleza es moldeada para fabricar la cultura:

Como al fondo de una primavera anestesiada
 dejaste caer tus dedos oliendo a resinas peligrosas,
 tus zapatos anclaron en las hojas
 de material plástico de un otoño químico y hurlante.
 Bajo los bosques artificiales –luminosos–
 donde la corriente eléctrica ha suplantado la savia
 deambulaste mordiendo el vacío aroma de tu idioma
 armado como el esqueleto de un perodáctil.
 (Ibídem: 44,45)

En este poema se ve al hombre que, bajo la primavera dormida, construye el mundo humano con sus propias manos. Camina sobre el planeta para modificarlo y convertirlo en un mundo propio hecho de plástico (hay que entender plástico como metonimia de todo artefacto creado por mano humana). Después de esta intervención sobre el espacio, los bosques, antes vivos, se convierten en bosques artificiales, inertes, iluminados por la corriente eléctrica, desprovistos de los fluidos del ecosistema antiguo. Junto a esta construcción aparece la invención del idioma, el artefacto que permite la comunicación de toda la humanidad en el mundo. “Hombre” da cuenta de la evolución de la especie humana sobre la naturaleza, a la que ha pisoteado y desarmado para armar su propia máquina con engranajes acomodados por sus manos de acuerdo al plano que se ha construido dentro de la cultura.

En este mundo creado por el hombre, la naturaleza es lo único que este puede oír. La naturaleza resuena en el fondo de las cosas, resuena como un eco casi imperceptible: “La oreja contra la tierra/ descubriría un mediodía de hace diez siglos/ el ojo llora ceniza”. Lo que está afuera del mundo humano se escucha apenas, si es que se escucha, y resuena como un eco lejano: “Cómo estarás oyendo la concertina del viento/ tras un coro de hojas/ en la noche que arrastra nuestros muertos/ de los marcos de polvo del recuerdo” (Ibídem: 25). La concertina del viento suena detrás del movimiento de las hojas, pero ninguno de estos dos sonidos se escucha con absoluta claridad porque están silenciados por la noche del recuerdo de los muertos, en la que el polvo hace resonar al pasado humano. El sonido de la naturaleza es casi imperceptible.

Sin embargo, el mundo de la naturaleza siempre está escondido entre las moléculas de aquello que es obra humana:

Acaso cuando reconstruyo el tiempo
 tomando los fragmentos, los átomos
 la madera está hecha al interior
 de múltiples estambres
 y mi día comienza
 en silla, en carbón, en animal.
 (Ibídem: 107)

La naturaleza está en la mirada hacia atrás, en la reconstrucción del tiempo. Todos los fragmentos de las cosas guardan, en su interior, la resonancia de su naturaleza no artificial. La madera está hecha de ella misma, y nunca despierta como silla. En este fragmento de “Guitarra” se hace referencia a la transformación en sí, pero se toma como protagonista a la madera que, al final del poema, se hace guitarra (símbolo de cultura y de utensilio creado para la estética).

La gran máquina creada por la humanidad guarda, en sus profundidades, el resumen de todo el tiempo, es decir, el resumen de todos los sucesos vividos por la humanidad; pero también guarda, y esto deja una huella superficial más visible, el recuerdo de todas aquellas personas que la han construido, y por eso se convierte en símbolo de lo humano: “Mi mano flagelada de rostros y osamentas/ penetró la luz seca de sus vientres/ hasta encontrar el sonido visual/ de lo que las estatuas conciben” (Ibídem: 115). Las estatuas levantadas

cuentan historias, cuentan la historia. Mirarlas transporta hacia el pasado. Por eso el artificio es importante, porque cuenta la historia.

El tiempo significa finitud; por tanto, es necesario para el ser humano construirse inmortal. Para eso viene el artificio. Mientras la naturaleza resuena por sí sola haciéndonos oír, como un susurro, la presencia de la eternidad en sus entrañas, las transformaciones realizadas por mano del hombre hacen sonar nuestra evolución, nuestra historia. Así, el sonido de todo lo que fuimos y somos se deja escuchar ahora y se dejará escuchar cuando en el mundo no queden pisadas humanas, quedará en ese mundo artificial que hemos construido.

Piedra pájaro

Mauricio Murillo, en su ensayo crítico sobre la obra de Edmundo Camargo, hace referencia a la contraposición entre piedra y pájaro. La piedra, en su lectura, representa la quietud, mientras que el pájaro aparece como la velocidad. Estos dos, para Murillo, se enredan y cohabitan para conformar el tiempo de la muerte. “El tiempo de la muerte es un tiempo dual y complejo, que no armoniza sus superposiciones, sino que se instaure desde la tensión misma que ejerce la vida y el cuerpo que vive” (Ibídem: 101).

Esta contraposición entre piedra y pájaro como dos tiempos diferentes que convergen en un solo tiempo, el de la muerte, resulta muy enriquecedora para comprender la obra de Camargo. Existen tiempos que se enredan y se tensionan en esta poética, sin embargo vale la pena mirar nuevamente la metáfora de piedra y pájaro, conservando la idea de Murillo de lo quieto (eterno) y lo móvil (fugaz), para analizar la transformación de la materia. Vale la pena aclarar que en este apartado, al hablar de lo quieto (eterno) se hará referencia a una ilusión de eternidad. En este ensayo, el concepto de eternidad (no ilusoria, sino eternidad real) será explicado más adelante.

La piedra siempre entra en juegos de prosopopeya: “la piedra en tentativa de soñar” (Ibídem: 24). Es entonces que lo inmóvil quiere extenderse hacia lo móvil, quiere ir más allá y aparecer como un cuerpo con posibilidades de fluir. En la “[...] perseverancia de la piedra por ser pájaro” (Ibídem: 34) se lee la posibilidad que tiene lo quieto de hacerse móvil, una posibilidad de la que el cosmos está consciente.

“Entonces fecundé las estatuas” (Ibídem: 115), dice la voz poética al iniciar “Aleluya en piedra”, y luego dice: “Toda alegría transfigura el hueso/ todo viento fecunda sus harinas”. La piedra/osamenta se transfigura, se transforma; de pronto las estatuas pueden ser fecundadas y lo inmóvil se llena de movilidad, una movilidad interna. Lo quieto adquiere la profundidad de lo vivo: “Los trenes están enfermos sobre las estaciones cuaternarias”. La enfermedad se hace posible en la piedra, en el tren que, a pesar de ser móvil, es impávido por dentro; y esa posibilidad dota de un fondo a las cosas inertes, dota de fluidos a los objetos impávidos por dentro.

Es preciso en este punto distinguir dos categorías de la piedra: la piedra como lo inerte sin latidos ni circulación interna (tal como lo es el tren), y la piedra como lo impávido, lo rígido. En esta segunda categoría nos encontramos con la transformación del árbol:

A todo esto se añaden los sonidos
 la palabra pájaro hace resonar los barrotes
 la palabra fuente se queda entre los dientes de la piedra.
 La lluvia vacía las campanas, es verdad
 y en nuestro tiempo los órganos mansos
 muelen las osamentas de las sillas
 se nutren de los objetos detenidos.
 (Ibídem: 108)

En “Guitarra” el árbol se convierte en guitarra, en silla, en objeto usado por la humanidad. Los sonidos resuenan entre los barrotes, tal como lo hace la palabra pájaro; en cambio, se estancan entre los dientes de la piedra, se estancan en su fuente (la madera). La lluvia aparece como la movilidad, una movilidad externa que dota de profundidad, a la vez que vacía, la campana. Los órganos, en el tiempo de los humanos, se nutren de los objetos detenidos; pues del árbol se quita madera detenida, madera que se convierte en guitarra (pájaro de sonidos) para complacer al oído humano. Es así que, en este punto, la piedra pájaro guarda una estrecha relación con los cuerpos artificiales creados por el hombre para construir su mundo.

Destrucción.-

Muerte

La irreversibilidad del tiempo, percibida por las transformaciones y las huellas que deja, hace posible la consciencia de muerte. Ahora bien, es preciso diferenciar esta noción de la noción de transformación. En la obra de Camargo, dicha diferenciación se puede percibir a partir del tono. Cuando el poeta adquiere un discurso de creación/recreación o un tono de entrega del cuerpo, se está hablando de transformación; pero, cuando habla desde el terror o la negación, entonces se deja ver la destrucción, pues se hace presente la finitud de un ser o ente que no presenta posibilidades de volver a existir entero. Si bien la destrucción puede traer transformación, es el ser íntegro quien le da a la muerte sentido de muerte, el sentido de destrucción y le otorga la categoría de finitud.

El poeta aborda la destrucción de dos formas. Una de ellas es el deseo de contener el tiempo y no dejarlo huir: “Poesía es todo aquello que tiende a perpetuar el minuto velando el rostro de la muerte” (Camargo, 2015: 205). En el siguiente capítulo, cuando se hable de la *densificación* del tiempo, se analizará a profundidad ésta. La otra forma es la de la huida en la que aparece el deseo por trascender la muerte, por saltarla y esquivarla:

Amor, no dejes ya tu paso junto al pozo,
allí se ahogó la luna y flota muerta.
Pasa de largo hasta encontrar mi sangre
creciendo hacia mi alma hasta tocar el sueño
porque la muerte quiere medir nuestra existencia
para su metro exacto de tierra hereditaria.
(Ibídem: 28)

La voz poética le habla a un *tú*, el cual sería el ser amado. Le pide que salte, que corra por la vida dejando atrás la muerte que siempre anda al acecho midiendo los cuerpos, midiendo las existencias. El pozo representaría el hueco al cual cae cada uno al verse entregado a la muerte.

Prada, en su estudio sobre Camargo, habla de este deseo de trascender la muerte, de huir como un nómada para saltar ese hueco. Lo propone como un nomadismo del poder en el que el poeta siempre se fuga, pero no para escapar, sino para encontrarse a sí mismo y

trascender la muerte. Es así que, para el autor de “La escritura transcurativa de Edmundo Camargo”, la muerte en la poética camarguiana funciona como una transformación en la que uno sigue trascendiendo. Este concepto va ligado a la multiplicidad del ser que se plantea en esta crítica, al devenir planteado como “todos los cuerpos mutan en otros cuerpos”.

Sin embargo, aquí se habla del deseo de trascender la muerte como algo inconcluso, como un deseo nunca concebido, ya que siempre se ve frustrado por el tiempo que no detiene su marcha hacia adelante y nunca regresa sobre sus pasos:

El anciano dio cuerda al reloj. [...] Dolorosamente apuntalado por el eje punzante de sus nervios, he aquí su vida descubriendo el hueco. La cara vuelta hacia un pasado laborioso, años de estudio, su vieja imagen de estudiante rodando gracias al diente de su teoría, su vieja máquina de ideas inventadas, todo inútil. (Ibídem: 173)

El anciano da cuerda al reloj, pero es el tiempo que lo lleva a él a mirar el hueco que es el pasado; el tiempo que sigue avanzando a pesar de las manecillas del reloj. El cuento termina así: “Al último escalón llegó su cuerpo muerto” (Ibídem: 184). El anciano no puede escapar de la linealidad del tiempo, pues, por más que mire el hueco en el que se instala el pasado, su destino es la muerte.

Prigogine afirma que “[d]eberíamos considerar el tiempo como aquello que conduce al hombre, y no al hombre como creador del tiempo” (Prigogine, 2006: 40). La irreversible marcha del tiempo nos conduce, lo queramos o no, hacia la finitud de la vida: la muerte.

