



# LAS CHICAS DE MI EDAD

## I. LA VARIEDAD DEL MUNDO

Acaso una modalidad de lo “novelesco sin novela” que imaginara Barthes podría ser una materia diferenciable dentro de los textos breves que aún se siguen llamando “poemas”. No un carácter narrativo de la poesía, sino la dialéctica irresuelta de la novela entre un sujeto y un mundo. Sólo que en la novela esa relación permanecería abstracta, la interioridad por un lado, la prosa social por el otro, y la historia como su proceso de relaciones. Mientras que en el poema, puro elemento novelesco sin personajes ni trama, el mundo exterior constituye un pliegue en cuyo interior un yo o una mirada pueden describirse y describirlo. Las palabras anotan el mundo, por instantes, por horas, por estaciones. Mientras que la forma esquemática, extensa y esclavizada a la historia que se cuenta, deja caer lo novelesco, su detallismo de percepciones, en el revés de la trama. Así, dada la situación actual de la poesía, que no se define por rasgos formales demasiado precisos, que anota momentos, podríamos pensar que la esencia de lo novelesco se muestra en el libro de poemas, como un diario o autobiografía que esbozara la parábola del sentido de la vida sin necesidad de una fábula y sus anodinos desenlaces.

Una de las cualidades del poema sería que en su autonomía se impone siempre el presente, aun cuando se evoquen datos del pasado. El mundo de la forma poema no es algo que haya que



reconstruir, laboriosamente. Lo que se da a ver de inmediato es el mundo del poema. Y si la novela alcanzaba su sentido con la muerte del personaje o con la disolución de sus aspiraciones para enseñar el valor de una reflexión tan lúcida como resignada, el poema en cambio no presenta casi nunca la muerte, ni se relaciona con la duración temporal de una vida salvo por las escansiones del recuerdo. Lo que se recuerda, lo que se está recordando aquí y ahora, mientras se escribe, es la forma de la duración en el presente de la poesía.

Por otro lado, la poesía que anota el presente de su propia aparición, de su propia composición, plantea el problema del realismo, o mejor dicho de lo real: ¿qué elegir de todo lo que se presenta?, ¿cómo decir lo que se presenta? Pero si es posible anotar, tomar notas de lo que se vive, entonces algo volvería como efecto de realidad en las palabras. Habría que suponer entonces, como dice Barthes, “un río de lenguaje, lenguaje ininterrumpido, la vida (...) y un gesto sagrado: *marcar*” , en cuya intersección se escribe, se produce la anotación que será poema o fragmento novelesco. También, a esa intersección entre el conjunto de lenguajes superpuestos o yuxtapuestos llamado “vida” y el conjunto de lo que se marca, lo que se aísla, es decir, lo sagrado, podríamos llamarla “mundo”, donde hay cosas que se hacen y cosas que se dicen, un cuerpo habla y percibe las tristezas y alegrías de las cosas mudas.

Hablemos entonces de tres poetas que perciben el mundo, o diversos mundos, cortando en cierto modo el lenguaje de la vida y a la vez haciendo marcas en la multiplicidad de lo real. La primera marca será la imagen que se refleja y a la vez se oculta en la más hermética de las palabras: yo. En el libro *El collar de fideos*<sup>2</sup>, Roberta Iannamico procura desplegar ese haz de percepciones, de cosas vistas que confluyen en un centro móvil. La luz del sol, un pájaro que pasa, un árbol y una casa, la tarde y el viento se anotan para indicar que: “yo/ soy el centro/ de todo/ lo que veo”, y esa señal termina el primer poema del libro. Unas páginas más adelante,

<sup>1</sup>Barthes, Roland, *La preparación de la novela*, Siglo XXI, 2004, p. 54.

<sup>2</sup>Iannamico, Roberta, *El collar de fideos*, Vox, Bahía Blanca, 2001.

ella se prueba los camisones que heredó de su abuela, una herencia reducida, enumerable, como el gesto ancestral de medirse ropa y mirarse al espejo. La blancura de esas prendas evoca de nuevo el mundo que se percibe, su intensidad natural, no pensada: “hay uno ideal/ para andar entre gramíneas/ campesino/ sencillo/ de una belleza natural/ después/ una enagua con breteles de cinta/ parienta del mar/ por su erotismo”. El final de la lista de camisones, donde se enlaza una memoria perdida y transfigurada, una juventud de otro cuerpo que sin embargo se expone de forma invisible como un origen, como la causa natural del cuerpo propio, con los recuerdos fragmentarios de paisajes, o sea prados, costas y sexos en busca de su desarrollo; ese final de la enumeración, decía, es una orden que la primera persona del poema le da amistosamente a la imagen joven de un cuerpo, acaso porque en la imagen se esconde y se revela al mismo tiempo su origen. ¿Qué hay en un rostro, qué hay en un cuerpo? La genética, con su combinatoria infinita y su repetición imposible, debe ser una simplificación de estas preguntas que nunca tienen respuesta. Pero igualmente, entre las cosas mudas que se heredan y los rumores de la naturaleza sin lenguaje, ella se dice, se promete pararse a mirar el mundo que habrá de unir lo heredado y lo espontáneo, las palabras y los seres vivos. “Todavía no los usé/ pero voy a empezar”, se dice.

Sin embargo, otras páginas más adelante, el mundo insiste y se separa de los propósitos del lenguaje. Sencillamente parece estar ahí, objeto de la anotación que desaparece en el mismo momento en que se escribe. Parece preguntar algo así: ¿cómo sabemos que el mundo sigue, existe, más allá de la sensación que se va con el instante? Lo que sentimos, ¿está adentro o afuera? ¿Será una poesía sensorial o más bien una prosa recortada de datos físicos, climáticos? El poema dice: “Una lluvia finita/ puntillosa/ apenas hace ruido/ sobre las hojas de los árboles/ sobre el pasto y lo deja/ lleno de perlas/ es delicioso/ estar debajo de esta lluvia/ que habla en secreto/ pero al rato da frío.” Que la lluvia hable o cante es casi un lugar común, una vieja figura retórica, la prosopopeya. Pero en este caso lo que expresa la lluvia es su ausencia de palabras, su

silencio puntilloso, la manera en que unas perlas efímeras puntúan el pasto. Lo que se anota entonces es lo que no permanece; el mundo no es lo que perdura, sino lo que aparece, lo que surge, lo que cae, el inasible presente, como diría San Agustín. Roberta Iannamico habrá hecho un ruido ínfimo, imperceptible, con su lápiz sobre una hoja de cuaderno, seca, blanca, pero no traducía el sonido del agua cayendo, sino que daba fe del mundo en el momento en que el frío se hacía notar, cuando la fineza de la lluvia podía registrarse, siempre después del presente derramado, transcurrido o evaporado.

