



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA

TESIS DOCTORAL:

**TENSIONES Y DISOLUCIONES EN LA ENUNCIACIÓN DE LA
TEMPORALIDAD, EL ORDEN MIMÉTICO Y EL GÉNERO
LITERARIO DEL MUNDO POÉTICO DE MAROSA DI GIORGIO
(*LOS PAPELES SALVAJES*, 1953-2000).**

Presentada por **Hebert Benítez Pezzolano** para optar al grado de
doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
José Ramón González García

A mis padres,

José Enrique Benítez Monteiro dos Reis y

Yolanda Pezzolano Scotti, todo mi amor en la memoria, siempre.

Déjame ser el hada de las tinieblas. Que es lo que fui y para lo que nació.

Marosa di Giorgio, *La falena*

No puedo explicar bien, nada a nadie, pues, nadie lo ve y no lo entendería.

Marosa di Giorgio, *Clavel y tenebrario*

Lo cuento, ahora, que, ya, parece un cuento.

Marosa di Giorgio, *Clavel y tenebrario*

Y fue cuando le surgieron aquellas alas –que aún lleva- todas de pedrerías.

Nidia di Giorgio, *Josephine la Nuit*

¿Te acuerdas de la gloria de mis alas?...

Delmira Agustini, *Cantos de la mañana*

Debe de haber algún ala sobre la cual volar.

Wallace Stevens, *Adagia*

Siglas y símbolos empleados

Siglas

En citas de textos correspondientes a los títulos indicados:

LPS *Los papeles salvajes*

NDM *No develarás el misterio*

En entrevistas:

MdG Marosa di Giorgio

NdG Nidia di Giorgio

Iniciales de nombre y apellido de entrevistador/a previamente informado:

Por ejemplo, WP por Wilfredo Penco, PS por Paula Siganevich, HBP por Hebert Benítez Pezzolano.

Símbolos lógicos

u unido con

→ implica

↔ doble implicación

Agradecimientos

Al Dr. José Ramón González García, de la Universidad de Valladolid, muy especialmente, por su lúcida, profesional, comprensiva y siempre generosa y paciente dirección, gracias a la cual he conseguido llevar a cabo esta tesis, para la que en todo momento me brindó sus orientaciones profesionales, la estatura académica que le caracteriza y su entera confianza.

Al Dr. Emil Volek, de la Universidad Estatal de Arizona, porque su rigurosa apertura de miras para con los estudios literarios y su profundo conocimiento del formalismo ruso y la semiótica praguense confluyeron en un diálogo y amistad con los que me enriquezco desde hace años.

A la Dra. Beatriz Barrantes, quien junto con el Dr. Volek me abrió desinteresadamente las vías de llegada a la Universidad de Valladolid.

Al Dr. José M^a Pozuelo Yvancos, de la Universidad de Murcia, por las valiosas sugerencias que me proporcionó a propósito de ciertas problemáticas en el estudio del lenguaje poético.

Al profesor Leonardo Garet, por el amplio conocimiento que me proporcionó sobre la persona y obra de Marosa, siempre bajo el signo de la amistad, el estímulo y el desprendimiento consecuentes.

Al Dr. Pablo Rocca, de la Universidad de la República, por estimularme a dictar un seminario sobre la obra de Marosa di Giorgio, y por la amistosa comprensión que me dispensó durante los tramos finales de esta tesis.

A los estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República que participaron de dicho seminario, con quienes pude compartir algunas ideas principales que aquí se exponen.

A los estudiantes de Literatura Uruguaya II del Instituto de Profesores "Artigas", con quienes años atrás tuve la ocasión de desarrollar por primera vez varios planteos que al fin maduraron en el presente trabajo.

A Nidia di Giorgio, fuente generosa, continuadora y conmovedora custodia de un mundo poético hermano que también es el de su obra y se nos prodiga doblemente.

A Mariana, que me apoyó incondicionalmente y en todo momento con su inteligencia y amor, permitiendo que todo esto arribara a buen puerto y pudiéramos compartirlo.

A Nicolás y Agustín, por el aliento y la confianza constante y amorosa en los trabajos de su padre.

Y a la memoria cada vez más viva de Marosa, que nos regaló el mundo incólume y sublime de su Poesía, pese a que el nuestro añore su presencia y la recupere de continuo en los cielos, seres y huertos de su obra excepcional.

INTRODUCCIÓN

1. La diferencia de un mundo

No puedo ordenar mis recuerdos.
La luna me los desbarata otra vez.

Marosa di Giorgio, *Historial de las violetas*

Rigurosamente extraña y resistente a las tipologías, la obra de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932- Montevideo, 2004) ha dado lugar, desde sus comienzos, durante la primera mitad de los años 50, a un cosmos fascinante e intensamente incanjeable, que, con el transcurso del tiempo, ha devenido en uno de los mundos poéticos quizás más originales y de apariencia autárquica dentro del panorama de la literatura latinoamericana del último medio siglo.

Tan peculiar es la singularidad de su creación -es decir, tan fiel a una raíz de aspecto incólume e inédito, de carácter no negociable incluso en lo que concierne a una poética de transformaciones o de "evoluciones"-, que bien llega a un extremo nuevo la afirmación que hiciera Italo Calvino sobre el montevideano Felisberto Hernández: Marosa di Giorgio -tanto o

más que el autor de *Nadie encendía las lámparas*- no se parece a nadie. Es cierto, podrá objetarse, que toda obra fuerte es singular y que, en efecto, procede de alguna parte, dibujándose sobre el fondo de las creaciones de la época y de las tradiciones, incluidas las “tradiciones de la ruptura” provenientes del vuelco decisivo que las vanguardias históricas representaron en la modernidad. Aunque por motivos diferentes resulte cuestionable la noción de ‘rareza’, instaurada por Rubén Darío y ratificada, entre otros, por Ángel Rama -quien, en efecto, incluye a Marosa di Giorgio en una tradición centenaria de “raros“(1966)-, conviene reconocer que la suya es una creación de excepcionalidad sin tregua dentro del contexto tardo-moderno post-vanguardia. A tal punto que, a su vez, no se deja vincular de manera hartó visible con un campo de influencias o de afinidades literarias.¹ No es que ese campo no se

¹ Sin descartar el tratamiento tan excepcional como discutible que en torno al tema de las influencias plantea Harold Bloom, para quien una genuina historia de la poesía es aquella en que los poetas, en su calidad de tales, han sufrido a otros poetas, y, en “una encrucijada” entre “Layo y Edipo” esos otros poetas son, en cuanto padres, “figuras compuestas” (Bloom 1991 20), el caso suscitado por Marosa di Giorgio es de una dificultad singular. Para emprender el rastreo de ese sufrimiento o melancolía con referencia a un poeta-padre que más o menos se deje percibir en su unidad y relativa continuidad, aun “compuesta”, llámese Emily Dickinson, Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, Jules Laforgue, Lewis Carroll, Delmira Agustini o, en otra medida, Amanda Berenguer y Concepción Silva Bélinzon, la paternidad y la lucha, si existen, ofrecen un campo vaporoso de tales identificaciones, a las que sin embargo (cerca o lejos de los planteos de Bloom), no se debería renunciar. En ese sentido no deja de exponer cautela el criterio de Roberto Echavarren cuando se repliega para afirmar que no se propone “trazar un árbol genealógico de Marosa di Giorgio sino alumbrar las relaciones laterales, las afinidades electivas con quienes podemos considerar sus “precursores” (2005 7).

expanda o disemine en los textos de la autora de *Los papeles salvajes*; no es que a la hora de investigar esta obra - desconcertante al mismo tiempo que rehuye al exhibicionismo transgresivo- no puedan verificarse reminiscencias, reescrituras u otras adopciones intertextuales dentro de un campo inevitablemente dialógico. Al contrario, y de hecho ello parece por momentos ostensible, cuando por ejemplo situamos ciertas proximidades surrealistas o advertimos la indiscutible presencia de Lewis Carroll en *La liebre de marzo*, aunque no exclusivamente en dicho volumen. Sin embargo, lo que en ese sentido caracteriza a la obra de Marosa di Giorgio es una opacidad que mantiene a toda posible noción de influencia en un importante grado de distanciada mediación, es decir desplazada por una decidida y “naturalizada” actividad transfiguradora. Incluso, sin pensar en nociones de influencia pero a propósito de sus afinidades confesas dentro de una serie puntual de poesía femenina uruguaya, Roberto Echavarren ha planteado la siguiente observación:

Di Giorgio tiene simpatía por la escritura de Delmira Agustini, Concepción Silva Bélinzon, y Amanda Berenguer. Pero salvo reminiscencias ocasionales, la poesía de Di Giorgio presenta un cariz inconfundible. Y es notoria la cohesión de su trabajo, la continuidad del tono, de los procedimientos y del material anecdótico (Echavarren 1992 1103).

Las compartibles apreciaciones de Echavarren no hacen más que reintroducir en un contexto serial restringido aquello que también es verificable en contextos literarios más amplios. De ahí que en las composiciones marosianas todo efectivo y reconocible intertexto, o, por sostenerlo en términos más tradicionales, las diferentes formas y marcas de influencia confluyen en un estado de productividad tal que de inmediato resultan envueltas y subsumidas por la energía de un mundo de aspecto autogenerado. En él, imaginación y realidad asumen continuidades incandescentes, a la manera de una cinta de Moebius. En ese sentido es sensato pensar que el conjunto de las influencias y familiaridades literarias en la obra de Marosa di Giorgio tiende al desdibujamiento, a la subordinación y, lo que es más, a un sereno declinar. Sus luces quedan sumidas, por así decirlo, en la irradiación de una luz mayor que a la vez las emplea y las comprende, que las afirma y las borra, para entonces, en palabras de Paul Ricoeur, emprender la refiguración del mundo, de *este* mundo de la vida. A propósito, en una entrevista realizada por Francois Azouvi y Marc de Launay, Ricoeur afirma, precisamente, que

(...) solo se puede emplear con propiedad el término “mundo” cuando la obra opera en el espectador o el lector, el trabajo de refiguración que hace que se tambaleen su expectativa y su horizonte; sólo en la medida en que puede refigurarse este mundo, la obra se revela capaz de un mundo (Valdés 2000 160).

A todas vistas, una noción de 'mundo' entendida como conquista de una refiguración, se nos presenta exacta y fiel a la intensidad y extensión de todo el espacio de implacable *existencia* material que habita la obra de Marosa di Giorgio y conmueve al lector en la medida de ese "tambaleo" de expectativas y horizontes a que se refiere Paul Ricoeur. Justamente, el de *Los papeles salvajes* es un mundo sostenido sin interferencias ni abdicaciones, al punto que posee la capacidad de seducir al lector con esa imagen de libro único que tiene por objeto el doble movimiento de una temática tan extensa como intensa. La valoración general que realiza Guillermo Sucre a propósito de una clase de poetas, dentro de los que adscribe al surrealista argentino Enrique Molina (a quien de hecho estudia), permite, sin violencia de ningún tipo, su proyección sobre la obra de Marosa di Giorgio:

Hay poetas cuya obra entera es el desarrollo de un tema central; aún más, todos sus libros son uno solo; todos sus poemas, un único gran poema, que nunca concluye. El tiempo pasa, la historia cambia vertiginosamente y a lo mejor lo que ellos buscaban se ha vuelto ya anacrónico: no importa, siguen escribiendo sobre y desde la misma intuición inicial. Esta reiteración no es simple repetición y parece estar muy lejos de la monotonía y de la penuria; muchas veces son poetas torrenciales. Se trata de una intensidad que nunca se sacia, el continuo deseo. Es, igualmente, la secreta pasión de lo uno en lo diverso: la obra

se expande hacia el mundo y, no obstante, siempre refluye sobre sí misma (Sucre 2001 359).

La intuición inicial que menciona Sucre es la de una saga cuyas iteraciones de aspecto mítico y apariencia interminable recibió de su autora la denominación de *Los papeles salvajes*. A decir verdad, dicha saga poética (el “gran poema” en formación constante, de Shelley) se ubica muy lejos de toda penuria, a la vez que se desenvuelve con palmaria indiferencia ante los avatares históricos de un campo literario uruguayo en el que se inscribe y en el que no se absorbe de inmediato, pues incluso, cuando ello ocurra, será bajo el signo de la “rareza”. El reflujo autorreferencial de la obra marosiana recae constantemente en un mundo creado que, de ese modo, en lugar de repetirse, intensifica el volumen y la profunda solidez que le presta su proliferación autoconstructiva.

Los papeles salvajes, título con que la poeta reunió un conjunto de siete libros en su edición inicial de 1971, y que llegó en su edición final del año 2000 a un total de quince,² ofrece evidencia del incontrovertible sentido de libro único que la autora salteña fue proyectando durante un largo proceso de escritura. Las expresiones de Sucre -“todos sus libros son uno solo”; “todos sus

² Si bien figuran catorce libros en la edición de 2000, corresponde precisar que *Clavel y tenebrario*, de 1979, está fusionado con *Gladiolos de luz de luna*, publicado en 1974. Desde la edición de *Los papeles salvajes* de 1989, este último ya no fue considerado como libro independiente por su autora, por lo que aparece integrado a *Clavel y tenebrario*. Tal como señala Leonardo Garet, se trata del “único caso en la obra de Marosa en que un libro fagocita a otro” (2006 240).

poemas, un único gran poema, que nunca concluye”- cobran en el caso de Marosa di Giorgio un grado de materialidad tal que proyecta con contundencia todo el alcance de las afirmaciones del crítico venezolano, incluida la lógica del deseo y las intensas variaciones poéticas de un mundo monotemático que, no obstante, se sitúa en las antípodas de “la monotonía” y también de “la simple repetición”.

2. Realismo y afuera de los sueños

Entre otras cosas, su escritura se distingue por el extraño e inquietante poder para instalarse, de golpe, en un sitio que no se presenta con la impronta de un territorio metafóricamente estabilizado con respecto a una eventual literalidad de postulación representativa. Todo lo contrario: los poemas y relatos de la escritora salteña empujan de inmediato –según observé en otra parte- “evadiendo preámbulos y túneles, a lo Lewis Carroll en el descenso de Alicia, pues carecen de gestos o de pactos tranquilizantes con los lectores” (Benítez Pezzolano 2000 54), convenciones hermenéuticas entre las que no solo se cuenta la insuficiencia de ciertas concepciones alegóricas, sino incluso algunas elaboradas categorizaciones de “lo fantástico”.

Si se acepta, por así llamarle, un estado de *maravilla* para este mundo poético –estado que en su momento convendrá

someter a discusión-, el mismo no queda del otro lado de una presunta *realidad*, pues lo que emerge es un *sitio único* que pone en tela de juicio la demarcación de las fronteras, incluidas aquellas que pudieran establecerse con referencia a poéticas de filiación onírica. En ese orden, justamente, vale la pena insistir desde un principio en que la materialidad de los significantes del mundo poético de Marosa di Giorgio nunca entablan una relación *representativa* con el “adentro” de los sueños. Aunque hay lectores que experimentan sugestivas analogías con tramas oníricas –y críticos que insisten en desarrollar esa perspectiva-, ello obedece a la comparabilidad y a la conjeturable interpenetración de las leyes de ese mundo “literario” con las representaciones que de las leyes del funcionamiento de los sueños esos lectores se hacen.

Sin embargo, resulta importante observar desde el principio que los textos de la autora de *Los papeles salvajes* instalan de inmediato una *diferencia* marcada con respecto a composiciones de presentación onirológica, las cuales, pese a que resultan poderosamente connotables en su literatura, jamás coinciden estrictamente con su mimesis. Con todo, de ninguna manera debe negarse el diálogo con tradiciones poéticas de onirismo densamente trabajadas desde el Romanticismo, pasando por Lautréamont, hasta llegar a expresiones radicales de la vanguardia finisecular decimonónica y a las prácticas literarias de las vanguardias históricas del siglo XX, entre las cuales, para nuestro caso, sobresale toda una zona del surrealismo.

Preventivamente, digamos que es bien sabido que las imágenes de los sueños, tan estudiadas y debatidas por la psicología, no responden, por expresarlo en términos muy generales, a una actividad compositiva con función estética en un mundo de normas y valores, sino que forman parte del psiquismo con independencia de su objetualización estética y de su eventual inscripción en la institución del arte. Más allá de esto, aun cuando los surrealistas emprenden sus momentos más declaradamente onírológicos y “chamánicos” (comprendidas las distancias que van desde el primer Andre Breton hasta el Antonin Artaud de Rodez y *Los tarahumara*), lo hacen sobre la base de una afinada conciencia de la institución literaria imperante, en contra de la que, inequívocamente, levantan sus armas de combate.

Del mismo modo que en Europa, y pese a las diferencias de significación comprometidas por los procesos de transculturación, esa conciencia no permanece ausente de los distintos escritores latinoamericanos interpelados y/o posicionados directamente en las postulaciones de la mencionada vanguardia. Dentro del contexto latinoamericano y por razones histórico-culturales que en el transcurso del presente trabajo procuraré referir, el surrealismo tiene una repercusión débil en Uruguay, con manifestaciones literarias heterodoxas, tardías, escasas e individuales, lo que impide la constitución de un movimiento o incluso la procreación de pequeñas homogeneidades acantonadas en grupos específicos dentro de las letras y las artes en general. Probablemente solo los

nombres de Selva Márquez (1899-1981) y José Parrilla (1923-1994) puedan asumir identificaciones poéticas de filiación surrealista, por más que con diferentes matices también Humberto Megget (1926-1951) y Álvaro Figueredo (1907-1966) revelen rasgos visiblemente asociados (aunque bajo otras mediaciones) con las estéticas del movimiento de origen parisino.

En lo que concierne a Marosa di Giorgio y solo como primer apunte al respecto, es pertinente subrayar, sintéticamente, cuán erróneo sería aventurar su experiencia en la órbita directa y más o menos “programática” (o “antiprogramática”, o disidente) de los avatares surrealistas. Asimismo, también lo constituiría el hecho de ignorar que el conjunto de su obra comporta un vínculo con toda una zona del surrealismo y sus herencias, especialmente aquellas que se relacionan con la liberación asociativa de la imaginación creadora, con la fuerza visible del deseo, con las centralidades temáticas de erotismo y sexualidad, con la potencia reveladora del delirio y las apologías de la locura, con el imperio de la infancia como paraíso originario, con las fusiones entre sueño y vigilia, así como, en definitiva, con la continuidad óptica entre vida y poesía.

Ciertamente, el trayecto creativo de Marosa di Giorgio ofrece un indisimulado y a la vez difuso campo de incidencia por parte del “espíritu” surrealista. Éste, tan contenido como sobrepasado, se dibuja y desdibuja al mismo tiempo sobre los diferentes niveles compositivos de *Los papeles salvajes*, de los

volúmenes narrativos, de las respuestas en entrevistas, así como también en sus diversas prácticas de lectura pública, recitaciones e intervenciones performáticas.

Las leyes de este mundo literario excepcional no fundan una estructura de superficie encargada de configurar un palimpsesto capaz de ocultar a otras superficies, a las cuales, por mediación de las primeras, *finalmente* se podría acceder. Es decir, no se trata de que los acontecimientos se constituyan en capas de vocación vehicular para el acceso a un sentido segundo. Por el contrario, las palabras de sus textos se refieren a unos acontecimientos, a unos espacios, a un campo de personajes, imágenes y evocaciones que levantan resistencia ante eventuales transformaciones figurales, y, sobre todo, frente a alternativas simbólicas controlables, como las que suelen asociarse con ciertos estatutos de la alegoría. Paradójicamente, las creaciones de Marosa di Giorgio se convierten en una manifestación, quizás extrema y por ello ajena a las convenciones, de “realismo literario” (Benítez Pezzolano 1997, 2000, 2005). De ahí que, en sus poemas, en sus relatos, como también en la incursión novelesca que significa *Reina Amelia*, el curso creacionista llegue al paroxismo y se vuelva irreductible: las cosas de *su* mundo devienen en las cosas *del* mundo. La experiencia de *realidad* (teniendo en cuenta, además, su fuerza inclinada hacia ese imposible que comporta el registro de *lo real* lacaniano) se

sostiene en una trama verbal de rigurosa y amenazadora *orientación material*.

En el seno de unos textos cuyos enunciados proponen la evidencia incontrastable de un referente que parece resistirse al estatuto de la ficción, se genera ese mundo de situaciones incongruentes intensamente “hogarizadas” por el sujeto que enuncia, situaciones cuyo sentido bien podría comprenderse en términos del *das unheimliche* (lo ominoso) freudiano: aquello que siendo familiar deviene simultáneamente extraño, aquello que poseyendo desde antiguo íntima familiaridad en el sujeto, de pronto surge en ciertas condiciones para conducir a esa variedad angustiante de lo terrorífico, que Sigmund Freud llamó, en efecto, *das unheimliche*, concepto complejo que a veces también es traducido al castellano como “lo siniestro”.

3. Tiempos históricos de creación y de lectura

La conmoción que produjo la obra de Marosa di Giorgio se limitó, en principio y durante buen tiempo, a lectores de culto en Uruguay. Títulos como *Visiones y poemas* (1954), *Humo* (1955) o *Druida* (1959) ofrecieron una poesía muy diferente y decididamente alejada con respecto a los giros dominantes de la lírica de la década del 50. Resulta sintomático, además, de pronto como un signo de distancia con respecto a los movimientos más

visibles del campo literario rioplatense, no sólo que su primer volumen (*Poemas* 1953) fuera publicado en edición de autor en la provinciana ciudad de Salto, sino que los tres siguientes (*Visiones y poemas*, 1954; *Humo*, 1955; *Druida*, 1959), lo fueran en editoriales minoritarias de Caracas, Santa Fé (Argentina) y Caracas respectivamente.

En efecto, la entonces denominada Generación del 45 se manifestaba, en los terrenos de la poesía -con toda su riqueza y su diversidad, ya entronizada en el poder cultural-, mediante una conciencia crítica y exploratoria que a la vez ponía en tela de juicio no sólo cierto purismo poético, sino otras expresiones de idealismo, al tiempo que sometía a revisión crítica todas las retóricas celebratorias de la generación anterior. A propósito de esto, Angel Rama observó:

Los poetas se desprenden del traje de fiesta. Se retraen del medio jocundo porque presienten en él signos mortales: adoptan el tono elegíaco o se entregan a la experimentación (1968 37).

En un estudio de referencia obligada, Rama expone la contextualización de los poetas de la primera promoción -de la que él denomina “generación crítica”³ y cuyo inicio data en 1939- en los siguientes términos:

³ Elaborada con otros criterios y acuñada por Emir Rodríguez Monegal, fue la denominación “generación del 45” la que terminó prosperando en el panorama de la periodización histórico-literaria uruguaya, no obstante ser la expresión de

La poesía, por su índole surgente y rápida, ha funcionado como la vanguardia volante del ejército en marcha, anunciando sin cesar nuevos descubrimientos, zonas todavía desconocidas de la realidad, estados espirituales apenas entrevistos en el seno de la sociedad (1972 99).

Así, ello pudo percibirse en la condensación semántica y en la potencia rítmica, dramática, despojada y abisal, de la inflexión poética de Idea Vilariño (v.gr. *Cielo cielo*, de 1947, *Nocturnos*, de 1955, o *Poemas de amor*, de 1958), pero asimismo en la profunda conceptualidad y en la rigurosa decantación compositiva de Ida Vitale (v. gr. *La luz de esta memoria*, de 1949, o *Palabra dada*, de 1953), en la profusión experimental, proteica y polifónica de Amanda Berenguer (v.gr. *El río*, de 1952, o *La invitación*, de 1957), o en el coloquialismo antilírico del Mario Benedetti de *Poemas de la oficina* (1955), entre otros.

Por otra parte, algunos nuevos poetas de la generación del 60 (es decir, co-generacionales de Marosa di Giorgio), como es el caso de Washington Benavides y de Circe Maia, dan a conocer sus primeros volúmenes, *Tata Vizcacha* (1955) y *En el tiempo* (1958), respectivamente. Una fuerte, original y trabajada interpenetración entre la palabra letrada y las tradiciones folclóricas en el caso del primero, una dimensión confesa de la poética machadiana en la segunda -desde cuyo halo doméstico se

Ángel Rama de referencia continua. A propósito de la presente cuestión en Rodríguez Monegal, véase su libro *Literatura uruguaya del medio siglo* (1965).

proyectaba un ser en el mundo que se hacía experiencia poética y filosofema a la vez-, abrió en ambos una dimensión de realidad y una libertad crítica que prefiguraron, para emplear la expresión de Haroldo de Campos, “la superación de los lenguajes exclusivos”. Dicho fenómeno iba a caracterizar, en considerable medida, a una buena parte de la poesía uruguaya (y, por cierto, latinoamericana) de los años 60. Ángel Rama, que comprende a los más nuevos poetas como segunda promoción integrada a la envolvente y única “generación crítica”, prefiere contenerse en aquellos en los que lee alguna forma de “realismo” lírico, por más que a esa altura es plenamente consciente de la heterogeneidad y, en todo caso, de la existencia de otros paradigmas estéticos, como lo demuestra en el volumen *Cien años de raros*, de 1966. Sin embargo, en su estudio aparecido seis años más tarde, Rama no duda en establecer prioridades:

Las nuevas voces de la segunda promoción contribuyeron a una explicación muy transparente de lo real, desembarazado de toda carga ostentosa, puesto en su nuda verdad, tal como se vio en la lírica de Circe Maia, de Washington Benavides. Esta visión se complementa con la de quienes comienzan a manejar la poesía como protesta, en un momento en que toda la lírica se reconvirtió a una militancia ardiente (...) (1972 100).

En ese contexto de cambios sesentistas, la posición de Ángel Rama precisa de una operación valorativa que termina por

constituir por un concierto de poéticas disímiles que, no obstante, confluyeron en una ostensible crítica de la realidad histórica (así como de ciertas convenciones literarias que la reificaban), la de Marosa di Giorgio fue una voz excéntrica, minoritaria y, en buena medida, a contracorriente, caracterizada por una fuerte impermeabilidad frente a los avatares socio-económicos, políticos y culturales de una encrucijada histórica que en Uruguay alcanzaría su inflexión más trágica en el golpe de Estado de 1973. Así, un libro como *Historial de las violetas*, de 1965 (premio del Ministerio de Educación y Cultura de ese año), o la primera recolección del conjunto mayor de su poesía bajo el título de *Los papeles salvajes* (volumen publicado en 1971, y también, a la sazón, premio del Ministerio de Educación y Cultura), son considerados como culminaciones artísticas de una singularidad sin antecedentes. Su trasmutación de la realidad, capaz admitir analogías sorprendentes con ciertas dimensiones oníricas, resulta asimétrica, tanto en lo que hace a las diversas modalidades del compromiso lírico como con una serie de variantes experimentales –con cuyo “espíritu” los textos de di Giorgio ofrecen cierto contacto- de la poesía de los años sesenta.

Durante el período dictatorial (1973-1985), y en función de las características refractarias de su poesía con respecto a los contextos socio-políticos, la obra de Marosa di Giorgio se vio involuntariamente inmersa en una especie de inmunidad. Esta le permitió evitar las persecuciones de una censura militar que solo

podía “detener” a aquellos textos y producciones culturales portadores de referencias más o menos visibles y de connotadores más o menos orientados con cierto grado de explicitación en contra del régimen. Títulos como *Clavel y tenebrario* (1979) y *La liebre de marzo* (1981), según las observaciones de Mabel Moraña,

se leen (...), durante los años de dictadura, como ejemplos de persistencia y virtuosismo, y le permiten captar a un “público cautivo” propicio al momentáneo alivio del refugio poético (1988 192).

En efecto, durante el período militar el lirismo de la poeta salteña (ya instalada en Montevideo desde 1978) poco tuvo que ver con creaciones a la sazón bien identificadas con una cultura de la resistencia, fuere en sus versiones más elementales, fuere en las más depuradas. No obstante, su rigor de lenguaje y de consistencia de mundo, su elaborado desarrollo de una experiencia alternativa de “vida” a través de la expresión libérrima y de cierta auto-fidelidad sin concesiones, constituyó una opción de desafío y de quiebre frente a un conjunto de lenguajes y de retóricas sociales que se ubicaban del otro lado de liberación imaginativa por medio de la palabra. De alguna manera, las voces líricas marosianas, reconcentradas en un mundo inviolable, “resistente”, salvajemente opaco, entablaron (y entablan) un rechazo genérico de determinadas estructuras de la realidad. Aunque parece evidente que semejante fenómeno poético

desbordaba la coyuntura puntual del período y no resultaba francamente politizable, hace falta insistir en que su lectura logró adquirir una especial intensidad humanísticamente “situada”. La misma venía de la mano de una imaginación que de alguna forma colocaba a la libertad en el centro de la creación, precisamente en uno de los momentos históricos más brutalizados, represivos y regresivos de la historia del Uruguay del siglo XX.

A principios de los años 80, luego con el retorno de la democracia política, a partir de 1985, y más aún en la década de 1990, la poesía de Marosa di Giorgio consiguió una lenta y progresiva llegada a lectores más numerosos y heterogéneos. Esto incluye, además, el interés reciente de algunas compañías argentinas de teatro independiente, que han compuesto representaciones inspiradas en la figura y obra de la poeta, como es el caso de *Lumínile* (2005), bajo dirección de Graciela Camino, o *Rosa brillando* (2010), dirigida por Juan Parodi y Vanesa Maja. Sin embargo, uno de los espectáculos más significativos, ya en el orden audiovisual, es el video de autor *Lobo* (1990), dirigido por el uruguayo Eduardo Casanova, el cual, además del elenco actoral, contó con la participación directa en la voz presente de Marosa di Giorgio. El mismo está basado en un poema del libro *La falena* ([1987] LPS II 2000 203-204). Entre las experiencias más recientes se encuentra el film *Marosa*, llevado a cabo por Magdalena Esponda O Roter en 2010, mientras que por otra parte no resulta indiferente el interés manifiesto del cineasta español

Pedro Almodóvar por la obra de la escritora uruguaya, tal como me informara oportunamente su hermana Nidia di Giorgio y fuera de recibo en algunos medios.

Por lo demás, las apariciones y repercusiones públicas de la autora, tanto en el país como en el extranjero, se incrementaron sensiblemente. Entre diferentes acontecimientos cabe mencionar el premio literario “La flor de Laura”, otorgado en Francia por la *Asociación de Estudios de la Literatura en Lenguas Romances Francesco Petrarca* (1982); la concesión de una beca Fulbright (1987), que le permitió ofrecer múltiples recitales en los EEUU, o la que recibió por parte de la *Casa del Escritor Extranjero*, de la Alcaldía de Saint Nazaire (Francia), entre tantos otros. Uno de los últimos reconocimientos internacionales fue el otorgamiento, en el año 2001, del Primer premio del Festival Internacional de Poesía de Medellín (Colombia).

De la mano de un aura que adquiría ribetes de leyenda y que lograba extenderse más allá de los grupos y de lectores de sostenida lealtad, el nombre de Marosa di Giorgio entraba en la mirada de nuevas generaciones, que leyeron en *Los papeles salvajes* y en las intervenciones poéticas de su autora un espacio de transgresión radical e inédito. Fueron tiempos en que su obra alcanzó una creciente recepción nacional e internacional. Ambas se localizaron, particularmente, en círculos de lectura poética, primero uruguayos y luego argentinos, así como poco después en ambientes académicos universitarios que en pocos años

trascendieron ambos márgenes del Río de la Plata, para llegar a convocar el interés de investigadores en distintas universidades latinoamericanas, estadounidenses y europeas.

En efecto, el descubrimiento y la divulgación de sus creaciones se vieron favorecidos por la proliferación de ciclos públicos de lectura, de festivales de poesía dentro y fuera de fronteras, de sucesivas publicaciones de reseñas críticas y entrevistas en el periodismo cultural, así como por el interés académicamente construido de los programas universitarios en poéticas marginales con respecto al canon. Ello se acrecentó aún más cuando Marosa, independientemente de la compleja y constante narratividad de su poesía, incursionó directamente en géneros narrativos, fenómeno que a la sazón terminó siendo capitalizado y también promovido por el mundo editorial multinacional español, instalado desde esa década en el Río de la Plata.

A todo esto, no deja de resultar significativo que su obra fue alimentada por una figura física inquietante, la cual de modo inequívoco se desplegó como continuidad corporizada. Las fuertes notas de su rostro -maquillado hasta el desborde en que podía rizar lo grotesco-, el “excesivo” color rojizo de su cabello, más la intensidad granate, azul o negra de sus uñas esmaltadas, dieron lugar a la paradoja del artificio. Justamente, este ya no era una construcción actoral de la persona para el personaje; no se presentaba como el producto de esa distancia. Al contrario: el

artificio fisonómico, creado por una plástica de la desmesura, entregaba el rostro de una naturaleza salvaje y ominosa, en una suerte de retorno barroco de lo que resultaba reprimido por los rituales sociales dominantes.

La espectacularización de dicha falta de frontera reveló en Marosa di Giorgio un impacto de disolución imaginaria de los límites establecidos entre persona y personaje, así como también potenció la inestabilidad de las fronteras entre texto y obra. Aunque no integren el corpus del presente trabajo, conviene retener el hecho de que sus lecturas y performances cautivaron con la energía de una voz que tuvo mucho más de acción oracular que de actuación. De hecho, sus intervenciones “performáticas” – cuyo estudio ha sido emprendido por Irina Garbatzky (2008)- difícilmente se experimentarían como meras derivaciones espectaculares de sus textos, pues la proyección de un sí mismo emergía efectivamente como voz de/en la obra, mediante un trance corporal devenido en significativo resistente al estatuto de las representaciones. Es por este motivo que para Garbatzky la vocalidad de la poeta salteña “es un acrecentamiento y una acentuación intensiva de esa poética construida en lo estrictamente escrito” (2008 4). En un sentido próximo se ha manifestado Hugo Achugar:

¿En qué medida debe y puede ser considerada solamente a partir de sus textos, de su escritura? Es decir, ¿en qué sentido lo que se podría llamar las múltiples performances de esta autora forman parte de su

“obra”? En lo que me es personal, creo que no se trata de dos vetas separadas de su producción sino de dos expresiones de una misma poética (2005 105).

En cierta medida, la “máscara” facial y las lecturas “no representadas” de Marosa di Giorgio constituyeron la denuncia involuntaria de todo enmascaramiento social disfrazado de rostro. Por así decirlo, su paradójica “mascarada” devino, entonces, en la versión invertida y acusatoria de la actuación ideológica general, cuya impostura, a veces cínica, no ha sido ajena a varios de sus lectores. Precisamente, en no pocas ocasiones varios de ellos han resuelto entronizarla en el centro de ese puente tranquilizador que, según versiones algo ingenuas –una suerte de vulgata romántica refundida en una mística estereotipada del surrealismo-comunican (y también fusionan) la “genialidad” con la “locura”. Hay veces en que esas versiones desembocan sin más trámite sobre los carriles mistificadores de una plataforma *naïf* cuya incidencia en algunas interpretaciones performáticas y teatrales ha arrojado perspectivas más reductivas que enriquecedoras durante los últimos años.

Es en este contexto de constitución del mito que algunos críticos uruguayos se han tentado con el establecimiento de un vínculo entre la obra de Marosa di Giorgio y cierto giro fundacional atribuido al Conde de Lautréamont, acontecimiento significativo que, pese a lo errático y nominal de la mayoría de sus argumentaciones críticas, no escapa al forjamiento de una

tradición literaria nacional problemática, sostenida, durante mucho tiempo, en la hegemonía de otro canon distinto y distante de la obra revulsiva de Isidore Ducasse.

Ahora bien, si este último es *también* uno de los sentidos de su recepción, una forma de explicar y de controlar su extraterritorialidad, el mismo se vuelve síntoma simultáneo de la creciente divulgación de un mundo poético inquietante, el cual, a decir verdad, ha sido capaz de desafiar las casillas clasificatorias más estandarizadas. Entre estas últimas, conviene registrar las de una ya desgastada imagen de ‘literatura de la transgresión’, con una impronta que recalca en la curiosa autodenominación de “vanguardia” que alguna promoción de jóvenes poetas uruguayos actual insiste en mitificar y reciclar durante la presente época cultural.⁴

En suma, si bien durante el transcurso de cinco décadas la obra poética y narrativa de Marosa di Giorgio sería leída desde perspectivas, lenguajes, sistemas críticos y poéticas muy

⁴ Semejante postura no deja de permanecer ideológicamente asociada con procesos de dominio del capitalismo tardío en el Río de la Plata, como si el aludido reciclamiento de “lo marginal” constituyera una operación de resistencia y no una versión de las nuevas lógicas culturales con todas sus operaciones de inclusión-fagocitación bajo la órbita del multiculturalismo. El fetichismo de la imagen, de la dislocación de determinadas estructuras constructivas, de la oralidad secundaria y de ciertas espectacularizaciones performáticas de la palabra poética evocan un ambiente vanguardista cuyo anacronismo parece ignorar una filosofía de la historia que considere críticamente el lugar de vanguardia y neo-vanguardia en los diferentes períodos del siglo XX. Es en dicho contexto que también se produce una apropiación del “salvajismo” de “los papeles” poéticos de Marosa di Giorgio.

diferentes, todas ellas pondrían en primer plano su condición de excepcionalidad y excentricidad. Desde quien fuera su primer crítico, Julio Garet Más, que percibió en sus textos formas inéditas del sentimiento y del sueño (1954), pasando por las apreciaciones de Juvenal Ortiz Saralegui,⁵ uno de los principales poetas de la vanguardia histórica uruguaya, hasta la inequívoca rareza subrayada por Ángel Rama, para quien la poeta salteña “elude el afán de semejanza con la realidad” (1966 12), y de allí al reconocimiento y a la apropiación llevados a cabo por parte de escritores y teóricos del neobarroco latinoamericano (Echavarren, Koszer y Sefamí, 1996), la poética rupturista de Marosa di Giorgio consiguió avasallar el horizonte de expectativas de sucesivos lectores familiarizados con fisuras miméticas y expresivas de impronta romántico-vanguardista.

Cabe advertir que dentro de la escena más próxima –que en verdad se origina a principios de los '90 y continúa su proyección en estos días- se cuentan las posiciones que proponen la identificación de la escritura de desbordes y desmesuras de la poeta de *Los papeles salvajes* con las prácticas y teorizaciones procedentes del “neobarroso” rioplatense, dentro de cuya

⁵ Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959) es uno de los poetas emblemáticos de la vanguardia uruguaya. Con la publicación de su *Palacio Salvo* (1927), de filiaciones futuristas, obtiene amplia repercusión en su momento; poco después su autor desiste completamente de las estéticas vanguardistas. Mucho más tarde, y a propósito de *Humo* (1955), de Marosa di Giorgio, escribe en su contratapa: “Sus poemas están sacudidos por relámpagos; el versículo juega a los remolinos como una pequeña hoja de sufrimiento. Da una de las notas más particulares a la nueva poesía”.

producción inicial no solo destacan las referencias de Néstor Perlongher a la poeta salteña, sino muy especialmente los ensayos críticos de Roberto Echavarren. A los trabajos que diera a conocer Echavarren desde 1992 hasta la fecha, se suman, también con perspectivas inocultablemente “neobarrosas”, los de Eduardo Espina, Delfina Muschietti, María Alejandra Minelli y Adriana Canseco, entre otros más recientes.

4. Propósitos y límites

En tanto corresponde concebir un planteo de investigación doctoral universitaria en marcos de rigor protocolar, procuraré establecer problemas claros, específicos, mensurables y cualitativamente significativos, a propósito de los que pretendo ofrecer respuestas exhaustivas, las cuales deberán articularse con hipótesis de contornos epistemológicamente definidos.

Por cierto, nuestra posición procura configurar una selectiva distancia con el hecho de adscribir plenamente a líneas de lectura y análisis localizadas en uno o más paradigmas teórico-críticos, tales como, por ejemplo, el formalismo ruso, la hermenéutica post-heideggeriana, la desconstrucción o el espectro poético-crítico del neobarroco latinoamericano. Como es de suponer, el propio principio de exhaustividad conduce a poner de relieve diversos conjuntos críticos que, de forma explícita o implícita, invocan sistemas como los mencionados en torno a la obra de Marosa di

Giorgio. Si bien no nos serán indiferentes desde un punto de vista heurístico tanto como en lo que concierne a sus posibilidades metodológicas, las perspectivas aquí planteadas de ninguna forma buscarán identificarse absolutamente con el conjunto de sus epistemologías.

En lo que concierne puntualmente a la hipótesis, digamos, de modo introductorio, que consiste en proporcionar respuesta a una serie de interrogaciones vinculadas con el hecho de que el conjunto de la obra de Marosa di Giorgio y en particular *Los papeles salvajes* efectúan un quiebre de aquellas discontinuidades discursivas e ideológicas que se producen en el interior del espacio poético. En tal medida es preciso describir y analizar las articulaciones planteadas como necesarias -particularmente atendiendo a los planos del enunciado y de la enunciación- entre las diadas 'discurso de aspecto adulto/discurso de aspecto infantil', 'mimesis/expresión', 'poema en verso/poema en prosa' y 'lirismo/narración', todas ellas con arreglo a otras formaciones binarias que le son co-extensivas en distintos niveles de precedencia y sucesión, tales como 'ficción/no ficción', 'autonomía/heteronomía' y 'maravilloso/realista'.

Tomando como punto de partida el manejo de conocimientos primarios y una nueva proyección mediadora del concepto de polifonía –al que denominaré *polifonía intrasubjetiva*-, pretendo aportar una explicación satisfactoria de las complejas relaciones entre temporalidad de la enunciación, dimensión

mimético-expresiva y constitución mítico-poética de *Los papeles salvajes*. De ahí que, sintéticamente, pueda sostener que el eje metodológico general del trabajo de investigación tendrá por objeto las relaciones entre la singular dinámica enunciativa del sujeto -consistente en la implosión de voces multitemporales en el seno de una subjetividad que llega a absorberlas en un mismo plano-, el estatuto de la mimesis constructora del mundo poético y sus determinaciones referidas a la problemática del poema en prosa como género.

Pienso, entonces, que el desarrollo de un proceso hermenéutico en torno a un conjunto de objetos como los que acabo de referir, en principio delimitados pero a su vez necesariamente articulados entre sí, nos permitirá arribar a una serie de confirmaciones capaces de fungir como prueba y, en suma, contribución interpretativa y analítica a la comprensión de ese hito poético hispanoamericano que lleva el título de *Los papeles salvajes*.

Parte I

Enunciación poética y polifonía

Capítulo 1

Mimesis y enunciación: palabra de infancia y palabra adulta

1.1. Funciones, alternancias y fusiones

Enfrentarse al conjunto de la creación de Marosa di Giorgio significa, ante todo, experimentar la expectación de un mundo de postulación autónoma, es decir, la continua consistencia de un espacio ficcional cuya presentación unitaria e independiente alcanza el efecto de un ser en sí mismo. El movimiento de la escritura se desenvuelve en una orientación cuya fuerza autotélica hace que el autodespliegue de ese mundo se vuelva una finalidad constante, el objeto permanente de un ojo creador que no admite la eventualidad de un afuera. La poesía de Marosa di Giorgio hace a una de las construcciones estéticas más rigurosamente extrañas y cerradamente coherentes⁶ -hasta cierto punto sería factible hablar tanto de autonomismo como de autarquía- del panorama literario uruguayo y latinoamericano desde mediados del siglo XX a esta parte.