De esta manera, la muerte se instala en la vida, “[e]l tiempo de la muerte no es el de la quietud (lo eterno) ni el de la velocidad (lo fugaz), es la hora en que se enredan todas las horas, es el ramaje que crece al interior y al exterior de un cuerpo que desde siempre muere” (Murillo, 2011: 101). La muerte está ahí constantemente mirando y resonando en los cuerpos vivos, pues sostiene la existencia y la existencia siempre converge en ella. El ser humano nace para entregársele: “Y entre tiempo que es todo tiempo/ de esa informe población/ nací como un resumen de la muerte” (Camargo, 2015: 140).

El oficio de nacer para conducirse a través del tiempo cargando el único destino real, que es la muerte, se lee en gran parte de la obra de Camargo, pero específicamente en el poema que titula “Oficio”:

Yo sé que he de morir un día
 en que no encuentre mi soledad junto a mi sombra.
 Habrá un olor a casas barbadas por el musgo
 y un aire lleno de rostros olvidados.
 (Ibídem: 23)

La muerte surge en la consciencia gracias al tiempo que obliga a mirarla. La voz poética, en este fragmento, toma un tono profético al hablar con certeza del futuro y, al describir un mundo después de la finitud a la que está condenada, solamente esclarece aquel transcurrir del tiempo que no se detendrá con su ausencia. La consciencia de muerte, entonces, se extiende más allá de uno mismo, más allá de la propia muerte.

En este fragmento, se leen dos cosas fundamentales en la muerte: el olvido y la presencia del musgo. La primera aparece como una consecuencia social, cultural; pues la desaparición de cualquier ser humano sobre la tierra, con el tiempo, se convierte en un silencio que no guarda ninguna memoria. La segunda es una metonimia de la voracidad de la naturaleza. Los cuerpos orgánicos se guardan en la profundidad de la tierra para ser devorados por otros cuerpos orgánicos; sin embargo, este verso va más allá del cuerpo/cadáver. Son las casas las que se llenan de musgo. Y es que, después de todas las muertes, no quedará sobre la tierra más que el musgo carcomiendo y escondiendo todo lo que ha sido construido por la humanidad, no quedará más que un ecosistema aplastando todo aquello que ya no le pertenece, todo aquello que fue del orden humano: “Ya la ciudad respira con pulmones metálicos/ y la piedra es cuenca vaciada del silencio/ y el agua detenida es cielo muerto” (Ídem).

En la segunda estrofa de este mismo poema se hace notorio el desgaste del mundo en su totalidad, ya sea en el espacio ciudadano (espacio construido por humanos) o en el espacio natural. “Ya la ciudad respira con pulmones metálicos”, inhalando con dificultad un aire que se vuelve pesado dentro del metal y en la naturaleza las cosas se vacían de sí mismas para contener o reflejar la muerte. Tanto la piedra vaciada como el agua detenida entran dentro de esta dinámica. La piedra contiene y el agua refleja. Esto da cuenta de la

presencia de muerte en el mundo, pues todo, absolutamente todo, tiende a gastarse hasta destruirse; el tiempo va dejando sus huellas hasta que pisa lo suficientemente fuerte como para provocar muerte, ya sea entre las construcciones de metal, o entre los recovecos de la naturaleza.

Conmigo va mi sangre como un lobo de lengua fatigada
 y mis ahijadas lágrimas
 que siempre llegan viejas en el vino.
 Estoy ronco de viento color de calamina
 entre tanta ventana que jadea
 y tanto árbol de luto encarcelando pájaros.
 (Ídem)

Ya en la tercera estrofa, Camargo muestra la existencia pesada que tenemos que llevar auestas como seres humanos. La pesadez está en la consciencia de llevar auestas un cuerpo con órganos y fluidos que se desgastan y se preparan para dejar de funcionar. El vivir es cargar con esa corporalidad efímera que encierra en todos sus recovecos la destrucción, la muerte; por eso el viento tiene el color y la ronquera de la calamina y todo jadea en el cuerpo, con pesar. El cuerpo, como el árbol de la tercera estrofa, encierra dentro de sí su propio luto; además, encarcela la vida misma, la cual es representada por su fluidez como los pájaros.

En lo que sigue del poema se muestra la presencia de la muerte a lo largo de los pasos de la vida, los cuales, a su vez, se muestran como una constante caminata del cuerpo hacia su defunción: “El corazón me llueve a telaraña de lluvia tejedora/ y me suenan los pasos de mi crucifixión” (Ídem). Finalmente, la última estrofa cierra con circularidad este testimonio de la muerte como certeza del existir. Al principio se habla del olvido, de la certeza y del musgo; así que para terminar Camargo vuelve al musgo y cambia el olvido por la soledad:

Si han venido a cobrar mi soledad
 sólo ha de ser el día sangrando entre los dientes
 de los perros. Sólo será mi sombra
 y un miedo ronco respirando las casas.
 (Ídem: 24)

Este poema parece un resumen de la mirada camarguiana sobre la muerte. En él se lee que ella está siempre contenida dentro del cuerpo y dentro del mundo. Los órganos la tienen dentro de sí, al igual que las construcciones humanas y la totalidad de la naturaleza. El olvido viene con ella, así como también la voracidad del después, y es así que el tiempo muestra su condición de irreversible, pues sigue su línea después de que ella aparece.

La sal del mar

La sal reseca y carcome los cuerpos, y en la poética de Camargo funciona como metonimia de todas aquellas cosas que resecan hasta resquebrajar y quebrar: el aire, la tierra, los rayos del sol, los fluidos del cuerpo, etc. Todas las cosas del mundo se someten a este proceso y se gastan día a día, hasta que en algún momento del tiempo se rompen y se destruyen. Esto ocurre tanto con las cosas creadas por la mano del hombre como con las cosas que, a nuestros ojos, siempre estuvieron ahí, flotando en el cosmos (como los planetas).

Las cosas hechas por el hombre empiezan a existir y a jugar un papel en el mundo cuando el artesano las construye. Este último toma la materia prima y la moldea convirtiéndola en estructura funcional para el ser humano. Sin embargo, poco a poco estas se gastan, se someten al paso del tiempo y, en algún momento, se dañan. Ocurre lo mismo con las cosas de la naturaleza. Un día se formaron y empezaron a existir, se fueron transformando con el paso del tiempo y un día se destruirán. Todos estos cuerpos inertes, al igual que las vidas, tienen una historia que empieza y termina:

LEJANOS PLANETAS

Y lejanos planetas madurarán sus mares,
 rachas de espanto resecarán los finos campanarios
 y los altos sepulcros de la piedra
 oirán los caminos
 al paso fúnebre de los ejércitos del viento
 el ardido será un extraño cementerio pensante.
 (Ibíd.: 59)

En este poema, la referencia a lejanos planetas no hace más que poner un espejo frente a la Tierra y su historia y convertir todo eso en nada. Cualquier planeta lejano es un planeta como el que habitamos, es así que albergará una serie de sucesos y transformaciones –“[...] madurarán sus mares”– que la destrucción silenciará eternamente. La resequedad de todo lo formado hará que la estructura ceda y se rompa. Los “finos campanarios” aparecen como metonimia de la obra levantada por la humanidad, es decir, todo el cuerpo que le hemos construido a la cultura. Después aparece la piedra convertida en sepulcro, la piedra convertida en estatua, la cual se encaminará junto al viento al paso fúnebre del mundo. Con esto simplemente se resume la destrucción de la totalidad. Todo lo que la humanidad, y cualquier posible cultura extraterrestre, ha levantado y lo que ha estado ahí siempre se convertirá en cementerio, en lugar de muerte y destrucción.

Al igual que la muerte, la destrucción está siempre en el centro de las cosas, en sus recovecos más profundos, palpando los pasos del tiempo a la espera de ser llamada. El mundo la lleva dentro, en sus grietas, pues la sal del tiempo habita en todos los cuerpos y hace su trabajo de corrosión con la ayuda del tiempo. En “El ángel de la destrucción” aparece ella disfrazada de un ente celestial: “El ángel pulsa su arpa de hierro” (Ibídem: 78). Incluso podría decirse que aparece como un dios, es decir, como el uno que lleva en sí mismo esta salinidad corrosiva. Y es que el cosmos nace, al igual que el ser humano, para dejar de funcionar algún día: “Cuando apacientan sueños como rebaños de humo,/ tímidamente alzando una plegaria llena de pájaros y sal,/ en sus turbias miradas de esperanza empañada/ el hijo ya ha nacido a imagen de su amor” (Ibídem: 151). El hijo aparece como el mundo que ya ha nacido, en medio de las plegarias de sal, para ser destruido. La plegaria en la que se funda la materialidad está corroída desde el principio por la salinidad de la existencia. Entonces, así como el ser humano nace para encontrar su finitud al final de su estadía en el tiempo, el mundo (el cosmos) aparece para entregarse al tiempo y a su regla principal: todo va a terminar, por tanto, a la destrucción.

El mar/tiempo

El mar curva sus barrotes de hierro
sobre un pájaro muerto
enmohece en oficio corrosivo

la sal las jaulas de mercurio
 los días lentos sobre escarabajos voraces.
 (Ibídem: 53)

Como se había mencionado antes, la figura del mar guarda relación con el tiempo. Así, en “Apoteosis del mar” el mar fluye, bate sus aguas duras y pesadas sobre un pájaro muerto. El pájaro aparece en Camargo como metáfora de lo móvil, por lo que, en este poema, las aguas del mar azotan los cadáveres de aquello que antes se movía. Además, enmohecen con voracidad los elementos forjados por el hombre: las jaulas y los días lentos. La sal que contiene el mar es movida por estas aguas duras, por este mar/tiempo que desgasta y corroe hasta deshacer.

El mar es el elemento eterno que, conviviendo con todos los pasos de la humanidad, se va tragando cada pedazo de nuestra historia, de nuestra creación y de nuestro mundo: “El mar tiene una antigua memoria/ bajo espinazos secos de constelaciones”. Esta corrosión, sin embargo, siempre está dada por la fragilidad de la materia y la voracidad de la sal marina, que podemos relacionar con el tiempo que nos contiene y nos desgasta, al igual que a las cosas:

Yacen los barandales oliendo a golondrinas
 los hierros gangrenados
 yace el casco humeando amapolas
 entre medusas y vegetales
 poblados de extraño movimiento.
 Las herméticas cámaras
 encuentran el consuelo de sus viejos cadáveres
 y en proa la campana descarnada
 tacha, a veces, aires líquidos
 derramándose entre esos dedos peligrosos
 del óxido.
 (Ibídem: 54)

Ese mar, en lo que sigue del poema, se ha tragado nuestras construcciones, llevándose a sus profundidades, partes de nuestra humanidad: “Dispersó las herencias/ sepultó los principios”. Sin embargo, su existencia es la nuestra, pues su era es la que habitamos y no nos queda más que convivir con él, con su afán de corroernos hasta las entrañas: “Un dios brusco y sumergido/ sopla una armónica de histéricos azules/ en el

fondo del mar” (Ibídem: 56). Aquel dios es nuestra historia y, al ser un dios sumergido, nos obliga a cohabitar con la salinidad marítima: “Aun en su temible corazón fue el amor/ fecundando los humeantes líquidos”. El poema termina con los siguientes versos:

Entre escuderos de hierro enmohecido
 y oleajes de palomares desatados
 el mar combate en oficio corrosivo
 arroja a la arena sus badajos sucios
 carabelas tatuadas por los viejos
 alquitranes del alba
 pero en lo interno tiembla mujer arrodillada
 y sueña ser el agua que hundió
 allá en la infancia el barco de papel.
 (Ídem)

El mar hunde todas las cosas, todas las historias. Se levanta con agresividad frente a escuderos, levanta la arena y la arroja sobre badajos sucios. Y, en el fondo de aquella voracidad, tiembla una mujer recordando la infancia que el mar se tragó. Al mismo tiempo, la mujer sueña ser el agua que es el mar. Éste, como el tiempo, nos contiene en su salinidad destructora y llena de recuerdos; por tanto, la mujer, al ser el agua, es el mar y es contenedora, destrucción y memoria que precede a la destrucción.