Así, las sensaciones forman un conjunto que sólo es visible en un instante, y que ya ocurrió cuando se despliega el poema. La señal de su captura sería que no se observa la sensación para prever lo que vendrá después, ni para actuar en consecuencia. El mundo entonces no subordina el presente percibido a una acción futura. Como el tendal de ropa que se describe en un poema y que recobra una imagen inicial de la poesía de Iannamico, el mundo no está ahí para ser descifrado ni para recordar los deberes o las causas que explican o modifican las cosas. Nada que descolgar ni doblar ni guardar, mucho menos que planchar; en el tendal “cada prenda vuela a su modo/ cuando hay viento/ algunas trágicas/ otras bailanteras/ y sin embargo es una unidad/ cada tendal/ como una familia numerosa”. La unidad de los modos más diversos, de la tragedia y el baile, se constituye en la apariencia del mundo imantado por un cuerpo. Pero, ¿qué es el cuerpo? ¿Cómo se escribe en la notación fragmentaria del presente, en la poesía, lo que enlaza una palabra, “yo”, con un organismo sensible, o bien un cuerpo con su habla? ¿Acaso el yo no es la imagen que devuelve el espejo en más de un poema del libro jovial y joven de Roberta Iannamico? ¿Un yo que se reconoce en lo que podría ser visto, en su montaje o su maquillaje? El collar de fideos del título del libro anuncia esa unidad compuesta de elementos simples, reemplazables, que sin embargo sonará para otros como el anuncio de la vida anotada. Un fideo podría equivaler entonces a un poema, que es una hora, un día, una estación del año. Pero también podría ser un recuerdo, el gesto de la bisabuela que se peina frente al espejo, el relato de su

teatral suicidio, el acto olvidado o absorto de tender la ropa, una bebé que se mira dormir, el análisis erótico de los camisones del pasado, el llanto que resplandece como centelleos de una lluvia sobre el secreto de la intimidad. Leo: “Frente al espejo/ de marco dorado/ yo/ el pelo atado/ en una cola/ deja ver los aritos/ la cara/ lavada/ los ojos/ profundos/ como cuando se acaba/ de llorar”; con este vistazo se cierra el libro, aun cuando las notas del mundo presente no puedan encadenarse en una sucesión, porque no hay un fideo primero en el collar, cada momento está a la misma distancia del centro que lo mira y lo refleja, del cuerpo que se escribe y se contempla, que en algún día preciso de una estación determinada del año creyó que se definía como un objeto precioso, como una reminiscencia del deseo de reconocimiento que ningún reconocimiento puede satisfacer, y cuya evanescencia atestiguará de nuevo el espejo del mundo. Iannamico escribió: “Me gusta llorar frente a los hombres/ para que me abracen/ o me vean/ en mi momento/ de máxima belleza/ con esas perlas/ rodando por mi cara/ como si yo fuera de cristal/ o de agua/ de llovizna”. De tal modo que el recuerdo del espejo sería la manera de enlazar las cosas del mundo y registrar sus brillos rápidos, aunque el registro exija su propia fragmentación ilimitada. La poesía, como el niño Dionisos, se miró en el espejo y lo rompió, como quien juega con los señalamientos que el lenguaje marca en la continuidad de las sensaciones, y así dio lugar a la multiplicidad del mundo, hecho de animales, plantas, niños, cambios del día, pausas en la noche, formado por el dios de las mujeres, que despedazó toda especulación para derramar lo que existe, de una vez y para siempre.

En un poema del año 2000, Cecilia Pavón le pone fin a un libro y acaso también a una época con una escena frente al espejo; después de una tormenta en la gran ciudad, al volver al departamento, antes de entrar, dice: “en el ascensor,/ había un espejo,/ era yo. ‘Yo’, esa gran plenitud./ ‘Yo’: cuatro corazones,/ veinte brazos,/ cien manuscritos,/ idéntica a mí misma,/ inmóvil./ Nacida para ser amada y defendida.”<sup>3</sup>. Pero este reflejo de un yo esperaba otra mirada, el azar, el encuentro del amor, como quien espera

<sup>3</sup>Pavón, Cecilia, *Un hotel con mi nombre*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.

que el mundo le sea devuelto. Digamos: no es el mundo lo que se reflejaba en la imagen plena del ascensor, sino la posibilidad de un mundo para otros ojos. Así, los poemas de Cecilia Pavón no dudan en asumir a veces la forma de cartas, a otros, a ella misma en otra condición, incluso a figuras alegóricas. La conjunción entre el yo y el mundo pasa entonces por la coincidencia con un mundo privado, el de alguien que se conoce o que se conocerá, el destinatario de una carta que anhela sobre todo un interlocutor real, realizable e imaginable. Un nuevo libro, como un espejo, como un objeto colorido, sería pues un artefacto para conectarse con los otros, no en el círculo de un mundo, sino con cada uno en su mundo diverso, en su cláusula. Conjunto de soledades en la ciudad infinita, en los viajes o en otras ciudades, que forman un abanico móvil y fugitivo de imágenes mundanas; conjunto de poetas del mundo pero cada uno como un dispositivo definitorio en sí mismo. “Quiero reconectarme con la poesía” –escribe Pavón en la misma época y luego pregunta: “¿dónde están Damy, Gaby, Sergio, Santi,/ Fer y todos los poetas?/ Leer me hace bien,/ pero ¿me reconecta con la poesía?/ Este es un texto para poetas/ que cada vez somos más.” Los nombres propios en este caso importan. Se multiplican en las epístolas del mundo evanescente, urbano y festivo de Pavón. Son como una letanía que reitera el peligro de la poesía en el presente, su posible pertenencia al pasado, como si cada poeta joven, apenas emergente, ya formara parte de una historia, una generación, un borramiento de su nombre individual.

