

LA PALABRA «DICHA»  
(Sobre la poesía de Eduardo Mitre)

POR

JUAN QUINTEROS SORIA

Revista «Hipótesis», Cochabamba

Una lectura global de la obra poética de Eduardo Mitre podría hacerse a partir del poema «Elegía a una muchacha»<sup>1</sup>, pues este texto se perfila como una medida inicial para una cronología interna en la obra hasta ahora publicada por este laborioso poeta.

Como toda entrada, recorre un espacio anterior de poemas breves, dispersos en revistas y periódicos, que explicitan una escritura todavía ornamental, afán por un vago simbolismo; aunque también reconocemos un complejo trazado de metáforas e imágenes, profundamente concentradas en sí mismas que constituyen un atributo visible de ese primer trabajo.

«Elegía a una muchacha» implica también un punto privilegiado en ese espacio inicial, pues posee dos versiones entre las cuales media casi una década de labor poética. Ambos textos se constituyen sobre un verdadero tópico literario: el cuerpo de la mujer, presencia y escenario privilegiado, desde donde la vida y la muerte desencadenan sus signos más disímiles: «Tú vas a reeditar / el oprobio de la rosa.» A partir de un tejido metafórico denso —que hace sólida y carnal la presencia de ese cuerpo como el centro sometido a una profunda tensión— se expresa aquella inapelable amenaza del tiempo y la muerte y, a la vez, la celebración de la vitalidad palpitante que transparenta un alucinado erotismo.

La expansión ampulosa del primer poema encuentra en su segunda edición cambios profundos. Así, una drástica censura en los juegos de digresión retórica ordena en transparencia y fluidez el tejido de metáforas; el desarrollo orgánico del poema alcanza sobria cadencia por permutación de versos, estrofas, bloques de imágenes; además, una mirada nueva pro-

---

<sup>1</sup> «Elegía a una muchacha», en *Cuadernos de Poesía*, núm. 1 (Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, 1965). Versión posterior incluida en *Ferviente humo*, segunda edición.

picia la celebración e introduce una progresiva abolición del sentido fúnebre predominante en la versión original.

Este cauce vertiginoso hacia la densidad, la elipsis suspendida, la meditación en la palabra, son valores afirmativos en la obra posterior de Mitre.

*Ferviente humo*<sup>2</sup>, por ejemplo, es un libro que plantea el trabajo poético en términos de meditación sobre el destino del hombre a merced del tiempo, la soledad y la muerte; pero esa voluntad de reflexión que se apodera de todo el libro no es nada retórica, pues alcanza la plenitud del acto físico al ordenar de manera unitaria y orgánica la materia verbal: verso y poema pueden oírse simultáneamente en dos procesos distintos de lectura. Cada verso o haz de versos en autonomía: «Vuelve el sueño y vuelvo...» «El olvido es como el mar: / no devuelve sino nombres», alcanzan a quebrar el cuerpo del poema para fluir como una unidad sentencial, corporalmente libres y luego alcanzar, en otra lectura, una muy bien meditada alianza con el bloque que regula la unidad global del poema.

Esta relación cuidadosa en el trabajo de verso y poema ocupa un espacio por excelencia en todo el poemario: paciente acuñación de palabra en el verso, lúcida distribución de períodos en el fluido rítmico. Julio Cortázar celebra este cuidado de lo particular engarzado en una plenitud unitaria en estos términos: «La lectura de *Ferviente humo* ha sido para mí una bella experiencia de poesía. No es frecuente un libro en el que cada poema constituye una entidad, algo así como una estrella que luego con los otros poemas dará la constelación total del poeta.»

Diseñar el interior de cada verso es coherente con el flujo de activa inmovilidad que signa todo lenguaje de meditación. El tono medido y dramático de estos versos parecen otras manifestaciones, versiones de la densidad aforística o el sentido cerrado con el que la «máxima» dibuja, en gran economía, la esencia y plenitud de su palabra:

Los recuerdos desentierran no resucitan «Violeta Parra»

...

El cielo sabe cómo somos «Bebé Rocamadour»

...

¡Dichoso el mar! que es uno y como él quiere: «Carta».

---

<sup>2</sup> *Ferviente humo* (Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales, 1976. Segunda edición, Cochabamba: Hipótesis, 1978). Aunque ambas publicaciones son posteriores a *Morada*, reúnen, selectivamente, la producción poética de 1966-1968. La segunda edición incluye «Elegía a una muchacha» (versión reelaborada) y además los poemas «A Lezama Lima» y «Martín». Nuestra lectura se basa en ambas ediciones.

