

Silvina Ocampo y Roberta Iannamico: la emancipación

Puede decirse que la obra poética publicada por Silvina Ocampo se mantuvo más o menos aferrada a las reglas formales tradicionales, donde a menudo la métrica y la rima imponían su costado retórico e impedían ver la intensidad de los acontecimientos o la sutileza de los detalles que el poema enumeraba. Así, en un estilo sentencioso y acaso excesivamente historicista, Martín Prieto llegó a sentenciar que “su poesía [...] está prácticamente exenta de riesgos formales”. Con lo cual suponemos que el historiador mide toda obra por el valor del riesgo, por lo insólito o lo nuevo, es decir, bajo las premisas de un van-

guardismo bastante ajeno a las metas literarias de Silvina Ocampo. Esta falta de riesgo se exhibiría además en “su vocabulario, las más de las veces lujoso, con una suntuosidad comprobadamente poética desde el Modernismo, y sus temas son los comunes a la poesía de la época: evocación de la infancia perdida, himnos a la patria, y la Antigüedad como fuente de inspiración o como pretexto”.

Sin embargo, la obra poética póstuma de Ocampo, principalmente el libro *Invenções del recuerdo* (2006), permite ver la tensión latente bajo uno de esos temas y revisar los juicios sobre su poesía. Se podría pensar entonces que lo perdido de la infancia es el objeto de una búsqueda inacabable que se despliega en toda la escritura de Ocampo, y que ahora, sin la vigilancia de las formas ni las palabras como lujo, surge una nueva fuente de memoria que hace entrar en ebullición el viaje y lo olvidado para que un habla particular –para no usar el calificativo modernista de “rara”– selle con su movimiento un mundo propio, a la vez literario y real, inventado y recordado. Un tono es lo que uniría esos fragmentos sobre la infancia,

donde cada estampa, suceso, enumeración de espacios y objetos se recorta contra el fondo oscuro de lo irrecuperable. Por eso en ciertos pasajes la primera persona del poema autobiográfico pasa a la tercera, para indicar que “ella”, la niña, la que supuestamente vive en esos lugares y con ese entorno, no puede ser, no habría podido nunca llegar a ser la escritora, la biógrafa y la inventora de sí misma. El blanco entre los fragmentos se convierte en la bruma de donde emerge el recuerdo, a veces por obra del pensamiento, trabajosamente, pero en general por la vía del hallazgo, la iluminación. Aunque el poema, retrospectivo y suspicaz, nunca dejará de interrogar hasta qué punto la cosa reencontrada fue una experiencia y hasta dónde se inventa en el presente, con ese halo brumoso que ninguna experiencia inmediata puede tener.

En un pasaje se explica así la teoría del libro:

Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad:

son como tarjetas postales,
sin fecha,

que cambiamos caprichosamente de lugar.
Algo se interrumpe y se corta para siempre.

Y si bien los recuerdos se definen por lo discontinuo –algo que reflejaría el verso libre, cercano al habla, como encontrándose con las palabras– la invención del tono y la disposición en notas fragmentarias representarían, como dije, la unidad del extenso poema, como si se postulara una continuidad secreta en la que todos los recuerdos se apoyaran y que sería simplemente el olvido. Lo que de alguna manera explicaría la sensación ambigua que describe el título del libro: la equivalencia entre estar recordando y estar inventando. Pues desde el punto de vista del olvido, una invención no puede distinguirse de un recuerdo: se cree inventar lo que se ha olvidado y que retorna sin adquirir el aspecto del recuerdo. De manera que Silvina Ocampo puede colocar en el pórtico de su libro guardado durante años el siguiente lema: “¡Para qué sirve inventar!/ Lo cierto es más raro”. Donde se entiende que la mirada revisionista, hojeando el álbum conocido

de la infancia, buscaría en ella su rareza, que en el idioma de Ocampo podría traducirse como su perversión.

Precisamente, en el centro del libro, acto rodeado de una luz incierta que no permite situarlo, está la curiosidad sexual de la niña que la hace contemplar al sirviente mientras se masturba: “¿Cuándo vio a Chango arquearse contra la punta de una mesa/ o contra el respaldo de una silla?”. En otro fragmento se afirma que no hay cronología en los recuerdos. Y este de la obediencia a la exposición lúbrica es el que menos obedece al orden de la memoria. Ya en el relato se vuelve lejano, inasible y fascinante a la vez. Toda fascinación se remonta a la escena antigua en que una mirada petrifica y es petrificada ante un objeto ciego, que se yergue, que se animaliza, es decir, que se mueve solo. El sirviente sabe que la inocencia es mentirosa, que la fascinación es inevitable, y ese saber lo excita, no tanto por las posibilidades de realizar un deseo físicamente, sino porque la misma transmisión del saber marca el final de la inocencia. “Te voy a mostrar algo”,

dice en el poema que luego señala la impersonalidad de la acción fascinada:

obedecer al pecado, mirar,
ver algo que parece un animal acechante,
un animal ciego,
sin orejas, sin ojos.