Por eso, en Pavón se atiende más al gesto y al impulso, a la vida que late en cada mundo particular, antes que a los libros, las supuestas obras. El poema no es el único bien que hay en su mundo, pero tampoco el mundo, las pantallas de la realidad, serían el único bien para un poema. Se cortan frases, versos, se suprimen algunos puntos y comas. Se interrumpen argumentos para que la forma de poema no se aleje demasiado de un apunte, una ocurrencia, un mensaje casual que se hubiese perdido antes de ser enviado; con una singular lucidez en ese estilo desenvuelto, que puede incorporar tácitamente los diarios íntimos legendarios de mujeres muy remotas, como en este breve poema publicado en

2009, llamado “S/T” a la manera de un cuadro: “Cosas que me gustan en primer lugar,/ las estrellas, las flores, el agua./ cosas que me gustan en segundo lugar,/ el dinero, los zapatos, el café./ cosas que me producen perplejidad,/ el amor, la noche, los animales/ yo, un falso diamante que al abrirse es un espejo.” El yo no está entre las cosas que gustan, sino entre las que producen perplejidad, puesto que no tiene un contenido, no es una interioridad, salvo la que podría construirse plegando y replegando una superficie. Al revés de lo que descubre el último verso, podemos imaginar un espejo flexible que se dobla y simula así un espacio interior, con sus mil dobleces especulares, que hace creer en valores muy altos, en joyas, cuando sólo es vidrio pintado por detrás.

En la poesía reunida de Pavón, que se titula *Un hotel con mi nombre*, publicada en 2012, aparecen poemas inéditos: un conjunto que acentúa las invocaciones de nombres, las falsas cartas, el tono admonitorio de quien se habla a sí misma desde la exterioridad de lo escrito. A esa confidente que le pone oídos al papel de escribir le llegan nombres amigables: Marina, por el vestido elegante que le regaló y que la acerca a pesar de la distancia geográfica; Vicente, que dibuja en la pared de un negocio de Parque Patricios, en un poema de comienzo baudelaireano donde el mundo del amigo revela su distanciamiento, si no la exclusión, de la así llamada “naturaleza”. Dice: “Y pienso siempre en la naturaleza,/ aunque la naturaleza no existe/ la naturaleza es un dibujo.” Y sin embargo lo que nace, aunque se dibuje, aunque resulte del artificio de escribir, sigue afirmando la existencia de las cosas, lo que da placer y lo que asombra, e incluso lo que da miedo. Porque también el miedo se puede materializar, hacerse imagen, como el miedo a leer en soledad porque implicaría desesperar de la posibilidad de una felicidad en la materia y en el espacio, no en los libros. Miedo que hace salir, en busca de la compañía tácita o lejana de otros, a la ciudad no agotable, “como si el miedo cupiese/ en un bolso rojo/ Como si en vez de miedo/ pudiera decirse cerezas”. Una curiosa ecuación entre una sensación, color y sabor de unas frutas dulces y con toques de acidez, y una emoción. Pero se trata de una operación fundamental en esos poemas, porque las palabras se repiten pero

la conjunción de sensación y emoción señala hacia el presente; de allí el título de los inéditos, *Cada día es único aunque parezca igual*, que formarían un libro hecho de esbozos, de observaciones intensificadas que hicieran de las palabras unos puntos de luz en el cielo, “porque estoy segura de que los planetas” —anota Cecilia Pavón— “no son más que emoción”.

Ahora bien, ¿acaso los planetas no serán sencillamente nombres, los que rodean el mundo con el que se sueña? En un poema que se dice improvisado, la grandeza del mundo está sustentada en la casa donde se puede leer un pasado lejano, y también en las casas de otros, que pueden leer mensajes. ¿Serán los libros de poesía mensajes cuyo destinatario es incierto? Y unos mensajes, de los que sólo se sabe a quién apuntan, a quién interpelan, ¿serán poemas en la medida en que su contenido es incierto? Sólo el impulso emotivo produciría la ecuación y en todo caso el signo, lo escrito que busca el mundo del otro. “Miel” se titula uno de esos mensajes sin contenido, que habla de un niño que duerme y se nombra y en ese acompañamiento del durmiente encuentra su ecuación fundamental: “La poesía es como la miel.” No teme el lugar común, si es que lo fuera, porque el mensaje cortado desarma el asomo de sentimentalismo al reclamar una fe. Para escribir, hay que creer en el otro, hay que crearse para otro, pareciera decir Pavón, y concluye: “Querido Stuart/ espero que vuelvas a creer en la literatura/ y abras los libros y veas que la poesía es miel.” Sin embargo, toda ecuación de las sensaciones es tan efímera como ese contacto entre los sentidos y las cosas. Y también la poesía puede ser menos dulce, ácida o amarga, como en la constatación que sigue: “Las reglas de la poesía contemporánea/ Me parecen objetivas e impiadosas”. ¿Estarán demasiado ligadas a la ambición y a la imposición, lo que implica decir demasiado ligadas al mundo? En las luchas del mundo, objetivo e impiadoso, se consigue el sustento. Pavón escribe: “Las madres somos arrojadas constantemente/ A preguntarnos por el sustento”. ¿Serán entonces las reglas de la poesía una simulación de la dureza del mundo? ¿A quién le pertenece otro mundo, subjetivo y piadoso, colmado de nombres de amigos? ¿A quién le corresponde el patio

apacible para reuniones urbanas en el vaciamiento de las reglas de la ciudad? “El sustento se consigue en el mundo/ A través de la batalla, la dureza y la ambición/ Y nuestros hijos son blandos/ Son una cueva de carne blanda donde/ Las reglas del mundo no tienen sentido ni fin.” Otros poemas repiten que “sólo el arte es felicidad”, no una promesa, sino la instancia misma del placer, donde se resitúan todas las reglas, donde se reencuentran las reglas sin finalidad. El niño que duerme, como el arte, tampoco es una promesa de hombre, sino la ecuación en el acto que enlaza de una sola vez su emoción y su sensación.

El libro termina con una promesa de escritura continua. En un mensaje que la poeta le dirige a una virtud propia, en una invocación a su virtud, se diría que el yo se entrega a lo incierto, como quien se arrojará de espaldas con la confianza de que otros brazos sostendrán el cuerpo antes de que caiga. “Querida Fe”, se llama el poema, no “querido talento” ni “querida mente”. Fe que hace actuar, no la arrogancia de querer escribir. El yo se entrega a una improbable, incierta participación en la fe del porvenir. “Querida Fe:/ no sé en qué forma te aparecerás/ pero en algún momento vas a aparecerte/ de eso no tengo dudas”. ¿Cuál puede ser la forma de esa aparición? ¿Podría decirse que es alguien y no algo? ¿Podrá ser algo en lo que el yo se convertirá por la conjunción con otros? Al final de su hotel con nombres, Cecilia Pavón puede arriesgar una lucidez más: “Los poetas nunca saben lo que escriben,/ y acá estoy, tratando de escribir bien/ pero nunca me va a salir,/ y aparte Querida Fe, si te aparecés convertida en algo/ no creo que lo hagas convertida en poema.” Una nueva vida, o nueva etapa del impulso que llamamos vida, no empieza nunca en el poema, aunque su aparición dé lugar a innumerables poemas. En los actos se forma silenciosamente el yo o algo en lo que se podría convertir, algo que no se sabe, y que por eso se habrá de escribir.