Dentro del mismo poemario está el poema citado en el anterior acápite: “Lejanos planetas”. En él notamos la vulnerabilidad de la materia, que puede estar en cualquier parte del universo, y su entrega a la corrosión que viene con el tiempo.

El tiempo humano: Un tiempo denso

Si pensamos en el tiempo en el cual nos movemos y existimos como un tiempo que transcurre de forma lineal, podemos afirmar que este es un tiempo sin bruma, un tiempo claro; además, un tiempo que deja sus huellas sobre los cuerpos y marca su paso de manera notoria. No obstante, este guarda también sus propios misterios. ¿Dónde empieza, dónde se inicia, dónde termina? Si es que el tiempo marca una linealidad es lógico pensar que él también está sometido a ella, por lo que debería presentar un principio y un fin. La historia de las cosas, siguiendo esta línea de pensamiento, no podría nacer de una estabilidad sin fluctuaciones; es decir que el tiempo no podría haber estado ahí, sino que tendría que haber empezado para llegar a un final.

No obstante, según Ilya Prigogine, quien afirma que un sistema sin fluctuaciones no puede tener historia, “[e]l tiempo precede a la existencia, [...]” (Prigogine, 2006: 154), pues, a pesar de que sea la vida la que ordena y da sentido a este, potencialmente siempre ha existido. Sin embargo, “[...] el tiempo químico es un tiempo pobre, que solamente existe mientras se alimenta la reacción [...]” (Ibídem: 189); en cambio, “[c]on la vida, la situación cambia radicalmente [...]” (Ídem) y el tiempo es algo que puede percibirse y lo cual influye en la vida de todos los seres –quienes se moverán a través de él con la certeza de su propia finitud–. De esta manera, se puede decir que si bien el tiempo ha estado ahí desde siempre, ha ido presentando cambios y fluctuaciones a lo largo de su historia.

Aun con esta explicación, la existencia del tiempo como eternidad queda tras una nebulosa. ¿Cómo se da esta presencia previa a la existencia? En la poética de Camargo se encuentra una división de las etapas del tiempo total, una visión que se adentra en esta nebulosa y la llena de sentido. Las dos temporalidades que plantea esta poética son: el tiempo del *día denso* (tiempo de lo humano) y el *tiempo de afuera* (el tiempo de lo eterno). Sin embargo, ya en esta primera división, existen matices más complejos y la segunda comprende la infinitud del todo, por lo que no se la abordará en este capítulo sino en el siguiente, en el cual se aclara y explica la *eternidad* dentro de la poética camarguiana.

Día denso

El tiempo de lo humano

En medio de la linealidad eterna del tiempo aparece la vida, con esta, “[...] nace un tiempo interno que prosigue durante los miles de millones de años de la vida y se transmite de una generación a otra, de una especie a otra especie, y no solo se transmite, sino que se hace cada vez más complejo” (Ibídem: 47, 48). Es así que el tiempo, que antes había estado pasando y albergando cambios y reacciones químicas, muestra un quiebre en el cual los sucesos empiezan a tener un significado, pues ahora contiene moradores no eternos que perciben todo lo que ocurre y todo lo que se mueve dentro de y con el tiempo. Los seres vivos miran el tiempo y se ven inmersos en él, por lo que le asignan un papel importante dentro de sus vidas. A fin de cuentas, este los conducirá hacia su transformación y muerte.

Sin embargo, como dice Prigogine, el tiempo se va complejizando cada vez más, haciéndose menos plano. Un hecho importantísimo para la complejización es la aparición de la especie humana, pues esta comprende la sucesión de instantes. La historia humana no es más que una colección de presentes, una colección en la que solamente se toman en cuenta ciertos momentos de la temporalidad, mientras se ignoran otros. Esta arbitrariedad viene dada por la racionalidad del ser humano. Y es que, para el hombre, algunos sucesos tienen más valor y sentido que otros. Prigogine habla de esta división de temporalidades y, para explicarla mejor, realiza un paralelo entre cinco minutos de movimiento en el universo y cinco minutos de una sinfonía de Beethoven. En el primer caso, se trata de un movimiento constante que, a pesar de contener sucesos, no implica una emocionalidad humana; en cambio, en el segundo caso existen emociones, sentimientos, placer estético y otras implicancias que dependerán del oyente (recuerdos, gustos, disgustos, etc.). Sucede lo mismo si contraponemos cinco años de la existencia del universo y cinco años de la historia humana. En el primer caso se dan una serie de sucesos que dotan de movilidad al universo, pero que, en términos humanos, no cambian absolutamente nada. En cambio, en el segundo caso pueden aparecer cambios drásticos que redireccionarían el curso de una cultura: el inicio de una guerra, por ejemplo.

A este tiempo de lo humano, tiempo de la historia y de los sucesos que se pueden coleccionar, Camargo le da el nombre de *día denso*: “Tras la espantable anunciación/ el tiempo condensado en apóstoles deleznales/ y las flores devorando un verano carnal/ llegaría el día denso” (Camargo, 2015: 74), el *día* en el que todas las posibilidades se tienden sobre la tierra: “El anciano dio cuerda al reloj. Los punteros se deslizaron sobre un tiempo denso, pleno de posibilidades, tiempo inaccesible” (Ibídem: 173). Fuera de él no queda nada, solamente el flujo de la eternidad, la marcha de lo irreversible.

La porción espacio-tiempo que habita la humanidad es diminuta pero densa. Esto se debe a la conciencia de mortalidad: solamente los mortales pueden congelar el tiempo para contenerlo; y es que, para voltear la cara y huir del terror a la muerte, es necesario dotar de profundidad a esa única porción que pertenece a la especie, la de su tiempo, la del *día denso*.

Un cielo cerrado como mano sobre las picaduras amarillentas del humo deshilándose en la calma de un planeta, cayendo al invierno. Los lentos bloques habitados, la aguja negra de un campanario removiéndose en un aire inmóvil, y el puente tendido entre estos elementos en arcoiris [*sic*] irreal bajo cuyo vientre cóncavo los trenes entraban hacia el andén, donde una multitud les atacaba, flexibles como las células de un organismo canceroso. (Ibídem: 171)

El zoom que se hace en este primer párrafo de “La escalera” muestra un tiempo densificado. El planeta calmo guarda dentro de sí la lentitud de los bloques y una aguja negra se remueve en un aire inmóvil, denso, un aire que no impulsa, detiene. En medio de esta pasividad se mueve lentamente el curso cotidiano de la humanidad, en el que los trenes pasan y las multitudes pasean de forma desordenada. Pareciera que la Tierra está cubierta por un domo que, pesado, le otorga densidad y lentitud; pareciera que la Tierra se mueve en otro tiempo, distinto al de afuera; pareciera que el mundo está detenido, que su reloj interno está atascado en “una hora que dan todas las horas”.

“Reloj parado en una hora que dan todas las horas”. El verso se repite a lo largo del poema “Letanía de la telaraña” y aparece también en “La luz apolillada”. El verso da cuenta de la densidad de este tiempo. Todo puede pasar en él (en esa única hora que da cuenta de todas las demás) y afuera (en las horas que nunca se marcarán) no pasa nada.

“Letanía de la telaraña” es un poema que se detiene a mirar la pasividad del mundo, una pasividad que existe a pesar del paso innegable del tiempo. Todas las horas están en una sola, por eso la pasividad; el tiempo empolva todo lo que ocurre y pronto se lo llevará: “Fotografía seca de la lluvia, en un país/ vaciando los rostros de los cuadros” (Ibídem: 127). “La luz apolillada” también habla de este empolvarse del mundo en el tiempo: “Los muebles están jugando naipes con el polvo”; sin embargo, muestra que todos los sucesos han estado ahí desde siempre, todas las posibilidades han existido desde siempre, y por ello se van empolvando, porque son tan viejas como el mundo y seguirán sucediendo hasta que termine el *día denso*: “alguien pensó en nosotros antes de que llegásemos/ nos soñaron nuestros antepasados/ nos soñarán los hijos de tus hijos” (Ibídem: 96).

Todo lo posible sucede en este *día denso*, en este día que desobedece a la dinámica del tiempo que todo se lo lleva, pues ese día –sin estar exento de su finitud– es el tiempo que condensamos por sobrecargarlo con hechos e historia, cosas inexistentes fuera de él. En el *día denso*, los muertos siguen y los que vendrán ya están, pues la totalidad de los humanos existe en un solo tiempo (el cual se traduce en Camargo como *día denso*, o *una hora que da todas las horas*), existe en esa hora plena de posibilidades. Después del *día denso*, cuando el reloj deje de marcar la única hora, el tiempo será plano y pasará sin cúmulos, sin sucesos condensados. Entonces, lo humano habrá terminado.

El árbol se prolonga

En el tiempo de lo humano el silencio deja paso a la palabra, y aquello que era planeta habitado se convierte en mundo. La palabra rompe a gritos la marcha del tiempo e introduce en sus recovecos profundidad. Aparece, entonces, el mundo de lo humano:

Entonces tú volcaste la página.
 Tus ojos se habitaron de horror y grabados de madera.
 La antigua Babilonia de hilos telefónicos
 traspasada de voces y trenes desiertos
 te vació los tímpanos hasta la alucinación
 y su savia reía en tu interior
 en arcoiris [*sic*] secos y picoteados por los aviadores teledirigidos.
 (Ibídem: 44)

El vuelco de página es el despertar del ser humano. En ese espacio natural en el que el planeta desarrolló vida, de pronto una de sus especies mira hacia adentro, ahí donde el horror habita, y siente la necesidad de decir. Así se instala la Babilonia llena de voces, llena de horrores individuales y palabras. Tantas palabras llevan a la alucinación, fundando entonces un nuevo mundo, un mundo inventado en el que el decir funciona como interpretación de uno mismo.

Para Heidegger el lenguaje es producto de la consciencia de finitud, pues, el ser humano, al saberse mortal, busca interpretarse. Es gracias a este acto de decir que el *ser-ahí* ya no es en el tiempo, sino que *es* el tiempo, pues, al darse un modo de ser con el lenguaje, se da su propio tiempo y ya no es simplemente conducido por una temporalidad externa. La linealidad sin sobresaltos se rompe y aparece lo que es la historia: una colección de presentes.

El mundo, entonces, aparece y con él las palabras y las modificaciones de la naturaleza. Pues el ser humano no podía habitar un lugar que no lo interpretara. Así, poco a poco, “[b]ajo los bosques artificiales –luminosos–/ [...] la corriente eléctrica ha suplantado la savia” (Ibídem: 44,45); los árboles se han convertido en silla, mesa, guitarra, y sobre la “estrella habitada” se levantaron “[...] los campanarios y las aldeas” (Ibídem: 89).

Las construcciones humanas, todas las construcciones, se alzan como estatuas, como museos de aquello que ya ha terminado. Así las casas llenas de musgo resuenan con la muerte de sus fantasmas, “[l]a ciudad ama sus viejos fósiles/ sus museos donde el pie descende como un metrónomo” (Ibídem: 118), la densidad del tiempo humano se resume en “un remolino de campanarios [...] y todo lo creado palpita como un mar de aguas disecadas” (Ibídem: 75).

