

NOTAS

La creación perpetua.  
Para una poética metafísica en *Tránsito de fuego*,  
de Eunice Odio

Perpetual creation.  
Towards a metaphysical poetics in *Tránsito de fuego*,  
by Eunice Odio

JAVIER BELLO<sup>a</sup>

<sup>a</sup>Universidad de Chile, Chile.  
jbello@gmail.com

Entonces los regalos llovieron desde el tiempo; de golpe  
cada uno corrió con el suyo dentro de su vida:  
la abeja adoptó las políticas que conforman una colmena,  
el pez nadó como pez, el durazno se convirtió en durazno.

Y tuvieron éxito en el primer intento;  
la hora del parto fue su única temporada en la universidad,  
estaban satisfechos con su precoz conocimiento,  
sabían cuál era su estación y fueron buenos para siempre.

Hasta que finalmente apareció una criatura infantil  
en quién los años podían modelar cualquier rasgo,  
e imitar con facilidad un leopardo o una paloma;

la que con la más leve brisa cambiaba y se estremecía,  
y buscaba la verdad y se equivocaba constantemente,  
y envidiaba a sus pocos amigos y eligió su amor.

“Soneto I”, *En tiempo de guerra (Secuencia de sonetos con un comentario en verso)*  
(1938), Wystan Hugh Auden (la traducción es mía).

Recién en 1996, a 22 años de la muerte de Eunice Odio (en 2019 se celebraron 100 años de su nacimiento), fueron publicadas sus *Obras completas*, en cuatro tomos, por la editorial de la Universidad de Costa Rica, edición a cargo de la estudiosa Peggy Von Mayer Chaves, quien seguramente es la experta más reconocida en la obra de la gran poeta, ensayista, crítica y traductora costarricense; los cuatro tomos se reeditaron en 2017. Este comentario fue escrito a partir de la presentación del vasto poemario o largo poema en cuatro partes, *El tránsito de fuego* (2023), que realicé junto a las poetas Soledad fariña y Emilia Pequeño, en mayo de 2024, editado en Santiago por Editorial Agnición (y que ocupa por entero el segundo tomo de la obra completa); el impecable volumen de esta joven editorial se cierra con broche de oro con un “Epílogo o conversación imaginaria” de la poeta y periodista costarricense Mía Gallegos.

En un texto crítico sobre el poeta mexicano Alí Chumacero, titulado “Nostalgia del paraíso”, citado en el prólogo de Von Mayer y ubicado en el tercer tomo de la *Obra completa*, da cuenta Eunice Odio del poder integrador que le atribuye a la escritura poética, en tanto manifestación del espíritu creador:

Ya que confiere a las cosas su ser y naturaleza, el poema no es un conjunto de ideas y palabras, sino un orden substancial. Un poema es la acción del Verbo. De ahí que sea imposible analizarlo, aislar hasta el último de sus acordes. Siempre quedará un acorde impenetrable, indecible; este acorde es, precisamente, el que hace de un conjunto de voces un orden substancial, un acto generador, un poema (Odio 2017: 99).

Se refiere al Verbo con mayúsculas, en consonancia con el Evangelio según San Juan, como afirma la misma Von Mayer, o sea el verbo creador de Dios, que los poetas modernos, pero también los contemporáneos, léase Odio, Huidobro, Girondo, Mistral, Juan Larrea, Rosamel del Valle o Gonzalo Rojas, por ejemplo, disputan con la divinidad, de diversas maneras más o menos ostensibles, más o menos patéticas o dramáticas.