En 2011, Laura Wittner publicó su libro más reciente, titulado *Balbucesos en una misma dirección*<sup>4</sup>. Su forma novelesca sería

<sup>4</sup>Wittner, Laura, *Balbucesos en una misma dirección*, Gog y Magog, Buenos Aires, 2011.

la del tiempo que se recupera, es decir, que se arma con varias dimensiones: con la propia infancia, los antepasados familiares, pero también con el presente, el amor al presente, y con el porvenir que es la fabricación de recuerdos del futuro. Mientras que la novela de Iannamico podía situarse en un entorno natural o de una urbanidad que mira hacia el campo y en el presente bucólico de una figura que aspira a la felicidad y goza de la percepción sensible, y mientras que lo novelesco de Pavón incluía una dialéctica del mundo urbano con los otros y una suerte de proceso de formación inacabable, que le otorgaba a las sensaciones del presente el rango de oportunidades, chances para la renovación del yo, la memoria novelesca de Wittner, que también mira con extrema atención los detalles perceptibles del momento que pasa, parece remitir ese presente a la evocación de instantes sumidos en lo olvidado o, lo que es lo mismo, en lo recordado a medias. También el pasado fabrica recuerdos, parece decir Wittner, y en esto equivaldría al anuncio de lo que vendrá.

El primer poema, que reitera el título del libro, consta de siete anotaciones donde se interrogan cosas, el enrarecimiento de las cosas perceptibles debido a una atención infrecuente que de pronto se les presta. Aunque también hay cosas que podrían ser fuerzas subjetivas, objetivaciones de factores que podemos imaginar ligados al deseo, como el impulso o la voluntad de hacer algo. La cosa, el caos, el caso de la voluntad revelan entonces su esencia efímera. ¿Quedarán las palabras, inscriptas, más allá de las cosas y los casos que pasan, brillan y explotan después de elevarse como burbujas en la agresividad del aire? Uso las metáforas de Wittner para preguntar por los problemas de la observación participante de la poesía en relación con todo aquello que no habla.

¿Qué decir del mundo con palabras? En el poema “Mi lado del diálogo”, Wittner indaga por adjetivos, “árido o húmedo, industrial o bucólico”, pero en realidad las cosas que se deben decir adquieren la forma de mandamientos, cosas que hay que hacer: “ser amables los unos con los otros;/ en el círculo íntimo, divertirnos, gozar.” Aunque estas cosas no se refieren al mundo como afirmaciones universales, imperativos para cualquier ser hablante, sino que son

un solo lado del diálogo. “Mirá, no lo reenvías.” –termina el poema– “Lo que te estoy diciendo te lo digo sólo a vos.” Este lado del yo es un estado de atención que lleva a oír sonidos sin significado, ruidos, lluvia, con la suficiente intensidad como para que simulen ser frases, música, llanto. De igual modo, en el otro extremo de ese pequeño mundo giratorio y vibrátil, el cielo nublado puede volverse un animal al acecho y luego volver a su celeste clásico, por obra de las palabras, por la manera de decirlo y describirlo. “Y también las palabras andan a empujones”, se anotará en el esbozo descriptivo. Dos movimientos entonces se dan en el ámbito de la percepción objetiva y de su centro subjetivo: cosas que despiertan palabras o que las imitan; palabras que hacen mover, que animan las cosas, aun cuando también puedan vaciarlas, cristalizarlas en una gramática demasiado rígida.

Un poema central, por tema y extensión en el libro, se llama “Cómo hacer cosas con palabras”, donde se enumeran casos en que la potencia conformadora de las palabras hace surgir cosas, y además las organiza en el tiempo de un mundo. Contradiendo el axioma de Wittgenstein, la poesía de Wittner podría afirmar lo siguiente: “Los límites de mi mundo se amplifican con los gestos ilimitados puestos en palabras sobre mí.” O bien: “Los límites de mi lenguaje no coinciden con los límites indefinibles de lo que hago y de lo que recuerdo.” Cuatro abuelos, nombrados como “El zeide Aarón”, “El zeide Leo”, “la bobbe Elena” y “la Baba Etia”, actúan con sus palabras sobre un mundo particular, que sólo será visible a posteriori, como si su inscripción real se diera por la cualidad incorpórea del lenguaje, que hace decir y persistir a quienes ya no están. Así, unos diccionarios regalados antes de morir, una bolsa azul con el nombre bordado en rojo, una manera de mirar y una manera de mentir, unas preguntas sin respuesta que resuenan en el pasillo blanco, interminable de un hospital, componen una serie desigual que sólo en un punto coinciden, en un lugar marcado, o sea sagrado, digamos. La eficacia del lenguaje hace cosas sagradas en el ciclo sin marcas de los días.

Marcas que no sólo buscan su origen en el pasado, sino que pueden hacerse en el momento mismo de la anotación. Anotar,

escribir es transformar lo que se percibe en un hecho inigualable, aunque pueda ser anotado de diferentes modos. La “versión”, como se llama un poema del libro, no impide que la cosa sea única, centro irradiante de múltiples versiones. En una de ellas, se consigna: “Es casi imperceptible pero es perceptible/ el momento en que la beba se duerme.” Cambia el peso de la nena en los brazos que la sostienen, y para los ojos que no la ven dormirse, afuera, el mundo más propio se dibuja en el cielo, como si las nubes se hubiesen puesto a ilustrar ese momento. ¿Es un instante marcado, de alguna manera, por la acción de anotarlo para después versificarlo, el de la coincidencia fantaseada entre el cambio del peso de la beba y una nube que parece un durmiente, alguien recostado, a quien el cambio de peso hace flotar por el cielo? La pregunta por las nubes en el cielo no se hace al estilo mallarmeano, que insistiría ante un paisaje diciendo: ¿qué quiere decir todo esto? Más bien se comprueba que podría querer decir algo o más bien nada. Que en todo caso el poema es la única prueba de que existió el momento, una prueba menor, entre varias otras, de que lo casi imperceptible se percibió. Y entonces el mundo íntimo fue también real, más real que las cosas sensibles y las palabras combinables.