La eternidad hueca

Después del *día denso*, cuando el reloj avance y siga su curso natural, nunca más volverá a marcarse ninguna hora. Mientras las “[...] asombradas poleas de sol d[en] vueltas la tierra” (Ibídem: 17), quedará el silencio, la falta de palabra y de suceso. Pero el tiempo no sentirá el hueco, porque a la inmensidad del cosmos no le atañen los asuntos de la densidad (la cual existe por las palabras y los sucesos).

El tiempo caminará con sus pasos fuertes de naturaleza voraz, viva e inerte, sobre el abandono, sobre la inmensidad de la falta humana, y todo se regirá por el orden de sus huellas. El ser humano no podrá intervenir más en la marcha constante, no podrá decir, ni retener, ni condensar. Saltará, entonces, la cal del tiempo sobre las construcciones tan bien resguardadas, tan aclamadas por los habitantes del *día denso*. El sol saldrá y se esconderá frenéticamente, acompañado en su viaje por los pájaros, representantes de lo volátil. Poco a poco el mundo dejará sus vestigios de mundo y, carcomido por el *verde*, es decir, por el hambre de la naturaleza sin palabras, se dejará ahogar en el sopor del eterno verano para convertirse en planeta, planeta habitado de tiempo:

1

La ciudad se olvida de sus manos
 bocinas y frenos atrozmente se encrespan.
 Salta la cal en extensiones agudas de sonido.
 Los relojes se evaden hacia el norte
 salvaje de paredes
 y sol frenético de pájaros.
 De pronto llega el verde
 borroso como un sueño
 con sus enormes dedos de agua y de verano,
 el verde que acaricia el cráneo del bullicio
 y es un color fluyendo por ojos por esperas
 y por los doce estambres de la rosa del día.
 (Ibídem: 133)

El poema citado, “Clave del verde en doce campanadas” (titulado “Verano” en la edición de Jorge Suarez), muestra cómo la cotidianidad de la ciudad se va perdiendo con el rumbo de los relojes hacia el norte, es decir, con el paso del tiempo. El verde, como símbolo de la naturaleza (el musgo, en otros poemas de Camargo), se devora todo este mundo de lo humano para abrirse paso en él. Poco a poco las construcciones artificiales desaparecen y el planeta empieza a fluir hasta que se entrega a esta voracidad del verde, a esta preponderancia de lo natural, a lo vivo que no detiene ni retiene el tiempo: “te esperaré en la lluvia de trigo bullicioso/ hasta morir guitarras en la hierba/ y devanar mis pómulos en sombra” (Ídem).

Lo humano será arrancado del tiempo, será llevado a su destrucción. En el poema “Nada” se muestra esta opacidad eterna en la que se pierde el ser humano: “ruinoso océano de las formas” (Ibídem: 69). Y en “Lejanos planetas” se muestra el movimiento que seguirá, la irreversibilidad del tiempo que construirá y destruirá hasta que acabe la eternidad: “Y lejanos planetas madurarán sus mares/ rachas de espanto resecarán los finos campanarios/ [...] al paso fúnebre de los ejércitos del viento” (Ibídem: 59). Todo seguirá su curso, seguirá marchando junto al tiempo.

la luz que viaja a ti
 revivirá el extinto planeta
 raza
 retornada al útero arcilloso
 los carillones pluviales
 le tejen un lienzo lagrimal
 su inconclusa marcha
 enronquece los primeros lirios.
 (Ibídem: 69, 70)

En estos últimos versos de “Nada” la tierra alberga a los muertos mientras ellos están en la espera de su nuevo renacimiento; sin embargo, la raza que duerme en las profundidades arcillosas de la tierra, no renacerá. De ella queda el recuerdo, el eco al que la lluvia llora.

El *día denso*, que había significado lenguaje, suceso consciente y construcción de lo humano, se esfuma en esta eternidad hueca, esta eternidad que no contiene, sino que deja ir, deja al cosmos en su volatilidad. La eternidad es hueca porque en ella lo que existe pasa sin tener consciencia de su finitud, porque nadie busca llenar sus horas con hechos o sucesos.

El instante íntimo

La profundidad íntima

“La ciudad se olvida de sus manos/ bocinas y frenos atrocemente se encrespan” (Camargo, 2015: 133). Los transeúntes y las multitudes se aglomeran en todos los recovecos para hacer valer cada instante de ese tiempo que, como humanidad, han decidido

vivir: el tiempo de lo denso. Se levantan edificios, se entierran muertos, se llena de luz artificial el antiguo bosque al que se le llamaba planeta; todo para crear mundo. Pero las manos constructoras del mundo han sido olvidadas.

Ese tiempo en el que todas las cosas pasan, el tiempo del *día denso*, es el tiempo del *uno* para Heidegger (1999), el tiempo de *nadie (todos-juntos)*³. En él importan el hacer, el construir y edificar, todo para hacer más historia. Sin embargo, las manos que levantan el mundo no importan en esa marcha; pues al *todos-juntos* no le importa el *yo-soy*⁴, es decir, a la humanidad como conjunto que mira hacia la edificación no le interesa el individuo.

Por otro lado, según Bachelard, la inmensidad del mundo nace en cada uno de los seres humanos, pues en lo íntimo surge la ensoñación y en ella se abre lo profundo, lo inmenso (2000).

Luego de haber deliberado el sentido de la propia existencia, ese primer paso que podría llamar el de la sensación, de la percepción, de ponerse en contacto con el mundo que se presenta simple, y luego de profundizar en él hasta un determinado punto, donde la carencia de un dominio sobre el yo que permita esclarecer la objetividad, provoca la introversión, el aferramiento al yo, centro de un pequeño universo en torno al cual giran las otras cosas [...] (Camargo, 2015: 207)

Para Camargo, el hombre, después de mirar al mundo, vuelve a mirarse introspectivamente y se aferra a sí mismo. Es entonces que todo gira en torno a esa introspección, todo gira en torno al lugar íntimo. El hombre, en las miradas que le da al mundo, “[...] cree descubrir lo bello y, en realidad, no ha hecho más que revelar un poco su otro rostro” (Ibídem: 208). En este texto, “El retrato de mi otro yo”, que tiene algo de ensayístico, Camargo mira las profundidades del *yo-soy* a partir de la “sensación” o “percepción”, y ahí encuentra la inmensidad del mundo, la mirada de mundo, pues alrededor de su “[...] yo, centro de un pequeño universo [...] giran las otras cosas [...]”

El planeta deja de ser planeta gracias a la inmensidad del hombre; pero, hay que aclarar, no gracias a la mirada del *todos-juntos*, sino a la mirada del *yo-soy*. En ese espacio

³ Para Heidegger, el *uno* y el *todos-juntos* representan lo mismo. Ambos se refieren al *ser-ahí* (para Heidegger, el ser que existe en el mundo) que, inmiscuido en las tareas de la cotidianidad, deja de ser individual y se convierte en una pieza de lo colectivo, una pieza que carece de una identidad que la distinga de las otras.

⁴ Heidegger explica que el *yo-soy* es un *ser-ahí* (un ser que existe en el mundo) y que reflexiona sobre sí mismo, sobre su existencia.

profundo se abre el abismo para la impasibilidad y la contemplación y, gracias a ellas, el ser humano se detiene del hacer para entrar en el mirar. En este acto, el tiempo se condensa, la marcha incesante parece frenarse y es entonces que aparece el instante rompiendo la linealidad del calendario humano, rompiendo también la linealidad del tiempo total.

En el instante se destruye el planeta para convertirse en mundo: “y la mujer que aborta centrifuga el planeta” (Ibídem: 17). En ese diálogo silencioso con *yo-soy* todas las posibilidades se abren como una baraja de cartas y se gesta todo aquello que ocurre en el *día denso*. Es así que, sin instante no existe la densificación del tiempo, no existe la ruptura en la linealidad que permite al hombre hallarse.

Amor

Mónica Velásquez, en su ensayo “Oír la tumba: Apuntes sobre la poesía de Edmundo Camargo”, traza un paralelo entre Macedonio Fernández y Edmundo Camargo. En uno de sus puntos habla de la diferencia entre el amor que trasciende la muerte (en Fernández) y el erotismo que da cuenta de la condición de cadáver del cuerpo (en Camargo); también alega, y ese es el punto que más interesa en este trabajo, que el amor en Camargo hace que la muerte trascienda su condición de finitud. En este sentido, frente a la mirada del *yo-soy* aparece a veces un *tú*. Este *tú* es siempre amado y al contemplarlo se abre esta posibilidad de trascender la muerte: “Amor, no dejes ya tu paso junto al pozo, [...] [p]asa de largo hasta encontrar mi sangre” (Ibídem: 28).

Este *tú* que aparece en Camargo inunda la profundidad íntima y la exime completamente del tiempo, pues el suceso de amor quiebra la marcha del tiempo y detiene su movilidad:

Nos casamos al poco tiempo de terminarse el cuadro. El primer tiempo de nuestro matrimonio fue tan dichoso que mi lengua es pobre para relatar. En el más iluminado sitio de mi estudio, el retrato de mi esposa miraba dulcemente la profundidad del tiempo, se hizo obsesión de mí el contemplarlo, horas permanecía con mi vista sobre la tela. (Ibídem: 193)

“Abril de 1930” es una carta en la que un hombre cuenta su historia. En medio de ella aparece Margarita, con quien se casa después de haberla pintado. El instante de mayor

contemplación es aquel que queda grabado en la pintura, por lo que su nuevo esposo no deja de mirar el cuadro. En ese retrato está la “profundidad del tiempo”, no su paso, sino su profundidad; también está la profundidad de la mirada, de la contemplación. Sin embargo, a medida que transcurre la carta, el lector se entera de que Margarita queda embarazada y “[...] no e[s] ya la mujer eternizada en la tela de[l] arte [...]” (Ídem), se convierte en otra cosa, en un “[...] animal pesado y tímido” (Ibídem: 194). Es entonces que su marido empieza a despreciarla, incluso a odiarla. ¿Por qué? Pues porque el amor ha cedido al paso del tiempo y en él ha encontrado su destrucción. Porque la contemplación del amor ha terminado, y la profundidad del tiempo se ha terminado para volver a la linealidad en la que todo sigue sucediendo. El embarazo puede leerse como consciencia de muerte, pues al dejar uno herencia, se sabe mortal. Al finalizar la carta, el lector se da cuenta de que está escrita para esa hija cuya existencia en vientre dotó de movimiento e irreversibilidad al tiempo: “Cuando esto leas, hija mía, de mí no quedará ya nada sobre la tierra” (Ibídem: 196).

El instante del amor siempre detiene el movimiento del cosmos y en él converge todo. En el primer ejemplo se ve al embarazo como el motor que vuelve a dar cuerda a la marcha del tiempo quitándole al *yo-soy* la posibilidad de trascender la muerte; pero existe también una posibilidad distinta, en la que el embarazo es el instante del amor:

Juan no puede controlar su corazón
 un engranaje que también coincide y pone
 en marcha
 el pequeño mundo de su mujer
 de senos rosados y agridulces.
 Ella se toca el pecho, el vientre,
 de pronto palpa su doble corazón.
 (Ibídem: 120)

El instante, en “Égloga en humo”, es el momento en el que Juan y su mujer están juntos mientras ella se toca el vientre para sentir la palpitación doble. El instante de amor, entonces, no es de dos, sino de tres: padre, madre e hijo recién concebido. El embarazo en este caso es recordatorio de amor, instante de contemplación del *yo-soy* y de dos *tú*: la esposa y el hijo. La profundidad íntima se abre en la concepción, en la que todo cobra sentido, en la que el paso del tiempo se detiene y el planeta se convierte en mundo.