Estas líneas de Odio me hicieron pensar en José Lezama Lima y en la noción de sistema que se ha intentado (desde la ensayística del propio autor cubano) atribuir a su poética: un sistema de la sorpresa, sin embargo, de lo inesperado que se revela en cada movimiento en el espacio gnóstico, como llama el propio Lezama, en *La expresión americana* (1957), a la cultura y el arte nuestros. “Nada estaba previsto. / Todo era inminente.” (Odio 2023: 9), rezan los dos conocidos primeros versos del primer poema, dividido en 17 fragmentos numerados, de *El tránsito de fuego*, titulado “Prólogo del tiempo que no está en sí” (Odio 2023: 9-13). Estos dos versos parecen una especie de aforismo poético, una de las formas más fogosas de la escritura filosófica (pienso en la notoria y bien asimilada lectura de Nietzsche en la obra de la autora) que aquí anuncia el sistema poético de Odio como un suceso imprevisto e inminente en el lenguaje. Más abajo dice: “el orden del vacío preparaba/ una palabra que no sabía su nombre” (Odio 2023: 9), una “palabra del tamaño del aire”. Gastón Bachelard, en *El aire y los sueños* (1958), dice que estos son la “coherencia de la movilidad” (16), acercándose así al onirismo que en Odio puede encarnar su retablo

imaginario y cinético, que cobra la particular forma, muy nietzscheana también, del motivo de una escala ascensional, convertido en un simbolismo móvil.

El simbolismo de Odio parece siempre ir dejando atrás una forma que parece quedar, incluso presentarse, ya superada por el poder creador que la insufla. Así, “el cielo se movía de pie” en un “tiempo que no está en sí” (Odio 2023: 9), que no cabe en sí, que ya está siendo y va a ser indefectiblemente otro tiempo, otra cosa. Los anteriores son nada más (ni nada menos) que algunos de los primeros versos de este libro, pero no su comienzo; la primera parte, “Integración de los padres”, se abre con una afirmación y una pregunta consecuente: todo esto que digo en estas páginas “Es verdad: Mas ¿de qué modo es verdad?” (Odio 2023: 7), un pensamiento inquisidor e inquietante sobre el propio pensamiento y la búsqueda de un acceso espiritual. Se trata, entonces, de dar cuenta de las maneras en que la poesía es verdad. Una enorme y apasionante tarea.

Odio nos presenta un acercamiento a la totalidad vuelta fragmento en la escritura, como la voz (reiterada, reflejada, multiplicada en el poema dialógico, forma que domina el libro) y como el mundo: unidad en la fragmentariedad. La entrada a la historia de la escritura de Odio se encuentra ya en el primer verso del segundo fragmento de “Prólogo del tiempo que no está en sí”, donde dice: “Un día después de un tiempo inmemorial”. Quiero observar aquí la incorporación del instante a la historia después de un tiempo sin historia, un tiempo mítico. El mito de un tiempo que “Era la infancia de Dios, / cuando hablaba con una sola sílaba // y seguía creciendo en secreto” (Odio 2023: 13). El mito se irá revelando, se irá acercando a nosotros, a la percepción, volviéndose más material a medida que se acerca.

Este “tránsito de fuego” es una paulatina revelación, así como un paulatino reconocimiento de aquello a que el ojo se acerca y lo que abre el oído. Parecen sucesivos movimientos que van desde lo más alto, las fuerzas del universo y el pensamiento encarnados en la imagen poética, pasando por las ciudades, la idea de la ciudad “llena de cosas jóvenes” (Odio 2023: 12; una ciudad mítica, pero también moderna, pienso yo, en el sentido de la capacidad de albergar o crear lo nuevo), los animales (figuras que encarnan el poder de toda transformación, persistente en el movimiento de lo humano hacia lo divino), hasta “los frutos y los niños”; vientos, ángeles, pájaros, insectos y toda metonimia alada que, como en el cuadro de Botticelli *El nacimiento de Venus* (1486), sostienen y desestabilizan la imagen que en el mundo de Odio no es representada por una Venus naciente, sino por una figura múltiple, una multitud carnal y espiritual, no solamente como objeto de deseo del discurso, sino también como multiplicación de la persona poética en los personajes que entablan los diálogos y en las figuras que anuncian en esta poesía un nacimiento perpetuo, latente en todos los procesos de la escritura.

