

“Si fuera un par de ojos”: Vilariño, la palabra ciega

Sebastián Urli*

University of Pittsburgh

...y oyendo en tus ojos y no en tus palabras...
Julia de Burgos



123

Entre las entradas del 18 y 19 de agosto de 1941 Idea Vilariño escribe en su diario algunos conceptos que datan como de 1940 y aclara que, pese a que estas entradas no aparecen en las correspondientes a 1940, continúa copiando nuevamente en esa sección. De estas supuestas transcripciones que alternan la cronología del diario quisiera considerar una parte para usarla de punto de partida:

Se han soltado las cadenas. El ser desnudo es tan liviano que parece que se hubiera dejado de ser por un instante pero para llegar a él hay que pasar por un punto en que no sabemos si hemos llegado o si nos hemos hundido en el pozo sin fondo de la locura. Pero el instante es precioso. ¡Se ve todo tan claro! La cadena de las palabras ha caído junto con las otras. Solo hay una conciencia frente al todo. Solo son dos ojos infinitamente serenos y ávidos. Por eso después las palabras no sirven. Por eso tengo que detenerme aquí. Y entonces, ¿qué? –nada.

* Es profesor y licenciado en Letras en la Pontificia Universidad Católica de Buenos Aires y magíster en Hispanic Languages and Literatures por la University of Pittsburgh donde actualmente cursa sus estudios de doctorado con la dirección de Daniel Balderston. Asimismo está realizando un codocorado en la Université de Paris 8 con la dirección de Julio Premat. Ha publicado artículos en *Variaciones Borges*, y su tesis se centra en los procesos de autofiguración y en los usos de imágenes y retratos en la poesía de Borges, Gelman y César Fernández Moreno. Sus áreas de interés son la teoría sobre poesía lírica, la poesía argentina y la uruguaya del siglo xx y la filosofía, especialmente en relación con la estética.

Pero se ha comprendido y después de haber visto hasta tan hondo, todo lo demás parece mera superficie (199).

Como se puede apreciar, en este pasaje encontramos algunos elementos y algunas actitudes que son recurrentes en los poemas de este período (y en muchos de los poemarios posteriores), como la desnudez del ser o las categorías, siempre problemáticas, de la locura y la aniquilación de la identidad. Sin embargo, lo que me interesa retener aquí es, por un lado, la preocupación del yo del diario por la (in)capacidad del lenguaje para nombrar y, por el otro, la visión de lo hondo, en el sentido amplio de aprehensión, pero también en particular, esto es como proceso y producto propios del sentido de la vista. Es ese espacio liminal entre las palabras y la visión, espacio que quisiera proponer, se identifica con el espacio y el tiempo del poema, que es lo que me interesa destacar aquí puesto que se trata de una constante en los denominados “poemas anteriores” de Idea y en las entradas de su diario de 1941 y 1942.¹

Antes de pasar a analizar el poema “Quiero morir” de 1944, quisiera comentar y describir brevemente algunas entradas y algunos versos que aparecen en el Diario de juventud de Vilaríño, en los cuales esta oscilación entre la palabra y la visión está presente. Mi limitaré, por cuestiones de espacio, solo a algunas entradas de 1941 y luego, hacia el final, a una de 1942 puesto que son años previos pero cercanos al poema que me interesa y que dialogan (in)tensamente con él.

La entrada citada al comienzo de este ensayo no es la única que presenta esta oscilación entre la visión y la (in)capacidad de las palabras. Así, por ejemplo, en la transcripción en el diario de una carta a Manuel Claps, de junio de 1941, Idea le confiesa a quien sería uno de sus amores:

Yo sé que mi manera de ser le ha chocado [...] Estoy un poco deformada y un poco fuera de ambiente. Entonces veo distinto y juzgo de otra manera. Todo lo que me suena a hueco me repugna y provoca esas reacciones que le disgustan y mi lenguaje se hace brusco y se resiente porque hablo poco y desde no hace mucho tiempo de esa manera y me faltan las palabras (176).

