

La impermanencia: Bellessi entre Adorno y Freud

Silvio Mattoni
Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen:

Este artículo se propone analizar las imágenes de la naturaleza y de la experiencia del tiempo en algunos poemas dentro de la obra de Diana Bellessi. Para ello, se plantea en primer término un diálogo posible entre dichos poemas y las reflexiones acerca de la belleza natural y de la idea de una historia natural en la filosofía de Theodor Adorno. Y también, en un segundo momento, se sostiene que ciertos poemas, que tratan a la vez sobre la fugacidad de las cosas y los seres y sobre su materialidad sin embargo persistente desde el punto de vista de las sensaciones, podrían responder a las conclusiones edificantes de Sigmund Freud sobre la transitoriedad de las obras. Por otra parte, las características formales de los poemas, su versificación, se interpretan como una acentuación del aspecto material, sonoro, no semántico del lenguaje, frente a la especulación conceptual, racional, que se fundamenta en el sentido.

Palabras clave: Diana Bellessi; naturaleza; impermanencia; lenguaje; prosodia

Impermanence: Bellessi between Adorno and Freud

Abstract:

This article aims to analyze the images of nature and the experience of time in some poems within the work of Diana Bellessi. To do so, a possible dialogue is first proposed between these poems and reflections on natural beauty and the idea of a natural history in the philosophy of Theodor Adorno. Additionally, it is argued in a second moment that certain poems, addressing both the transience of things and beings and their materiality, which persists from the perspective of sensations, could respond to Sigmund Freud's edifying conclusions about the transitoriness of works. Furthermore, the formal characteristics of the poems, their versification, are interpreted as an emphasis on the material, sonorous, non-semantic aspect of language, as opposed to conceptual, rational speculation based on meaning.

Keywords: Diana Bellessi; nature; impermanence; language; prosody

Fecha de recepción: 03/ 04/ 24

Fecha de aceptación: 21/ 06/ 24

I. Naturaleza

Si se piensa en la naturaleza, ¿qué se puede decir que indica esa palabra? ¿Se tratará acaso de paisajes o de un paisaje determinado, tal vez una zona, un tipo de terreno o de espacio geográfico? Pero se sabe que un paisaje es una invención histórica, la imagen de una zona convertida en cuadro por la fuerza sintética de la mirada. Lo que hay en la naturaleza no tiene marco. Tampoco estaría fuera del ámbito de la imagen la percepción de unos seres naturales. Los pájaros y los árboles, que casi ya no tienen nombres para la atención inmediata, que requieren cierta especialización o cierto aprendizaje para distinguirlos, desde un punto de vista artístico o incluso solamente sensible, es decir, estético, se disponen sobre un fondo en el que se vuelven figuras. Hasta el silbido del viento y el rumor del agua, que recuerdan vagamente algo que nadie hizo, un sonido que no pronuncia ningún organismo, parecen entonar el canto inhumano de eso que se instala en el ambiente como un sinsentido. Aunque esa imposibilidad de traspasar la imagen de la naturaleza tal vez devuelva negativamente a la presencia aquello que impulsa toda representación desgarrada, una salida para el pensamiento, una solución mortal para el lenguaje que continúa su marcha y sigue hablando cuando los cuerpos van dejando de existir. ¿Qué hay más allá de las palabras y las imágenes que se acercan a las cosas naturales para rozarlas con su velo formal en el deseo de su inaccesibilidad? Quizás no sea simplemente la negación de la expresión subjetiva, ese gran telón que tapaba cualquier paisaje desde la clausura de los sentimientos bucólicos en una nostalgia romántica de lo infinito, sino más bien otra posibilidad de prestar atención a esas cosas, a su indefinición y también a su distinción para cada instante.

El lugar a medias natural, porque no existe ya en su plenitud excepto como la imagen petrificada de la reserva, el parque, el zoológico sin rejas, no reflejará entonces, como un símbolo, el estado de ánimo o la idiosincrasia del contemplador que ve ahí su deseo imposible de no ser un individuo, limitado, amenazado, y que sueña con lo que solo se da en la materia que él mismo segrega, sus palabras; sino que lo que se hace, el cuadro o el poema, tiene que dar una forma a lo que se olvidó, a lo que nunca habló, a lo que rítmicamente retorna en el hablante pero que no tiene un origen lingüístico. Esa herida, digamos, se entreabre al mismo tiempo en el paisaje y en quien lo mira, lo describe o lo alucina. No es la misma esa herida de la naturaleza y la que lastima al sujeto, pero vibran en la similitud de sus disonancias como si resultasen de una rememoración. Como lo escribió Adorno en su extraña recuperación de la belleza natural: “El concepto de belleza natural es algo parecido a una herida a la que se puede casi identificar con la fuerza con que la

obra de arte, puro artefacto, golpea a lo natural” (Adorno, 1980, 87).¹ Pero esta semejanza de fuerzas no se basa en la imitación de la imagen natural, que ya está hecha por la historia del arte y por la acumulación de las palabras escritas, sino que se refiere a lo inimitable de los seres y las cosas no humanas, no hechas. Si existiera algo no hecho, que se percibe inconscientemente en el entorno natural, no sería idéntico a sí mismo y aparecería como la promesa de lo no idéntico. Ese instante singular sería aludido por el artificio del poema, por ejemplo, como la aparición irrepetible de algo indeterminado, desapercibido fuera de sus propias palabras, pero que puede ser invocado en forma de promesa justamente repitiendo, volviendo a leer la estructura cerrada de sus versos. Promesa de felicidad o promesa de captación del tiempo, el poema se parece así, gracias a lo no semántico que se da en su ritmo, a la experiencia inconsciente de la belleza natural. O quizás habría que decir que se parece a la fascinación de las cosas vivas e inmóviles que atrae la mirada y la mano y el cuerpo en la infancia. Entonces algo inaccesible en uno mismo se comunica de manera mímica, como impulso previo a toda imitación y bajo el envoltorio aligerado del lenguaje, con los seres y las cosas que no hablan. Se trata de un impulso, acaso un deseo, que el poema no puede abandonar aunque tampoco quiera convertirlo en un saber. Dice Adorno: “Cuanto con mayor intensidad se contempla la naturaleza, tanto menos consciente se es de su belleza, a no ser que ésta se le hubiese concedido antes de forma espontánea”. (1980, 96)². Y esa anterioridad puede estar en un lugar tan lejano que tal vez no había ahí nadie que pudiera apropiarse de la atracción experimentada. La infancia entonces, como la naturaleza, no escribe porque aún no sabe hacerlo, pero tampoco puede ser escrita; es el raspón de una letra todavía inexistente en el movimiento de un árbol o en el ruido de pájaros e insectos, donde lo que se ve no significa nada y lo que se escucha no dice más que unos dedos estirados hacia arriba.