Sin embargo, esta primera estructura de fragmento (verso, haz de versos) en inclusión a una unidad global no implica la azarosa expansión de un pensamiento en la fractura de muchos versos, como frecuenta la práctica de los poemas en verso corto; más bien al interior —y ésta es una constante en el trabajo de Mitre— reina la sujeción de una escritura densa en la profundidad de un habla coloquial. La persona poética se manifiesta desde una conciencia errante que conduce el paso de su palabra por la economía de una escritura reflexiva, pero sin perder el flujo de sus signos sonoros. Es esta doble sujeción lo que da unidad y término vital al poema.

Estos poemas, ya como elementos estables del poemario, a partir de los posibles modos en que lo formal se integra en el sentido general del texto, nos permiten reconocer la presencia de un yo desbordante que aprisiona el mundo en un fervoroso descifrar de la existencia como si se tratara de un enigma<sup>3</sup>:

Mirarlo todo abierta  
hambrientamente  
mirarlo a muerte  
(«Vías»)

Este primer juego se resuelve en una «simbolización», como operación capital del poemario. Así, «Safo» es la conciencia profunda de la poesía entregada en palabra, cuerpo y destino a la posesión del tiempo y el desgaste:

Salvo de nombre, nadie me toca;  
palabras, no besos, van ajando mi boca.

Amante del vacío, esta palabra establece un suntuoso y oscuro erotismo con la muerte:

En mi vientre, como en un cenicero,  
el tiempo apaga las horas.

Esta simbolización es ejemplar también en otros poemas, que hace de ellos verdaderos bloques verbales, máscaras densas y vacías a la vez, congestionados de segundos lenguajes que se cierran en el silencio de su propio augurio.

Un desplazamiento de este juego de simbolización es «interpretar» a distancia los signos del destino. «Interpretación» marcada de escepticismo

---

<sup>3</sup> En esta perspectiva se desarrolla una breve lectura de Gustavo Soto. Revista *Hipótesis*, núms. 8-9 (Cochabamba, 1978), pp. 154-156.

y desilusión, encubiertos en una gravedad retórica que se apodera de todo el texto:

Entonces las flores  
son apenas  
rumores de la dicha

Una de las configuraciones más logradas de esta «interpretación» es aquella en la que los signos del destino son objetos de una visión; la poesía nos remite indicios de una vida como la consumación de un oráculo trágico. La realidad desborda de enigmas; la palabra, entonces, no es sino una tentativa ulterior de retener esa red infinita de signos en la que se debate la finitud material del hombre.

La alternancia y yuxtaposición de ese juego de simbolización y aquella práctica de interpretación son otras perspectivas del trabajo poético. La plenitud de esa combinación moviliza juegos de adjunción sintáctica; así, el fluido rítmico que cubre la unidad del poema se alimenta de un ensamblaje entre el tono ferviente del recitativo religioso y la geométrica contundencia de los textos aforísticos. El poema «Cuerpos» es ejemplar en esta práctica combinatoria: la simbología de «unidad» que vive el cuerpo es interpretada a partir de una visión afirmativa de ese cuerpo como el nudo de signos incesantes que secretamente generan, en una dinámica plural, la multiplicidad de otros signos. En otro poema, «Añoranza», esta pluralidad afirmativa que simboliza la existencia misma es imaginada en profundidad desde el espacio alternativo de la dubitación.

La palabra lanzada a su plenitud más allá de un sentido fijo, sustraído a un único contexto, las palabras que flotan o se arraigan en el estado original de ser signos también del silencio que los produce como objetos deseados de materialidad, son marcas constantes para la lectura de la obra de Mitre. En este sentido, no es posible leer *Morada*<sup>4</sup>, obra posterior a *Ferviente humo*, sin participar de ese juego discontinuo y particular que nos demora en cada página; absorbemos estos poemas desde la lucidez de una escritura que produce la palabra en la jerarquía total del signo material; sometido a una semántica firme y solícita a la vez, esta misma materialidad de la palabra suspende un silencio también como un contexto exhaustivo y fascinante:

Suavemente  
Nos va conquistando  
La

---

<sup>4</sup> *Morada* (Caracas: Monte Avila, 1975)