En otra del 9 de julio de 1941, también en relación con Claps, escribe: “No te lo puedo decir; tengo que escribirlo. Pensaba en tus ojos y en tus labios y en tu cabeza noble, y en que un día se desharán como se deshicieron los ojos únicos de mi madre, y su amor, y todo, todo, ella” (179). Y en una tercera, del 18 de agosto de 1941, justo antes de pasar a transcribir las entradas del 16 de abril de 1940 que alteran la cronología, confiesa:

1. Todas las citas de los poemas anteriores, a menos que se indique lo contrario, pertenecen a la *Poesía completa*, publicada por Cal y Canto en 2002. Las cursivas pertenecen a los originales.



Idea y Manuel Claps.

[...] digo que no he perdido mis veinte años porque logré aprehender algo que vislumbraba desde hacía tiempo. Ahora he visto. He visto y me he sentido perdida. Y quiero escribir esto porque de vez en cuando la corriente me arrastra. Pero cuando lo escribo quedo vacía. Las palabras; las palabras. Pero ahora no puedo decirlo y no puedo porque estoy demasiado lejos (192).

En estos tres casos encontramos una relación particular entre el ver y la posibilidad de articular pensamientos y sensaciones en palabras. Así en el primer ejemplo, la peculiaridad de la visión se debe a una supuesta deformidad, a un posicionamiento-otro con respecto a los demás, nunca nombrados, frente a los cuales el yo se proyecta y trata de definirse; en el segundo, en cambio, los ojos, en tanto materialidad física por un lado y figura retórica (metonimia) por el otro, se vinculan primero con aquel al que el yo dice evocar (Claps) y, debido a una traslación afectiva, con la madre muerta. Los ojos aquí, como se aprecia, no tienen únicamente un valor positivo en cuanto pertenecientes a personas amadas, rasgo que sin duda aparece, sino que además conjuran una ausencia y la posibilidad acechante de la desintegración. Finalmente, en el caso del tercer ejemplo, lo que destaca es la visión como aprehensión y como hecho consumado. Ya no encontramos el “veo” del primer caso, sino un “he visto”, que, si bien aún con un pie en el presente, indica que la acción, su insistencia, viene de antes.

De todos modos, y pese a las diferencias señaladas, estos tres ejemplos nos permiten apreciar cierta obsesión de parte del yo del diario en lo que a la visión se refiere; obsesión que en los tres casos se relaciona con la ambivalencia entre el deseo y la imposibilidad de decir, de usar las palabras y el acto de escritura, el cual, aun cuando vacíe al yo, es practicado por este, como ocurre en el tercer caso. Tenemos entonces un yo-vidente (que como se verá con el poema “Quiero morir” está lejos del o de la poeta vate) al cual las palabras no parecen alcanzarle y que, no obstante, enuncia y escribe incluso cuando patentiza la distancia (nietzscheana, tal vez) entre lo que ve y desea comunicar, y las palabras para comunicarlo. ¿Por qué entonces, y esto es una pregunta que la Idea del diario se hace más de una vez con respecto a sus memorias y a sus versos, escribir?

Quisiera, antes de prodigar algunos otros ejemplos y con el fin de esbozar una respuesta a la pregunta anterior, realizar un pequeño *excursus* teórico. En el capítulo 4 de *The End of the Poem*, Agamben parte de unas líneas del poeta italiano Pascoli para reflexionar sobre el lenguaje poético. Las líneas en cuestión (the language of the poet is always a dead language [...] a curious thing a dead language used to give a greater life to thought) le permiten a Agamben, mediante citas de San Agustín, San Pablo, Dionisio de Tracia y el propio Pascoli, entre otros, realizar una arqueología de lo que considera un lenguaje muerto, en la cual lo que está en el centro es

cierta potencialidad de significar y no un significado semántico concreto. Tras comentar el uso de términos extraños, extranjeros a la propia lengua, difíciles de desentrañar (que engloba bajo los rótulos de *glossolalia* y *xenoglosia*) y el uso de onomatopeyas (y el ejemplo en cuestión, en este caso, es la voz de los animales puesto que puede articularse en la letra pero cuyo significado los humanos no podemos desentrañar), Agamben propone que el lenguaje poético es un lenguaje muerto, esto es cifrado en la *grammata* (la letra) a partir de dos muertes. Explica:

It is only in dying that the animal voice is, in the letter, destined to enter signifying language as pure intention to signify; and it is only in dying that articulated language can return to the indistinct womb of the voice from which it originated. Poetry is the experience of the letter, but the letter has its place in death: in the death of the voice (onomatopoeia) or the death of language (glossolalia), the two of which coincide in the brief flash of *grammata* (71).

Más allá de los ejemplos de las onomatopeyas y de la *glossolalia* utilizados por el filósofo italiano para arribar a la postulación de ese espacio liminal, que no es la tumba indistinta de la voz, ni un significado articulado (puesto que ni la *glossolalia* puede eliminar completamente el significado ni la onomatopeya puede ser articulada en una dimensión semántica “clara”), lo que me interesa subrayar es justamente la idea de una pura intención de significar que lejos de impedir el lenguaje lo potencia como medio de expresión que ya en su intento de expresarse produce sentido y deja abierto el proceso de significación. De allí que ese lenguaje muerto (o, para decirlo de otro modo, ese lenguaje que es pura potencialidad y que es el resultado y el proceso de la intersección, para Agamben, de dos tipos de muerte) sea justamente lo que motiva el pensamiento, el que le otorga, para usar un antónimo fácil, su vitalidad. Y si bien es cierto que esa pura intención de significar, que menciona Agamben, podría leerse como una característica propia del lenguaje poético en general y no como un rasgo exclusivo de Vilaríño. Creo, sin embargo, que cada poeta trabaja ese espacio liminal de modo diferente y de allí que lo que me interese sea estudiar las especificidades que Vilaríño pone en juego para lidiar con esa intención de significar.

En el caso de Vilaríño, lo que acontece no ocurre en un plano de onomatopeyas o *glossolalia* (de hecho los términos en sus poemas son bastante sencillos y claros, y no hay muchas onomatopeyas), sino más bien en un nivel intermedio entre la desconfianza hacia, o la imposibilidad de, la palabra “al” y para trasladar aquello que vislumbra en la visión, y la amenaza del “relámpago” que supone esa visión en la medida en que es completamente inarticulable. Si el yo del diario precisa escribir o enunciar, aun cuando lo que escriba o enuncie sean los límites que suponen las palabras, o los ojos lastimados, o el yo quebrado por la visión, es porque confía en esa potencialidad que le procura la letra (entendida como grafía escrita

pero también como fonema, sintagma y morfema) y su intención de significar capaz de evitar la disolución completa del yo y al mismo tiempo la disolución completa de la potencialidad, siempre aterradora, de la visión. Téngase a bien considerar pasajes como este donde la “visión relámpago” es mencionada explícitamente:

A veces, repetidas veces vivía algo como un despertar [...] En ese momento, como en un relámpago, yo sabía que veía, comprendía lo que era. Era como si por un instante perdiera todo lo que me acostumbraba al mundo y a las cosas y viera con asombro y desprovista de lo que no fuera una conciencia todo eso, y sobre todo, a mí misma [...] Lo que era nuevo, entonces, era verme en tanto que ser. Pero pasado ese instante, eso que veía ya no podía decirlo, no lo podía traducir en palabras, casi no podía asirlo. Cuando quería expresarlo me decía: –He visto–, y nada más. (193).