Y si la comunicación, lo que el poema dice, no es más que la adaptación de sus frases a la utilidad de un sentido, su ritmo en cambio, eso que se decide pero que de manera no deliberada se instala en su forma y premoldea la serie de apariciones a las que dará lugar, recuerda el silencio de la naturaleza. En un aspecto técnico, los finales de verso y las cesuras internas, al igual que el blanco que rodea, arriba, abajo y en sus márgenes, la figura aproximadamente rectangular del poema, copian dicho silencio en el que hablan las cosas mudas, cantan los pájaros, se ondulan los follajes y se arremolinan las partículas de polvo brillante ante el llamado oblicuo de una hora de sol. Lo que el poema comunica lo volvería un objeto de saber, y en tal sentido se acerca a la estructura de una mercancía: unas frases escritas que transmiten un mensaje, que puede ser atesorado y al que se le da más valor del que requirió su tiempo y su materia de producción. Pero

¹ En la traducción más reciente, se lee: “El concepto de lo bello natural hurga en una herida, y falta poco para pensarla junto con la violencia que la obra de arte (un puro artefacto) ejerce sobre lo natural” (2004, 88).

² En la otra traducción: “Cuanto más intensamente se contempla la naturaleza, tanto menos se percibe su belleza, a no ser que le llegue a uno involuntariamente” (2004, 98).

acaso la única salida de la alienación del que escribe en la cosa hecha por su mano y puesta a circular en la lengua del intercambio habrá sido, antes de toda escritura, esa interrupción intermitente, el silencio en el que consiste estar vivo por fuera de la palabra “yo”, es decir, el ritmo no comunicable en virtud del cual un sentido se transforma, quizás, entre la atención y la distracción, en naturaleza sensible.

En un libro de 2005, titulado *La rebelión del instante*, Diana Bellessi incluye una sección bajo el nombre “Desde el ventanal”, donde los poemas se sitúan entonces en un punto de observación cuyos objetos se diría que pertenecen a la naturaleza o participan de ella. También puede decirse que casi desde sus orígenes la llamada poesía lírica pudo mencionar elementos naturales y relacionarlos con un momento de surgimiento, en quien escribe o habla, en el que antiguamente tal vez cantaba, de esas mismas palabras: nombres de árboles, horas del día, la sospecha de algún animal tácito o ruidoso. Pero Bellessi escribe después del largo paréntesis romántico, dentro del cual un personaje animado por su íntima inquietud acudía a cierto paisaje para encontrar coincidencias ya conocidas: el precipicio agitado, la construcción en ruinas invadida por una vegetación melancólica, las flores y el horizonte despejado en el deseo primaveral, entre otras cosas. Se trataba, en esta rápida caricatura que enumeré, de correspondencias falseadas por su reducción a la expresividad de un sujeto. Sin embargo, la correspondencia auténtica, la sugestión implícita de la unidad entre los seres mudos y el movimiento rítmico del poema, se daba antes y después de ese “yo” sentimental, en busca de su origen ingenuo, es decir, en busca de la inmediatez de una presencia entre lo que dicen los versos, su caída uno tras otro en cierta regularidad casi inconsciente, y lo que se percibe y se siente. Tampoco se puede decir que la liberación de la vista natural de su obediencia a un sentimiento previo imponga una especie de objetividad. Si bien se escribe lo que se está viendo, no deja de subrayarse el lugar de la mirada, el afecto que la fija o la captura, ese mundo invisible pero insuprimible de todo poema que se manifestó como impulso de escribir. “Aquí, en este ventanal”, empieza el poema de Bellessi, y describe lo que se ofrece a la vista con una cadencia cuya regularidad se advierte aunque no sea de una métrica evidente: hay varios endecasílabos y alejandrinos, pero también versos de doce, de trece, de diez o de quince sílabas. Esa apariencia no mecánica aumenta la sensación de fluidez, porque además el poema se lanza en una cascada de encabalgamientos con la elisión de muchos signos de puntuación, y aunque es extenso solo consta de cuatro frases gramaticales.

En principio, se plantea la distancia: aquí se está escribiendo y aquello que se mira parece lejano, empequeñecido por la perspectiva. Después de todo, una ventana no deja de ser un cuadro. Bellessi entonces comienza: “Aquí, en este ventanal mirando al fondo / del monte desbrozado que me da / un bosque en miniatura a la luz de la mañana” (2009, 1019). Pero aquello que en la vista

ordenada por la perspectiva parece distante sin embargo es acercado por el ritmo que se inicia, y que compondrá una extensa frase de oraciones coordinadas de casi catorce versos. El bosque en miniatura se abre, se despliega; contiene varios árboles grandes y precisos, y además se une a la luz de esa hora que destaca los tonos de verde y los brillos del agua. Aparecen en esa miniatura bajo la lupa del poema, de pronto, incluso unos simpáticos animales, unas “gallinetas” que hacen su paseo matinal. Luego la poeta interpreta lo que está frente a ella, a su alrededor, al mismo tiempo visible y evanescente, como un misterio, pero que en lugar de ocultar algo se muestra, o más bien se trata de una presencia plena, según escribe, que envuelve los detalles, que no destaca a los seres vivos de su fondo. Lo que produce tal amalgama de luz solar y colores y movimientos de plantas y agua y cuerpos diminutos podría venir de su repetición, tal vez: cada mañana acude el conjunto indeterminado de lo visible para desarrollar la presencia concentrada de algo natural en una multiplicidad de reflejos, que esconden para la escritura, también repetida o vuelta a llamar, unas reflexiones, surgidas tanto del ritmo como de las cosas que aparecen. “Quizás por eso me gusta escribir / en estas horas del ambiguo febrero”, dice en mitad del poema la primera persona que se recoge, que piensa ahora en su relación con el tiempo y con la presencia de lo que hay ahí, en un momento situado en un lugar de una casa, que se parece a muchos otros y sin embargo no es igual a ninguno, porque el deseo de escribir lo saca de toda serie que no puede percibir más que una vana homogeneidad. Cada mañana así, aunque se parezca a otras, aunque haga aparecer los mismos árboles y los mismos pájaros, no está en el mismo lugar, no reproduce su tiempo único. Su aparente repetición es el punto de origen de la atención, del gusto de escribir, para “ser cronista de estas cosas día a día”, como anota Bellessi, aunque sin que sea un trabajo porque no se requiere el agotamiento prosaico de elementos separables, sino que más bien se induce una quietud. La repetición, como el retorno del ritmo en el poema, está del lado de la que escribe, es en donde se “ovilla”, se aloja, para mirar, comentar, aprobar acaso “los detalles que no cesan de cambiar”. Es una hora de lo “nunca igual”, que se manifiesta de pronto en un álamo, y en el diminutivo de la intimidad que acerca todo lo posible la presencia del árbol y la escucha atenta de la propia voz que dice: “ninguno igual plateadito mío”. Y después frente a la plata que descubre el sol, un fresno se pone a relucir el color del oro, como si los tonos de sus follajes quisieran decir algo que en otras horas prefieren mantener en silencio. Nadie dirige esa apertura de lo visible en una perspectiva de follajes centelleantes, pero todo tiene que significar algo que no se repite y que no deja de cambiar. Aun cuando los seres naturales insistan y aparezcan en la hora determinada de una luz matinal, no se agotarían en su descripción, ni tampoco en su simple visión. Tal vez expresen entonces a alguien que no es una entidad personal, porque el movimiento de la naturaleza no para de nacer, crece imperceptiblemente, sustituye una cosa por otra sin pausa, y vuelve entonces a la palabra de la poeta la idea de una creación. Esa totalidad móvil de reflejos y