Y más adelante, frente a un público inanimado de muñecas, soldados de juguete, estatuas, se precisa aún más la visión:

Un cilindro de carne exhibido
para los términos de la geometría.
'Quedate, no te vayas.'

Esta contemplación de algo que no se puede contar, la vista de lo indescriptible que define la transgresión, es también la definición de un misterio. Como en los misterios antiguos en los cuales se sabe que se mostraban juguetes. ¿Será que la inocencia o el no-saber, como la infancia o el no-hablar, revelan su límite y su retraimien-

to en lo inaccesible justo cuando se percibe la diferencia entre lo animado y lo inanimado, entre el animal ciego y el juguete cilíndrico? Ese mundo perdido se vincula con otros, la literatura por ejemplo, los cuentos de su larga historia, donde los animales hablan y los juguetes están dotados de vida y sabiduría. La niña del poema entonces, que quisiera retroceder hacia un lugar que se ha desvanecido, invoca así a los fetiches que ha traído consigo:

*Que suenen las cuerdas de los címbalos
de las cajas de música,
que griten los dos soldados escoceses,
o que toquen el tambor, la gaita.
¡Trompo que hasta en la Eneida giras, dame tu vértigo!
¿Acaso sabía que existía la Eneida?
Todo se sabe desde siempre.*

Pero si todo se sabe siempre, la inocencia no existe, se indica claramente como una invención del recuerdo, pertenece desde su origen al tiempo pasado, al mismo cajón donde yace lo olvidable y donde se sueña con atesorar lo

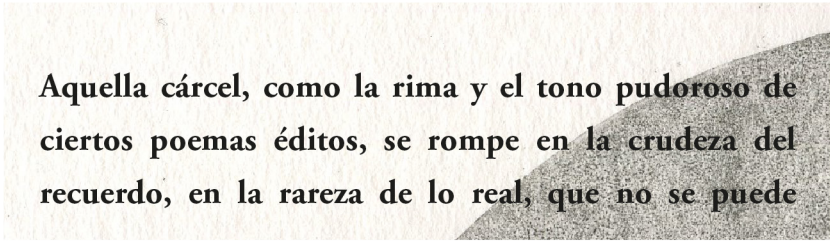
deseable. El trompo antiguo, juguete de la embriaguez y la fascinación, muestra también que el libro prestigioso, la lengua muerta son maneras de aparición de ciertos fetiches para protegerse del saber. Así, la acusación de Prieto sobre los temas banales de la poesía de Ocampo, la evocación de la infancia y la Antigüedad, termina siendo una señal crítica privilegiada.

El fragmentarismo y su secreta ilación, el verso libre pero ritmado sintáctica y respiratoriamente, el lenguaje sencillo donde la metonimia biográfica ha prevalecido sobre la ruidosa metáfora, habrían redimido dichos temas de su carácter remanido. Pero, ¿no se indica de este modo también que la poesía no avanza y que no puede ser juzgada desde la escalonada jerarquía del progresismo? Tampoco el poema póstumo de Silvina Ocampo puede pensarse como algo nuevo. Más bien es una forma recatada de anticipación de lo actual, como si la autora lo hubiese profetizado, y es que en un truculento pasaje de esta autobiografía se adjudica el don de la presciencia, puesto que ve una mancha de sangre en la calle allí donde un rato después un niño pobre será atropellado por el tranvía que le amputa una pierna.

Desde el punto de vista de quien recuerda, la escena del onanista o el espectáculo de una desgracia son fragmentos vitales que se intensifican por obra de la memoria, gracias a que ya no le pertenecen a nadie. La inmediatez, lo real sigue estando perdido, pero la inacción de quien recuerda incrementa su potencia. Como dice el filósofo Giorgio Colli: “quien asiste a un espectáculo recibe fuerza”. Y esta fuerza le permite ahora escribir, transformar el dudoso “yo” de la infancia en un objeto parcial, que conserva algo de aquel sujeto de la experiencia. Entonces el fetiche, es decir, el poema en este caso, señalará la línea donde el trauma ha dejado de tener lugar al mismo tiempo que levanta el monumento de su existencia perpetua en la lengua. ¿De qué sirve esa potencia que fragmenta lo vivido para que en cada imagen construida brille la totalidad inaccesible, el halo de lo continuo? En primer lugar, para disolver las coerciones de una forma no elegida, que obliga a rimar “tul” con “azul” y asume el azar sonoro como valor estético; o bien que piensa la elipsis desde el lugar del pudor como

valor ético. Aquí, en lo inédito, Silvina Ocampo se permite otro tono, otros ritmos, otra procacidad.

