



El poema, el paraguas y el peregrino: notas al margen de la poesía de Eduardo Mitre

Alberto Villanueva

University of Central Florida
cvillanv@bellsouth.net

Resumen: En el marco de una brevedad propia de artículo, se procura adelantar reflexiones a partir de los poemas de un autor, sobre la situación actual de lenguaje y crítica (ambos muy contaminados sea por la filosofía, que sacraliza, o por el signo, que deshistoriza). Por esta razón, *la glosa* es principio de una actividad reflexiva justo cuando se trata de poemas muy referenciales. Y persevera en la trayectoria de distinción del mundo escriturario latinoamericano, que consiste en reelaborar la lengua heredada de la Península, en tanto vienen actuando influencias locales y transplantadas, entre éstas, además de las olas migratorias, cosmopolitas, lo que vino incluso durante la conquista como huella psíquica de una pugna secular con las culturas árabe y judía.

Palabras clave: Eduardo Mitre, poesía hispanoamericana, exilio, cosmopolitismo, interacción cultural múltiple

Desde sus primeros libros, la escritura de Eduardo Mitre (Oruro, Bolivia y 1943) ha evolucionado con elegancia y seguridad sin par a través de esta inclemente *selva selvaggia --e aspra e forte*, enfatizaba Dante (2)--, una espesura de símbolos donde, en tiempos de una global facilidad comunicadora, no es raro encontrar una impaciencia mayor ante la dificultad de la poesía. Sin embargo, ser civilizado y transitar las sendas del bosque umbroso es cosa difícil, parece recordarnos el florentino, quien tuvo la buena fortuna de entrar y salir ileso gracias al buen hablar y a la guía de Virgilio. Una relación a propósito para una simbólica y modesta comparación con Mitre, quien sigue la guía tanto de su padre emigrante palestino y católico, *yaba* Alberto, como la de su musa de carne y hueso, y la literaria, aunque no menos potente --y sola referencia en este trabajo-- Susana San Juan de *Pedro Páramo*. [1] La dificultad que indico, para un presente que promueve la separación entre estética, ética y política, remite en principio al “desacuerdo con la normalidad del lenguaje”, según Pascual Buxó (13), que es lo que George Steiner, en su esclarecedor ensayo “On Difficulty”, denomina “dificultad táctica” (33-34). Define Steiner otras dos dificultades, la “contingente”, que obliga al lector a descifrar o buscar los referentes del texto y es “la más visible [...] y maleable”, y la “modal” que depende de reverberaciones y ambivalencias en su recepción, psíquica añadido, y es la que menos se deja rastrear (27-33, mi versión). Porque de esta manera, como se sabe, se llama la atención sobre la *forma* del texto poético, que en el poema es siempre inseparable contenido. [2]

Para ilustrar la omnipresencia de aquellos dos guías comienzo, si una vez más se me permite el paralelismo, con esta Beatrice imaginaria:

Susana	San	Juan:	criatura	deseante
y	en		vano	deseada,
también		yo		padezco
la	oscura		y	ardua
sed		de		amarte.
Aunque				sólo
de	oídas		te	conocí
en el camino de las palabras. (<i>Líneas de otoño</i> 29)				

Dante, como se sabe, apenas si conoció a su criatura deseada pero fue suficiente impulso, y crisis su muerte real, como para desencadenar no tan sólo su *Vita Nuova* sino la *Commedia*. Será en la cantiga del *Paradiso*, en la zona de lo *inefable*, donde ahora guiará Beatrice en lugar de Virgilio, una simetría posible en este trabajo, para los desvaríos de la adulta Susana San Juan, quien también representa lo *inefable* --de

fari = “hablar”, así como se es “infante” porque “no se puede hablar”-- en la tierra yerma que ha devenido Comala. A la vez se alude a una época feraz, paradisíaca, del pueblo (que es infierno y purgatorio), cuando transcurrían las *infancias* de Pedro Páramo y de Susana San Juan. En cuanto al otro guía, el padre real de Eduardo Mitre, selecciono del poema “El peregrino y la ausencia”, que lleva por epígrafe “*el viaje a Granada que nunca hicimos «Yaba Alberto»*”:

III

Pero cae la tarde y ya suenan
 campanas cristianas.
 Fragua celeste, pasa la luna
 sobre la Cruz de la Rauda.
 Ya este poema-reencuentro se acaba.
 Recógete, yaba, a tu sueño de tierra
 en el valle de Cochabamba,
 mientras siento el martirio
 de tu sangre que corre
 en Gaza y Cisjordania,
 y en el silencioso adiós ya se pone
 por última vez Granada. (*La luz del regreso* 16)

Y bajo la forma de una epístola, declara en el texto siguiente al poema:

Sí, el «Peregrino y la ausencia» era hijo de «Yaba Alberto». ¿Y no es él quien va tomando la palabra y la pluma y anota o transcribe *al pie de la letra*? Y así fui sabiendo que si «Yaba Alberto» era un río de imágenes y nombres desatados por la pérdida, y su orilla la del duelo, «El Peregrino y la ausencia» quería tocar la otra orilla, la del deseo, y desde ella desviar el curso de ese río original hacia el cumplimiento gozoso de lo posible no realizado. ¿Y no define René Char el poema como realización de un deseo que permanece deseo? (22).[3]

Se trata de aquellas “ausencias posibles” que definen “el hecho americano” mucho mejor que las “presencias imposibles”, como escribía José Lezama Lima (130). Es cierto que el cubano se refería a la “gran tradición romántica del siglo XIX” en América, que tan bien se sustentaba en José Martí, y ampliaba: “[c]uando en el romanticismo europeo, alguien exclamaba, escribo, si no con sangre, con tinta roja en el tintero, ofrecemos el hecho de una nueva integración surgiendo de la *imago* de la ausencia” (130 y 182). Algo hay que aclarar todavía sobre los dos guías: 1) Alberto, padre de Eduardo Mitre, llevaba el apodo de *yaba*, “padre” en árabe (que bien pudiese aludir además al cubano “*árbol*”), y 2) Susana San Juan no sólo simboliza un siglo áureo para la lengua del siglo XX en Hispanoamérica, sino la voz (o el murmullo) de la derrota y la violación en el páramo que trajo Pedro a Comala.[4] De modo que el persistente Yaba Alberto reivindica, sin lugar a dudas, a los varones de su lado más ruinoso, pienso en lo que escribía Borges en la “La forma de la espada” - que parecía coincidir con la moral de J. P. Sartre--: “lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres” (493).

La marca distintiva del mundo escriturario latinoamericano ha consistido en una continua reelaboración de la lengua heredada de la Península, no sólo en cuanto han actuado las influencias debidas a las culturas indígenas y africanas, locales o transplantadas, entre otras propias de las olas migratorias, sino también en cuanto a lo que además vino incluso, durante la conquista, como huella psíquica de una pugna secular con las culturas árabe y judía.[5] Desde antes, durante y después del fin de las vanguardias en Hispanoamérica, la mejor poesía se presenta como *deseante*, en el sentido de vincular profundamente vida y letra, y de este modo facilita *al pie de la*

letra el necesario compromiso ético y político resultante. Este encuentro de una disparidad de meridianos es algo que se puede apreciar en el siguiente ejemplo poético de Mitre:

La mujer que de pronto
aparece en la esquina
como la pasante de Baudelaire.
Sus ojos de noche del Líbano,
brillosos como la piel
de los dátiles,
enigmáticos como las líneas
que traza el destino
en las hojas de coca.
[...]

Y el mantel que prolonga a la nieve
sobre la mesa del bar
bajo la mirada que lee
lo que al azar la realidad inventa.