Si aceptamos esta caracterización de lo lírico como espacio liminal, los comentarios del diario adquieren otros matices mucho más significativos y lo mismo los poemas éditos con los que dialogan. En una alusión a su amiga Faby, escribe Idea: “Mis ojos fueron destrozados por un resplandor terrible y ahora ya no tengo más que sombras. Y, sin embargo, para mí es todo tan lívidamente claro! Faby, a veces, muchas, no puedo decir lo que quiero decir, por eso voy a copiar algo que escribí hace poco” (185). Obviamente lo que sigue a continuación es un poema, en este caso uno que, con algunas variantes, fue publicado como “Oye”, en el cual el inicio de la primera estrofa reza, “Oye,/ te hablo a duras penas,/ con la voz destrozada”, y el comienzo de la última, “Yo no soy yo ni nadie./Estoy deshecha, muerta,/no soy nada” (25), en el que se aprecia la compleja articulación entre la ceguera (el yo de esa entrada del diario se asemeja a Tiresias en tanto ciego-vidente), la visión, pues todo es, pese al destrozo de los ojos, tan claro, el poema. La persona (en el sentido etimológico latino de este vocablo) Idea, la del diario, no puede entonces ver y, sin embargo, aprehende. La persona-Idea no puede decir lo que quiere porque, como hemos explicado, las palabras no le sirven y, sin embargo, lo que sigue a la afirmación de imposibilidad es, paradójicamente, la potencialidad inscrita en esa espacialidad y esa temporalidad particulares que es todo poema, el cual, para seguir con la idea de Agamben, se propone como ese límite entre el mero sonido desarticulado y la significación particular. Es la intención de significar lo que importa, intención que puede prescindir de un par de ojos “sanos” o de una articulación verbal “clara”, pero que no puede dejar de hacerse patente en el poema que es justamente aquello que con-figura, es decir, aquello que da forma a esa intención y que es con-figurado por ella.

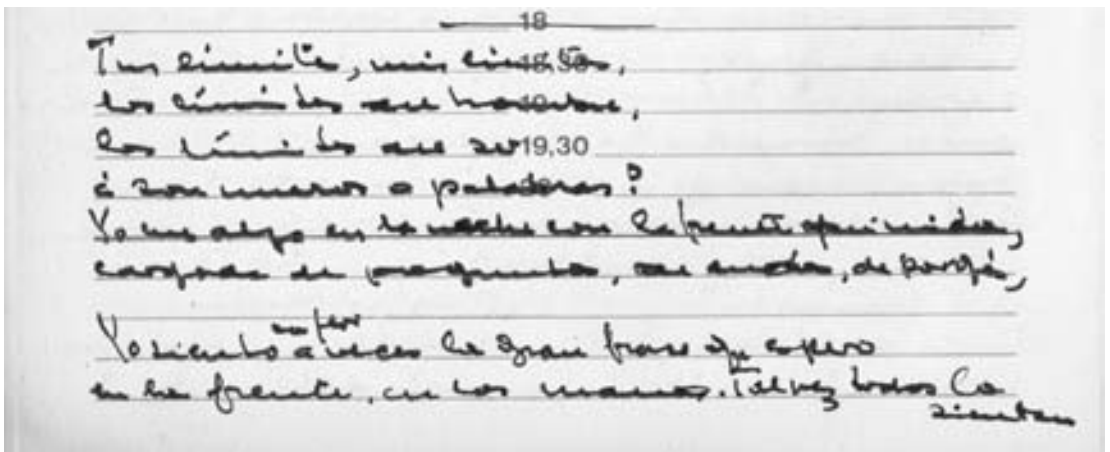
Este no es, por supuesto, el único momento del diario en que junto con la reproducción de cartas o los pensamientos de Vilariño aparece un



poema completo o algunos versos. En la anotación al 9 de octubre de 1941 tenemos un poema inédito en el cual el tema del pensar, el ver y el decir se articulan en torno al problema de los límites. He aquí la última estrofa donde parecen haber sido puestas en verso las afirmaciones de Pascoli, sobre el lenguaje muerto y su importancia en la expansión del pensamiento:

Tus límites, mis límites, los límites del hombre...
 no son más que palabras. Yo quisiera saber
 la lengua sin palabras del pensamiento puro
 para decirte un día esta angustia de ver (230-31)