firmezas, de colores, de rumores, podría ser una obra involuntaria, surgida sin gramática, “creación entera” que transforma “su hervidero”, según escribe Bellessi, para que sea visto, descrito.

Pero tampoco podría describirse como un mero cuadro, ordenado desde el ventanal, porque el ritmo que impulsa las frases del poema no deja de atender también a la percepción de un cuerpo, a todos los elementos indeliberados del sentido que obedecen a la escansión de sus versos, al gusto de escribir o a la necesidad inexplicable de hacerlo. El hervidero refleja así algo que comunica el estado sin palabras de lo visible con la mirada que se balancea entre la determinación gramatical del sentido y su interrupción regular en el ritmo encontrado, o más bien reencontrado. Desde esa “miopía humana”, dice Bellessi, que sabe que entre la descripción y el ánimo se levanta un vidrio de transparencia paradójica; lo que hay ahí, presente y en curso de presentarse, pareciera “la perspectiva pertinaz de la belleza”. Las palabras más abstractas, generales, como “creación” o “belleza”, indican la imposibilidad de comunicar íntegramente la lucidez de la hora, la unicidad del momento. Pero la aliteración, eso que parece no tener sentido, su materia sonora, lo “pertinaz” de la perspectiva, apuntan al encuentro indeliberado, a un origen no describable que conecta el lenguaje con el surgimiento de lo natural, puesto que ningún cuerpo es desde el principio parlante.

Al final del poema, la observadora que se prometía la felicidad de escribir algo sobre esa mañana puede anunciar un posible cumplimento, una expresión que no sea solo íntima, que se comunique con algo interno pero también en resonancia con lo externo. El detallado surgimiento de lo visible suaviza sus diferenciaciones, “se ordena y sosiega el corazón”, escribe Bellessi, “de la que mira”. De pronto no dice “yo”, sino que es alguien que mira, mientras todo se organiza en la apariencia del poema, del cuadro sin pintar hecho de árboles y otros seres. Ella entonces, en la conclusión de un instante que podría no pasar, se describe y se expresa, sin objetivaciones de las cosas ni referencias a la subjetividad oculta en su propia enunciación, “lee y mira por el amplio ventanal”, se dice llegando al penúltimo verso del poema, “hacia los fondos de la casa, al bosque, días / y horas enteras” (1020). El último verso tiene cinco sílabas, y parece la mitad de la medida aproximada de todos los demás. Termina sin punto, como abriéndose a la recurrencia de los días y las horas. Porque el poema es el instante, la naturaleza fluyente de repente advertida, escuchada y vista, pero su ritmo tensado hacia su propia interrupción es una promesa de retorno que se interna en el blanco de la hoja, al final, como la mirada distraída y receptiva a la vez que se deja llevar por los brillos de otras hojas, de verde, de plata y de oro.

La poesía “intenta hacer hablar a lo mudo”, como decía Adorno (2004, 110), pero se expone también a un fracaso ineludible debido a su contradicción entre el sentido abstracto de lo que se describe en sus palabras y esa comunicación silenciosa con los seres, las cosas y el lugar

mencionados. Hacer que los árboles, la luz, el aire, las piedras hablen exigiría un esfuerzo desesperado, pero la idea del poema se opone al mismo esfuerzo de tener sentido, porque prosigue en busca de su ritmo involuntario y al mismo tiempo encontrado, a veces decidido antes de que aparezcan las cosas en los primeros versos. El hecho de que lo involuntario dependa de la tradición de la misma poesía, como el predominio del endecasílabo en ciertos poemas, no lo vuelve menos dependiente de cierta naturaleza impensada en el surgimiento de la escritura.

Otro poema del mismo libro de Diana Bellessi se titula, casi paralelamente al anterior, "Mirando atardecer en el remanso". Se trata de una nueva vista y de otra hora, a la que se interroga a través de la mirada, el ritmo y el acercamiento táctil, por así decir, entre el ojo, la mano y el entorno. ¿Qué quiere decir la tarde entonces, la llegada de unas sombras que destacan los colores? En primer lugar, el cielo parece abrirse o rasgarse: "Un raspón allá y una transparencia", dicen los versos iniciales, "rasgando el azul acero de días / bajo lluvia y niebla de febrero" (1041), y a través de esa apertura algo cobra apariencia aun en su misma indefinición: cada cosa, como cada tono, se va, al mismo tiempo que otras cosas y otros tonos regresan. La tarde, que no está separada del remanso y de sus remolinos de agua, parece expresar los ciclos de las estaciones, el círculo del día, y hasta el carácter pasajero de los vivientes que dan vueltas y flotan en su duración. Pero también esa hora expresa que el cuerpo que habla, que ahora escribe, no está separado inexorablemente de los otros ciclos, del tiempo mudo de la naturaleza. Esa participación del lenguaje en el silencio hace que la poeta recuerde las iluminaciones místicas de William Blake o de Eckhart, aunque no en forma de fe, sino como transparencias o comunicaciones súbitamente dadas, poéticamente abiertas: "estelas de oro" de Blake que celebran el casamiento de la tierra y el cielo, o el desfondamiento de Eckhart donde lo mirado se une a lo invisible y la quietud de las horas parece sacra, es decir, el reverso intemporal del mundo que pasa. Bellessi incluso interpela al espíritu que se transparenta en ese atardecer, como algo más de lo que se ofrece a la vista; y escribe:

alma
de las cosas de este mundo encarnándose
en ágil sutileza diferente
como vos, como yo (1041).