En segundo lugar, se trata de liberar a la niña de su disfraz infantilizante, de la puerilidad, esa inocencia impuesta que era una forma de la represión. Leo: “dijo caca, corrigieron: cochi, popó”; “dijo culo, corrigieron: colita”. Esa reglamentación lingüística puede verse también en la vestimenta del personaje, el obligatorio vestidito blanco que aparece en la foto de la autora a los siete años sagazmente colocada en la tapa por el editor. Aquella compostura, “la cinturita del vestido”, como dice el poema, se desarma atravesada por el vértigo de la escritura, que viene de muy lejos, como el trompo antiguo. Así, en la escena de la masturbación del sirviente, se describe “la falda ahora levantada por el viento del infierno”.



Aquella cárcel, como la rima y el tono pudoroso de ciertos poemas éditos, se rompe en la crudeza del recuerdo, en la rareza de lo real, que no se puede

contar pero retorna. Y junto con la métrica estricta desaparece también la retórica narrativa, los comienzos y los finales marcados; todo se encadena por yuxtaposición, conjunción discontinua de fragmentos. La cinta del vestidito blanco se desata y flota con el aire del recuerdo, el yo de la niña se convierte en ella, la que se mira en el espejo de la inocencia y ve la totalidad del mundo, al mismo tiempo que se quiebra en múltiples fragmentos.

El libro entero es una figura de la emancipación, que debe mirarse a la vez en el sexo y en el lenguaje, en lo sensible como modo de aparición del origen del yo, proyectado en un mito del pasado, y en la rememoración de esas sensaciones que pasan a las palabras.

En otro cuaderno póstumo, dedicado a Alejandra Pizarnik, editado en el libro *Ejércitos de la oscuridad* (2008), se lee:

¿Qué me sucede de oír tanta música, tanto ruido?
¿Qué sucede de ver tantas imágenes? Busco el silencio
en una radio especial que siempre se descompone o
en una suerte de cine o de teatro donde solo se oye el
silencio y se ve nada, nada, nada, que es lo mejor que
se puede ver hoy a un precio exorbitante. ¡Ah, cómo
quisiera haber nacido en 1969!

¿Qué significa esa fecha y ese deseo de escapar del
ruido? Ernesto Montequin, quien cuida las ediciones
de la obra póstuma de Ocampo, nos informa que en ese
año Pizarnik le habría regalado el cuaderno a la autora.
Pero, ¿no será también la predicción y la búsqueda de una
libertad? El futuro se anunciaría allí como la ausencia de
toda imagen y de toda sonoridad, es decir, la disolución si-
multánea de la retórica y la métrica. La niña del vestidito,
que podemos imaginar declamando poemas modernistas
para la familia, podría encontrarse con animales, plantas,
con la suciedad y el barro de los otros, podría al fin decir
las palabras prohibidas sin manchar una inocencia que
nunca habría existido. Por lo tanto, haber nacido en 1969

significaría también la posibilidad de escribir otra poesía, que en *Inventiones del recuerdo* se anuncia, donde el sexo no fuera un secreto sino una iluminación, no una pose sino un descubrimiento del más simple de los misterios.

Roberta Iannamico, en su poema narrativo y biográfico titulado *Dantesco* (publicado en 2006), podría verse como una imagen de la mujer que Silvina Ocampo deseó ser, acaso sin pensarlo, al consignar aquella exclamación.

El poema de Iannamico relata un trayecto por una zona rural, desde la casa de una amiga hasta el lugar que el yo de la poeta llama “*mi aldea*”. Como dice el poeta norteamericano Robert Creeley, en su ensayo “De adentro hacia afuera. Apuntes sobre el estilo autobiográfico”, lo interesante en la experiencia del “yo” consiste en “poner de manifiesto su composición, las leyes de su imaginación y de su experiencia posible”. Y el modo de hacerlo sería “encontrar una evidencia para agarrarse a ella, usarse a

uno mismo precisamente como algo que hace algo, y que al hacerlo deja un registro, una consecuencia, de manera intencional o no”. ¿Y qué hace entonces el cuerpo de la poeta? Pasea, vuelve a casa, y registra esa vuelta. Describe las sensaciones a su paso, pero no como una alucinación del presente, sino como lo que siempre son, recuerdos. “Era el mejor día de primavera”, dice el primer verso de *Dantesco* y nos ubica en el tiempo del relato, y a la vez en el tiempo natural, porque los árboles, los sembrados, los animales acompañarán o suscitarán las percepciones del yo. La amiga es una guía:

ella me guiaba
era un campo abierto y brillante
en plena tarde
cuando nos despedimos.

Y el título, el adjetivo “dantesco”, que nuestra lengua vulgar relaciona con las visiones del infierno, aquí parece remitirnos más bien a la despedida de Dante y Virgilio, a la salida del purgatorio, y por lo tanto el recorrido, cuyo

encanto se describe en detalle, no podría ser otra cosa que un paraíso, pero móvil, mudable, y sobre todo físico, porque produce una intensa satisfacción corporal.

La abracé dos veces
y la vi desaparecer
ni bien pegó la vuelta
empecé a caminar
liviana
presa de un profundo bienestar.