Lo íntimo hace de ciertas cosas perceptibles una aproximación al signo. En el poema “Madre e hija”, unas bandadas de pájaros, sus formaciones aéreas y sus desbandes raudos, pareciera que intentan significar algo. La ornitomanía conjetural, por llamarla de alguna manera, une la contemplación curiosa de las aves en el cielo con posibles anuncios. Esos pájaros no querrían decir lo mismo si no fueran vistos por madre e hija, cuya compañía transforma el azar del vuelo en señalética del tiempo. “Qué habrá sido lo que hoy/ cuando salimos a mirarlos/ le indicó a uno de los grupos que debía/ lanzarse hacia nosotras fulminante/ y deshacerse por sobre el balcón/ a la manera de un fuego artificial.” ¿De verdad los pájaros festejan la salida a mirar de madre e hija? Más bien el poema celebra y consigna ese pasaje fugaz para que no se pierda, para que le haga señas al recuerdo y al olvido de la niña. Los momentos significativos se perfilan en lo real como llamando a la contemplación, a la pregunta, pero en verdad sería el ojo el que se

agudiza para mover el momento hacia su perfil poético, hacia la privacidad de lo meramente sensible. La retrospectión se revelará entonces, para más adelante, como una forma de la introspección. En lo olvidado que vuelve se abre un mundo más amplio y diverso que en los pensamientos, que sólo son frases, de una interioridad imaginaria.

¿Y dónde nace lo olvidado, la forma subterránea del recuerdo? ¿Recordará la niña los pájaros que estallaron en el cielo? ¿O serán elididos por la sensación plácida de haber tenido momentos de contemplación celebrados por su madre? El último poema del libro de Laura Wittner se titula “La fiesta”, y en su extensión fragmentaria aparece una muestra de la retrospectión que es introspección tratando de recobrar o adivinar de qué manera los otros, los adultos de la niñez de un yo, se encargaron de fabricar los pliegues y repliegues de la memoria, acaso involuntariamente, casi siempre involuntariamente. Un momento que casi siempre se recuerda a medias, esa fiesta en la que “los grandes” atareados o entretenidos van y vienen, “sombras demarcantes” les dice la mirada retrospectiva, y que rezan: “esto es centro, esto es suburbio y lo del medio es no-terreno”. Pero el juego se desvanece, se modificó “cuando corrieron el toldo de la noche”, se agudiza en la oscuridad y en las luces nocturnas de la naturaleza como en un espacio más pequeño. El cielo hecho toldo negro vuelve íntima la escena, se prenden y apagan las iluminaciones, las conversaciones. “Pispeamos desde ahí a nuestros padres en sombras:/ y resultó que se habían puesto a administrar/ una fluida intimidad en la que cada recoveco/ servía de altarcito para un símbolo.” ¿Qué se podrían haber dicho? ¿Qué les dice la noche a unos chicos que juegan o que escuchan? Les dice “sí”, un consentimiento, algo que se olvidará sólo para volver como lapso oscuro y apacible en la retrospectión de las palabras. Rumor de una “subcorriente nocturna”, como la llama Wittner. Lo decapitado, lo olvidado, lo que transcurre “en cualquier día de playa/ bajo la sólida costa, por las venas iodadas”, lo novelesco que se adhiere a un cuerpo en crecimiento para que después, quién sabe cuándo, el flujo de palabras se detenga a reconocer una condensación inesperada.

Más allá o más acá de la resignación de la madurez en la narración, lo novelesco se anota en el poema como la esperanza del signo pleno, de unas palabras que afloran desde lo olvidado y producen un chorro fresco, afirmativo, que repite: “sí, sí, lo quise”.

## 2. UNA NOVELA SENTIMENTAL

Hace un siglo, tal vez más, pudo decirse que la novela era el enfrentamiento de una conciencia amplia, curiosa, móvil, con un mundo reglamentado, estrecho, reiterativo. Pero quizás lo novelesco sea sobre todo un caso, una sensibilidad posible, el nombre de alguien que acaso existió y que en los episodios de una narración se recuerda en medio de la vida. ¿Por qué hablar entonces de “novela” cuando aquello a lo que me refiero se muestra en forma de versos, o al menos en esos breves libros que juegan con el blanco de las hojas y que se supone que pertenecen a la poesía? ¿Será que las novelas se han vuelto inverosímiles de tan realistas y por eso se consumen y arden antes de tocar las manos de un lector real? ¿Será que la vida se percibe apenas por momentos, raptos, desvíos de las causas de un relato que abren así entre varias palabras un espacio por donde pasa la presencia de alguien, su voz? Una vida que se registra o se inventa, por partes, a manera de diario, o en cartas sin destino, o como un manuscrito arrojado virtualmente dentro de una botella-archivo. Así podría definirse lo novelesco, su mirada retrospectiva y sentimental, pero basta solamente con desviarlo de su meta representativa, modificar su ilusión de continuidad, interrumpir su prosa precipitada hacia el futuro y sus explicaciones, para que sea también o sobre todo la poesía. Si el instante parte al medio toda continuidad, si un ritmo y una anomalía no comunicativa excavan el lenguaje, esas partes de vida, esos partes de la guerra diaria o de la paz entre roturas se dirigen sólo al presente, sin explicaciones, sin la muerte al final de las novelas que viene a resolver, resignadamente, todos los problemas de adaptación surgidos con cada ser hablante.

En los títulos de los libros que ahora voy a citar, hay dos figuras: un iceberg horada el mar desde una profundidad invisible, y

avanza, como si la vida fuera un azar blanco llevado por corrientes regulares, como si los encuentros, los cuerpos que se encuentran sólo dejasen ver un signo y sólo dejasen oír un silencio más allá de cualquier palabra; o bien un zigzag, una intermitencia de la vida que conforma su ritmo a medida que sorteando los sitios marcados, matrimonio, dinero, amor, teorías literarias sobre la división del trabajo. Entre el iceberg y el zigzag, una complicación más que una síntesis: esquivar la fijación y el blanco, producir más vida con la materia misma de la lengua. ¿Serán voces que avanzan con la gracia de cuerpos que danzan? ¿La rima será prueba o tan sólo ironía?

En *como un iceberg*<sup>5</sup> de Anahí Mallol podríamos encontrar, antes que una historia de amor, la crónica rapsódica de un deseo, algo que persiste e insiste y que no sabemos si apunta a un mismo objeto. De hecho, hay una suerte de naufragios o eclipses del objeto entre los poemas; después de su brevedad, el cuerpo que se amó deja un perfume o una imagen que el blanco helado de la página ya en silencio habrá de difuminar. Preguntas que responde y a la vez suprime este libro: ¿qué pasaría si Emma Bovary hubiese tenido un matrimonio feliz, durante una década o más?, ¿qué, si el otro hombre del que se enamora no fuera un cínico, sino alguien que en verdad la quiere, otra vez, tal como la desearon en su primera juventud?, ¿qué pasaría si ella se preocupara por el daño que pueden hacer sus palabras y sus actos?, ¿qué haría Emma, casada, enamorada, acaso divorciada, para encontrar a cada instante el ánimo de una felicidad buscada?, ¿qué vería en sus hijos, nacidos en los años felices del pasado? Y en última instancia, ¿qué escribiría ella si no tuviera que ser escrita por otro?