Pero ese contenido espiritual no es una sustancia ni lo que permanece en el mundo, sino que se encarna en las cosas que pasan, en lo que se va aunque por eso mismo también en lo que vuelve. La tarde tiene un sentido en el anuncio de la noche, pero como todo anuncio se está moviendo, realiza un gesto, una invitación que al mismo tiempo se demora en el presente. La "seda de la noche", como dice el poema, es todavía un presentimiento, al que la poeta puede responder con el plural que expresa su estado comunicativo, así:

vámonos
y quedémonos aún, alma mía
sobre el río que alisa sus olitas
bajo el cielo que retira sus nubes
arduas y entrega el cándido naranja
augurando un día más (1041).

Las olas se acercan al afecto de quien está escribiendo, se achican para unirse a su ritmo en verso, y lo que parecía pasar de pronto se detiene, la hora quieta se desfonda, se abre un pedazo de cielo. Su color está en suspenso, cándido, y es un augurio brillante de que el paso se frena porque habrá después otro, así como otro verso, uno que “permita imaginar”, escribe Bellessi, “la muerte como un pase”. Y sin embargo, ese presentimiento de la muerte en un cambio de tonos y colores no deja de ser una hora de la naturaleza, que ignora la muerte porque es un hecho de palabras. Su silencio, que no es tal, porque el río tiene un rumor aunque parezca quieto, los insectos pululan por ahí, los poetas muertos hace siglos vienen a susurrar alguna cita en la contemplación distraída del lugar; su silencio es una promesa: la detención del instante, una felicidad fuera del tiempo en el interior mismo del lenguaje desplegado, que está hecho de ruidos en el tiempo, de letras en la hoja abstracta. El final del poema parece despedirse de ese hallazgo, ese don de la tarde, y dice: “así fue, así pasó la hora, soplo / alejándose, instante como una ofrenda” (1042).

Lo que entonces se aleja, aunque quede escrito, es también la felicidad de la expresión, el encuentro entre las palabras del poema y el atardecer al que desea referirse, con toda la intensidad paradójica de un desarrollo temporal, lingüístico, que procura alcanzar el instante suspendido, asumiendo la experiencia contradictoria de la deixis porque el aquí y el ahora, el yo, no son los mismos, al escribirse, ni están acá en el papel ni el cuerpo pasajero permanece en el pronombre del hablante. Sin embargo, ese atardecer sigue prometiendo que habrá, que pudo haber incluso, una mediación entre el poema y el alma de las cosas, como la sombra del lenguaje proyectada sobre ese momento vivido. Ginevra Bompiani, en su bello libro sobre *La espera*, escribió:

¿Qué es lo que pertenece al lenguaje en el acontecimiento? Su sombra. Este arroja una sombra sobre el pensamiento que le permite al pensamiento anticiparlo. Tal sombra no es el acontecimiento: es la potencia del acontecimiento en el lenguaje; una especie de mediación nocturna entre el lenguaje y el mundo (2021, 61).

Por supuesto, la sombra del poema nunca alcanza a tocar ese cándido naranja de un atardecer, en un lugar preciso, con una compañía, pero el intercambio de palabras posibles que se promete a la vez en el ritmo y en el acto de escribir, como si toda la atención se dedicara a lo que pasa, al acontecimiento de pronto unificado y no dividido en sensaciones sin nombre, preserva de alguna

manera la insuficiencia del fenómeno. Lo que apareció entonces, luminosamente, se acerca a la noche de los conceptos articulados en frases, en lo que pueden convertirse las palabras, pero en esa mediación nocturna que impone un ritmo tal vez no semántico, en parte involuntario, incluso heredado, se habrá de repetir un acontecimiento irrepetible. Y si de lo singular, cuya cifra está aún en la vida sin habla de la naturaleza, no se puede hablar, porque el lenguaje comunica su propia generalidad, de todos modos un tono encontrado, un matiz aludido entre el avance de lo escuchable y lo visible, podría volver a formular la promesa de la poesía: que la escritura individual sea la voz unificante de todo lo viviente; o en términos menos trascendentalistas: que la felicidad exista, en hojas, en un río, en pájaros, y hasta en la piedra llamada dura por una poesía anquilosada, aunque no sea para nosotros, que solo podemos desearla en esta mediación nocturna del lenguaje, pero que algún poema puede hacer coincidir, en su apertura y en su cierre, y que sus palabras adquieran el silencio prometedor de las cosas mismas.

II. Impermanencia

En un ensayo que ya tiene más de un siglo, el inventor del psicoanálisis relata un paseo junto a dos amigos. Uno de ellos, acaso con pensamientos sombríos, no parece querer decir nada sobre el lugar, el paisaje que los rodea. Allí todo parece alegre, en un ambiente en el que la naturaleza sigue cumpliendo con la promesa de su nombre: lo que nace. Pero el otro acompañante, un poeta joven que sin embargo ya habría alcanzado cierto reconocimiento, no se entusiasma con ese entorno ameno, que debería estimular el ánimo, incitar a la jovialidad. Frente a lo que reverdece y a lo que canta, ante los brotes nacientes, el poeta, cuya juventud lo saca del presente, no puede dejar de pensar en su fugacidad. Dice algo así: “todo lo que ahora florece y fructifica habrá de morir con el invierno”. Pero no se refiere en realidad a la naturaleza, cuyo ciclo fácilmente se reduce a la indiferencia porque también en la nieve del invierno se esconde una promesa de primavera, sino que se expresa a sí mismo, porque de igual modo podrían desaparecer, perecer, las obras que una vida se dedicó a formar: poemas, cantos, imágenes. E inclusive lo que más apreció, lo que despertó en él la pasión de escribir, todos los poemas que leyó, también estarían destinados a desaparecer.