Así, con esta levedad y bajo una luz extraña que no deja de escudriñarse como si fuese un signo, comienza su vuelta la poeta, que será un rodeo por las sensaciones y el lenguaje. La luz entre los árboles, como de fábula, le causa un mareo, la hace exclamar: “decía ahhhh, ahhhh”, usando ocho letras “h”, mudas, que representan la insuficiencia de las palabras para tantos matices, para la corpuscularidad infinitesimal de los sentidos y la coloración de la naturaleza. Leo en un paréntesis aclaratorio tras esos

suspiros onomatopéyicos: “(la luz ponía de un leve amarillo/ los troncos gris blanquecino)”.

Pero no es del todo una naturaleza el origen de esa irrisación de luz y vegetación, porque se trata de travesías por campos, con árboles guardianes, tranqueras, sembradíos. Y el paso regular de la poeta se contagia de esas marcas humanas en el espacio, sin dejar de saltar un poco con sus versos breves, de 7 u 8 sílabas en promedio, obviando los signos de puntuación porque la frase se escande sola siguiendo la modulación de los versos. Dice, o más bien cuenta:

caminaba
olvidada de mi cuerpo
como si estuviera
hecha de espacio.

Ella se ha vuelto el lugar donde aparecen los seres, como un águila, una liebre que se le cruzan. En cierto modo, ha perdido por un momento el lenguaje para que los animales no le teman aunque eso signifique adquirir a su vez el temor de la inmediatez, de lo imprevisible y lo

irrepetible. Eso que es la materia del recuerdo, su origen,
y que ahora los versos relatan rítmicamente, algo que no
se puede decir con letras

el canto de un pájaro
si quisiera escribirlo acá
no podría
tomé el ritmo de ese canto
para caminar.

Sin embargo, dentro de la jovialidad de su marcha so-
litaria, la cercanía de la inmediatez, esa como apertura
del mundo ante los sentidos, provoca “*cierto temor*”. Sin
palabras, a solas con el propio ritmo, uno puede perderse,
pero el poema encuentra la reminiscencia de aquello que
la caminante sabía o recuerda haber descubierto:

sabía
que no tenía
nada que temer
pero estaba tensa
exageradamente alerta

y comprendí
que el camino estaba marcado
sólo debía seguirlo
con gran comodidad.

¿Quiere decir que no hacía falta la voluntad, los planes de una frase cerrándose o de un cuento? No al menos, diría, en el momento de la experiencia, tal vez sí alguna forma esquemática, apenas esbozada, a la hora de intentar su registro. Pero además, el camino estaba marcado porque tuvo un sentido y ese sentido de algún modo se sella con un acto mínimo, gratuito y natural, en una especie de ceremonia que celebra la aparición de Dante y que le dará su título al poema:

siguiendo ese camino
que extrañamente aparecía ante mí
llegué al arroyo
crucé
por un camino de piedras
allí dispuestas
una piedra muy grande

por la que tenía que pasar
era como una cabeza calva
con pasto como pelos
en forma de corona
me pareció la cabeza de Dante
o de mi abuelo Pascual
que sin duda se le parecería
Pascual 'Iann Amico'
(el amigo de Juan).

De este modo puede verse que la poeta en su caminata no estaba tan sola como parecía, allí un ancestro literario y otro familiar le hacen señas, la reciben y la identifican con el lugar. Lo que ha producido el encantamiento fue lo más cercano. Incluso entre el yo del suceso del poema y su escritura no puede haber mucha distancia, se trata de un registro rememorativo de algo próximo. El personaje de *Invenções del recuerdo*, en cambio, aunque describe una cantidad de habitantes de la misma casa o clan, se encuentra solo. La niña de Ocampo descubre el sentido de la palabra “yo” sin reconocerse en el espejo familiar. Iannamico, que firma su poema con el apellido del abue-

lo dantesco, se reencuentra después “con el arroyo/ como con un hermano”. De más está decir que la angustia o la felicidad no suponen una escala jerárquica entre los poemas que registran esos estados. Y al final de su *Dantesco*, Roberta Iannamico cuenta un “rito propio”, según el breve comentario de Diego Carballar que aparece como epílogo en el libro, “como una buena comida, un bien, o el mejor día de primavera”, con lo cual el epiloguista interpreta cierta circularidad del poema: el cuerpo comido y bebido, que después camina y que no se refugia sino en su misma naturaleza. Leo ese final del poema:

era en la orilla
una plataforma de piedras
me imaginé un lugar
para officiar ceremonias
ahí hice pis
di media vuelta y pasé otro alambrado
el sol justo se ponía
y yo entraba en mi aldea.