La diferencia de la sentencia de Pascoli con la que Agamben inicia su capítulo es que en el plano del enunciado aquellas expresan una aseveración (el lenguaje muerto de la poesía produce pensamiento), mientras que en el caso de estos versos todo se reduce a un deseo, deseo de traspasar esos límites que imponen las palabras con el fin de emplear una lengua que no trafique con ellas sino con el pensamiento puro. Ahora bien, ese anhelo de una lengua del pensamiento puro es mencionado con el propósito de manifestar otra cosa muy puntual y compleja: “esta angustia de ver”. Y si esta angustia de ver es compleja y es puntual, es justamente por el adjetivo demostrativo que la antecede. Al colocar “esta angustia” el yo patentiza que dicha angustia no pertenece al ámbito de lo probable-lejano, al ámbito del deseo, como el resto de la estrofa sino, por el contrario, esa angustia ya existe, de allí la cercanía con el yo. Esa aproximación con el sujeto nos remite una vez más a la pura intención de significar, puesto que lo que tenemos aquí es una tensión entre los límites de las palabras y la angustia de la visión (que no puede manifestarse en palabras). Sin embargo, el hecho de enunciar la imposibilidad de la palabra y esa angustia de ver erige al poema en ese espacio liminal ya mencionado en el cual la necesidad de poner en palabras la visión genera “esta angustia de ver” (que es en verdad la angustia del ver, de la visión en tanto que no correspondida por las palabras), a la vez que dicha angustia de(l) ver es la que permite la enunciación, la que motiva el decir del yo y la que sella la pura intención de significar del poema.



Esto no implica que la tensión se resuelva sino más bien todo lo contrario, se mantiene y se la busca como única posibilidad de existencia de lo lírico y del sujeto que en dicho espacio se conforma, aun cuando la tensión pueda tornarse incomprensible o absurda por momentos, como lo manifiesta esta entrada del diario que Idea apunta cuando retoma, tras colocar las de 1940, las anotaciones de 1941, y la cronología regresa a su orden “tradicional”, “Espacio, tiempo, palabras usadas. Yo quise decir con palabras lo que vi. Pero como es cuestión de ver y no de hablar o de pensar con palabras todo parece perder un poco de sentido” (199). O como vemos en la anotación del 9 de setiembre de 1941:

[...] Todo impuesto. Todo impuesto. ¿Y qué? ¿qué? La que habla, la que actúa, la que quiere ¿yo? Sí, indudablemente alguien. Yo. ¿Y eso mudo, silencioso, ojos por encima viendo todo lo otro, ¿yo? Por momentos no comprendiéndolo (216).

Para retomar a Culler en su análisis de algunos apóstrofes de Baudelaire: the apostrophe to the self presupposes the animicity that it explicitly denies. This is a modern sublime in which self-loss, despersonalization, and alienation are evoked in hyperbolic acts that construct the self negatively and offer the reader a taste of that thrill of self-evacuating self-construction (Comparing, XII). Esta última entrada del diario y la tensión en que se fundan y se funden los versos analizados, así como la descripción de Culler de un tipo particular de apóstrofe (el de uno mismo) con el que tanto el diario como los poemas de Vilariño parecen regodearse, se conectan con algunas de las reflexiones de este crítico sobre la poesía lírica, reflexiones que pueden servir de umbral al análisis del poema que me interesa.

Como es sabido, Culler distingue entre un tiempo del discurso y del relato en relación con la temporalidad que el apóstrofe inaugura en el poema y que difiere de aquello que puede narrarse. El “ahora” del poema, ya de por sí particular y único, se vuelve aún más complejo cuando se utiliza el apóstrofe, puesto que: located by apostrophes, birds, creatures, boys, etc. resist being organized into events that can be narrated for they are in the poem as elements of the event which the poem is attempting to be (“Apostrophe”, 66). De allí que años más tarde Culler, y ya en otro ensayo, retome la idea de una temporalidad diferente, de una temporalidad que está en devenir (y por eso la dificultad para hablar de eventos y de colocarlos en una secuencia narrativa): the fundamental characteristic of the lyric [...] is not the description and interpretation of a past event but the performance of an event in the lyric present, the eternal now of the lyric. What lyrics demand of the world is often something to be accomplished by the performativity of lyric itself” (Comparing, xi). Esta performatividad resulta central para el yo del diario y de los versos que he revisado hasta el momento, puesto que es otro modo de referirse a esa pura intención de