Por supuesto, no estaba en un error el joven poeta, porque todo lo que nace tiene que morir, salvo tal vez en su reacción de tristeza. Entonces el desatador de los nudos del alma reflexiona en torno a dos reacciones que puede provocar la caducidad de todas las cosas, pero sobre todo lo perecedero de los objetos que se admiran o que se aman. Una de ellas sería esa melancolía del poeta, que ve en la primavera la inconciencia de los seres que viven para olvidar su fin. La otra es una ilusa afirmación de que lo bello no puede estar destinado sin más a la nada. Su carácter ingenuo se pone de manifiesto en la escritura bajo la forma de una exclamación: “¡No,



es imposible que [...] el mundo de nuestras sensaciones y el mundo exterior estén destinados a perderse realmente en la nada!” (Freud, 1986: 309)

La ironía de Freud no deja pasar que la exigencia de eternidad es solo un producto de la vida interior, como si lo más efímero que existe, el origen de la exclamación, de la admiración y de su propio anhelo de subsistencia, pudiera hacer un alegato contra su naturaleza íntima. La caducidad es universal y nada podría exceptuar algo bello, ni siquiera algo significativo, de su pronta o diferida aniquilación. Pero la duda, la objeción del analista contra el poeta se refiere a su tedio del mundo, a su tendencia a quitarle valor a lo que va a desaparecer solamente por esa fugacidad. ¿No vale más acaso lo que se admira porque no va a durar?

Desde el principio, como todas las imágenes más antiguas permiten conjeturar, las flores o el aspecto de un cuerpo o de un rostro fueron el símbolo o el punto de partida o la oscura analogía de un poema o del cuadro o incluso del asombro que producía un argumento sobre lo existente. Una flor que no muriese, por supuesto, no cumpliría su función, y su atracción no se ejercería sobre los cuerpos que se mueven, se alimentan y se reproducen, para morir en algún momento. Pero en las cosas hechas, en el poema o el cuadro, ¿no se esconde muy visiblemente la objeción del poeta? Porque entonces se trataba, en un arrebato de ilusión ingenua, de hacer que lo transitorio pudiese durar.

Con cierta facilidad bucólica, Freud escribe su conversación razonada. Desaparecen flores y animales, la hermosura de un rostro joven se deteriora, aunque no por ello su surgimiento resulta opacado o se muestra con menos brillo. En lo que aparece se aprecia su inicio y también se considera su ocultamiento. El mismo retorno de las estaciones puede dar la sensación de lo que no perece en comparación con el tiempo de una vida. Más complejo es pensar en la desaparición de las obras, que no es menos segura, puesto que en un lapso calculable todo lo vivo puede (o debe) cesar en el planeta, regresando así a la época puramente geológica, de minerales solos. Así, sentado en un atardecer, en medio de libros y de objetos bellos o precisos, el poeta se entregaría al ánimo cansado que le dicta un antiguo agente de la naturaleza y que le dice que nada tiene sentido, porque ninguna cosa que haga o aun las que más admira e imita podrán permanecer; o bien serán destruidas, olvidadas, o bien ya no podrán ser entendidas por un tipo de hablantes con sentimientos diferentes, o finalmente serán corpúsculos de materia, leves titilaciones ya sin observadores en un espacio que se abre hasta el máximo frío, el más oscuro distanciamiento de todos sus puntos.

Pero aun así, concluye el analista, “el valor de todo lo bello y perfecto estaría determinado únicamente por su significación para nuestra vida sensible; no hace falta que la sobreviva, y por lo tanto es independiente de su duración absoluta” (Freud: 310). Ni el poeta ni el amigo silencioso aceptan esas ideas de un consuelo basado en el puro presente: si el goce actual es intenso,

significativo, ante cosas de inconfundible perfección o seres auténticamente originales, no debería importar su duración, sobre todo si el eclipse está situado muy lejos del lapso de la propia vida. Pero la tenue luz del que ahora percibe el florecimiento o lee en la naturaleza su poema de presencia y despedida no deja de dirigirse a la oscuridad final, que espera y recuerda la nada material de donde surgió la primera chispa. Freud intuye que la renuencia de los otros dos a aceptar sus explicaciones, sus variaciones del *carpe diem*, se debe a pensamientos no dichos, a impulsos antes que pensamientos que finalmente serían frases. Reflexiona así: debe ser que se anticipan a su muerte, puesto que su percepción de una belleza natural no puede separarse de la misma transitoriedad del percibir. Esas sensaciones, lo dicho y lo no dicho, habrán de morir con el cuerpo que ahora, todavía, siente. La antigua melancolía, la pérdida de sentido de las obras y los materiales así como el ensombrecimiento del paisaje, se puede comparar así con una especie de duelo, pero su actitud silenciosa es un enigma.

¿Por qué lo que se pierde, si deja un espacio para desear otras cosas, habrá de producir tanto dolor? ¿Será acaso que lo perdido es la huella de lo no intercambiable? Si una cosa bella puede ser sustituida por otra, si un cuerpo que envejece parece reencarnar en el que ahora nace, si la flor marchitada y luego el fruto y el invierno se transformarán en el capullo del futuro, entonces no hay otra explicación para la tristeza que la refutación de todo intercambio, de toda sustitución. El poema que se destruye o se pierde no puede ser escrito de nuevo, el amigo que no dijo lo que pensaba no volverá a ese momento para expresar una observación que se desvaneció, un poeta muerto demasiado joven no verá la metamorfosis que le impondría la vejez a su manera de escribir.

El paseo estaba poblado de símbolos, o incluso de alegorías, que recordaban otras épocas, que hacían posible sospechar debajo de todo el pasto verde y alegremente descuidado las ruinas sepultadas de momentos tan hermosos como inaccesibles. Los muertos de la historia seguramente abonaban las raíces de esos árboles primaverales. Freud concluye: “La conversación con el poeta tuvo lugar en el verano anterior a la guerra. Un año después estalló esta y robó al mundo sus bellezas” (311). Se destruyeron zonas, paisajes, obras, pero sobre todo se habría disipado el sentido, el atesoramiento de su valor, se “nos mostró la caducidad de muchas cosas que habíamos juzgado permanentes”. Sin embargo, ante todo lo perdido, frente a las ruinas, el que analiza puede afirmar casi lo contrario del poeta: “Lo construiremos todo de nuevo [...] y quizá sobre un fundamento más sólido y más duradero que antes” (311). Pero ¿no es tan ilusorio ese retorno de lo destruido como la tristeza frente a lo pasajero? El único fundamento duradero tal vez consista en que nada perdura más allá de su aparición. Porque lo bello siempre es apariencia, para decirlo en una frase que en alemán sería tautológica. E inclusive la naturaleza, el entorno mismo del paseo, aunque anuncia la repetición de las estaciones, no deja de afirmar que lo bello surge en el mismo