La micción aquí puede ser una figura del origen, como diría Giorgio Colli, “de todos nuestros recuerdos, ese punto en el que todavía no ha comenzado el tiempo”. Para lo cual no hace falta la ilusión de una imagen del cuerpo propio, sino verlo como algo que hace algo. La experiencia de la intensidad en la simple cercanía de lo que hay alrededor tiene como consecuencia otro impulso, un simulacro verbal de la marcha, que será el poema. La efigie ancestral del viejo poeta que escribiera su caminata por los tres reinos trascendentales, ahora que en el presente no existen, preside el tránsito de su joven descendiente, que aprovecha el día e inventa una manera nueva de libertad. No sabemos cómo está vestida la joven caminante de Iannamico, pero lo cierto es que parece estar acompañada por un ritmo renuente a la medida, que sueña con la naturaleza y con los modos de vida pasados y futuros.

Fernanda Laguna: formación personal

Si tradicionalmente, o por momentos, la poesía lírica se propuso unificar cierta perspectiva del mundo a partir de la mirada y del yo, más recientemente podría decirse que ese intento de unidad, que podía asumir la forma de un ritmo, ya no tiene lugar. Ni el yo ni la forma de versos pueden organizar un punto de vista que interponga o convoque la potencia de lo simbólico frente a los fragmentos de las cosas, seres y palabras que llamamos “mundo”. Por eso la poesía se ha vuelto problemática y la voz que aparece en ella ingresa en el ámbito de lo novelesco. ¿Qué quiere hacer un yo dentro de los poemas? O bien,

¿qué carácter problemático se encarna en el que escribe poemas y lo enfrenta a la novela del mundo? En principio, diría que el yo, que no es más una premisa ni una personalidad, ni siquiera un tono, quiere formarse, quiere llegar a ser. Y el problema que encarna entonces es el de la dispersión, la propia y la del mundo, que debe convertirse en un momento especial, en algo que destelle dentro de la miríada de puntos que se ofrecen a la percepción, en el mar de frases que se hacen y se deshacen, para que todos los puntos y unas cuantas frases se puedan mirar como una constelación, un dibujo. No importa entonces el tipo de dibujo, sino que exista o más bien que aparezca.

En la poesía de Fernanda Laguna se advierten ambas instancias: la formación de un yo y las expectativas de una aparición. Si el milagro de la aparición pudiera ser a la vez personal, entonces se produciría la eficacia máxima de la poesía, la fábrica de lo real. Pero quizás haya que entender esta posibilidad de la aparición no tanto como revelación plena de un instante privilegiado, sino como un encuentro con alguien. Solo que ese alguien es más

bien lo que hace, no una supuesta unidad, sino una serie de actividades posibles. Es decir: lo que se encuentra y lo que aparece es una vocación, algo que se pueda hacer por bastante tiempo. En este sentido, la formación personal, bajo la frágil, translúcida pantalla del pronombre “yo”, es una búsqueda dispersa de la dedicación a una especie de arte. Sin embargo, como sabemos desde hace un siglo, la novela de aprendizaje solo puede interrumpirse en el momento del encuentro de la vocación o bien postular la felicidad como una fantasía arcaizante. Citemos al autor que selló el destino de fracaso de la utopía novelesca, quien escribió en 1914 lo siguiente: “El triunfo de la poesía, su dominación transfigurativa y liberadora del universo, no posee la fuerza constitutiva para hacer que todos los elementos prosaicos y terrenales la sigan hasta el paraíso. La idealización de la realidad solo la asemeja a la poesía, pero esta semejanza no puede traducirse en acontecimientos, en términos épicos”. En ese intervalo, entre las aspiraciones subjetivas y la prosa del mundo, toda novela fracasa, se pregunta para qué seguir adelante, mira

hacia atrás con una ironía cínica que demuele cualquier recuerdo. Y justamente allí se aloja un verso que casi no pretende serlo, que solo quiere ver lo que pasa, lo que le pasa a un cuerpo y a unos órganos receptivos en cierto momento. Nada sugiere que pueda pasarse al estado siguiente. La cosa más banal se convierte en poema simplemente porque se quiere escribir y lo que se escribe es la pura afirmación del querer, su necesidad para alguien. Dicha necesidad en todo caso es el grado mínimo de la novela, el *pathos* del héroe problemático. Y en los mejores lapsos de la historia del género, habrá sido el tránsito pasional de una heroína problemática, una chica que leyó mucho, que busca el amor, que no encuentra en el mundo la belleza y la felicidad que sus esperanzas construyeron en el aire, en los años jóvenes.

Sin embargo, la novela de formación no admite convertirse en la novela sentimental de la desilusión, quiere hacer algo con el rasgo problemático de su personaje. De nuevo nos dice el joven Lukács: “El personaje central se vuelve problemático, no por sus así llamadas ‘tendencias

equivocadas', sino porque quiere dar cuenta de su más profunda interioridad en el mundo exterior". Este error de perspectiva es lo que llamamos "poema". La profundización de su más evidente error es el proceso por el cual se constituye un personaje que dice "yo" y que puede realizarse más allá de que el arte al que se ha entregado no sea susceptible de ningún aprendizaje.