Muerte

El *yo-soy* se abre entero en su último instante, pues es el instante más profundo y más solitario de todos. Durante este la profundidad íntima se abre como un abismo infinito para dar paso al silencio posterior, a la destrucción, a la nada. La contemplación del mundo cesa, y aparece la contemplación del *yo-soy*. En esta última, sin embargo, el ser humano vuelve la mirada hacia atrás, hacia todo lo que ha sido. La profundidad íntima, entonces, se abre y su densidad amplía al *yo-soy* convirtiéndolo en su propio cosmos: “[...] cayó al vacío como al fondo de un espacio estelar donde pronto una multitud rumorosa, agitada como una extraña vegetación, fue bruscamente cercenada” (Ibídem: 183, 184).

La muerte es el instante final, por tanto, en él se condensan todos los tiempos, deshaciendo así el tiempo, traspasando, incluso, el *día denso* para prolongar el *yo-soy* hacia lo eterno:

Es el presentimiento de que un día
 cerrarán nuestras órbitas con una cruz de barro
 y las palabras que apenas percutimos
 puedan anclarnos el alma a la garganta
 para siempre.
 (Ibídem: 39)

En este fragmento se ve cómo el alma se quedará inmortalizada para siempre en esa garganta muda (la garganta de quien ha perdido el lenguaje), esa garganta que poco a poco será corroída por las sales de la tierra, por la cal del tiempo. Sin embargo, y esto es determinante (por eso está escrito en un solo verso), el alma estará guardada “para siempre”. El silencio de la garganta resonará como eco lejano en la consonancia del mundo, y así el *yo-soy* quedará plasmado para siempre en el mundo, en la densidad profunda de las cosas.

El tiempo se disuelve en el instante de muerte, y el instante se prolonga hasta el fondo del cuerpo enterrado, se prolonga para siempre. La hora de la muerte se anuncia durante la eternidad con una “Campana hundida en óxido” (Ibídem: 137) mientras el tiempo galopa. Es así que las posibilidades se terminan en ese último instante, por lo que todo se resume en él “y la memoria se engrana a dados con un solo rostro” (Ibídem: 138).

No hay más opciones que aquella del instante en que se muere, los dados solamente tienen una cara y no hay posibilidades de que den otra.

La muerte en Camargo se plantea como el fin de todas las vivencias, por tanto, todas las posibilidades. Por ello, el instante de muerte es el último instante del *yo-soy*, desde donde se mira el abismo de la nada, pues en la muerte no se habita. La muerte es, para el individuo, el fin del tiempo y de las posibilidades que este trae.

Poesía

El instante más hondo y profundo es el de la palabra poética, pues en ella está la densificación de todas las temporalidades y existe como un intento de saltar y trascender la muerte humana. “Poesía es todo aquello que tiende a perpetuar el minuto velando el rostro de la muerte, sea muchas veces llegando a desencarnar este rostro hasta el horror mismo que la retiene” (Ibídem: 205). La palabra poética toma el instante y lo prolonga; sin embargo, siempre queda detrás de ella el instante final, el único instante común de los hombres: el de la muerte.

Ante la profundidad íntima, la voz se queda quieta, impasible e impávida; el habla ayuda a crear mundo, pero en la contemplación el habla no existe. Sin embargo, en ese silencio se instala la palabra poética, y en ella todo resuena. Resuenan los ecos del *yo-soy*, así como la totalidad de las posibilidades del mundo y de uno mismo:

Tú que clavaste mis manos en otoño
y a la vieja estantería donde guardaba mis años
 empolvados
me trajiste esta siembra de pájaros
cosidos al espacio;
estoy entre mi sangre ya sin filo
de tanto estar cortando el pan que me numera,
entretanto, la tierra me descubre siguiéndome los pasos
y te escribo
con la tinta estancada de mi sombra
que me extiende en el suelo, y mide ya las piedras voraces
del olvido.
(Ibídem: 29, 30)

El poema “Tránsito” se sitúa en la tierra, donde moran los cadáveres y se disuelven. La voz poética se detiene para dar su adiós, en el que incluye el recuerdo del tiempo de los años, el tiempo del *uno*, del *todos-juntos*. Así, esta temporalidad resuena en ese instante único y profundo de la muerte. Sin embargo, esta voz poética también hace memoria sobre el tiempo de los pájaros cosidos al espacio, es decir, el tiempo del cosmos que contiene el *día denso*. Este último es el tiempo que pasa y que lleva los pasos de la vida hacia la tumba, es el tiempo de la cal. El adiós se escribe con la tinta estancada y con las palabras ancladas a la garganta que no suena, sino que hace eco en la totalidad del *día denso*. Las palabras de la humanidad se pierden en el instante poético, y aparece una nueva palabra que no se dice, que no se escribe, sino que contiene un hueco profundo, un hueco en el que caben todos y cada uno de los *yo-soy* en la contemplación de la palabra y de sí mismos.

Un poema, una sinfonía son como orografías marinas. Han sido originadas por el “otro interior”. El hombre vuelca en ellos sus sentimientos de tal manera que cada palabra o cada sonido es revestido de una coloración afectiva. (Ibídem: 208)

Tanto la palabra poética como la nota musical, como dice en este fragmento de “El retrato de mi otro yo”, aparecen en las profundidades del *yo-soy* y se revisten con disfraces afectivos cuando, en realidad, son contenedoras de un sentido más profundo. Frente al silencio de la contemplación aparecen estas y dan forma a la inmensidad de lo no dicho. “Poesía es todo lo que impide el derrumbe interno” (Ibídem: 205). El derrumbe interno solamente está en la posibilidad de mirar hacia adentro, mirar al *yo-soy* y encontrar el abismo infinito que se prolonga hacia el centro, hacia aquello que no puede mirarse. Es entonces que la palabra poética aparece como salvadora en esta situación, dándole existencia a lo inasible, haciendo que aquello que no puede materializarse ni decirse desde el lenguaje cotidiano se convierta en poesía y tenga una existencia en el mundo.

La poesía emerge de las profundidades del *yo-soy*; sin embargo, sale a flote para dar cuerpo al abismo instalado en el centro de estas profundidades. En ella hay algo de horror, pero también hay salvación.

La telaraña cósmica

Ya se ha hablado de la complejidad del *día denso* y sus recovecos; sin embargo, se ha dejado de lado el *tiempo de afuera*, es decir, *la eternidad*. El tiempo, para Heidegger, está en la eternidad, por lo tanto es imposible su comprensión para el ser humano. Sin embargo, se encuentra “[...] tiempo en los entes mutables; el cambio [de estos] se produce en el tiempo” (Heidegger, 1999: 30). Es gracias a esa mutabilidad, a ese proceso de transformación y huellas que la humanidad ha entendido una pequeña porción de lo que es y significa el tiempo. Prigogine divide el tiempo de la vida (un tiempo breve) y el tiempo de la materia inerte (un tiempo largo). Entonces, ¿dónde está el *tiempo de afuera*? Está en ambos, está, también, en la eternidad que plantea Heidegger.

La eternidad resuena y en ella se sobreponen el *día denso* y el *tiempo de afuera*. La totalidad del tiempo coexiste en una especie de red, una especie de tejido cósmico que conforma *lo eterno*. Así, vida y muerte resuenan la una en la otra y la eternidad resuena en el instante: “[H]ay un lúgubre estaño de planetas extintos/ al fondo de la noche” (Camargo, 1964: 5). La mirada al cielo despeja un tiempo diferente al *día denso* y todos sus matices, pues en ella se ve una porción de esta eternidad. Aquella oscuridad del fondo de la noche muestra la distancia espacial que separa a la Tierra de aquellos planetas que ya no existen; sin embargo, la mirada hacia aquel punto inmenso hace que resuene su tiempo. La noche, entonces, se tiende como un cementerio de astros y planetas en el que la luz tenue de las estrellas muertas se sigue disipando y brillando. En este cementerio la memoria hace que lo muerto reviva: “la luz que viaja a ti/ revivirá el extinto planeta” (Camargo, 2015: 69).

El cosmos se teje

Todo-junto

“[E]l Ángel tendió las alas en telarañas transparentes” (Camargo, 2015: 79) que formaron el cosmos y lo enmarañaron en esa única estructura, estructura hecha de “[...] sustancia alucinada.” Los rostros se fundieron y aparecieron las “venas entrelazadas por donde corre/ la linfa de los muertos huidos de sus nombres” (Ibídem: 128). Toda esta

telaraña está “dividida en retazos como el plano de una ciudad maldita” (Ídem). Así formó el Ángel el cosmos *UNO (TODO-JUNTO)*, con la sustancia alucinada y tejida en redes.

En la poética camarguiana, la maquinaria del universo siempre se conecta con todas las partes que la conforman y, de esta manera, cada parte está conectada con las más pequeñas y las más grandes: “Quiero estar en el éxodo de mis últimas moléculas [...] mientras las casas gritan hasta el musgo/ y la mujer que aborta centrifuga el planeta” (Ídem: 17). Todo esto lo dice la voz poética y, mientras tanto, las “[...] asombradas poleas de sol da[n] vueltas la tierra” (Ídem). En el mundo de Camargo todas las cosas están unidas a la grandeza del cosmos: “me trajiste esta siembra de pájaros/cosidos al espacio” (Ídem: 29) y se mueven como si estuvieran atadas por una red invisible.

El bosque metió en movimiento su mecánica
donde cada engranaje de hoja
se hincaba entre pájaros aún en crisálida.

Como extremo las constelaciones
ahorcando campanarios y gallos imantados.
(Ídem: 44)

En este fragmento de “Hombre” el bosque se mueve y para ello necesita de sus engranajes. En el segundo verso citado, las hojas funcionan como una metonimia de cada parte que conforma la naturaleza. Todo se mueve en una misma dirección y la vida aparece en medio de este mecanismo de movimiento constante: “pájaros aún en crisálida”. Encima del movimiento del mundo, en un extremo, están las constelaciones. Estas últimas aparecen ejerciendo una acción violenta hacia campanarios y gallos. Ambos elementos funcionan como medidores del tiempo humano; los gallos indican el inicio del día y los campanarios marcan los cambios de hora. Las constelaciones ahorcan porque dan cuenta de la artificialidad del tiempo humano.

Los planetas que pasan sobre el mundo, que giran en torno a soles y marcan la temporalidad del cosmos, están unidos en su mecánica al mundo, están tejidos con las mismas redes: “acaso tu vacío pueda zurcir las redes de la noche/ que aprisionan los astros/ y que hoy un mundo deshizo al huir de la nada” (Ídem: 28). Las redes que tejen el

universo se extienden hasta el mundo y se inmiscuyen en los recovecos más profundos e íntimos de la naturaleza humana:

El viento llena su red
 con pájaros
 y a la noche el viento la llena
 con astros.
 Mas si el viento entra a mi alma
 y la sacude, las hojas
 caen a través de mis ojos.
 (Ibídem: 143)

En este breve poema, el viento teje su red con pájaros y astros que aparecen en la noche. Ese mismo viento teje con su sustancia el alma de los hombres y sacude las hojas que se muestran como la propia maquinaria; estas hojas hacen caer las cosas provocando un derrumbe interno. La maquinaria no se reduce al funcionamiento orgánico, sino que se extiende al funcionamiento de lo que es netamente humano: el pensar, el creer, el crear, etc.