sentido de su necesaria extinción. La historia no acumula, no construye pilares sobre los cuales colocar las obras, las cosas que permanecen, sino que muestra siempre su esencial discontinuidad. Si aparecen obras nuevas, nuevos paisajes o nuevos poemas, no van a sustituir en absoluto otros objetos perdidos. Serán más bien signos, alegorías de lo que no volverá a ser percibido. El poeta acaso se entristece porque entre la flor que el verano marchita y su propia escritura no hay más que una discontinuidad de fondo, tras la imagen de cierta continuidad simbólica: la flor alegremente se destruye, su aparición no intenta negar lo que la hizo ser, mientras que el poema se pierde en el sentido, se lee por un tiempo, aun cuando quisiera mantenerse en su apariencia; lo que en un caso le dice que sí a lo transitorio, a su propia desintegración, en el otro se resiste a lo que sin embargo configura su razón de ser: una integración pasajera. El mismo paseo es una apariencia entre la naturaleza y el arte, donde el poeta expresa naturalmente su angustia, porque va a morir y no puede olvidarse de eso en el acto, y donde el analista reconstruye los ciclos de la historia, como si no fuesen simples catástrofes naturales.

¿Qué piensa entonces el tercero, que se calla? Quizás que eso ya pasó, que el paseo repite otro paseo, que lo que parece tener sentido no es más que el retorno siempre de lo mismo: la belleza o lo que aparece ya se vio, y en eso se reconoce el paisaje que atrae o el poema que se resiste a ser leído como si nada. Después de la Gran Guerra, un joven filósofo podía decir en una conferencia: “Así, por ejemplo, se trataría de indicar que cuando ustedes constatan el carácter de apariencia de ciertas vivencias, esta apariencia va unida a la idea de lo que ha sido desde siempre, y que simplemente se lo reconoce otra vez” (Adorno, 2010: 332). La apariencia, por definición, sería siempre una superficie que indica, que señala lo anterior: algo aparece pero en verdad es lo que reaparece. Porque no podría reconocerse lo que se vivió ni lo que se leyó, mucho menos el paisaje que se admira o se escudriña, si no se diera su transformación en signo de algo más. Y como eso perdido solamente se experimenta en el reconocimiento de su ausencia, el signo único tiene la forma de un límite, la inminencia de la muerte, que el cuerpo siente y el lenguaje sustrae y difiere. Lo que aparecía ante la vista se retrae, la mirada baja, no quedan muchas palabras, salvo el sentimiento de una difusa angustia. El que no habla, el tercero del paseo, sabe que lo efímero es irrefutable y que la impermanencia segura de todo lo que diga o haga no deja de corroer la vitalidad de sus actos. No se lo dice ni siquiera a sí mismo. El pensamiento edificante de un retorno de las cosas destruidas, de los poemas olvidados, quizás haga soportable la vida, su paso, e incluso la tristeza ante lo perecedero del paisaje y la vanidad de las obras que afecta al poeta sea una promesa dirigida al tiempo que falta, porque sería el tema de una nueva escritura, fijada para consolarse o para inscribir en la materia el vacío del lenguaje. Pero el silencioso ve en la sustitución y en la palabra que comienza simples convenciones, separaciones tajantes de la naturaleza que también cambia y burbujea en las orillas de lo inorgánico. No se trata de una simple

angustia por el presentimiento de la propia muerte, si es que a un hablante le es dado imaginarse muerto, sino de un rostro amenazante, inanimado, mineral tal vez y que por lo tanto solo parece un rostro para quien lo mira; es, dice el joven Adorno: “Lo amenazante que acompaña siempre a la apariencia; el hecho de que la apariencia se lo trague todo como un embudo” (332). Porque al expresar algo que aparece, se borra ella misma, y sin embargo nada se puede describir más allá de ella. Entonces se unen la imagen y la cosa, el fondo y el remolino perceptible, en una especie de conciliación hermética por la cual “el mundo se cierra a todo sentido” (333). Lo que sería preciso recobrar entonces, si es que tiene la forma de una ley, habrá de ser la disyunción, la distancia afirmativa, en una palabra dividida de sí misma, entre su materia y su indicación, entre cantidad sonora y cualidad semántica, que vuelva a suponer que el hablante efímero, el poeta-analista-que-calla, está separado de lo que mira, pero le dice al instante de la aparición, de su admiración, de lo que ansía: “sí, quise esto”.

Porque hay alguien que lo percibe puede decirse que lo precedero se muestra como tal. Y así la vegetación, su verdor de estación, empieza a parecerse a los poemas escritos, a los ya leídos, que habrán de destruirse probablemente, pero que seguramente, tarde o temprano, habrán de olvidarse. Entonces lo que permanece, una materia acaso inexistente, solo podría estar en un lugar inaccesible, inaudible, en el que se escucha sin oídos el comienzo de las palabras bajo la ley de un ritmo. Al menos sería el origen imposible de lo que una superstición antigua consideró poesía: el rumor solitario de las hojas en el interior del bosque. Cuando los paseantes se hayan ido, transitorios, algo se agitaría aún en cada brizna de lo impermanente. Pero de nuevo el poeta, ya ausente, transportado por la mano que lo conduce al papel, con breves pasos que le dan golpes mentales para romper las frases que se suceden en su cabeza, vuelve a poner su propia melancolía en esa imagen: un paisaje donde no hay nadie, un tema para el poema, que describe la no aparición, puesto que no se mira, de una belleza sin embargo insistente.

Se dice que Demócrito escribió: “la palabra es la sombra de lo fáctico”. Lo que tal vez pueda interpretarse como advertencia de una distancia: el que hablaba, el que ahora escribe, proyecta una sombra sobre lo que ya no está, el hecho percibido. Al volver del paseo, y a pesar de los consuelos reconstructivos del analista, el poeta intenta escuchar el inaudible rumor de una infinidad de hojas solitarias. Pero la palabra griega no se refiere principalmente a un hecho natural. Hannah Arendt, en su *Diario filosófico*, medita sobre esa media frase del filósofo supuestamente risueño: *lógos gar érgou skin*, donde *érgon* puede ser un acto o un suceso pero remite también a una obra, o sea que incluso la palabra es la sombra del poema hecho, como si el logos fuese más bien, antes que orden o articulación, el rumor escuchado en el origen de la cosa por hacer, por escribir. Pero ¿a qué apunta la supuesta “sombra”? *Skiá*, que también significa silueta o contorno, indica cierta oscuridad, puede ser un fantasma, en el sentido homérico del

“alma de los muertos”. Las palabras del diálogo en un paseo fugaz proyectan un fantasma sobre la obra que se intenta proseguir. Lo que piensa quizás el poeta taciturno es que tal vez eso que hace, su *érgon*, los poemas, no sea nada, la sombra de lo que pasa y se esfuma. En *Antígona*, el “ángel” pusilánime de Sófocles, que va y viene con noticias que no quiere dar, dice que no pagaría ni *kapnou skias*, la “sombra del humo”, por un reinado fugaz, si no es acompañado de placer, *hedoné*. Por lo tanto, volviendo a Demócrito, lo decible es una sombra, se esfuma, y ni siquiera su fijación en una obra, su escritura, lo puede absolver de su carácter originario: la aparición transitoria, que es el mismo rasgo que define a un cuerpo, el viviente.

