

# “Aquel anochecer cálido de otoño...”

Aldo F. Oliva

- 1 Dulce la sombra, demora, demora su beso íntimo.
- 2 Las suaves colinas, sin embargo, se exhalan hacia el cielo
- 3 con una frescura apenas azul
- 4 que casi se hace fluida en los caminos de arena.
  
- 5 ¿Dónde el chajá, dónde los teros, y el balido?
- 6 ¿Y el roce aéreo ya de invisibles bañados?
- 7 Sólo los grillos, aún claros, o recién claros, junto a los alambrados,  
[entre las altas hierbas.
  
- 8 Sólo los grillos.
  
- 9 ¿Y las vacas que vacilan hacia su noche reunida?
- 10 ¿Y el hábito vago, profundo como un mar de esos perfumes?
- 11 Oh, besaríamos, besaríamos también cada tallo de gramilla,
- 12 cada barranquita de la calle pálida, pálida...
- 13 Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos campos...
- 14 No sería tan sólo una infinita brisa oscura sobre algunas frentes  
[abatidas,
- 15 ni un pétalo más del fuego pobre frente al rancho perdido:
- 16 otra estrella primera para la pura fe que miraría recién,
- 17 y los fuegos, los alegres fuegos, a pesar de las leguas, se entenderían  
[una noche...

El poema “Aquel anochecer cálido de otoño...” que ahora intentaremos analizar pertenece al libro “La mano infinita”, 1951.

Si contabilizáramos los títulos de los poemas de Juan L. Ortiz obtendríamos un porcentaje de casi el 70% para aquellos que meramente copian el primer verso o parte de él; es decir, en la gran mayoría, apenas son una marca indicial (tal vez una sinécdoque)

para preservar su individualización en la abigarrada red de su innúmero poemario. Tal como cada rostro puede cumplir, inobjetable, la representación de cada persona en una multitud. En el resto de los poemas los títulos son nombres; es decir, deícticos reconocibles en una intertextualidad dentro de una referencia genérica, o epítomes semánticas que cumplen una función similar. El título del poema que consideramos pertenece a este último caso. Sin embargo, en muy pocas oportunidades el primer verso ha condensado tan plenamente el núcleo generador del texto en su conjunto, y esto, desde cualquier nivel en que lo analicemos.

Lo que primero nos retiene (estuve por escribir "demora") es la reiteración verbal en el centro métrico del verso; esta reiteración simétrica y contigua (al primer "demora" corresponden las sílabas 6, 7 y 8, al segundo las 9, 10 y 11) enfatiza a nivel de la secuencia sintagmática, la orientación semántica del término en su instalación paradigmática. La morosidad se establece a partir de esta simetría y se expande, también simétricamente, hacia los extremos del verso ("Dulce sombra" – "beso íntimo") suspendiendo y pregustando el momento del placer. A cumplir el sentido de una prosodia de la morosidad se dirige también el extraordinario juego de las aliteraciones ("sombra, demora, demora", con rima interna, además), ("Dulce" – "beso" / "sombra" – "íntimo").

Esta morosidad –esta renuencia erótica de la sombra– es apenas un tránsito sutil ("penumbra lenta", v.13), una ligera inminencia de configuración difumada hacia el objeto del deseo. El objeto de ese deseo, por otra parte, no es fácilmente referenciable: así, los vv. 2, 3, 4 denotan una animización de las colinas donde lo sensorial prevalece penosamente, sugiriendo fenómenos evanescentes o embrionarios ("frescura apenas azul/que casi se hace fluida", vv. 3/4); los vv. 5, 6, 9, 10 radicalizan esa indefinición perceptiva y la hacen aún más compleja: la interrogación del v. 5 supone una ausencia, pero también una presencia virtual de los animales, más propiamente, de sus voces; los vv. 6 y 10 desvanecen ya la posibilidad de que las imágenes correspondan a una relación perceptiva coexistente a su textualización: "¿Y el roce aéreo ya de invisibles bañados?" (v. 5), "¿Y el hálito vago, profundo como un mar, de esos perfumes?" (v. 10), implican sensaciones extensivas y abarcentes, pero, al interrogarse sobre ellas, las representaciones se tornan indecisas en el espacio y, más impor-

tantes aún, imprecisas en el tiempo. (Es necesario relacionar esto con la ambigüedad temporal del título del poema: "Aquel anochecer cálido de otoño..."). La sospecha de que se está ante imágenes que se niegan a sí mismas, es decir, niegan su inmanencia textual, su autosuficiencia imaginaria, para denotar una *búsqueda*, una lenta accesibilidad a un objeto que se afantasma y se esquivo, es lo que otorga al texto su particular estructura desiderativa.