En el concentrado prólogo a *Clavel y tenebrario* (1979), Wilfredo Penco lanza una predicción que luego se cumple completamente. Tras señalar que el orbe marosiano se mantiene a

⁶ En cuanto a rasgos de coherencia en el discurso de Marosa di Giorgio, véanse las apreciaciones de Leonardo Garet en “*Visiones y poemas. El libro bajo llave*” (2005 85-88).

esa altura “incólume, como si la fuente de su autoabastecimiento fuera inagotable”, concluye:

Resulta peligroso aventurar predicciones referentes al destino de una obra literaria. Aún corriendo tales riesgos, no creo equivocarme al afirmar que en los años venideros, más tarde o más temprano, una aureola mítica rodeará el prestigio literario de Marosa di Giorgio Médicis. Algunos destinarán su nombre a la lista de los grandes *poetas malditos* que encabezan Baudelaire y Lautréamont. Otros se dedicarán a su estudio, y tratarán, desveladamente, de descifrar sus claves y secretos. Pero los más la leerán con el mismo deleite y el mismo asombro, con que hoy la leemos sus contemporáneos (Penco 1979 11).

Situados en las tramas de unas imágenes que en todos los casos ponen en vilo la sinonimia de creación poética y ‘representación’, muchos lectores reconocen la potente *imporosidad* que la mimesis marosiana construye con respecto a lo que ordinaria y empíricamente podemos considerar como referencia a estatutos de “realidad”. Probablemente mucho del impacto de su obra tenga que ver, entre otros factores, con la radical elaboración de una subjetividad que de inmediato se comporta en términos de desafiante transubjetividad: la voz que refiere no admite el carácter inexistente ni arbitrario, pero tampoco definitivamente posterior, del mundo referido. De ahí que, paradójicamente, el mundo que producen sus textos *no se presente como resultado dependiente de la escritura*, como si la

misma generara a su referente y en ello radicara su potencia autónoma. Contrariamente a una tesis productivista, la postulación dominante de esta obra consiste en que un mundo primordial siempre *sería* anterior a la escritura. Este es un aspecto fundamental que permite explicar la *solidez mítica* que entraña el universo poético de Marosa di Giorgio: habría una realidad trascendente y originaria, portadora de su propia legalidad, que surgiría en la infancia pero que la excedería, que la señalaría con el mayor énfasis -un énfasis decisivo- pero que al mismo tiempo la superaría en el propio acto de afirmarla.

El lugar marosiano no es en sí mismo la infancia; se trata más bien de un *topos* fundado en ella pero que nunca pone al tiempo infantil como eslabón de una sucesión lineal y evolutiva capaz de conducir al mundo adulto, desde el cual, en ese caso, dicha infancia se volvería objeto de evocación. Aunque resulta inocultable que el giro evocativo es uno de los procedimientos notorios de *Los papeles salvajes*, creo importante señalar que desde los primeros poemas, en la década del 50, se verifica esa tendencia a desubicar al objeto de la temporalidad de una historia; solo que en ese período, en lugar de una dislocación temporal domina la nostalgia y la idealización. Alejandro Paternain, si bien en términos que se inclinan antes sobre la persona que sobre el discurso poético de Marosa, supo intuir este complejo rasgo de una infancia post-infantil:

No es el mundo de un espíritu ingenuo, y por ingenuo incompleto. Mundo total es éste, donde los ojos del niño coexisten con los del ser que ya ha soportado la carga de la vida, la fiereza del amor, la ubicuidad de la muerte invulnerable (Paternain 1973 66).

En una dirección próxima se manifiesta María Negroni acerca de la temporalidad de ese mundo y su vínculo con la infancia:

¿Qué tiempo rige en el jardín de Marosa di Giorgio? Ninguno o bien, todos. Como si no quedara más remedio que admitirlo, las cosas son intercambiables y arbitrarias, se manifiestan como parte de un engranaje donde nada termina, ni siquiera la muerte. Dicho de otro modo, todo está allí hiperactivo, como en la infancia (...) (Negroni 2009 89-90).

De diferentes formas durante el proceso de su obra, Marosa di Giorgio convierte al tiempo de infancia en un objeto que esfuma sus límites en la precisa medida en que impregna la enunciación. Sin embargo, resulta inequívoco que a lo largo de *Los papeles salvajes* y del conjunto de su narrativa reconocemos a un sujeto evocador sumergido en un tiempo pendulante entre la niñez y una primordialidad que simultáneamente la contiene y la sobrepasa. El mundo de sus textos no consigue su consistencia merced a un tiempo subsumido en la sucesión progresiva. Temporalidad de la infancia y temporalidad adulta no solo se tocan, sino que en

determinados momentos llegan a confundirse en el seno de un tenso conjunto de alternancias secuenciales.

Es importante, a su vez, no caer en el error de que la conjugación en pretérito termina por definir un principio separador de las temporalidades. Si bien dicho significante gramatical es ostensivo de un lugar temporal para el locutor poético, el acto de presentificación excede a esta superficie y no se resiente por ello. Entre otras cosas, porque la “dualidad” léxica provocada por un discurso en el que sobresalen marcas infantiles fisura la consistencia de un presunto tiempo discursivo de localización adulta. Esto pone en tela de juicio la idea de que los ostensivos temporales constituyen las claves descriptivas de la temporalidad de la enunciación, como si otras estructuras, entre las cuales se cuentan los registros y el repertorio léxico, debieran ocupar un lugar meramente subsidiario. Probablemente ello contribuya a demostrar cuán insuficiente se vuelve, a los efectos de estudiar textos con estructura compleja como los de Marosa di Giorgio, una teoría de la enunciación reducida a los ostensivos temporales como marcadores suficientes.

Por ejemplo, el poema 48 de “El mar de Amelia” (*Mesa de esmeralda*, 1985) posee la indudable forma de una evocación, pero, entre otros componentes, el tratamiento del objeto infantil (una cometa) mediante la atribución antropomórfica, luego la personificación plena y hasta la dotación de mágica vida propia al objeto -que emprende una “persecución” de la niña- no son

presentados únicamente como aquello que la niña vio, es decir como una cita de “aquel” léxico de la infancia en tanto que objeto anacrónico, sino como una persistencia válida de ese léxico en el “ahora” del locutor. Por cierto, estas marcas coexisten inquietantemente con el devenir de otras. Claro le quedará al lector que expresiones como “Quise huir de ese comentario de trasmundo” o “En el alba volví cautelosamente, al sitio ya solitario” representan un alejamiento de las marcas mencionadas. Transcribo el poema:

Me encontré una cometa tendida en el suelo. Pareció hecha con papeles lunares. Tenía piedras brillantes. Y dientes.

Se reía, hablaba. Vi sus teclas y botones luminosos.

Quise huir de ese comentario de trasmundo. Y bridas, hilos, me perseguían. Hasta que pude librarme. No obstante, una lagartija o flecha iba delante de mí.

Cerré la puerta con furia, me dormí llorando. Soñé. “Vete al Cielo, al Demonio” “¿De dónde viniste?”.

En el alba volví cautelosamente, al sitio ya solitario. Las plantas de té abrían camelias rosadas y quietas. Y parecía que nada hubiera pasado.

(Mesa de esmeralda [1985] LPS II 2000 127)

Entiendo que nos encontramos ante un fenómeno fundamental y fundacional de la enunciación de los textos de Marosa di Giorgio. En ellos, el locutor suele ser un sujeto

interferido, un sujeto en el que, aunque se pueda admitir la distancia temporal con respecto a una edad que ya se ha ido, nunca produce una plenitud disyuntiva que acabe por afirmar su estado adulto, distinto y distante, su radical alteridad con respecto a los tiempos primordiales. Por ese motivo, ciertas aseveraciones, como la siguiente de Amir Hamed, ofrecen dificultades al tiempo que se convierten en una clara muestra del problema que se acaba de proponer:

Nacida en Salto, su mundo poético hace inflexión en la coartada de la infancia, en el contexto de la tierra “domesticada”. Su país de la memoria o su niñez lejana son las que la posicionan. Las estrategias pueden seguirse a partir de esta advertencia: “Para revivir la edad anaranjada, hay que convocar a todos los testigos, a los que sufrieron, a los que se reían, y también al más pequeño y al que estaba lejos”. Esa edad o territorio anaranjado parte de una convocatoria plural, inclusiva: “hay que reencender a las abuelas (...) hay que interrogar al alhelí y acosarlo a preguntas (...) hay que hablar con la mariposa, seriamente”. La enumeración sigue, la niña en que se coloca el yo lírico trata de no olvidar a nadie (...) (Subrayados míos.) (Hamed 1996 81).

Si bien Hamed se refiere a un “país” de “la memoria” o de “la niñez lejana”, manteniendo una estructura disyuntiva en su planteo, de una u otra forma se trata de un *allá* “coartado” por la infancia. Si por un lado ésta emerge presentificada, ello ocurre a la manera de un simulacro, pues “la niña” es aquella “en que se

coloca el yo lírico” para “no olvidar a nadie”, es decir, que dicha *niña*, obviamente, es *posterior* a la de la infancia evocada. Podría preguntarse, ¿qué niña es esa? Obviamente una niña “discursiva” entendida como construcción enunciativa, posición creada que conduce a una lectura de auténtico interés. Lamentablemente, la idea de que la infancia es una “coartada” plenifica posiciones adultas, lo cual no deja de configurar, aun connotativamente, la opción por uno de los miembros de la disyunción: el lugar adulto como absoluto estratégico. Por lo demás, ello queda más claro cuando se entiende que ese país de “la memoria” alude a un pasado evocado; mientras que si “la niñez” deviene “lejana” es porque obedece a una distancia temporal cuya fuerza termina por privilegiar a la instancia adulta. Pese a tales objeciones, un análisis más matizado que tenga en cuenta críticamente aseveraciones como las de Hamed -aunque evitando, precisamente, ciertas tentaciones unidimensionales- abre caminos para la comprensión del complejo universo discursivo de Marosa di Giorgio.⁷

⁷ Existe un punto de semejanza entre la posición de Amir Hamed y la de José Amícola. Para este último, “el desconcierto ante aquello que escenifica Marosa di Giorgio proviene, en gran medida, de una inadecuación entre la ingenuidad infantil que finge el yo poético que habla de sus experiencias eróticas como mujer y la perversidad sexual con que ese mismo yo se describe en las cópulas más inusitadas que exhiben sus textos” (2006 4). En efecto, la ingenuidad infantil planteada en términos del fingimiento de un yo poético adulto propone una vez más la restauración del orden dicotómico que vengo criticando, dentro del cual la infancia sería una “coartada” (Amed) garantizada por una “ingenuidad infantil que finge el yo poético” (Amícola). Aunque considero plausible la observación de Amícola acerca de las tensiones entre ingenuidad,

En efecto, la mencionada complejidad se pone de manifiesto cuando, de pronto, encontramos textos en los cuales la “posición” infantil es inmediatamente relativizada por procesos de pensamiento, experiencias léxicas, de la sensibilidad y de la imaginación difícilmente atribuibles a un ser de la niñez, o incluso de la adolescencia. Conviene subrayar que asimismo esto ocurre a la inversa, por lo que correspondería asumir la imposibilidad del binarismo en un sentido de reducción a términos simples y excluyentes.

Es muy cierto que la forma de una enunciación evocatoria suele erigirse sobre la superficie de muchos textos de Marosa di Giorgio. Sin embargo, reducir el *conjunto* de su creación a la recordación *adulta* del pasado perdido termina por convertirse en un acto reduccionista que no resiste la mínima justificación a la hora del análisis. No deja de ser evidente que en los libros de su primera época esta fuerza evocativa mantiene todavía cierta dominancia, pero bajo significantes que expresan la orientación al desplazamiento témporo-existencial del sujeto poético construido como sujeto deseante. El deseo del retorno se convierte en el primer movimiento de la energía orientada a la actualización o presentificación. En un volumen como *Humo* (1955) –por ejemplo

erotismo y perversión, no comparto la perspectiva de la infantilidad del yo como simple enmascaramiento, pues de ese modo retornamos a un espacio de estabilidad binaria. Tal como desarrollo en el transcurso del presente capítulo, en mi concepto se trata de una subjetividad construida mediante pendulaciones e interpenetraciones de diversas voces temporales, las cuales llegan a cohabitar simultáneamente en ese “yo”.

en su poema 13- se experimenta un punto de oscilación entre la prioridad de un tiempo adulto nostálgico y un tiempo de infancia capaz de incorporarse y transfigurar la estabilidad del primero, en lo que podríamos considerar el umbral de una superposición que aún no despliega su giro fusivo:

Niña, niña mía. Prende otra vez tus párpados. Tu edad ha vuelto (...)
Oh, niña, niña mía de antes, monjita de la nieve, tocada con un lirio, con una hoja de castaño, guiadora de los animales de la nieve, ciervo, tú misma, de plateada rama, cabrita de cuernos tornasolados, hechizado lobo, armiño dulce; vuelve otra vez a roer las piñas, a comer mariposas (...)
Tu edad ha vuelto. La luna es blanca y perfumada como una almendra sin piel (...)

(*Humo* [1955] LPS I 2000 55)

Un movimiento semejante encontramos todavía en *Historial de las violetas* (1965), precisamente en su primer texto:

Me acuerdo del atardecer y de tu alcoba abierta ya, por donde ya penetraban los vecinos y los ángeles. Y las nubes –de las tardes de noviembre- que giraban por el suelo, que rodaban. Los arbolitos cargados de jazmines, de palomas y gotas de agua. Aquel repiqueteo, aquel gorjeo, en el atardecer (...).

(*Historial de las violetas* [1965] LPS I 2000 93)

Una lectura detenida arroja evidencia en lo que concierne a contenidos evocados mediante una serie de índices de ostensión, todos subordinados al “Me acuerdo” inicial en el que se sitúa el yo.

Los verbos conjugados en pretérito imperfecto y la duplicación del deíctico “aquel” sostienen contundentemente los objetos recordados en la lejanía del yo locutor, en la distancia de un tiempo reconfigurado de forma inequívoca por el discurrir de la memoria. Ahora bien, el deíctico “ya”, también duplicado en su aparición consecutiva, si bien remite a una inmediatez fenoménica que sin dudas localiza el acontecimiento en el pasado –un “ya” que, como señala el diccionario, denota el tiempo pasado, y, en el presente texto se encuentra claramente regido por el pretérito-, alcanza no obstante significación ambigua de temporalidad. En efecto, se trata de un adverbio que también admite la significación de presente en oposición al pasado (por ej., “ya recuerdo lo que sucedió”). Fuere como fuere, es cierto que la dominante es aquí la significación pretérita, pero la misma no consigue plenitud si el lector actualiza en el “ya”, simultáneamente, matices de un sinonímico “ahora” posible, contemporáneo con el del momento presente del locutor. Aunque se admita que el sema funcional ‘inmediatez’ es el que rige en este texto el uso de “ya”, no hay razones para anular, en el contexto discursivo marosiano, la fuerza de un sema como ‘actualidad’; la permutación de “ya” por “ahora”, a los efectos de la práctica de relectura, pone de manifiesto la compleja dimensión temporal que se desarrolla en el proceso de las creaciones de Marosa di Giorgio.

Semejante energía introduce en la línea del recuerdo un foco sugestivo de presentificación, una estela connotadora que deviene

en excedente de sentido potenciado por los co-textos del volumen. Ese darse del tiempo de *ayer* como efectivo tiempo de *ahora* cobra una dimensión que se desenvuelve en poemas sucesivos de *Historial de las violetas*. Pero la potencia no radica en la sustitución de un tiempo por el otro, sino en esa extraña convivencia que va de uno a otro poema, y, de forma aún más trabada, habita el interior de un mismo texto poético. Por ejemplo, poemas como el número 4 de *Historial de las violetas* ofrecen un sentido de acontecimiento presente, de vivencia no recordada, en su movimiento enunciativo principal:

Es la noche de las azucenas de diciembre. A eso de las diez, las flores se mecen un poco. Pasan las mariposas nocturnas con piedrecitas brillantes en el ala y hacen besarse a las flores, enmaridarse. Y aquello ocurre con solo quererlo. Basta que se lo desee para que ya sea. Acaso sólo abandonar las manos y las trenzas. Y así me abro a otro paisaje y a otros seres. Dios está allí en el centro con su batón negro, sus grandes alas; y los antiguos parientes, los abuelos. Todos devoran la enorme paz como una cena. Yo ocupo un pequeño lugar y participo también en el quieto regocijo.

Pero, una vez mamá llegó de pronto, me tocó los hombros y fueron tales mi miedo, mi vergüenza, que no me atrevía a levantarme, a resucitar.

(*Historial de las violetas* [1965] LPS I 2000 94)

No obstante, y teniendo en cuenta los componentes de narratividad que atraviesan el conjunto de la creación de Marosa di

Giorgio (tema sobre el que me detendré en un capítulo posterior), parecería adecuado emplear aquí el concepto de “relato simultáneo”, según el cual los hechos representados son simultáneos con los del tiempo del locutor y no anteriores a él (Filinich 2004 54). Pero este enfoque pierde plausibilidad cuando de pronto asoma la ambigua mención de “los antiguos parientes”, cuya antigüedad se deja leer con una significación doble: “antiguos” por la vejez intrínseca de los abuelos, pero también “antiguos” con relación a la fisura temporal que entabla ese tiempo sospechosamente presente del locutor. En el párrafo siguiente, la aparición materna ya ocurre bajo la conjugación del pretérito, como si la presión evocadora desplazara a la factualidad presente, y entonces los hechos denunciaran su existencia confinada en el pasado.

Ahora bien, pienso que la balanza temporal no se resuelve ni en el acusado peso mayor de uno de sus platos ni en el equilibrio inmóvil que los sitúa en paridad, sino en un movimiento basculante y continuo que inclina ambos platos de la balanza tanto en un sentido como en el otro, resguardando una contigüidad dinámica irreductible. Para decirlo sintéticamente, es la línea metonímica de “Es la noche de las azucenas de diciembre (...)” con “una vez mamá llegó de pronto” (subrayados míos) la que arroja un efecto de ambigüedad, de indecisión y de apertura a la vez. En otras palabras, una doble voz temporal surgida de un mismo sujeto se instala en un plano único del discurso.

1.2. Polifonía e intrasubjetividad

A los efectos de enfocar descriptivamente este fenómeno, me detendré sumariamente en algunos conceptos bajtinianos, para así acceder más cabalmente a una consideración de la polifonía en *Los papeles salvajes*. Para Bajtin el componente fundamental del análisis de la comunicación discursiva es el enunciado y no la oración, ya que el primero constituye la materialidad viva que pone en acción concreta a los sujetos sociales en la lengua, mientras que la segunda es una abstracción gramatical. La materialidad del enunciado “siempre está *orientada hacia otro*, hacia un oyente, incluso cuando éste no existe como persona real” (Bajtin 1993 245), lo que quiere decir que es dialógica y que la enunciación que la produce es un fenómeno socialmente orientado, un acto que ineludiblemente prevé la efectiva o potencial respuesta del *otro*, cuya figura está siempre contenida en el acto de enunciar. Más aún, ante el llamado “lenguaje interior”, Bajtin sostiene que

estas intervenciones verbales íntimas son totalmente *dialógicas*, están totalmente impregnadas con la valoración de un oyente potencial, de un auditorio potencial, hasta cuando el pensar en este oyente ha rozado apenas la mente del hablante (*Ibidem* 251).

La enunciación tal como es entendida por Bajtin introduce un concepto importante en la medida en que el diálogo deja de ser un mero efecto de los enunciados, pues está en la esencia de la enunciación. Esto me permite ubicar ese diálogo (a través de sus manifestaciones polifónicas) en el interior de dichos enunciados, y, en consecuencia, señalar esa complejidad en el seno de la enunciación que los origina. Bajtín extiende la noción de enunciado, con todos sus alcances, a textos enteros, por lo que caracteriza a unos y otros en una misma figura:

Así, pues, detrás de cada texto está el sistema de la lengua (...) Pero al mismo tiempo cada texto (visto como enunciado) es algo individual, único e irrepetible, en lo cual consiste todo su sentido (su proyecto, aquello para lo que se había creado el texto) (Bajtín 2011 293).

Semejantes precisiones sobre la individualidad e irrepetibilidad del texto-enunciado sitúan con claridad la dinámica histórica del mismo, colocándolo no sobre una superficie estática como objeto, sino del lado de los sujetos, entre las tensiones de la historicidad de aquel que enuncia y las de aquel otro que lee, escucha (o a quien ese texto-enunciado siempre contiene en proyección). Así, los conceptos de enunciación/enunciado considerados en su realidad dialógica radical, se articulan en Bajtín con el concepto de 'polifonía', derivado del de 'dialogismo', que el pensador ruso emplea desde el comienzo de su libro sobre Dostoievski:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no solo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo* (Cursivas en el original.) (Bajtín 2003 15).

El concepto de polifonía proporcionado por Bajtín es de suma utilidad y referencia obligada, por más que su formulación responde al contexto específico de Dostoievski como fundador de un nuevo género, la novela polifónica, opuesta al monologismo, que “sobrevive sin el otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad”, ya que “el monólogo pretende ser *la última palabra*” (Cursivas en el original.) (Bajtín 2011 330).

Para Bajtín la polifonía remite a una diversidad de voces que no se asimila a una síntesis disolvente de sus autonomías, vale decir, a una síntesis dialéctica. Son voces en diálogo y por lo tanto en pugna, pero la continuidad de las mismas radica en que no desaparecen tras la palabra autoral y por lo tanto el diálogo no se acaba. Para comprender más cabalmente el sentido bajtiniano

hay que percatarse de que la palabra “voz”, tal como la emplea, participa de una resonancia oral que evoca el hablar, pero también significa convicción, perspectiva, posición, visión del mundo. Sin embargo, para el propósito que aquí emprendo, ligado a su reconocimiento en la obra de Marosa di Giorgio, el concepto de Bajtín ofrece sensibles limitaciones, no por incompleto sino porque es forjado en otro contexto y dentro de un sistema de pensamiento que se plantea fines muy diferentes. Una trama polifónica bajtiniana postula una pluralidad de voces sociales, de “conciencias independientes e inconfundibles” que coexisten, luchan y se resignifican en el diálogo abierto por las enunciaciones.⁸ De hecho es éste un nivel conceptual de particular interés, ya que consigue describir la pluralidad dentro de un espacio común.

En cambio, la poesía de di Giorgio ofrece una emergencia de resonancias, pero, por el contrario, las autonomías de éstas se encuentran amenazadas desde el principio. Sus voces no son

⁸ Es interesante la aclaración que proporciona Iván Igartua Ugarte acerca del relativismo de carácter dialógico de Bajtín: “El diálogo no puede ser concluido o cerrado puesto que, al contrario de lo que ocurre en la dialéctica, el diálogo no conduce a una síntesis superadora de diferencias. Los puntos de vista múltiples no reducen sus distancias entre sí, no son asimilados: de ahí que el diálogo -en cuanto a su desarrollo conceptual- no pueda cerrarse, toda vez que no hay un fin o una culminación” (1997 224). Por su lado, Tatiana Bubnova entiende que el proyecto de Bajtín, desde sus primeros trabajos hasta los finales, tiene como fundamento la constitución de un encuentro ontológico entre el discurso de uno y el del otro, el cual nos constituye. De ahí que Bubnova repare en el vínculo de la dimensión ontológica con la discursiva: “La interacción entre el yo y el otro en el nivel ontológico, como acontecimiento del ser, evoluciona hacia la dialogía” (Bubnova 1996 24).

estrictamente posiciones o convicciones, al tiempo que tampoco se confrontan como producto de locutores individuales y distinguibles; no hay, como en el Dostoievski de Bajtín, una “pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes”, sino que esa pluralidad es una tensión que persiste de otros modos en la interioridad de un solo sujeto. Ello no sucede a la manera de un juego de alteridades que se autoidentifican como tales, aun dentro de la dimensión dialógica de un “lenguaje interior”. En lugar de proponerse, las voces marosianas se repliegan hasta el borde, no de lo que se entendería por síntesis, sino de una interpenetración inédita, en la que una voz desea a la otra y jamás consigue disolverse por completo en ella para así poder dar existencia a una sola vibración. Cuando la energía poética toma una dirección fusiva, por momentos *parece* producirse esa síntesis; no obstante el resultado poco tiene que ver con ello. Se trata más bien de una confluencia sinfónica que conserva las marcas, y por eso también la memoria, de una separación fundadora que solo por momentos bordea la utopía de la reunión absoluta.

Es por ese motivo que el concepto bajtiniano no me resulta suficiente en cuanto no se ocupa de describir la pluralidad de tiempos diversos encarnados por una serie de voces, cuando las mismas se presentan volcadas desde una misma “fuente” y sobre un mismo eje de enunciación, tal como sucede en *Los papeles salvajes*. En virtud de ello, he decidido acuñar una expresión

terminológica diferente, de acuerdo con la necesidad de establecer un concepto relativamente nuevo que dé cuenta, en el orden descriptivo, de la singular realidad poética de Marosa di Giorgio.

En consecuencia, entenderé por *polifonía intrasubjetiva* a la coexistencia de varias voces correspondientes a varios tiempos de experiencia representados y actualizados por un sujeto, voces que se manifiestan metonímicamente y mediante grados de interpenetración diversa a través de la dimensión o instancia enunciativa única, formalmente a cargo de un solo sujeto que *emula* a un sujeto único de conciencia.

Corresponden algunas aclaraciones a este concepto, aunque en primer lugar prefiero acceder a ellas (y justificarlas) por la vía de una anécdota que traduce la experiencia de lectores en situaciones muy concretas, en este caso de estudiantes universitarios de literatura uruguaya. Cuando, según nuestra experiencia, diferentes estudiantes se enfrentaron por primera vez a textos de Marosa di Giorgio, hicieron, entre otras observaciones, reconocieron ésta en común: que en gran medida los poemas de *Los papeles salvajes* dejaban ver una imagen de infancia, no sólo en el mundo referido, sino en la voz que lo refería. Este hecho indicaba que, para empezar, esa voz no actuaba con la distancia existencial suficiente como para que no pareciera una voz de niña. Pero si por un lado esto era –y es– así, por el otro, la riqueza expresiva, el impacto jugado en la elaboración de las clausuras de esos textos, la madura proliferación léxica, las tensiones rítmicas

estéticamente trabajadas, los repentinos giros nostálgicos, las elipsis poético-narrativas al servicio de una ambigüedad sospechosamente “casual”, generaban una imagen discursiva que hacía -y hace- pensar en las participaciones de una voz adulta dentro del libre juego de la creación poética.

Este mestizaje temporal, esta *bifonía* general, que al verificarse su despliegue en varias capas temporales de presente/pasado instala una verdadera *polifonía*, revela la figura poliédrica del ser discursivo marosiano, que no es más que el primer plano de una enérgica incanjeabilidad de mundo desde el acto mismo de la enunciación. Si hay allí una belleza inédita surgida de un *telos* autónomo, resulta imperioso indagar cómo se cimenta esa singularidad a partir del plano de la enunciación, por lo que entiendo pertinente apelar a uno de los planteos efectuados por Oswald Ducrot, hace ya casi treinta años atrás.

Ducrot estudia un fenómeno discursivo a partir del cual formula el concepto de ‘polifonía de la enunciación’, originado en “una extensión (muy libre) a la lingüística de las investigaciones de Bajtín sobre literatura” (Ducrot 1986 177). El lingüista francés entiende por enunciación, antes que la simple actividad del sujeto hablante, el “acontecimiento constituido por la aparición de un enunciado”, es decir “un acontecimiento histórico” que “da existencia a algo que no existía antes de que se hablara y que no existirá después” (183), hecho que en principio lo libera de resolver si hay un autor y quién es éste. De allí en más Ducrot se

aboca a concebir el enunciado como una descripción de la enunciación que lo produce, lo que de alguna manera parece tan paradójico como una serpiente que muerde su cola. Pero sus aclaraciones son convincentes. Una expresión como “por la presente pido a usted...” estampada en una carta, “sirve para cualificar la función de la carta tomada en su totalidad”, es decir que el sentido de ese enunciado describe precisamente el de la enunciación, por lo que “interpretar una producción lingüística consiste en reconocer en ella actos y (...) este reconocimiento se efectúa asignando al enunciado un sentido, que es un conjunto de indicaciones sobre la enunciación” (Ducrot 1986 187, 188).

Luego de estas precisiones, Ducrot se detiene en el centro del fenómeno que le interesa describir: el de la polifonía en el plano de la enunciación de un discurso, a partir del que se propone “criticar y reemplazar la teoría de la unicidad del sujeto de la enunciación” (193). Para ello le resulta necesario identificar la figura de un *locutor* (“responsable” del enunciado)⁹, a quien remite el pronombre *yo* y las demás marcas de primera persona. Si bien Ducrot, ya un tanto cerca de Genette, establece una interesante pero asimismo engorrosa distinción entre *locutor* y *enunciador* (según la cual este último sería, aproximadamente, lo que en

⁹ Con el propósito de establecer precisiones, aclara Dominique Maingueneau: “No debe confundirse el locutor con el productor del enunciado. El productor es aquel (o aquellos) que ha (o han) elaborado materialmente el enunciado, mientras que el locutor es aquel que realiza la enunciación, aquel a quien refieren “yo”, “mi”, etc., y que se encuentra en un lugar que puede ser designado como “aquí” (2009 148).

Genette es el focalizador del relato, no obligadamente idéntico a la voz del narrador, la que sería prácticamente el locutor de Ducrot), me contentaré con atenerme limitadamente a la figura del locutor, ya que en definitiva es la que concita nuestro mayor interés.

Según Ducrot, empíricamente, “la enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que [en ciertos casos] el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo, o incluso una jerarquía de manifestaciones” (203). En efecto, para ello hace falta, como bien apunta, no confundir al locutor (ficción discursiva) con el sujeto hablante (un ser de la experiencia). Pero el hecho que suscita mi interés es el que atañe a la presencia de dos locutores en el interior de un mismo enunciado, en concordancia con el propósito antes indicado por Ducrot: el que “esta teoría de Bajtín” reserva su aplicación, hasta ese momento, “siempre a textos, es decir a series de enunciados, y nunca a los propios enunciados que compon[en] esos textos”, hecho que deja intacto “el postulado según el cual un enunciado hace oír una única voz” (176). Por cierto que el autor de *El decir y lo dicho* abunda en un conjunto complejo de ejemplos, entre los que se cuenta la ironía, para cuya explicación debe recurrir a una articulación entre las antedichas figuras de locutores y enunciadores. Sin embargo, para el caso que nos ocupa, solo retendré uno de los más sencillos y extendidos, por considerarlo suficiente y porque otros que, por ser más complejos, no modifican los resultados de nuestras

observaciones. Me refiero concretamente al discurso transmitido en estilo directo según el ejemplo que sigue:

Pedro dice “Juan me ha dicho: *yo vendré*”

Las dos marcas de primera persona dentro de un mismo enunciado (*me/yo*) revelan la existencia de “dos locutores diferentes, donde el locutor primero es homologado con Pedro y el segundo con Juan” (Ducrot 1986 201). Aunque es cierto que hay casos más complejos y de aspecto menos visible, como ocurre en ciertas ironías y ecos imitativos tratados por Ducrot, el mérito general de sus investigaciones radica en penetrar acertadamente en las locuciones múltiples de un mismo enunciado, cuya asignación de sentido es el resultado de la proyección de tales ocurrencias en tanto descriptivas de la enunciación. No obstante, aunque Ducrot da, por así decirlo, un paso adelante sobre Bajtín, cuestionando la existencia de un solo sujeto de conciencia en el enunciado, todavía preserva las dimensiones de más de un sujeto, es decir, de más de un locutor plenamente expuesto o que puede ser repuesto como tal en el plano de las proposiciones.

Cuando nos enfrentamos a *Los papeles salvajes*, de Marosa di Giorgio, los avances de Ducrot aún se muestran insuficientes en ese sentido. Aunque esta poesía presenta muchos casos que se ajustan perfectamente a sus descripciones, aquellos otros que entiendo resultan de una energía fusiva radical de las voces

marosianas, no pueden ser señalados convenientemente. Por más que no es mi propósito montar aquí una teoría exhaustiva con capacidad de *falsación*, sí quisiera señalar al menos la dificultad principal a que hago referencia, y, por ello, de pronto, señalar, con sus piedras incluidas, un camino. Me contentaré, a tales efectos, con un poema de *Los papeles salvajes*. El mismo procede de la extensa sección titulada “Los ojos del gato eran celestes como vidrio y alhelí”, incorporada a *La falena*.

Cuando yo era muy chica allá en la noche, las flores de zapallo se volvían faroles y me abrillantaban la senda y mi pequeña falda rojofuego, y la melena roja, y los libros, y los zapatos rojos, finos y altísimos, que usé de niña.

Conejos blancos como la nieve, sus anacaradas orejas, aparecían y desaparecían, daban saltos, acrobacias, como diciendo que no podían quedar ocultos, no hacerse ver, ante mi viaje sin rumbo, tenaz y fulgurante.

(*La falena* [1987] LPS II 2000 216)

Si se observa la homologación del *yo* como locutor que establece una distancia temporal respecto de cierta infancia remota evocada, con sus marcas y ostensivos temporales (tiempos de la conjugación, deícticos), y aun admitiendo un grado de indeterminación cuantitativa en la interpretación de su *edad*, bien podemos arriesgar cierta identidad de ese locutor. En verdad, se le *podría* adscribir el ser niña, pese a que la ambigüedad

también admita lo contrario: el sintagma “cuando yo era muy chica” puede implicar el no ser tan chica (pero aún serlo) o el ya no serlo completamente en el acto de enunciar. Aunque parezca accesoria o aun algo espuria, esta cuestión de las conjeturas de la edad proporciona un indicador inicial sobre el locutor.

Ahora bien, cabe observar que en los enunciados de este poema no se cumple la posibilidad de identificar a más de un locutor según el aparato descriptivo de Ducrot, pero sí a más de un tiempo de existencia de ese locutor. De pronto, forzando un poco el modelo, podría conceder que esta pluralidad coincida con los enunciadores de Ducrot, es decir que dicho locutor dé cabida a más de un enunciador. Pero ello no es estrictamente así, pues sus enunciadores siempre fungen como distinguibles, como focalizadores discretos que articulan puntos de mira *uno por vez*: se pueden, en cierto modo, nombrar por separado.¹⁰ En cambio, el poema de *La falena* expone otra cosa.

Primero, que si resolvemos aceptar la condición no-niña del locutor –de pronto fortalecida al fin del primer párrafo con ese pretérito perfecto simple del “que usé de niña”-, la misma retorna gracias a la construcción polisindética que señala formas de enunciado identificables con ciertas enumeraciones efusivas del

¹⁰ Oswald Ducrot explica que en enunciados complejos como (ante la incitación a esquiar de un sujeto) “cierto que hace buen tiempo, pero me duelen los pies”, en que “la responsabilidad global es atribuida al locutor X”, entran en escena dos enunciadores”, uno que aboga por el esquí y otro que argumenta en contrario de la salida planeada (Ducrot 1986 235).

discurso infantil, en este caso femenino. En él, además, toda una dimensión semántica se agolpa en imágenes transfigurricoeur

adas de la naturaleza, en que la uniformidad cromática del “rojofuego” y el pensamiento mágico envuelven la fisonomía de la niña (imagen que, por otra parte, también dialoga con el cuento “Caperucita Roja”, sea en la versión de Charles Perrault o en la de los hermanos Grimm).

Segundo, que esa condición de no-niña que aportarían los indicadores temporales del locutor no puede pensarse de modo discreto, es decir en tanto unidad indivisible. Esto obedece a que la misma se encuentra co-constituida por la condición infantil de esa “voz” polisindética -aceptado el acento bajtiniano de voz como, convicción, visión del mundo, etc.- que admite una acción hermenéutica en tal sentido.

Tercero, que en el segundo párrafo del poema la escena festiva de los conejos blancos, además de conformar un diálogo literario con el conejo blanco de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, también confirma, con todo el repertorio que incluye el artificio preciosista, la enumeración celebratoria y ahora asindética de una figura de relato “infantil” (incluidas las justificables reprensiones que merece tal afirmación entrecorillada). Todo indica que se trata de la efusividad del mismo locutor y que la niña *enunciada* se desdobra ahora en la Alicia de Carroll. Sin embargo, la clausura del poema introduce una vibración discordante de la voz, lo que hace pensar de

inmediato en la división del locutor enmarcado en su *yo*: “ante *mi* viaje sin rumbo, tenaz y fulgurante”. De pronto el léxico cambia, así como sus relaciones: los lexemas abordan una semántica que excede las posibilidades y la verosimilitud de un locutor infantil para entonces reencontrarse en el mismo sitio con la distancia inicial entablada por los ostensivos temporales, es decir, en el sitio de un locutor adulto. La noción de ‘viaje’ se carga de un valor simbólico que desborda a la anécdota del poema, en tanto que los adjetivos proponen una conjunción más compleja que define y abre el sentido trascendente de lo errático, que ahora se revela como mera apariencia: la idea de destino y el fuego interior expuestos en el cierre instalan otra inflexión. Sin embargo, ésta no posee el estatuto de un enunciado, sino de algo así como *un quiebre de la voz en el interior del enunciado*, para decirlo en consonancia con la metáfora de la *fonía* bajtiniana.

De las observaciones anotadas concluyo que comparto con Ducrot la plataforma bajtiniana, es decir su proyección y avance sobre el interior del enunciado. Pero queda bastante claro que toda una dinámica de locutores (y aun de locutores y enunciadore) es signada en su perspectiva por el principio de separabilidad, pese al cual, no obstante, debe reconocerse que crítica de forma plausible la equivalencia un enunciado-un locutor-un sujeto de conciencia. Empero, si bien participo de dicha crítica, la polifonía de Ducrot postula la integración de varias subjetividades discretas dentro del enunciado. En nuestro caso ya

no se trata de subjetividades distintas, sino de las particiones polifónicas en el seno de una misma subjetividad dentro del enunciado. Por más que hubiera ameritado un análisis más refinado, creo que el propósito descriptivo general resulta bastante claro (y no menos discutible) al respecto. Por lo demás, para acceder a la operatividad del concepto de polifonía intrasubjetiva (cuyo antecedente puede buscarse, aunque sea otro el horizonte, en las preocupaciones de Bajtín por el “lenguaje interior”), debo desprenderme de cierta idea de completud o proposicional de los enunciados. Y es por eso que para advertir las resonancias de voces diferentes en una misma subjetividad (en el sentido de una polifonía que es también una policronía) me veo obligado a detenerme en segmentos menores que son más bien “partes” de enunciados, breves sintagmas, frases y palabras. No se trata, pues, de un concepto que dependa de unidades completas ni, naturalmente, de un nivel predominantemente sintáctico de las construcciones invocadas dentro del enunciado. Y, por cierto, deseo insistir, estas observaciones dependen de un importante factor hermenéutico en el conjunto de las decisiones tomadas; por ejemplo, en el hecho de que si una construcción polisindética, localizada en cierto contexto, ofrece una representación de discurso infantil o no.

A modo de comentario último, digamos que la enunciación descrita por la polifonía de los enunciados del poema de *La falena*, involucra uno de los comportamientos enunciativos característicos

de *Los papeles salvajes*. El mismo implica un acto en que la enunciación suele renunciar a la coherencia de los órdenes temporales, espaciales y de persona, por lo que el conjunto de los deícticos no proyecta garantía de parte del “responsable” de los enunciados del texto. Así, este locutor “irresponsable” pone en continuidad a un conjunto de voces que emergen a manera de fragmentos dentro de los enunciados, disolviendo la unicidad de las mismas en estos.

Los locutores marosianos, aun con las diferencias que van de libro a libro y de poema a poema, no suelen pactar estabilidad dentro del juego de subjetividades identificables; no abren paso a un locutor que pueda incluso convivir con otro *fuera de sí*. Al contrario, en Marosa di Giorgio se elaboran locutores interferidos por otros, los cuales por momentos se ausentan y de pronto resurgen. Estos podrían ser confundidos –y de hecho es lo que parecen- con desfases temporales de un *único* locutor. Esa es su trampa, pues en verdad se trata de varios intrasubjetivamente diseminados, polifónicamente atados a una misma subjetividad que precisa de todos ellos como de todos sus tiempos.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta la condición poética de los textos marosianos, es decir el conjunto de características y valores postulados como poéticos por parte de los mismos y que son hermenéuticamente actualizables en tales términos o en otros próximos por parte de una comunidad de lectores.

1.3. La enunciación lírica

Una de las cuestiones menos tratadas por la tradición teórica y crítica pero de interés capital para nosotros es la que atañe a la enunciación lírica, tema generalmente desplazado por la atención central ofrecida sobre los contenidos de los textos líricos y confundido con, o invadido por, la intensa presencia de la función expresiva en la poesía. En un trabajo originalmente publicado en 1998, Pozuelo Yvancos, partiendo de una serie de lúcidas observaciones de Ortega y Gasset y de Antonio Machado se plantea el problema del espacio de enunciación lírico. El teórico murciano reconoce que la enunciación poética, a diferencia de la narrativa y teatral, no está dotada de un entorno más o menos definido, lo que la lleva a configurar “un espacio enunciativo propio que influirá en la posición tanto de la fuente origen del discurso como de su localización espacial y temporal” (2009 30). Un poema lírico no suele especificar, sostiene, “casi nunca la situación de habla, ni el contexto situacional preciso para situar los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos” (*Ibidem* 31). Pero particularmente no produce una señal histórica que explicita el origen de la situación enunciativa: no sabemos bien quién habla, a quién, desde qué lugar, en qué momento con referencia a qué otros momentos posibles. De manera que hay una serie de lugares indeterminados, que son lugares del género, a los cuales Pozuelo denomina “vacíos situacionales”. En lugar de representar

una carencia, constituyen la potencia creadora del lirismo así como de una recepción que, sin exigir esos contextos, termina por entregarse a una experiencia o actitud de lectura, la cual reclama la existencia de esas indeterminaciones en función de un estado particular de lectura.

Entre las numerosas observaciones de Pozuelo sobre la enunciación lírica, quisiera retener un concepto fenomenológico de vivencia presente, de presencia siempre actual en el mundo de la vida. Me refiero al hecho de que en la lírica es “función primordial de su esquema enunciativo y de los rasgos que por él se vehiculan (...) otorgar a la comunicación una dimensión de *presente*” (Cursiva en el original.) (34). Semejante temporalidad en cuanto presentificación constante de mí, del otro y de las cosas del mundo por la enunciación, es decir, semejante temporalización existencial es lo que Pozuelo reconoce como el sentido más profundo de la concepción machadiana que hace de la poesía una “palabra en el tiempo”. En ella, el yo y el tú se hacen siempre presentes, pues, en palabras de Ortega y Gasset (que Pozuelo trae a colación), “Hacer de algo un yo mismo es el único medio para que deje de ser cosa” (36). Mientras que “en la ficción narrativa y en el drama existen personas como objetos; hay una “voz” o instancia de discurso que las construye como voces de otros diferentes a sí”, en la poesía lírica “esa objetualización no se da”, ya que “el yo, el tú y el él, comunican precisamente en la medida en que “ficticiamente se traducen como yo”, dando lugar a

una “subjetivización esencial de la fuente del discurso” y de esa diferencia sustancial que constituye el “llamado Yo lírico” (*Ibidem*).