Si lo que se quiere expresar es absolutamente singular, ninguna forma puede llegar a decirlo, salvo irónicamente, salvo por una ilusión de ruptura de toda forma. El valor del poema, escribir poemas buenos, sería la ilusión de un personaje que no percibiera su inclusión en una novela. En cambio, la suspensión del valor e incluso la transformación prosaica del verso apuntan al señalamiento de la ilusión, que iniciaría la nueva dispersión de un mundo que se creyó existente y único.

Así comienza, por ejemplo, un poema de Laguna titulado "No anda mi equipo de música":

Cada vez que empiezo con un buen título
el poema termina siendo malo.
Pero el tema no es que el poema sea bueno o malo
sino que tenga forma de poema.
Aunque me gustaría (en el fondo) que fuera bueno

El valor se ha disuelto, al parecer, con la forma de la poesía, con sus impiadosas reglas de calidad, pero su halo sigue nimbando las cosas que se piensan escribir. En otras palabras, el deseo de escribir sigue dependiendo de que a otro le guste. De allí que en muchos poemas de Laguna el interlocutor, el que debiera recibir los poemas-mensajes, se convierte en el objeto deseado por el texto. El quiasmo resultante dice así: se desea a alguien para poder escribir, se escribe para desear a alguien. Las modificaciones del deseo son las modificaciones de la forma, literalmente. El poema incluso expresa su deseo de no serlo, como en el que se titula “Reflexiones automáticas”, que dice:

Voy a escribir una novela realista. ¡Ya!
¡Sí, lo haré! Cueste lo que cueste.

Porque mi estilo corre el riesgo de repetirse.

[...]

Este es mi próximo paso

escribir todo en tercera persona

que es más compleja que la primera...

No obstante, la ironía que se instaura por la distancia entre la escritura y la cosa que se quiere escribir no desfonda el texto, que crece sobre ese vacío, y en tal sentido es un principio novelesco. La novela, que en lenguaje sentencioso sería el equivalente a construir castillos en el aire, no puede más que negar ese vacío en su fundamento, en su nacimiento quijotesco. El realismo se vuelve su destino. Pero también el poema tiene que poner en el lugar de lo real, donde se decide la vida, su fantaseo más descabellado. El héroe problemático no necesita descripción dentro del poema, porque hacerse el poeta, ponerse a escribir en verso ya constituye un síntoma visible de su carácter y de su búsqueda que no tiene objeto. El problema no es un rasgo o un temperamento, sino el deseo de ponerlo por escrito, con lo cual se disgrega su posibilidad

de ser uno. Como se sabe, el yo no es uno. Por lo tanto, la unidad o la formación del yo es una fantasía proyectada en el horizonte de lo que se puede hacer. Pero no solo en este orden de la actividad se desenrolla la cinta imaginaria que nunca estuvo unida, sino que también lo que se forma es una posibilidad de sentir.

“Todo es autoayuda”, dice otro título, en cuyo despliegue se anota directamente la promesa de lo inalcanzable, aunque ya como promesa sea al menos una imagen, que despierta una sensación, que a su vez suscita el impulso de escribir algo, cualquier cosa, un poema como mensaje lanzado hacia el futuro. ¿Quién podría leerlo? ¿Cuál es el interlocutor de esta poesía? En muchos casos aparece explícitamente, un amigo, una amiga, amantes concretos o imaginarios, un lector interesado, pero la idea de público no sería en realidad una instancia tan determinante. En el futuro estará otra forma del yo, estará la que ahora escribe bajo otro modo de sentir, estará incluso la repetición de modismos, las limitaciones de un estilo, y a ella que se habrá de leer a sí misma puede dirigirse todo mensaje de

autoayuda. Así como la que escribe ahora necesita escribir algo, la que puede leer o no en el futuro tendrá la necesidad de recordarse u olvidarse. Desde ese diálogo improbable, ni siquiera virtual, entre dos momentos del yo en el cuerpo que se modifica con el tiempo, se configura algo así como una comunidad, lectores, amigos, amores, constelaciones de interés. Cito el poema que acabo de mencionar:

Pero qué linda es la felicidad
solo me la imagino
y puedo escribir una posibilidad de sentirla
si es compartiéndola con alguien o con muchas personas

Pero, ¿qué es una sensación posible? Tal vez sea también un recuerdo, otra forma de existir en el pasado, incluso antes del sentido que las palabras le hicieron creer a una conciencia. Y esta sería la definición de la rima en el poema, lo que suena, lo sensible, antes de cualquier significado. Lo que suena como resonancia del pasado. En el mismo poema, Laguna escribe esta suspensión técnica:

Mi abuela era muy miedosa
y yo heredé esa cualidad.
Me encantaría escribir con rima
pero me da miedo que se rían.

Mi abuela era muy miedosa
y yo heredé esa cualidad.
Me brota solo escribir con métrica
y no lo quiero evitar

Lo que surge solo, incluso a manera de capricho, sigue siendo deseo, y en el pequeño cuarteto citado se levanta su triunfo por encima de la risa y la vergüenza siempre ajenas. No tenerle miedo a las apariencias de ingenuidad más absoluta sería el lema ético de la poesía de Fernanda Laguna.