De hecho, la representación de lo visual en Odio parece un gran retablo, de perspectivas panorámicas, que derivan de lo vacío a lo lleno y viceversa, y en los contrastes entre otras oposiciones: lo alto y lo bajo, el adentro y el afuera, etc.; parece que su particularidad consiste en el tránsito entre un espacio y otro, entre un carácter y otro. Las formas visibles del cambio permanente de esta poesía heracliteana son intermediarios: operan desde el misterio, de la forma más cerrada y oculta hasta las revelaciones del lenguaje

deseando fundirse con las cosas, reflejo del deseo de integración de la sujeto, a través del Verbo, con la totalidad.

Así, naturaleza y lengua son entremezclados por la metáfora en movimiento, la imago lezamiana que en la poesía de Odio manifiesta la danza de las cosas confiriendo forma al espacio, pero al mismo tiempo saliéndose de las lindes de las palabras que las nombran. “Trasoír”, oír con equivocación o error, es el verbo que le da sentido a los siguientes versos: “Los ríos conjugándose, ordenándose en sílabas de agua, / trasoían su límite de peces y de fuego” (Odio 2023: 10, fragmento V). Ríos verbales que no aceptan, desobedecen los límites que se les han conferido: una hermosa manera de decir, con el lenguaje, que un río –el lenguaje encarnado en la materia y el propio poema- se sale de sí mismo.

A continuación, voy a referirme a otros versos que se adelantan, en el primer poema del libro, a ser cómplices de este trasiego: “Apenas se escribían los frutos y los niños, / con el palote antiguo que reunía los verbos, / antes en libertad, acéfalos, sin vías/ en la ruta de una mañana eterna.” (Odio 2023: 10, fragmento VI), y otros más, del segundo poema del libro, “Integración del elemento paterno”: “¡Oh causa intransferible de la rosa! / Según la cual, la rosa, sólo cabe en la rosa que la ciñe, / más que aquella otra que encerraba, / la que nadie sabía quién era” (Odio 2023: 16-17). Todo parece estar escapando, superándose en una mismidad otra, o desdibujándose, como en el fragmento VII del poema anterior, donde cierta ambigüedad recae en si es la hablante o la noche la que desea una palabra para concerla/se:

La noche se soñaba su figura de mayo.  
 ¿Cómo sería su verde partiendo de las hojas?  
 ¿Cómo sería su verde ya cercano  
 a tan claro designio de laureles  
 y razonado en pétalo profundo?

Quería una palabra para escuchar su color en la noche (Odio 2023: 10).

El color pertenece a las hojas, a los laureles; no se puede separar de ellos, pero el poema permite concebir su partida; a partir de esta posibilidad, la reunión de los elementos resulta un *kairós*, un tiempo particular donde se encadenan árbol y color, destino y profundidad; la razón oculta yace no en la condición pasajera y exterior del pétalo, pero su avizoramiento sucede a partir del color. En “Infancia de los padres” la poeta escribe: “¿Cómo sabes que el verde, / se queda en fruto claro, sin perderse?” (Odio 2023: 31). Estamos ante una lectura de nuestros siglos de oro, del barroco integrando razón en lo carnal y el destino en la clásica figura de la planta sagrada, donde el verde que se separa del árbol puede ser la continuación o permanencia de la huida de la dríade (nina de los árboles) Dafne en el mito griego, de la persecución de Apolo que viéndola convertirse en laurel, lo convierte finalmente en árbol sagrado, coronándose con sus hojas.

La palabra está aquí sustancialmente ligada a la hipérbole, a la metonimia y a la sinestesia, tres procedimientos reiterados en la poética de Odio. El oficio de la poeta es

también un mandato musical, va a serlo, más precisamente, porque “pronto entraría/ en sus obligaciones de armonía” (Odio 2023: 11), como dice en el primer poema del libro, en un fragmento donde aparece un arpa; no hay que olvidar que Apolo era el Dios de la música y su instrumento era la lira. Otro de los poemas importantes del volumen, “Síntesis del desterrado”, figura que refleja a la sujeto (y al recorrido vital de la autora de manera deliberada) comienza con el verso: “Su músico temblor prepárase” (21).