Esta entrevista con la página blanca, sin embargo, funda un continuo para una lectura alerta, cuyo gesto mayor es el de la apertura inteligente hacia la palabra de la celebración y, además, el estado de perenne júbilo. Constatar una «Presencia» dichosa colmada de nombres y de silencios parece el objetivo de este trabajo poético, en un arte donde la palabra en sí misma como materia verbal ya es ganancia y privilegio; porque en su desnudamiento no esgrime funciones de «verdad», sino un desbordante espacio que se congestiona de apariciones. La página blanca (la luz, el silencio, el vacío) es el espacio vital desde donde metódicamente la escritura hace visible un complejo de funciones para las palabras, frecuentes sólo en las poéticas abiertas; es decir, aquellas que solicitan una lectura también de actividad y producción<sup>5</sup>. Así, la intensidad de estos juegos de escritura recorre no sólo ordenaciones tipográficas, en las que idea y escritura materializan un complejo de relaciones; también juegos de iconografía, verdaderos objetos poéticos que huyen de una linealidad sintagmática, para extender en un propio orden la revelación de sus sentidos, concebidos dentro de los guiones y la intriga de los caligramas o la poesía concreta; pero también difíciles de ser extraídos de una propia particularidad en su concepción.

Uno de los poemas más representativos de *Morada*, una verdadera zona viva de este texto es un mágico anagrama, donde la constitución de la palabra es mensurable a la del silencio; éste se aniquila o se exalta en alternancia a la densidad que se desentraña en una misma palabra: Morada<sup>6</sup>:

M O R A D A  
 O R A D A  
   O R A  
     D A  
       O R A  
       O R A D A  
 M O R A D A

El verdadero, tal vez único, perímetro para la morada del hombre es ese que recorre la materia del silencio y la palabra. No hay nada más allá

<sup>5</sup> Una hermosa lectura que profundiza la mística de la página y el espacio, que se materializa en *Morada*, es la que presenta Luis Huáscar Antezana en «Palabras, espacios, cuerpos», texto incluido en su libro *Elementos de semiótica literaria* (La Paz: Edición del IBC, 1977), pp. 94-108.

<sup>6</sup> Un estudio riguroso y cabal «que se interesa particularmente en el poema que da título al libro *Morada* como experiencia de poesía espacial y como trabajo sobre la palabra mediadora de otros sentidos», pertenece a Blanca Wiethüchter, «El espacio del deseo», estudio incluido en el libro *El paseo de los sentidos* (La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1983), pp. 89-105.

de esa presencia que habita el signo. La vida misma mide su sagrada intensidad en la confesión de este espacio saturado por la presencia transparente de su propia configuración corporal en la palabra y el silencio.

Este espacio semántico propicio para toda condición lúdica del trabajo poético, al interior del desplazamiento también lúdico de la materia verbal, utiliza con preferencia el estado más puro de la poesía, es decir, versos de una sola palabra que aspiran a totalizar lo que nombran, como si el solo paso de pronunciar el nombre fundara un orden que restablece la presencia totalizante de lo que se nombra. Esta constelación de palabras iluminando su propia densidad en la blancura de su propia autonomía hace estallar en libertad el poder del nombre, la pureza vidente de cada palabra, gracias a que en esta economía la palabra se resiste a la utilidad, a la intención, mientras materia y significado cuentan la estrecha y profunda compenetración de su autonomía como signos primordiales.

En este «ceder a la iniciativa de las palabras», como diría Mallarmé, el presente en plenitud como tiempo visible de la escritura parece ser el acto central y fundador desde donde fluirán todas las vías temáticas y retóricas de este libro.

Es también en esta perspectiva que *Mirabilia*<sup>7</sup> parece perseguir, en sentido y materia, los ejercicios lúdicos de desnudamiento y purificación de la palabra, aunque en un espacio nuevo para los actos de su visión. La especialidad de este libro es dejar que las palabras se nutran de los seres y objetos que nombran<sup>8</sup>. De la celebración del habitar en *Morada* emana para *Mirabilia* el impulso hacia una comunión con los seres y los objetos de ese habitar, como signos inefables de la conciencia de este universo. «Ellos», así son llamados los otros seres y los objetos y son convocados a jugar el sentido del universo y, además, del asombro. El acto de nombrarlos descubre objetos poéticos en una cierta poética de los objetos y los seres. Descubrir es crear para ellos la mesa, la silla, la puerta, el vino; el perro, el gato, la vaca, etc., una celebración y también una definición fervorosa de su ser:

El pan el caldo el choclo se recibía en la mesa  
 Crecer fue faltar poco a poco a la mesa  
 Y se fue como un astro apagando la mesa

---

<sup>7</sup> *Mirabilia* (La Paz: Hipótesis/Poesía, 1979).