Y el poema que dice
al pie de la letra. (*Líneas de otoño* 26)

De súbito, junto a la voz poética viene la cuota de felicidad que trae una mujer al pasar a su lado, y en las señas a Baudelaire indica hacia el *flâneur* que ha devenido. A un tiempo, esboza la ciudad contemporánea con un lúcido acarreo simultáneo de sus derivas más recientes que, como mínimo aquí, conllevan estos cuatro semas a continuación: ser boliviano, hijo de árabes, en el exilio, a fines del siglo XX. En el segundo fragmento, aquella simultaneidad paradigmática del primero se desplaza ahora sobre la horizontal que marcan los segmentos sintagmáticos “mantel”, “nieve”, “mesa del bar” y, por fin, “mirada que lee” la realidad como la página, para desembocar en el dístico conclusivo que las vincula en ese inestable que es el poema, en palabras similares de Alberto Girri.[6]

En “El paraguas de Manhattan”, que es el poema conclusivo del último libro poético, homónimo, de Mitre, se concentra una de las manifestaciones de la belleza, aquella basada en el doble principio de ser compromiso fiel e inmediato a vida y escritura, desde un paisaje urbano:

Llueve en Manhattan:
Saco el tintero
y la pluma de mi paraguas.

Lo abro como se enciende una lámpara
y se eleva
halcón de alas atadas.

Lo retengo como un girasol
de pétalos negros
y nos perfuma esta comparación.
[...]

Calles abajo: una anciana:
las pupilas glaucas,
su mirada sin mirada,

y pendiente del cuello
 el monedero de lata
 sonando como un cencerro.
 [...]

En la avenida larga y lujosa
 como una frase de Proust
 el brusco baño de multitud

y el creciente mareo
 frente al diluvio de rostros
 sin el arcoiris del tú. (93-95)

Un poema que enlaza con imágenes de su libro escrito en París entre el invierno de 1980 y la primavera de 1981, *Razón ardiente*, siempre con Bolivia en el corazón, sólo que aquí el dolor es mayor, acorde a las repercusiones de los acontecimientos del año anterior, tras un golpe de estado apoyado por los servicios de inteligencia militar argentinos, que irrumpía con la tortura y el asesinato del líder socialista Marcelo Quiroga Santa Cruz (Baptista Gumucio 1996: 326):

Queridos París, invierno de 1980
 Barrios pájaros ausentes
 de nieve
 Pacientemente Pinos
 Desde la penumbra de un sentados
 A la luz de la lámpara
 Solitaria Como la Kiswara en el altiplano
 Inclinado sobre la página
 [...] (11)

Y sumido también en la añoranza del exilio, que emerge erótica, transfigurada en Orfeo al final del poema o cuando, en el anterior, escribía: “la boca del Metro, un pasaje / a los espectros de Eros:” (*El paraguas* 94-95), que es a su vez reverberación del famoso haiku de Ezra Pound, “In a Station of the Metro”: “The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough” (287).

En *El paraguas de Manhattan*, la confesional voz poética anuncia que se levanta a las cinco de la mañana para ganarse el pan:

Salir a la calle, a la bofetada
 del frío en la cara
 por unas clases de español
 avaramente pagadas. (“En el Metro”, 34)

Y así descender al cotidiano mundo *subterráneo* y alcanzar, en la persona de otro extranjero, la iluminadora cordialidad que guía al desorientado pasajero, tan sólo seguro dentro del poema. Es en otra ciudad, donde ahora se cumple el exilio, en Manhattan, a orillas del Hudson o a la boca del Metro, e imagino que muy cerca de un poema como “Letter to N.Y.”, de Elizabeth Bishop, con toda su carga simbólica (“one side of the buildings rises with the sun / like a glistening field of *wheat*”, 80), y de entre cuyos versos emerge uno de los epígrafes del libro. [7] Es donde de pronto el poeta dice: “[p]ienso en ti, en tus cejas, / en los duraznos de Cochabamba” (97), discurre en imágenes que son chispas a la luz de “la máquina de coser palabras” (99), y las recrea, ya en su habitación solitaria, en torno a una “silueta” capaz de generar

situaciones próximas a aquella cadena de símiles del Canto VI, capítulo I, de *Maldoror*: “bello como [...] el encuentro sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” (289, mi versión). ¿Será mera coincidencia que toda esta célebre serie de particulares manifestaciones de la belleza vaya como uno de los atributos de la silueta de Mervyn, “ese hijo de la rubia Inglaterra” --decía Lautréamont--, y Mitre haya dedicado su libro a la capital que habría de inaugurar Walt Whitman para el siglo siguiente? [8] Porque para este *otro*, nuevo y diferente tipo de *flâneur* el poema no es menos puente real que el Queensboro:

y costuro la lluvia que cae
afuera y en la pantalla
mientras lentamente se abre

el paraguas de Lautréamont. (99)

