

La vida nueva

Francisco Álvez Francese

Acerca de *Veneno de Escorpión Azul*,
de Roberto Echavarren
La Coqueta, Montevideo, 2021



Se puede ver.

El escorpión, con las patas en el agua, la cola hacia afuera, amenazante sobre la cabeza. Pasa.

El tiempo se puede medir de esa manera, como un fluir entre las pinzas del bicho, lo que se escapa como las presas y las noches. Roberto Echavarren escribe un libro sobre sanar, un libro que mira en los reflejos del cielo y del agua y hace la cuenta de los días fastos y de los nefastos, de las pérdidas, de los amores que se han fundido ya con el lecho del río, de los fantasmas de los hijos imposibles, de las horas todavía no vividas. Como para varias culturas indígenas americanas, el pasado se le proyecta adelante: es lo que ve, esa cosa sólida y conocida, mientras que el futuro está a sus espaldas, en tinieblas. Pero, y a la vez, hay sombras sobre la historia, porque la plena luz imposibilita ver, distinguir formas, separar.

De esos movimientos, entre el impulso analítico y la mezcla, el juicio y el sentimiento, es que parece sacar su energía la poesía de Roberto: todo en ella es la pulseada entre la vida y la muerte de la que florece lo ambiguo, aquello que no es orgánico ni inorgánico, ni vegetal ni animal, es y no es al mismo tiempo, está y no está, uno y múltiple, como la carne que es carne siempre, sobre la loza fría en la carnicería o contra los azulejos empañados de la ducha. Así, esta poesía propone y crea un mundo de inversiones, que siempre tensa los límites de lo ordinario, de las clasificaciones heredadas, los binomios del pensamiento y lo sensual, la idea y el goce, la mente y el cuerpo. Las cosas, por eso, toman como en un pase de magia los atributos de los seres: en un momento, por ejemplo, «el caudal de luz» queda pensando, como por una acción de metonimia divina.

En ese ser cavilante se crea una poética de la espera, atravesada por imágenes que aparecen como fulguraciones. No en vano se cita, en cierto momento y sin más señales que las comillas, a Georges Didi-Huberman, en un apartado que habla sobre la anacronía de la imagen, que produce un efecto en el tiempo que habita pero se expande más allá de él y de su contingencia. Así, la imagen, aunque «es expresiva en sí misma», nunca está sola, sino que se forma de los restos del tiempo que la componen y la amplían, como este libro está hecho también de retazos del discurso, de sueños, de microensayos poéticos, instantes en prosa y en verso que se alternan creando resonancias. La metáfora de la colcha de retazos, en este sentido, surge como una forma de leer ambos poemas,

marcados por su carácter de fluir interrumpido, por su discurrir meandroso.

Metáfora muy productiva la de la almazuela, es la que utiliza Emanuele Coccia para hablar de los seres vivos y sus relaciones. «Cada una de las especies», dice el filósofo en su libro *Metamorfosis*, «es un patchwork de trozos tomados de otras especies. Nosotros, las especies vivientes, no hemos dejado jamás de intercambiar partes, líneas, órganos, y eso que cada uno de nosotros es, eso que llamamos “especie”, no es sino el conjunto de técnicas que cada especie ha tomado prestada de la otras. Es a causa de esta continuidad en la transformación que toda especie comparte con centenas de otras una infinidad de aspectos. El hecho de tener ojos, orejas, pulmones, una nariz, la sangre caliente, la compartimos con millones de otros individuos, con miles de otras especies —y en todas esas formas, no somos sino parcialmente humanos. Cada especie es la metamorfosis de todas las que la precedieron. Una misma vida que arma un nuevo cuerpo y una nueva forma para existir diferentemente». De este modo, según Coccia, cada especie no sería sino otra forma única de lo mismo: entre cada uno de los seres habría entonces una relación estrecha, por más distintos que parecieran. ¿Quién diría, al fin y al cabo, que la oruga y la mariposa son el mismo animal?

En «El tiempo pasado por agua», segundo poema de este libro estructurado en dos piezas extensas, la mariposa aparece de hecho en tres momentos cruciales: en la primera se camufla, se muestra para no ser vista, adopta las características de otra criatura (una planta), para confundir a posibles predadores; en la segunda esto

aparece ya marcado por la sorpresa de la metamorfosis, en la que «Una hoja verde pálido / es de pronto una mariposa»; y más adelante vuelve esta maravillosa transmutación por la cual «Una hoja verde pálido ya casi seca sobre el almohadón / es de pronto una mariposa que sale volando». Esta última ocurrencia viene precedida, no casualmente, por la pregunta que de algún modo vertebra estos poemas, es decir «¿Qué conciencia tiene lo vivo, / y qué está vivo?», cuestión doble que interroga sobre lo que diferenciaría al humano del resto de los animales, lo que separaría la carne hecha para la reproducción y acecho y la que se piensa y dialoga.