Las imágenes contestan y entonces, por ejemplo, la mentira piadosa o la dulzura infiel se vuelven gotas, espuma que separa a una pareja. Leo: “yo no quería lastimarlo/ cómo iba a decirle eso/ bajaba los ojos y me callaba”. Y en otras habitaciones, debajo de otras almohadas, se evocará la piel, el perfume, un cuerpo como un espejo nuevo para verse, se le pondrá al momento un nombre genérico, “la tarde”, bajo el cual una anotación quisiera registrar

<sup>5</sup>Mallol, Anahí, *como un iceberg*, Paradiso, Buenos Aires, 2013.

lo que pasa, la intensidad del placer que sin embargo pasa, que ya se extraña en el instante de su advenimiento. Pero hay algo que la heroína novelesca desconocía, porque no podía escribir, no podía decir lo que más le gustaba hacer, y son los celos, el antiguo sistema de los celos. Por eso Mallol se acerca a Safo, a Sei Shonagon, a otras que escribieron y escandieron el amor, no solamente el deseo. Pero si Safo describía las perturbaciones de los celos, la insoportable imagen de su objeto amado que se dispone a ser de otro, Mallol también anota, cortésmente, la reflexión, la pena que le ocasiona la suerte del celoso, el poder que tendría aquel amante sin las ilusiones de la fidelidad. Por un lado, aquel que renuncia a la furia posesiva podrá “imaginarse esa piel tan conocida/ recorrida por algún otro hombre/ sin rostro pero ansioso”, y no obstante llegar hasta el placer secreto del reencuentro y recibir a la que vuelve al hogar, “ligera alegre flotante”. Y esa levedad se debe a que los actos amorosos no dejan huellas materiales, se trata casi de palabras que intercambian los cuerpos, por lo que la voz que se escribe podría transmigrar, ser de otro cuerpo, extrañarse a sí misma en la fuga del tiempo. Como se dice en la conclusión de un poema que habla del deseo, se trata de “una consagración/ en cuerpo y alma/ a la infidelidad aventurera”.

Aun cuando esta deriva imaginada siga estando en el ámbito intangible de lo que suele llamarse “fantasía”, expande el espacio de lo posible, crea más espacio con un instrumento inextenso, las palabras. Si un amante puede compararse con un caracol brillante, encontrado en la playa, para el juego de una nena prendada de ese color casual, su ausencia, una despedida, abrirá de nuevo todo el océano de la posibilidad. ¿Será posible el amor? ¿Será posible que vuelva? ¿Será otro? Preguntas para el blanco que rodea los poemas. Pero también los poemas prolongan conversaciones, contestan preguntas que se hicieron en piezas cerradas, que se callaron acaso sobre almohadas de insomnio. Hay uno que empieza recuperando así la pregunta que la voz no contestó, desarrollándola como un ritmo, refutando su aire de reclamo: “¿me preguntás qué quiero?” La simplicidad de la respuesta, que se refiere a un intercambio de miradas sin fecha de caducidad, no pretende solucionar

el interrogante antiguo, de novela sentimental, que seguía apareciendo en los reclamos a la seducción y que dice: “¿quién sabe lo que quiere una mujer?” Antes que una mujer, está lo que se escribe en el ritmo, lo que se imanta y se atrae, pero también lo que se aparta o se deja. Eso, que no puede ser visto en el espejo donde se escudriña el paso del tiempo sobre una cara y la forma perdurable de facciones que no terminan nunca de leerse, eso es lo que quiere ser reconocido en los ojos. Aunque por más que los amantes se miren fijamente, no pregunten, reconozcan a un ser en la fijeza de cierto momento comunicativo, nada se fija, la espuma vuelve a ser llevada por el mar, las olas vuelven a traer cosas distintas.

Se puede conjeturar que si hay una vida legible en un libro de poemas, tal vez no sea la que se arma como un fantasma del autor en la prosa novelesca, que sólo cuenta cómo es que llegó a escribir, cómo se formó esa imagen que quiere deshacerse, disolverse en la extensión, en la continuidad de lo que se narra; podríamos pensar que la vida detrás de una mano que escribe dejando blancos, atendiendo más a las interrupciones que a las continuaciones, no sería una imagen de autor, un dueño de su estilo, sino algunos pantallazos, momentos de la sensación, que más bien dirán, en vez de cómo se llegó a ser escritor, cómo ciertos instantes se cristalizaron y sacaron a flote palabras, no en grandes cantidades, una punta, un signo de la plena presencia de la vida que sigue por debajo, un poema “como un iceberg”. Así, el amor que viaja o se pierde, el que se encuentra o se derrocha en la voz del libro de Anahí Mallol puede ser apenas la figura persistente de la poesía lírica, no obstante las sensaciones que iluminan ese tópico, lo intenso de sus imágenes señalan una vida que se examinó, se sufrió y se celebró. Desear el viaje, que no necesita realizarse, ¿no es acaso el comienzo de una intensidad, una agitación, el punto de partida para el sistema de los celos? Leo: “ella no dice nada/ pero para ese momento/ ya había dejado de llorar.// los dos eran casados entonces/ y sabían/ embarcados en lo más rosado/ de la tarde/ que los viajes verdaderos/ no tienen destino.” Mientras los amantes viajan y se pierden, tal vez se separan, o necesariamente se separan, alguien, quizá uno de ellos, vuelve a ser sólo uno, en

silencio, hablándose en el aire de la mente, preguntándose qué estará haciendo, con quién estará hablando el otro. ¿Y si el otro también fuera sólo uno, sin nadie, entregado por su parte con idéntica intensidad al sistema de los celos? De todos modos, nada impediría las preguntas, los deseos que vuelven. Entre los celos de despedirse y las ocasiones iluminadas del encuentro, de cada encuentro, entre esa rememoración de lo que pasó y la anticipación ansiosa del reencuentro o de lo posible, alguien escribe, escucha en la oscuridad la conversación incesante del deseo. Entonces se forma un libro, que termina con un poema interrogativo y otro poema, que acaso le conteste o lo confirme, más que afirmativo, desiderativo, de promesa sexual. La pregunta dice: “¿y si el amor no fuera sino/ una conversación infinita/ sólo interrumpida de vez en vez/ por el viento entre los árboles?” En el último testimonio de ese diálogo del deseo que seguirá, entre plenas presencias, cuerpos, y las interrupciones inevitables, ese riesgo de lo discontinuo que está en el núcleo de toda palabra, se habla de un mito, de una diosa que quiere inmortalizar a su amante, un hombre amenazado por la interrupción definitiva, la muerte y el simple paso del tiempo, pero los otros dioses, presas también del sistema de los celos, la castigan y la mandan “a girar con las estrellas/ sola”. Y antes de que la noche se haga la más oscura de todas, en presente, el mito se desarma y el símil termina, y quien escribe le promete a su interlocutor la inmortalidad en dosis, en colores de goce que romperán lo negro y los ojos cerrados, dos versos: “mar verde cielo azul/ noche tras noche”.