Siguiendo, entre otros a Karlheinz Stierle y a Fernando Lázaro Carreter, Pozuelo profundiza en la temporalidad de presente y en la especularidad radicales de la enunciación lírica, en que la imagen de *yo* cubre a todas las imágenes y convoca, entre otros fenómenos, la transparencia del *tú* del lector, también entonces devenido en *yo*. Este no escapa nada del *yo*, por así decirlo, nada tiene que ver con una función expresiva concentrada en la subjetividad así pronominalizada, sino con la dimensión profunda y decisiva del espacio enunciativo y los “vacíos situacionales” que, instalados como pregunta siempre presente, provocan el abordaje de la lectura en ese mismo espesor temporal. Pozuelo apela a un juicio de Ortega según el cual un “yo que ve al otro yo doliente es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente” (38), lo que proyectado a la enunciación lírica devela el primer plano de la constante ejecutividad (o performatividad) construida en razón de su propio esquema. En ésta el yo lírico es un yo *ejecutándose*, que absorbe con su fuerza centrípeta al *tú* y al *él* mediante una traducción, precisamente, a la *esfera de yo*. Si se quiere, la enunciación lírica entabla un espacio de intensidad hermenéutico en el sentido de una comprensión por la cual el sujeto como *dasein* comprende, ya no como “un modo de conocimiento, sino más bien [como] un modo de ser, el modo de ser del ser que existe al comprender” (Ricoeur 2003 13). En la

enunciación lírica ese “conocimiento” del ser autocomprendido y que por ello alcanza nuevas posibilidades de ser, se homologa con el yo a que vengo refiriendo. Como bien detalla Pozuelo, la lírica así vista desde su indeterminación enunciativa, nos hace “mirar desde dentro el objeto como si no fuese objeto y fuese sujeto” (*Ibidem*).¹¹

Luego de examinar la problemática de la enunciación polifónica en *Los papeles salvajes*, de Marosa di Giorgio, el presente planteo teórico arroja luz y permite articular varios aspectos en el interior de dicha problemática. Es cierto que el yo de la poesía de di Giorgio posee una cierta determinación narrativa marcadamente mitopoiética (determinación de entorno) y que el esquema de enunciación lírica no se manifiesta en pureza. Es decir que efectivamente ese yo propone una zona de opacidad para la envoltura del *tú* que nos comprende: el mundo de sus huertos no se vuelve fácilmente, por así referirlo, el nuestro. Sin embargo, todos los “vacíos situacionales”, las indeterminaciones

¹¹ Noé Jitrik se detiene en el momento general del acto de enunciar referido a la actitud emprendida por el enunciadore. Es así que plantea una instancia de observación, un *a priori* constitutivo que está en la base misma de toda situación enunciativa a punto de materializarse. El problema que sin embargo se presenta es si el objeto del enunciar comporta siempre o tan definitivamente una forma de “saber” para el enunciadore: “(...) antes de ser enunciadore quien va a serlo ha mantenido con lo que va a ser lo enunciadore una indispensable relación que podemos llamar de “observación”; dicho de otro modo, para convertirse en enunciadore un sujeto *observa* el objeto del enunciar, o sea el saber que, según nuestra calificación, *necesita* enunciar. Implícito en la enunciación, contenido en ella, en el cruce entre el pasado, tiempo del sujeto del enunciadore, y el presente, su propio tiempo, el enunciadore se presupone observadore” (Jitrik 2010 53).

que remiten incluso a situaciones pretéritas, la presentificación radical del pasado, hacen del “locutor” poético -homologable con el “yo lírico”- una figura capaz de borrar la nitidez de su espacio enunciativo, y que por eso insta necesariamente a que el *tú* y el *él* se compongan o se proyecten como imágenes de ese *yo*, deviniendo de alguna manera en su esfera. Pero es el complejo dramatismo del *yo lírico* el que se debate en “los tiempos” de *Los papeles salvajes*; es la polifonía intrasubjetiva de la enunciación la que convoca -con su puesta en temporalidad presente de la figura del *yo*, de las cosas y de los seres- y des-objetualiza el dramatismo fundamental de este mundo poético. Por eso, la compleja inestabilidad enunciativa de la obra de di Giorgio, generada por la conjura de las múltiples “voces,” termina por potenciar el lirismo, en términos anteriores a sus temas, a su retórica, a su “expresión”, vale decir en los términos que proporcionan al lector un cierto estado de identificaciones. No se trata, por supuesto, de una exclusiva identificación con lo dicho, con lo poetizado, sino, como concluye Pozuelo, “con la experiencia del *yo* en lo dicho, en el acto de su vivencia, que coincide con la ejecución de su lenguaje, con el nacimiento del poema y con el acto de su lectura” (47). Las “voces” poéticas de Marosa di Giorgio, roles o “papeles” que implosionan en el seno de la enunciación, desarticulan la plenitud de un sujeto que suele internarse narrativamente; le esfuman el entorno de referencias en el mismo momento en que ese entorno parece dibujarse y tomar

una determinación. La polifonía problematiza definitivamente una poética uniforme de la evocación, pues *Los papeles salvajes*, en la dislocación de los tiempos y de una eventual otredad de su *yo*, tiende las claves enunciativas de su lirismo.

1.4. Límites matemáticos.

De la polifonía a la dominante

A continuación procuraré apelar a un modelo matemático con el propósito de examinar con otros instrumentos el comportamiento de las “voces” marosianas en *Los papeles salvajes*. Para empezar, quiero insistir en que el conjunto de esta obra no muestra un enunciar que proyecte al sujeto en términos de *X* o de *Y*. Es por eso que sus textos consiguen un efecto ambiguo de tal envergadura que impiden no sólo la reducción a uno de los términos (la referida disyunción entre infancia o adultez), sino que hacen imposible una operación analítica capaz de arribar a una tranquilizante restauración de separaciones ordenadoras.

En otras palabras, y a los efectos de obtener un mayor grado de descriptividad, podemos recurrir a un modelo funcional tomado de las ciencias matemáticas.¹² Si sostenemos que el

¹² Agradezco al profesor de Matemáticas Damián Pérez Fontor, quien me ha proporcionado, además de otras valiosas sugerencias, el presente modelo de razonamiento. Entre ellas, la aclaración consistente en que “debemos pedirle a nuestro modelo que su representación gráfica jamás sea continua, o sea que no la podamos dibujar de una sola vez sin levantar el lápiz (noción primitiva de continuidad), así nos evitamos el primer caso donde el discurso es totalmente

predominio enunciativo de X siempre se da interferido por la dimensión enunciativa de Y, y que el predominio enunciativo de Y sólo ocurre bajo la interferencia de la dimensión enunciativa de X, una posible descripción que dé cuenta de la complejidad del proceso podría formularse de la manera que se detalla a continuación.

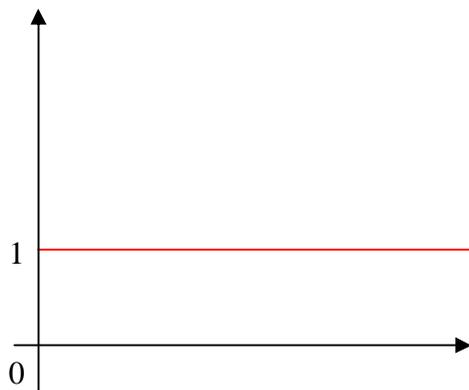
Primeramente, hay que establecer la función siguiente:

$$F: (\text{del discurso}) \rightarrow \{1,0\} / F(d) \begin{cases} 1 & \text{Si el discurso} \\ & \text{revela aspecto} \\ & \text{infantil} \\ & \text{y} \\ 0 & \text{Si el discurso revela} \\ & \text{aspecto adulto} \end{cases}$$

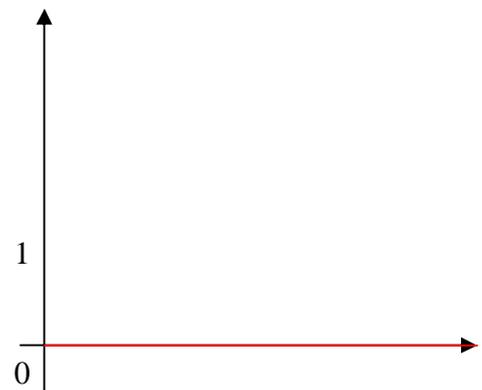
Esta es una función que va desde el discurso al conjunto que solamente contiene al 0 y al 1. Se trata de una función de empleo frecuente en probabilidad así como también en estadística. Se la denomina función indicatriz o característica. La misma toma una parte del discurso y le asigna un 1 si éste revela aspecto infantil, y un 0 si éste revela aspecto adulto. Se entenderá por “aspecto” a una representación discursiva que, en el imaginario del lector (en rigor, un discutible lector hipotético socio-históricamente situado), permita asignar un enunciado o grupo de enunciados a sujetos

infantil o totalmente adulto”. Naturalmente, los resultados y, sobre todo, las posibles imperfecciones o incongruencias en la aplicación del modelo, son de mi estricta responsabilidad. H.B.P.

comprendidos en espacios existenciales de la niñez o de la edad adulta. Es decir que habría, por parte de dicho lector, un horizonte de expectativas constituido por una estructura disyuntiva de dos valores. Si postulamos, de modo ideal, el hecho de que un discurso pueda ser “completamente” infantil o “completamente” adulto, entonces la gráfica de F sería:



Discurso de aspecto completamente infantil

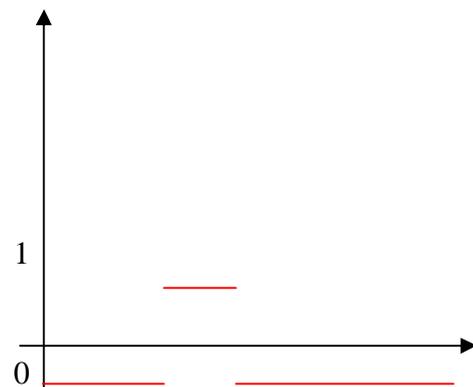


Discurso de aspecto completamente adulto

En cambio, si el discurso es alternado:



Discurso alternado con dominio de discurso de aspecto infantil



Discurso alternado con dominio de discurso de aspecto adulto

Debe notarse que en los gráficos de discursos alternados la función convierte más valores en 1 cuando el tiempo en el cual el discurso es de aspecto infantil se vuelve mayor que el tiempo de discurso de aspecto adulto. O viceversa.

Corresponde, sin embargo, advertir que el modelo precedente es operativo hasta cierto nivel. En efecto, si observamos que el punto de partida del mismo consiste en negar plausiblemente estados de completud discursiva adulta o infantil en la obra de Marosa di Giorgio, y por otra parte reconocemos que el punto de mayor elaboración (y asimismo su límite) radica en unas nociones de alternancia y dominante de estados discursivos, concluiremos que ciertos procesos complejos de superposición son difícilmente reductibles a la coexistencia alterna, que en términos discrecionales es la que describe el modelo funcional de procedencia matemática.

De todas formas, entiendo que este posible conflicto entre alternancia y superposición resulta atenuado (no digamos resuelto) si aceptamos que un estado discursivo de superposiciones es el desborde *fusivo* de una alternancia reconstruible, es decir, un momento desarrollado de la interpenetración discursiva entre dos energías existenciales que han desbordado las relaciones de contigüidad.

Muchos lectores de Marosa di Giorgio estarán de acuerdo en que la forma asumida por la fuerza evocativa de sus textos no está exenta de la rareza de un decir diversamente contaminado,

vale la pena repetirlo, por el tiempo existencial que efectivamente evocan. Ciertamente, la correlación de estas fuerzas suele tener por resultado -aunque sin anclarse en dicotomías- un aspecto dominante que obligadamente contiene inserto al otro aspecto, gracias al cual se produce el mencionado estado de fusión, tal como se viera en los textos citados anteriormente; también, por ejemplo, ello ocurre en el pasaje inicial del relato 36 de *Lumínile*, correspondiente al volumen *Rosa mística* (2003):

Venían los planetas. Siempre, los amé. Desde verlos, de chica, mirando sin querer el cielo y alguien dijo Son planetas. ¡Qué palabra ésa, planeta! Parecida a plata, plato de oro, metal abrigantado, narciso del paraíso. (*Rosa mística* 2003 77)

De pronto, una lectura más detenida del fragmento puede echar algo de luz sobre el fenómeno de la compleja temporalidad existencial, tal como la vengo planteando, en las creaciones de Marosa di Giorgio.

Ciertamente, el disruptivo comienzo remite al pasado, generando un efecto de continuidad predicado por el pretérito imperfecto, hecho verbal que sitúa al acontecimiento vivido sin contornos de final. De inmediato, el siguiente enunciado, nuevamente construido mediante el recurso a la brevedad, que arroja tanto un sentido de reconcentración y contundencia, como quizás de connotación “infantil”, entabla una temporalidad acabada que bien expresa el pretérito perfecto simple. La misma, si por un

lado confiere énfasis al estado pretérito, surge precedida por un “siempre” capaz de sugerir una reconducción al presente pero en continuidad con el tiempo de infancia, como si se tratara de una marca que va del pasado al presente para quedar instalada en toda la extensión circular del tiempo. En cuanto al “desde” que abre el enunciado siguiente, es sintácticamente improcedente, pero se carga de un impulso expresivo que puede convertirlo en un típico connotador de discurso infantil, un “escribir mal” que es hijo de un impulso de urgencias que barre con conectores gramaticalmente necesarios, *como si* la competencia lingüística aún no se hubiera consolidado en ese nivel. Por lo demás, la expresión “de chica” refiere el lugar adulto, pero ambiguamente, ya que aparece en el contexto de una sintaxis de baja aceptabilidad adulta (y de alta aceptabilidad exploratoria de la expresión). Asimismo, la aserción citada sin comillas “Son planetas” emerge sin dejarse preceder por la pausa predecible y organizadora, a través de signos como los dos puntos (:). Se percibe el rápido pasaje, la falta de transición después de la conjunción “y” (a la que le sucede “alguien dijo”). Una explosión exclamativa, exultante, cobra lugar y se concentra en el valor de la palabra como valor afectivo, portador de resonancias preciosas de “aquel” y de “este” tiempo del locutor poético; la persistencia es la de un valor presente anclado en y desanclado de la experiencia del pasado. En seguida, la evaluación se une con el disparo del significante (“planetas”), que enseña la proliferación, el golpe de asociación

paronomásica en el nivel fónico (“plata”, “plato”), que hace a una carga de pronto “adulta” (exaltadora de aquella infancia), de pronto “infantil” (que reinstala aquel tiempo en la estructura de éste, amenazando las diferencias). Por lo demás, el juego de los significantes pone en evidencia una serie de isotopías fónicas que actúan como reconcentración del espectáculo de la palabra asociado a su conciencia.

Antes de pasar a otro tema, creo necesario introducir las siguientes precisiones y comentarios. He venido haciendo empleo, sin mayores discusiones hasta el momento, del concepto de ‘dominante’, el cual, procedente de la tradición de los formalistas rusos, es posteriormente retomado por la Escuela de Praga. De modo sintético, los formalistas entendieron por dominante a un elemento que es el resultado de un tipo de jerarquización en la obra literaria. El mismo se constituye en un componente central que subordina al conjunto de los demás elementos, a los cuales, según Roman Jakobson, regula, determina y transforma.¹³ Por

¹³ El concepto de dominante fue de suma importancia en la evolución del pensamiento formalista, por lo que no es erróneo afirmar que los miembros centrales del grupo recurrieron a él. Se atribuye a Boris Eichenbaum su introducción hacia 1919, cuando publicó el célebre estudio “Cómo está hecho *El capote*” de Nikolai Gogol. Tal como señalara José Amícola, para Eichenbaum “el texto de Gogol contiene un punto central (que luego llamaré “dominante”): el humor, al que se subsume todo lo demás”. Este hecho fue controversial, “ya que la crítica sociológica se había negado a advertir en este autor otra cosa que una crítica social”; en realidad el concepto de Eichenbaum no negaba dicho aspecto, pero lograba complementarlo con el hecho de que el humor de Gogol dominaba todo lo demás como resultado de un “acentuar el uso expresivo de la lengua, que aparecía conectado según la tradición exclusivamente a la poesía”.

ejemplo, en términos teóricos y sin tener en cuenta la contingencia de un texto literario en particular, se puede decir que elemento dominante de una obra poética es la *función estética*, que regula, determina y transforma a las otras funciones del lenguaje implicadas en la obra, a las que no anula en la medida en que precisamente las domina. A su vez, la dominante proporciona unidad a la obra literaria, ya que se constituye como fuerza unificadora de una variedad. En poco tiempo, este concepto inaugurado por Eichenbaum y precisado sobre todo por Jakobson, alcanzaría ulteriores desarrollos con las investigaciones de Jan Mukarovsky, figura mayor de la Escuela de Praga.

Pero el concepto de dominante está, a su vez, enrabado con el de evolución literaria, ya que se define por su dinamismo histórico, pues el elemento que domina en una época dada puede ser desplazado de ese lugar central por otro elemento en un período siguiente. Por ejemplo, en cierta época, la dominante del verso poético es la rima, mientras que en una etapa siguiente, ésta se vuelve un factor meramente subordinado.

De acuerdo a estos planteos y sin ir más lejos por el momento, entiendo pertinente situar la dominante del volumen mayor de las composiciones de Marosa di Giorgio –muy especialmente de *Los papeles salvajes* a partir de la década del '60- alrededor del binomio adulto/infancia, el cual se materializa en las peculiaridades enunciativas a las que vengo haciendo

(Véase especialmente el capítulo “¿Cómo está hecho *El capote*? Eichenbaum y la dominante”, en José Amícola (2001 66-78).)

referencia. De modo sumario y con arreglo al conjunto cuantitativamente más dilatado de la creación de Marosa di Giorgio, *entiendo por dominante de su obra a una indeterminación témporo-existencial enladrada en el texto por la voz de un sujeto poético más allá de la escisión, fenómeno identificable en las materializaciones fusivas del discurso*, las cuales, como se ha argumentado, no admiten el trazado de una línea divisoria consistente entre discurso de infancia y discurso adulto. Quiero insistir en que es a partir de la antedicha realidad fusiva -es decir del imponente y cada vez más radical entrelazamiento, elevado en distintos grados durante el trayecto de la obra- que surge la peculiaridad de eso que se deja comprender como el entramado del mundo poético de Marosa di Giorgio.

1.4. El fantasma autobiográfico y los tiempos del mito

Vale la pena subrayar que el patente, disruptivo e indecible espacio de infancia que atraviesa esta escritura no admite equiparación, entre otras cosas, con postulaciones de una *autobiografía estabilizada*. En todo caso, si una lectura decide arriesgar a que la obra de Marosa di Giorgio es el lugar de una autobiografía poética, deberá admitir, al menos, que la temporalidad de esa autobiografía (o de esos efectos autobiográficos) está determinada por un dislocamiento que desgarrar la línea tranquilizante de una historia evolutiva: la

construcción de la historia de vida es, justamente, su desconstrucción, y, por ende, una forma de protesta contra el acabamiento lineal de esa historia.

Concordantemente, creo que resulta inconsecuente el confinamiento a la evocación narrativa de los tiempos de la niñez perdida, tiempos que de ser así concebidos, serían discursivamente separables y, por lo tanto, en los que la actual voz poética, desde ese punto de vista, *ya no viviría*. Al contrario, como queda dicho, los tiempos de infancia y los de edad adulta sólo se resuelven en la medida de una alternancia/ fusión en la que se define su 'dominante' o 'gesto semántico' fundamental.

En los textos de Marosa di Giorgio una síntesis *a priori* se encarga de negar probabilidades de "pureza": los términos simples y enclavados en estructuras espacio-temporales (una mujer que *se recuerda* como niña) no obtienen, según creo haber demostrado, la posibilidad de un lugar que no sea el de la coexistencia que deviene en una entidad continua, esto es, indivisible. Justamente por este motivo, queda en entredicho una serie de argumentos que podrían sugerir el autobiografismo de la creación literaria de Marosa di Giorgio. En tal sentido, posiciones ya clásicas sobre el tema, como es la de Philippe Lejeune (1975), para quien la autobiografía se produce al materializarse la coincidencia de identidad entre autor, narrador y personaje, no parecen pertinentes en el caso de Marosa di Giorgio. Si para Lejeune la autobiografía es susceptible de ser sometida a una

prueba de verificación, ello obedece a que en la misma no rige un pacto de verosimilitud sino de veracidad. Para que esta coincidencia ocurra entiendo que, de acuerdo con la posición de Lejeune, debe darse la suspensión de un cierto grado de ficcionalidad que amerite la posibilidad documental de una *prueba*, es decir, de un marco de verificación con respecto a la realidad que la escritura refiere.

Aunque desde ya es importante subrayar que la situación del yo autobiográfico es siempre la de un yo desdoblado, entre un yo que recuerda y un yo que es recordado por el primero. Por otra parte, concepciones como la de Paul de Man, para quien el texto no es tanto un objeto construido por un yo, sino que ese yo deviene como resultado de la construcción del texto, autobiografía y ficción no mantendrían diferencia, en la medida en que ambas se darían como producto de la retoricidad general del lenguaje. Esto agrega, en mi concepto, un nuevo problema, y es que, si bien comparto con de Man un estatuto ficcional en el discurso autobiográfico y, por lo demás, participo de la noción de que todo discurso integra una retórica, la ficción autobiográfica no posee los mismos rasgos distintivos que los de, por ejemplo, una novela.

Creo que una precisión de José M^a Pozuelo Yvancos sobre el punto es la más adecuada, ya que se apoya en un argumento de cuño pragmático acerca del pacto entre lector y texto. Para Pozuelo “es la lectura la que genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico”, por lo que, más allá de posiciones como la de Paul

de Man, para quien no cabe distingo entre autobiografía y ficción, lo cierto es que “la autobiografía *no es leída como ficción*” (1993 191). En su investigación posterior y exhaustiva sobre el tema, Pozuelo vuelve sobre la cuestión con mayor detalle argumental:

La ficcionalización del yo autobiográfico y la disolución de frontera entre textos de ficción y de verdad propuesta por la crítica deconstructivista se inserta, además, en otro contexto: la ruptura de los géneros y la progresiva literaturización del propio discurso filosófico, desde la afirmación del carácter tropológico de todo lenguaje. Ello ha llevado a una absolutización de lo literario-ficcional, que penetra toda experiencia de escritura (Pozuelo Yvancos 2006 48).

Pero es en el capítulo dedicado a comentar las posiciones de Paul de Man que Pozuelo Yvancos pone límite a los alcances no solo del más divulgado ensayo de Man sobre la autobiografía (“Autobiography as des-facement”, de 1979) sino también al estudio que éste emprende a propósito de las *Confesions* de Rousseau, incluido en *Alegorías de la lectura*, también de 1979.¹⁴ Si bien no es mi objetivo ingresar en esta

¹⁴ La concepción tropológica del lenguaje recorre el conjunto de la producción de Paul de Man y conecta directamente con el concepto metafórico de escritura de Jacques Derrida. Éste, definido tempranamente en *De la gramatología* (1967) y luego en “La Différance” (1968), en los que Derrida sostiene la posición de que todo concepto (y significado) nunca se hace presente en sí mismo pues está sometido a la deriva del significante en un juego sistemático de diferencias, arroja como resultado que esa deriva es siempre un diferir en el tiempo y un ser diferente de lo que se postula como tal, como es el caso de cualquier idea de significado y referencia, por lo que solo resta la propia materialidad del

discusión ahora, quiero retener algunas de las conclusiones a que arriba el teórico español acerca de la referencialidad en la autobiografía. Para Pozuelo Yvancos

(...) la retoricidad de la autobiografía no tendría que resolverse solamente (ni principalmente) en el estatuto textual (que la habría podido llevar a ser tropológica), sino que tiene que resolverse también en el estatuto del “acto de lenguaje” frente al destinatario y, por consiguiente, como acto ilocutivo (petición de excusa) con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a los otros) (2006 96).

En lo que concierne al tema autobiográfico en los textos de Marosa di Giorgio, debe decirse que estos proponen una incertidumbre continua: cuando leemos contenidos que de pronto se presentan como propios de una autobiografía, un impacto ficcional, una impronta imaginativa (y tropológica) incalculable se abre para rodear a esos contenidos y envolverlos en un aura de transfiguraciones, para entonces situarlos en un espacio de resistencia a la realidad representada como *autobiografiable*. No

significante en una remisión continua que no admite entonces un concepto de interpretación, pues toda fijación en un significado es una manifestación de “la metafísica de la presencia”. Si bien una exposición sobre la filosofía derridiana y su vínculo con la *destruktion* heideggeriana es harto compleja y excede en mucho los propósitos de este trabajo, es importante al menos apuntar que el pensamiento general de Paul de Man en cuanto a la autobiografía traba un lazo fuerte con estas perspectivas filosóficas. Para un abordaje crítico en la implicación de esto último, remito precisamente al estudio de Pozuelo Yvancos a que vengo refiriendo.

hay en *Los papeles salvajes* “petición de excusa” alguna, sino un estatuto ficcional que dibuja un yo continuo que jamás propone una pregunta sobre la sinceridad ni sobre el cotejo de lo “representado”. “El nivel cognoscitivo de la constitución de los hechos”, que en la autobiografía “se cubre con el performativo de la petición de principio sobre la sinceridad de quien los narra” (Pozuelo Yvancos 2006 99), no se cumple en Marosa di Giorgio. La dimensión cognoscitiva que propone ese “yo” acerca de sí mismo en ese mundo, se envuelve sobre su propia figura debido a la ausencia de la antedicha petición de principio.

Más adelante me detendré en el hecho de que este mundo “transfigurado”, pleno de visiones sin un claro cotejo extramundano, se presenta como “realidad”, pero no en el sentido que pudiera coincidir, por ejemplo, con los presupuestos lejeunianos sobre el género de la autobiografía.

Poco se puede avanzar en una contemplación de la obra marosiana según los términos en que Lejeune define la identidad autobiográfica. Ante todo, quisiera abandonar un eventual interés que relacione contenidos autobiográficos con la categoría de ‘género autobiográfico’, para de ese modo abocarme a la consideración de la disruptiva emergencia de esos contenidos en el seno de su prosa poética. Los mismos solo toman su forma en virtud de un espacio des-figurador. Esto ocurre en la medida en que estos se encuentran subordinados a las leyes del espacio mítico dentro del que se define su mundo poético, el cual en todo

caso los “preserva”, pero mediante la proyección de lo que cabría identificar como un espejo distorsionante. La referida situación se relaciona estrechamente con la estructura de la temporalidad del mundo de Marosa di Giorgio, ya que para que se produzca la identidad autobiográfica en la perspectiva de Lejeune, debe aceptarse la premisa de que el tiempo no es circular sino sucesivo.

Para decirlo esquemáticamente, el autor (como figura empírica que escribe un texto) debe preceder al narrador, que ha de preceder al personaje, para que los tres devengan en una sola entidad. Esa id-entidad supone que cuando el autor crea una narración (y por ende un narrador, su figura discursiva interna desdoblada), el personaje de la misma debe ser temporalmente anterior a ambos, lo que hace que éste sea siempre una figura evocada. Ahora bien, semejante sucesividad es imposible en la concepción que se desprende de la obra de la autora salteña, ya que el discurso remoto del personaje brota y se superpone al de la poeta-narradora, entablando así un grado de fusión y con-fusión de tiempos que impide la distancia necesaria como para prestar acceso a un cuadro autobiográfico clásico. Acaso haya que pensar los contenidos autobiográficos de los escritos de Marosa di Giorgio en otros términos. En mi concepto, los mismos se desenvuelven en una suerte de autobiografismo fantasmático: el cuerpo de la existencia pasada ya es el cuerpo de la existencia presente dentro de un aura indiferenciada. De ese modo, la identidad existe, pero

en la medida de la destrucción de la línea sucesiva de los acontecimientos en el tiempo.

El yo textual de *Los papeles salvajes* y de sus textos francamente narrativos no crece a la distancia de un yo recordado, por lo que la autobiografía coincide con la inacabada biografía de quien escribe mientras escribe. Para que, a la manera de Lejeune, haya autobiografismo, tiene que darse una necesaria “muerte” del tiempo (y del ser) anterior, cosa que no ocurre en Marosa di Giorgio. Al contrario, el personaje “ido” siempre está presente, es decir que nunca termina de retirarse, porque es el que vive en un *allá* y en un *acá* que excede a toda diferencia: aun cuando quiera entenderse que en su fuga se construye la huella de la presencia.

En ese sentido, creo acertado comprender dicho autobiografismo en tanto fuerte expresión del carácter decididamente mítico de su mundo poético. En efecto, si se me permitiera emplear, a modo de referencia tópica, una reducción metafórico-espacial, bien podría sostener que las heterotopías conformadas por “la casa rural de infancia” y -por así llamarle- “el departamento céntrico de la adultez montevideana”, tensionan sus límites heterocrónicos debido a que los textos marosianos revelan un mundo temporal constantemente interferido, una discrecionalidad de la evocación –y por lo tanto de la sucesividad- amenazada. Este fenómeno tiene su origen palmario en las localizaciones de la enunciación, sea en lo que refiere a aquellas que están fundadas en los señaladores temporales, sea en lo que

atañe al funcionamiento de los deícticos espaciales (Maingueneau 2009 114-116). La vieja “casa” y el “departamento” capitalino derrumban sus fronteras heterocrónicas, para en su lugar instalar continuidades inestables, inminencias y patencias metamorfósicas que desplazan los límites estructurales de los espacios. En ese sentido no resultan conceptualmente alejadas las siguientes observaciones de Ricardo Pallares:

La temporalidad tiene siempre algo relativo al pasado, cuando no lo es decididamente, pero carece de sucesividad, de congruencia lógico-cronológica, de articulación.

Siendo un tiempo subjetivo se infiltra en él una dimensión del presente del hablante que a veces se entreteje con el presente de la enunciación (...) Puede decirse que cuanto se expresa y ocurre está vinculado a lo que, en principio, llamaríamos el jardín natal (...) Tal como ocurre en materia de temporalidad, aquí también todo se amalgama en una dimensión mítica (1992 44-45).

En un trabajo muy posterior, el crítico uruguayo vuelve a referirse a la relación entre la infancia del “jardín natal” y un espacio-tiempo originario conjurado por una combinatoria poética que destituye *a priori* las posibilidades históricas del mismo. Dicho lugar se constituye, simultáneamente, como restauración y dislocación:

Puede tratarse de un lugar poéticamente recuperado donde está el origen de las cosas puestas en correlación por la memoria, la fantasía, el mito, la libre invención, el sueño, la fascinación y el miedo.

Este sitio es una atopía, o es el no espacio de Dios y como tal, es punto de encuentro y multiplicación, de circularidades inacabables y misteriosas (Pallares 2005 83).

Resultan sugestivas estas consideraciones de Pallares, ya que sitúan las tensiones entre evocación y transformación, es decir entre objeto, memoria e invención dentro de un mismo plano *poiético* en el que lugar y no lugar coinciden en el borde la atopía.

1.5. Una clave psicológica

Desde otro punto de vista, resulta significativo que ciertos enfoques efectuados a partir de la psicología¹⁵ hayan abordado

¹⁵ Aunque se trate de una escritura diferente de la de Marosa di Giorgio, no dejan de ser orientadoras las observaciones de Edmundo Gómez Mango sobre “las infancias de la escritura” en la narrativa de Felisberto Hernández. Desde una lectura explícitamente psicoanalítica, Gómez Mango sostiene que el autor de *Nadie encendía las lámparas* “reconstruye el mundo de infancia que todavía habita, la relación en la que el niño disponía sus “cosas”, y que es, sin duda, análoga a la que el escritor mantiene (en la que se tiene y se pone) con sus palabras escritas” (Edmundo Gómez Mango, “Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura”, en: *Vida y muerte en la escritura. Literatura y psicoanálisis*, Montevideo, Trilce, 1999, p. 78). Si bien las operaciones escriturales de “regresión” infantil no poseen la misma condición signifiante en Felisberto Hernández y en Marosa di Giorgio, resultaría importante admitir una lectura en dicho sentido, es decir en cuanto también en la obra de la poeta las posiciones de lo infantil fundan y engloban la inquietante continuidad entre el acto recordatorio, el deseo y la invención dentro del espacio de la literatura.

en algún momento la temática de la relación entre lo adulto y lo infantil en los textos de Marosa di Giorgio. Mariana Risso Fernández, en un trabajo cuyo escenario de partida es la perspectiva teórica del psicoanálisis, disciplina que en su concepto

(...) habilita a captar la estética de un discurso que desborda el texto anudando su trama entre la ficción, la fábula, la realidad y el delirio (...), [y permite] pensar las condiciones de creación artística como productos históricos que trascienden la simple correlación entre la temática literaria y los eventos biográficos de su autor, o a la hermenéutica especulativa (...) (Risso Fernández 2005 69),

se propone abordar una reflexión sobre las condiciones del sujeto escindido en el discurso marosiano, con particular atención al volumen de relatos *Camino de las pedrerías* (1997).

Para Risso, la experiencia estética que expresa esta narrativa poética es determinada por fenómenos como la fragmentación del personaje, la pérdida de coordenadas cronogénicas y topogénicas, la ausencia de una causalidad articuladora y la evidente carencia de un paradigma trascendental o de algún sistema valorativo en las dimensiones intra o extratextuales. Entre otras cosas, dentro de su planteo figura el

Por otra parte, vale la pena pensar toda la corporeidad de las acciones performativas –las actuaciones públicas del cuerpo de la voz y de la voz del cuerpo- de Marosa di Giorgio con relación a esa inquietante coexistencia regresivo-progresiva de la infancia.

postulado de que la inocencia infantil experimentable en los textos de di Giorgio produce un abismo que se deja formular “como metáfora del anti-mito”, categoría esta última que se inscribe en el discurso “como fenómeno subyacente, como las afueras de todo parámetro valorativo totalizante y de los vectores que generan la inteligibilidad causal” (2005 72). Ahora, según Riso el concepto de anti-mito funciona como entidad descriptiva de un espacio de sentido equivalente a la negación de axiologías totalizadoras y a la afirmación de la a-causalidad, vale decir que el mismo entabla las dimensiones decisivas de un ‘afuera’. Ello podría conducir a una curiosa confusión, la cual procedería del siguiente razonamiento.

En efecto, no hay inconveniente alguno si se describe ‘lo mítico’ como producto de un relato que resulta “atravesado por los finales y por los inicios, fuera de la cronología” (*Ibidem*). Pero a decir verdad, el problema surge cuando para Riso estas serían, precisamente, las propiedades del concepto de anti-mito,¹⁶ que al presentarse así formuladas quedarían como un mero negativo en espejo del concepto de mito, por más que se insista que estamos ante un espacio de ‘afuera’, ante “un lugar [que no queda] en ningún lugar”. Con todo, algunos comentarios relacionados con la

¹⁶ Quizás la idea de que una de las propiedades del anti-mito es, para Riso, el situarse en “las afueras de todo parámetro valorativo totalizante”, resulte la afirmación teórica más específicamente ajustada en oposición al mito. Sin embargo, un enfoque detenido en el conjunto de la obra de Marosa di Giorgio vuelve discutible el absoluto de dicho ‘afuera’, por cuanto una serie de connotadores ideológicos, por ejemplo católicos, en los diferentes niveles textuales complican semejante afirmación.

antedicha propuesta conceptual -problemática de por sí en la medida en que pierde la especificidad antitética que postula-, poseen interés descriptivo e interpretativo. En primer lugar, la mencionada pérdida de coordenadas cronogénicas y topogénicas, comprendidas como el producto de un acto en el que

Marosa logra la magia del desconocimiento del tiempo perdido, y con la fuerza de su rebelión psíquica anula el derecho al duelo improbable y a la aflicción posible (2005 73).

Siguiendo esta línea de pensamiento, parece evidente que la “magia” de los textos marosianos surge tanto de la imposibilidad de escribir una historia próxima a un sentido lineal-causativo, como de hacerlo mediante un discurso que, por ejemplo, aún ofreciendo estructuras discursivas capaces de desestabilizar esa convención en aras de otra experiencia temporal y de los vínculos entre seres y acontecimientos (supongamos: progresiones y regresiones temporales del tipo *flashback* y *flashforward*, interpolaciones fragmentarias, secuencias interferentes de monólogo interior, etc.), tarde o temprano se vería compelido por las eventuales normalizaciones cronológico-causales de una trama reconstruible. En otras palabras, persistiría el orden de una historia diseñado por la fatalidad de la sucesión.

En todo caso, desde este punto de vista psicoanalítico, queda claro que nada de ello obedece a una resolución *técnica* equivalente a un operar estratégico de la conciencia literaria en

pos de la significación estética, sino a los imperativos de un psiquismo que despliega la resistencia *compositiva* frente al dolor ocasionado por la temporalidad acuciante de todo relato. Si la escritura poética llegara a manifestarse en términos de una historia cronológico-causal y, por ende, culminable, rehuiría de la figura cíclica que evidentemente la conforma. Es decir, pondría en evidencia la cruda llaga de las pérdidas, y, en suma, se disociaría del deseado desconocimiento del duelo que Risso observa en tanto fundamento de la creación de Marosa di Giorgio.

1. 6. El mito en el discurso de la obra

Conviene aceptar, en principio, que, bajo distintas formas, un fuerte componente de narratividad¹⁷ atraviesa sus textos y se disemina mediante trazas diversas, desde los primeros tiempos de su creación hasta la época de sus ya denominados relatos eróticos y *La flor de lis* (2004). Sin embargo, no hay lector de la obra de Marosa di Giorgio que no experimente, aún en el seno de volúmenes de franca presentación narrativa (como por ejemplo, *Camino de las pedrerías*), la intensa prioridad de “otra cosa”, la cual va más allá de la eventual estructura fuerte del relato constructivo de una historia.

¹⁷ El tema de la narratividad, cuya introducción efectúo aquí, alcanza su mayor desarrollo en el transcurso del capítulo 4, dedicado a la problemática del poema en prosa.

Ciertamente, si 'lo narrativo' de *Druída* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981) o *Mesa de esmeraldas* (1985), no funciona en el mismo nivel que en *Misales* (1993), *Camino de las pedrerías* (1997), *Reina Amelia* (1999) o *Rosa mística* (2003), ello se debe a que la obra de Marosa di Giorgio es, entre otras cosas, el producto de una energía que hace bascular 'lo poético' entre la posibilidad de una historia narrable y la de una historia ineludiblemente elíptica sobre la que habría que restituir, conjeturalmente, una narración. Ambas fuerzas tienen a la tradición romántica de la poesía en el eje de creación y referencia más elevado, como mundo inconmensurable, como vivencia de una visión irreductible a la lógica de cierta ilación, decididamente asociativa antes que causativa. Probablemente haya que situar a las inquietantes metamorfosis de sus personajes y al entramado cuasi-feérico-siniestro en que se producen los acontecimientos, como una marca indisoluble de ese nudo indestructible de algo que puede dejarse llamar, de una forma muy general, su visión poética del mundo.

Por el momento, y desde un punto de vista teórico, es importante reconocer con Mieke Bal, que, por más que ciertos textos posean una serie de características que permitan identificarlos como narraciones, existe un verdadero problema cuando "sobre la base de la tradición o de la intuición no se consideran narrativos", como es el caso de *La tierra baldía*, de T.

S. Eliot, texto que aunque “puede denominarse narrativo”, es portador de “otras características más sobresalientes” pues el mismo continúa “siendo ante todo un poema, y sus rasgos narrativos no son más que de importancia subsidiaria” (Bal 1998 16-17).¹⁸

En lo que concierne a la temporalidad en la obra de Marosa di Giorgio es preciso apuntar, a modo de primera observación, que si algo se escribe y describe es la crisis del tiempo vivencial del locutor como tiempo estable y posterior al de los acontecimientos referidos por sus enunciados. En gran medida, sus textos despliegan perpetuamente esa tensión: el sujeto se refiere a un pretérito a la vez que se subsume en éste como presente, por lo que parece impertinente señalar una relación cerradamente *anacrónica* con lo poéticamente narrado. En la obra de Marosa di Giorgio, aunque con diferentes grados de intensidad, la instancia temporal de la narración se encuentra, en el momento de producirse, ya impregnada por la instancia discursiva del tiempo perdido, que es la forma en que el mismo reconquista un lugar, para entonces devenir en tiempo recobrado. Y puesto que no hay lugar dicotómico, una oposición como la de niña/mujer queda

¹⁸ Las precisiones de Bal se enmarcan, obviamente, en el hecho de que a una teoría narrativa *solo* le compete el abordaje de las características narrativas de un texto, descripción que ha de ser empleada para acceder a *otras* características del texto en cuestión. En efecto, las descripciones realizables funcionan como instrumentos para el acto interpretativo; se trata del momento semiótico del análisis, que, para Paul Ricoeur, precede al de la hipótesis hermenéutica.

entonces disuelta, y, en su lugar, surge una entidad simultáneamente bifronte.

En efecto, la iteración de acontecimientos resulta, tal como han señalado distintos especialistas, uno de los rasgos inequívocos del discurso mítico; dicho rasgo determina profunda y decisivamente la obra de Marosa di Giorgio. A propósito del mito, observa Ludolfo Paramio:

Pues bien, la estructura mítica —a través del mecanismo iterativo— produce la sustitución del tiempo lineal y sucesivo por un concepto diferente del tiempo: un tiempo circular, sin principio ni fin, autosuficiente y superior a toda contingencia o dependencia de hechos exteriores. El tiempo cíclico sustituye al secuencial (1971 39).

Efectivamente, una densidad mítica imponente define a las creaciones de Marosa di Giorgio, fenómeno que el lector consigue experimentar como dislocamiento de la sucesión temporal en el interior de un espacio signado por la sacralidad. En consonancia con la observación de Paramio, cabe afirmar que en el universo de Marosa di Giorgio lo que se presume que *ya* ha pasado, es lo que indefectiblemente *vuelve* a pasar. No hay pérdida, ni fuga, ni, por lo tanto, mera sucesión en la que una serie de acontecimientos son dejados atrás. Si *retornar* significa, en términos de diccionario, “devolver, restituir”, “hacer que una cosa vuelva atrás”, así como “volver al lugar o a la situación anterior”, el mundo literario de Marosa di Giorgio podría identificarse en primera instancia como

retorno perpetuo, excepto que la misma noción de retorno resulte inapropiada y que por ello se le imprima, en cambio, el significado de *aquello que nunca se ha ido*, que ha circulado abiertamente, y que, en función de dicha apertura, nunca ha terminado de retirarse, por lo que si quisiéramos emprender una representación gráfica, la misma no se resolvería tanto en la figura del círculo cerrado como en el inculminable trazo del redondel.