Después de todo, una formación personal es algo que nunca termina. Lo que se llama todavía “arte” consistiría en no llegar a serlo, así como la obra no puede ser leída por quien la realiza porque su sentido se esconde en el final. Sin embargo, la muerte no se incluye en la formación, su idea es tan imaginaria como la improbable felicidad. Hay antes bien un momento en que parece que

se encontrara la vocación, y nuestra heroína problemática puede construir entonces las opciones más concretas y comunes, las que pondrían en contacto, si todo fuese mejor de lo que es, la poesía con la prosa económica del mundo. A tal punto llega ese contacto que el poema se convierte en una lista de dudoso lirismo:

¿En qué me puedo especificar?
Pintura,
poesía,
autoayuda,
música,
performance,
investigación,
filosofía de la vida,
crear sensaciones,
ser bastante feliz y transmitir bastante felicidad
a través de diferentes vías

La meta parece bastante cercana: es la ingenuidad extrema de las tendencias equivocadas, dijera Lukács, que forma la dudosa imagen de las actividades artísticas. Pero

esa fe es apenas un capítulo en la formación, que incluye la deformación y el inacabamiento de tantos proyectos. Al final, mucho depende del azar, tal como era accidental haber nacido en una generación o con un deseo inseguro o una tendencia fóbica, en suma, lo problemático es por esencia azaroso. Por ende, la suerte de haber sentido necesidades expresivas se invierte a cada momento en la mala suerte de no encontrar satisfacciones, salvo momentáneas e ilusorias. De modo que en el siguiente poema puede anotarse:

La mala suerte es horrible pero
no existe.
Es como Dios,
o como querer ser poeta.

Es la imagen que uno construye de algo
que uno quiere y no puede tener.

Sos un pedazo de papel

Hay una cuestión de fe en el emprendimiento de la así llamada “vocación”, pero la verdadera meta de ese llamado, lo que se debe escribir, no consiste en “ser poeta”, o sea algo que no existe, sino en la lucidez de advertir que lo único existente es lo que se quiere. La formación sería pues llegar a vislumbrar aquello que se desea, sin saberlo.

Luego, sabiendo que todo es un pedazo de papel, una aparición momentánea, una felicidad recobrada, aun así seguir queriendo escribir, para nada, para no ser nada, para que otros compartan la aventura del descreimiento.

En este sentido, la parte final de la reunión de poemas de Fernanda Laguna, que abarca doce años de escritura, se dedica a las cuestiones de la poesía: ¿qué implica escribir en ese rango?; ¿qué leen otros?; ¿hay un interlocutor?; ¿soy o no soy lo que escribo? Por ejemplo, bajo el título “Peelas”, las imágenes de un estado de ansiedad o desesperación dan paso a las guerras que se escuchan, se rumorean; los ecologistas, los poetas libran batallas, con-

quistas de lo inútil. De pronto, atribulada, la encerrada, la antiesencialista que escribe versos formula su problema esencial:

Las esencias
me causan repulsión.
Me gusta la poesía
y nadie nace para poeta.
Ni siquiera los versos nacen para ser poesía

Es el último poema del libro, interrumpido por una hoja que contiene un pequeño dibujo: un corazón kitsch, con cara, moñitos, pelo, cierra los ojos de largas pestañas mientras es azotado por un vendaval. A sus espaldas sopla un viento que podría arrastrarlo por el aire. Sus pies, dos líneas de tinta, parecieran poco firmes para seguir adheridos al suelo, donde unos yuyos se inclinan fuertemente bajo la misma tormenta implacable. El corazón es una chica que piensa. ¿En qué? Quizás en que no sabe adónde la llevará la suerte. Quizás en abstraerse de las peleas del mundo. El poema, después del dibujo, dice:

¿Qué hacés poema de mí?
¿Por dónde me llevás?
Has hecho que los poetas se enemisten conmigo,
me has tirado en un campo de batalla
lleno de tanques

Los poetas suspicaces le preguntan por sus posturas a un corazón, que no es un saber, que no decide si es o se hace. Pero la respuesta de la lucidez encontrada sería tanto serlo como hacerlo, ser para escribir y escribir para ser. De allí podría surgir también una explicación para el misterioso título del libro: *Control o no control*. Podría pensarse que alude al costado involuntario de la escritura, que sobre todo ha sentado históricamente sus bases en la forma de poema, en lo pasajero del sentido que atraviesa el verso. Vale decir: se quiere escribir, se controla, hay cierta obediencia de las palabras, pero también se escribe al dictado, se escucha, no se sabe de dónde vienen las palabras que completan partes, frases, versos. “Control o no control” no es una pregunta, sino la comprobación de que se pasa constantemente de una fase a otra. Aquí y

ahora, en el acto de empezar, se diría que el poema depende del control, de la decisión de hacerlo, pero al instante siguiente puede aparecer la guerra, cosas que no existen u otras personas que hablan a través de la fragilidad del yo.