En una famosa novela de César Aira, el protagonista, un crítico literario y profesor universitario, o su nombre al menos, cree que todos a su alrededor, una pléyade de críticos y analistas de la literatura reciente, hablan de la novela, que se discute una teoría de la novela. Pero en un momento de grandes revelaciones, a mitad del camino de su aventura, se da cuenta de que todos hablan de una novela de la televisión, de esas larguísimas peripecias de un amor predestinado y no obstante plagado de obstáculos que al final habrá de triunfar, en su versión clásica, con un feliz matrimonio. Extraña persistencia kitsch del cuento de hadas

que se volvió estructura sentimental e industrial, aunque no deja de ser una escuela o una trampa para la reproducción de ciertas imágenes del amor. Pero lo real es lo contrario de las instituciones y el enamoramiento no siempre casa a dos seres por un tiempo prolongado. Cabe recordar otra frase del enigmático Aira: “el amor es el instante, el matrimonio es definitivo”.

Pero, ¿qué es la novela? O más bien, aquí y ahora, ¿qué es eso novelesco que tiñe emotivamente los fragmentos de ciertos poemas actuales? Una de las viejas respuestas de Lukács quizá pueda trasladarse, como una analogía misteriosa, a la poesía. Esto es lo que escribió mientras se desataba la primera guerra mundial acerca de novelas que clasificó dentro del “romanticismo de la desilusión”: “aquí la interioridad, que se perfecciona en la forma de una obra literaria, exige que el mundo exterior la provea del material adecuado para la autoconfiguración”<sup>6</sup>. Sin embargo, la poesía a la que me refiero dista mucho de ser “psicológica”, por usar un calificativo que nunca habrá sido adecuado. Más bien la interioridad se constituye como el registro de la exterioridad. Lo que se percibe, lo que se lee, lo que se vive van a formar una superficie, acribillada de blancos, que al plegarse sobre sí misma, al ser escrita produce el efecto de una interioridad. Por lo tanto, se sigue exigiendo del mundo que provea los materiales para una autoconfiguración, sólo que sin la meta de perfeccionarse en una obra literaria. No hay más unidad interior.

En su libro *El zig zag de las instituciones*<sup>7</sup>, Marina Mariasch cuenta recuerdos en verso y en prosa, comprueba los fragmentos de la memoria y anota en el presente la fragmentación de la experiencia, hace por momentos recortes e innovaciones en las formas del poema, y en otros momentos transcribe epístolas breves de un relato de viaje. Un libro entonces que zigzaguea también entre los tonos, las maneras de decir. Pero la unidad del libro, ese pliegue que toda escritura imprime en la doble faz de una superficie de palabras y hechos para cerrarse a medias, para configurarse, quizás esté en la silueta que zigzaguea. ¿Quién es?

<sup>6</sup>Lukács, György, *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010, p. 115.

<sup>7</sup>Mariasch, Marina, *El zig zag de las instituciones*, Vox, Bahía Blanca, 2009.

En el primer poema, postal de un verano en la playa, se trata de una madre joven con hijos chicos: “Entre las rocas, con anteojos/ negros y bikinis negras, las mamás/ completamente manipuladas/ por el viento de la orilla/ hacíamos esfuerzos por hablar/ de todo lo bueno, y ustedes/ iban, venían y cortaban/ la negrura con sus rastrillos verdes,/ los baldes rojos”. Pero con el recuerdo de ese momento, acaso feliz, se inscribe su repetición, lo imposible de su retorno tal cual. El ritmo del poema imagina otro verano, reitera partes de frases, la escena parece ser la misma pero lo que revela es que ha sido puesta ahí por las palabras, que lo vivido también es algo que sólo se extraña en esos versos. Dos veces en el mismo mar, el poema trata de imaginarse un verano siguiente, parecido al primero, pero donde la apariencia debería llevar a un trasfondo, y sin embargo sólo hay espuma, las gotas que salpican al grupo de jóvenes madres se han vuelto más frías, “la marea más alta”, dice, “el mapa de las palabras/ cristalizado”. Desde el invierno que tal vez escriba ese recuerdo, o ese par de recuerdos, los veranos que pasaron y los que vendrán se fijan, se quedan congelados en su carácter de imágenes. Y aun así, el poema encontrará en el núcleo petrificado de sus imágenes un órgano palpitante, una promesa de felicidad: “Las gotas que salpicaban eran/ casi nieve de tan frías. Las mamás/ nos esforzábamos, o no tanto:/ Lo bueno parecía estar en algún lado, cerca/ en esos baldes, el rojo y el amarillo, llenos/ de berberechos después de un rato.” En verdad, sería un poema urbano, la memoria de la ausencia del mar, pero la promesa se sigue buscando en la ciudad, en librerías, en kioscos, en el subte: que lo bueno aparezca en alguna parte, aunque sólo sea una cosa, una charla, la mirada asombrada o deseosa del otro sobre el propio zigzagueo.