Sin embargo, hay una práctica de significación esencial –y, por ende, ineludible- en el acto de la escritura. Formulado de manera más precisa, creo que debe entenderse que semejante práctica es postulada en la obra de Marosa di Giorgio como función mediadora. La misma imprime el cauce fundacional de ese mundo, que absorbe al posible en términos de mundo de la realidad y *se presenta*, no obstante, como la inscripción inexorable y secundaria de una mundanidad poética que no solo la precede sino que también la segrega.

En definitiva, los signos escritos se erigirían en tanto consecuentes inspirados de un mundo previo, una previatura que posibilitaría la analogía sígnica. Esta es una de las grandes acepciones de la condición mítica de su obra: los significantes evocan una entidad que posee consistencia existencial *a priori*. En todo caso, es la excepcionalidad de ese existente la que envuelve y genera a un sujeto poético capaz de segregar significantes, asimismo, excepcionales, ya que en definitiva ese sujeto es producto de una experiencia que así lo reclama. Ello se advierte

cuando a través de distintas entrevistas, cuando el desdoblamiento de la lectura autoral asume enérgicas identificaciones románticas.

Cabe agregar, por otro lado, que esa excepcionalidad poco tiene que ver con formas textuales de abigarrada exposición experimental, pues, como bien observara Mabel Moraña, el de Marosa di Giorgio es “un lenguaje de aparente simpleza” (1988 193). A tal punto que la superficie de sus textos despliega una rara “sencillez” (no siempre homogénea en el decurso de su obra), término que si bien puede resultar equívoco, permite, no obstante, aludir a esa notable transparencia discursiva propia de los relatos míticos de la cultura clásica, aunque de ninguna manera los textos marosianos se confunden con ella. Precisamente, lo que no adopta relieves equívocos es el carácter de existencia de un referente que siempre persiste y siempre retorna. La presentificación no se resiente porque el pretérito no es portador de un acabamiento de la línea del tiempo, de un proceso destinado a la culminación, al resistido “desastre” de formas de muerte que en todo momento la obra de Marosa di Giorgio resiste. A decir verdad, el pretérito se encuentra permanentemente sobrepasado por una u otra forma de persistencia, a tal punto que cabría atribuirle una suerte de retirada del sentido discursivo de duración en tanto que sucesividad de una fábula.

Ahora bien, cabe aclarar que el fenómeno que acabo de designar en términos de transparencia de un “referente” no implica

en absoluto un borramiento del espectáculo del significante. Es decir que la visualización de la textura no resulta apagada por los sólidos contornos de una fábula: ésta consigue su potencia de mundo precisamente en la medida de una intensidad poética producida por la incanjeabilidad de su lenguaje fundador.¹⁹ Por eso la primordialidad de objeto junto con la puesta en primer plano de contraste que asume el sujeto con un discurso de aspecto infantil “literariamente” textualizado.

A diferencia de los mitos clásicos, que dependen de una sintaxis narrativa des-subjetivada en cuanto sus constantes y variables son intensamente comunitarias, el mito marosiano debe crearse conjuntamente con su lenguaje. Paradójicamente, así como los mitos clásicos disuelven, sin afectar sus estructuras, la materialidad de su lenguaje en las circulaciones de una colectividad, un mito poético de la modernidad tardía, como el que hace al mundo de esta poeta uruguaya, posee, inversamente, un grado de subjetivación extremo que impide las circulaciones parafrásticas. En efecto, se trata de una mitopoiesis definida por las dimensiones existenciales de una individuación que no remite a un estado colectivo asentado, precisamente, por un lenguaje de la colectividad. Es decir que no se asume como *versión lingüística* de un mito en cuanto *siempre precedente*, por lo que nunca

¹⁹ Jan Mukarovsky señala claramente que “la composición interna del signo lingüístico es, pues, muy diferente en el lenguaje poético que en el enunciado comunicativo: en éste la atención se dirige especialmente hacia la relación entre la denominación y la realidad, en aquél sobresale la conexión entre la denominación y el contexto circundante” (Mukarovsky 2000 98).

renuncia a la opacidad de un idiolecto. Justamente, para Esperanza López Parada, que primero sigue los conceptos de Gadamer acerca del lenguaje poético como duración del sentido y de la sensorialidad, para luego enfocarse en la investigación poética contralingüística implicada por creadores vanguardistas como Vicente Huidobro, cuyo “resultado es generación de un idiolecto, el idioma de un solo hablante, productor de una comunicación única”, que pone de relieve el hecho de que la “poesía contemporánea se ha compartimentado y fragmentado en la construcción de lenguas privadas” (López Parada 2009 25).

Esta perspectiva última termina por acentuar una observación capital de Iuri Lotman acerca de la diferencia entre literatura y mito. Para Lotman la narración de tipo mitológico, “se enrolla como un repollo, en el que cada hoja repite con ciertas variaciones todas las demás” (1996 194), lo que según el semiótico de Tartu activa la repetición infinita de un mismo núcleo de sujeto profundo. Si bien esta forma de “repollo”²⁰ inexorablemente hace pensar en la estructura general de *Los papeles salvajes* y, por ende, en su potente proximidad con la forma de las narraciones míticas, es preciso marcar una diferencia singular: la misma, con todos sus isomorfismos, está dada, sin embargo, a partir de la opacidad de un idiolecto. Incluso, las

²⁰ No deja de ser sugerente el hecho de que dentro del mundo vegetal de *Los papeles salvajes*, el repollo sea una de las imágenes de recurrente aparición. Véase, por ejemplo, el poema 35 de *Historial de las violetas* (LPS I 2000 110-111).

funciones sacra y mágica propias del mito permanecen intensamente en el mundo de Marosa di Giorgio, pero se resuelven como fondo ritual de una mitopoiesis individual cuyo primer plano radica, no en el sentido mítico de una historia de la colectividad, sino en la composición y en los efectos estéticos de un lenguaje que procura el resplandecimiento de un idioma propio, *a pesar* de la lengua desde la que se conforma.

Parte II

Poética de la expresión

Capítulo 1. Crisis de la mimesis

1.1. El centro en el alma

Aunque no resulten reductibles a guiones programáticos, a prácticas más o menos consecuentes o sistemáticas de manifiestos teóricamente articulados, los textos de di Giorgio permiten “compartir” una serie de categorías, conceptos y nociones que se dejan identificar, según grados de proximidad ostensibles, con una zona de las vanguardias y de las neo-vanguardias históricas, especialmente con aquellas que de alguna forma . Por otra parte, de una forma históricamente más mediada (que de ninguna manera excluye anclajes directos e intensos), con ciertas orientaciones del Romanticismo europeo, el cual resurge y se reescribe a partir de lecturas, entre otras -y por supuesto, no exclusivamente- de resignificación surrealista, movimiento de recepción muy temprana pero, como se verá en otra parte de este capítulo, con un efecto literario sensiblemente tardío en el Uruguay.

De una u otra manera, los textos marosianos guardan una patente interdiscursividad con algunas de las prácticas y teorizaciones decisivas del Romanticismo histórico, así como, en rigor, con esa onda expansiva que se deja nombrar en los términos más dilatados de una *tradición romántica*. Ésta incluye tanto a las *réveries* rousseaunianas, a Shelley y a Novalis, como a

Lautréamont, Rimbaud, los simbolistas, Lewis Carroll, los modernistas hispanoamericanos y, posteriormente, a las manifestaciones neo-románticas de la vanguardia, como son, entre otras, el expresionismo y, más particularmente, el surrealismo. En las reflexiones que siguen quiero referirme, sobre todo, a ese conjunto de poéticas que, a partir de las primeras manifestaciones proto-románticas de la segunda mitad del siglo XVIII y del Romanticismo histórico ya consumado, sitúan en primer lugar la relevancia de mundos alternativos y autosuficientes generados por una liberación imaginativa que mucho tiene que ver con nociones como la de *Imagination*, expuesta y defendida por Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia literaria*.²¹ Justamente, el salto por encima de la *Phantasy* hacia la *Imagination*, dentro de la cual resulta fundamental el desarrollo de una línea de “mundo” que remite al Lewis Carroll de “las Alicia” (referencia que, por lo demás, Marosa di Giorgio ha subrayado como influencia fuerte aunque no tan temprana como a veces se señala), pone en escena una redescipción de la realidad en términos que dialogan con la crisis mimética instaurada, inequívocamente, por el movimiento romántico desde sus manifestaciones más tempranas. De hecho, como bien observa Gustavo Guerrero,

²¹ Me refiero, especialmente, a las consideraciones distintivas que Coleridge efectúa a propósito de estas nociones en el contexto descriptivo y valorativo de la obra de Wordsworth. Véase particularmente el capítulo IV (1975 13-22).

los desarrollos conceptuales del Renacimiento y el barroco alrededor de la noción de poesía lírica constituyen una de las condiciones de posibilidad de la revolución romántica, ya que, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, van a alimentar silenciosamente las corrientes teóricas que conducen al movimiento fundador de nuestra modernidad (Guerrero 1998 187).

Guerrero argumenta que a partir del Pseudo-Longino y su tratado *Sobre lo sublime*, “la pasión se convierte en el eje central de la definición de la poesía”, produciendo durante ese período una forzosa convivencia con Aristóteles, acontecimiento que “ilustra el éxito de un Young o un Rousseau”, autores en quienes se objetiva “este triunfo de las pasiones en el gusto de la época y acompaña la lenta transición entre imitación y expresión” (193). En el ámbito del siglo XVIII francés debe destacarse el pensamiento de Denis Diderot, quien reflexiona acerca de la evolución del arte en tanto que imitación-copia al arte como idealización de la Naturaleza. Semejante transformación cobra sus mayores manifestaciones a mediados del siglo XVIII y obtiene su apogeo a comienzos del siglo XIX, llegando entonces a un decisivo clímax práctico y teórico durante el Romanticismo. Ya Meyer Abrams en su clásico estudio de 1953 sobre la transición del arte literario como espejo (poéticas de la imitación) al arte literario como lámpara (poéticas del genio), propone que la

situación de la crítica literaria contemporánea se remonta a las concepciones artísticas procedentes del Romanticismo:

Plantear y responder a las cuestiones estéticas en términos que vinculen el arte al artista antes que a la naturaleza externa, al auditorio o a los requerimientos intrínsecos de la obra misma, fue la tendencia característica hasta hace unas pocas décadas, y continúa siendo la propensión de muchísimos –quizás la mayoría- de los críticos de hoy. Este punto de vista es muy reciente (...) [y] se remonta a no mucho más de siglo y medio (Abrams 1962 13).

Esa perspectiva crítica es construida, naturalmente, en paralelo y en razón de una literatura que reflexiona sobre sus alcances con arreglo a las relaciones entre el arte, el yo y el mundo, concentrándose antes sobre la fuerte confluencia de los dos primeros términos que sobre el tercero. El punto de intensidad sobre la mente individual y su relación ya no directa y realísticamente mimética con ese mundo, es planteado por Abrams como pasaje de la prioridad del espejo a la de la lámpara, hecho que implica, en suma, la puesta en primer plano de la expresión por sobre la composición mimética:

Numerosos autores románticos (...) en prosa o en verso, pintaron habitualmente la mente en la percepción, así como la mente en la composición, a veces con idénticas analogías de proyección en los elementos de fuera o de reciprocidad con ellos. Usualmente, en esas

metáforas de la mente que percibe la frontera entre lo dado y lo recibido es escurridiza (...) como en la formulación de Coleridge de “la coalescencia de sujeto y objeto” en el acto de conocimiento, no hay, ni puede haber ningún intento de diferenciar la adición mental de lo dado (...) (1962 96).

La indiferenciación entre interioridad y exterioridad, vale decir, la situación insoluble de las fronteras entre “adición mental” y “lo dado” proponen proximidad con el principio fichteano de la conciencia, según el cual ésta posee en sí misma su propio fundamento. En tal caso, el yo es creador con una medida absoluta, que es aquella en que dicho yo precede y excede al mundo generalmente denominado real. En efecto, Fichte produce una transformación del “*yo pienso* kantiano en un Yo, cuya esencia es la libertad, que se autocrea y a la vez crea la realidad”, (cursivas en el original) (Bobes Naves 2008 103). La especialista española agrega una precisión importante al respecto:

Este Yo une los rasgos de la infinitud y la limitación y es la base de la concepción romántica del espíritu creador como aspiración a lo infinito. El Yo es el principio dinámico del conocimiento y es el principio creador del objeto para el conocimiento; es todo (Bobes Naves 2008 104).

Aunque en Coleridge esto no suceda exactamente así, pues no puede atribuírsele un fichteanismo radical, sí es muy importante reconocer que para el poeta y teórico del

Romanticismo inglés los datos externos son indistinguibles de las adiciones creativas y cognitivas de la mente creadora. Esta idea de “mundo propio”, que Coleridge patentiza no solo en sí mismo sino en la obra poética de Wordsworth, pone en evidencia la proximidad arriba mencionada, tal como precisamente lo hace ver Meyer Abrams citando unos versos de este último:

Tenía un mundo sobre mí; era mío, propio,
yo lo hice; pues él solo vivía para mí,
y para el Dios que miraba dentro de mi mente.

(Abrams 1962 96)

Estos lugares del Yo fichteano y del yo de Coleridge, aunque no sean iguales imponen una prioridad poética pero asimismo epistemológica del sujeto ante el mundo. Como se verá más adelante, esta autonomía de mundo ligada a un poder creador que lo funda y que alcanza ese centro en *su centro*, es decir esa cualidad de “mundo propio” que contiene su límite y su infinito para el cual el poeta vive y en el cual vive, es uno de los rasgos del Romanticismo histórico más fuertes e innegociables, aun en la distancia -justamente histórica- que se expresa en el conjunto de la poesía de Marosa di Giorgio.

Por su lado, y en un sentido muy próximo, Javier Gomá Lanzón se detiene en el tema de la puesta en primer plano de la subjetividad como rasgo dominante del arte romántico, en el que la libre expresión del mundo interior del yo desplaza la función de

imitación de la naturaleza así como la de modelos culturales clásicos. Sostiene Gomá Lanzón:

En tiempos del sujeto ilustrado y romántico, el arte del genio es el símbolo de la entronización de la subjetividad por encima de reglas y con independencia de la Naturaleza, porque su obra no *representa* el ser sino que lo *genera* al expresar el auténtico ser, la libertad del yo (2005 239).

La belleza romántica deja de ser una propiedad de la imitación de los entes de la Naturaleza, para convertirse en el libre juego de una subjetividad creadora que se eleva por encima de esa Naturaleza, de la cual emula sus fuerzas y a la cual no imita en los términos heredados de las tradiciones clásicas y neo-clásicas. Ello, pese a que el aristotelismo nunca desapareció del horizonte estético-ideológico, deviene en una concepción expresiva cuyos rasgos adquieren un horizonte de mayor energía autónoma. Semejante acontecimiento confiere progresivamente unas condiciones de posibilidad para la autonomía de la estética, en el entendido de una actividad que corresponde a una dimensión desinteresada de la experiencia humana, la cual surge como consecuencia de la forma singular del gusto estético, que “descansa –como aprecia Gomá Lanzón- en lo sensible-sentimental-imaginativo, en comparación con las otras facultades interesadas del hombre” (2005 240).

A propósito del ocaso de la mimesis durante el primer romanticismo alemán, el teórico brasileño Luiz Costa Lima (1995: 160-172) se detiene en una célebre afirmación de Friedrich Schlegel acuñada en sus *Ideen* (1799): “Es un artista aquel que tiene su centro en sí mismo”. Costa Lima subraya la relevancia que un enunciado como éste supone, a la hora de teorizar sobre el arte, para la devaluación de concepciones miméticas. De ahí que, si entendemos que el fenómeno artístico alcanza su centro en la subjetividad y no en un correlato “externo” a representar –más aún teniendo en cuenta el complejo contexto hegeliano y fichteano del romanticismo germánico- resulta capital comprender que el lenguaje se reconcentra en la expresividad del sujeto creador, por lo que la obra de arte poseerá una fuerza especialmente centrípeta y, en consecuencia, un momento autorreflexivo de las expresiones. Es interesante, por lo demás, efectuar una vinculación entre dicha expresividad y la escritura marosiana, en la cual un centro subjetivo innegociable permanece incólume ante eventuales exigencias representativas realistas de contenido no visionario.

En el poema transcrito a continuación, que corresponde al volumen *Membrillo de Lusana* (1989), entre otras cosas se percibe una subversión analógica, ya que la escena “parece” un artificio, una suspensión de realidad: el comparante confiere mayor realidad a las “inverosimilitudes” realistas del comparado. Si “todo parece un grabado”, es decir, si todo se asemeja a una

representación, la operación analógica le quita, precisamente, el valor de artificio, para devolver a ese “todo” un inquietante y *solo* aparentemente *fictivo* estatuto de realidad:

La nube de tormenta desde hace rato está posada sobre la casa y sobre el mundo. El colegio se cierra. Los niños vuelven corriendo debajo de una gallina.

Todo parece un grabado, un cartón blanco y negro; pero, por algún vórtice asoma alguna fruta.

Hacia donde se mire, se ven animales, pequeños, chiquitos, cada uno de los cuales tiene muchísimas cabezas, todas distintas.

(*Membrillo de Lusana* [1989] LPS 2000 II 288)

Desde otro ángulo, y en lo que refiere al carácter axial de una subjetividad que prevalece ante toda mimesis (y que por momentos admite una dimensión visionaria), unos pocos pasajes extraídos de las entrevistas²² concedidas por la poeta permiten rastrear esa zona densamente romántica de su pensamiento poético:

Estos textos podrían definirse como apariciones. Apariciones de mi alma. Mi alma puesta en lo visible porque creo que el alma va más allá de todo. Es una lamparilla diminuta que contiene todos los universos.

²² Por supuesto que el discurso de la entrevistada será tratado en este trabajo como producto del desdoblamiento que implica la conciencia lectora de su obra a partir de las relaciones que establece la función de autor con las convenciones del género 'entrevista'.

(Bravo [1997] NDM 2010 84)

Y hay algo visionario, espejos en la tierra y en el cielo. Un día alcancé la libertad. Poesía son los vericuetos del alma, del jardín, del cielo estrellado. Ello es.

(Siganevich [1998] NDM 2010 96)

Alicia se fue a la subtierra o al espejo, pero regresó. A mí me fue imposible. Soy una “visitada”. El panorama que se abrió con *Poemas* –y que se llama y se llamará *Papeles salvajes* a medida que lo vaya aumentando y uniendo- bien pudo nominarse *Las visitaciones*, *El libro de las visitaciones*. No busqué nada, entonces. No me propuse nada. No me propongo nada. Es un designio. Vengo del Primer Motor Inmóvil y mi paso por el tiempo es para escribir, murmurar, otra vez, la creación.

(Penco [1981] NDM 2010 28-29)

En los tres casos se trata de una epifanía en la que el “alma” consigue revelarse. Esa alma, que es en sí misma un trascendente metafísico, asume un designio, el cual expresa en palabras el sentido de una trascendencia que hunde sus raíces ónticas en el trascendente primordial. Pero el alma de ese sujeto es asimismo una procedencia de ese primordial -y aristotélico- “Primer Motor Inmóvil”. Ahora bien, si el alma encarna en la temporalidad del yo individual, el designio poético de la misma “murmura” desde el tiempo la creación del Ser, para entonces desencarnarse de la temporalidad mediante el objeto y el sentido

trascendentes asumido por una creación poética que discurre sobre la eternidad incorruptible.²³

1.2. Realidades, onirismo, surrealismo

Las operaciones miméticas que construyen los textos de Marosa di Giorgio no entablan un verosímil aspectualmente cercano a eso que, de una manera imaginativa y sin entablar esta vez el recurso a la terminología de Jacques Lacan, solemos denominar (con cierta inmediatez sin inocencia, claro) “algo real”. Son operaciones sin énfasis declarativo, en que el discurso del texto cobra una fuerza de instalación de mundo tal que las categorías de ‘ficción’ y ‘realidad’ devienen en fúctivos de una función insuficiente. Sus creaciones son inquietantes, también, porque ésa y otras dicotomías pierden *a priori* funcionalidad descriptiva, en la medida en que carecen de una justificación ontológica fuerte. No son más que, en un sentido nietzscheano, valores contruidos.

El carácter desestructurante de estas categorías en la obra poética de Marosa di Giorgio puede ser interpretado como una expresión fuerte de la voluntad de poder, según los términos en

²³ Aunque excede el objeto del presente trabajo, el tema del primer motor inmóvil atraviesa la antigüedad y alcanza los planteos kantianos y hegelianos que tanta incidencia tuvieron en las concepciones y en la sensibilidad del Romanticismo.

que Gianni Vattimo explica la concepción de Nietzsche. Para Nietzsche, sostiene Vattimo,

La impetuosidad con que el artista vive las propias emociones es solo señal del carácter de exceso que el arte manifiesta (...), exceso que está tanto en la impetuosidad de la pasión, como en el hecho más fundamental y constitutivo: la embestida de lo exterior por parte de lo interior, imágenes, fantasías, símbolos, etc. (2002 138).

Indudablemente, la perspectiva nietzscheana del artista encuentra un lugar en la fuerza de mundo que imponen al suyo los textos de Marosa di Giorgio, entablado una acción poética dionisiaca frente a la idea simple de representación, que es avasallada por la de exceso, noción esta última ya propuesta por Roberto Echavarren en lo que concierne a la poeta de *Los papeles salvajes* (1992).

Para Vattimo, la posición del autor de *El crepúsculo de los ídolos* en torno al tema del artista avanza hacia la identificación inequívoca con el concepto de voluntad de poder. El filósofo italiano afirma que

(...) subrayar el significado de la voluntad de poder como arte, significa (...) evidenciar la voluntad de poder en su alcance esencialmente desestructurante (...) Este mundo es como [en palabras de Nietzsche] “una obra de arte que se hace por sí misma” (2002 141-142).

De ahí que en lugar de aplacar las pasiones, la voluntad de poder manifestada en el arte pone en movimiento la vida emotiva, y, de esa manera, se revela en su esencia desestructurante gracias a la fuerza de su exceso. Es este aspecto de desestructuración, de imposición de una fuerza creadora capaz de dar a luz un mundo con raíz autonómica, el que emparenta a Marosa di Giorgio con el linaje del artista nietszcheano. Y es desde ese linaje que las categorías estables y las dicotomías “estructurantes” son superadas por el salvajismo dionisiaco de una poeta que, también en este sentido, exhibe un relieve excepcional.

El conjunto de sus títulos, mayoritariamente reunidos en *Los papeles salvajes*, se nos aparece como una saga única desenvuelta en distintos tiempos (Benítez Pezzolano 1997 13), saga que se proyecta a través de los años a la manera de una voluta carente de fin. Es reconocible que el proceso de la escritura de Marosa di Giorgio nunca deja advertir en sus tematizaciones un efecto *directamente* socio-político. Sus construcciones poéticas y narrativas se caracterizan por exponer un movimiento de baja variabilidad temático-estilística, a la vez que constituyen una esfera de alta permeabilidad (u opacidad) con respecto al reconocimiento de los diversos contextos histórico-sociales. Es por ese motivo que el mundo de los textos de Marosa di Giorgio no presenta remisiones de cierta transparencia orientadas a un

campo de diálogos enmarcado por horizontes históricos socio-políticos más o menos identificables.

Cuando el lector efectúa un recorrido que incluye textos de la década del 50 como aquellos que, por ejemplo, corresponden cronológicamente a los años 80, experimenta una continuidad tal que las posibilidades de intercambiabilidad de los mismos resultan francamente viables. No obstante, su “autonomismo” debería ser considerado en términos de una respuesta ideológicamente situada en lo que concierne al lugar de un sujeto frente a una serie de vicisitudes históricas. En buena medida, la imposición de un mundo de aspecto autogenerado, que escribe la resistencia a la co-funcionalidad de la “serie literaria” (en el sentido acuñado por Iuri Tinianov) con otras “series” así entendidas (serie histórico-social, serie ideológico-política, etc.) implica un comentario acerca de las relaciones entre la literatura y un conjunto de formaciones discursivas “extra” literarias. Sea como sea, y en lo que hace a la vinculación con dichas series más “alejadas”, los textos marosianos son portadores de un autonomismo y de un cauce autotélico que prácticamente casi nada denotan, aun oblicuamente, acerca de los acontecimientos históricos del Uruguay contemporáneo. En efecto, difícilmente puedan leerse connotaciones que contengan una refracción visible de los sucesos que durante los años '60 derivaron en el alza de masas, en la gestación y desarrollo de la guerrilla tupamara, en la dictadura militar institucionalizada (1973-1985), así como en lo que

concierno a los tiempos de la posterior restauración de la democracia formal, de mano de la compleja hegemonía de políticas neo-liberales que desarrollaron el cambio brutalizador de las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales en el país.

No obstante corresponde reconocer diferentes pasajes de sus “papeles salvajes” que refractan de alguna manera problemáticas sociales, como es el caso de la pérdida de la casa de infancia por motivos económicos, quizás vinculados a la producción doméstica insuficiente. Ahora bien, estos conflictos carecen de una presentación social y están subordinados a un entronque agrario familiar que funciona como clausura. Se trata siempre de una historia reducida que se resiste a formar parte de procesos colectivos más amplios. En mi concepto, el mundo poético de Marosa di Giorgio postula una pastoral que se desarrolla en un paisaje y que *desarrolla un paisaje*, a contrapelo de perspectivas agrarias definitivamente adultas y, por lo tanto, más conscientemente perceptivas de los avatares socio-económicos. El salvajismo de su poesía es, justamente, la contracara del mundo organizado del trabajo de la tierra y de la producción. Son sugestivas al respecto las siguientes afirmaciones de Raymond Williams:

Un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación. Se puede y es provechoso indagar las historias contenidas en un paisaje pintado, un

paisaje descrito, el paisaje de un jardín finamente diseñado y la arquitectura paisajística, pero, en cualquier análisis definitivo, debemos relacionar estas historias con la historia común de una tierra y su sociedad (2001 163).

El “mundo propio” de Marosa di Giorgio es, si se quiere, la respuesta del jardín mágico de una infancia vivificada y resistente a la racionalidad adulta de la producción y de las relaciones sociales. Es, en ese sentido, un rechazo a comprender su historia dentro de la Historia. Su producción poética representa, desde este punto de mira, la inversión de la producción económica: un mundo de emanaciones de la naturaleza, de relaciones dominadas por una poética del vuelo y del erotismo salvaje, un estado hiperbólico, metamorfósico y maravilloso de plantas y animales retenidos en el único relato que hace posible una pastoral de las chacras y de los campos frente a una contrapastoral asociada a la materialidad de la propiedad de la tierra y de la rentabilidad de la producción agrícola. El huerto marosiano instala una actividad que es un paisaje, un paisaje dotado de una sexualidad ominosa, que es una función y una fusión de todo con todo porque no admite separaciones ópticas (vivos, muertos, ángeles, diablos, etc.) ni prescripciones morales (coitos incongruentes con animales, amos de los huertos, flores y plantas), es decir formas adecuadas, socialmente estabilizadas y discrecionales de la propiedad y de sus actores en los más variados alcances.

Justamente, si hay un hecho co-funcional de rasgo constante en la obra de la poeta salteña, éste es el que se produce por la relación con la serie biográfica, la que, por cierto, inquieta a un conjunto no menor de posibilidades interpretativas sobre sus textos. Las intensas apariciones de los seres queridos de su familia (varias veces nombrados, como su hermana Nidia, su padre Pedro, su madre Clementina, sus abuelos, etc.), entablan una presencia fuerte de las personas, pese a la ineludible transfiguración de los mismos como personajes. El universo de la casa familiar y de los huertos, que remite al reconocible espacio de la infancia vivida por Marosa en las afueras de la ciudad de Salto, proporciona un referente cuya fuerza de realidad resulta innegable. En un contexto de lectura semejante tienen lugar, por ejemplo, las especulaciones sobre la existencia o no de un correlato “real” para el personaje “Mario” en la vida amorosa de Marosa di Giorgio, tal como sugiere Leonardo Garet, -aunque subordinando el dato biográfico a la creación literaria- a partir de la dedicatoria que la autora escribiera en *La flor de lis*:

Ella quiso contar que en su vida existió Mario. Después de haberlo nombrado en varias oportunidades en su poesía, a veces con el sobrenombre familiar “Puma”, le dedicó *La flor de lis*. Si bien tengo muy claro que existió Mario, también tengo claro que no existió mucho más que Aldonza Lorenzo. Y que una cosa es la muchacha que Don Quijote vio a hurtadillas un par de veces y otra cosa es Dulcinea. Don Quijote y Marosa entendían muy bien las diferencias. Don Quijote le escribió una

carta a su amada, Marosa le dedica poemas de amor a Mario. Escribirle a Mario es también la consigna, “la flor de lis” de Marosa.

Lo notable es cómo la referencia vital pasa a ser un tema literario. Mario es Eurídice, y Orfeo-Marosa, no puede hacer otra cosa que cantarle. Nunca llegar a su lado y amarle. Marosa supo también tomar de su vida los símbolos más importantes. Y llevarlos a la obra. Y encarnar el símbolo (Los subrayados son míos.) (Garet 2006 95).

En el párrafo final, precisamente, Garet subraya la condición literaria del dato biográfico, incluso mediante alusiones a una relectura mítica (Orfeo y Eurídice) que entraña una transfiguración simbólica por parte de la escritura marosiana. Sin embargo, el crítico uruguayo sugiere un giro más complejo, que no se resuelve unilateralmente, ya que no sólo se trata de un movimiento que va de la vida a la obra (“Y llevarlos [los símbolos más importantes] a la obra”), sino de la obra a la vida (“Y encarnar el símbolo”). Esto último insinúa tanto que el símbolo mítico-literario se objetivaría en la figura ficcional de Mario como también en los avatares vitales de Marosa de Giorgio, quien encarnaría en la figura “real” de ese hombre que aquí lleva el nombre de Mario una dimensión resueltamente simbólica.

Pasando a otro orden de cosas, entiendo que la historia de los textos marosianos ofrece una serie de variaciones asociables con un presunto núcleo signficante que *parece* no cambiar, fenómeno que termina por volver raramente reconocible cualquier composición o, más aún, cualquier desprendimiento textual

asociado con su firma. Ciertamente, la “unidad” de su obra adopta, a su vez, una forma de darse y de tornarse impredecible a cada instante, mediante el juego de un verosímil *asemejable* al desarrollo de la madeja de un sueño, pero que, conviene subrayar, no coincide con eventuales “estructuras oníricas”.²⁴ Sus escritos no resultan coincidentes con poemas o relatos de sueños, por más que, según se constata, una parte de la crítica continúe buscando en dicho sentido la clave de este mundo poético. En cierta medida, la propensión a conferir un estatuto onírico forma parte de los argumentos que sitúan su obra acortando distancias con el surrealismo o, para señalarlo con mayor precisión, con la tendencia de una de las líneas de fuerza de dicho movimiento. Los textos de Marosa di Giorgio se detienen en el justo momento en que podrían leerse como transcripciones de sueños en su dimensión fenomenal. En todo caso, se trata de una inquietante analogía originada por la comparabilidad entre el autonomismo de las profusiones oníricas del psiquismo y el de un mundo poético que no obstante somete todo trance, liberación asociativa o eventual azar objetivo a las reglas compositivas conferidas por una sintaxis generalmente pacificada y muchas veces canónica.

Sin embargo, esta distancia del surrealismo que acabo de subrayar (especialmente de su zona más bretoniana) no es el

²⁴ En tal sentido me resulta apresurada la afirmación de María Rosa Olivera Williams, quien en su buen trabajo sobre la imaginación poética de Marosa di Giorgio sostiene que *Los papeles salvajes* presentan un mundo “onírico” (“La imaginación salvaje. Marosa di Giorgio” (2005 403-416).

factor decisivo. En efecto, bien podría pensarse que la de Marosa es una sintaxis que desfigura y “normaliza” secuencialmente la narración de combinaciones oníricas, es decir que aún así seguiríamos pensando en la sobrevivencia refigurada de un objeto perteneciente al mundo de los sueños. En ese caso, sus poemas y relatos *contarían* sueños. Dicho mundo, que entonces resultaría *evocado*, basaría su potencia semántica gracias, sobre todo, a las operaciones que Sigmund Freud denominó ‘condensación’ (el contenido manifiesto de un sueño es más breve que la realidad latente) y ‘desplazamiento’ (por obra de la censura, un elemento latente del inconsciente es reemplazado en el sueño por otro más lejano de él). Aunque semejante lectura, efectuable *desde el psicoanálisis*, proporciona notorio interés, no necesariamente tiene que convertir al mundo creativo de Marosa di Giorgio en estructura paralela u homóloga a la de mundos oníricos.

En mi concepto, la autosuficiencia y el “salvajismo” de los “papeles” –comprendidos estos últimos tanto en el sentido de ‘textos’ como en el de ‘roles’- no conduce a la identificación de prácticas onirológicas. Como sea, el hecho sobre el que quiero insistir por resultarme decisivo, es decir su notable distancia del onirismo, radica en que el conjunto de su obra construye una indeclinable materialidad del mundo referido, no en cuanto a un espacio de existencia psíquica situado en el inconsciente, que el discurso se encargaría de liberar creativamente, sino en lo que concierne a que este mundo marosiano no es ni analógico ni

hologramático, sino de una imperturbable realidad. Esto significa: más real que el estatuto de las representaciones que un discurso de la conciencia denomina *la realidad*. Se comprende también que, de tratarse su obra como emergente de una trama onírica, es decir ante todo como representaciones (y por ende, significantes en segundo lugar) de un mundo simbólico articulado en el inconsciente, se le estaría negando la cualidad de primer sitio fundador, que es la condición de los textos míticos, condición desde la cual entiendo deben considerarse *Los papeles salvajes* y el conjunto de la obra de Marosa di Giorgio.

1. 3. Apéndice surrealista uruguayo

A los efectos de una contextualización algo más restringida, se hace pertinente detenerse en algunos aspectos referidos al surrealismo en Uruguay. Pese a que aún no ha sido correctamente estudiada la recepción de esta vanguardia en el país, es constatable la existencia de un acogimiento temprano, (particularmente por parte de los hermanos Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz hacia 1925) aunque visiblemente restringido, así como una serie de consecuencias y manifestaciones poéticas tardías, bastante aisladas de por sí, especialmente a comienzos de la década del '40. Entre ellas cabe destacar la figura poética de Selva Márquez (1899-1981), quien en 1936 da a conocer *Viejo reloj de cuco* y *Dos*, libros en que la estética bretoniana aún no

toma un lugar mayor. Pero es con *El gallo que gira*, de 1941, que Márquez, a contracorriente de las poéticas dominantes, imprime una fuerza inédita y relativamente solitaria en la poesía uruguaya del período. Aunque sea inapropiado identificar la poesía de Márquez con un surrealismo de movimiento o aun de grupo (hecho que en el panorama nacional no ocurrió en esos términos), sí es cierto que en *El gallo que gira* “el lenguaje es surrealista por cuanto adquiere la sensibilidad incongruente del inconsciente y revalida su inconformismo ante el autoritarismo de la razón, ya como espejo de sí mismo, ya como finalidad sin fin”, por lo que su creación poética “es así la mejor aclimatación, no solo por ser la única, del surrealismo en la literatura uruguaya” (Espina 1992 939, 943).

No obstante, y pese a que Espina no lo consigna, corresponde detenerse en las composiciones y en la *actitud cultural* de confrontación de quien, aun en sus cauces heterodoxos, es el único poeta de impronta surrealista uruguayo: José Parrilla (*circa* 1918-1994). La obra de Parrilla, publicada mayormente en 1943 y recientemente recogida y editada en dos volúmenes en Montevideo (Parrilla 2008), está integrada por los títulos de poesía *La llave en la cerradura* y *Rey beber*, al que se suma un texto-manifiesto, denominado *Elogio del miembro*, más una novela inconclusa titulada *El cazador de moscas*; a todo ello se agrega un poema de 1942 publicado en el N° 2 de la revista *Apex*, también en 1943. La obra y la vida literarias de Parrilla,

completamente despreciadas por la generación del 45 y la crítica dominante, marcó un mojón y a su vez un cierre (en Uruguay y para el propio Parrilla) en lo que concierne a la creación de un grupo o escuela de vanguardia de signo surrealista en Uruguay. Tal como sugiere Pablo Rocca en un artículo pionero, catorce años antes de que se diera a conocer en conjunto esa obra de filiación surrealista pero prácticamente inhallable, el misterio de sus creaciones y el de su propia persona caminan juntos en un Parrilla ya desligado para siempre del Uruguay, país literario (y a secas) del que de alguna forma abjura y al que nunca más vuelve:

En ese momento el surrealismo y el Dada, que nunca habían prosperado en el país, a diferencia de otras partes de América, encontró en José Parrilla su tardío e ignorado discípulo. Marginal de todo movimiento o grupo homogéneo, ha dejado muy pocos rastros de su obra edita y aun mucho menos de su enigmática trayectoria vital (Rocca 1994).

Si bien hoy se conocen más detalles y se abren ciertas perspectivas de investigación al respecto, la trayectoria, obra literaria y acciones artísticas de Parrilla exceden en mucho el objeto de estas páginas. Sin embargo, no puede ignorarse su impactante presencia, junto con Alma Castillo (artista plástica procedente del Taller de Torres García y a la sazón mujer de Parrilla- y el excepcional acuarelista Raúl Javiel Cabrera (“Cabrerita”), en la ciudad de Valladolid, en donde hacia 1948 fundan el grupo “Pascual Letreros”, bajo el liderazgo, el enigma, la

actitud provocadora y hasta las performances escandalosas de un José Parrilla en el que se conjuga un pensamiento filosófico existencial, una práctica poética y artística de filiación surrealista con componentes dadaístas, abstractos y constructivistas. Tal como constata Brasas Egido, entre los integrantes vallisoletanos de “Pascual Letreros”

estaban los escultores Gerardo González Pintado y Lorenzo Frechilla, que hizo ocasionalmente de mecenas; el pintor y escultor Publio Wifrido Otero; Lilián (posiblemente nombre artístico de la pintora Adelina Struel, también conocida como «Nina»); Manolo García; el escultor y tallista Primitivo Cano y por último, Teodoro Calderón (un escultor cántabro trasladado a Valladolid). Al grupo se sumó también participando muy ocasionalmente de sus reuniones y elucubraciones teóricas un jovencísimo Santiago Amón, entonces estudiante en Valladolid (Brasas Egido 2008 82).

Si bien hasta ahora no se comprueba un contacto visible entre las concepciones particulares y las prácticas poéticas y artísticas de Parrilla (así como de Selva Márquez o aun de Humberto Megget) y las de Marosa di Giorgio, es importante constatar la existencia de una corriente minoritaria, algo anacrónica pero potente, de prácticas de inocultable filiación surrealista, sin desconocer incluso algunos gestos dadaístas (sobre todo en Parrilla), que impregna y procura agitar y abrir los márgenes del campo literario uruguayo dominante de la década

del 40 y también de los '50. La inscripción de los primeros libros de *Los papeles salvajes* dentro de este clima sitúan a Marosa di Giorgio, si bien no en un eventual paradigma poético común –el cual en rigor no existió como tal en Uruguay-, sí en un territorio, aunque apenas escuchado, artísticamente abonado en ese sentido. Me refiero a cómo se construye una disidencia estética que en su momento implica la crítica de las limitaciones más racionales y represivas de un canon sutilmente violento. En efecto, éste rechaza o ignora experiencias poéticas que no vacilan en la entrega a las múltiples facetas oníricas, irónicas, místicas o mitopoéticas de las herencias vivas de una vanguardia neorromántica como es el surrealismo.

Sin embargo, según queda dicho más arriba, las creaciones marosianas no guardan relaciones evidentes con prácticas o teorizaciones que consientan en reclamarse en las cercanías de dicha vanguardia histórica; ello tampoco ocurre en lo que hace a las posteriores manifestaciones neo-vanguardistas que detonan a fines de los '50 y durante la década del 60. No deja de ser interesante que en el momento de sus volúmenes narrativos y a la hora de comentar su eventual vinculación con el surrealismo, Marosa di Giorgio declare su diferencia en el orden de los modos de creación:

MdG: (...) Con *Misales* y con este libro [*Camino de las pedrerías*] tomaba un papel y un lápiz y escribía al azar y de pronto se desarrollaba la historia hasta el final.

PS: *¿Eso tiene que ver con la escritura automática del surrealismo?*

MdG: No, para nada. Es mi manera. El surrealismo, que tuvo grandes poetas, procedía de otro modo.

(Siganevich [1998] NDM 2010 102)

Por más que resulte clara su valoración de los poetas surrealistas, y aunque de pronto pudiera asociarse el azar con la escritura automática (o aun con nociones de “azar objetivo”), la autora de *Los papeles salvajes* concede un claro reconocimiento a los surrealistas, no así un lugar común de afinidades en los procedimientos de creación. Quiero subrayar que ese “otro modo” de proceder no entabla una simple diferencia técnica, sino que abarca un sentido de concepción poética en que “el azar” no es más que el nombre de un orden mitopoético que *desde siempre* habita la subjetividad. Se trata del destino escritural de una historia que *siempre ha estado allí*, a la cual solo le es preciso un estado y la reveladora aparición de una palabra para lograr desenvolverse, asumiéndose como conciencia religada con la espiritualidad de un mundo que resiste el acabamiento y la fragmentación. No es, por cierto, una revelación del inconsciente, sino el resurgir de una mitopoiesis continuamente activa y que progresivamente dona sus circularidades a la conciencia.

Capítulo 2

Categorías

1.2. Problemas con lo fantástico

De la misma forma que 'infancia /edad adulta', las dicotomías 'ficción /realidad' y 'pasado /presente' se vuelven, así comprendidas, construcciones epistemológicas tensionadas a la hora de dar cuenta de este mundo poético que, al parecer, las desconstruye de antemano. Así, es dificultoso consolidar un orden mediante categorizaciones, o incluso meras nociones, del tipo de 'lo fantástico', 'lo maravilloso', 'lo extraño', 'lo feérico' o 'lo mágico'.²⁵ Sus poemas, relatos y narraciones novelescas son estrictamente "salvajes" en la medida en que consiguen huir de semejantes conatos descriptivos, los cuales, al fin de cuentas, presuponen, aun en espacios de incertidumbre, una cierta imagen intersubjetivamente validable de la realidad.

No es que resulte improbable crear categorías flexibles para abordar los textos de Marosa di Giorgio, pero en cierta forma las mencionadas construcciones en clave de 'lo' -'lo fantástico', 'lo extraño', 'lo maravilloso'- poco tienen que decir. Por eso, las

²⁵ Independientemente de toda clasificación, la crítica ha señalado justificadamente la cercanía del mundo literario de Marosa di Giorgio con el de autores cuyas creaciones se sitúan en zonas imaginarias distantes de los "realismos". Entre otros, Carlos Murciano afirma que "las raíces de Marosa di Giorgio hay que buscarlas acaso en Hoffman, en Poe, en Lord Dunsany, en el mismo Andersen (...)" (1967 19).

eventuales “aplicaciones” de las mismas, con referencia, por ejemplo, a los planteos de Tzvetan Todorov (2006 23-58),²⁶ solo resultan productivas si se aceptan al costo de padecer una pérdida considerable de sus estructuras nocionales. Vale decir que si los textos de la escritora salteña generan una obra que absorbe las categorizaciones para devolverlas bajo la impronta del reduccionismo, ello implica una visible denuncia de la impotencia descriptiva de las mismas. Es interesante, al respecto, la observación que realiza Roberto Echavarren:

El momento fantástico abre otro campo sin producir una explicación realista. Es un campo espectral, no porque contenga espectros, sino porque completa el espectro de la luz, agrega a la luz solar el revés de la luz nocturna. Di Giorgio jamás rompe el efecto siniestro, mantiene la incertidumbre (1992 1109).