significar que retiene algo de la visión que la palabra, en su (in)capacidad, tergiversa pero que al mismo tiempo permite evitar el “relámpago” de una visión totalmente inarticulada. Pasemos, para aclarar un poco esto último, al poema en cuestión “Quiero morir” de 1944.

Quiero morir. No quiero oír ya más campanas.
La noche se deshace, el silencio se agrieta.
Si ahora un coro sombrío en un bajo imposible,
si un órgano imposible descendiera hasta donde.
Quiero morir, y entonces me grita estás muriendo,
quiero cerrar los ojos porque estoy tan cansada.
Si no hay una mirada ni un don que me sostengan,
si se vuelven, si toman, qué espero de la noche.
Quiero morir ahora que se hielan las flores,
que en vano se fatigan las calladas estrellas,
que el reloj detenido no atormenta el silencio.
Quiero morir. No muero.
No me muero. Tal vez
tantos, tantos derrumbes, tantas muertes, tal vez,
tanto olvido, rechazos,
tantos dioses que huyeron con palabras queridas
no me dejan morir definitivamente.

Para comenzar tenemos un poema que se inicia con el mismo verbo, en dos oraciones consecutivas dentro de un mismo verso, pero con signo contrario. La primera es obviamente la manifestación de un anhelo. La segunda, la de un rechazo. Ambas, sin embargo, apuntan en la misma dirección, dirección que no es, como puede parecer a primera vista, la disolución del yo en la nada sino más bien la puesta en escena de la tensión, que he descrito en las páginas previas, entre la (im)posibilidad de la palabra para decir la visión y la intolerancia de una visión relámpago totalmente inarticulada. Así entonces, el “quiero morir” es al mismo tiempo el síntoma de la impotencia ante la incapacidad de las palabras y del pavor ante la revelación que se busca ver, mientras que el “no quiero oír las campanas” es exactamente su reverso (o su anverso, nunca se sabe), el temor ante la insuficiencia de traficar solo en palabras, en campanadas y también la impotencia de no alcanzar la revelación, manifestada en ese desesperado y desesperante rechazo al oír. Si en el “quiero morir” está implícito el rechazo a las palabras en tanto incapaces para aprehender la realidad de la visión, y de ahí el deseo de muerte, en el rechazo al oír las campanas puede leerse como una negativa a seguir traficando en el nivel de dichas palabras. En lo que a la visión se refiere, en “quiero morir” se trata de un deseo directo de fundirse con la visión en desmedro de las palabras, mientras que en “no quiero oír ya más campanas” se trata del temor y el tedio frente a las campanas (frente a la incapacidad de las palabras que, para lo que nos

importa, equivalen a las campanas) y de allí el rechazo, producto de la impotencia, al no poder alcanzar la visión.

Luego siguen una serie de versos en los que el yo lírico femenino expresa algunas de las formas que adquiere tanto el pavor como la impotencia y el tedio, y de allí las descripciones sombrías como las de “una noche desecha y un silencio agrietado”. Pero si el silencio se agrieta es porque alguien interpela y produce la grieta y, por ende, el llamado. Un poco más adelante eso se hace patente: “Quiero morir, y entonces me grita estás muriendo, / quiero cerrar los ojos porque estoy tan cansada.” ¿Quién o qué le grita al yo lírico? ¿El coro sombrío, el órgano imposible, su desdoblamiento apostrófico del que hablaba Culler? Probablemente todas estas posibilidades ya que cada uno de dichos interlocutores no es más que un rostro, una persona (en el sentido etimológico latino) que (des)cubre ese espacio liminal que es el lenguaje poético (y el poema en tanto figuración y manifestación del mismo) cuando ha dejado el ámbito del magma primigenio del sonido desarticulado o de la visión relámpago y que no se ha constituido en campanas o palabras que, en su necesidad de alcanzar una significación semántica particular, se cierran a la pluralidad y la potencialidad del lenguaje.