Con el fin de las vanguardias o de todo ese lado suyo hecho de afán narcisista, el paradójico montevideano Lautréamont, uno de sus padres como se sabe a partir de los surrealistas, sigue prestando un servicio inestimable para el tiempo presente cuando había dicho en *Poesías II*: “El plagio es necesario. El progreso lo implica. Acosa la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa y la reemplaza por la idea justa [...] [Porque] *la poesía debe ser hecha por todos*. No por uno”, en el sentido -anota Jean-Luc Steinmetz a instancias de Maurice Blanchot-- de ser el resultado de un *consenso* (351, 356 y 442n64, mi versión y mi énfasis). Un consenso como “resultado de un proceso de verificación”, donde “lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica” (Vattimo 1995: 38). De este modo se elabora una ciencia de máximas, “una sabiduría de las naciones”, había escrito Blanchot. [9] Y en concordancia con lo que Lautréamont escribía unas páginas más atrás, “[u]n poeta debe ser más útil que cualquier ciudadano de su tribu”, y también con que “[u]na máxima, cuando está bien hecha, no pide más correcciones: exige desarrollo” (348 y 351, mi versión).

Pocos poemas contemporáneos logran este delicado, natural y solidario equilibrio: la *piEDAD* que señalaba Gianni Vattimo ante aquellas “ruinas acumuladas por la historia de los vencedores a los pies del ángel de Klee. La piedad por estos despojos -decía-- representa el único verdadero motivo de la revolución, más que cualquier proyecto presuntamente legitimado en nombre del derecho natural o del curso necesario de la historia” (41). Y la fuerza *estética* ligada al *bosque* aquél nuestro del principio:

Como un rosario de chispas
camino de la mañana
aparece la ardilla.
[...]

Deseosa de hacerla suya
tras ella corre ligera
la mano de la escritura. (*La luz del regreso* 37)

De este modo son poemas de una imagen fértil porque llevan todas las sustancias de la tierra, es imagen que se crea *con* ellas, debo aclarar. Que ha venido echando raíces, incesante, desde su comienzo, en 1965:

Amarillo de campana y hueso
el viento te precede
alfombrando mariposas
y el espacio que abandonas

se
 bebiéndose el recuerdo de tu aniquila
 forma.
 Estás complicada en el milagro. [10]

Obsérvese la naturalidad con que se dice esta palabra tan llena de habla, tan resignada a perder su “autonomía” artística, a dejarse saturar de nostalgia y pena, hundirse en la memoria con implacable terquedad a partir de los horrores de un presente insaciable de ellos, sola y paradójica residencia del *aquí y ahora*, lugar “Del sueño en la pesadilla”, esto es, de otro posible inmediato completamente humano y, además, nunca olvidar que se dice, como palabra poética, *voz y página*:

La israelí embarazada
 (¿sería niño o niña?)
 y la suicida palestina
 en la siniestra llama.

Apago mis ojos y la lámpara,
 y voy, a ciegas, entre sueños,
 buscándolas, sediento,
 bebiéndome las lágrimas.

Hasta que por fin las entreveo,
 riendo juntas en una plaza,
 regateando en árabe y hebreo
 con el vendedor de naranjas. (*El paraguas* 59)

¿O tal vez se deba acordar a estas alturas, en que “[s]i la comunidad se revela en la muerte del otro, es que la muerte misma es la verdadera comunidad [...] de los mortales, en donde la muerte en tanto que comunidad es su comunión imposible”? (Nancy 2004: 42, mi versión).