Sin embargo, al considerar Echavarren que “el momento fantástico” da lugar tanto a otro campo fenoménico (“espectral”) así como a una consecuencia hermenéutica (falta de una “explicación realista”), unifica el nivel de la construcción artística con sus hermenéuticas posibles, las cuales, en caso de reforzar cierta noción de ‘incertidumbre’ bien podrían recaer parcialmente

²⁶ A propósito, son sugestivas las objeciones de I. Bessière a los planteos de Todorov sobre la literatura fantástica. Entre otras cosas, Bessière sostiene que lo fantástico no contradice las leyes del realismo literario, pues dichas legalidades devienen en las de un “irrealismo” cuando se entiende a la actualidad en términos completamente problemáticos (*Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974).

en “lo fantástico” de Todorov, que es un espacio de incertidumbre, una categoría sin positividad constituida entre dos certezas inquietantes (lo extraño, lo maravilloso). Sin embargo, cuando admito con David Roas que lo fantástico “está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe” y, por lo demás, “toda historia fantástica es presentada (...) para conseguir convencer al lector de la análoga “realidad” del fenómeno sobrenatural” (2001 25), fuerza es decirlo, en la creación de Marosa di Giorgio esta categoría no funciona. No hay una circunscripción de realidad contra la que sus textos podrían atentar, por la sencilla razón de que la misma está expulsada de antemano. En verdad lo fantástico se construye siempre como una relación de contraste en el interior de un texto, relación que involucra las experiencias y expectativas de los lectores en lo que hace a formas de realidad e irrealidad representadas en el mismo con la consecuente construcción de mundo. Sostiene al respecto Irène Bessièrè:

El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a una economía de lo real y de lo surreal (...) (Roas 2001 85).

Por fuera de dichos “marcos sociológicos” y a contrapelo de una relación pautada entre “dominios de lo natural y lo sobrenatural”, la crítica literaria aún deberá ensayar explicaciones acerca de cómo la “irrealidad” de estos mundos, familiares y des-familiarizados de *Los papeles salvajes* se comporta de manera análoga a la supuesta “realidad” del mundo que solemos convenir como nuestro. Pero insisto, sólo se *comporta*, se naturaliza y hasta parece que se le parece. Uno “sale” al huerto que las palabras de los textos marosianos refieren, y en verdad es *como* cuando uno sale a cualquier huerto, pero resulta que ese huerto no es cualquiera y hay, por ejemplo, un diablo allí, no una imagen que nos haría pensar, en una línea de contrastes o en una taxonomía (aun difusa) de dominios confrontables, o, menos probable todavía, simbólicamente en ese diablo, ya que el diablo irrumpe con una fuerza que cabría llamar óptica. En cierta forma, el salvajismo de su escritura²⁷ pone en vilo las casillas clasificatorias cuya función es alcanzar una estructuralidad capaz de “civilizar” descriptivamente el proceso creativo, buscando distintas funcionalidades definibles, tales como unidades temáticas

²⁷ Deberíase tener en cuenta la afirmación de Todorov acerca del carácter reñido entre una lectura poética y la literatura fantástica, especialmente porque permite resituar la imposibilidad de lo fantástico en Marosa di Giorgio *también* desde ese lugar. Sin embargo “la poesía” de *Los papeles salvajes*, dadas sus características narrativas y su estatuto en el plano de la ficción, conformarían un caso extraño para la idea de poesía que parece manejar aquí Todorov: “Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exige, como se recordará, una reacción ante los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado” (2006 61).

regulables, constantes estilísticas, estabilidades tropológicas, etc., en suma, un campo fictivo controlable.²⁸

Sus poemas y relatos (no está de más seguir insistiendo en el carácter narrativo de su poesía, así como en la continuidad de los rasgos y efectos poéticos de su narrativa) empujan de inmediato, evadiendo preámbulos y túneles -a la manera de Lewis Carroll en el descenso de Alicia-, ya que carecen de gestos o de pactos tranquilizadores con los lectores, tales como los de espacio mítico, alegoría o las ya aludidas categorías miméticas de presentación no realista. Ahora bien, en la obra de Marosa di Giorgio *la realidad* se entrega mediante una expansión mayor e incalculable. Una portentosa imaginación –se sabe que esta atribución es insuficiente y problemática- en lo que va de *Poemas* (1954) y *Humo* (1955) hasta *La flor de Lis* (2004), no denota el esfuerzo, el trabajoso énfasis que conduce a un espacio

²⁸ Resulta más que sugestivo el enfoque planteado por Roberto Echavarren, el cual vale la pena transcribir: “[En las creaciones de Marosa di Giorgio] la experiencia fantástica suele aparecer como una condena más que un beneficio, un acontecer irremediable que atenta contra cualquier equilibrio y tranquilidad: “*Yo quedé harta de esa repetición, reverberación.*” Es siempre una tentación insensata, implica una inquietud, un peligro. Dentro de esta poética del desastre y la acentuación de figuras de ambición excesiva y autodestructora, tampoco hay una distinción valorativa entre fuerzas del bien y del mal, entre dios y el demonio. Queda claro en cambio que las gratificaciones no son literales. El menú de los relatos de Marosa consiste en manjares apenas comestibles, escasamente alimenticios, incapaces de calmar el apetito. El objeto del deseo -en contraposición al apetito liso y llano, al hambre aplacada por la saciedad después de haber comido- es fugaz, inasible, insatisfactorio, una gozosa tortura”. Véase “Marosa di Giorgio”, en *Henciclopedia*, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/MarosaDiGiorgio.htm>.

maravilloso,²⁹ el cual no se da en los términos de un lenguaje *desafectado* de los rasgos de su objeto. Por decirlo de otra manera, la maravilla de este mundo marosiano no se da a través de un uso no “maravillado” del lenguaje. El lenguaje y la maravilla (que deviene en tanto objeto de la *inventio*) entablan una continuidad tal que se enrollan y se tejen el uno sobre la otra, hasta llegar –y el “hasta” corresponde a un tiempo nuestro, no a la efectiva simultaneidad que hace implosión en la obra- a convertirse en una entidad compleja cuya discernibilidad solo parece posible de acuerdo a dicha fuerza reticular.

2. 2. Efectos de realidad y metamorfosis

El mundo de la obra de Marosa di Giorgio es estrictamente sólido en el sentido de que la magia³⁰ de sus huertos no se

²⁹ Luis Bravo, siguiendo planteos de Roger Caillois, recurre a la noción de “maravilloso negro”, la cual es entendida como conjunción de lo feérico y lo fantástico. Si bien dicha subcategoría podría ser descriptiva para nuestro caso, la exposición de Bravo lamentablemente no termina de convencer, porque aunque tiene el mérito de poner en evidencia la imposibilidad de situar los textos marosianos en un pleno conflicto entre lo real y lo posible (lo fantástico en términos de Caillois), aún queda pendiente una argumentación verdaderamente detenida sobre la *forma* de ese cruce con lo feérico, tal como ocurriría en la obra de la autora salteña. En todo caso, para mayores detalles de este punto de vista, véase “Las nupcias exquisitas: Marosa di Giorgio y el *collage* onírico”, en *Cuadernos de Marcha*, Año XII, N°129, Montevideo, Julio 1997.

³⁰ La palabra “magia”, que no obstante vuelvo a emplear aquí, es una de las de mayor y ya gastada referencia por parte de ciertos reseñistas y críticos respecto de la obra, mundo, poesía, etc., de Marosa di Giorgio. La misma adopta, al menos, una orientación ambivalente. Por un lado (y, naturalmente, descartando en lo posible las adhesiones más *snob* y perezosas, que por cierto abundan

entrega al “procedimiento” de la alegoría. Sus textos –“son cosas como de fábula”, me dijo un día personalmente la poeta (las cursivas son mías, y procuran atender a la relatividad que implica esa atribución)- se presentan como materializaciones verbales que refieren a entidades que postulan una existencia no imaginaria. Vale decir que obtienen un estatuto de remisión, en dicho sentido, *realista*, fenómeno ya observado en otros trabajos (Benítez Pezzolano 2000 51-61). Con relación a esta cuestión, en el apartado anterior propuse una serie de consideraciones. En ello radica uno de sus efectos más removedores, al que incluso cabría conferir un rasgo “testimonial”, pues el lector no descansa fácilmente en planos de ficción que pudieran conducir a la vereda del símbolo de contexto alegórico, fenómeno sobre el que luego me detendré.

Roland Barthes, en su ensayo “El efecto de realidad” (1981 179-187) distingue dos clases de verosimilitud. Si bien lo hace con referencia al acontecimiento de la descripción, sus observaciones

alrededor de la figura de Marosa), su uso entraña significaciones admirativas acerca de una genialidad inédita y no signada por cierta *conciencia* constructiva de la obra. Es decir que se trataría de un desborde creativo asociable con estéticas de filiación romántico-surrealistas, así como, en un orden que merecería otros comentarios, neo-barrocas. Por otra parte, la apelación al término “magia” no deja de conceder una cierta renuncia descriptiva, en tanto la intrínseca inexplicabilidad de lo mágico contendría un enunciado de valor y un ilimitado sentido ciego e impenetrable encargado de detener, aun involuntariamente, hermeneútics más analíticas. Es justo, no obstante, señalar la importante excepción que en ese sentido representa el volumen que recoge los dos ensayos a cargo de Roberto Echavarrren y Raquel Capurro (2005), ya que en uno y otro dicho término oficia como un gesto semántico que abre, en lugar de omitir, un conjunto denso y sugerente de perspectivas críticas.

pueden trasladarse al presente planteo. Para Barthes, la verosimilitud referencial es aquella ligada a distintas formas de realismo articuladas con una opinión general sobre la verdad, es decir que se trata de una construcción francamente deudora del concepto de verdad aristotélico, en cuanto la verdad es decible mediante una proposición adecuada a los hechos. No obstante, el ensayista francés reconoce otra clase de verosimilitud que no queda sometida al concepto y práctica precedentes. En ella, poco importa la referencia a la verdad así concebida, pues dicha verosimilitud permite, por ejemplo, la colocación de olivos y leones en un país nórdico, o, quisiera yo agregar pensando en las creaciones marosianas, apariciones de la Virgen María, sin pretensiones de postulación imaginativa, en los huertos y jardines. Se trata, en palabras de Barthes, de la verosimilitud discursiva, aquella en que “son las reglas genéricas del discurso las que dictan su ley” (182). Es dicha verosimilitud la que constituye nuevas expectativas, en tanto nos enseña a situarnos en un necesario grado de fractura de la representación, tal como ocurre de modo manifiesto en los textos de Marosa di Giorgio.

Ahora bien, de pronto encontramos en la obra de la escritora salteña un movimiento más inquietante todavía. El mismo se produce cuando leemos, por ejemplo, esa expresión radical que aparece en *Clavel y tenebrario*: “Lo cuento, ahora, que, ya, parece cuento”. En efecto, el “parece” y el “ahora” –en un conjunto detenido y rarificado por el *ralenti* sintáctico que ocasiona la

disposición pausal³¹ nos traen la memoria incalculable de un pasado en el cual aquello que fue, no toleraba la noción de cuento, entendida en términos del *fingere* que funda el estatuto ficcional. El tiempo y el discurso presente *fabulizan* , pero hay un núcleo perdido *infabulable* . Así, el poema marosiano es y no es restauración. En todo caso, si se quiere admitir alguna forma de la misma, será bajo los efectos detonadores de las estabilidades canónicas del realismo. Precisamente, creo que es éste su otro efecto de realidad: huevos que suben desde jarrones, en compañía de flores y pasteles fugados de la mirada domesticadora de una mimesis pacificada, proponen el exceso de un sujeto poético con actitud “irresponsable”, como acertadamente afirmara Roberto Echavarren en su trabajo de necesaria referencia (1992 1103-1115).

La realidad emergente de esta “mimesis inhumana” (Echavarren *Henciclopedia s/f*) -desde la cual se produce una idea del “mundo” de Marosa di Giorgio-, realidad que carece de lugar admisible en la retórica de los realismos, alcanza una estatura y un estatuto implacablemente innegociables, como si –esta vez en términos lacanianos- se rasgara el registro simbólico mediante dimensiones proyectivas de *lo real* . La crudeza y la “barbarie” de sus significantes, la trama incivil que despierta al lenguaje de sus perfiles reificadores, quizás resulten explicables en esa medida: la de una implicatura que desborda lo simbólico en el mismo

³¹ Acerca de dicho procedimiento y sus efectos, véanse las apreciaciones de Ricardo Pallares (1992 43-58).

momento en que dicho registro ocupa necesariamente *el* lugar. Por otra parte, la experiencia “metamorfósica” que surge de sus personajes y acontecimientos instala un salvajismo que socava convicciones identitarias: perros que “en realidad” son lobos pero que no obstante son hombres, y que sin embargo no se dejan encasillar en ninguna de estas entidades, terminan por entablar las trazas de unos y otros, que resultan indecibles porque al fin de cuentas son *trazas circulatorias*.

Desde una concepción psicoanalítica lacaniana, Raquel Capurro afirma que la escritura de Marosa di Giorgio

invita a dejar las identificaciones tranquilas que permiten mirarse en el espejo y decirse: “ese/a soy yo”, para dar paso a la inseguridad que brota de la promoción erotizada de un animal o de una parte del cuerpo y que plantea la cuestión que nos retorna entonces con un: “esa, ese, eso, ¿soy yo? ¿es él? ¿es ella?” (2005 9).

Semejante dinámica, que en primera instancia arrojaría un aspecto delirante, es una de las energías más naturalizadas en la obra de Marosa di Giorgio. Sus “papeles” son “salvajes” también en esta *medida desmesurada*: la de unas inquietantes transformaciones de filiación lautreamontiana³² que hacen a una

³² Aunque no abordaré en el presente trabajo el tema de los posibles vínculos entre la obra de Marosa di Giorgio y la de Lautréamont, entiendo que el mismo no ha recibido un tratamiento verdaderamente serio hasta la fecha. A lo sumo, se ha esbozado una filiación por parte de algunos críticos, más en el orden nominativo que en el de la fundamentación. En varios casos, la apelación a

Lautréamont ha tenido una función prestigiante (a veces deseada también por quien la emprende), ligada con nociones de transgresión, adscripciones con el linaje de los poetas malditos, así como en la propuesta de ligeras identificaciones del autor de *Les chants de Maldoror* con el surrealismo. Para empezar, la reducción de Lautréamont a las poéticas surrealistas es un tema que, para quienes investigamos su obra (Benítez Pezzolano 2008b), se encuentra visiblemente superado: el surrealismo de Lautréamont es el producto de una lectura surrealista, apasionadamente emprendida en su momento por Breton, Soupault, Aragon, etc. La misma, relevante, potente y preñada de interesantes consecuencias, es asimismo histórica, situada en el enclave de una vanguardia en la que no se oculta la impronta freudiana. Llama la atención cómo cierta crítica uruguaya actual despacha rápidamente y con indisimulada pereza a Lautréamont, arrojándolo en el casillero surrealista casi sin leerlo. En lo que concierne al vínculo con la obra de la poeta salteña, dicha lectura de Lautréamont termina por situar la poética de Marosa en la dominante surrealista. Entre los trabajos que se limitan a mencionar una ecuación simplemente nominativa del tipo Lautréamont-Surrealismo-Marosa di Giorgio, véase, por ejemplo, “Lecturas herme(néu)ticas del código “Los papeles salvajes” (Bravo 2007 140). Por otro lado, el sugestivo enfoque de Raquel Capurro lamentablemente invoca el tema y allí lo deja, restringiéndose a la afirmación de que “ese mundo [de Marosa] parece abreviar su inspiración en la misma musa que Isidore Ducasse” (2005 22). En cuanto al planteo de Amir Hamed, más bien orientado a la asociación de uno y otro mediante el puente identificador de las metamorfosis, véanse mis observaciones críticas en “Marosa di Giorgio en las bocas de la luz” (2000 53-54). Sin embargo, años antes y aunque brevemente, Roberto Echavarren emprende una observación que parece señalar un camino: “De Lautréamont, di Giorgio hereda los rasgos animales o inhumanos, a ratos feroces, el *tête a tête* con lo ‘divino’, las transformaciones vertiginosas del yo lírico y de cualquier otra presencia o interlocutor, y la insensatez de un deseo sin cortapisas, intenso o violento, hereje y blasfemo, que tiene su campo de realización en el hecho mismo de la escritura, no en la ‘realidad’” (1992 1104). Más recientemente, Gilberto Vásquez Rodríguez ha sugerido el vínculo de las metamorfosis del mundo marosiano con el de Lautréamont, mediante las recurridas imágenes de las falenas, que en *Los papeles salvajes* representan la evolución intimidadora del deseo sexual irrefrenable en rituales de huida y persecución, en una suerte de “ayuntamiento entre la ferocidad y lo divino, entre el vértigo de lo animal inscrito a deseos intensos, inhumanos, crueles, agresivos, violentos” (2008 276). Acerca del interés de Marosa en Lautréamont, véase la respuesta de su hermana Nidia Giorgio en el Anexo del presente estudio.

mimesis monstruosa, en la que se dejan leer los “papeles” en tanto que roles de la escritura. A propósito, el bestiario que emerge de los textos marosianos no es clasificable; la condición metamorfósica impide todo intento taxonómico alegórico. Si se quisiera pensar en términos de una estructura –lo que al menos resultaría problemático-, esta sería la de un devenir salvaje, profusamente selvático en su impronta mutacional. En uno de los poemas de *Membrillo de Lusana* leemos:

Hacia donde se mire, se ven animales, pequeños, chiquitos, cada uno de los cuales tiene muchísimas cabezas, todas distintas.

(*Membrillo de Lusana* [1989] LPS 2000 II 288)

Desde otro punto de vista, en un trabajo reciente, Eduardo Espina examina la mirada poética marosiana, identificándola con la mirada total –desesperada y metamorfósica- de Medusa, figura mitológica cuyo principal horror es el de perder *su* cabeza. Esta obsesión medusiana de ver es indistinguible, para Espina, con la de *verse*. Es en tales términos que Espina traslada dicha fuerza visionaria a la escritura de Marosa di Giorgio:

En el trayecto largo que le tocó cumplir, esa subjetividad de solamente ella se resolvió como mirada de sí advirtiendo con el paso de las frases que su mundo era el mundo. La calidad de sus cualidades estuvo en lo inmemorial de su mirada, desenredándose, dejando al pelo situado entre nada y todo ya. Entregada a los pequeños placeres dedicados a ordenar

sus requisitos, la poeta tuvo que ver –y vio- con la invención de una extravagancia que apenas pudo dejó de ser secreta, revelándose como imagen en el tiempo, de un tiempo que terminó siendo acrónico. Medusa con forma de uruburo, con máscara acústica sale a la caza infinita de su imagen: “Yo veía su fin y no lo podía alcanzar”. La ausencia de fin es la finalidad (2005 92).

2.3. Alegoría o visión

En el contexto de sus investigaciones semánticas y partiendo de Fontanier, François Rastier apunta el siguiente concepto clásico:

En lo que concierne a los enunciados y a los textos, creemos que la *alegoría* ha sido el concepto central de la reflexión occidental sobre la duplicidad del sentido. Conserva todavía en la actualidad el estatuto de concepto descriptivo (...) (Rastier 2005 217).

Rastier efectúa su tratamiento de la alegoría (junto con el de la metáfora y el alegorismo) en relación con la problemática del “doble sentido” y su consiguiente calidad de obstáculo a la hora de describir el funcionamiento de las distintas clases de polisotopías. Su concepción de ‘alegoría’ se mantiene evidentemente dentro del significado dominante de la tradición occidental, que, por cierto, hunde sus raíces en la hermenéutica antigua y en la exégesis bíblica. Aunque un seguimiento exhaustivo sobre los distintos

conceptos de alegoría no integra el propósito de este trabajo, me permitiré partir de definiciones tradicionales como la arriba mencionada con el fin de retomar sucintamente el tema como dispositivo tropológico inviable a los efectos de una lectura de los textos marosianos.

En primer lugar, deseo aclarar que soy consciente de estar sugiriendo un sentido sensiblemente peyorativo de 'alegoría', y que ello, si bien constituye una limitación, también es consecuencia de la extendida funcionalidad histórica de la misma en tanto que 'figura'. No dejo de reconocer que en cierto modo me hago eco de una tradición anti-alegórica procedente de Göethe y de la primera generación romántica, quienes oponen el símbolo a la alegoría con una clara opción por el sentido de apertura y trascendencia del primero y a los efectos de identificar a partir del mismo los rasgos de un comportamiento específicamente literario.³³

³³ Las consecuencias de estas afirmaciones son de largo alcance en lo que concierne a concepciones sobre el significante literario, incluso para la teoría literaria contemporánea. Como mínimo, digamos que si la trama alegórica supone un grado de transparencia de ese significante hacia un campo de abstracciones -una suerte de olvido de la materialidad significante en favor de cierta función "instrumental" encargada de reponer un significado que la trasciende de antemano-, el símbolo se le opone en la medida en que convoca la atención sobre su incanjeabilidad, instalando su potencia en la propia opacidad significante, la cual se abre así en múltiples posibilidades de crecimiento hermenéutico, atravesadas por una línea básica de indeterminaciones. Por otra parte, advierto que no tendré en cuenta aquí la interesante propuesta efectuada por Walter Benjamin, quien rehabilita el concepto de alegoría evitando su limitada adscripción a la condición de figura. El planteo de Benjamin supera la idea de función alegórica como imagen de referencia a una mera entidad abstracta, para

Más allá de afrontar una discusión sobre ideologías románticas, quiero decir que pensar la obra de Marosa di Giorgio en términos alegórico-figurales supone una reducción fatal para el tipo de sentido que se juega en ella. Si así fuera, la escritura se fosilizaría en el orden de una función vehicular, absorbiendo roles instrumentales que señalarían la prioridad de otro discurso siempre precedente y al cual los significantes alegóricos deberían finalmente conducir, por tratarse del *irreductible* significado generador de un *oculto trascendente* capaz de entrar en el orden de lo decible. En otras palabras, que las materialidades significantes, con toda su referencialidad, operarían bajo la forma de un desvío que se debería descifrar en el plano de un significado hipercodificado y necesariamente actualizable. Tal como sostiene Michel Charles, siguiendo a Fontanier,

La metáfora difiere de la alegoría como el proceso de identificación difiere del proceso de asimilación: la identificación confunde los objetos; la asimilación preserva el carácter propio de cada objeto (...) En la metáfora, el espíritu no considera más que un objeto; en la alegoría, éste considera dos. La “metáfora continuada” no es, pues, una alegoría (1973 359).³⁴

proponer otros niveles de descripción, densidad y articulaciones históricas que sobrepasan los propósitos de este trabajo. Véase, en tal sentido, Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (1928). Madrid: Taurus, 1990.

³⁴ La traducción del fragmento me corresponde.

Pues bien, en los textos de la autora de *Los papeles salvajes* no parece existir esa fijación binaria que brinda el contrato alegórico; no hay una evidencia de que, entre otras cosas, seres, paisajes y acontecimientos desvanezcan sus materialidades y las de sus historias para dejarse sustituir por las propiedades de una representación encargada de preservar “dos objetos”. Si acaso admitimos un devenir metafórico continuado, es conveniente aclarar que ello es productivo solo bajo el requerimiento de una renuncia a nombrar significantes presumiblemente localizables en un “afuera” de dicho devenir, ya que, como se ha sugerido desde el comienzo de este trabajo, el proceso de identificación marosiano se vuelve absoluto: no concede sitio para ese afuera. Más decisivamente aún, el comportamiento asimilativo carece de lugar y es resistido en una escritura cuyo espacio de autonomías no se deja “civilizar” –y sus “papeles” son “salvajes” asimismo en esa medida- por medio de furtivos alegóricos. La ciudad alegórica es una construcción garante de la codificación de correspondencias traducibles. Los “papeles” de Marosa di Giorgio se escriben con el gesto de la resistencia a la urbanización del sentido que el alegorismo implica y construye. En uno de los poemas de *La falena* leemos:

Mientras, cae la tarde, se enciende la luna, de golpe, como un fuego. Y en la sombra, hay dos seres que se enlazan, y no sé si son tigres, son abejas.

(*La falena* [1987] LPS II 2000 155)

Esos seres no están en el lugar de otra cosa; la duda poética –o tigres o abejas- nunca es la duda sobre la efectiva postulación de existencia de tales entidades sino su confirmación en un contundente espacio de posibilidades: no surge como guiño figural para la representación de un significado trascendente, porque está dentro de las leyes de estos huertos que haya tigres *tanto como* abejas. En realidad esto define un rasgo decisivo de la legalidad marosiana: las aperturas de su espacio obedecen a una inexorable hostilidad frente a las clausuras impuestas por verosímiles de filiación realista, al punto que lo incalculable de las apariciones forma parte del carácter insaturable del espacio poético. Si la opción por las abejas instala un verosímil que promete cierto “principio de realidad”, la contigüidad con los tigres lo inhabilita de inmediato. Mucho menos, estos tigres y abejas corresponden a un eventual bestiario alegórico.³⁵ Son visiones de lo que *está ahí*, factualidad de animales e inminencia de humanidad, en un juego abierto e indeterminado de desplazamientos; porque no representan, por ejemplo, acciones, pasiones o moralidades humanas: las mismas están contenidas en la tensión de las lecturas, pero no se genera un pacto que proponga operaciones de sustitución.

³⁵ Citando y comentando algunas de nuestras observaciones (Benítez Pezzolano 2005), Leonardo Garet sostiene que “a pesar de la reiterada humanización de animales y seres sobrenaturales, la alegoría (...) no es la forma expresiva del universo marosiano, que no remite, es” (2006 181).

Efectivamente, este “no saber” qué es lo que hay, en lugar de debilitar la materialidad de la visión, la fortalece. Tal como señalara Echavarren, la obra de Marosa di Giorgio exige que “nos abandonemos a la experiencia, en un lugar visionario de la escritura” (Echavarren *Henciclopedia s/f*). Dicho fenómeno -cuya conciencia autoral ya introduje en el segmento de una entrevista que transcribí a modo de ejemplo páginas atrás- puede verificarse ampliamente en el poema 68 de *Clavel y tenebrario*, también recogido en *Los papeles salvajes*, el cual transcribo íntegramente:

¿Qué son esas formaciones, que, de pronto, surgen en cualquier lado, en un rincón del aire, en un escondrijo de la pared?

Desde chica las estoy viendo.

Aparecen, de tanto en tanto.

Parecen cánceres, panales, dentaduras?

No puedo explicar bien, nada a nadie, pues nadie lo ve y no lo entendería.

¡Cómo se forman los cuartitos, y arriba, los conos, y otra vez, los cuartitos y los conos, y todo soldado por hilos e hilos que le dan más realce y fortaleza!

Estoy maldita, condenada a eso.

Y hay cierto agrado en la cuestión.

(*Clavel y tenebrario* 68 [1979] LPS I 2000 223)

En primer lugar, parece inocultable el vínculo expreso con una tradición visionaria identificada con los poetas malditos, entre otros con William Blake. Al borde del delirio o de la “alchimie du

verbe” consagrada por Rimbaud, surge la infancia como el gran comienzo de un tiempo fundador. Éste recicla su primordialidad y desde el mismo todos los fenómenos se mantienen iterando su incambiabilidad, para realizar la potencia mítica a la que ya me referí en el capítulo anterior. Este poema 68 de *Clavel y tenebrario* escribe una individuación radical, desplegando de modo abrupto y abigarrado unas formas arbóreas e inclasificables, que potencian la incertidumbre y el misterio, intensificados en lo hipotético de las analogías y en las conjeturas que conllevan los enunciados interrogativos.

Una genealogía de la visión marosiana, por así decirlo, escribe la inefabilidad de las apariciones. La lógica de la “aparición” (*phaenomenon*) contradice, en el plano del texto, la posibilidad alucinatoria, pues, tal como he venido sugiriendo, si algo se impone en el mundo de la ficción marosiana es la cualidad objetual de aquello que se percibe. Si bien no se trata de una dimensión berkeleyana de la percepción, podría pensarse -de ser aceptada cierta orientación heideggeriana- en *secreciones del ser*. Es decir que dichas entidades “que surgen en cualquier lugar” serían producto de la energía fundada en un misterio que las dibuja como secretos de una parusía. Pero es una parusía que no alcanza su consumación y que, no obstante, se manifiesta en y a través de su diferimiento fenoménico radical, diferimiento que más que a los postulados de una teología cristiana del segundo advenimiento, tal vez deba aproximarse a las direcciones de una

lógica del deseo vinculada con el estatuto algorítmico del
significante lacaniano. Dicha energía es notablemente dinámica,
en cuanto las entidades creadas no se resuelven en la satisfacción
de cadenas terminales capaces de prestar finitud a la experiencia,
que en definitiva se enrolla sobre su propio desenvolvimiento. El
resultado es la maldición de esa lógica proyectada en una
maldición de sí misma, es decir una forma de cierre en un destino
imprecado que tiene su origen en la infancia remota. La ironía
final, que reduce el salvajismo del placer a un comentario poético
ornamental -un “cierto agrado en la cuestión”-no es más que la
forzada distancia de un sujeto que atenúa la inmersión en el
peligro del delirio. En cierto modo, una retórica del adueñamiento
del sí mismo por obra de un pensamiento necesariamente
distanciado.

En los textos de Marosa di Giorgio siempre hay un horizonte
de apertura que se autosubraya. Ahora, si este –como todo texto-
se actualiza efectivamente en el acto de lectura, no deberíamos
caer en ciertas versiones limitadas a una perspectiva restringida
por determinado paradigma teórico-crítico aprobado y proyectado
en términos universales (por ejemplo, mediante la teoría de la
recepción alemana). Si bien la adscripción a cualquiera de ellos es
tan gravitante como poco inocente, corresponde evitar el peligro
de ciertas prácticas que abogan por una entrega inercial al imperio
de la lectura, desgajando el sentido de aquellos procedimientos

que construyen el “artefacto”, es decir, ignorando (aun involuntariamente) la instancia del texto como producción.

De acuerdo con lo antedicho, quiero insistir en el hecho de que los procesos metamorfósicos de los seres de los textos marosianos ponen en jaque toda estabilidad. Esto incluye, naturalmente, el estatus alegórico y todo lo que se relaciona con lo enunciado (personajes, seres, objetos y procesos), como la propia unidad de sujeto de la enunciación. Si no hay un lugar seguro para los personajes del discurso, ello obedece a que la instancia de la enunciación y el conjunto de procesos y situaciones de lo enunciado han caído en un estado -por señalarlo con acento derridiano- de fisura logocéntrica: cada una de estas entidades es el suplemento inquietante de otra, a la vez que su destrucción e insuficiencia radical. Al fin de cuentas, quizás sea ésta una de las internalizaciones más profundas y menos suntuarias del “espíritu maldororiano”: una desestructuración que precede y construye a las esferas temáticas, ya que surge dentro del orden de la enunciación y por lo tanto conforma la condición de posibilidad de los contenidos de dichas esferas, las cuales en definitiva producen la realidad semántica del mundo fabulado. En buena medida, y para expresarlo sintéticamente, la metamorfosis de la voz en *Les chants de Maldoror*, según la cual el lector no puede identificar claramente la diferencia entre la enunciación de un sujeto y la de otro (“habla” Maldoror/”habla” Lautréamont), es comparable con las asunciones -que van de la alterancia a la fusión- por parte de

las voces de infancia/voces adultas en el complejo plano enunciativo que trazan las polifonías de *Los papeles salvajes*.

En consecuencia, el empleo de expresiones como “universo marosiano” solo es tolerable en términos de un gesto verbal cuya función consiste en unificar un campo abiertamente problemático. De repente, la palabra “unidiversidad” puede resultar más apropiada, pues en ella parece habitar una noción próxima a un carácter dinámico y múltiple que pone en crisis la unicidad de cada voz y de cada fenómeno. Ese “unidiverso” contiene trazas de seres y estados inmediatamente “anteriores”, los cuales nunca devienen totalmente en los “siguientes”. Semejante movilización metamorfósica procrea indeterminaciones y dislocaciones básicas, es decir genuinas entidades de contornos cuya definición siempre ofrece una carencia materializada mediante una escritura que no consigue ni desea entregarse a los contornos relativamente constituidos por el orden de una representación.

Parte III

La prosa en el poema: de la narración a lo siniestro

Capítulo 1

Breve exposición teórico-histórica

1.1. Hibridaciones en la Antigüedad

Aunque no es este el lugar apropiado para efectuar un planteo teórico-histórico exhaustivo acerca de las relaciones entre prosa y poesía, y, más especialmente, sobre la naturaleza histórica y la especificidad del poema en prosa como género moderno, creo conveniente realizar una serie de observaciones en ese sentido, a los efectos de comprender con más claridad la peculiar inscripción de la prosa (y el lugar y las tensiones del lenguaje poético) en el mundo de la obra de Marosa di Giorgio.

En principio, quiero sostener que mi centro atención será el del poema en prosa considerado como género literario. No ignoraré, naturalmente, la relación del mismo con la incidencia resultante de la prosa poética, práctica identificable con los antiguos antecedentes de la prosa rítmica, un hecho literario que, desde la perspectiva de la genología, no coincide por fuerza con la convención del poema en prosa, cuya emergencia histórica ve sus inicios modernos a fines del siglo XVIII y se consuma evidentemente hacia mediados del siglo XIX europeo.

En uno de los estudios más importantes escritos en lengua castellana sobre el tema, se señala, justamente, la necesidad de examinar el surgimiento del nuevo género a partir del proceso de

la prosa, de sus modos evolutivos y de la relación histórica que guarda con los conceptos dominantes de 'literatura':

La revalorización de la prosa a lo largo de los siglos, que tiene su culminación en el desarrollo de la novela moderna, se extiende igualmente al campo de la lírica, cuyas manifestaciones tradicionales habían aparecido siempre bajo la forma del verso, la más privilegiada en la expresión literaria. Sin embargo, la existencia de la poesía desligada del metro es aceptada ya implícitamente en la *Poética* de Aristóteles. Pero lo esencial no es tanto la aceptación o no de la prosa como vehículo de la expresión literaria, sino el lugar que ocupan los textos literarios escritos en prosa en la teoría de los géneros literarios, es decir, su valor canónico en una jerarquía prefijada en la que el verso parece ser signo de la mejor literatura, independientemente del objeto de la imitación y de la modalidad elegida para la misma. Es el verso el distintivo de la alta literatura. Sólo ello explica que en la *Poética* de Aristóteles o en la *Epístola a los Pisones* horaciana no se mencionen sino obras en verso. El canon es, pues, verso y no prosa (Utrera Torremocha 1999 23).

En efecto, desde la antigüedad greco-latina se viene dando un lento proceso de valoración de la prosa, forma que en cuanto *ars* se encuentra en principio restringida al ámbito de la oratoria y de la retórica. En esta época, si bien se establece un claro límite de la misma con respecto al carácter elevado de las composiciones en verso, ya se estiman formas de hibridación tales como la prosa rítmica, cuyo objeto es producir una impresión

incantatoria análoga a la de las *poiesis* en verso. Se trata, especialmente, de un procedimiento cuya fuerza de valoración delata que hay en el ritmo un elemento fundamental del discurso con función estética, precisamente porque éste se convierte –para emplear los términos de Iuri Tynianov- en “factor constructivo” de las composiciones poéticas (1972 9-53). De modo que desde temprano se produce esta asociación entre ritmo recurrente, metro y poesía por un lado, en oposición a ritmo diversificado, ametría y prosa por el otro.

Si bien parece claro que el empleo de la prosa en tiempos de la antigüedad clásica queda en principio reservado a discursos que cumplen fines más pragmáticos, vinculados con asuntos de índole política y social, no debe olvidarse, sin embargo, que al menos varios siglos a.C. ya se registra la intersección entre una y otra forma del discurso en aras de una función estética que de una u otra manera relaciona el efecto poético con el efecto retórico. Tal como subraya Esther Paglialunga

el proceso de interpenetración de ambas ciencias se iniciará tempranamente y no dejará de continuar hasta producir un predominio de los conceptos y principios de la Retórica en las Artes poéticas (Paglialunga 2001 15).

Semejante interpenetración de poética y retórica, rastreada claramente en las exigencias rítmicas de Isócrates para con el discurso en prosa, así como en las precisiones de Platón -que en

el *Fedro* define un solo arte de la palabra para todo tipo de discursos-, permite “una primera constatación de esta validez de la retórica como teoría literaria del discurso en prosa” (Paglialunga 2001 17). Esta posición es consonante con la de Ernst Robert Curtius, para quien “nunca hubo en la antigüedad una teoría general de la prosa y sus géneros ni pudo haberla, porque existía la Retórica, que era teoría literaria general” (Curtius 1955 110).

Por otra parte, Miguel A. Márquez señala que en los tratados teóricos de Aristóteles ya se confirma la conveniencia de producción rítmica en la prosa por fuera del sistema de versificación de su época. Para el investigador español,

las relaciones históricas de la prosa artística con el verso, desde la oratoria griega hasta el moderno poema en prosa, se sustentan dialécticamente en el ideal del cumplimiento del principio antimétrico y en su inevitable ruptura (...) [y por ello] los textos en prosa, desde Isócrates a Borges, no sólo utilizan los recursos de pensamiento (paralelismos y antítesis), sino también los principios rítmicos propios del sistema de versificación (Márquez 2003 146-147).

1.2. Rasgos distintivos y proceso histórico de un género: del Romanticismo a Charles Baudelaire

Según Benigno León Felipe, el poema en prosa,

por su propio origen y naturaleza, tiende más a la dispersión formal que a su homogeneización, hecho que dificulta no sólo su recepción, sino también su delimitación como género literario. Porque más que definir, de lo que se trata, y más en este caso, es de delimitar (Crespo, 1966), de señalar cuáles son sus fronteras, aunque éstas sean difusas y variables. El cuento lírico, por un lado, y el poema en verso libre extralargo sin rima, por otro, son formas con las que continuamente tiende a confundirse (Felipe 1999 13).

Es interesante la afirmación que efectúa Felipe a propósito de la dispersión formal del género y de la dificultad que conlleva el establecimiento teórico de fronteras, al que no le son ajenas, concomitantemente, las decisiones en los modos de lectura. Esto refiere a la condición dinámica, a su vez histórica y formalmente conexas, que guarda el poema en prosa con géneros narrativos de contenido lírico así como con elaboraciones poemáticas escritas en versos libres.

Independientemente de la resistencia que ofrece el género a definiciones que permitan fijar de modo más o menos estable sus rasgos distintivos, importa observar, primeramente, que el poema en prosa integra principios de dos sistemas diferentes: por un lado, el que concierne a la semántica de la poesía, y por el otro el que corresponde tradicionalmente al principio antimétrico de la prosa. Ahora bien, aunque comparto la idea básica general de que la ausencia de pausa métrica constituye un rasgo específico de la prosa frente al verso, es obvio que la cuestión no quede zanjada

con tanta facilidad, particularmente si se proyecta sin más dicho concepto sobre formas tan diversas como el verso libre, la prosa métrica y el versículo. Con todo, la perspectiva general arriba señalada nos permite advertir que la dominante histórica de la prosa es producto de una tendencia asociativa entre la pausa antimétrica y el sentido. Mientras que el verso, concebible como unidad fono-semántica elaborada a partir de estructuras lingüísticas y situada entre dos pausas métricas, que reconoce en el ritmo su factor constructivo, tiene por dominante la disociación de la pausa métrica con el sentido.³⁶

En tanto género, el poema en prosa consiste en la construcción unitaria de un texto poético con independencia de las matrices métrico-versales, por lo que implica un nuevo campo de inscripción para el lenguaje que la tradición identifica como poético.³⁷

El poema en prosa nace como género en el que se produce el desborde histórico del verso, unidad dominante de la tradición poética occidental. Este surgimiento ocurre bajo específicas condiciones de existencia, las cuales corresponde situar en una coyuntura particular de la modernidad decimonónica. Según Pedro Aullón de Haro,

³⁶Sobre este punto, véanse las observaciones de Jean Cohen (1973).

³⁷ Efectué un comentario sintético sobre este tema en el último apartado del presente capítulo (1.4.)

(...) el poema en prosa, junto al ensayo y el fragmento, constituye la única entidad de género literario nuevo y de valor general producido en tiempos modernos (...) (1979 24).

Son precisamente los factores que operan en la modernidad aquellos que determinan un proceso constructivo histórico conjunto de estos géneros. Dichos factores, según Aullón de Haro, (...) son reducibles a principios: integración de contrarios y supresión de la finalidad, principios que tienen por objeto la superación de límites, la progresiva individualidad, la libertad (*Ibidem*).

Es en ese sentido que resultan indiscutibles los orígenes románticos del género, período en el que quedan consagrados los principios de integración de contrarios, intromisión de opuestos y contradicción, como aquellos que afectan al conjunto de las operaciones de la creación literaria en los más diversos planos. La propia denominación 'poema en prosa' sintetiza, a través del oximoron cultural poema/prosa (manifestación de la oposición verso/prosa, pero que expresa la asociación histórica verso-poesía), los principios mencionados. Con una perspectiva análoga —o si se quiere, ideológicamente homóloga— en el "Prefacio" de *Cromwell* (1827), Víctor Hugo teoriza la génesis del drama romántico como producto de la coexistencia necesaria de lo sublime y lo grotesco. Estos principios se entrecruzan en el drama, tanto como en la vida y en la creación, en tanto concibe la poesía

auténtica como armonía de los contrarios, fenómeno que en las poéticas neoclásicas se encuentra firmemente vedado por preceptivas absolutistas.

Por cierto que, si preferimos atenernos a las diversas expresiones de la revolución romántica en la esfera de la sensibilidad métrica, no debe olvidarse que, por ejemplo, fenómenos como la polimetría o la movilidad de la cesura en el verso de arte mayor representan conquistas que operan en tanto recursos expresivos de la autenticidad del ritmo interior, es decir como ruptura de una simetría autoritaria, de carácter pre-individual, instalada para impedir, justamente, el retorno a la “naturaleza” que el Romanticismo promueve.