<sup>8</sup> Para una mejor comprensión de esa esencialidad como fundamento del mundo que desarrolla *Mirabilia* podemos leer el texto de Leonardo García Pabón. Revista *Hipótesis*, núm. 13 (La Paz, 1982), pp. 173-178.

El gesto inicial es mostrarnos como una revelación maravillosa aquéllo que hemos olvidado por la ceguera progresiva del uso. El proyecto global del libro parece cubrir toda la atmósfera de ese habitar en comunión con el universo. El libro posee seis partes: «Celebraciones», trata la materia de los objetos; «Tríptico», la esfera materna del espacio; «Ellos», la existencia que se acredita en la maravilla y la inocencia de los animales; «Paréntesis», hace surgir una inquietante poética de las palabras a partir de una reflexión del lenguaje sobre sí mismo; «Mirabilia» inmoviliza el espacio cotidiano como algo excepcional para explicar su maravilla en una lógica del desentrañamiento; finalmente, «Seres» es el nivel de la celebración pura de los seres como signos esenciales de este universo.

El intento de esta poética aspira a fundar una presencia de estos seres sin el gesto panteísta de excluir lo humano de esa naturaleza nada vacía ni moralizante; al contrario, el ser interior de los objetos comulga también con la interioridad de los hombres. Así lo imagina *Mirabilia*; si los objetos rebosan en maravilla o en secreto es a partir primero de su nombre y luego por ser convocados más allá del uso, como signos de la fuerza de un destino conjunto. Lo humano va configurando en los objetos un rostro unánime, el de la «Creación», pero con el atributo de no interrumpir el *habitat* utilitario que emerge de la atmósfera cotidiana de estos seres. En este nivel, el poeta se instala como demiurgo, o artesano, respecto al diseño concreto de una silla, de una botella, o en el «Cronopio» cabalista y mediatundo, al construir emblemas verbales absolutos para cubrir las vibraciones esenciales de la presencia del «Ser» en los seres.

Esa comunión con la interioridad de los objetos se dinamiza vitalmente para celebrar la hermosura de los animales con todos los atributos de universos en movimiento; ese ser y el poema abren una mutua transferencia de su espacio e integran en un doble adiestramiento su ser, al confundirse en sustancia y acuñar cualidades.

El poema «El gato» es ejemplar también en este sentido. Hace surgir verbalmente, sonoramente, el numen inmóvil y misterioso de este ser, y a la vez restituye el movimiento enigmático y armonioso por la armonía y el imperio continuo que despliega el texto en la circulación uniforme de su cadencia.

La constitución de la palabra como objeto y vinculada a una reflexión amante de su materialidad, aproxima *Mirabilia* a la estética muy moderna de vitalizar el material como la conciencia triunfal del arte por sí mismo. En este libro esa conciencia palpa corporalmente esa constitución densa en la profundidad de la escritura; además, descubre una zona límite, aquella que se impone una ética de reconocimiento de esa palabra como una



Esta «distancia», ya como explicación, propicia una serie de trabajos en el sentido brechtiano de ayudar a revelar los procesos de una «historia» y también reestablecer una realidad escindida por el tiempo y la lejanía.