Elegía por Nueva York es, si no es acaso todo el libro, un “Lamento”:

No, ya nunca serás la misma,
 ciudad mía y de todos
 mutilada con el alfanje del odio.
 [...]

Manhattan, Manwhitman, Manwoman,
 sultana amante de todo el mundo,
 nos dueles a cada paso,
 a cada palmo de tu cuerpo amado:
 [...]

Acostumbrado por ti
 a contemplarte desde el asombro,
 ahora te llamo, te busco
 atravesando escombros,
 cortinas de humo y ceniza,
 ríos de llanto y luto
 puentes de de insomnio
 tendidos sobre los tuyos
 por el horror de este mundo. (*Ibid.*, 52-53)

Con ecos de Vicente Huidobro, cuando escribía: “Ya viene la golondrina/ Ya viene la golonfina/ Ya viene la golontrina/ Ya viene la goloncima... (139), porque como recomienda el epígrafe de Octavio Paz, al comienzo de la décima estrofa de “La luz del regreso”, hay que “[e]ncontrar la salida: el poema”:

			tenue	hilo	de	Ariadna
ángel						terrestre
			en	el	tiempo	sin cara
aparece						
				amanece	en	silencio
palabra			a			palabra
			camino	a	su	encuentro
su			cuerpo			encarna
		y	de	la	mano	me lleva
no	a	la	entrada		del	Paraíso
ni	a	la	salida		del	laberinto
sino						
					de	vuelta
		a	esta	mañana	de	invierno
donde	la	luz	en	el	pájaro	vuela
y						plantada

en el árbol se queda. (*La luz del regreso* 64)

El poema como una alternativa creativa más, paradójicamente imaginaria y sólida, frente a la reiterada estulticia del presente, por cierto que de una capacidad propagativa “global”, esto es, nutriéndose de las consabidas equivocaciones causadas por la ignorancia cívica, la intolerancia y los fanatismos de religión; en síntesis, de una desvalorización de aquella condición que los griegos llamaban *pneuma*.^[11] Para Eduardo Mitre se trata de una escritura poética aunada a un consenso basado en el dolor al margen de los poderes, y es en esta actitud donde las sendas se bifurcan con propiedad de aquellas de nuestra infancia cultural en Dante. En el indudable *flâneur* que trabaja en Mitre, la nostalgia alude al espacio urbano vivido como la ciudad humana y no la divina, comprende el necesario ascenso del sujeto como individuo, en libertad y responsable, y remite al bosque, a la selva que subsiste en las innumerables referencias al mundo natural, recogidas en múltiples y minuciosas observaciones. Escribe:

Entré		en		el		bosque,
			a	su	pleno	corazón
de	silencio		y		luz	inmóvil.
[...]						
De						pronto
				el	viento	mago
sacudió	sus		nubes		y	follajes:
se	encendió			el		relámpago
y	entré		en		la	lluvia

contigo y los ausentes. (*Líneas de otoño* 27)

Y en *Mirabilia*:

Unimos una puerta una ventana y cuatro pensativos y ya tenemos un cuarto
 Un cuarto es sin duda el sitio donde mejor se oye llover
 Las revelaciones del cuarto: un fantasma una araña la mujer
 La que a la mesa nada dijo se lo dice con lágrimas al cuarto
 Tu cuarto es más íntimo que tu pasado

En el bosque su nido y en la ciudad tu cuarto. (El peregrino y la ausencia 51, mi énfasis)

Por otra parte, el ejercicio de la crítica poética ha resultado en varios volúmenes sobre la poesía boliviana del siglo XX, y uno sobre Vicente Huidobro. He aquí algunos comentarios ejemplares, sobre todo porque se abre un linaje a partir del cual se podrían naturalizar sus propios procedimientos:

Con todo, [Óscar] Cerruto no representa frente a [Franz] Tamayo una ruptura sino, más propiamente, una prolongación depurada y, en nuestra opinión, una mayor intensidad poética. Analogías entre ambos escritores: *una imaginería áspera, pétrea, altiplánica*; un rigor formal casi parnasiano, la dimensión moral y el tono sentencioso y, sobre todo, el lenguaje esencialmente literario, con un léxico cultista y una sintaxis trabajada por el hipérbaton. Pero aquí, una diferencia: en Tamayo el afán de nobleza verbal -obsesivo en el empleo de helenismos y en la casi maniática elaboración de neologismos-cae, no pocas veces, en la extravagancia, despertando en el lector la curiosidad filológica antes que la emoción poética; en tanto que en Cerruto la recurrencia más mesurada de ese lenguaje obedece, por lo general, a la búsqueda de la palabra esencial, insustituible, que condensa y cifra la intuición lírica en toda su intensidad. (*El árbol y la piedra 35, mi énfasis*)

Sobre la obra del gran Ricardo Jaimes Freyre (y compárese con el funcionamiento del “como” señalado más arriba a propósito de Lautréamont):

Estos versos, en su cadena de metáforas basadas en el “como”, en su mismo ritmo, ¿no anuncian hasta cierto punto al Neruda de “Galope muerto” de *Residencia en la tierra*? La poesía de Jaimes Freyre, ceñida al espíritu y la visión modernistas, plasma, en algunos de sus momentos, el lenguaje de la vanguardia latinoamericana. En el ámbito de la poesía boliviana, su poética de la indeterminación -de la suspensión-en busca de una revelación que no se cumple, ha de repercutir en la obra de Antonio Avila Jiménez. (*De cuatro constelaciones 40*) [12]

En el análisis que lleva a cabo Mitre en su ensayo *Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo*, resalta ya su simpatía hacia la “correspondencia entre las artes [que] había sido formulada por Baudelaire”, y que los surrealistas “profundizarían hasta establecer una identidad de propósitos y metas”; así, añade, “una lectura de Huidobro supondría una lectura de Magritte: en ambos, los objetos nítidamente presentados adquieren manifestaciones sorprendentes en el texto verbal o plástico” (43-44n). Simpatía que se traduce en *El paraguas de Manhattan* en poemas sucesivos como --el muy prescindible, a mi parecer-- “Con Edward Hopper” y su famosa pintura:

Mire,				tocayo:
qué	hombros	tan		desfallecidos
los	de	esa	hermosa	mujer
semidesnuda,				sentada
al	borde	de	la	cama,
en la vecina pieza del hotel. (80)				

En que insta al pintor con un toque de ingenuidad coloquial y optimista, como si alguna solución pudiese venir a la poesía por el lado *narrativo*, descuidando, al mismo tiempo, la tradición del *romancero* en la lengua:

si lo que en realidad hace falta
 es sólo una llave
 o un poco de imaginación
 y las palabras precisas
 para entrar en su habitación... (81)

No todo puede ser acierto, ni todo puede ser visto con nitidez por la voz poética: corresponde a la crítica indicar las fallas que, por otra parte, suelen adherirse con facilidad a los poemas trabajados entre prosaísmos. La “voz crítica” *en el poema* a veces pierde mucho espacio o desaparece, y cesa de cuestionar la facilidad expresiva y los ripios narrativos:[13] por esa razón, al señalar hacia el romancero he procurado alzar la mira hacia una exigencia “mínima” de rigor constructivo, para el decir poético en unos poemas particulares. Viene a continuación “Por Pollock”, en donde la ausencia de representación pretexto las imágenes del poema, felices y mucho más próximas a su mejor manera, que es un fluir de metáforas, encadenadas ahora en dísticos, alguno prosaico y por esta razón siempre situando, para concluir que el silencio es su espacio más fértil:

Un estanque de anguilas
 que bullen al toque de la mirada.

Un estampido de mariposas
 que se quedaron crisálidas.

Un bolo de brasas
 escupido con rabia.

Una mejilla del silencio tatuada
 con la sangre de Orfeo

y la cabellera de Eurídice
 ensartada en el viento.