En un principio, hacia el final de los años '90, la aparición en el poema era la epifanía de una fe, en que se podía escribir, se podía pintar, en que se podía derramar sobre el mundo y su puñado de amistades el velo plegado de un par de musas tan abstractas y alegres que se llamaran Belleza y Felicidad. En las plaquetas abrochadas de esa época se editó el poema "La ama de casa", empezando con sus clamores en "a" aquello que la reflexión recordará más tarde con su título todo en "o", "control o no control". En aquel poema, la heroína lucha contra lo invisible, la mugre, el polvo, la suciedad que se deposita incesantemente sobre la casa. Pero no puede ser ama de esa casa que la somete a una limpieza infinita. El trabajo rutinario de Sísifo al menos era un ejercicio físico, frente al cual las tareas de limpieza se yerguen como una montaña sin relieves, que vuelve a armarse después de cada

paso de las manos cansadas. Las rimas de alguna manera ayudan a que el poema siga, y que no decaiga el ritmo de actividad de la ama de casa, como en una ronda infantil que se repitiera, se cantara mientras se refriegan pisos, mesadas, vidrios, artefactos:

Ama morocha
de tez castaña
con cara angulosa
y manos de araña

Exhausta, ella pasa de la cocina a la pieza, lustra la cama de madera blanca, laqueada, y de pronto algo suspira. Podría sorprenderla, pero ya antes se dieron interesantes diálogos con la casa, que la desafiaba, se le resistía o la embujaba. La cama sin embargo no dice nada, solo suspira, hasta que el lustre de su respaldo empieza a emitir una luz. Todo indicaría que se trata de una iluminación, una epifanía que baja hasta la banalidad del mueble, sobre todo porque lo invisible, o lo inexistente, o sea Dios, muestra sus ojos a través de la trama del cubrecama. No

obstante, solo es humedad. Dios era una mancha de humedad: otro desafío para la batalla de la limpieza. Sola en la casa, de noche, cuando no se ven las manchas demasiado nítidamente, la ama se tira a descansar en el piso. Entonces, cito:

La luz de la luna entraba
vestida de virgen.
Ella se posó
del lado izquierdo
de la ama
y acarició sus manos,
cerró sus ojos
y besó sus labios.

—¿Qué es esto que a mí me pasa?
¿Quién es esta luz
que entra por la ventana?

Después, una sábana de luna virginal cubre el cuerpo de la mujer cansada sobre la cama limpia. Y piensa que Dios es lo viejo, polvo invisible pero tenaz, “el tiempo

que todo lo ensucia”, “la muerte de las estrellas”. La mujer solo puede ser bajo esa luz lunar “el beso insistente de Dios/ que todo lo estropea/ para que la ama/ con sus deditos cuidadosos/ lo arregle”. Era pues verdaderamente ama del mundo, solo que lo había olvidado. De tanto trabajar en reparar lo caduco, objetos rotos, llaves que se pierden, personas que mueren y comida que se pudre, la ama olvidó que nada existiría sin ella, que sin su apasionada labor reiterativa solo habría polvo de estrellas muertas. El poema termina con una plegaria:

¡Frota Reina de la creación
cada día las calles,
embellece el jardín
y entierra a los muertos!

Y si publicar, como es sabido, consiste en sacarse de encima lo hecho, tirarlo a la basura pública, en cambio escribir es limpiar, refregar, darle algún nuevo brillo a las palabras demasiado usuales. Y sobre todo, escribir es operar un milagro, gracias al ritmo o a la simple ocurrencia, gracias

a la máxima lucidez que traspasa la pose de la inteligencia y se convierte en pura ingenuidad. El milagro es que alguien exista y pueda comunicarlo, y que sus palabras no se confundan con la economía del mundo, aunque tampoco se olviden de ella. Solo en ese momento fantástico o alucinatorio todos los elementos prosaicos y terrenales habrán de seguir, contra la sentencia del fracaso de la novela según Lukács, la rutina de la poesía hasta el paraíso.

Precisamente, contra el desdén de Lukács por lo sobrenatural en la épica moderna, que no es otra cosa que la naturaleza mirada tan intensamente hasta que de pronto le salen ojos y nos mira, habría que invertir sus críticas a la novela de aprendizaje y a su solución no prosaica, feliz. Si la formación terminaba en milagro, eso no le restaba valor a lo milagroso por revelar su costado gracioso, arbitrario e inútil. Más bien la discordancia en la unidad del mundo, su fragmentación, abriría un espacio ni interior ni exterior, ni palabras ni cuerpo, por donde volvería a aparecer el sentido. Pero en tal caso no sería la conversión de alguien con tendencias equivocadas en un artista, que como la vo-

luntad de querer ser poeta es algo vaciado de todo sentido, sino la formación inacabable de una manera de vida, una continuidad festiva de la vida, entre el control y el no control de lo que se hace, de lo que se llega a hacer.