Desde un punto de vista histórico-cronológico, el poema en prosa tiene una de sus manifestaciones originarias en los *Himnos a la noche*, de Novalis, compuestos entre 1797 y 1799 pero publicados en 1800. Los *Himnos* del poeta alemán superan, en nombre de la poesía, la dicotomía entre prosa y verso, para dar lugar a una serie de composiciones en las que, como señala Utrera Torremocha, Novalis parte de un concepto de genialidad rítmica asociada con la revelación de un nuevo entendimiento de la palabra:

El proyecto de una obra poética y filosófica que mezcle prosa y verso en un lenguaje presidido por el impulso rítmico musical en correspondencia con las esferas cósmicas es igualmente compartido por Novalis, quien, al menos en teoría, confunde y equipara la prosa y el verso. Como para

F. Schlegel, para él la prosa se convierte en la poesía suprema (1999 44-45).³⁸

En cuanto al ámbito francés, corresponde señalar un complejo proceso en el que traducciones, pseudo-traducciones y creaciones explícitas de composiciones en prosa con carácter lírico-narrativo comienzan a proliferar desde fines del siglo XVIII. Desde las pseudo-traducciones de las *Chansons Madécasses* (1787), de Évariste de Parny, pasando por las prosas del *Album de un pesimista*, de Alphonse Rabbe, y, muy especialmente, en *Gaspard de la Nuit* (1842), de Aloysius Bertrand. Efectivamente, como bien apunta Suzanne Bernard, las libres traducciones en prosa de poemas líricos en verso que se realizan durante el siglo XVIII (luego multiplicadas en el siglo XIX), se constituyen en los primeros ensayos efectivos en el género del poema en prosa (1959 24). Siguiendo a Bernard, consigna Utrera Torremocha que “tempranamente, en 1735, el abate Prévost ya se había referido a las traducciones de prosa poética para demostrar que el verso no

³⁸ La comunidad espiritual entre Friedrich Schlegel y Novalis se manifiesta, entre otras cosas (incluyendo el estrecho vínculo de amistad y admiración recíprocas), a través de una concepción de la poesía romántica como espíritu infinito, la cual no admite ley alguna por encima de la libertad y del arbitrio del poeta, quien tanto elimina las barreras entre poesía y filosofía, como entre verso y prosa. Dicha relación bien puede testimoniarse en el siguiente pasaje del último texto de las *Ideas* de F. Schlegel, para quien precisamente Novalis es el poeta romántico por antonomasia: “[156] A Novalis. Tú no vacilas en el límite, sino que en tu espíritu han compenetrado íntimamente poesía y filosofía. Tu espíritu fue para mí el más cercano en medio de estas imágenes de inconcebible verdad. Lo que tú has pensado, lo pienso yo; lo que yo pienso, lo pensarás tú, o lo has pensado ya (...)” (1994 170).

era condición imprescindible de la poesía”, hecho junto al cual “es determinante la presencia de las traducciones bíblicas en prosa de carácter poético en la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX” (1999 53).

En cuanto a los románticos franceses de las primeras décadas del siglo XIX, estos experimentan, entre otras cosas a partir de la notable influencia de la prosa de Rousseau y de Chateaubriand, una suerte de liberación lírica. Octavio Paz expresa con meridiana claridad esta situación:

La poesía francesa moderna nace con la prosa romántica y sus precursores son Rousseau y Chateaubriand. La prosa deja de ser la servidora de la razón y se vuelve el confidente de la sensibilidad. Su ritmo obedece a las efusiones del corazón y a los saltos de la fantasía. Pronto se convierte en poema (...) Nunca ha sido tan completa la venganza de la poesía (...) El primero que acepta elementos prosaicos es Hugo; después, con mayor lucidez y sentido, Baudelaire. No se trataba de una reforma rítmica sino de la inserción de un cuerpo extraño –humor, ironía, pausa reflexiva- destinado a interrumpir el trote de las sílabas. La aparición del prosaísmo es un alto, una cesura mental; suspensión del ánimo, su función es provocar la irregularidad (2009 84).

Siguiendo a Paz, cabe pensar que semejante “prosaísmo” constituye una de las formas invertidas que adopta el retorno de la poesía, insuflada ahora de una nueva potencia que se proyecta en del género del poema en prosa y, más tarde, en las abigarradas

variaciones del verso libre francés. En cuanto al primero, es con los *Pequeños poemas en prosa* (1862), de Charles Baudelaire (cuyas composiciones iniciales datan de 1854), que el género cobra un estatuto definitivo, al tiempo que, por parte de su autor, tiene lugar una interesante reflexión sobre las motivaciones del mismo en el célebre *Prefacio*:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia? (Baudelaire 1986 46).

Resulta visible que en el pensamiento de Baudelaire se trata de un género propicio para la expansión del espíritu. Concibe su logro mediante una musicalidad asociada a las variaciones y heterogeneidades del pensamiento (Bernard 1959 129-135) y desligada de los imperativos del verso -sea de las constricciones rítmico-métricas, sea de otros valores sonoros poéticamente institucionalizados, como es el caso de la rima-, precisamente en consonancia con esa mayor libertad que se le aparece como exigencia lírica moderna. Tal como afirma Utrera Torremocha, Baudelaire se propone

(...) conseguir un equilibrio entre prosa y poesía sin subordinar el pensamiento a la pura belleza formal. La prosa se presenta entonces

como el medio más eficaz en la expresión de los movimientos anímicos y de la realidad inmediata sin necesidad de renunciar a los recursos rítmicos más variados, ondulantes y musicales (1999 108).

En definitiva, los lugares sutiles a los que no “llega” el verso se vuelven objeto de una prosa que dilata sus medios – especialmente los de una rítmica disociada del metro-, desata un nuevo orden, siguiendo a Paz, de reflexividad y confianza, para así alcanzar esas zonas menos decibles y, en cierta forma de una subjetividad “wagneriana” en expansión.

No debe olvidarse, sin embargo, tal como recuerda Shara Moseley (2003 163), la resistencia que en buena medida opone Baudelaire ante las pretensiones de una “libertad absoluta”, la cual discurre en favor del relajamiento de la exigencia “artística”. Dicha concepción, en la que no se ocultan exigencias del espíritu parnasiano, forma parte de la distancia que el autor de *Le Spleen de Paris* evidencia frente a todo retorno a cualquier tipo de naturaleza, noción romántica a la que se resiste fervientemente, tanto por la vía práctica como por medio de la reflexión teórica.³⁹ En efecto, según Moseley, Baudelaire emprende la impugnación de la realidad con lo cotidiano, para además rechazar el realismo fotográfico en el arte en tanto le asigna una función destructiva del

³⁹ Es indudable la conciencia teórica que el parisino evidenció, entre tantas cosas, a propósito del nuevo género poético. A tal punto que Henri Meschonnic no vacila en sostener –quizás con algo de exageración- que “una sola frase en el prefacio a los *Pequeños poemas en prosa* sigue diciendo casi todo sobre la prosa del poema” (2007 146).

papel creador de la memoria. Mediante las formas abocetadas de sus poemas en prosa consigue ofrecer al lector las huellas de su escritura y la melodía de sus sentimientos estremecidos en los recuerdos, para que de esa manera éste tenga la posibilidad de componer su propia visión de la realidad (Moseley 2003 174-175).

Paradójicamente, el género que surge y se desarrolla como ideal mimético de una mayor liberación y “naturalización” discursiva, está preñado, en el mismo momento de su nacimiento romántico, de una imponente tradición que procede de la poesía en verso, y a partir del punto de inflexión baudelaireano, de un claro imperativo estético antinaturalista. No me parece excesivo insistir en un concepto que, por conocido, no deja de revestir importancia: Charles Baudelaire piensa sus poemas en prosa con un sentido que, en más de un aspecto, anticipa a una zona de la poética simbolista, es decir como un precipitado de huellas musicales dirigidas al lector. A partir de las mismas, este último, al modo de un ejecutante, compone una melodía conferida por su mirada, la cual finalmente deviene en su visión genuina de esa realidad que el poema solo se propone sugerir.

Antes de continuar hace falta establecer una precisión: para Baudelaire, la ausencia de “ritmo” está referida exclusivamente a las constricciones del verso y no a una escritura en prosa desprovista de éste; todo lo contrario, ya que su empleo del adjetivo “musical” describe el resultado de un trabajo rítmico diferente y divergente en el conjunto de sus composiciones. Al fin

de cuentas, y al menos para la encrucijada particular en que escribe, resulta válida la afirmación de Henri Meschonnic:

Il ne s'agit que de comprendre sans dévier, que la conscience poétique est, organiquement, de l'alexandrin au poème en prose, conscience rythmique. C'est comme l'écrivait Gerald Manley Hopkins, « le mouvement de la parole dans l'écriture » (1973 68).

Dichos lugares, no obstante, resultan inexplicables si no se los concibe como el producto de relaciones acumulativas con las conquistas del verso romántico y posromántico, dentro de las cuales la experiencia poética baudeleriana comporta uno de sus límites decisivos. Como bien subraya Iuri Lotman, semejante revelación poética de la prosa sólo puede darse “sobre el fondo de una gran cultura poética que está permanentemente presente en la conciencia de los lectores” (1988 125). Siguiendo a Lotman, podría entenderse este paso del verso a la prosa como forma de la negación dialéctica del “artificio” por parte de la “naturalidad”.

Formulado en otros términos, la disimilación que la precedencia histórica del verso opera frente al lenguaje común implica, desde luego, un alejamiento de las esferas de la cotidianeidad, distancia que deviene en condición de la percepción estética del texto. Observa Lotman que, dentro del proceso literario ruso en particular, el imperativo histórico de acercar el texto artístico a la vida es una dominante decimonónica -la cual se

manifestó con mayor fuerza a partir de 1830-, una de cuyas consecuencias radica en que

(...) la oposición entre poesía y prosa (...) se percibía sobre el fondo general de lo construido, de lo artificial, de lo falso, por un lado, y de lo natural, de lo sencillo, de lo verdadero, por otro (...) La aceptación del sistema existente como fondo negativo de partida lleva a que el nuevo sistema de lenguaje artístico cobre dinamismo respecto al viejo como su negación (Lotman 1988 126-127).

Por otro lado, el reclamo y la práctica moderna de una escritura poética mediante el retorno a la prosa ya no significa, a mediados del siglo XIX, una mera recuperación de lo “natural” o de lo “espontáneo” perdidos, pues la prosa poética no equivale a la falta de construcción sino a la imitación poética de esa falta. Es decir que el poema en prosa comporta un artificio que en definitiva constituye una crítica histórica a ciertos procesos de desgaste de la poesía versificada. Si algo resulta evidente es el hecho de que no hay poema en prosa que no se desarrolle sobre ese fondo de cuya tradición obviamente se nutre, tradición que a través de las distintas prácticas del género, resulta afirmada y negada al mismo tiempo.

1.3. De Arthur Rimbaud a la actualidad. España y América Latina

En Francia, después de Baudelaire, el cultivo del poema en prosa obtiene ese vuelo inusitado que define la obra excepcional de Arthur Rimbaud, tanto en *Une Saison en enfer* (1873) como en *Illuminations* (1886). En Rimbaud el género se transforma radicalmente y disloca las relaciones de equilibrio entre sintaxis lingüística, melodía simbolista y configuración impresionista de la representación. Los erizados poemas en prosa rimbaldianos abren un cauce visionario que entronca con esa intensa vocación crítica que consiste en crear una lengua nueva en consonancia con la irracionalización perceptiva y la autonomía extrema del texto poético. Su nueva coherencia, emblemática por la consigna de “l’alchimie du verbe”, posee un carácter insoslayablemente caoideo.

También Mallarmé, particularmente en *Divagations* (1897), así como distintos escritores simbolistas posteriores, entre los que destaca Villiers de L'Isle-Adam, tienen en el poema en prosa un lugar de desarrollo para la densidad de la expresión poética en términos que, más allá de las diferencias particulares, no resultan tan alejados de ciertos núcleos fermentales del pensamiento poético baudelaireano. Con todo, un caso diferente se constituye en *Les Chants de Maldoror* (1869), obra en que la prosa poética alterna con otras formas de prosaísmo narrativo, para así segregar

un relato perpetuamente dislocado, desestructurante de la narración y de la nevadura lírica, de las pautas rítmicas internas y de las convenciones de lectura, pero dentro del cual emergen segmentos y tiradas estróficas que pueden identificarse con conatos o fragmentos de poemas en prosa. Victoria Utrera Torremocha constata con cierto detalle las tensiones que implica este fenómeno último, apuntando la distancia de *Les Chants* con respecto a la poética breve del género en cuestión:

Es cierto que a lo largo del libro existen fragmentos que poseen mayor autonomía respecto al conjunto y que se pueden leer como textos independientes, a modo de himnos o cantos de tono exaltado (...) Así ocurre, por ejemplo, en los fragmentos octavo, noveno y décimo del Canto I, en el cuarto y el undécimo del Canto II o en el quinto, séptimo y octavo del Canto IV. Pero, en general, todos los textos de los cantos tienen la finalidad de estructurar la personalidad literaria de Maldoror (...) más afín a la autobiografía ficticia, profusa en detalles y acontecimientos, que a la sugerencia lírica o al simbolismo concentrado y conciso del relato poético. Por otro lado, el tono altisonante, la frase larga de cadencia retórica, las continuas invocaciones y la presencia de una serie de recursos que subrayan conscientemente el artificio del texto alejan a los *Cantos* de la estética breve, concentrada y sugerente del poema en prosa, ya sea en su vertiente más lírica y descriptiva o en la más narrativa. (Utrera 1999 145)⁴⁰

⁴⁰ Más allá de que comparto los razonamientos de Utrera Torremocha al respecto, creo que el caso del "Himno al Océano", que la especialista española ubica correctamente en las *strophes* finales (octava, novena y décima) del

Por su parte, Suzanne Bernard considera la encrucijada genérica que representa el célebre poema de Lautréamont, el cual sitúa a los lectores en un espacio dinámico de indecisiones entre lo que sería un extenso conjunto de poemas en prosa, a través de estrofas independientes pero temáticamente recurrentes, y una especie de novela cuya acción se mantiene sostenida hasta el final.⁴¹ En efecto, sostiene Bernard:

Le poème en prose, tel que Lautréamont l'à conçu, est quelque chose d'entièrement neuf, qui tient du roman, de l'invective lyrique et du poème épique. Sans doute, on peut dire que *Les Chants de Maldoror* pulvérisent

Canto primero, puede ser considerado un poema en prosa ya en su versión primera de 1868, antes de publicar la versión definitiva en *Les Chants de Maldoror* un año más tarde. Vale la pena recordar que, si se da crédito al testimonio del uruguayo Armando Vasseur (1878-1969), el poeta modernista argentino Leopoldo Lugones, quien tomó conocimiento de la obra de Lautréamont gracias a Rubén Darío, tenía especial estima por este “pasaje”, el cual leía con acento lírico y de forma independiente, precisamente como una pieza de valor unitario. Sobre este asunto, remito al ensayo “Lautréamont en las lecturas uruguayas del 900”, incluido en el volumen de mi autoría *El sitio de Lautréamont* (2008 39-52).

⁴¹ Es interesante observar que tanto en las observaciones de Victoria Utrera Torremocha como en las que bastante antes formulara Suzanne Bernard se advierte una ruptura del horizonte de expectativas en cuanto a la persistencia más o menos estable del género en el interior de *Les Chants de Maldoror*. Resulta sugestivo, además, que algunas de estas apreciaciones sobre la obra de Lautréamont puedan proyectarse a propósito de *Los papeles salvajes*, de Marosa di Giorgio. Pienso especialmente en aquellas que señalan la autonomía relativa de los poemas en tanto fragmentos de una unidad mayor, en la estructura narrativa más o menos continua que atraviesa a la unidad mencionada, en las “pulverizaciones” de algunas formas estabilizadas del género y en el carácter de autobiografía ficticia que se va erigiendo durante distintos tramos de la obra.

les cadres stricts du poème en prose conçu comme un genre littéraire bien défini; mais, ce faisant, il lui ouvre, l'avenir le montrera, des perspectives encore inconnues (1959 247).⁴²

En lo que refiere a España, la crítica no vacila en señalar las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer como su antecedente más claro (Cernuda 1959 123-137). Sin embargo, ya antes de Bécquer existe un desarrollo de la prosa poética romántica, gracias a la cual (por más que se constate un grado menor en la calidad literaria) se produce una aproximación al género entre distintos escritores peninsulares. Tal es el caso del catalán Pablo Piferrer, cuya composición “Vuelta a la esperanza”, escrita alrededor de 1845, puede considerarse un poema en prosa. No obstante habrá que esperar hasta el 98 para que la prosa poética de autores como Pío Baroja, Miguel de Unamuno y, especialmente, el devenir simbolista y modernista de Azorín, Juan Ramón Jiménez y Ramón del Valle-Inclán, den lugar a un lirismo nuevo y de alcance inusitado en la tradición de la prosa literaria española. Es cierto, por ejemplo, que varios pasajes de textos azorinianos se dejan leer como auténticos poemas en prosa, así como también resulta justo aceptar el carácter precursor que al respecto revela el inspirado lirismo esteticista de las *Sonatas*

⁴² “El poema en prosa, tal como Lautréamont lo ha concebido, es algo enteramente nuevo, que conserva cosas de la novela, de la invectiva lírica y del poema épico. Sin duda, se puede decir que *Les chants de Maldoror* pulverizan los marcos estrictos del poema en prosa concebido como un género literario bien definido; pero, al mismo tiempo, le abre, el futuro lo mostrará, unas perspectivas aún desconocidas.” (La traducción me corresponde.)

(1902) de Valle-Inclán, tema sobre el cual Amado Alonso realiza un detallado estudio, teniendo en cuenta, precisamente, la relación de los valores poéticos con el trabajo rítmico y musical de su prosa (Alonso 1977 268-314). Poco después, en *Diario de un poeta recién casado* (1916) la prosa poética de Juan Ramón Jiménez cobra una plenitud artística cuyas dimensiones se desenvuelven, de modo indudable, en una opción por el poema en prosa ya comprendido definitivamente como género.⁴³

Por otro lado, y en el contexto de las transformaciones que dan lugar a la estética modernista en América Latina, período en el que se “abre la vía de la interpenetración entre prosa y verso” (Paz 1956 95), y aunque José Martí en rigor no lo practica, sí argumenta en favor del uso poético de la prosa, al tiempo que materializa en varias de sus creaciones esta experiencia. En cuanto a Julián del Casal y a José Asunción Silva, mientras que el primero no solo lleva a cabo un desarrollo de la prosa poética sino que también emprende la traducción de poemas en prosa - especialmente de Charles Baudelaire-, el segundo incursiona directamente en dicho género poético.⁴⁴ Pero indudablemente es

⁴³ Años después, en el contexto de la Generación del 27, varios poetas españoles cultivan el poema en prosa, especialmente bajo el influjo del surrealismo. Entre ellos cabe destacar a Federico García Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Juan Larrea y José María Hinojosa.

⁴⁴ Nidia di Giorgio señala, entre otros poetas latinoamericanos, a José Asunción Silva como uno de aquellos que fueron objeto de temprana lectura y recitación por parte de su hermana y de ella misma. En dicha respuesta, asimismo, indica un repertorio muy sugestivo, entre los que se cuentan románticos y modernistas

a partir de *Azul* (1888), de Rubén Darío -volumen que incluye composiciones emblemáticas, como “El velo de la Reina Mab”-, que el poema en prosa deviene en una de las manifestaciones más creativas del género en la América Latina de la modernidad.

La tradición, prolífera entre los modernistas (además de los mencionados, Ricardo Jaimes Freyre, Pedro Prado, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo), así como entre los posmodernistas (véase, por ejemplo, una zona de la poesía de Juana de Ibarbourou en Uruguay, de Gabriela Mistral en Chile, de los mexicanos Julio Torri y Mariano Silva y Aceves, entre otros), se fortalece en nuevos términos a la hora de la vanguardia y de sus descendencias más próximas o vinculantes, como en las creaciones de César Vallejo, Vicente Huidobro, José Antonio Ramos Sucre, Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Gilberto Owen o, más tardíamente, de Alejandra Pizarnik.

1.4. Breve comentario sobre el problema del lenguaje poético

Sintéticamente, quiero constatar que, desde una mirada enclavada en la modernidad, entre los rasgos más destacados del lenguaje poético cabe reconocer al menos los siguientes: densidad en el trabajo autorreferencial de elaboración de la forma (retorno sobre la denominación y prioridad de la realidad intencional sobre

de España e Hispanoamérica. Véase la entrevista incluida en el Anexo de la presente tesis.

la realidad trascendente, en términos de Jan Mukarovsky; palpabilidad de los signos, en los de Roman Jakobson), juegos recurrentes del ritmo y de otras proyecciones del paradigma fónico, iteraciones sostenidas en otros niveles (como el semántico-léxico y morfosintáctico), presiones figurales en las expresiones y textos de presentación literal; en suma, intensidad semántica originada en un campo condensado de significantes, todo lo cual tiene por consecuencia fundamental el potenciamiento de condiciones excepcionales de apertura sugestiva, ambigüedad y energía simbólica.

Terry Eagleton, no obstante, desliza una conocida y bastante justificada duda acerca del lenguaje poético cuando se lo caracteriza rotundamente en líneas de pensamiento como la antes consignada:

A la poesía se la caracteriza a menudo como lenguaje que dirige la atención sobre sí mismo, o que se centra sobre sí mismo, o (como dice la jerga semiótica) lenguaje en que el significante predomina sobre el significado. En esta teoría, la poesía es escritura que alardea de su ser material, en vez de, con modestia, no pasar desapercibida sobre el sanctasanctorum del significado. Es habla realzada, enriquecida, intensificada.

El único problema de esta teoría es que bastante cantidad de lo que llamamos poesía no se comporta de este modo (Eagleton 2010 54).

Más adelante y manteniendo la misma dirección, Eagleton apela a los conceptos de supracodificación expuestos por Iuri Lotman. Según estos, un elemento de un poema pertenece a distintos sistemas; por ejemplo, una palabra se relaciona con el sistema semántico de la composición poética pero asimismo con el sistema métrico, rítmico, simbólico, fónico, etc. El teórico británico repasa la concepción del semiótico de Tartu en los siguientes términos:

En opinión de Lotman, esa constante interferencia de un sistema con otro resulta vital para el funcionamiento efectivo del lenguaje poético (...) Los poemas son, al mismo tiempo, sistemáticos y no predecibles; y este hecho, para Lotman, significa que generan posibilidades prácticamente inagotables de información (2010 69).

Aunque tiene razón Eagleton en observar las fallas y un cierto efecto normativo intrínseco en la propuesta de Lotman (la dificultad de aplicación de su modelo a cierta clase de poesía, como la del automatismo surrealista o dadaísta), el interés y la solidez de sus argumentos se resiente cuando no explica *cómo* “buena parte de la poesía no se comporta de ese modo”. Porque a decir verdad, si, como parece aceptar Eagleton, “un poema es un sistema de reglas, y el sistema de su transgresión” (*Ibidem*), no deja de asistirle razón en un aspecto: poco podemos decir con el concepto de supracodificación de Lotman acerca de, por ejemplo, el automatismo surrealista. Sin embargo, pensar que dicho

sistema descriptivo se vuelve inoperante frente a una cantidad de poemas de otra clase, particularmente prosaicos, como algunos de los que integran los *Cantos* de Ezra Pound u otros de Robert Lowell (Eagleton 2010 54-55), ya entraña una desconsideración analítica, sobre todo si decide negarle al Pound del poema fragmentariamente citado “una peculiar autoconsciencia verbal” (56), y, en cambio, sí otorgársela a casi toda la obra poética de Gerald Manley Hopkins, lo cual es considerablemente más fácil. Que en esta última la autorreflexividad poética se constituya en un objeto prácticamente temático no significa que su falta de evidencia en Pound, Lowell, William Carlos Williams y tantos otros implique la inexistencia de una escritura que “alardea de su ser material”. En todo caso, no es el “alarde” de palpabilidad del signo lo que hace de un texto un poema, sino, entre otras cosas, los distintos grados de su no siempre tan expuesta espectacularidad de la palabra en su decir, en su mostrar el mundo siempre mediado por su mostrarse, hecho que también asume formas sutiles y levemente marcadas. Precisamente, estas formas últimas no eliminan el cauce de autorreflexividad de un poema. Que un texto poético no se repliegue intensamente sobre su lenguaje no implica que no lo haga de ninguna manera, así como tampoco quiere decir que las concentraciones en el significante no tengan otro significado que el mismo poema. Por eso, también, resulta un tanto apresurado que un modelo complejo y abarcativo como el de Iuri Lotman deba precipitarse por el despeñadero. En ese sentido

vale la pena tener en cuenta las afirmaciones de Hans-Georg Gadamer, a las que suscribo sin mayores cuestionamientos:

La palabra del habla cotidiana, así como la del discurso científico y filosófico, apunta a algo, desapareciendo ella misma, como algo pasajero, detrás de lo que muestra. La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada. La una es como una moneda de calderilla, que se toma y se da en lugar de otra cosa; la otra, la palabra poética, es como el oro mismo. Ahora bien, a pesar de lo evidente de esta constatación, nuestra meditación debe partir de que hay, sin embargo, estados intermedios entre la palabra configurada poéticamente y la que meramente refiere intencionalmente (*meinend*). Y es precisamente nuestro siglo el que ha llegado a familiarizarse de un modo particular con la íntima compenetración de ambos modos de habla (Subrayados míos; cursiva en el original.) (1998 74).

Los conceptos de Gadamer sobre la palabra poética al inicio del pasaje citado coinciden, en lo históricamente más inmediato, con toda una zona de la reflexión eslava que tiene sus puntos fuertes en el proceso de los formalistas rusos y en la Escuela de Praga. Desde los tempranos ensayos titulados “La resurrección de la palabra” (1914) y “El arte como artificio” (1917), de Viktor Shklovski, pasando por la producción inicial pero asimismo posterior de Roman Jakobson, destacando los estudios exhaustivos de Iuri Tynianov en la década del 20, hasta las investigaciones de las que el propio Jakobson forma parte en la

rica y quizás decisiva etapa praguense -dentro de la que los trabajos de Jan Mukarovsky representan un salto cualitativo capital-, se traza una concepción del lenguaje poético que articula con una potencia distinta en el contexto de la filosofía hermenéutica gadameriana.⁴⁵

En efecto, los subrayados de la cita de Gadamer procuran destacar una relativización de las configuraciones plenas, por así llamarles, de la palabra poética. Al situar estados intermedios, Gadamer pone el acento en la efectiva compenetración de diferentes “modos de habla”, lo que permite repensar las apreciaciones de Terry Eagleton acerca de esa clase de poesía que no se comporta como “habla intensificada”. En cierta medida, el matiz que proporciona Gadamer abre el campo que en Eagleton

⁴⁵ En un espacio filosófico diferente y con alcances distintos del de Gadamer (aunque con fuentes fenomenológicas en común), también Jean-Paul Sartre reflexiona sobre el lenguaje poético en un sentido próximo. Un enfoque del problema es tratado en *El hombre y las cosas* (1947) y en *¿Qué es la literatura?* (1948). El análisis sartreano de la palabra poética como palabra-cosa signada “en la forma misma” y concebida en términos de “opacidad”, da una pauta clara al respecto. Por lo demás, la perspectiva de Sartre sobre poetas como Francis Ponge pone en evidencia el conjunto de sus ideas sobre la poesía moderna en general. En un artículo a propósito de esta cuestión (a cuyo planteo general remito), consigno las siguientes observaciones: “La admirada dedicación de Sartre a la obra de Ponge se explica, precisamente, por la percepción de ese movimiento paradójico que consiste en el empleo del vocabulario más corriente –“todas las palabras gastadas, corroídas, descalcañadas, tales como se presentan al escritor ingenuo” [*El hombre y las cosas* 1960 189]-, cuyo efecto es la devolución de un mundo renovado y una domesticación desterrada justamente por la poesía. En cierta forma, la concepción sartreana del poema, su estado de reserva frente a las funciones comunicativas de la prosa, forja la idea de que en un poema se juega la intensidad de un movimiento más autónomo y autoespeculativo del lenguaje” (Benítez Pezzolano 2007 55).

parece cerrarse. Curiosamente, el filósofo de Heidelberg ofrece una mayor perspectiva histórica que el teórico marxista británico, ya que deja de considerar la palabra poética fuera del tiempo, al situar en el contexto histórico del siglo XX no solo el fenómeno mismo, sino la conciencia que, también históricamente, lo acompaña y lo constituye.

Capítulo 2

El poema en prosa de Marosa di Giorgio

2.1. Poesía y narración

Si bien una región esporádica de su producción se escribe en verso –para algunos la instancia menos lograda (Gandolfo 1995 22)-, la dominante del conjunto de la obra de Marosa di Giorgio es el poema en prosa. Se podrá objetar, es cierto, que sus textos francamente narrativos (relatos y novela) no son poemas en prosa, pero la prosa poética que los constituye es, según procuraré probar, el resultado de la precedencia del género que la origina y que comprende al conjunto de *Los papeles salvajes*. Quiero compartir aquí la hipótesis de esta prioridad genética para la producción última de de Marosa di Giorgio, que es la de mayor identificación con géneros narrativos. Este es uno de los fenómenos que en buena medida explica esa intensa continuidad que va desde los primeros libros hasta *La flor de lis* (volumen en el

que, por otra parte, se citan y reescriben poemas y fragmentos de títulos anteriores), y que, en suma, comprende las diversas metamorfosis asumidas por el poema en prosa como género irreductible e histórico de su obra. En la misma dirección, María Rosa Olivera Williams señala que en los relatos de Marosa di Giorgio “el punto de vista narrativo reitera la mirada de los enunciantes poéticos de *Los papeles salvajes*” (2005 404).

En rigor, sostendré que los volúmenes reunidos en *Los papeles salvajes* están conformados por poemas en prosa que oscilan entre la condición unitaria y diversas formas de progresión hacia una fábula o hacia micro-fábulas. Dicha pendulación entabla fronteras borrosas, ya que si por una parte los textos unitarios se dejan leer “en sí mismos”, una atmósfera temática, espacial, temporal, enunciativa y, en suma, un efecto vivencial de la lectura, enhebran como un hilo delgado y poco visible al conjunto de las composiciones poéticas, situándolas en una continuidad paradójicamente débil y fuerte. A veces el lector siente que un poemario de Marosa di Giorgio, como puede ser *La liebre de marzo* o *La falena*, dibuja una sucesión de cuadros poéticos relacionados que van completando un paisaje existencial, el cual se clausura por la sola razón de ese acontecimiento que es el final del libro. Es decir que el texto final podría haber sido otro y que esta contingencia comporta, simultáneamente, un grado de arbitrariedad y de infinitud.

A decir verdad, algunos de esos poemas guardan entre sí una relación lógico-narrativa de presentación más enfática que la de otros que integran el mismo volumen. No obstante, en lugar del juego a la regencia de unas conexiones lógicas capaces de proponer la fortaleza causativa de una fábula, la regla hegemónica de *Los papeles salvajes* es la de una sucesividad de índole asociativa, en el sentido de que la escritura entabla una visualización que desbarata las prioridades conectivas lógico-causales. En consecuencia, en lugar de orientar su centro sobre la evolución de la fábula, lo hace sobre el proceso de la materialidad de su estructura composicional en el texto.⁴⁶ A tales efectos, resulta sugestivo el siguiente pasaje de la respuesta brindada por la poeta en una de las tantas entrevistas que concedió, en este caso al periodista Ramón Mérica:

RM: *Si tuviera que definir esos Papeles salvajes, ¿qué diría?*

MdG: Bueno... Es la rememoración transfigurada de la infancia... Por eso, cuando vuelvo a los lugares de mi infancia, a esas quintas, a esos

⁴⁶Este es el sentido que Paul Ricoeur reconstruye a propósito del concepto aristotélico de *mythos*, que suele traducirse como 'fábula'. En su relectura crítica de Aristóteles, el filósofo francés señala la necesidad de hacer prevalecer la significación composicional de los *mythoi*, a tal punto que prefiere traducir dicho término griego como "mise en intrigue", ya que, en línea con el estagirita, entiende a la *poiesis* como "intersección entre la actividad mimética y la actividad configurante" (Valdés 2000 142). Semejante énfasis permite proyectar la poesía de *Los papeles salvajes* como lugar en que la fuerza configuradora de los *mythoi* expone un conflicto con la estructura lineal de una fábula reconstruible.

caminos, siento algo inenarrable (Subrayado mío.) (Mérica [1998] NDM 2010 94).

Más allá de que Marosa di Giorgio refiere una condición evocativa que, tal como sostengo en la presente tesis, en *Los papeles salvajes* resulta tan patente como desbordada a partir del nivel de la enunciación por otra estructura de la temporalidad, lo que aquí nos interesa es reconocer la dificultad para una escritura narrativa. El carácter “inenarrable” es consecuencia de la inefabilidad de la experiencia del retorno con respecto a los requerimientos y convenciones de un relato. Esto representa una disociación fundamental: la casa y el campo revisitados generan una vivencia que no puede traducirse en narraciones plenas. Dentro de la fractura general de lenguaje y experiencia, Marosa di Giorgio subraya la resistencia a la proyección de esas experiencias en estructuras pautadas por modelos narrativos que violentan la radical difracción de la sucesividad de los tiempos. Lo “inenarrable” no responde meramente a una relación con géneros narrativos de identificación literaria, sino a que esa indecibilidad tiene su verdadero punto de partida en aquellos géneros discursivos que comportan narraciones.

Ahora bien, por supuesto que la reducción a un criterio meramente logicista del discurso narrativo sería, por lo menos, ingenua. Pero las “debilidades” conectivo-causativas que ofrecen muchos textos de la creadora de *Los papeles salvajes* promueven una restauración problemática de los lugares de indeterminación,

con el fin de preservar el cauce del sentido enmarcado en una poética del misterio, para así instalar una crítica poética de la reducción de su “mundo” a las cadenas de cierta lógica de la temporalización. En efecto, su postulación de mundo invoca una historia, al tiempo que, simultáneamente, silencia las partes del proceso que la componen. Esta suerte de “pugna” entre lirismo y narración ya ha sido advertida por Wilfredo Penco, quien, entre otras cosas, reconoce la proximidad de algunos de sus textos con “cuentos”, hecho que en realidad es aún más evidente en sus poemarios de la década del 50. No obstante, el crítico uruguayo sugiere precisamente el repliegue de los motivos narrativos a un espacio secundario:

(...) Es cierto que en ellos [los textos de sus libros] se alza una voz que relata y evoca, y que algunos se acercan al diseño de un cuento; pero no es menos cierto que las imágenes poéticas (de novísima factura) se filtran en la génesis de cada esbozo narrativo y terminan por copar el texto de tal modo, que a veces la anécdota, ahogada, se repliega para dar paso a las verdaderas dueñas de la secuencia (...) (1979 9).

Semejante “ahogo” de la anécdota en los textos de Marosa di Giorgio se relaciona en buena medida con las debilidades secuenciales que sostienen los procesos de avance y completamiento de las instancias narrativas a las que me vengo refiriendo, hecho sobre el que corresponde detenerme puesto que

delata un cierto estado conflictivo de las relaciones entre cuento y poema.

Desde un punto de vista histórico, Mariano Baquero Goyanes advierte que, salvo excepciones, la casi total desaparición del cuento lírico en el ámbito hispánico se produce con la llegada del naturalismo, acontecimiento que, aun a contrapelo de las consideraciones del propio Rubén Darío a propósito de ciertos “cuentos” de *Azul*, explica la emergencia del poema en prosa como forma sustitutiva y dominante durante el apogeo modernista (1949 105). Ahora bien, en lo que concierne a los rasgos distintivos específicos de dichos géneros, el estudioso español observa las diferencias y tensiones formales, por momentos antitéticas, que se producen entre el cuento lírico y el poema en prosa, cuyas fronteras resulta difícil delimitar. No obstante, para Baquero Goyanes “lo argumental decide cuando una narración pasa de cuento poético a poema en prosa” (107), por lo que el problema parece desplazarse a una cuestión de ‘dominantes’ entre lirismo y composición argumental. En efecto, la dificultad que entraña el deslinde formal entre cuento y poema en prosa no es menor y subsiste como problema sin laudarse, por ejemplo, para Benigno León Felipe:

Resulta difícil, si no imposible, determinar con precisión la frontera entre el cuento y el poema en prosa. El hecho de que ambos géneros compartan algunos rasgos fundamentales -la condensación expresiva, la brevedad y la unidad orgánica son los más inmediatamente aprehensibles- complica aún más su distinción. De ahí que con bastante

frecuencia se tienda a la inclusión de cuentos en antologías de poemas en prosa y viceversa, y a usar, incluso por los propios autores, para los mismos textos ambas expresiones (1999 53).

Para Baquero Goyanes el cuento lírico es más que nada una variante del género cuento, y aunque en su concepto asunto y lenguaje conforman dos de sus rasgos específicamente “poéticos”, el factor determinante radica en que “lo puramente narrativo aún no ha desaparecido, si bien lo que predomina en [estas narraciones] es el lirismo, no solo acusable en el lenguaje, sino también en la misma calidad del asunto” (1949 103). Sin embargo, más allá del valioso aporte de Baquero Goyanes, Benigno León Felipe percibe una contradicción en sus planteos:

Si lo que predomina es el lirismo, tanto del asunto como del lenguaje, y si lo puramente narrativo no es primordial, quizá sea más lógico y coherente hablar de *poemas en prosa*. Su caracterización del cuento lírico está más cerca de la lírica que de la narración, por lo que, y si admitimos la existencia de cuentos “líricos”, tendríamos que admitir por la misma razón la existencia de poemas en prosa “narrativos” (1999 53-54).

Obviamente, aunque no sea este el lugar más adecuado para abordar con detalle la presente discusión teórica, importa destacar que Baquero se detiene en la fuerza argumental que constituye una historia como clave del cuento, sea éste de carácter lírico o no. Entiendo que la potencia estructuradora de una narración puede perder visibilidad o verse debilitada en favor

de cierto lirismo del “lenguaje” o acaso en “la calidad del asunto”. Pero en la medida en que estos componentes se mantienen en calidad de indicios secundarios la posición del académico murciano no deja de ser consistente ya que se concibe dentro de un paradigma crítico que prioriza la formación textual. Es justamente dicha sobrevivencia estructural, aun en un grado de ostensible disminución, la que revela el estado fronterizo del texto cuentístico, no su desaparición: algo así como el último capítulo de su “fuerza argumental” *antes* de convertirse en poema en prosa. Frente a este límite cabe pensar que el problema del género subsiste de otro modo, particularmente si se descarta cómo será leído un texto producido por un conjunto de enunciados que describen una enunciación fronteriza, la cual dialoga con una sólida tradición de géneros literarios.

Sin embargo, un mero desplazamiento de las dificultades a las decisiones de lectura puede acarrear problemas nuevos y contribuir muy poco a una cierta resolución del que nos embarga. En consecuencia, no deberían ignorarse las posibilidades de sentido que una formación textual propone, como ser, por ejemplo, “la fuerza argumental” del cuento lírico y su dimensión de borde o frontera genérica en tanto acontecimiento productivo anterior y condicionante de las eventuales decisiones que pueda tomar un lector. Si, como afirma Benigno León Felipe, “todo apunta a (...) que entre el cuento y el poema en prosa no existen rasgos diferenciadores determinantes y excluyentes”, pues “ante textos de

muy difícil caracterización” va a ser “el lector –o crítico- quien en última instancia” resuelva la “pertenencia a un género determinado” (1999 55), conviene recordar que la plausibilidad de esas resoluciones de lectura también depende de la relación que establezca con factores productivos objetivados en la formación textual. Por ejemplo, y para compartirlo de una vez, con la evidencia y grado de “lo argumental” a que se refiere Mariano Baquero Goyanes. Por eso considero que la solución de Benigno León Felipe es algo ligera en la medida en que participa de una convicción empíricamente limitada, cuando afirma que

cualesquiera de las notas que pensemos como inherentes al cuento pueden darse, y de hecho se dan, en el poema, la novela o el teatro. La diferencia entre los géneros es puramente empírica, es decir, depende, por tanto, de la experiencia y de las expectativas del lector (*Ibidem*).

Por cierto, nada indica que no existan poemas en prosa narrativos, como bien señala el estudioso canario. Todo lo contrario, máxime cuando dicho género poético surge históricamente asociado, de una u otra forma, también con la narración y, entre tantos otros casos, buena parte de *Los papeles salvajes* constituye un ejemplo incontrovertible de ello. Pero entiendo que la distinción entre cuento lírico y poema en prosa no puede reducirse a una diferencia general de actitudes de lectura, ya que eso desconocería ciertas marcas de producción textual, como si estas fueran un acontecimiento *necesariamente*

secundario o contingente. En verdad, esta clase de decisiones tipológicas que involucran géneros fronterizos es siempre difícil debido a que los mismos describen instancias de cambio, hibridación e inestabilidad. De pronto, se puede acceder a una ponderación más adecuada si se remite a la consideración de los factores históricos de producción y lectura.

En efecto, la potencia argumental del cuento lírico es un fenómeno del texto que puede ser desplazado en ciertas lecturas históricamente situadas, operación que resulta de la puesta en primer plano de otros factores correspondientes a la tradición poética. Sin embargo, esa energía argumental retiene permanentemente la posibilidad de una prioridad narrativa que no termina de retirarse del *artefacto* literario, aun cuando se lo lea de otra manera. Quiero decir que así como ciertos textos suelen ser potencial o efectivamente cuentos, hay otros que probablemente no consigan serlo, salvo que se resuelva aceptar sin más que únicamente la lectura produce clasificaciones y desclasificaciones genológicas, y que, inclusive, se estime que unas y otras no sean más que contingencias arbitrarias de la deriva incansable de unos significantes arrancados de la contextualización histórica. Si bien este problema particular se inscribe en cuestiones teóricas y filosóficas mucho más amplias,⁴⁷ dentro de las cuales me limito a

⁴⁷ En uno de los trabajos que discuten las posiciones desconstruccionistas de Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer apela a una crítica del concepto de deriva del significante en cuanto éste subsume toda posibilidad de sentido y, por ende, de interpretación. La noción de 'huella' (*trace*), que en Derrida sustituye a

las presentes anotaciones sumarias, vale la pena situarlo en el plano concreto de *Los papeles salvajes*.

Resulta indudable que la cuestión genérico-fronteriza es un hecho complejo en el trayecto creativo de Marosa di Giorgio. En sus tres primeros libros, *Poemas* (1953), *Humo* (1955) y *Druida* (1959), hay textos que ofrecen rasgos evidentes de cuentos líricos, en los que las tramas, aun mediante furtivos narrativos débiles, sitúan un cauce de aspecto dependiente para los desarrollos líricos. A tales efectos apelaré por un momento (aun con las limitaciones emergentes del estructuralismo) al estudio ya clásico de Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", de 1966. Como es sabido, Barthes recurre a la distinción entre funciones e indicios:

Funciones e indicios abarcan, pues, otra distinción clásica: las Funciones implican los relatos metonímicos, los Indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y los otros a una funcionalidad del ser (...) Algunos relatos son marcadamente funcionales

la de 'signo' (*signe*), es reinterpretada, quizás decisivamente por Gadamer. Para el filósofo alemán la huella no implica, por supuesto, una instrucción para emprender fijaciones de significado -lo cual en una hermenéutica de inspiración heideggeriana eliminaría el diálogo que presta apertura y continuidad existencial a los textos y a quienes leen-, sino más bien una marca o pauta que orienta un camino, camino que no existe en la deriva abierta aunque nihilista de Derrida. Según Gadamer "ante una huella, uno se siente impelido en una dirección" (1998 99), y, para el caso, al sumergirse en una obra determinada, todo lector "se encuentra en camino", pues más allá de "muchas cosas se le ocurren mientras lee (...), por mucho que se distraiga con una ocurrencia, acabará siguiendo el camino que le marque el texto" (101).