Quizá el pensamiento barroco sea más notable todavía en el fragmento de la rosa del que copié unos versos más arriba. Aquí la rosa es una “causa” y no es “transferible” a otra planta o cuerpo; estuvo ceñida en “cada” rosa hasta que se manifestó como “Una” con mayúscula, e “impredecible” se dejó conocer, penetrando ya el ámbito de una entidad intelectual o espiritual. La trascendencia de la rosa hacia el conocimiento la vuelve una “criatura” por cuyo contacto la “abeja” cambió su “pecho nuevo” por un “pecho de ángel”, otra transformación, como la de Dafne, milagrosa, que cruza los órdenes. Apolo devuelve a Dafne, ya laurel, al orden de lo divino -del que ella proviene por ser hija de un dios-, al otorgarle al árbol la misma condición (y la función de coronar a los héroes, los campeones o los poetas.)

Esta transformación en Odio parece apuntar a un desplazamiento hacia lo metafísico, en cuya especie habría que ahondar. El poema, por un lado, recuerda a Garcilaso y a los barrocos españoles, a la obra como (des)equilibrio del ámbito renacentista; propone a la vez el artificio conceptista y a veces además culterano, en la elaboración de un artilugio para que el ingenio (dotado a veces del conocimiento de los mitos y la literatura clásica) encuentre un placer (intelectual, estético), pero a la vez una penetración existencial que produce al sujeto, como en Quevedo y Góngora, en el enfrentamiento con el conflicto, la traducción o develamiento del enigma que los versos ofrecen, incorporándolo siempre en la persona que se (des)dibuja en su decir. Por otro lado, la separación que se poetiza entre carne y espíritu, cuerpo y alma, recuerda también a la poesía metafísica inglesa, a John Donne sobre todo.

Este desplazamiento metafísico envuelve todo el motivo de la rosa y todo el fragmento III de este poema desde un comienzo: “Pero entretanto, / y mientras el azúcar se alza con sus cuatro costados preferidos, / un anticipo de aire, un soplo de oro insipiente [que no sabe todavía], / le abre el color desde la nieve al trino. // De masa en masa, / hálico combativo la acompaña por todo su dominio / de una especie a otra, // de una especie, al origen traslúcido de su orden, / de la flor a su causa intransferible, según la cual, / la rosa...” (16).

El razonamiento sigue, impecable, en la transformación, digamos mejor transfiguración, de esta “azúcar” que se alza; un simbolismo oscuro (también una sinestesia), alzado hasta el hálico, hasta el soplo de la idea, del concepto a la causa (como en *Primero sueño* de Sor Juana (1692)), pero aquí en la rosa. ¿Se trata de una alegoría sobre la incorporación de la figura y la función del padre en la triangulación psíquica, según indica el título de este gran poema, “Integración del elemento paterno” (15-19)?, ¿de la integración del lenguaje como representación de la distancia, el corte que inaugura el falismo, de la separación entre significante y objeto, signo y materia?

Otro tanto pasa en el fragmento siguiente, el IV (17-18) con el ámbito terrestre donde “la piedra joven transparece”: la piedra se deja ver a través de la transparencia de otro objeto, ofrecida a una mirada y separada a la vez de ésta. Es detenida y arrancada de su “existencia” en este espacio del transparecer por un labio y un ojo; vista y nombrada entra así a la historia, al devenir; es Ión –el primer nombre propio del libro (un ión es un átomo con carga eléctrica)- el que la presenta al hombre como piedra suya, propia, nuestra: la piedra, como un signo material, cae en la lengua de Ión. Al final del último poema de esta primera parte, en los últimos versos, la Abeja, otro personaje, la misma que cambió su pecho por el de un ángel, le dice a Ión: “Sea contigo, poseedor de las cosas, / una palabra física de Dios” (63).

Las figuras que aparecen en el cuarto y el quinto poema son el primer desterrado (“Síntesis del primer desterrado”, 21-22) y el primer apátrida (“Aleluyas del primer apátrida” 23-24); parece que es a través de ellos que la sujeto se echa a andar, a habitar el mundo a partir de un principio de no pertenencia; en el primero de ellos, dedicado al desterrado, la voz pone en movimiento las cosas del mundo mediante mandatos: un conjuro, un abracadabra, un hágase lo que la palabra indica, una palabra que ocurre, que debe ocurrir, mejor dicho, pero sólo después de cotejar su anverso, el silencio:

¡Silencio!