Este tejido enmarañado del *TODO-JUNTO* está conformado por la totalidad de los tiempos: el *día denso* y el *tiempo de afuera*. En la red ya han pasado todos los sucesos y lo eterno también se teje en ella gracias a esta yuxtaposición de tiempos que permite su existencia. Esta yuxtaposición de temporalidades que conviven sirven para tejer la inmensidad, para dar cuerpo y forma al cosmos: “[...] todo lo creado palpité en su telaraña/ con un salvaje olor a eternidad” (Ibídem: 80).

La voz poética mira la red, mira *TODO-JUNTO* y por ello puede situarse en todas las temporalidades. A veces habla desde el *tiempo de afuera*: “El viejo guerrero que no había vuelto nunca/ yacía en su armadura al fondo de otro tiempo/ pero sus pasos resonaban aún” (Ibídem: 49). Y ocurre algo curioso en este acto de mirar hacia atrás, y es que pareciera que todas las cosas han sucedido una y otra vez, que han pasado después de pasar. Todo lo dicho en este poema, “El guerrero”, sin embargo, ya ha acabado: “Los vivos y los muertos habitaban espacios superpuestos” (Ibídem: 50). La totalidad del tiempo aparece en este sitio, en este *afuera*; pues esto conforma *lo eterno*. Sin embargo, la voz poética también se permite saltos y puede situarse en el *día denso*: “¡Salúdote! Y he aquí mi mano,/ mi mano numeral, mano de pueblo!” (Ibídem: 19). El “he aquí” en presente nos muestra una voz poética que se encarna en un lugar y tiempo preciso, sin mirar hacia adelante ni

hacia atrás. También existe la voz poética que habla sobre lo que acontecerá: “Habrá un olor a casas barbadadas por el musgo/ y un aire lleno de rostros olvidados” (Ibídem: 23). Esta voz casi siempre adquiere un tono profético, como si conociera la totalidad de la historia y las historias y pudiera decirlas antes de que ocurran.

Es de esta manera que el cosmos se teje *TODO-JUNTO*, pues planetas, mares y personas están tejidos y unidos en la red. Además de los cuerpos que se unen en el tejido están las temporalidades que resuenan una sobre la otra, que se contraponen y se tensionan creando la red de telaraña que sostiene la totalidad de la existencia. Así, *TODO-JUNTO* no existe en el tiempo, pues sostiene toda la existencia y la teje desde fuera del tiempo; se nutre de ella y la hace posible.

El hueco en la telaraña

Toda red de telaraña, entre sus nudos y su sustancia, tiene huecos, y tiene un hueco al centro de ella. El tejido de *TODO-JUNTO* no es la excepción. La sustancia con la que se tejen todas las cosas forma un centro abismal, un centro en el que se pierde el tejido. Quien lo encuentre cae en el hueco. Para poder mirar este centro vacío hay que mirar hacia adentro, hay que mirar el centro de las cosas, como se ve en el poema “Fantasma”, en donde aparecen “[...] las torres agujereadas por la lluvia” (Ibídem: 103); el agujero conduce hacia el hueco, hacia ese centro abismal sin tejido (sin la materia de las torres). En el mismo poema las voces de los caballos se clavan en la [...] “estrella roída” (Ídem); es decir, el sonido de los seres que viven penetra hasta el centro de las cosas, hasta ese centro que solamente se alcanza royendo el objeto. En “La luz apolillada” también puede encontrarse “[...] la jaula del espacio donde moran los pájaros/ y allí sopla la muerte” (Ibídem: 95). La jaula aparece como el lugar hueco; en su centro, sopla la muerte, mora el hueco.

En este centro abismático, que pareciera no funcionar como una tuerca de la maquinaria, se produce absolutamente todo el tejido que conforma la telaraña cósmica:

Se arropan en las tardes cuando la lluvia abre un hueco
 en los espejos,
 entre tibias franelas ronronean su sangre

y sus gargantas profundas saben un tenue canto
aprendido al principio del mundo, más viejo aún que el duelo.
(Ibídem: 150)

En el poema “Las grávidas”, estas grávidas, que aparecen como madres del mundo, se arropan cuando los huecos se abren en los espejos. Los espejos funcionan, en este poema, para dar cuenta de una mirada a sí mismas y los huecos en ellos representan el hueco formado al no encontrarse, al mirarse tan al centro que las cosas se pierden, que la materia se pierde. En ese abismo, en ese hueco, las grávidas pueden hallar algo más trascendental que ellas mismas, entonces, cantan aquel canto aprendido al principio, cuando aún no existía nada. En el siguiente apartado se mostrará cómo a partir de esa nada, de esa ausencia material y ausencia de todo, puede crearse.

Habitar la nada da la posibilidad de crear, pues en ese hueco abismal se resume la totalidad del tejido. Desde aquel centro/agujero se mira todo, se miran todos los tiempos y el mundo se abre infinitamente, la mirada se expande y se profundiza.

Aquel hueco de telaraña también puede mirarse al ahondar en uno mismo. En “Introducción” se habla de un hombre que no habitó su vida y en este hueco de lo no vivido (lo que no existió), la voz poética, a manera de espejo, mira su vida y recrea los sucesos de aquella vida no vivida con palabras. El poeta toma los hilos del tejido de una vida desde el hueco de la misma y con ellos inventa: “Muchos años después pude coger el hilo de su vida y rebasar con ello una vida que no había vivido, es decir, inventar aconteceres a quien continuamente los rehuyó” (Ibídem: 202).

Sin embargo, de haberse suscitado algo en la vida de ese hombre, esto hubiera sido la continua introspección: “Se caracterizaba por un hecho definido y peculiar: una introversión tenaz, que lo aislaba del mundo y lo sumía como en un pozo sin fondo, en ese diálogo interno con sus propios fantasmas” (Ibídem: 201). El abismo estaba en él mismo, en ese mirarse hacia adentro, mirarse en el fondo. Afuera no existía, pues afuera estaba el tejido del mundo, la maquinaria desatando su constante funcionamiento sin pausas.

“Introducción” es la vida no vivida y en ese vacío se configura toda la creación de la posibilidad, de lo que pudo haber sido y no fue en el tiempo: “Si el hombre muerto pudiera crecer en estas páginas, nacería nuevamente a lo que voluntariamente dejó por realizar y llenaría el vacío que las palabras hoy no atinan a configurarlo” (Ibídem: 202). Ahora bien,

¿dónde queda la posibilidad? La posibilidad resuena en la telaraña junto a lo que fue, a lo que es y a lo que será; la posibilidad no se suscita, pero resuena. La posibilidad es la palabra, ese artificio que nombra lo que existe y lo que no existe y que pretende tejer el mundo.

El hombre de la historia “[...] palp[a] las cosas desesperadamente [...], pues necesita asirse en el tacto por vértigo, por temor a romper por completo la telaraña de la existencia, palpa las cosas cuando está “[...] sonada ya la hora de su descenso definitivo” (Ídem).

La muerte cobra importancia en la revisión de este último punto, y es que en ella está el abismo más profundo de todo, el hueco oscuro en el que se hacen finitas todas las redes y el cosmos. Todos los cuerpos están destinados a su destrucción o muerte, y en ese segundo previo a esta, se esclarece la dinámica total de la red de telaraña. La red se construye para hallar su asidero en el hueco, para encontrar su sustancia ahogada, destruida, en la nada. Así también, es desde la muerte que se teje la red, pues el conocimiento de ese vacío se convierte en sostén para lo que existe. Pensamos en la muerte, sobre ella construimos y a ella llegamos. Tal como lo plantea Alba María Paz Soldán, la muerte tiene una fuerza centrípeta (que atrae todo a su centro) y una fuerza centrífuga (que abraza el exterior).

Un animal pequeño que se muere solo en medio del bosque se hace poseedor de esta muerte, de esta finitud abismal que lo resume todo. “En su pequeño corazón de sombra/ puede caber la nada entera” (Camargo: 136); recordemos que la nada es el hueco desde el cual se construye todo.

La muerte forma un hueco para quien la contempla, así no esté entregándose a ella: “Las estrellas se han asomado al cielo para verlo” (Ídem). La contemplación de ese instante mínimo e intenso –o su vivencia– se sitúa en el abismo del tejido, en ese abismo que está a punto de caer en el no-tiempo, en el abismo que sostiene todas las temporalidades, lo eterno.

Sustancia recuerdo

Quien contempla la muerte sin someterse a ella aprende a crear, desde el hueco que esta deja, más sustancia amasadora del tejido cósmico. El vacío (propiciado por la muerte o destrucción) es una carencia entre las cosas y los seres del mundo, por tanto, es necesario rellenarlo. El vacío, también visto como hueco, siempre deja un eco, un fantasma de quien dejó de estar (o de aquello que dejó de estar, en el caso de la destrucción de las cosas) y es con el eco que puede surgir, desde el hueco, la nueva sustancia creadora de cosmos.

Así, en los huecos del tejido cósmico resuenan estos ecos, estos fantasmas, en consonancia con la sustancia viva y construida del tejido. El tejido, entonces, se nutre de esta resonancia/consonancia; la nueva sustancia de la que se nutre no es corpórea. El tiempo se detiene en ese *ya no hay* (ya no hay una persona o una cosa) y con él crea la profundidad del tejido, ya sea a través del recuerdo o del olvido. Ese tiempo detenido abre el hueco del mundo, crea la memoria humana; así, el *ya no hay* se convierte en aquello que se mira impasiblemente.

Ya nada queda sino lo inmóvil
 agujereando fotografías,
 la hoja seca donde se palpa el rostro de los viejos planetas,
 costras de viento sobre la espiga herida
 y los ojos ardidados como extraños cementerios pensantes.
 (Ibíd.: 41)

Ahí, donde *ya nada* queda, queda la fotografía (recuerdo) que se hace más profunda mientras se agujerea (haciéndose más hueca). Ahí, en medio de la impasibilidad de lo inmóvil, el hueco se profundiza, se ahonda, y se crea la sustancia cósmica de todo. Ahí se encuentra el rostro de lo que ya no existe; se mira “a los ojos” el hueco, se lo mira de frente.

En ese abismo de lo inmóvil en donde *nada sucede*, está la sustancia que teje todo lo que *sucede*. La consonancia enmaraña los ecos del recuerdo y el olvido con el sonido de lo vivo, de lo construido y facilita la construcción de la red que sirve como sostén a la totalidad del cosmos.

Los muertos y los vivos comparten intersecciones de la telaraña, cada uno de los seres (que existen y existieron) comparte intersección con cada uno de los otros (vivos y

mueertos). Los vivos caminan sobre la tierra de los muertos, en donde ellos mismos también caerán (al hueco) después de morir y en donde sus sucesores caminarán cuando sean ellos los muertos.

La tierra poseía tus muertos en un coito
de óxidos y raíces.
Un día
tu voz ruda será clavada a tierra como cruz.
(Ibídem: 45)

La cadena se extiende por todo el *día denso*, la cadena se extiende aún más allá de él; pues la consonancia de las cosas es absoluta: todos los muertos y todo lo destruido compartirá nudos de la red de telaraña con todo lo vivo y lo creado. Todas las cosas resonarán en consonancia.