(como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente “indiciales” (como las “novelas psicológicas”); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género (1977 76).

Aunque el planteo de Barthes sobre las unidades narrativas avanza hacia una descripción de las clases de funciones (cardinales y catálisis) y de indicios (propriadamente dichos e informantes), dado el propósito que me planteo, resulta suficiente detenerme aquí. Entiendo que es de enorme utilidad la distinción de dos funcionalidades a la hora de considerar textos como los de los libros marosianos de la década del 50.

El primer texto de *Humo* (2000 33-37), por ejemplo, puede considerarse sin problemas como un cuento lírico. El mismo presenta una historia en la que un pastor de los campos del padre de la protagonista ha muerto repentinamente en el camino que va desde el plantío a la zona de los lagos. A consecuencia de esto, el padre anuncia la llegada de un sustituto, un pastor negro que levanta su cabaña detrás de los árboles linderos. En ese tiempo la niña cumple doce años y se organiza una fiesta con tal motivo, celebración a la que asisten familiares cercanos y lejanos. Aprovechando la situación, los pastores hacen su propio festejo simultáneo en las inmediaciones de la casa, acampando entre los árboles. Allí asan un cordero y beben abundante vino. Luego del almuerzo familiar, la niña escapa hacia la zona arbolada, acompañada por su perro. De pronto, disruptivamente, ambos son

interceptados por el nuevo pastor, quien habla a ésta con palabras cuyo sentido es incomprensible. Sintiéndose de alguna manera amenazada, ella grita al perro para que actúe, el cual se abalanza sobre el hombre. La historia de dicho ataque se detiene en esa instancia y queda abierta. Durante los días siguientes, alterada, la niña se encierra en su casa, hasta que en ocasión de las ferias ovinas, el padre ordena a los pastores que asistan a las mismas con los rebaños. Únicamente queda en el establecimiento el pastor negro, al cuidado de las cabras jóvenes y corderas. El padre y las mujeres de la casa parten a las jornadas, con excepción de la abuela, quien queda a cargo de la niña. Sintiéndose desorientada, y con la abuela durmiendo de continuo, la protagonista vuelve a encerrarse en su cuarto. En determinado momento, escucha un fuerte y doloroso ladrido del perro, al que descubre moribundo en un charco de sangre. En eso el pastor irrumpe dentro de la casa y la niña retrocede. Forzándola hacia la cama, desprendiéndola de su blusa, el hombre se detiene en ese instante mientras ríe estentóreamente, para en seguida retirarse. A partir del episodio, la niña deambula entre la huerta y la casa, desorientada y angustiada, hasta que durante la noche decide golpear en la cabaña del pastor, quien la recibe pronunciando su nombre. Al alba ella se sienta junto a su abuela, que prepara café con almendras y apenas habla. Como la niña solloza, la abuela la toma de la mano y así permanecen.

Obviamente, la presente paráfrasis propone la estructura lineal de la fábula, dejando de lado ese espesor semántico indicial que despliega la “funcionalidad del ser”. Tal funcionalidad se articula mediante descripciones que deslizan visiones tan ensoñadas como animizadas de la naturaleza, los seres y las cosas. Concomitantemente, también se produce un intenso autorrepliegue imaginativo en sensaciones, sentimientos y pensamientos de la niña, todo ello ligado a un mundo de temores y deseos que franquean en lo siniestro. Dichos “relata metafóricos” conforman una efusiva dimensión lírica, la cual depende de una dimensión narrativa inexcusable cuyo valor regente radica en los cambios de estado producidos por el paso de un acontecimiento a otro: una lógica del hacer que en los términos barthesianos aquí adoptados resultan en “relata metonímicos”. Sin ellos sería imposible pensar los “relata metafóricos” en el contexto de la historia que efectivamente los pone en funcionamiento. Es preciso reconocer que el volumen lírico se encuentra “estructuralmente” encastrado en una cierta lógica de las acciones, las cuales terminan por motivar las transformaciones “indiciales” que constituyen su dinámica, particularmente los que Barthes llama “*indicios* propiamente dichos”, es decir aquellos “que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía” (1971 78). El siguiente pasaje, correspondiente a una instancia posterior al episodio del

“forzamiento” del pastor, es una manifestación consecuente y evidente de los mismos:

(...) Una enfermedad dulce me ganaba de la cabeza a los pies; y aunque no me atrevía a confesarlo a nadie, sabía que eso no tenía remedio. Alguna vez intenté acercarme a mi madre; pero, ella me tocaba con una mano lejana, y se alejaba.

Había perdido la memoria de mis días. Me sentía tan vieja como la abuela y sabiendo tanto como ella; y a la vez, como un pájaro, solo con el último recuerdo de la última rama y del sol. Tiniebla y luz luchaban, nube y tierra.

(*Humo* 1 [1955] LPS I 2000 34)

La complejidad emocional, expuesta mediante diversas formas de polaridad y vértigo, invade completamente a la niña. El texto se retuerce en construcciones oximorónicas (“enfermedad dulce”), antilogías (“[mi madre] me tocaba con una mano lejana”; “Me sentía tan vieja como la abuela y sabiendo tanto como ella”) y antítesis (“Tiniebla y luz”, “nube y tierra”), lo que revela el grado de conflictividad de esas tensiones. Estas figuras de signo oposicional dan el tono y el drama del cambio, en que la dislocación de espacio, tiempo y memoria describen el salto cualitativo, la emergencia de una crisis de existencia infantil en el preciso borde de un tiempo adolescente. Las dislocaciones terminan por borrar estabilidades para así proponer un estado de índole fantasmagórica, un extremo ominoso de la subjetividad infantil

representada. En el cuento lírico la potencia de los indicios alcanza su real dimensión de acuerdo al lugar que estos ocupan en la sintaxis argumental, es decir que los indicios llegan a ser lo que son con arreglo a la posición que ocupan dentro del cuento. Hay un sitio argumental que determina el despliegue dinámico de las implosiones líricas; en otras palabras, que las situaciones narrativas asumen una función generadora que hace al espacio y al volumen semántico de esas implosiones. El espesor del lirismo adopta su desarrollo sobre las determinaciones argumentales

Por cierto, es significativo que si en el interior de los tres primeros libros de *Los papeles salvajes* varios textos son efectivamente cuentos líricos, un cotexto extenso de composiciones está conformado por inequívocos poemas en prosa. Por un lado cabe conjeturar que hay en la Marosa di Giorgio de los '50 una vacilación entre el cuento lírico y el poema en prosa, pero asimismo corresponde confirmar que dicho fenómeno se da sobre un contexto cuantitativa y cualitativamente dominante de este último. Los cuentos líricos de *Poemas*, *Humo* o *Druida* presentan unidades indiciales visiblemente regidas por funciones distribucionales (relata metonímicos). Sin embargo, una vez que se proyectan estos textos sobre los poemas en prosa que conforman sus cotextos, los primeros pasan a percibirse como variantes enfáticas de una narratividad que alcanza dimensiones argumentales y ante los cuales los segundos pautan la dominante genérica. En buena medida, aquellas clases de unidades que

constituyen indicios en los cuentos líricos, pierden la naturaleza de tales en los poemas en prosa, pues se asumen como unidades centrales. En ese caso, aun cuando no dejan de existir, las funciones narrativas adoptan un lugar secundario, como eslabones de una cadena argumental insinuada e imposible a la vez. Estas unidades ya no configuran “relata metonímicos” sino que, paradójicamente, fungen como “relata metafóricos”.

Ciertamente, según la matizada observación de Barthes, una serie de situaciones intermedias cobra lugar entre los dos polos comprendidos por relatos “marcadamente funcionales” y relatos “marcadamente indiciales”. No obstante, quiero sostener que en cuanto a *Los papeles salvajes* solo los cuentos líricos serían objeto de dicho aparato descriptivo (en el orden de los “marcadamente indiciales”), ya que se trata de los únicos textos que en sí mismos componen relatos. En los demás textos, independientemente de la narratividad que les atraviese (incluidos aquellos poemas en prosa que se proponen como narrativos), el debilitamiento mayor del polo metonímico llega a tal punto que el gesto narrativo y, por así llamarle, su *promesa argumental*, invierten el valor funcional esperado: el eslabón de esa cadena no es una pieza del argumento, sino la metáfora de su imposibilidad y el “indicio” de una instancia enunciativa que ya escapa francamente a una teoría del relato. Para el caso, es significativo que un texto que lleva el número “5” de *Humo* se autorrefiera como “poema” (2000 46), lo que comporta un enunciado

metagenérico indudable y por ende un giro descriptivo de la enunciación, mediante el cual procura reafirmar la posición inexcusablemente poética del sujeto.

Por otra parte es preciso apuntar otro contexto, esta vez concierne más que a la situación histórica de la lírica, a la de la narrativa uruguaya de la época. En efecto, ante la predominancia de una narrativa que desde mediados de la década del 40 establece una marcada hegemonía del realismo crítico y sus múltiples variantes exploratorias (entre otros, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, Mario Arregui y Julio Da Rosa), sin olvidar la necesaria referencia a magisterios tan disímiles y contemporáneos como los procedentes de la década anterior en las figuras de Juan Carlos Onetti, Francisco Espínola y Juan José Morosoli, la creación marosiana conecta con otras poéticas más bien soterradas del período. Me refiero a aquellas que identifican las tangentes del realismo y sus diálogos con las mimesis de lo fantástico, de lo maravilloso o de lo extraño (por emplear apenas las denominaciones de Todorov), y aun con novelas y cuentos que si bien no entran claramente en tales categorías descriptivas entablan una distancia con las formas hegemónicas de dicho realismo crítico-experimental que dominó la escena de la generación del 45 en Uruguay.⁴⁸

⁴⁸ En ese sentido cobra relevancia contemporánea de los primeros poemarios de Marosa di Giorgio una serie de creaciones narrativas considerablemente desplazadas del canon hegemónico uruguayo, el cual es comandado por críticos como Emir Rodríguez Monegal y, con matices diferentes, por Ángel

En mi concepto hay dos razones confluyentes para que ciertos cuentos líricos de Marosa di Giorgio no sean en su momento leídos como piezas narrativas. La primera y fundamental responde a las propiedades estructurales fronterizas que acabo de describir, situación intensificada porque esos cuentos coexisten dentro de un mismo volumen con textos que, por ser poemas en prosa, terminan por fortalecer los “indicios” líricos de las piezas argumentales. A ello se suma, además, el desdoblamiento de una

Rama. Incluso pese a que este último evoluciona marcadamente en sus consideraciones críticas, valorando, por ejemplo, la obra narrativa de Felisberto Hernández, cierto es que lo hace recién en 1964. Es preciso subrayar que Rama no deja de seleccionar, todavía en 1966, una zona de extrañeza para el reconocimiento de un grupo de escritores, tal como queda en evidencia con la publicación de *Cien años de raros*, antología que por cierto incluye textos de Marosa di Giorgio. Pero mientras que en la literatura uruguaya se produce el triunfo de una narrativa que configura diversas improntas de realismo, un conjunto de líneas subterráneas y divergentes se desarrolla y va saliendo simultáneamente a la luz. En ellas habita lo fantástico, lo onírico, lo pesadillesco, los turbiones de lo siniestro que ponen en vilo la estabilidad de una realidad que revela otros pliegues y, a su vez, hace que se esfumen los contornos cognoscibles, incluidas las facultades cognoscentes restringidas a los límites de la conciencia y de la representación. Entre los casos más sonados se cuenta la escandalosa *nouvelle* de Armonía Somers (seudónimo de Armonía Etchepare, 1914-1994), *La mujer desnuda* (1950), en la que erotismo, onirismo y un misterio no exento de horror producen una inquietante fisura en las expectativas del sistema crítico de la época. Por otra parte, novelas como *La sobreviviente* (1951), de Clara Silva (1905-1976), o volúmenes de cuentos como *La mano de nieve* (1951), de María Inés Silva Vila (1927-1991), son fustigados acremente por la crítica –Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti, entre otros-, precisamente por postular mundos y escrituras que de una u otra forma se muestran ajenos a las convenciones realistas. Algo semejante ocurre con Giselda Zani (1909-1975) y su libro de cuentos próximos a territorios fantásticos, *Por vínculos sutiles* (1958), caso en el que no obstante la autora termina emprendiendo una crítica acerba contra el sistema crítico hegemónico de la época.

lectura autoral que insiste en la condición de “poesía” para el conjunto de sus composiciones, lo que representa una postulación que connota horizontes del género lírico. En segundo lugar, es necesario tener en cuenta el contexto canónico creado por la crítica dominante del 45, la cual no solo relega a las narraciones de características no “realistas”, como es el caso, entre otros, de los cuentos de Marosa di Giorgio, sino que esa operación valorativa no comprende al cuento lírico como género posible para una narrativa viable y capaz de ofrecer respuestas críticas históricamente situadas, acordes con los conceptos sobre los que ese sector generacional sustenta su proyecto literario y cultural. Si bien las propiedades textuales apuntadas en primer lugar pueden resultar decisivas al respecto, el mencionado contexto de poder dentro del campo literario uruguayo se vuelve, por su propia vehemencia, confluyente en la no aceptación de dichos textos como “cuentos”. Pero en verdad esa confluencia obedece a motivos diferentes: se trata de aquellos que proponen un grado de ilegibilidad y de disfuncionalidad para toda construcción argumental que no conjugue el lirismo con un eje narrativo de realismo. Y este último es el factor decisivo que explica la dilatada marginalidad de Marosa di Giorgio en la época, y aun durante la promoción posterior de los años 60.⁴⁹ La poesía de *Los papeles*

⁴⁹ Para Ángel Rama, que efectivamente opera en favor de una legitimación crítica de sus valores generacionales, la poesía de los años 60 “no solo no señala ruptura visible con la de los poetas de la promoción anterior -a diferencia de lo ocurrido entre éstos y sus antepasados inmediatos del período hermético-

salvajes es relegada por su falta de referencia crítica a los estratos más y menos evidentes de la realidad histórico-social del Uruguay contemporáneo: es un proyecto mítico que entraña una oposición irreconciliable con un proyecto histórico.

2.2. Los poemas en prosa de *Los papeles salvajes*

En el trayecto histórico y, por lo tanto, en diversos espacios de *Los papeles salvajes* hay poemas que exponen estructuras de fábula más visibles. Estos alcanzan, gracias a la energía de sus cancelaciones, al movimiento de las bruscas clausuras, un estado de pausa y mediación elíptica con respecto a los textos poéticos co-lindantes. Aunque se reconozca que esas composiciones no se vinculan únicamente por una atmósfera semántica, enunciativa, etc., sino, en efecto, por cierta continuidad en la ilación de los acontecimientos (producto de ese conato narrativo que atraviesa sin excepción todas sus creaciones que no son estrictamente narraciones), la representación de cuadro propio que cada texto ejerce sobre sí mismo impide que un poema, por más ligado que resulte, se reduzca a la condición de mera secuencia narrativa en función de unidades mayores.

Así, también, existen composiciones que pese a exhibir un aspecto ligado en ese sentido, mantienen conexiones cuyo nivel

sino que gustosamente se pliega a sus directivas fundamentales, las reelabora y las enriquece con un juego de variantes que no alcanzan a modificar sus rasgos esenciales" (1972 190).

de firmeza secuencial se encuentra resentido de antemano: exiguas y ligeras isotopías narrativas sostienen el proceso. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los dos primeros textos de *Clavel y tenebrario*, o, de una forma más tenue aún, con ciertas sucesiones poéticas de *La guerra de los huertos*.

Todo ello contribuye al reconocimiento de una conexión marcadamente lírica de los textos poéticos. Mabel Moraña propone la adscripción de las composiciones marosianas a una serie de características del género “poema en prosa” (Moraña 1988 193). Entre las mismas resalta la “estrecha adhesión a los rasgos de la lírica, aunque [las composiciones estén] organizadas como textos descriptivos de anécdota mínima”, en los cuales hay un “dispositivo principal” constituido por una dinámica de la memoria engarzada en “la asociación libre”, la que por medio de los signos procura fijar “el tiempo errante”; de ese modo, “la quietud del pasado se desata en el presente de la escritura” (194). Precisamente, esa cualidad poético-asociativa se intensifica por la coexistencia de unos poemas en prosa unificados merced a las sutilezas de una atmósfera estilística con referencia a un mundo, hecho cuyo resultado es la apertura de una clase de posibilidades estéticas que, como sostiene Baudelaire, es más propicia para “adaptarse a los movimientos líricos del alma” y “a las ondulaciones del ensueño”.

Con relación al problema del género, algunos críticos, tal como lo hace Mabel Moraña, no vacilan en señalar que las

composiciones de *Los papeles salvajes* son efectivamente poemas en prosa. En tanto otros, con diferentes matices, prefieren una cierta distancia con esa categorización, como es el caso de Leonardo Garet, quien da cuenta inicial del problema en los siguientes términos:

Los cuestionamientos teóricos acerca de las fronteras entre los géneros literarios no cesan. Marosa di Giorgio no dudó nunca acerca de que lo suyo de los primeros tiempos era poesía a pesar de la caracterización como relatos. Tampoco nunca habló de poemas en prosa sino de poesía, directamente, aunque contados textos merecieron la disposición gráfica del verso (2006 146).

Creo que vale la pena suscribir una parte del problema planteado por Garet, sobre todo en lo que hace a la constatación de la discusión teórica y a las certezas expuestas por Marosa di Giorgio como autor empírico. Sin embargo, se suscitan dos inconvenientes de esta afirmación. El primero consiste en generar un deslizamiento no mediado entre discusión teórico-crítica y perspectiva de autor acerca de las propiedades de los textos estampados bajo su firma. El segundo, es que las certezas de la poeta debieran considerarse con referencia a una función de autor que no es ajena al estatuto retórico del discurso que propone sobre su poética. De hecho, la retórica de ese discurso se entabla como lugar de concurrencia entre unas complejas relaciones de escritura y lectura construidas sobre condiciones de existencia

puntuales, las cuales identifican lugares ideológicos descriptibles. Para expresarlo sintéticamente, la poeta de *Los papeles salvajes* “responde” a procesos ideológicos de genealogía romántica (tema ya tratado anteriormente) que se vinculan con visibles resistencias a tipologías descriptivo-normativas del género, asunto sobre el que más adelante volveré en relación con un concepto de lo sublime.⁵⁰ Por el momento quisiera anticipar que, desde unas y otras posiciones también se cuentan aquellos críticos y periodistas culturales que, según se verá, interrogan a la poeta acerca de esta cuestión en distintas entrevistas.

Tal como observé poco antes, en el citado prólogo a *Clavel y tenebrario* Wilfredo Penco piensa las composiciones marosianas con relación al ahogamiento de esbozadas anécdotas de narraciones, las que finalmente resultan dominadas por “las verdaderas dueñas de la secuencia”. Tal denominación es elegida por Penco con el objeto de señalar la prioridad de los motivos líricos sobre los narrativos, hecho que no define pero acaso sí sugiere la existencia de poemas en prosa, hecho sobre el que

⁵⁰ En verdad, Marosa di Giorgio participa de una concepción de la poesía cuya raigambre espiritual es irreductible, al tiempo que se identifica con nociones kantianas de *lo sublime*. Si lo sublime kantiano –que, como ya hemos visto, impregna a una gran zona de las ideologías románticas y sus descendencias– se impone como amenaza de toda simbolización, una auténtica poesía de lo sublime entraña la inadecuación con las categorías genéricas, lo que también explica el rechazo de la poeta uruguaya a instalar sus creaciones en el espacio de los géneros literarios. Su recurrencia a la afirmación de que lo que ella escribe es “Poesía”, sin más, define muy bien esa convicción acerca de un trascendente que señala lo ilimitado, en que lo divino o lo ideal no excluyen lo caótico, lo abisal o lo monstruoso.

Penco interrogará a la autora, como ya se verá. Por su lado, y aunque se remita a un volumen en particular, en el ensayo dedicado a *La liebre de marzo* (1981) Ricardo Pallares realiza una afirmación que incluso, en mi concepto, hasta podría proyectarse sin mayores violencias sobre buena parte del conjunto de *Los papeles salvajes*:

La liebre de marzo es un libro que reúne ciento cuarenta y siete textos. Se trata de poemas en prosa, generalmente breves, separados entre sí por un asterisco (Subrayado mío) (1992 43).

Alejandra Minelli, en cambio, se refiere, sin mayores precisiones, a “poemas en prosa, o prosas poéticas” (2003 200). Del mismo modo, pero atribuyéndolo a la propia perspectiva de Marosa di Giorgio, Gilberto Vásquez Rodríguez observa que “su producción parece abarcar el terreno difuso y disperso del poema en prosa o de la prosa poética”. (2008 261) En ambos casos se hace patente una indeterminación que, no obstante, conserva el lugar del género poético como uno de los miembros de la disyuntiva. Para Luis Bravo -quien también se inclina sobre la lectura que proporciona la poeta-, si bien una parte de la crítica pone de manifiesto que

su obra puede ser leída como una única novela fragmentaria, siempre inconclusa o en proceso (...) di Giorgio siempre insistió en que se la debía leer como poesía, en la variante del “poema en prosa” (2007 139).

Mientras tanto, según María Rosa Olivera-Williams, la hibridación y la resistencia a las clasificaciones genéricas (postura a la que luego retornaré, junto con una serie de referencias a la de Roberto Echavarren) no instituyen impedimento como para desconocer un tratamiento singular del poema en prosa:

La uruguaya Marosa di Giorgio sorprende con una obra que subvierte la división de los géneros literarios, y rehúsa clasificaciones. Sus poemas en prosa cuentan extrañas historias, y, sin embargo, debido a que las mismas no se desarrollan en dimensiones temporales, sino espaciales, dando prioridad a imágenes en constante movimiento, subrayan su naturaleza lírica. Por supuesto que se trata de poemas híbridos, engendro de poesía y prosa para captar el mundo interior y exterior en el momento de atracción de ambos, o de superación de los límites entre lo subjetivo y lo material (Subrayados míos.) (Olivera-Williams 2005 403).

A propósito y, naturalmente, manteniendo la prudencia necesaria acerca de lo que implica la opinión de la escritora – siempre inscrita en el desdoblamiento que la lectura articula con la función de autor-, no puede resultar indiferente la resistencia de Marosa di Giorgio a la denominación del género literario de *Los papeles salvajes*. Su juego retórico suele pendular entre la velada aceptación –nunca procedente de su propia iniciativa- y el cuestionamiento designativo con el que busca desprenderse de las certezas de las tipologías literarias. Ante la pregunta de

Oswaldo Aguirre, acerca de cómo llegó “al poema en prosa, la forma dominante de [sus] libros”, la poeta contesta, con un guiño lúdico e incluso alcanzando uno de sus volúmenes explícitamente narrativos, lo siguiente:

No son en prosa, ¡son en poesía! Yo, aún en los relatos de *Misales* escribo en poesía. Una novela, para ser realmente buena, debe funcionar como poema. Eso creo. ¿Por qué decís “en prosa”?

(Aguirre [1995] NDM 2010 73)

Sin embargo, ante la siguiente pregunta de Roberto Mascaró, formulada en 1993, poco antes de que su escritura resuelva volcarse en libros de relatos, Marosa ofrece una aceptación tácita:

RM: *¿Por qué has elegido el poema en prosa como tu forma principal, casi única, de expresión?*

MdG: Y, las cosas nacen con la forma apropiada.

(Mascaró [1993] NDM 2010 54)

No obstante, mucho antes de que aparezcan sus volúmenes de relatos, la autora de *Los papeles salvajes* ya ofrece resistencias a propósito de la categorización genérica. Al respecto, es sintomática la “evasiva” poética ante la inquisitoria de Wilfredo Penco:

WP: *Siempre afirmaste que tus textos son poemas, aunque lo narrativo aparezca y desaparezca en función de las propias necesidades expresivas. Una vez más te pregunto: ¿qué son tus textos, narraciones o poemas?*

MdG: Esto es una ciudad, una arboleda, un mantel, donde cada pieza, cada malla tiene independencia y no. Los vínculos son sutiles como la neblina. O el arco iris. Que es y no es.

WP: *Insisto: ¿son poemas o narraciones?*

MdG: En una urdimbre leve como las telarañas (el argumento), caen las gemas, que no sé, terminan por comunicarse con los hilos, de modo que son lo mismo sin ser lo mismo.

(Penco [1981] NDM 2010 30-31)

Las dos respuestas anteriores de Marosa di Giorgio reiteran un rasgo central de sus composiciones (y de su concepción sobre las mismas): la existencia de una urdimbre argumental signada por una tenuidad tejida por fuera de lo visible, fenómeno que a su vez afirma y niega secuenciaciones narrativas. Ello significa que sus poemas en prosa son unidades en sí mismas y unidades cuasi-argumentales propiciadas, según vengo sugiriendo, por conectores débiles con el conjunto del cotexto. Dicha “debilidad”, cuya auto-comprensión suele ser expresada por di Giorgio mediante etiologías ligadas a un misterio de raíces místico-

románticas, revela una intensa coherencia y solidez de mundo que afecta, en primer término, el modo que éste tiene de darse, es decir la propia forma de su surgimiento.

Tal como vengo indicando, la prosa de los libros de relatos capitaliza procedimientos fundamentales del poema en prosa, género constituido y permanentemente reelaborado en *Los papeles salvajes*. De ahí que cuando la conquista poética se subordina a una peculiar estructura narrativa, el poema en prosa queda desplazado y su lengua se expande en otros géneros (relatos, novela), a los cuales impregna en una medida que delata la potente hibridación (Echavarren 1992; Olivera Williams 2005). La misma, que preserva el espesor de un lirismo tan ubicuo como metamorfósico en el conjunto absoluto de la obra marosiana, se convierte en un factor de unidad transgenérico, el cual proviene, paradójicamente, del ambiguo vigor del poema en prosa, que por decirlo ahora simplifícadamente, ambula entre el lirismo y la narración.

Si se procede a la comparación entre pasajes textuales arbitrariamente segmentados de algunos de sus volúmenes narrativos, con los poemas, por ejemplo, de *Historial de las violetas*, se percibirá cuán relevante es la marca de género que envuelve a unos y a otros. Es decir que el poema en prosa “sobrevive” en sus relatos (y en la novela *Reina Amelia*) al modo de un palimpsesto, pues en definitiva constituye la génesis de ambos, fenómeno que estos exponen de continuo en tanto

memoria de una matriz poético-genérica irreductible, la cual segrega unidad a lo largo y ancho de toda dispersión. Véanse, entonces, comparativamente, los siguientes segmentos de *Camino de las pedrerías* y de *Rosa mística* junto a dos poemas extraídos, respectivamente, de *Historial de las violetas* y de *Mesa de esmeralda*:

(...) Por el batón celeste entresalían sus senos, finos, erguidos, delgados, como dos dedos, dos espárragos, dos alambres, con las puntas lilas. Estaban rígidos sufriendo el alumbramiento, el deshuevo. Los tocó un instante, pero ellos estaban vivos, como rebeldes, como dueños de ellos mismos (...)

(*Camino de las pedrerías* 1997 96)

Decían –Señora marosa está saliendo de atrás del clavel. Con un zapato negro y el otro punzó. Uno con rubíes, el otro de carbón.

Esto decían, y otras pedrerías, y me espiaban.

-Señora marosa ¿adónde es que va?

-¿Va a imaginar?

-¿Al baile se va?

Yo me dirigí lenta y velozmente y como si volara, a aquella casa de siempre. Y de su pared, la que daba al durazno, se desprendió la Sombra, la misma que había visto mil años atrás, desprenderse así y desaparecer (...)

(*Rosa mística* 2003 63)

Anoche, vi otra vez, la cómoda, la más antigua, la de las bodas de mi abuela y la juventud de mi madre y de sus hermanas, la de mi niñez: allí estaba con su alto espejo, sus canastas de rosas de papel.

Y vino la periquilla blanca –casi una paloma- desde los árboles, a comer arroz en mis manos. La sentí tan bien que iba a besarla.

Pero, entonces, todo llameó y se fue. Dios tiene sus cosas bien guardadas.

(*Historial de las violetas* [1965] LPS I 2000 96)

Las pianistas estaban sentadas a muchos pianos. De sus dedos entrelazados con las teclas caían margaritas. Estas eran doradas con el centro blanco, o al revés; o celestes; o de un rosa oscuro; o negras, como moscas y pensamientos; e iban por todos lados.

Quise huir; me encerré en un ropero y en él también estaba la música; corrí a la cocina, pero los platos tintineaban; parecía que habían colgado una lámpara de mostacillas. Clamé: Mamá, diles que se vayan, que dejen los pianos, ¿quién las llamó? (y casi eché a correr); yo no puedo vivir así. Todo brilla.

(*Mesa de esmeralda* [1985] LPS II 2000 57)

Ciertamente, no es que los pasajes segmentados compongan intrínsecamente poemas en prosa, ya que en varios casos estos pueden cobrar la condición de microrrelatos. Ahora bien, si por un lado la indeclinable narratividad funge en la

dirección antedicha, el gesto semántico constructivo es el de una poeticidad que subsume a las secuencias que configuran los procesos de una fábula en espacio subordinado. Ello puede proponerse en otros términos: las cadenas isotópicas dominantes, en lo que va de poema a poema y en lo que hace al proceso interno de cada composición, son antes descriptivas que narrativas. Si, por ejemplo, 'lo narrativo' de *Druída* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981) o *Mesa de esmeralda* (1985), no funciona en el mismo nivel que en *Misales* (1993), *Camino de las pedrerías* (1997), *Reina Amelia* (1999) o *Rosa mística* (2003), ello se debe a que la obra de Marosa di Giorgio es, entre otras cosas, el resultado de una energía que hace bascular 'lo poético' entre la posibilidad de una historia narrable y la de una historia ineludiblemente elíptica sobre la que habría que restituir, conjeturalmente, una narración. Ambas fuerzas tienen a la tradición romántica de la poesía en el eje de creación y referencia más elevado, como mundo inconmensurable, como vivencia de una visión irreductible a la lógica de cierta ilación, decididamente asociativa y sugestiva antes que causativa. Probablemente haya que situar a las inquietantes metamorfosis de sus personajes y al entramado cuasi-feérico-siniestro en que se producen los acontecimientos, como una marca indisoluble de ese nudo indestructible, de algo que puede dejarse llamar, de una forma muy general, su visión poética del mundo.

En lo que refiere al trayecto histórico de la producción de Marosa di Giorgio corresponde constatar que partir de los años 90 cobra lugar una etapa de explícita identificación con géneros narrativos, la cual excede al concepto de género que unifica a los volúmenes integrados en *Los papeles salvajes*. En libros como *Misales*, de 1993, o en *Camino de las pedrerías*, de 1997, se intensifican secuencias narrativas activadas por peripecias, se despliegan personajes sostenidos en diálogos y escenas, los cuales, por lo demás, ocupan papeles actanciales en el espacio de una fábula. En fin, se produce una serie de cambios de estado en acontecimientos que concatenan historias y que, inocultablemente, definen horizontes explícitos de relatos. Desde esa perspectiva, puede considerarse que *Reina Amelia*, de 1999, constituye la consumación más dilatada de esa energía, ya que en lugar de una composición de relatos se trata de una novela.

Sin embargo, resulta erróneo confundir géneros discursivos de la narración y géneros narrativos de la literatura con narratividad.⁵¹ Tal como sugerí poco antes, cuando se observa el conjunto de su producción anterior a partir de poemarios como *Humo*, queda de manifiesto que la narratividad es un rasgo, por así llamarle, fundacional de su poesía. Tempranamente y refiriéndose a *Los papeles salvajes*, Ángel Rama no vacila en

⁵¹A tales efectos, me remito a las recapitulaciones últimas de Paul Ricoeur a propósito del concepto de 'función narrativa', entendido como unidad que comprende la multiplicidad de modos y géneros narrativos que son manifestaciones del "acto de narrar", el cual obedece al "carácter común de la experiencia humana" definido como "carácter temporal" (2000 190).

identificar las composiciones de Marosa di Giorgio “como los apólogos fantásticos más libres de la literatura uruguaya moderna” (1972 223). Por otra parte, las apreciaciones de Alejandro Paternain son sobradamente indicativas del problema en cuestión:

Los papeles salvajes no tienen equivalente en nuestra literatura de las últimas décadas. Y la personalidad de Marosa di Giorgio es la más infrecuente en el género. Pero, ¿qué género? No es solo poesía: hay múltiples historias y embriones narrativos; no es solo narración: hay una constante temperatura lírica y escasean los personajes (salvo ese personaje central, absorbente, audaz y evocativo que es el yo creador); no es -únicamente poema en prosa: hay una serie de estampas que se complementan, se superponen, fluyen y se mueven sin salirse nunca de su centro profundo. ¿Es todo ello a la vez? Si así fuese, estaríamos ante un género nuevo, y esta obra se nos aparece como **a-genérica** (Negritas en el original.) (1973 65).

En cuanto a Roberto Echavarren, admite cierta condición híbrida en el conjunto de textos marosianos, los cuales a su entender “están contruidos como pequeños poemas en prosa que, al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética” (1992 1104).

Para empezar, no comparto la caracterización algo ligera de “apólogo” referida por Rama, debido a que, por más que el crítico montevideano la aplique en función del aspecto de pieza narrativa breve, termina por trasvasar una función moralizante notoriamente

ajena a las composiciones de di Giorgio. Efectivamente, *Los papeles salvajes* ni siquiera ofrecen resabios de connotaciones didáctico-morales, sino que, como señala Luis Bravo, “sus breves argumentos, lejos de remitir a un referente moral, se instalan o fugan hacia un territorio que anula todo juicio moral” (1997 12).

Las observaciones de Paternain tienen el mérito de plantear el carácter dinámico e inclasificable de un género poético situado en las lindes de la descomposición, en concordancia con la excepcionalidad literaria que el crítico percibe en *Los papeles salvajes*. Y aunque por un momento desliza la idea de que la misma obedece a la “personalidad” autoral, esta noción se retrae en favor de la de un yo discursivo más bien visto como personaje. El contraste y la convivencia de dos “temperaturas” no inclinan, para Paternain, la balanza hacia un género u otro; sin embargo resulta significativa la mención del poema en prosa y la limitación de las secuencias narrativas y de las historias posibles a extensiones más o menos embrionarias. No obstante, poco después se aproxima a la perspectiva de Rama, aunque corrigiéndola parcialmente:

Las historias surgen fragmentadas; cuando se descubre alguna completa, no alcanza a ser historia sino apólogo. Tales invenciones valen como fábulas sin moralejas. Están recortadas del fluir natural y se presentan con la discontinuidad de los sueños (...) (Paternain 1973 65).

Por otra parte, pese a que Roberto Echavarren no participa de la identificación plena con el poema en prosa pero sí admite que la narratividad logra consumir, en términos aleatorios, una “novela poética”, dos cosas quedan bastante claras. La primera es que, tal como anticipé en la Introducción, la función narrativa deviene en componente ubicuo para toda la obra de Marosa di Giorgio. La segunda es que cuando se trata de clasificar sus textos dentro de géneros narrativos canónicos, la problemática subsiste de dos maneras: a) mediante la incierta adscripción a tales géneros, la cual cabe conferir en virtud de una serie de rasgos textuales más o menos característicos; b) a través de las indeterminaciones de un “armado” más bien decidible según contingencias de una lectura basada en posibilidades que los textos parecen sugerir. Echavarren deja abierto el estatuto novelesco en la medida en que lo comprende como producto de lecturas aleatorias. Las mismas, a mi entender, no solo se originarían en decisiones tomadas con independencia de aquello que tienen por objeto -según ocurre con ciertas concepciones críticas, que aligeran la deriva del significante hasta desconsiderar las huellas y los estatutos ontológicos de los textos literarios-, sino que obedecerían a la concurrencia de unidades tópicas que también articularían motivos narrativos *en y entre* los poemas en prosa. Formulado en otras palabras: que la cadena sintagmática que *conforman* esos textos se encuentra dotada de motivos actualizables por la metonimia narrativa como figura de lectura.

Dicha opción resulta plausible gracias a las intensificaciones de una serie de isotopías narrativas que los poemas en prosa permiten elaborar. Pero insisto: consienten semejante puesta en obra porque el artefacto de los textos las contiene de alguna manera, sea mediante formas explícitas, sea a través de contracciones textuales que un acto de lectura consigue desenvolver.

Umberto Eco emplea el término *topic* para identificar “un fenómeno pragmático” que “es una hipótesis que depende de la iniciativa del lector”, mientras que reserva el de *isotopía*, acuñado por Greimas, para señalar “un fenómeno semántico” de los textos. El semiótico italiano afirma que en base al *topic*, “el lector decide ampliar o anestesiar las propiedades semánticas de los lexemas en juego”, para dar lugar así a “un nivel de *coherencia interpretativa* llamada *isotopía*” (Cursivas en el original.) (Eco 1981 131). Es decir que se trata de categorías que se actualizan mediante una transacción hermenéutica entre el plano del texto y el plano de la lectura. Si se la relaciona con el marco propuesto por Eco, la sugerencia de Echavarren sobre la puesta novelesca de *Los papeles salvajes* puede comprenderse como una contingencia que, sin anular las isotopías discursivo-genéricas del poema en prosa en cuanto tal, decide potenciar el *topic* de fábula que otras isotopías –ahora narrativas, situadas “artefactualmente” en un segundo orden- actualizan con nueva relevancia.

En suma, desde órdenes diferentes, narratividad e indeterminación genérica describen el circuito de una energía compositiva que tiene su punto de origen en el que, sin embargo, es el género poético ineludible de *Los papeles salvajes*: el poema en prosa. En esa medida, creo que argumentos como los ofrecidos por Patricia Esteban merecen refutarse con cierto cuidado. A propósito, para Esteban

estos textos cuestionan la consideración de “poemas”, no solo por estar escritos en prosa sino porque en su fragmentaria temporalidad suponen una inusual mezcla de recreación autobiográfica y elaboración mítica del entorno rural de su infancia (2009 56-57).

En primer lugar y de acuerdo con este punto de vista, los textos de *Los papeles salvajes* cuestionarían la noción de ‘poema’ por estar escritos en prosa. Semejante concepto comporta un error, dado que Patricia Esteban se limita, curiosamente, a prescindir del ‘poema en prosa’, desconociendo que dicho género poético posee una existencia histórica constituida de, por lo menos, más de ciento cincuenta años.

En segundo lugar, Esteban sostiene que la confluencia de fragmentariedad temporal y recreación mito-autobiográfica alejaría a los textos marosianos de la categoría de “poemas”. Su argumento consiste en que la singularidad de las estructuras temporales y de los efectos autobiográficos referidos al mundo de infancia proporciona razones suficientes como para empujar a

esos textos fuera del género. De compartir tal razonamiento, la tradición del poema en prosa quedaría definida por tipologías temático-formales de rasgos invariables, por lo que no resultaría posible ni pertinente aceptar su reconstitución histórica en diversas esferas semánticas y retóricas. Al parecer, Esteban piensa que estas clases de “inusualidad” impiden la identificación del conjunto de los textos de *Los papeles salvajes* con poemas en prosa. De esa manera, olvida que esas rupturas representan un factor dinámico dentro del proceso histórico de un género surgido en el contexto de una serie de transformaciones culturales que afectan la esfera de la subjetividad moderna.

Capítulo 3

Narrativa de lo sublime

3.1. Lo “inenarrable” sublime

Para emprender una contextualización más exhaustiva de la problemática que afecta a las relaciones entre narración y poesía en *Los papeles salvajes* –las que indudablemente se proyectan sobre el resto de la obra posterior de la poeta salteña-, es preciso me detenga en un planteo que articule la cuestión de la narratividad con conceptos de crisis mimética expuestos en el capítulo antes dedicado a la poética de la expresión,

particularmente en lo que refiere a la tradición longiniana y a sus continuidades modernas.

Si por un lado es notorio que Marosa di Giorgio suele dar lugar en sus testimonios y respuestas a una concepción irreductible de la génesis espiritual de la poesía, también es capital reconocer el vínculo de la misma con nociones kantianas de *lo sublime*, asunción que no solo se expresa en dichos enunciados sino que muy especialmente se materializa en el conjunto de sus creaciones poéticas. Lo sublime kantiano, que interpela a una gran zona de las ideologías románticas y a sus descendencias, se impone como amenaza de toda simbolización. Para Kant, lo sublime nunca es “el objeto de los sentidos” sino “lo absolutamente grande, siendo .frente a él todo otro uso pequeño”, pues como “solo se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (Kant 2007 183).

Una auténtica poesía de lo sublime entraña la inadecuación con las categorías genéricas, lo que también explica el rechazo de la poeta uruguaya a instalar sus creaciones en el espacio de los géneros literarios. Para Marosa di Giorgio lo poético es ante todo una función que atraviesa géneros y, al mismo tiempo, una exigencia para todo género posible. Un imperativo de inspiración conectado con aquellas raíces románticas capaz de elevar los eventuales prosaísmos de la prosa hasta un lugar metafísico de la poesía. Su recurrencia a la afirmación de que lo que ella escribe es “Poesía”, sin más y con mayúscula, define muy bien esa

convicción acerca de un trascendente que le “visita” y que desborda toda tipología. Pero esa trascendencia señala lo ilimitado, la desmesura en que lo divino o lo ideal no excluyen a lo caótico, a lo abisal o a lo monstruoso. Lo sublime, “inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación” (Kant 2007 177), porque se trata de un objeto informe que a la vez que se sacrifica en el significante, representa lo ilimitado de sí, permite la siguiente precisión de Marcos Wasem:

Cabe aclarar que la informalidad del objeto no implica que este carezca de límite, sino que lo ilimitado es la presentación que la imaginación ofrece del objeto. En lo inmenso, el límite se pierde de vista. La mirada puede captar el objeto de modo parcial, mientras la imaginación se aboca a presentarlo de modo total (Wasem 2008 61).

Pero nuestro centro de interés se limita aquí a un aspecto de la lectura de lo sublime kantiano que Wasem realiza a través de François Lyotard y Jacques Derrida. Por un lado, el crítico uruguayo sigue a Derrida, quien señala “el paso que franquea esta línea entre lo finito y lo infinito como lugar propio de lo sublime e interrupción de la belleza simbólica” (2001 143). Por el otro, se detiene en la interpretación que confiere Lyotard a dicho lugar:

El pensamiento puede otra cosa y su contrario: presentar un objeto como finito y al mismo tiempo concebirlo como actualmente infinito (...) [Pero] lo absoluto no está jamás allá, jamás está dado en una

representación, sino que está siempre 'presente' como apelación a pensar más allá del allá. Incomprensible, pero inolvidable. Jamás restituido, jamás abandonado (1991 184-185).