El desarrollo mismo del poema se construye en base al movimiento de dos tipos de referencias: aquéllas que inscriben el tiempo pasado, presente y lo intemporal; y las referencias a un recinto para ese tiempo, es decir, un «aquí», espacio de la celebración maravillosa, que sólo se hace visible si descompone su presencia concreta bajo un recinto vasto «geográfico» lejano: «La patria». A partir de estas referencias, la unidad y variedad del poema movilizan un sistema de relaciones en el que espacios y tiempos se alejan o se funden manifestando un último sentido para esa historia: el tránsito, el vértigo del transcurso, que unifica en acto y presencia ese universo incesante en su violencia implacable y en su dicha resplandeciente. La relación del pasado con lo intemporal es la que encarna en mayor plenitud en el transcurso del poema: la huella individual se rastrea como una deuda con la dicha. Una mujer y la revelación suspendida de un pasado amor, el espacio familiar, palabras y rostros entrañables son las sustancias sensibles que deslizan su secreto en la penumbra más armoniosa de ese pasado, el tono más legible es el de la añoranza pura. De esa huella —en el sentido que Derrida explicita, como un seguimiento donde lo que se borra está compensado por una nueva aparición—, casi como sobrecarga testimonial, ya intemporal de ese pasado, surge el hecho colectivo. La huella de ese pasado sobrecoge y satura la memoria del recuerdo por congestión de sus lenguajes claramente discernibles en tres códigos: aquel que ofrece una crónica directa o alusiva de hechos: «17 de julio / bajo un cielo purísimo / envuelto en el impío / polvo de la codicia...» Toda alusión impulsa a encontrar un espacio para las variantes de esa nominación: las masacres sin las cuales no pasaría nuestra historia, el sacrificio de nuestros líderes —conciencia de nuestras multitudes: Quiroga Santa Cruz, los Katarí— manifiestan su verdad desde esta crónica, que luego es sometida a una relación desmitificante, lejos de las argumentaciones y los discursos ideológicos, ordenando un otro código que se desdoble de los hechos, y pregunta:

Cuatro mujeres estrellas matutinas  
 Rompieron la noche de siete años  
 Nos abrieron el camino  
 y no supimos caminarlo  
 ¿O no pudimos? (p. 14)

Finalmente, un código reversible a la duda reconoce los hechos con una mirada simbolizadora y la aceptación de esa simbología como representación de verdad:

Nos falta  
                   mar  
                           interior  
 Queremos ídolos  
 Ignorar que somos divinos  
 Nuestro pecado mayor (p. 15)

Este despliegue de *Razón ardiente* hacia lo histórico y lo social es parte de ese virtual crecimiento que acompaña no sólo la factura orgánica de este poema, sino también la laboriosa expansión con que avanza la siempre renovada experiencia en el trabajo poético de Eduardo Mitre. No es frecuente el tratamiento de estos temas en una visión totalizante; generalmente, lo social o lo histórico se esgrimen como réplica temática a la poesía personal e introspectiva. La perfecta fusión de lo personal en lo colectivo constituye uno de los núcleos más importantes para la expansión semántica de este poema.

A partir de este poema sentimos claramente un devenir siempre nuevo para la palabra de Mitre; los temas son mensajeros de ese espacio voluminoso en el que transcurre la propia vida del poeta. Así surge *Yaba Alberto*<sup>11</sup>, poema elegíaco escrito en memoria de su padre. Aquí la muerte y el exilio son términos que se radicalizan y transfiguran la materia misma del lenguaje. El poeta como «escritor», en el sentido de sujeto en labor y construcción (Flaubert), pasa a ser sólo custodia de la palabra fluida y doliente del hombre estremecido por la muerte de un ser amado.

El fervor por la vida que despierta la muerte invoca en el nombre de los muertos otros nombres, una-otra palabra profunda emana por esta invocación: el poema, y nos dice que no hay otra revelación para nosotros que los actos de la vida, y que es celebrada en su presencia por la palabra, por el nombre.

Es esa soberanía de la presencia, en el sentido existencial y concreto, lo que se desdobra en el curso del poema. Los muertos nos estremecen con su ausencia, y por esa infinita condición podemos percibir la profunda permanencia de lo vivido. *Yaba Alberto* se entrega a este estremecimiento y a esta percepción al acuñar y explorar los signos vivos que despierta esa «ausencia definitiva». Todo el poema es la amplificación fervorosa de un nombre propio: Yaba Alberto, y desde esta mira lo esencial concentra sus referencias en este sujeto desde un tipo de texto que recoge en primer lugar la viva identidad, la entrañable y cotidiana individualidad del ausente; luego, este primer proceso abre un enorme contexto desde donde van lle-

<sup>11</sup> Poema escrito en París, 1982. Publicado en *Presencia Literaria* (La Paz) ese mismo año.

gando los verdaderos espacios, personajes, actos y gestos que habita el cuerpo y el alma de ese nombre. Una larga cadena de citas nos remite a esa biografía diminuta que concentra secretamente toda reminiscencia. Finalmente, de aquellas marcas de identificación y contextualización surge la otra zona profunda de ese nombre, la voz del que nombra, el que reclama y el que pregunta, la sustancia humana del poeta. El poema se cierra cuando el sujeto ausente y la voz que convoca fusionan sus límites como el perímetro luminoso que contiene la forma y la profundidad de la sombra en una clausura de preguntas.