“El Ángel de la destrucción” hace resonar todas las cosas vivas al mismo tiempo que agujerea sus ecos, haciendo huecos que dotan de profundidad. “El Ángel pulsa su arpa de hierro/ donde cada sonido tiene un rostro de hombre,/ de catedral, de lóbregas anémonas” (Ibídem: 78). El Ángel, con su acorde de destrucción, “curva las constelaciones como una rama estéril,/ abre un hueco enlutado en las amarillentas fotografías”, “y en toda la ronca vibración coagulada/ flota el rostro del dios/ como enredado en sus propios hilos” (Ídem). El dios aparece con minúscula, pues la voz poética lo contempla como parte del *día denso*, día que termina en el poema; sin embargo, queda para siempre enredado en aquellos hilos que, durante la duración del *día denso*, él ha creado. La telaraña que enmaraña la existencia del cosmos mantiene su sustancia y abre los huecos para dotarlos de profundidad. Todo se mueve aunque permanezca impasible, porque desde los agujeros se fabrica más sustancia, sustancia eterna.

La palabra poética aparece para convertir en sonido vivo toda esa consonancia. Nace de la profundidad del hueco y del movimiento del tejido, nace de la máquina funcionando y de sus silencios. La palabra poética se detiene y extiende su densidad esparciéndola por la red para darle más sustancia.

“La poesía niega la verdad para aproximarse a ella” (Ibídem: 206), pues la poesía existe a partir de la consonancia de lo que es y lo que no es; vela los rostros de los muertos, la palabra de los vivos, vela el tiempo y lo hace sonar. Su función dicotómica es la de

esconder en su sonoridad el sonido de las cosas, el sonido del tiempo; al mismo tiempo, busca hacer resonar aquellas cosas que esconde dentro de sí.

El tejido del cosmos une el TODO-JUNTO, y desde sus recovecos se crea este TODO-JUNTO; “[a] todo esto se añaden los sonidos/ la palabra pájaro hace resonar los barrotos/ la palabra fuente se queda entre los dientes de la piedra” (Ibídem: 108); la palabra poética escarba en la sustancia recuerdo para tejerse y resonar en el mundo, y hacer resonar el mundo. El tiempo que fue y el que será existen en ella, escondidos como los armónicos menos perceptibles de las notas musicales que, sin llegar a oírse fácilmente, están ahí vibrando.

Letanía de la telaraña

El centro del yo-soy

Las redes del mundo siempre convergen en el *yo-soy*, se asientan y se alimentan de él. En ese espacio mínimo, íntimo y escondido, los huecos de la red de telaraña se hacen más abismales y profundos; por lo tanto, ahí la sustancia se crea a sí misma. Todo lo que existe, incluso más allá del *uno*, llega a la mirada del *yo-soy* y se traslada, a través de esta, hacia el centro de la mecánica individual. En el centro hueco del *yo-soy* se crea sustancia, esta se dispersa a través de la completitud de la red, se abre hacia la inmensidad infinita de lo eterno y resuena en ella.

El centro del *yo-soy* siempre está lleno de cosmos y en esta contención de lo infinito encuentra siempre dos instantes máximos de lo íntimo: el instante del amor y el instante de la muerte.

Amor, no dejes ya tu paso junto al pozo,
allí se ahogó la luna y flota muerta.
Pasa de largo hasta encontrar mi sangre
creciendo hacia mi alma hasta tocar el sueño
porque la muerte quiere medir nuestra existencia
para su metro exacto de tierra hereditaria.
(Camargo, 2015: 28)

El instante de amor busca la profundidad del *yo-soy* para eximir a ambas individualidades del cuerpo, por tanto, de la muerte. Dejar las huellas del cuerpo sobre la tierra es una forma de ir dejando el cuerpo, ir gastando el cuerpo; por eso la voz poética le pide a ese *tú* al que le habla que no pise junto al pozo. La luna aparece como cuerpo cósmico, cuerpo que yace muerto en el pozo, dando cuenta de la voracidad del tiempo. La voz poética insiste en escapar, en pisar rápido hasta atravesar el pozo de la muerte, hasta atravesar todo aquello que refleje el cuerpo, pues no puede permitir la entrega al cuerpo, ya que eso significaría una entrega a la muerte.

En el amor, el hueco del *yo-soy* se profundiza porque la inmensidad del recoveco íntimo se abre hacia lo infinito, y es entonces que se mira de frente el hueco. Este acto provoca terror. El hueco también se hace más profundo porque la interioridad hueca de dos intimidades se une en consonancia: “Yo ando en ti elegida/ el amor teje en tu hueso/ en tu sustancia el rostro se bautiza de gestos invisibles” (Ibídem: 88). Ambos *yo-soy* se fusionan hasta perderse uno en el otro.

La mujer entre los brazos del esposo
 abre los ojos como en un espejo y es el hombre
 su segunda imagen, su propio rostro se descolora
 frente a ella. Súbitamente
 siente el hijo al fondo de su vientre
 moneda de dos caras caída al fondo de un cofre seco
 y ella bate un trigal de risa
 su sombra se petrifica en dos sombras simultáneas
 un tiempo al interior de un tiempo.
 (Ibídem: 101, 102)

Sin embargo, el movimiento es inevitable en cualquier espacio de lo que existe, incluso en la inmovilidad de las profundidades del *yo-soy*. El acto erótico, pues, aparece durante la fusión de dos interioridades para crear sustancia que rellene el hueco ahondado por el instante de amor. Del acto erótico se concibe nueva vida, nueva sustancia del tejido cósmico. Esta, entonces, se funde dentro de uno de los huecos más profundos.

Esta erótica móvil siempre tiene como protagonista al cuerpo. Así, el intento de librarse del cuerpo para no entregarse a la muerte queda frustrado, pues para consumir el encuentro del *yo-soy* de ambos seres, es necesario el cuerpo.

Se abre, en el acto erótico, la posibilidad de la muerte que se lleva en el cuerpo, pues en ese movimiento se produce desgaste. El cuerpo resuena en el acto erótico, y en esa resonancia se escuchan los ecos de la muerte, de todas las muertes: la propia y todas las muertes que precedieron a ese cuerpo, a ese *yo-soy*. El cuerpo, además, se disuelve en ese acoplamiento con otro cuerpo, se pierde hasta desintegrarse:

La muerte nos cosió los costados
 la carne es telaraña revistiendo los huesos
 el corazón sacude sus cadáveres
 como un hacinado crematorio.
 Miro tu rostro han volado los pájaros
 mis manos se hunden en ti, lodo
 adherido a mi lodo
 tu carne segrega cuervos a mi costado.
 (Ibídem: 91)

Camargo escribe siempre lo erótico y la muerte como dos actos que son solo uno; ambos se unen y resuenan para crear el cuerpo del *yo-soy*, también para disolverlo. La palabra poética se convierte entonces en asidero de ambas movilidades del cuerpo, ambos actos móviles que desplazan la telaraña del cuerpo del vivir al morir, del *yo-soy* al *uno*. Tanto en lo erótico como en el amor los cuerpos se unen para expandirse en el otro/en lo otro, y en esa expansión se disuelven para perderse.

El cuerpo, tanto en lo erótico como en la muerte, pone su maquinaria en funcionamiento, en un funcionamiento brusco, y en aquella movilidad encuentra el centro de la telaraña, el centro en el que se disuelve o se destruye. En la muerte todo converge hacia adentro, hacia el centro del *yo-soy* como individuo, y hacia el centro de esa maquinaria corporal que se detiene para hallar el vacío. Los órganos terminan su funcionamiento y encuentran la totalidad de su historia en el agujero en el que caen.

Toda esta convergencia de los sucesos del tiempo en el hueco llega a *lo eterno*, pues el hueco de la telaraña sostiene el tiempo. Así, todo instante de amor y todo instante de

muerte se abre, inevitablemente, hacia lo infinito, hacia ese abismo que sostiene la totalidad de los sucesos.

El cuerpo-cárcel

El cuerpo se teje como una telaraña que, en cierta medida, funciona por sí sola. En los huecos de esta se encuentra a quien habita el cuerpo y lo dota de, lo que podríamos llamar, el alma. La telaraña apresa a todo lo que existe entre sus huecos y su sustancia dejándolo en el limbo, en la incertidumbre de vivir o morir constantemente. Ahí se suspende la vida humana, entre esos hilos corporales de un cuerpo que obedece a la marcha del tiempo y a su movimiento, y entre aquellos huecos donde el tiempo se detiene para dejar paso a la contemplación del mundo o de uno mismo.

Camargo muestra el cuerpo como una cárcel que, además, se presenta como el único hogar para existir. El corazón aparece como órgano vital, sumamente importante en esta tarea de la intermitencia permanente entre la vida y la muerte: “El corazón me llueve a telaraña de lluvia tejedora/ y me suenan los pasos de mi crucifixión” (Ibídem: 24). Cada vez que late va tejiendo la sustancia dadora de vida, tanto de la vida orgánica como de la vida del alma; a medida que teje el cuerpo también aprisiona al hueco, es decir al *yo-soy*, dentro de su materialidad. Así se dan dos reacciones que desencadenan en la destrucción. La primera está en la conciencia de materialidad de la que se dota al *yo-soy*. Mientras la telaraña se teje, el habitante de esta siente más el cuerpo, es cada vez más consciente de su existencia y sus límites, tanto físicos como temporales. La segunda está en el abismo que se va abriendo en medio de toda la red llena de sustancia. El cuerpo grita desde el agujero, grita la muerte; pues desde el vacío se va construyendo para confluir en él.

El corazón como metonimia de cuerpo adquiere bastante importancia en la obra de Camargo, pues los latidos de este sirven al lector como imagen de aquello que se va formando paso a paso, como imagen del reloj que marca el tiempo biológico, aquel que nadie puede negar a pesar de la inmensidad de su intimidad. La metonimia se repite a lo largo de la poética: “El corazón encarcelado: araña retenida entre sus propias redes” (Ibídem: 39). Y es que este motor no solamente marca los pasos que da para formar sustancia de vida, sino que también marca los pasos con los que se dirige hacia su propia

destrucción. Así, los latidos, fundamentales para el funcionamiento del cuerpo, son también esenciales para comprender la caminata hacia la muerte.

En este movimiento al que inevitablemente nos sometemos como seres humanos por pertenecer a la maquinaria del tiempo, se encuentra la muerte como punto final. Es inevitable dirigirse hacia ella y los pasos nunca se detienen, cada vez que el corazón late da un paso a esta finitud.

Así, si bien el tiempo puede condensarse gracias a la intimidad del *yo-soy* y a la condensación del *día denso* otorgada por la humanidad, todo converge en la muerte, toda la telaraña mecánica en la que se habita y se deshabita cae dentro del agujero vacío de la destrucción total. Sin embargo, los ecos de la sustancia, siempre resuenan en una extraña consonancia que se da con el hueco, el eterno hueco que miramos al tratar de huir de él.

Conclusiones

La palabra en Edmundo Camargo no dice, crea, y crea desde el abismo hueco que se forma en el centro de las cosas y del mundo. Es por eso que al leer su obra se encuentra una bruma espesa que la cubre, por la palabra creada desde la nada y la ruptura con la obviedad del lenguaje. Esta bruma no se despeja con una simple lógica de significante y significado, siempre requiere de un desciframiento. Las palabras, dentro de este juego, son las huellas que deben seguirse para descifrar. Estas, sin embargo, destruyen el mundo para construirlo de nuevo bajo una nueva mirada.

Dentro de este sendero de huellas en medio de la bruma espesa, existe un recoveco en el que se vislumbra un tópico esencial en la obra camarguiana del que la crítica poco había hablado anteriormente. Ya se había hablado sobre la muerte, el amor, el erotismo y el cuerpo, entre otras cosas, pero muy poco sobre el tiempo. Este va de la mano de los tópicos de muerte y cuerpo, además que sirve mucho para comprender y ampliar los mismos.