Pero, ¿dónde empieza una cosa y termina la otra? ¿Qué es maquillaje y qué es camuflaje? ¿Cómo se hace el dios en la carne, sediento, ya sea el dios del cuerpo partido, separado en partes, o el dios de cuerpo entero, claro, evidente? ¿Qué es comida y qué sacrificio? Y, más allá, ¿qué es un objeto de deseo y qué es fetiche, es decir amuleto, cosa incorporada por el espíritu de alguna divinidad? ¿Qué es lo que se expresa cuando se imagina, aparece la memoria súbita, el éxtasis? ¿Qué une, finalmente, todos los recuerdos, reflexiones, deseos y sueños, estos trozos de textos propios y ajenos que aparecen hilados por algo difuso que se puede llamar estilo, un hilo que al que le decimos consciencia porque no hay otro nombre o porque no hay nombre mejor?

En esa búsqueda, el poema actúa como una galería, como cuando se pone el reproductor automático en YouTube y el algoritmo hace su trabajo y nos deja ver en sucesión marcada por una lógica maquínica cosas diversas, vidas diversas, colores, voces, cuerpos en

pose, siempre los cuerpos en pose, mezclados con lo que entra por la ventana, por las imágenes del pasado que se filtran en la cocina, la abuela o los niños que no han nacido, esos animales que parecen muertos pero luego resultan estar en una mera latencia, como las semillas, como los osos cuando hibernan, como las tortugas, o como las comadreas, que se fingen cadáveres para sobrevivir. El momento de la semivida marca el ritmo del libro, hecho de ese bajar al mínimo las señales vitales, atento a todo lo que hay alrededor. En esa espera silenciosa, el aguijón del escorpión cuyo veneno es medicina es el signo del poder y del temor, porque hay una línea de luz que se traza entre la vida y la muerte, entre el sexo, el cuerpo, la verticalidad del rayo y de todo lo triangular, que va, se mueve, busca, cae. Ante la confluencia de las cosas, su confusión feliz y caótica, lo que viene de arriba estructura, aunque el tiempo esté siempre a punto de salirse de su eje.

Porque el rayo ilumina, abre lo escondido, como la flecha certera que rompe la piel, y también rompe las cuerdas que nos dejan inmóviles, aunque hay perros que cuando uno los suelta lo siguen un rato como si estuvieran todavía atados, a distancia corta, ignorantes de su libertad. Porque, y esto mejor saberlo pronto que tarde, *ser libre* es un aprendizaje.

Ese aprendizaje de la *vida nueva*, la experiencia del abandono y de la soledad, de ser dueño de uno mismo, marca la poesía de Roberto, esa lenta manera de expresarse, que establece la comunicación entre las cosas según la cual todo tiene un eco delicado en los recodos del mundo, de modo que no existe un límite

firme entre lo uno y lo otro y todo se brinda, da sentido en sus vibraciones sosegadas. «Si pudieras recordar cada una de las tiradas de tu vida», dice un verso, abriendo la posibilidad a lo súbito, a lo inesperado, en la recurrencia de la palabra que viene de afuera y trae su ruido escandaloso: «amarillo», por ejemplo, que aparece en sus variaciones catorce veces en estos textos para calificar las cosas más diversas, desde un morrón a un ladrido.

Como una puerta, un indicio de lectura, el color envía a un pasaje famoso de *La prisionera*, de Marcel Proust, en el que el novelista Bergotte muere con remordimientos pensando en un pequeño muro amarillo que reconstruye en su mente de un cuadro de Vermeer. El detalle del cuadro, las pocas pinceladas llenas de vida, marcan el fuerte contraste con el personaje agonizante y su obra novelística, pero además abren a los múltiples sentidos en los que opera la memoria, tema obvio de *En busca del tiempo perdido*. En la poética de Roberto, también el ojo es el órgano privilegiado y el poema atrae con los sentidos, con la vista, cosas disímiles y como adivinadas en la vigilia o en el sueño: los padres, los hermanos, los amantes, los ídolos muertos, toda la construcción mental que ilumina como un proyector.

Por eso el poeta se abandona, porque se rinde ante el flujo que llega y actúa como transmisor que deja pasar la luz de estas imágenes llenas de una emoción contenida y honesta. Hay así una destrucción de todo a través de un estatus privilegiado de la *relación*, palabra abstracta que pone el acento sobre el espacio entre los seres antes que sobre su subjetividad individual aparente. Todo, de hecho, se

revela por eso suplantable, sujeto a transformaciones deseadas o involuntarias. El amor es de esa manera siempre el mismo, como la cosa que finalmente, después de todo, unifica lo distinto, intenta incorporar lo otro de modos paradójicos y conflictivos, y deja ir el resto, en un fluir de las cosas que postula un intercambio siempre tenso entre la imposibilidad de la pérdida y su carácter de única y final certeza.

Francisco Álvez Francese



Ilustración: Eduardo Zabala
Plebella Nube
plebellanube.wordpress.com
iimxxi