*Razón ardiente* y *Yaba Alberto* fluyen como episodios vinculados a la vida de Eduardo Mitre. *Desde tu cuerpo*<sup>12</sup>, su nuevo libro, puede precisarse también en esa aproximación biográfica; aunque opuesto a *Yaba Alberto*, pues el tema de este nuevo poemario —dedicado a Gabriel— «es la alta crónica del nacimiento de un universo humano y es también la celebración del acto de vivir en la Tierra, próximo al milagro»<sup>13</sup>. En este nivel también podemos afirmar que nada arbitrario hay en la motivación de la obra de Mitre; el mundo de su palabra empieza y termina en el mundo personal. Vida y obra se miran y se designan en íntima coherencia.

Un universo que se expone sin nombre, como ser, es imposible. El nombre es el que gesta la creación de su ser, y este libro es una manera de celebrar un doble nacimiento: la llegada de un niño (modelo de ese Ser) al nombre y a las palabras, es decir, un nuevo Universo que vuelve a nacer en la creación de sus palabras:

Vengo de lejos, hijos.  
Pobre rey mago  
un nombre te traigo  
de regalo (p. 17).

La palabra fascinada por lo que nombra frente a ese universo naciente, como fuente de todos los lenguajes, hace de la poesía, sobre todo, una prueba: la de organizar esa presencia en la medida de su fluir natural, pero también designar su ausencia en un otro lenguaje que nombra aquello que consumará el tiempo, y además aquella nostalgia, esencial de la palabra lúcida, de no poder alcanzar el modelo que celebra.

Las cinco partes del libro se despliegan a partir de poemas breves, entidades autónomas, pero que a la larga son como etapas en la organización de esa presencia naciente. Todos estos poemas conducen, por sí mismos y por enlace, a la visión esencial de apropiarse de esa presencia. En

<sup>12</sup> *Desde tu cuerpo* (La Paz: Ed. Altiplano, 1984).

<sup>13</sup> Tomamos en cuenta el hermoso comentario que hace Blanca Wiethüchter de este poemario. Revista *Hipótesis*, núms. 20-21 (La Paz, 1984).

este impulso, cada poema se construye en la armadura apretada y esencial vinculada al haikú. La fuerza y la atención se inclinan a encontrar en esa escritura un espacio propiciatorio para la densidad de esa presencia como modelo.

Un primer tipo de texto desarrolla la premonición de un tiempo todavía ausente, una serie infinita de sospechas en un lejano y temeroso después, cuyo destino es la pérdida de esa niñez.

Todo está dispuesto a una rigurosa separación del cuerpo nacido y su inocencia. Como en los portales del Bosco, un perímetro de amenazas y dudas acumula barreras de augurio y oposición a la plenitud del presente nacido.

Las inscripciones de mayor plenitud aceptan el presente como una ganancia de lo mortal sin perder la conciencia de su duración, pues todo se aclara enteramente en el transcurso de ese tiempo. La razón de la confianza en el presente está delante de ese cuerpo gracioso de presencias. Ocupado el espacio de la vida, son los actos consabidos de la fe y el sufrimiento los que arman —sobre todo para los que nacen— la maraña del destino humano en el mundo. Frente a esta condición indestructible, la palabra, en otro tipo de texto, cobra categoría moral. Lo que despeja ese estado indiferente y viscoso del mundo es la atención transparente que se explicita en textos cercanos al consejo y la advertencia:

El placer de comer  
no te lo quiten las penas.  
Ni menos te lo conviertan  
apetito de poder (p. 67).

Lo más frecuente es la celebración de la unidad del cuerpo naciente y su mundo, espacio también limpio y nuevo que vive en la esencial concentración de su propio misterio.

La palabra dicha, detenida, suspendida en un límite, parece ser el final del proyecto de este libro... Nuevamente la experiencia del silencio como zona reversible del verbo poético en plenitud cierra los límites de la obra de Eduardo Mitre:

Nombras: agua mesa árbol.  
—No escucho: contemplo  
la aurora del verbo  
en tus labios adánicos.