Arendt comenta en su diario: “la palabra mantiene en la aparición lo hecho, que es fugaz; pero lo mantiene solamente como sombra” (2006: 735). Por eso también el fantasma de Aquiles, siglos antes de los reflexivos Demócrito y Sófocles, podía decir que era mejor ser cualquier cosa, un pájaro, un arbusto, un trabajador manual, en la luz que atraviesa todas las hojas incontables de un bosque, antes que una sombra, una obra material, en el reino de las sombras. Las cosas que son, limitadas, tienen que desaparecer, como bajo una ley, según lo que parecía decir Anaximandro, bastante antes de un *logos* clasificatorio: “las cosas que son de hecho sufren una de la otra castigo y venganza por su injusticia, siguiendo el decreto del tiempo”, en la traducción de Giorgio Colli (1992: 155).

No es de algo no perecedero de lo que se trata entonces en la poesía, como actividad, sino de la captación de eso mismo que pasa, el silencio de las cosas, en la repetición de las palabras. Nada vuelve allí, nada se sustituye, salvo la *hedoné* de poder decir algo que no se refiere a una cosa, sino a todas las cosas. ¿De qué habla, por ejemplo, un largo poema en endecasílabos de Diana Bellessi, que es en verdad una corona de catorce sonetos sin rima, o sea catorce partes de catorce versos cada una?

Se titula “La corona”, y al parecer se publica por primera vez en 2009, como un apéndice de su *Poesía reunida*, pero fuera del índice, en una sección aparte que se distingue con el nombre de “Pista oculta”. Pudiera ser que el largo poema, o la serie de poemas encadenados, fuese un rastro para seguir, que indique algo sobre toda la poesía anteriormente escrita, o bien puede ser una simple ironía que alude a un escrito fuera de los libros, agregado como un suplemento inesperado, ya que el lector solo podrá encontrarlo abriendo el grueso volumen, oculto entre el último poema del último libro que enumera el índice y este mismo índice, profuso y detallado, que abarca veinte páginas de títulos.

“La corona” entonces habla de dos cosas, pero que contienen todas las cosas: una mano apoyada, en reposo, y una flor, tal vez más pensada que presente, una rosa. Mano y rosa están compuestas de cinco elementos, que se pliegan y se repliegan, dedos, pétalos; pero también, en cada fase del poema, se despliegan porque son

cualquier
cosa que la materia cubre de seda
en dorada proporción que hoy oculta

su segura y entera disolución
mañana
(Bellessi, 2009: 1195).

La mano, por ejemplo, joven y vieja a la vez, está envuelta en la seda de su apariencia, “morena”, la primera palabra del poema. Tiene un ropaje de venas y nervios, se adivinan los huesos, los tendones del movimiento que hace, cerrándose o abriéndose. Pero esa apariencia, una mano apoyada junto a un muelle de madera, no solamente envuelve como por capas su constitución, su modo de ser, sino que oculta la segura disolución (como el endecasílabo que amenaza disgregarse en la sílaba supernumeraria que lo acerca a la prosa). La mano no va a durar, y apenas si puede decirse que dura más que una rosa, ni podría decirse que habrá de durar más que los ciento noventa y seis versos de la corona. Sin embargo, su retorno, su insistencia, se refleja en la descripción perpetua de lo que no tiene otro nombre posible que el de “belleza”, su aparición detallada como reaparición, el reconocimiento de su brillo. Y la forma del poema señala esa reaparición incesante: no hay un punto que divida esa “corona”, y los encabalgamientos prosiguen metódicamente cada frase no solo entre verso y verso, sino también entre cada estructura de soneto y la posterior. Por eso el sentido del último verso, el único heptasílabo, luego de ciento noventa y cinco endecasílabos, parece el de una caída, un despertar del sueño de la permanencia que se llamó belleza, y una vuelta a la prosa, a su ruido suspendido por un tiempo; los únicos puntos escritos son los tres suspensivos puestos justo al medio, al comienzo del octavo soneto, y al final, que parecen quebrar o interrumpir el ritmo sostenido, conseguido, sin dudas “hecho” con esa materia de pura sombra que son las palabras, y entonces “la luz se lleva todo / en vórtice sutil...” (1202). Pero antes, en todo su despliegue, ¿qué pasó en el poema? La contemplación de la mano, el pensamiento de la rosa, un ritmo de otros siglos que vuelve en el presente. Pero esa mano es una particular, no una idea, atesora entre sus dedos el tiempo de una vida, teje en lo invisible su propia duración que sigue y que viene de antes y que se puede recordar, incluso leer en su aspecto: “de secretos veranos destinados / a trenzar en color todos los hilos / y lo suelto y lo asido” (1196). O bien: “atesora entre los dedos / los rojos resplandores de esos días / que la mano ligera echó a vivir” (1197).

El movimiento potencial de la mano puede soltar, puede tomar una cosa, aunque también puede repetir un modo de agarrar algo “cuando el índice / besando el pulgar en cerradura / atesora el amor de cada cosa” (1197). Ese beso de los dos dedos prensiles que se cierran sobre la

cosa, ¿no es acaso el gesto de tomar el lápiz, la birome, para escribir los mismos versos que atesoran un momento, su recuerdo más inasible que un florecimiento estacional? Porque la cosa, en estos sonetos sin rima, aún resuena en el ejemplo tradicional de su aparición fugaz, su brillo de ocasión, la rosa. Y la misma “mano en cerradura” después se abre para dejar que se vuele la disolución de lo que pudo admirar, “pétalos”, digamos, “en el torrente líquido del aire”. Así también la mano se abre como otro brillo ofrecido al poema para pensar en lo que dura y en lo que pasa:

porque los dedos
como alas desplegadas bajo el sol
que ilumina la tarde en la madera
se han abierto y el muelle entero brilla
sobre la fuerte mano trabajada
por tareas infinitas casi vieja
aunque joven todavía (1198).