El cuerpo zigzaguea, con su imagen, sus descripciones, pero también relumbra entre las cosas el nombre, ¿acaso ser llamada de cierta manera no será también la instauración del afecto? El nombre propio, como efecto del afecto, se desliza entre las instituciones que lo ponen y lo declinan, lo minimizan para que sea más cercano sólo para determinadas voces. En un poema sin título, como en otros, se le habla a alguien, se trata de vos a alguien

con quien se sale, que invita a la mujer que escribe, como suele decirse, a salir. Y en ese diálogo acribillado de cortes, armado en un ritmo de varias ocasiones, el nombre hace sonar sus apariciones: “Pusiste mi nombre/ chiquito en un sobre así/ lo dice mi abuela: Mar-/ inita. Negro. Bañado/ de alquitrán como el monstruo/ de nuestras pesadillas.” El diminutivo puede ser un paisaje, pero también se puede cubrir de nubarrones. No está ausente en el cielo del libro de Mariasch, sobre todo en sus momentos de escritura en prosa, la filosofía de países fríos, muy puntualmente citados, pantallazos de Kierkegaard, un título grandilocuente de Goethe, la sangre negra de Schopenhauer, la fe delirante de Swedenborg en las instituciones, la risa loca de Nietzsche. Esas ventanas reflexivas se abren asimismo con frecuencia en el interior de los más coloridos versos, como evaluaciones del pasado, como aceptaciones de lo que vendrá. Discusiones del pasado que a la distancia parecen escenas de amor, más que anticipaciones del retorno de la interioridad separada, donde cada uno es un enigma para el otro. Pero la discrepancia recordada hacía más bien del otro una forma del libro, el otro era legible y hasta podía ser una estética. En el fondo del recuerdo, la institución prometida, destinada a disolverse siempre, habría contenido algún impulso o silencio o asentimiento que pudo llamarse “fe”. Así, el poema “Fe en la tarde” termina: “Tres cuervos revolotearon/ cerca de la ventana exhalando verdades/ mentiras y yo,/ toda oídos, decidí una excursión al lado bajo/ de la almohada, porque no discuto/ cuando hay verdadera discrepancia. La paciencia/ empezó a anochecer. Casi soñando/ en una lengua muerta me acordé/ de cuando entró Sara, Viyi,/ Virginia, y nosotros/ dormíamos abrazados.” ¿Será la fe, o más bien el recuerdo de una fe que se tuvo, en que detrás de las palabras, más allá de la poesía, algo llamado amor, atracción o afecto seguía un curso propio? Aunque se diría que el final feliz no puede serlo porque incluye la palabra “fin”, y la felicidad es una rima que no se encuentra en el poema, sino en cosas que no serán percibidas por nadie y cuya conjunción es precaria. Otro poema sin título, que contiene el nombre pero no lo escribe, dice: “Nunca antes lo había hecho/ pero es hora de creer en algo/ riego

la planta de mandarinas/ pensando que si la vieras recordarías/  
mi nombre”.

Me arriesgaría a decir que los jardines, las casas, ropa, comidas, y hasta la imantación materna por los hijos son modos de un ideal sensual. La poesía de Marina Mariasch quiere percibir antes que contar, ser afectada e intensificar las afecciones, prefiere las palabras de los otros antes que el puro amor a las palabras. No hay en absoluto un ideal ascético, una entrega al imperativo de construir la obra. La figuración del yo, lo que se mira en el espejo y en distintos espejos y habitaciones y ciudades, se hace por partes, por secciones. No sólo compiten el verso y la prosa, o más bien se sustituyen porque en determinado momento se impone la anotación, el diario, el apunte en prosa; sino que además se cuelan títulos como si fueran apéndices, promesas de otros cambios, las novelas del sueño, lo que se podría escribir en adelante; como en la última sección del libro: “Las cosas que quedaron por decir”. Pero en última instancia, un objeto que resiste, que se disfraza y vuelve a aparecer en nuevos objetos, un agente de la estimulación de los afectos sería el enamoramiento. La pregunta kierkegaardiana que podría decir: ¿cómo vivir siempre en ese estado, en ese encantamiento del mundo?, resurge a cada paso. El cuerpo zigzaguea, es mirado, quiere mirar, no abandonó la fe. Pero también el divorcio es una institución, un dispositivo de intensificación de lo sensible. En uno de los poemas más extensos del libro, que contiene una canción de cuna y la ironía de las separaciones de gente famosa, ídolos pop, que acaso por eso suscita una sensación más, lo que se dice o se canta a los hijos, se describe lo poético, es decir, la interioridad desplegada de nuevo en su carácter originario de palabras asumidas, del así llamado “divorcio”. Lo que se separa construye una percepción del pasado. Y tal vez el pasado sólo pueda escribirse, o sea recordarse, cuando se ha divorciado del cuerpo que escribe. El poema en cuestión, en su mitad, dice: “Si levantara la cabeza/ me daría un cabezazo contra el bloque/ del pasado. Allá, al principio, estaba/ la magia, las noches alrededor de la mesa/ reuniendo los restos del día/ tratando de hacer algo con eso.” Sumida en el recuerdo, la cabeza

que se vuelve sobre sí y sobre el pasado puede alimentar el aura de los días felices. E incluso se distrae, porque las noches olvidadas, indescriptibles, estuvieron consteladas de promesas. El presente, que escribe la memoria y las promesas, se incrementa, se hace rítmico, pone algo en marcha, “en el horno lento del amor”, según la canción de Mariasch. Un estribillo de despreocupación escande los bloques de pasado y presente. “Voy caminando por la calle a la noche.../ Voy caminando por la calle a la noche...” Pero el paso del tiempo se hace notar en lo que crece, en lo salvado apenas de un par de recuerdos, en lo que tarda el horno suave en cocinar los alimentos, y enseña no la resignación, sino la recuperación otra vez de las promesas inaugurales. Leo: “Aunque, en fin, no hay uno solo de nosotros/ que no sufra. La felicidad quiere/ ser legítima.// La felicidad fulgura como una idea nueva./ La felicidad es una imagen/ que se construye en el presente/ con materiales del pasado, sí, pero/ al pasado sólo se lo puede retener/ como una imagen que relampaguea.” Y se puede ver que incluso lo separado, lo roto, en su modalidad de huella, de imagen relampagueante, todavía ilumina el presente, así como la poesía puede darle más luz a la prosa de los días apagados, puede escribirle al futuro un pequeño mensaje no versificado, pero sí musicalizado; cito lo que una madre joven le dirige de nuevo a su hija en un fragmento llamado “caballos”: “por la calle cerviño –ser niño, ciervito, trigo– íbamos caminando un día de marzo con tu padre, yo tenía puesto un suéter rosa con flores, como si supiera. en el bolsillo de atrás de mi pollera de jean, la misma que tengo puesta hoy llena de tajos, llevaba la prueba de que te tenía adentro. vos y yo, te desprendés de mí, insólita, ¿pero de dónde? ¿de dónde saliste? querés ser igual a mí, el pelo largo, los vestidos; quiero ser igual a vos, a vos, a vos”. No es el final feliz de una novela, es la novela sin final de la vida que sigue, crece, en busca del amor, en zigzag, y su deriva deja ver por momentos cosas escritas, puntas de icebergs, hojas de poemas, cartas que se mandan a un lugar de cuya existencia se duda.