No debe sorprender entonces que quiera cerrar los ojos porque está cansada: la visión, al igual que la palabra, o mejor dicho, la visión y la palabra cuando se tensan en ese espacio descrito por Agamben son ciegas, ciegas en su negación a amoldarse a una significación particular y videntes justamente en tanto ciegas, abiertas a aquello que la significación particular no alcanza y que la pura intención de significar potencia. Entonces, tampoco nos asombra ahora el “Quiero morir. No muero” puesto que es esa intención de significar, escondida tras la evocación de la mirada que sostiene y el don ausentes, tras las muertes, los rechazos, el olvido y la huida de los dioses, tras todo aquello que el yo supone que no la deja morir definitivamente, lo que hace posible el poema y la enunciación aun cuando en el plano del enunciado la primera impresión que se tiene es la de la descripción de una disolución total.

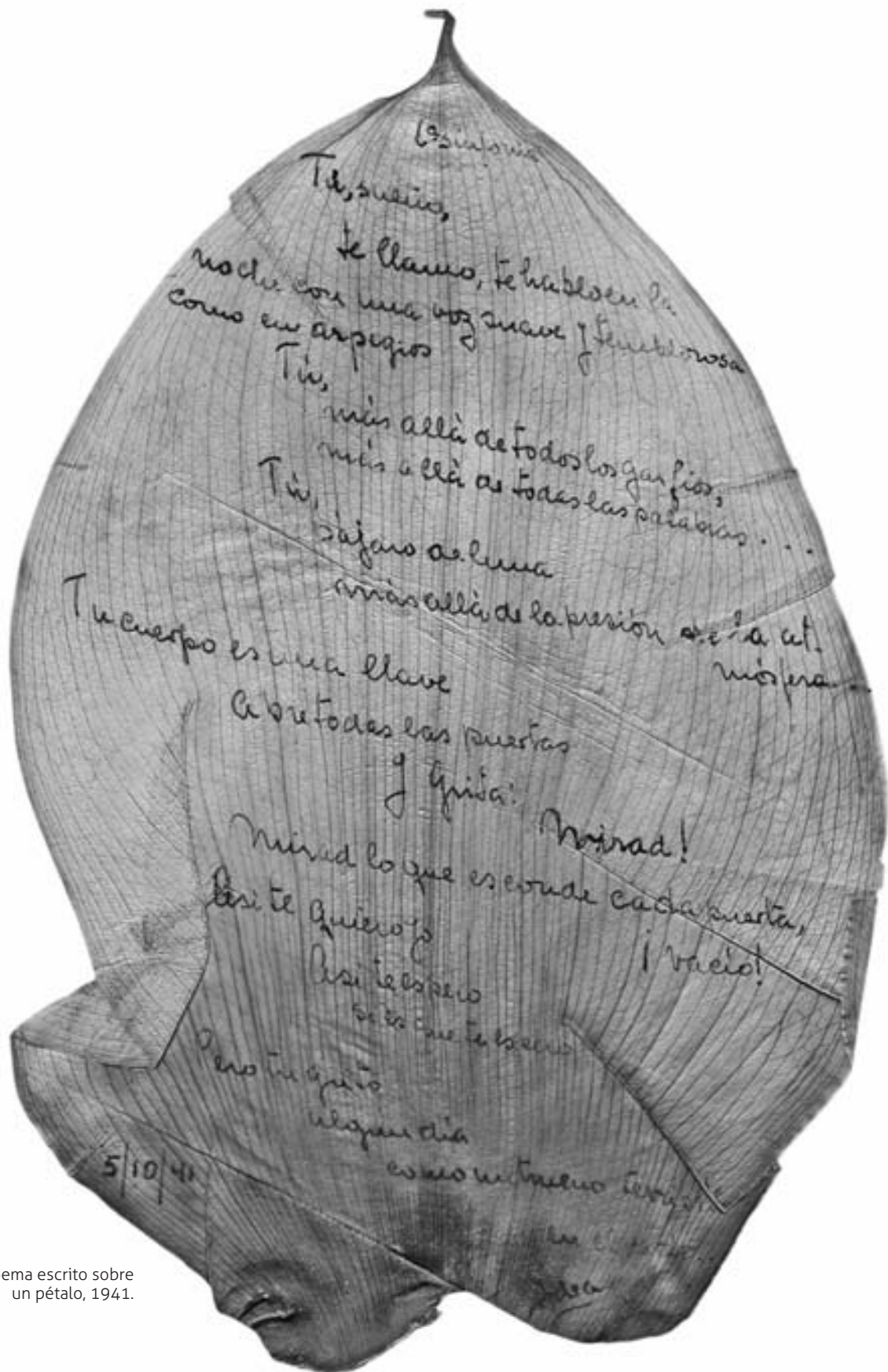
Con este breve análisis he procurado describir cómo Vilariño retoma en su poema lo que había inaugurado en algunos pasajes del diario: un espacio liminal donde la constante interpenetración de la visión (en cualquiera de los sentidos que he atribuido a este término) y las palabras permiten la existencia del poema y la posibilidad de articular ya no un significado concreto (aunque esto pueda acontecer), sino más bien una pura intención de significar, una potencialidad de pensamiento, para retomar a Pascoli, y que es, en el caso de Idea, también una modalidad del saber y del existir.