Toda cosa resúmase:

Modere su espesura el agua leve  
y su figura el vino;  
la nieve sea la edad de la blancura,  
y serénese el álamo encendido de rama en rama pura.

Toda cosa conténgase y retorne a sonido la alegría.

¡Silencio! (21-22)

El rasgo común de estos poemas parece ser la reflexión constante sobre los poderes de la palabra y su representación en tanto creadora de lo humano y del mundo, de su naturaleza vuelta *sobrenaturaleza*, como diría Lezama Lima, desde la hominización; en la poesía de Odio la palabra lleva a cabo de manera reiterada el registro genésico, que en los versos siguientes se presenta como un oxímoron, un instante eterno:

Entonces

se abrió el espacio y se quedó desierto.

Parpadeó una semilla  
y transcurrió un ojo eterno (26).

Este espacio desierto bajo el parpadeo, me recuerda a la poesía de Soledad Fariña, en *El primer libro* (1985), donde la vigilancia (patriarcal y dictatorial) de los choroyes descubre ese gesto genésico congelado, que la escritura, representada como pictografía, inscribe y reitera, poniendo en cuestión el soporte y unicidad del Libro como elemento concreto y simbólico: “Había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer” (Fariña: 19). Más tarde, en *Albricia* (1987), el segundo libro de la autora, se encarna en el cuerpo femenino, dibujándose recién en la semilla: “Soy la semilla oscura    apenas delineada” (Fariña 71). Otros versos de Odio también dan cuenta de este borramiento del inicio detrás del silencio, en el que se oculta lo apenas creado: “Te oigo callar sin mí. Tu voz crece a lo lejos, / semilla de aire quieta en tu garganta” (Odio 2023: 30).

Esta visión de la apertura de la cápsula y del ojo, de la eternidad en el instante del parpadeo, una miniatura hiperbólica de Odio (también hay miniaturas en *En amarillo oscuro* (1994) de Fariña, tan bien leídas por Eliana Ortega en *Habitar el paisaje* (Ortega 2016: 83-88)), presenta un mundo creado que se exhibe en un comienzo vacío de todo lenguaje (“Callar, sombra de hilo / donde jamás el labio ensombreció, / ni se posó la sílaba”, Odio 2023: 29) o que exhibe el anverso vacío de toda creación, como el silencio que espera detrás de las palabras. En “Infancia de los padres” (Odio 2023: 27-43), el primer poema dialógico de *Tránsito de fuego* (todo el resto de esta primera parte, por cierto, lo será), Aira le dice a Airo:

Tú eras tu mirada

*Airo*

:Mirada?

*Aira*

Dijiste tú: mirar

Y el gesto se unió al verbo primogénito,  
del que salieron los ojos coronados. (28)

Del decir al ver podemos seguir aquí este proceso de simbolización que, entre otras direcciones, opera hacia dentro de la sujeto, desdoblada en los personajes de los poemas dialógicos. Estos procesos no establecen en la escritura de Odio simbolismos fijos, sino que, como sucede, por ejemplo, en *Residencia en la tierra* (1933) de Neruda, parecen reposar o quedarse en la multiplicidad o ambigüedad muda de lo corporal, lo físico, lo material, manifestándose en/como objetos casi reales; la metaforización de Odio se hace patente en la opacidad de las materias, sustancias o elementos simbólicos: su cuestionamiento metafísico nunca pierde la dimensión inmanente de lo material, lo natural o lo humano; digo esto siguiendo a Jaime Concha en su estudio “Interpretación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda” (1963).