Hay un elemento, sin embargo, donde parece posible aprehender la difusa realidad: son los grillos. Los vv. 7/8 plenifican su presencia textual (por eso el v. 8 aísla singular y formalmente esa presencia: "Sólo los grillos". Pero hay dos relativizaciones que hacer: a) sólo es la voz de los grillos, invisibles "junto a los alambrados, entre las altas hierbas" (v. 7); b) estas voces ¿son remisas o incipientes ("aún claros, o recién claros", v. 7)?, ¿retienen el pasado luminoso del día o inauguran la sombra futura de la noche? Retorna, por lo tanto, el texto a la equivocidad vacilante sobre el tiempo. Esta hesitación del instante puede eternizarse y pareciera surgir de aquí una relación problemática entre la experiencia y la memoria, por un lado y el devenir de la historia y el deseo, por otro. Apelaré a algunos textos de Walter Benjamin, 1892/1940, extraídos de sus ensayos sobre Baudelaire (*Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971), para introducirme en el problema.

Al referirse al libro de Bergson *Materia y memoria*, dice Benjamin que "este libro está orientado por la biología" y que "su título dice por anticipado que en él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria. Incluso rechaza toda determinación histórica de la experiencia. De tal suerte evita sobre todo y esencialmente tener que aproximarse a la experiencia de la cual ha surgido su misma filosofía o contra la cual, más bien, surgió su filosofía. Es la experiencia hostil, engeguedora de la época de la gran industria (...)". *Materia y memoria* define el carácter de la experiencia de la *duración* en forma tal que el lector puede decirse: sólo el poeta puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante. Y ha sido en efecto un poeta quien ha sometido a prueba la teoría bergsoniana

de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la búsqueda del tiempo perdido* como la tentativa de producir artificialmente, en las condiciones sociales vigentes, la experiencia tal como la entiende Bergson. Pues sobre su génesis espontánea resultará siempre más difícil contar. Proust, por lo demás, no se sustrae en su obra a la discusión de este problema. Introduce de tal suerte un elemento nuevo, que contiene una crítica inmanente a Bergson. Este no deja de subrayar el antagonismo entre la *vita activa* y la particular *vita contemplativa* revelada por la memoria. Sin embargo, para Bergson parece que el hecho de encarar la actualización intuitiva (o contemplativa) del flujo vital sea asunto de libre elección. La convicción diferente de Proust se preanuncia ya en la terminología. La *memoria pura* –“*mémoire pure*”– de la teoría bergsoniana se convierte en él en *memoria involuntaria* –“*mémoire involontaire*”–. Desde el comienzo, Proust confronta esta memoria involuntaria con la voluntaria, que se halla a disposición del intelecto. Esta relación resulta esclarecida en las primeras páginas de la gran obra. En la reflexión en que dicho término es introducido, Proust habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Cambrai, en la que no obstante había pasado una parte de su infancia. Antes de que el gusto de la *madeleine* (un bizcocho), sobre el cual vuelve a menudo, lo transportase una tarde a los antiguos tiempos, Proust se había limitado a lo que le proporcionaba una memoria dispuesta a responder al llamado de la atención. Esa es la memoria voluntaria, el recuerdo voluntario, del cual se puede decir que las informaciones que nos proporciona sobre el pretérito no conservan nada de éste. Y así ocurre con nuestro pasado. En vano buscaremos conjurarlo a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia no nos sirven de nada. (Vol. 1. *Du côté de chez Swan*). Por lo cual Proust no vacila en afirmar, como conclusión, que el pasado se halla, “fuera de su poder y de su alcance”, en cualquier objeto material (o en la sensación que tal objeto provoca en nosotros). Además tampoco sabemos cuál puede ser. “Que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás depende únicamente del azar” (op. cit.).

Según Proust, es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia. Y en modo alguno resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar.

Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo la adquieren después de que disminuyen las probabilidades que las incidencias exteriores sean incorporadas a su experiencia (...).