O sólo una pista donde se baila
 un rock and roll de líneas y manchas

y las cobras de la música
 que nos hechizan y pasan

sin desovar una imagen
 ni decir palabra. (83)

Cierra la serie de homenajes a pintores con los dísticos del poema “Tras Mark Rothko”: “Solos se están los colores/ en un auge de incienso,// concertando celajes imposibles de traducir”, escribe con notable precisión (84). Cuando dice un poco después en la misma página: “No, aquí no cabe sino callarse/ hasta escuchar con los ojos”, refiere además a “un comentario, atribuido por Plutarco a Simónides de Ceos, que establece que la pintura es poesía muda y la poesía pintura hablada” (Praz 1974: 4-5, mi versión).

Por fin aquí, escribe en la “Presentación” a su último libro antológico de la poesía boliviana, donde recoge las voces de siete poetas actuales -cuatro de ellas femeninas--, refiriéndose a los dos volúmenes anteriores:

Si en éste [*De cuatro constelaciones*] sostenía que en nuestra poesía la vanguardia no significó de modo alguno una ruptura radical frente al

modernismo, aquí cabe afirmar que las creaciones poéticas congregadas en el presente libro tampoco representan una ruptura con aquélla. Por el contrario, lejos de toda intención denegadora, suponen una lectura, un diálogo y un debate con la obra de sus antecesores [...] Este rasgo parecería fundamentar una intuición: la continuidad de nuestra poesía como una crítica implícita al violento y fragmentado curso de la historia política del país... (*El aliento en las hojas* 7)

Y podría uno preguntarse en cuántos países de Hispanoamérica bajo circunstancias más o menos parecidas, más o menos atroces, se puede declarar tan *amorosamente* lo mismo (he aquí la *piEDAD*, que decía Vattimo). Porque si hay rupturas, tal vez se deban menos que a un afán polémico, a simple descuido. Y si una cierta continuidad es visible, será casi involuntaria. En cualquier caso, no predomina el cuidado amoroso. En cambio, la escritura de Eduardo Mitre deja constancia del agobiante peso del amor, señala hacia un uso responsable, siempre *cordial* en labios de este poeta, como cuando escribe en el poema “En la Ópera”, en donde tampoco vacila en indicar con ánimo aéreo, no sentencioso, acerca de su *abuso*, o sea, de su desgaste:

Comprendo que se enamoren
de las amorosas palabras
y las retengan en la garganta
con todas las ganas
de sus pulmones.
[...]

¡Y a cuánto riesgo
las exponen a todas!

Por ejemplo, sin ir más lejos,
esta noche en el City Opera,
hasta la cima de la voz del tenor
la batuta del director
ha conducido
a la palabra “Amore”.

Y yo la miro, allá, arriba,
solita, tan cristal fino,
tan a la orilla,
que me asalta el terror y grito:
“¡Que se cae, señores,
que se cae,
y aquí no hay red,
no estamos en el circo!” (*El paraguas* 39-40)

A guisa de síntesis conclusiva, en la poesía de Eduardo Mitre, de acentuado tono personal, triunfan el amor, el humor, la poesía y la historia, en un sentido también derivado de las imágenes de Huidobro o las elecciones del Neruda de las *Odas*. Enraizados en este mundo, como en el cierre del poema que abría el del comienzo aquí, y de este modo:

Susana, Susana San Juan,
soledad ardiente y pura,
hazme saber la escondida
razón de tu locura.
O dime al menos
si en el vecino país

de los muertos,
se oye y tú escuchas
-acaso junto a Yaba
y a Yaba Alberto-
mi ferviente súplica. (*Líneas de otoño* 30)

Pero sin mayores entradas en el *sueño*: como en el ejemplo anterior, a menudo en esta escritura apasionada se pide o se da explicaciones desde un mundo diurno, en el sentido de claridad expectante, cautelosa:[14] tal vez sea porque se escribe a partir de un temblor de realidad y pesadilla. Así, desde toda una zona fecunda del sueño no llega nada muy deliberado, “excepción” hecha de un *arte* explorado en sus arreglos de palabras, y con ello, sin duda ha de venir un acarreo de afinidades de fondo. Y para terminar, con el poema “Las alcachofas” vaya una última muestra medular del incesante homenaje al Poeta de Temuco, en la escritura de Eduardo Mitre:

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