Quisiera terminar este ensayo con una vuelta al Diario de juventud, no como un regreso al origen (que en algunos de los poemas sin duda lo es si se piensa en términos genéticos), sino en la medida en que los poemas dialogan con él y se tensan con él tal como la (im)posibilidad de la palabra

y el deseo y la angustia de la visión se tensan en parte de la poética de Vilarino. En carta a Claps, del 1.º de enero de 1942, días antes de escribir una versión bastante parecida del poema publicado, “Sí. Hay una mujer que a veces abre un piano” (poema donde los ojos vuelven a ser centrales), Idea anota: “Cuando estabas en Buenos Aires y yo te sentía hundirte, temblaba por ti y por mí. Sabía que si el relámpago te cegaba ya no me encontrarías más porque yo solo soy para los ojos” (271). Para los ojos o para la potencialidad de toda palabra ciega, o para la fe en las capacidades de lo lírico que, para el caso, son lo mismo en la poética de Vilarino.



- AGAMBEN, Giorgio, «Pascoli and the Thought of the Voice», *The End of the Poem*, Trans. Daniel Heller-Roazen Stanford: Stanford UP, 1999.
- CULLER, Jonathan, «Apostrophe» *Diacritics* 7.4, (1977): 59-69.
- «Comparing poetry: 2001 ACLA Presidential Press», *Comparative Literature* 53.3, (2001): VII-XVIII.
- VILARIÑO, Idea, *Diario de juventud*, Ed. Ana Inés Larre de Borges y Alicia Torres, Montevideo: Cal y Canto, 2013.
- *Poesía completa*, Montevideo: Cal y Canto, 2002.



Es un poema

Tú, sueño,

te llamo, te hablo en la
noche con una voz suave y temblorosa
como en arpegios

Tú,

más allá de todos los garfios,
más allá de todas las palabras...

Tú,

ajeno a la luna

más allá de la presión de la atmósfera

Tu cuerpo es una llave

que abre todas las puertas

y quita:

Mirad!

Mirad lo que esconde cada puerta,

Así te quiero

¡vacío!

Así te espero

pero me te espero

pero me quiero

alguna día

como un trueno

5/10/41

Poema escrito sobre un pétalo, 1941.