Y sin embargo, la mano no es una unidad, la reunión de su propio despliegue; tampoco hay simetría en el número cinco, ni en la superposición de pétalos de rosa; solo existe el abrir y el cerrar, lo que se mira abriéndose y se piensa al cerrarse. La poeta más filosóficamente aún puede esperar entonces “que duerma la razón por un momento / y nosotros más allá de la razón / miramos a través de la ventana” (1198).³ Puesto que el brillo de la mano, la imagen de la flor, la luz de la tarde junto a un muelle son vistas no unificables, tal vez sueños dado que la facultad de organizar cosas y dividir las entre existentes y ausentes está dormida. Sin embargo, el poema no describe tanto, más bien busca un sentido de esa pluralidad de cosas, de cada cosa que se vuelve única y anuncia su diferencia irreductible, o sea la serie de números primos o indivisibles salvo por sí mismos: “en la búsqueda de aquello / donde dos y tres y cinco... pero uno / nunca” (1198). Y la figura antigua del polisíndeton viene a destacar que es una serie discontinua, y los puntos suspensivos agregan esa idea de la razón que no tiene representación, lo que no tiene imagen, el infinito.

³ Este verso, “y nosotros más allá de la razón”, que por su regla prosódica tiene una sílaba de más, por lo tanto un dodecasílabo que en la lectura se pierde en medio de la corriente de endecasílabos, podría señalar acaso, involuntariamente, esa interrupción de la razón, solo por mencionarla, como si la racionalidad irrumpiera en un intersticio del poema, que va siguiendo su ritmo, es decir, su impulso no semántico, confirmando acaso con los cinco dedos desplegados de la otra mano, la que no escribe en cerradura, la cantidad de sílabas: una mano, otra mano, y un dedo más. En este verso, entonces, más acá de la razón del poema, se traba como una sílaba suplementaria, un paso en falso casi imperceptible, el conflicto entre la sensibilidad, el oído que compone su ritmo y la mirada que recompone la escena, y la enseñanza, que debiera inclinarse ante lo sensible y no ser una ley anterior, unificada, que rebaje las inclinaciones inmediatas, musicales.



La serie de las cosas, que no pueden reunirse en una sola, produce un ritmo que al mismo tiempo mide y desordena, como en el endecasílabo que se abre en heptasílabos y pentasílabos, o a la inversa, y que siempre puede tener sobrantes, los tetrasílabos y octosílabos ocultos en sus once unidades, donde los primos predominan y desarman la simetría de esos pocos pares, en una suerte de “melodía”, dice el poema,

liberta y desmedida en el hondo
corazón de nosotros y las cosas
atados a la rueda como vemos
a lo lejos se atan las estrellas
en galaxias tenaces y perfectas (1200).

Se trata pues de una regularidad no geométrica, sino musical, ya que las estrellas no trazan círculos ni rectas, pero en su aglomeración parecen dibujar, espiraladas, algo así como flores, alas, imágenes que parecen articulaciones de una mano, un manto finalmente tras el cual hubiese un fondo, el mismo núcleo inaccesible en la poeta que escribe y en la dueña de la mano que recuerda, en los seres que las rodearon esa tarde, la rosa, el muelle y la luz. Por ese vistazo al cielo, “mirando en la ventana infinita”, la poeta descubre de nuevo que no puede separar lo existente de su deseo, que no se desata solo por la escucha de un ritmo, por un lado, el apego a sí mismo, y por el otro, la experiencia imposible de su propia disolución, como “único sujeto atado y solo” (1201). De esa soledad la rescata el mismo fondo melódico, que no es otra cosa que un lenguaje desde la perspectiva de su pérdida, de su irracionalidad sin embargo significativa, y a lo cual Diana Bellessi llama aquí una “red”. Pero también le agrega un insustituible epíteto, porque es “piadosa”, porque recoge al sujeto, lo saca de su aislamiento propiamente lingüístico, de su futura muerte inexorablemente física,

recordándole
su abisal pertenencia no sabe a
qué o a quién además de lo perdido
donde irá a perderse un día él también (1201).

Y esa red tal vez no sea el poema, un poema particular, sino todos los posibles, así como todas las lenguas que existieron y existen, pero su imagen se comprueba en lo más cercano, en esa mano que se describe y al mismo tiempo se sustrae de toda descripción:

red
de fina metalurgia que sostiene
tersura de la piel, corsé de venas
y nervios engarzados solamente



para una acción continua (1201).

Porque la mano no es solo una apariencia, una piel que envuelve su estructura adivinada, sino que promete sus actos, los recuerda, gestos de trabajo o de amor, que habrán de limitar la apariencia ilimitada, el infinito de la materia dispersa en el espacio y brillando al caer la tarde: “es el límite dando forma dulce / a lo invisible que es ilimitado” (1202). Hay entonces algo visible que puede circunscribir lo que no tiene límites, lo invisible, que es apenas un sentido, un momento del tiempo dicho en palabras. Pero también las palabras, para tener sentido, necesitan su límite, la mano tiene que ponerles un fin, además de la medida sostenida, rítmica, que a la vez las impulsó y las retuvo a cada paso, en cada verso, de modo que “esta mano en su alado gesto ahora / solicita el discurso del silencio”. La corona tiene que terminar, e interrumpirse súbitamente, para guardar silencio y guardar ese momento de contemplar la mano ajena, que sin cerrarse nunca del todo pudo rozar la rosa fugaz y la apariencia perpetua de galaxias, pero que sobre todo contiene, gracias al poema hecho, “la tarde sobre el muelle de madera”, aunque la luz después se lleve todo, en el final que ya cité, hacia la suspensión definitiva, la página otra vez blanca.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1980). *Teoría estética*, Madrid, Taurus. Traducción de Fernando Riaza.
- (2004). *Teoría estética. Obra completa 7*, Madrid, Akal. Traducción de Jorge Navarro Pérez.
- (2010). “La idea de historia natural”, en *Obra completa 1*, Madrid, Akal.
- Arendt, Hannah (2006). *Diario filosófico*, Barcelona, Herder.
- Bellessi, Diana (2009). *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Bompiani, Ginevra (2021). *L’attesa*, Roma, Luca Sossella editore.
- Colli, Giorgio (1992). *La sapienza greca II*, Milán, Adelphi.
- Freud, Sigmund (1986). “La transitoriedad”, en *Obras completas XIV*, Buenos Aires, Amorrortu.