¿Qué es el tiempo? Aquella pregunta ha encontrado a lo largo de la historia múltiples respuestas en la filosofía y en la física, entre otras disciplinas, pero en este trabajo es una la que interesa: la respuesta, si es que puede llamársele así, de Camargo desde su obra.

Antes de hablar de tiempo es necesario pensar en el cuerpo, no cuerpo solamente como atributo del ser humano, sino como una posesión tangible. Todo aquello que posea una estructura física es cuerpo y, por lo tanto, es importante para comprender el tópico que atañe en este trabajo. La obra de Edmundo Camargo, entonces, habla de varios tipos de cuerpo; sin embargo, en este trabajo se han dividido todos ellos en dos grandes categorías: los cuerpos inorgánicos: “la piedra se abre como una oreja” (Camargo, 2015: 111) y los orgánicos: “Tengo manos de madera y olor a cal” (Ibídem: 113).

El cuerpo aparece en Camargo como consciencia del tiempo, pues en él (ya sea orgánico o inorgánico) se quedan las marcas del movimiento y la irreversibilidad del tiempo:

El mar curva sus barrotes de hierro
sobre un pájaro muerto
enmohece en oficio corrosivo

la sal las jaulas de mercurio
 los días lentos sobre escarabajos voraces.
 (Ibídem: 53)

Los cuerpos se transforman a medida que el tiempo pasa sobre ellos dejándoles sus huellas y pasos. Sin embargo, las transformaciones nunca van en reversa, por lo que dejan constancia de la irreversibilidad del tiempo. La marcha lineal que este sigue lleva, inevitablemente, a la destrucción de todas las cosas. En el caso del cuerpo orgánico no se habla de destrucción, sino de muerte. Es así que, gracias al cuerpo y su fragilidad frente a esta marcha, el ser humano aprehende el tiempo y su paso que no cesa.

En el mundo de Edmundo Camargo, las transformaciones del tiempo tienen una función de sostén para el cosmos, pues en ellas está la *mecánica cósmica*. Para abordar este punto es necesario aclarar que en la obra del poeta se ve el funcionamiento de la existencia como una máquina que, con el movimiento de sus engranajes, va hacia adelante (en el tiempo): “Juan no puede controlar su corazón/ un engranaje [...]” (Ibídem: 120). Es así que, en esta poética, cada engranaje de la máquina transforma su movimiento en nuevas creaciones. El fenómeno se ve a nivel orgánico e inorgánico. La unión de dos cuerpos que crean un nuevo cuerpo a través de la cópula (como se ve en “Égloga en humo”) es un ejemplo de cómo la máquina orgánica crea.

La transformación, por otro lado, dota de nuevas corporalidades a todas las partículas. El cuerpo muerto, por ejemplo, se entierra y sus moléculas se quedan inmersas en el mundo para algún día, quizás, volver a salir a la superficie dentro de otro cuerpo, ya sea vivo o inerte. Las cosas del mundo, como los árboles, son tomadas por las manos humanas y convertidas en algo distinto. La piedra “en tentativa de soñar” es una de las metáforas que se repite en esta noción de transformación; y es que aparece como lo inmóvil convertido en algo móvil. Es así que, por ejemplo, la madera se convierte en guitarra, dentro de la cual resuenan las notas de la humanidad.

La irreversibilidad lleva a todas las cosas del cosmos a su finitud. El ejemplo que más le atañe a la humanidad sobre este punto es el de la muerte; y este es otro de los tópicos esenciales en Edmundo Camargo. En esta poética, la muerte se porta en el cuerpo, y está escondida entre los órganos para aparecer un día de improviso. El hombre se dirige a ella

con cada paso que da, pues cada latido de corazón es un latido que va desgastando el funcionamiento del mismo. El tiempo, por tanto, también conduce hacia la muerte.

Sin embargo, en Camargo también importa la destrucción de los cuerpos inorgánicos. Es así que un elemento importante para comprender su poética es el mar. Su sal representa la corrosión de la materia en el tiempo y, finalmente, su destrucción. Dentro de este mismo sentido es que el mar aparece como un símbolo que representa al tiempo, pues su movimiento lleva las olas a la orilla, gastando todas las cosas que están en ella, transformándolas para hacerlas desaparecer en algún momento. Así como el ser humano lleva el corazón marcando los pasos hacia su muerte, las cosas se rozan con la sal una y otra vez, encontrando en ella su destrucción.

El tiempo, si bien es una temática inherente al ser humano, ha existido antes de este y se extenderá hasta después. El tiempo ha movido al cosmos desde sus inicios y lo seguirá moviendo hasta su extinción. Camargo, consciente de esta situación, divide en su poesía dos temporalidades: la del *día denso* y la del *tiempo de afuera*, es decir, *lo eterno*. La primera temporalidad es aquella en la que el ser humano vive y suceden todas las cosas que conforman lo histórico, lo humano. La segunda, en cambio, contiene la totalidad del tiempo, por lo que no se asienta en la primera, ya que toda la eternidad existe siempre a pesar de la marcha irreversible del tiempo.

Para comprender mejor el *día denso* es necesario comprender el deseo del ser humano por trascender. Este, al saberse poseedor de la muerte en el cuerpo, busca la forma de atravesarla y dejarla atrás; es así que construye un tiempo espeso en el que se construyen culturas y se dejan discursos. En el *día denso* toda la historia de lo humano se levanta y con ella se levantan monumentos y estatuas que dan cuenta material de todo lo que se ha hecho. Dentro de esta creación de las estatuas están también los objetos cotidianos contruidos por la mano del hombre, porque son testimonio tangible de la inmensidad que se ha abierto en la realidad del hombre.

Dentro del *día denso* existe una ruptura con la temporalidad lineal, se trata del *instante*. Esta temporalidad contenedora de todo lo humano se mide bajo el tiempo de lo que Heidegger llama el *todos-juntos* o *nadie*. El reloj siempre marcha hacia adelante, marcando el paso del tiempo en esa humanidad que debe edificarse en él. Cada segundo transcurrido espera un avance de ese *todos-juntos*, un avance que sirve para construir. Sin

embargo, existe, dentro de esta temporalidad, el *yo-soy*. En el *yo-soy* los individuos se abstraen de la realidad para mirarse a sí mismos y contemplar el abismo íntimo que tienen dentro, un abismo que no es físico ni tangible, un abismo inasible. Es ahí, en las profundidades del *yo-soy*, que se configura el *instante*, un momento breve y condensado que pesa más que todo el tiempo.

En Camargo, el *instante* se hace profundo cuando aparecen el amor, la muerte y la palabra poética. En el amor, el *instante* del *yo-soy* es compartido con un *tú* (es decir, otro *yo-soy*), y la profundidad es tan inmensa que surge el pavor por la muerte. Ambas interioridades buscan trascender la muerte con su amor, abriendo, así, el *instante* a la contemplación, el uno del otro, como una ilusión de romper el tiempo. En la muerte, la totalidad vivida se abre hacia la nada y en ella se construye la última mirada (mirada definitiva) del mundo. En la palabra poética se crea el cosmos entero desde el abismo, desde lo que no existe. Así, estos tres instantes, abren la profundidad del mundo rompiendo la marcha del tiempo. En la profundidad del mundo, que es hueca, se funda todo. Es así que todas las temporalidades resuenan unas en otras, y la voz poética se sitúa en todas ellas.

Estas resonancias llevan a mirar la totalidad del tiempo como una red tejida, la red que sostiene el cosmos. Esta red se encuentra en *la eternidad*, por lo que no se mira si no es desde la palabra poética o desde la profundidad íntima y abismal: “Los cometas desovaron sus temibles bandadas/ y todo lo creado palpité en su telaraña/ con un salvaje olor a eternidad” (Ibídem: 80). Todo palpité para siempre, en el tiempo, en su totalidad. El *día denso*, el *instante* y el *tiempo de afuera* palpitaron juntos en la telaraña y olieron a eternidad.

Finalmente, vale la pena señalar, como anzuelo para futuras investigaciones, la resonancia de Camargo en otras escrituras. Por ejemplo, en las escrituras de Eduardo Mitre (con el uso de imágenes), Juan Carlos Orihuela (tanto en las imágenes como en la idea del tiempo que puede detenerse entre los recovecos de lo cotidiano), Blanca Wiethüchter en su poemario *Asistir al tiempo*, Gabriel Chávez (en la atmósfera) y en poetas más jóvenes como Janina Camacho (sobrina nieta del poeta). Esta veta filiatoria queda aún por hacerse.

Bibliografía

- CAMARGO, E. (2002). *Obras completas. Poesía y Prosa*. (Ed. Eduardo Mitre). Cochabamba: Nuevo Milenio.
- ____ (1964). *El tiempo de la muerte*. (Ed. Jorge Suárez). La Paz: Editorial 16 de Julio.
- BACHELARD, Gastón. “La inmensidad íntima”. *La poética del espacio*. (Trad. Ernestina de Champourcin). Argentina: Fondo de Cultura Económica, (2000). 163-184: Digital.
- BEDREGAL, G. (2000). “Edmundo Camargo o la poesía de una muerte en vida”, *La Mariposa Mundial*. N° 7/8.
- DAHER, G. (2005). *En busca de la piedra y el agua*. Santa Cruz: La Hoguera.
- FERNANDEZ, M., MOLINA, M. C., MURILLO, M., VELÁSQUEZ, M. LORA, M. E., CHÁVEZ, G. (2011). *La crítica y el poeta: Edmundo Camargo*. Bolivia: Plural Editores.
- FERRUFINO, E. (2010) “Del tiempo de la muerte: Edmundo Camargo: entre espasmos y palabras”, *Boletín literario*. N° 19: pp. 7-12.
- HEIDEGGER, M. (1999) *El concepto de tiempo*. (Trad. Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero). Madrid: Editorial Trotta.
- MITRE, E. (1986). “Edmundo Camargo: la agonía rebelde”. En *El árbol y la piedra*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- PAZ SOLDÁN, A. M. (2002). “La poesía de Edmundo Camargo o la destrucción espermática”. En WIETÜCHTER, B. *Hacia una historia crítica a la literatura en Bolivia. Volumen I*. La Paz: PIEB. Pp. 191-194.
- PRADA, F. (1984). *La escritura transcurativa de Edmundo Camargo*. La Paz: Altiplano.
- PRIGOGINE, I. (2006). *El nacimiento del tiempo*. (Trad. Josep Maria Pons). Argentina: TusQuets.

- SOUZA, M. (1989). "Edmundo Camargo desde Jorge Suárez. Entrevista", *El Zorro Antonio*. N° 6: pp. 2-5.
- ____ (1987). "Edmundo Camargo: del erotismo destructor", *El Zorro Antonio*. N° 4: pp. 8-15.
- QUIROGA, Juan Carlos. (1991). *Los mismos y los otros. Descripción del discurso poético contemporáneo: Jaime Sanz, Óscar Cerruto, Edmundo Camargo y Pedro Shimose*. Tesis de licenciatura en Literatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- SANJINÉS, J. (2017). "La literatura boliviana de la frustración revolucionaria". *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
- VARGAS, W. (2006). "El destino literario de Edmundo Camargo", *Mariposa Mundial*. N° 15.
- VIRGÜETTI, P. (2010). "La poesía cinética de Edmundo Camargo", *Boletín literario*. N° 19.