Sin embargo, no se trata de un mundo sombrío, tenebroso y pesimista, como el residencial, nada más diferente: la fragmentación de la materia en Neruda está amalgamada por la falta de sentido; su poder profético, apabullante, es, sin embargo, ciego: las cosas están llenas de sentido, pero éste resulta incomunicante, incognoscible. Así, más que al Neruda vanguardista, cuya escritura se impone cercana a la de Odio a nivel ontológico (mas no en el teleológico), me recuerda al Neruda posterior, al del *Canto general*, pero sin el intento de exponer una narrativa o una biografía ideológicamente organizada; todos los relatos de Odio, además, van hacia la historia en forma de leyendas, de argumentos míticos, pero no dan cuenta referencialmente de hechos históricos.

La poética de Odio va envolviendo las semillas de cualquier anterioridad en la opacidad de su dialéctica, pero siempre camina, salta siempre hacia otra parte, hacia otro encuentro, hacia otra escena que reitera una y otra vez, de diversas formas brillantes, el recurso de la sorpresa, de lo inesperado, de lo que siempre comienza, no de lo que siempre finaliza o es siempre interrumpido en su crecimiento, como en las *Residencias*.

Los versos de Odio representan una versión esplendente de la creación del orbe y de la especie humana, los ritos de la naturaleza, los descubrimientos del intelecto, del espíritu y sus desinencias en el lenguaje, nuestra naturaleza doblemente codificada; su intento de comunicar se articula también de manera profética: mediante diversas formas invita al retorno permanente de lo anterior, al nacimiento perpetuo de lo que la mirada, el oído, el tacto, abren a cada contacto en un presente trastocado por la presencia de muchos presentes, pero reunidos en el conocimiento de una cifra afortunada, como sucede en “Infancia de los padres”; en ese poema, el Coro dice:

Ahora es hora de dormir.

Otro día vendrá más cándido  
y el labio se expresará con su ignorancia.

Confundirá el pie con el día  
y a éste con el trigo.

Al trigo le dirá: ¡Señor!  
y al polvo ángel inválido.

Hasta que un día el labio afortunado,  
unirá en su recinto la cifra

de todos los vocablos,

y dirá la señal del júbilo:

mañana (Odio 2023: 32)

En la página siguiente, Aira, en su confusión, dice: “¡Hoy es de día en todas partes!”; el Coro lo repite y agrega: “Lo saben ya la sal y los profetas”.

Quiero terminar este breve recorrido por la primera parte de *El tránsito de fuego*, reiterando el permanente anuncio de esta confusión y este desorden, también en las transgresiones al lenguaje común y referencial, provocado por la llegada de un tiempo mesiánico o profético que recorre la poesía de Odio desde el comienzo hasta el final y a la vez a cada instante, dando cuenta de la irrupción del tiempo del mito en cualquier tiempo, en todos los tiempos, como un nacimiento perpetuo en la permanente creación de la especie humana, un signo delator de una experiencia poética de alto alcance espiritual y, a la vez, de la poesía de una época que veía la posibilidad de un tiempo nuevo para la existencia de esa atractiva y sospechosa criatura, la humana, que aparece en la alegoría genésica del soneto de Auden citado como prefacio a estas palabras.

#### OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gastón. 1958. *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Concha, Jaime. 1963. “Interpretación de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda”. *Revista Mapocho* 2: 5-39.
- Fariña, Soledad. 1999. *La vocal de la tierra*. Santiago, Cuarto Propio.
- Ortega, Eliana. 2016. *Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas. Bellessi, Fariña, Varela*. Santiago: Cuarto Propio.
- Odio, Eunice. 2017. *Obra completa*. 2a ed., a cargo de Peggy von Mayer Chaves. Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 4 tomos.
- \_\_\_\_\_. 2017b. “Nostalgia del paraíso”, en *Obra completa*. 2a ed., a cargo de Peggy von Mayer Chaves. Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, Tomo III, 99-104.
- \_\_\_\_\_. 2023. *El tránsito de fuego*. Epílogo de Mía Gallegos. Santiago: Agnición.
- Von Mayer Chaves, Peggy. 2017. “Prólogo”. *Obra completa*. 2a ed., a cargo de Peggy von Mayer Chaves. Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, Tomo I: xvii-xxx.