En búsqueda de una definición más concreta de lo que en la *mémoire de l'intelligence* de Proust aparece como subproducto de la teoría bergsoniana, es oportuno remontarse a Freud. En 1921 aparece el ensayo *Más allá del principio del placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de memoria involuntaria) y la conciencia. Tal correlación es presentada como una hipótesis. En ella se encuentra formulada la suposición de que "la conciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo". Estaría entonces marcada por una singularidad: el proceso de estimulación no deja en ella, como en todos los demás sistemas psíquicos, una modificación duradera de sus elementos, sino que, por así decirlo, "se malgasta en el fenómeno de hacerse consciente". La fórmula fundamental de dicha hipótesis es que "hacerse consciente y dejar huella son incompatibles para el mismo sistema". Los residuos del recuerdo "son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente". Traducido a la terminología de Proust: sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido *vivido* explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como *vivencia* (*erlebniss* = vivencia; *erfabrung* = experiencia no consciente).

"Atesorar huellas duraderas como fundamento de la memoria" en proceso de estimulación es algo, según Freud, reservado a otros sistemas "que hay que concebir como diversos de la conciencia". Según Freud, la conciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario, tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos. "Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que la recepción de éstos; está dotada de una provisión energética propia y debe aspirar sobre todo a proteger las formas de transformación de la energía, que operan en ella específicamente, respecto de la influencia niveladora, esto es, destructiva, de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior". La amenaza de esas energías es la del *shock*.

Volviendo a la problemática del texto de Ortiz. "Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria invo-

luntaria, pugnan por agruparse en un objeto sensible”, podríamos pensar que es el aura del anochecer de otoño la que reúne las imágenes hesitantes, morosas de la experiencia que tiende a ser reviscescente en el poema y la que da la pauta de la dinámica del deseo: los vv. 11/12 son significativos en ese sentido: la reiteración de los verbos del v. 11 “besaríamos, besaríamos”, que se corresponde a “demora, demora” del v. 1, irrumpe apasionadamente en la consecución del objeto, o de los objetos del deseo; pero esa irrupción es virtual o, más específicamente potencial, tal como el modo gramatical de los verbos. El no consumarse tiene que ver con la emergencia de la conciencia ante la amenaza del shock. ¿De dónde provendría ese shock? Los vv. 14/15 lo declaran: versos deprimidos por la relativización del amor y de su poder rectificatorio ante una realidad humana dolorida y empobrecida. Pero, “Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos campos...” (v. 13); si la comunión connatural originaria del hombre y naturaleza deviniera como culminación de las contradicciones que escinden a cada término consigo mismo, a cada hombre con los hombres y con la naturaleza y, subsidiariamente, a la naturaleza con sus seres más inmediatos (contradicciones que la producción poética intenta conciliar vanamente, pero, cuya conciliación prefigura), entonces sería posible la identificación de una prosodia sinfónica del deseo con el equilibrio armónico de los factores de la historia. “...la pura fe que miraría recién” (v. 16), es decir, la representación libre del fluir inconsciente, re-generaría esa “otra estrella” (v. 16), que es un símbolo humano y cósmico, al mismo tiempo, de la historia futura. El texto, así, está consumado, además, como una redención. Ya habíamos visto que, de acuerdo al poema anterior “Invierno. Tarde tibia”, esta redención podía costar alto precio. Este precio pretende diferenciarla de las facilidades de la utopía; y así como hubo y hay fuego devastador habrá “alegres fuegos” para entenderse en la noche “a pesar de las leguas...” (v. 17). Fuegos para entenderse, no para destruirse o hipnotizarse.

Bachelard ya ha advertido en el último párrafo de *El psicoanálisis del fuego*: “Tomar el fuego o darse al fuego, aniquilar o aniquilarse, seguir el complejo de Prometeo o el de Empédocles, tal es el viaje psicológico que transforma todos los valores y muestra, asimismo, su discordia. ¿De qué mejor manera probar que el fuego

es la ocasión, en el preciso sentido que le otorga C. G. Jung ‘de un complejo arcaico fecundo’, y que un psicoanálisis especial debe destruir las ambigüedades dolorosas, para desempeñar de modo más apropiado las alertas dialécticas, que brinden a la fantasía su verdadera libertad y su verdadera función de psiquismo creador?”.

Los últimos cuatro versos del poema recogen la belleza amortiguada de esa espera; en su contraposición (vv. 14/15 - 16/17) parecen apelar al silencio, un silencio expectante y lúcido, un ámbito para el renacer de la palabra.