Amparándose en Lyotard, Wasem suscribe la noción de lo sublime kantiano como producto de una retirada de ese más allá, el cual entraña un exceso frente a la medida primera y tolerable de la imaginación:

Esta medida marcaría el máximo posible de lo que la imaginación puede presentar. El límite que esta medida impone se desplaza por el esfuerzo que la imaginación hace para expresar algo que la supera (...) Se genera entonces todo un montaje jurídico, en el cual los contendores son finito e infinito (Wasem 2008 76).

Sin embargo, el conflicto que Wasem recorre en los términos de Lyotard -para quien un cierto grado de "comunicabilidad" entre los contendores permite que dicho conflicto emerja-, no le impide abordar la perspectiva derridiana, según la cual "hará falta la voz de un tercero, una suerte de intermediario que obre como traductor, y que permita mantener una distancia prudente que impida la aniquilación" (Wasem 2008 78). Jacques Derrida, al tiempo que se pregunta, afirma:

El alejamiento requerido para la experiencia de lo sublime, ¿no abre la percepción al espacio del relato? La separación entre la aprehensión y la

comprensión, ¿no invoca ya una voz narrativa?, ¿no invoca con una voz narrativa, lo colosal? (Derrida 2001 150).

Es este último un punto crucial para nuestro enfoque, ya que introduce la fuerza de *lo sublime* como factor determinante de la narratividad de *Los papeles salvajes*. Es decir que el giro derridiano, que instala la temporalidad en el espacio de lo sublime porque solo a través de esa distancia es posible afrontarlo, señala el camino de la encrucijada tal como queremos verlo ahora. Oportunamente, Wasem recuerda que entre los ejemplos kantianos que testimonian la experiencia de lo sublime tienen cierta prioridad los relatos de viaje. El sentimiento de lo sublime, ese exceso capaz de coagular en lo monstruoso, ese irrepresentable, “pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna” y es producto de ideas movilizadas “por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente” (Kant 2007 177), irradia en definitiva una suerte de enceguecimiento por exceso de luz. Entonces, solo el relato es capaz de retornar la sublimidad a una forma de visión, aunque esto solo suceda por medio de una voz traductora que instala el *sacrificio* y la carencia ante aquello que “tiene algo de monstruo o, más bien, de fantasma: no es una propiedad de la naturaleza (...) sino una experiencia puramente interior de la conciencia” (de Man 1998 108).

La poesía de Marosa di Giorgio se despliega y se acorrala en la narración: hay un más allá que adviene en asedio y ese es el

momento en el que la propia voz que narra señala lo “inenarrable” de un objeto. Aunque someter *Los papeles salvajes* a una analítica de lo sublime excede largamente los límites de esta tesis, es fundamental reconocer que la dinámica poética de lo narrable, con todos sus hiatos, elipsis, cortes y pasos, delata procedimientos que son significantes de dicho asedio y de la “inadecuación” kantiana de ese “jamás restituido” pero “jamás abandonado” al que lúcidamente se refiere Lyotard. Así, me conformaré con subrayar algunas instancias textuales en que el flujo *poiético* de la narración conmueve, con distintos grados, ese límite imaginativo que es objeto del acto de componer y descomponer la estabilidad de una representación y los límites de las aprehensiones:

(...) El tiempo aquel, a la vez siniestro y suntuoso, a la vez panteón y colibrí; la tierra aquella que devoró las menudas piñas de tu pecho, tu corazón azul, que se volvió caja de sándalo para guardarte, abanico de plata en cuyos pliegues duermes para siempre (...) no me olvido de los robos misteriosos perpetrados a mano armada (...) el leve crimen cometido a filo de ala y a golpe de corazón (...) y la vuelta con la policía cerca del rocío y los ojos de los monstruos girando como bengalas (...) No me olvido del tiempo, avanzando siniestro y lujoso como un fúnebre; ni del golpe del abanico de plata (...)

(*Humo* 14 [1955] LPS I 2000 56)

El gladiolo es una lanza con el costado lleno de claveles; es un cuchillo de claveles (...) un fuego errante, nos quema los vestidos, los papeles.

Mamá dice que es un muerto que ha resucitado y nombra a su padre y a su madre y empieza a llorar.

El gladiolo rosado se abrió en casa.

Pero, ahuyéntalo, dile que se vaya.

Esa loca azucena nos va a asesinar.

(Historial de las violetas 11 [1965] LPS I 2000 97)

(...) Hay cosas que parecen otras cosas: cruces, carros abandonados, caracoles gigantes. Los perros están despiertos; pero hipnotizados por la blanca luna (...)

Cada uno está en su altar: el abuelo, la abuela, papá, mamá, yo.

Él merodea un instante. Entreabre la puerta. Trae el falo desnudo, el puñal desnudo.

La luna brilla terriblemente.

Las velas vacilan.

(La guerra de los huertos 24 [1971] LPS I 159-160)

No hay más bello canto que el de los perros en lo hondo de la noche. Me hace girar el tiempo; me vuelve la vieja casa. Estoy de pie, al lado de mamá. No sé de dónde vengo, ni a dónde voy, ni me lo pregunto, tampoco (...)

Cantan los perros en lo hondo de la noche,
adentro de la eternidad.

(La guerra de los huertos 25 [1971] LPS I 160)

Dios está aquí.

Dios habla. A veces en la noche, cuando menos espero, de entre las cosas, sale su cara, su frente inmensa y diminuta como una estrella. Centelleante y fija.

Hace años que anda por la casa.

Allá en la infancia yo no me atreví a decirlo a nadie; ni a papá, ni a mamá; era como un cordero, una forma pavorosa, que se comía las hierbas, bramaba un poco, topaba la casa (...)

(*Está en llamas el jardín natal* 22 [1971] LPS I 2000 182)

(...) Estoy, de pie, al lado de la casa. Pasan máscaras, la de los teros, la del maíz, la de Dios, ésta es la más rara y la más fina.

Y baila, allá, sobre las colinas,
aquello atroz.

(*Clavel y Tenebrario* 16 [1979] LPS I 2000 196)

Cuando venían las hadas, aparecían sobre el campo cosas inauditas; almendras que al entreabrirse, mostraban un insecto o una virgencilla, en turquesa pálido o en oro puro. Papeles en colores ardientes, crepitantes, que parecían de fuego, pero, se deshacían, de pronto, como el hielo (...) Todo eso era inconsistente.

Las hadas pasaban, a lo lejos –siempre tres-, seguidas de los tules largos, titilantes, se iban hacia el infinito.

Y después, que ellas habían pasado, ¿qué cosa iba a tener sentido?

(*Clavel y Tenebrario* 55 [1979] LPS I 2000 217-218)

Mamá, ¿recuerdas cómo se formaban mujeres?

Y cómo eran comestibles?

Las sirenitas que teníamos en el plato! Tú les echabas sal y aceite.

Pero, sin quebrantar ninguna. Hasta una de ellas decía:

-¿Y por qué no, vinagre perfumado, licor de jazmines?

Las llevábamos a la ventana.

Y se iban al fondo de la noche,

al fondo de esa noche

a la vez alegre

a la vez aciaga.

(*Diamelas a Clementina Médici* LPS II 2000 309)

En los diferentes segmentos de estos poemas se pueden seguir ciertas trazas de una experiencia de lo sublime con su inexorable indecibilidad, las cuales cobran visibilidad en diferentes niveles. En primer lugar, quiero observar que la narratividad marosiana está pautada por indeterminaciones, huecos que jamás son espacios de sugerencias orientadas, sino que devienen en fragmentos metonímicos de un todo irrepresentable. La sublimidad se fuga y retorna en el movimiento que envuelve y desenvuelve las formas sincopadas que asumen poema y narración. Las composiciones poético-narrativas de *Los papeles salvajes* se debaten en las lindes de lo monstruoso e inconmensurable, desde un estado visionario contenido en clausuras textuales que entonces no se leen como estrategias de la reticencia sino como esquirlas de esas visiones.

El problema de las conexiones, que afecta la continuidad de un orden narrable, gesto y forma posible de una estructura

continua, es el problema de la magnitud de lo sublime. Objeto inconmensurable que se muestra y se mutila en el hiato de la narración poética –lo que según este punto de vista también explica las tensiones entre poema en prosa y relato-, su devenir adopta formas textuales muy diversas. Estas van desde los debilitamientos de la coherencia causativo-temporal hasta las elipsis que instauran un velo caoideo en la sintaxis de la narración. Si bien ello tiene importantes grados de ocurrencia en el microcontexto de un poema, manifiesta un despliegue mayor en el macrocontexto constituido por las desiguales relaciones narrativas que entablan diferentes poemas dentro de un mismo libro.

En segundo lugar, entiendo que es de capital importancia una observación efectuada por Moses Mendelssohn en su magnífico y no siempre bien recordado estudio sobre lo sublime, de inocultable incidencia sobre Immanuel Kant. La misma, traída oportunamente a colación por Pedro Aullón de Haro, remite a un conjunto de objetos temáticos que para el filósofo judeo-alemán son propiamente sublimes.⁵² La pertinencia de estos en razón de la insaturabilidad de toda infinitud coincide rotundamente con los grandes temas de *Los papeles salvajes*. En efecto, tal como reseña el teórico español,

⁵² El trabajo de Mendelssohn, de 1758, fue publicado con el título *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften*. Cito por Pedro Aullón de Haro (2006 84).

cosas como Dios, el mundo, la infancia o la eternidad [según Mendelssohn] son tan perfectas por su naturaleza que no les corresponde una expresión finita y son de difícil representación (Aullón de Haro 2006 86).

Ostensiblemente, en los fragmentos de los poemas citados emergen de modo explícito la omnipresencia del tiempo de infancia, la figura de Dios y un mundo vivencial cuya historicidad tiende a disolverse en esa dimensión mítica que también se deja nombrar como “eternidad”. La intensa ubicuidad de estos temas y su potente diseminación no los convierte en unidades nucleares independientes, sino más bien en derivas que hacen comprender a un tema por el otro, en una suerte de interpenetración progresiva de valencias.⁵³ El mundo del texto de *Los papeles salvajes* se erige como eternidad en la medida de un tiempo de infancia que, por así decirlo, envuelve principio, medio y fin al tiempo que socava toda sucesión. Mientras, la presencia explícita de Dios es referida por el significante de su nombre –como en dos de los textos arriba citados-, pero también mediante otros que lo exceden dada su inabarcabilidad: multiformes proliferaciones figurales,

⁵³Me baso aquí en una sugerencia de Jacques Derrida a propósito de la crítica temática, particularmente en la opción que toma sobre la simbólica de Paul Ricoeur. Para Derrida, las observaciones de Ricoeur sobre el mundo simbólico “se podrían aplicar sin grandes cambios a una fenomenología del tema”, por lo que es posible “también, como quiere Ricoeur, comprender un tema mediante otro tema, progresar de próximo en próximo según “una ley de analogía intencional” hasta todos los temas unidos (...) por una relación de afinidad” (Derrida 1975 373-374).

tales como metamorfosis animales, prosopopeyas y otras metaforizaciones dilatan y proponen lo ilimitado del lugar de Dios, erigido y desplegado bajo modos incalculables en la pastoral de la infancia poética marosiana.

En tercer lugar, lo sublime se traza en lexemas inconfundibles que proponen significaciones amenazantes de objetos irrepresentables, los cuales poseen la capacidad de inducir a terror. Si “el sentimiento de lo sublime se alumbra (...) en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer”, pues “el objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto”, y dada su proximidad éste “quedaría destruido o en trance de destrucción”, por otra parte “el sujeto (...) se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso”, este se consigue por una contemplación distanciada cuya fuente kantiana es la Razón, facultad que efectúa “la pregunta inquieta y angustiada de cuanto excede esas fronteras visuales: lo que rebasa el límite del horizonte” (Trías 2006 39-40).

Dicho conflicto entre “placer” y “destrucción” se expresa, también, en lo que podría identificarse como un léxico y un campo figural de lo sublime. Esto no solo comprende a la mención de objetos y a sus formas sustantivas de valor temático, como “la eternidad”, “Dios”, “el infinito” o “la infancia”, sino también a ciertos sustantivos, adjetivos y adverbios como “monstruos”, “un fúnebre”, “sirenitas” (servidas en un plato como comida y pidiendo aderezos), “siniestro” [tiempo], “terriblemente”, “inmensa y

diminuta” [frente de Dios], “atroz” [aquello], “pavorosa” [forma], “gigantes” [caracoles], “aciaga” [noche].

Obviamente, ese léxico surge en un contexto al que también pertenecen ciertas figuraciones que enclavan en ‘lo siniestro’, ya no como ocurrencias del texto sino elevado a la condición de categoría, como es el caso de imágenes y metáforas metamorfósicas de índole amenazadora: “gladiolos” que devienen en “lanza”, “claveles” que son un “cuchillo”, “un fuego errante” que quema “vestidos” y “papeles”, “azucenas” fatídicas para el asesinato, la inminencia de muertos resucitados, un “falo” que es “puñal”.

3.2. Vértigos de lo siniestro

Después de Kant los románticos superan la dicotomía entre lo bello y lo sublime, asumiendo una nueva noción de belleza mediante la síntesis y totalización de ambos, condensados ahora en una sola categoría, “en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión” (Trías 2006 42). De esa forma, el carácter abismal, ilimitado, misterioso y a su vez ominoso de la existencia irrumpen en el concepto de lo bello y en las creaciones artísticas que consecuentemente lo realizan y lo transforman, para alcanzar así extremos hasta el momento desconocidos. Así, Eugenio Trías sostiene que la revelación de lo

infinito en lo finito es concurrente con la interrogación a una divinidad que de pronto es coincidente con el “corazón de la tiniebla”, dotada de un “fondo oscuro y siniestro” en “perpetuo autodesgarramiento”, lo que inclina la inquietud interrogativa “hacia ese fondo del ser que (...) sentimos como un abismo”, y por lo tanto “invita al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro” (*Ibidem*).

Resulta fundamental el puente que traza el filósofo español entre lo sublime y lo siniestro, avanzando detalladamente su planteo a partir del concepto de *das Unmheilige*, mediante el cual, entre otras cosas, “Freud recapitula el romanticismo” (2006 46). Escojo, a modo de síntesis, algunas de las consideraciones principales de Eugenio Trías:

En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado) (...) Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo (Cursiva en el original.) (2006 47-48).

Parece inevitable reconocer en la cita precedente algunos de los rasgos notables de la poesía de Marosa di Giorgio; en ella, tras las “formas sensibles”, se produce parte de lo que Trías concluye, recogiendo un pensamiento de Novalis: “La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos”. (2006 54) La energía metamorfósica que despliegan los distintos seres, cosas y fuerzas en el mundo marosiano revela la rasgadura del velo por la que resplandece el caos, tema del que me ocupé parcialmente en otro trabajo (Benítez Pezzolano 2000 51-61). Por su parte, aunque restringiéndose a la obra explícitamente narrativa de la autora salteña y en atención al vínculo de lo fantástico con lo erótico, Gilberto Vásquez Rodríguez apunta un aspecto de la dimensión del problema:

Esas pequeñas narraciones son sostenidas con el andamiaje y los amagos últimos de lo sublime siniestro. Sublime entrevisto en un *erotismo* que, en palabras de Georges Bataille, se constituye desde la carencia, para *terminar siendo* la simbolización de la crueldad (...) De este modo, con el antecedente poético-narrativo de textos reunidos en *Los papeles salvajes* como en las obras más contemporáneas: *Misales*, *Camino de las pedrerías*, *Rosa Mística*, *Reina Amelia* y *La flor de lis*, esa simbolización erótica derrota la identidad misma de los cuerpos, los hace mutar, borroneando los límites entre animales y vegetales y proponiendo otras lecturas, otros dimorfismos sexuales que se extienden como un “ingenuo goce”, pero también como un vértigo de transformaciones violentas (2008 279-280).

Si bien Vásquez Rodríguez apela a una terminología que aborda la conjunción de lo sublime con lo siniestro -hecho que lo distancia de la posición de Trías, aquí asumida, según la cual lo siniestro es una categoría por rebasamiento-, propone la compartible coincidencia de metamorfosis, dimorfismos sexuales y otras borraduras de las entidades en cuanto expresiones de “un vértigo de transformaciones violentas”. Un vértigo de esas dimensiones y la violencia mutacional pueden ser leídos como los efectos de un deseo que asume formas monstruosas, únicas manifestaciones tolerables ante la censura y el temor. La dinámica monstruosa es la trama simbólica en que se revela y se oculta lo siniestro. Véase, por ejemplo, el siguiente poema de *Mesa de Esmeralda*:

Pregunté: -¿Qué comes?

Dijo: - Arroz con monstruo.

Y vi entre los granos un ser desnudo y plateado, que conservaba algún movimiento, como si no estuviese cocido, una vida imbatible, macabra y vaga. Y con varios pares de ojos, hermosas pestañas.

El amo trajo una botella, de vino de moras, y pareció ofrecerme y yo iba a aceptar. Pero agregó: -Solo si participas también de lo otro. Miré las puertas y ventanas, clausuradas. No se oía ni el rumor del viento. El camino remoto hacia mi casa. Tenía hambre y sed. Dije: -Sí, sí, bueno.

El amo trajo otro plato. Echó vino de moras y un cucharón de arroz, y con sus propias manos partió aquello, y me dio una mitad que al caer en mi plato, ya, era el ser todo, aunque algo más chico, con los ojos

y pestañas. Y en el plato del amo había también, todo un ser con muchos ojos y pestañas.

Y así, comenzó la cena.

Que no hubo forma de finalizar.

Ni de empezar.

(*Mesa de esmeralda* 10 [1985] LPS 2000 105-106)

La escena propone, como en tantos casos de *Los papeles salvajes*, un ritual de devoración. Aquí el manjar es un “monstruo” que aún parece vivo, debatiéndose entre lo crudo y lo cocido, vale decir, entre la barbarie y el disciplinamiento civilizatorio del deseo. Pero su vida es una resistencia “imbatible, macabra y vaga”, triple adjetivación que, en mi concepto, al recaer sobre ese ser comestible del mundo agrícola, se proyecta estrictamente sobre la naturaleza monstruosa de un deseo demasiado vivo, que el “monstruo” revela y oculta, motivando así en su figura la disrupción de lo siniestro. ¿Pero quiénes son estos comensales? Un yo femenino de referencia infantil y un “amo” de los huertos y las quintas, un propietario adulto cuya casa se encuentra a remota distancia. Es quien invita con ese plato de múltiples ojos y pestañas, ese sin-límite en que lo que será comido ofrece desde su belleza la proliferación de su mirada ilimitada, que es asimismo la del deseo que toca a ambos (imbatible, macabro y vago), enraizado en un salvajismo fundamental. Lo siniestro se despliega en la conjunción de la comida con “lo otro”, instalado y velado

deícticamente, con la clausura de “puertas y ventanas” que hacen a la escenografía oscura y abismal para que ocurra lo temido y lo prohibido.

El plato se repite, las mitades pierden su condición de fracciones –pues no hay fraccionamiento del deseo- y se vuelven totalidades (“todo un ser con muchos ojos y pestañas”); el “vino de moras”, frutal y sanguíneo, es la energía y la sangre de los huertos, el humor libidinal y agrícola con que se riega al monstruo despedazado para la devoración de y entre los comensales. El despertar sexual de la niña, por así llamarle, cuya “hambre y sed” conducen a la “monstruosa” desproporción del encuentro con el amo adulto, cobra lugar. Vásquez Rodríguez, en términos que provienen de las concepciones de Georges Bataille, considera la dimensión del erotismo como aquella que comporta un dominio y simbolización de la crueldad:

Lo erótico en la narrativa de Marosa, en sus *misas* y relatos, avanza en esa dirección, ajustando de forma literal los estadios de la succión, la mordida, la bebida, el desgarrar, el despedazamiento, el tragado, la digestión y, en definitiva, la posesión del otro por los desvaríos del engullimiento. Las niñas de jardín son un festín succulento gracias al desbordamiento (...) de una inocencia que debe ser ultrajada, violada, acechada y perseguida con detenimiento, con la espera en años, hasta goce último de la consumición y el crimen (Vásquez Rodríguez 2008 270).

Pero la escena del festín, la consunción de los manjares monstruosos -que es una con la devoración de la niña- está atravesada por la indeterminación y la ambigüedad: la cena comienza y no comienza, y es asimismo interminable. Quizás porque “lo otro” emerge decisivamente y la interrumpe antes de su comienzo; quizás porque todo queda en estado de suspensión y nunca termina de empezar a ocurrir ni lo uno ni, precisamente, “lo otro”. No obstante, amasado en lo siniestro, el deseo sí ha estado allí, sin “forma de finalizar”, en una suerte de plasmación poética terminable e interminable. El acontecimiento central de lo narrado carece de comienzo y de fin: se lo enuncia para que se lo presuma y simultáneamente se lo niegue, pero no como una estrategia orientada a la reconstrucción, sino como parte de esa inquietante lógica del fragmento que solo se tolera en una instancia inefable, heredera de lo sublime y abultada en la trama de lo siniestro.

Roberto Echavarren plantea, entre otras cosas, que la temática del vuelo es una de las de mayor euforia en la poesía de Marosa di Giorgio:

Es una posibilidad *olvidada* que resurge. La posibilidad de vuelo es una convicción infantil descartada por el adulto. Por lo tanto, y como afirma Freud, el devenir niño y la experiencia de lo siniestro se implican. Lo siniestro, según Freud, sería el resurgimiento de una creencia infantil. Lo que antaño resulta familiar, y que de algún modo sigue siéndolo, el adulto lo experimenta como no familiar (...) El vuelo no es el resultado de una evolución, de una superación, ni tampoco es una regresión

(decadencia, embotamiento) sino una “involución”, un devenir niño, de la experiencia siniestra, cuando resurge una creencia descartada (...) (Cursiva y comillas en el original.) (1992 1109).

Estas apreciaciones de Echavarren son sumamente significativas en cuanto la imagen del vuelo es desplazada de las tradiciones del idealismo romántico. Todo lo contrario: la infancia, el volar y lo siniestro trenzan, en la línea de pensamiento freudiano, un enroque radical. El vuelo deviene en una figura paradójica, pues el ascenso es involución en la medida en que la “creencia infantil” es reasumida por una palabra adulta que se pone a trabajarla y que ya no la descarta. Es, como observa Echavarren a propósito del texto citado a continuación, una instancia adulta en que aquello que otrora fuera familiar, ahora deja de serlo:

Olvidé el primer vuelo. Lo recordaba apenas, y volvía a olvidarlo. Después, con la frecuencia, me vino cierta alarma. En el momento preciso, cuando todos duermen, salgo al cielo... Aunque no hay nadie, saludo, me río, hablo. Y también tengo zozobra, vergüenza, porque, ¿qué es esto? ¿qué me sucede?

(*La liebre de marzo* [1981] LPS I 2000 278)

La extrañeza, el desconocimiento y el reconocimiento simultáneo de sí -en el momento íntimo, separada de los otros y de la luz del día- es producto de la lucha entre la memoria y el

olvido, entre la cordura y el retorno involutivo de la ascensión. Por eso la escritura signa el dilema ante los otros y ante un sí mismo atravesado por esa alteridad: “alerta”, “zozobra” y “vergüenza”. Pero el vuelo es, naturalmente, multiforme en *Los papeles salvajes*, y adopta muy diversas figuraciones. A tales efectos, transcribo una breve muestra fragmentaria:

A veces, en el trecho de huerta que va desde el hogar a la alcoba, se me aparecían los ángeles (...)

(*Historial de las violetas* 14 [1965] LPS I 2000 98)

Era el último verano de la chacra.

Me paré sobre el alambre, como un pájaro –tenía trece años– como un petirrojo. En el aire había un mapa enloquecido (...)

(*Clavel y tenebrario* 74 [1979] LPS I 2000 226)

Soy la Virgen. Me doy cuenta. En la noche me paro junto a las columnas y a las fuentes. O salgo a la carretera, donde los conductores me miran extasiados o huyen como locos.

Soy la Virgen. El Ángel me hablaba entre jazmines y en varios planos. Me dijo algo rarísimo; no entendí bien (...)

Estoy sola. Silba el viento. ¿Adónde voy? ¿Adónde voy?

y jamás habrá respuesta.

(*La liebre de marzo* [1981] LPS I 2000 312)

Abrí las alas, cerca del techo, y me pegué. Marrón con manchas guinda y números desconocidos.

La madre de familia y los niños, (que ya iban a la escuela), vieron que eran números desconocidos.

Querían arrancarme las alas.

No sé bien qué hablaban.

Yo estaba allá, arriba, sin peso (...)

(*La falena* [1987] LPS II 2000 145)

Te veo por el centro. Me enredo con tus alas.

Algunos dicen: Va envuelta en sábanas celestes.

Y yo digo: Pero, si es mi madre. ¿Cómo no ven? Y éstas son sus alas.

(*Diamelas a Clementina Médici* LPS II 2000 315)

Echavarren concluye planteando la significación profunda de la experiencia, que es necesariamente independiente de la falta de un referente “real” para toda la variedad de seres alados:

El volar no es tener alas, sino devenir un pájaro, o devenir la Virgen María –que también vuela-: ni el pájaro ni la Virgen son resultados reales de la experiencia, pero la experiencia de devenir pájaro o Virgen, sí es real (1992 1109).

Sin embargo, el vuelo bien puede asumir modalidades incalculables, alejándose de figuraciones ostensiblemente aladas e internándose, más que en un movimiento involutivo, en una regresión que eleva al sujeto por encima de la propia fosilización del lenguaje. Se trata de una exploración de altura, de un vuelo hacia atrás que se hunde en la cuna de un significante inadmisibles

como tal, denunciando así la carencia, la oquedad del código de la lengua en que éste se inserta. En suma, me refiero al magnífico caso de un breve texto poético de *Diamelas a Clementina Médici* (2000).⁵⁴

Qué palabra misteriosa: Mamá.

Las dos sílabas iguales se cierran como dos valvas, ocultando una carne, un cuerpo inenarrable. Y el espíritu inserto es una perla.

Quiero analizar esa palabra críptica y no se puede. Giran en torno de mí las dos tapas de nácar, idénticas e inasibles: Má-Má.

(*Diamelas a Clementina Médici* LPS II 2000 331)

El salvajismo y el vuelo del conjunto de la obra de Marosa pueden ser entendidos como liberación del mundo de la representación e instancia siniestra al mismo tiempo. Se trata de una subjetividad capaz de penetrar el código de la lengua, perturbando su estabilidad y sofocando la arbitrariedad mediante una metamorfosis inquietante. La composición descompone lo compuesto, para así arribar a una nueva composición que tanto es familiar como des-familiarizada. La voz poética propone un yo que actúa *como si* rememorase esa creencia, como si “las dos valvas” maternas del significante se constituyeran en la raíz carnal olvidada por la arbitrariedad de la edad adulta, que es una con la del signo lingüístico.

⁵⁴ Poemario del cual algunos de sus textos se habían dado a conocer con el título “Diamelas a mi madre”, *Dossier de Diario de Poesía*, Buenos Aires, 1995. Para mayores precisiones al respecto, véase Leonardo Garet (2006 295-299).

La perspectiva freudiana de lo siniestro (*das Unheimliche*) en los cuentos de hadas plantea que la realización de los deseos, el poder de los pensamientos, la emergencia de fuerzas secretas y las consabidas metagogas que hacen, muy destacadamente, a la animación de lo inanimado, no producen un efecto siniestro. Para que ello suceda, al revés que en los mencionados cuentos, es necesario un estado de perplejidad a la hora de juzgar si lo increíble no resultaría realmente posible, hecho que efectivamente pone en evidencia la dinámica del deseo. Por eso Eugenio Trías sostiene que siniestro “es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real” (2006 48). El poema citado no trata de un mundo de hadas (aunque *también* hay hadas en el mundo de Marosa di Giorgio, que no es lo mismo) sino de una fantasía asociada con la realidad materna, que cobra el lugar de ese significante primordial nacarado, una imagen preciosista que se encarga de clausurar el secreto pero no el deseo.

Más allá de una lectura freudiana, la orientación a la palabra, en este caso como en otros de la poesía de Marosa, devendría como un acto de exploración extremo de las afecciones del signo en el seno de las vibraciones del ser. La palabra misma –no cualquier palabra sino “Mamá”–, transformada hasta la pronunciación en un silabeo primordial (“Má-Má”) que fisura su unidad mediante la interrogación sonora y la duplicación acentual, al tiempo que connota ambiguamente un decir de remota infancia, es buscada en su energía óptica y no meramente semiológica. Es

esta una palabra enclavada en una raíz profunda que se vuelve indiscernible, inanalizable, cercana a un *real* lacaniano, que sigue haciendo *ser*, y que, para decirlo cerca del pensamiento de Hans-Georg Gadamer, es fundamento del “ser que puede ser dicho”.

Dicha palabra puede ser sentida, precisamente, como la palabra familiar por antonomasia, la palabra-madre, el signo-fuente de la lengua madre ahora deseada por la palabra-hija que la interroga. Su familiaridad es singularizada hasta la extrañeza, hasta el brillo de lo intransferible, porque el poema encarna la palabra en su fuente, en la fisiología de su fuente, entre “dos valvas” que encubren y revelan una carne indecible. A tal punto que se podría leer cierto giro metafísico en un poema que nos hace ver lo no visible, el lado impensable de la carnadura de la palabra que contiene un centro espiritual.

Fuere como fuere, la familiaridad extrema se des-familiariza mediante la forma extrañada del lenguaje, que la desplaza de su lugar común, para reasignarla en un plano que escapa a los límites descriptivos de una semántica procedente de la lingüística estructural, aunque no de las trazas de un capítulo de lo siniestro, que, por lo demás es “ingramaticalizable”, pero ante todo, como el poema mismo expresa (y la propia poeta emplea la palabra en una entrevista ya citada), el análisis imposible de esa “palabra críptica” que ya subrayo, responde a lo que ella oculta bajo las tapas de

valva-nácar: una “carne” resistente a la designación y al relato, es decir “un cuerpo inenarrable”.⁵⁵

⁵⁵ Aunque no la abordo aquí, otra lectura posible puede sostenerse en las siguientes afirmaciones de Hélène Cixous, que me limito a transcribir: “En la palabra femenina como en la escritura nunca cesa de resonar lo que por habernos atravesado antaño, afectado imperceptiblemente, profundamente, guarda el poder de afectarnos, el *canto*, la primera música, la de la primera voz de amor, que toda mujer preserva viva. ¿Por qué esa relación privilegiada con la voz? Porque ninguna mujer amontona tantas antipulsionales como un hombre. No apuntalas, no construyes como él, no te alejas tan “prudentemente” del placer. Incluso si la mistificación fálica ha contaminado generalmente las buenas relaciones, la mujer nunca está lejos de la “madre”(que entiendo fuera de su rol, la madre como no-nombre y como fuente de los bienes). Siempre subsiste en ella al menos un poco de leche-de-madre. Escribe con tinta blanca.” (2004 27)

Parte IV

El poema en la prosa: lirismo, verso y mundo ficcional

Capítulo 1

Las pausas en la prosa del poema

1.1. Los sentidos de las pausas y un lenguaje poético

A partir de este momento, creo importante emprender una serie de observaciones sobre una prosa que, orientada a la puesta en primer plano de un tipo de poeticidad, exhibe uno de los procedimientos más originales ofrecido por el poema en prosa desde sus inicios, y, según los alcances de mis constataciones, sin antecedentes verificables en la tradición de la literatura hispanoamericana. Mi interés radica en describir la singularidad de este procedimiento con relación al poema en prosa en tanto género conformado y dinámico, el cual, según acabo de sugerir, tiene, entre otras capacidades, la de disolverse en el relato poético, para segregar la elaborada densidad que más tarde caracteriza a esa zona última de las creaciones narrativas de Marosa di Giorgio.

En efecto, me refiero al hecho de que las composiciones de *Los papeles salvajes* mantienen una resonancia poético-lírica sostenida, entre otros factores, gracias al enrarecimiento que imprimen sus pausas. El uso de comas (y de otros signos de pausa gráficos) en lugares gramaticalmente impertinentes desde el punto de vista canónico, es uno de los rasgos distintivos de su estilo, en la medida en que el mismo se da mediante la

coexistencia con el empleo de pausas gramaticalmente “correctas”.⁵⁶ Es esta impertinencia una de las zonas, aunque por momentos advertida (Pallares 1992 44; Gandolfo 1995 22; Benítez Pezzolano 1997 9), menos indagada por la crítica, sobre todo en lo que concierne a los alcances de su efecto poético. Sin embargo, en una entrevista a realizada a la poeta en 1979, Alicia Migdal ya registra el procedimiento. A los efectos de no alterar el contexto, transcribo la pregunta y su respuesta completas:

AM *¿Cómo escribes, por qué, en qué circunstancias? Tengo la impresión que lo haces como un fogonazo, tus frases y su ritmo son fogonazos, tu extraña puntuación, esa respiración entrecortada, como si escribieras el dictado de voces.*

MdG No tengo momento elegido para escribir. De pronto, percibo que otra rosa cayó del cielo. Mi puntuación no es extraña, es correcta, es la de la gramática y la lógica. Un día respondí que el idioma castellano me era uno de los más bellos logros en la historia de la cultura, hoy quisiera saber todas las lenguas, ir a las raíces, como un camino, para intentar desentrañar al acuciante Ser. (Subrayados míos.)

⁵⁶Ciertamente, la impertinencia pausal subraya las tensiones generales entre prosa y verso en el seno del uso poético del lenguaje, conformando un rasgo indudable de antigramaticalidad; dicho fenómeno ha sido observado por parte de diferentes teorizaciones del lenguaje poético (Cohen 1973) como clara propiedad del poema en verso. La gramaticalidad tradicional de la prosa, si bien subvertida primero por una zona de la vanguardia decimonónica francesa, tuvo su auge “antigramatical” en diferentes manifestaciones de las vanguardias literarias del siglo XX.

Parece imprescindible, sin embargo, reconocer que las anomalías pausales –condición que la lectura de la propia poeta desmiente, en un talentoso giro de apología paradójica con respecto al canon- no constituyen un fenómeno cuantitativamente absoluto. Al contrario, se trata de una manifestación cualitativamente extrema pero con una frecuencia de aparición episódica. Por ello puede ser interpretada como el lugar en que las tensiones de la energía del conjunto obtienen su forma más condensada y explícita. Con todo, desde ya conviene señalar que las mismas también adoptan otras formas paradigmáticas, tales como la emergencia disruptiva de versos en el interior de los poemas en prosa, la proliferación de metricismos y la escasa pero inequívoca aparición de textos íntegramente compuestos en verso.

Para ejemplificar el fenómeno de las anomalías pausales, transcribo algunos pasajes de diferentes poemas, no con intención de proponer ahora un análisis en particular, sino con el cometido de justificar aceptablemente las observaciones que ofreceré a continuación:

Lo cuento, ahora, que, ya, parece un cuento.

(*Clavel y tenebrario* [1979] LPS I 2000 196)

Al divisarle, gallinas, pollas y palomas, dan un breve grito; luego, braman llamando al patrón. Pero, ya, siempre, es tarde. El zorro se hace el muerto, da vericuetos, finge dormirse, irse, actúa como un actor.

(*La fiebre de marzo* [1981] LPS I 2000 257)

Los dioses, que están por todos lados, juegan muy intensamente, en los tomates.

(*La fiebre de marzo* [1981] LPS I 2000 277)

Tal vez, desde la casa me llamaron, pero, no se oyó.

(*La falena* [1987] LPS II 2000 151)

En los armarios las tazas son cráneos en hilera, huecos y blancos. Y

Dios. Nunca se ve.

Pero es

de la familia.

(*Diamelas a Clementina Médici* LPS II 2000 319)

En primer lugar, dichas pausas -que, como se aprecia en los casos citados, ofrecen grados disímiles de impertinencia- proponen detenciones irregulares en el decurso de las frases, potenciando formas divergentes que conducen a una lectura interferida y reconcentrada en virtud de la fragmentación. Las unidades exigen ser vistas desde una óptica originada en el extrañamiento (*ostranenie*), mediante una perspectiva que, en términos de Víctor Shklovski y del primer formalismo ruso, termina por desautomatizar la percepción de los objetos con referencia a las estructuras habituales del significante (Shklovski 1987 55-70). Esto redimensiona el cuerpo de una materialidad que concita la

atención sobre su textura compositiva, confiriendo una visión que, además de poner en tela de juicio ciertos automatismos del discurso, desborda el giro rupturista y nos concentra en el relieve de un hecho singular: las construcciones sintácticamente canónicas se encuentran invadidas por un impulso rítmico que las distorsiona. Este fenómeno nos hace leer en ellas sentidos que resultan incalculables en virtud de las relaciones producidas entre las fosilizaciones semánticas que las estructuras sintácticas acarrearán y las resignificaciones a las que ese impulso rítmico es capaz de someterlas.

En efecto, en los casos precedentes puede observarse que los sucesivos grados de anomalía pausal exponen niveles de gramaticalidad heterogéneos, a tal punto que en el último de ellos la energía creciente del ritmo sincopado de esta prosa cede su lugar al verso, como si por momentos no hubiera otro camino que el de recuperar una estructura rítmicamente regida y a la vez delimitada por la pausa métrica.

En mi concepto, es excepcional que la prosa marosiana “recuerde” y “alterne” el empleo del verso en la precisa instancia en que cultiva el poema en prosa. De alguna manera el verso oficia como retorno negado y afirmado al mismo tiempo, en tanto protagonista de un escenario en el que esa memoria de la tradición radicaliza, con sus procedimientos de disolución, la fuerza poética de un mundo posible. Los versos marosianos que surgen en el interior de poemas en prosa –con significativa

frecuencia en los movimientos de sus clausuras- se comportan como una clase de desvío que, entre otras cosas, designa una insuficiencia, la instancia de una falta, es decir, ese momento en el que de pronto la prosa trabajada en el género se vuelve obstáculo para el mundo poético que ella misma se ha encargado de fundar.

Quiero, ante todo, confirmar que semejante procedimiento ya aparece en su primer volumen, para constituirse en una constante que recorre el conjunto de *Los papeles salvajes* de principio a fin. Al respecto resulta interesante establecer un vínculo con *Azul* (1888), de Rubén Darío, ya que en su libro inicial alterna textos en verso con textos en prosa, aunque siempre manteniendo la unicidad diferencial de cada uno. En cambio, la poeta uruguaya va más lejos al tiempo que se acerca a poetas franceses precedentes y contemporáneos del nicaragüense, pues además de combinar poemas en verso con poemas prosa, yuxtapone ostensiblemente prosa y verso dentro de una misma composición,⁵⁷ transformando las convenciones del género en América Latina. Transcribo, a modo de muestra, cuatro fragmentos de poemas distintos, procedentes de diferentes épocas y libros:

⁵⁷ Me refiero a la práctica de combinación de prosa y verso por parte de los poetas simbolistas franceses. En efecto Victoria Utrera Torremocha constata “la mezcla en un mismo texto de fragmentos de prosa que alternan con versos, como sucede en los *Palais Nomades* (1887) del mismo G. Kahn”, hecho que en proceso simbolista francés deriva hacia una “prosa musical [que] terminará cediendo el paso al verso libre” (1999 190-191). No obstante, es importante consignar el origen romántico de semejante procedimiento, que ya cobra forma en los primeros tiempos de la sensibilidad literaria romántica, como es el caso de *Los himnos a la noche* de Novalis.

Y llegaron,
las mujeres del norte, blancas, blancas, con ramos de menta,
desde los mentales del norte; las guiaban hombres patéticos y
blancos;
las mujeres del sur, con las trenzas rojas, desde los maizales del
sur, desde los granados del sur, con la risa roja, risa de maíz
desgranado, de granada partida y desgranada; y la gente del oeste,
morada;
y la gente azul del este.

(*Poemas*, 5 [1953] LPS 2000 23)

Cuando vinieron todas sus amigas –de collares y coronas- y se
sentaron en las habitaciones, y se les servía miel, vino, manzanas, otras
confituras, nadie se fijó en un comensal de ojos inmóviles y grises.

Dios vuela un poco;
a veces, cruza volando la noche,
como si fuera a irse.

(*Está en llamas el jardín natal*, 22 [1971] LPS 2000 182)

Estoy, de pie, al lado de la casa. Pasan máscaras, la de los
teros, la del maíz, la de Dios, ésta es la más rara y la más fina.

Y baila, allá, sobre las colinas,
aquello atroz.

(*Clavel y tenebrario*, 16 [1979] LPS 2000 196)

Alguna vez bajarás de la luna donde vives, y te esconderás entre
los alhelíos, junto a mi ventana, que es aquella.

Y entredormida, me estremecerán, y asaltarán,
tu misteriosa proximidad,
la luna fría.

(*Diamelas a Clementina Médici* LPS 2000 328)

Pienso que es relevante insistir en el vínculo estructural entre la emergencia “descontextualizada” de versos y las pausas impertinentes que segmentan la prosa. Unos y otras representan puntos de fuga con respecto a matrices textuales predecibles. Los contextos regentes resultan socavados y tanto las pausas como los versos que emergen disruptivamente revelan una naturaleza común: las primeras producen agrupaciones rítmico-métrico-semánticas que establecen infracciones gramaticales y prosódicas mediante el conflicto con las pausas sintácticas; los segundos brotan, entre otros motivos, como producto desarrollado en estrecha relación con la antigramaticalidad de los primeros.

Sin referirse a esta cuestión, pero proporcionándonos una idea fermental, Osip Brik señala en 1927 que en todos los tiempos existen dos actitudes de composición y lectura hacia el verso: una que deposita su energía en el aspecto semántico y otra que se apoya en el aspecto rítmico (Brik 1995 24). Si una afirmación de este tipo puede parecer algo reduccionista, en términos generales permite reconocer que ambas actitudes proponen las versiones extremas de un proceso más complejo. Al respecto, es interesante la apreciación del estudioso ruso acerca de las vinculaciones entre formas de verso, semántica y cambios temáticos:

Normalmente, la exigencia de reforzar los valores semánticos aparece cuando la realidad pone de relieve una nueva temática y cuando las viejas formas del verso, relacionadas inseparablemente con su semántica, que ya ha perdido su sentido, no son capaces de apoderarse de esta nueva temática (Brik 1995 25).

Pienso que es factible conducir los conceptos de Brik a nuestro terreno, siempre y cuando aceptemos como punto de partida la premisa que identifica la tendencia a la intensificación de los grupos semánticos como “prosaica” y aquella que se centra en el movimiento rítmico como “poética”, punto de vista que también ocupa –entre otros- los trabajos de Iuri Tynianov (1975). Si retenemos semejante premisa y emprendemos sobre *Los papeles salvajes* la proyección de las observaciones de Osip Brik antes citadas, terminamos por acceder a su lado opuesto y complementario.

En efecto, tal como ya sugerí, la irrupción del verso en el contexto de la prosa del poema responde a una instancia en la que esta última revela su impotencia: ya no consigue “apoderarse” del nuevo impulso rítmico que la dinámica de la composición en prosa ha originado. Es decir que el verso se suelta y sale a flote, por así decirlo, cuando la energía rítmica adquiere un volumen cuyas dimensiones resultan incontenibles en la prosa del poema. Ello no implica, por lo demás, que los poemas en prosa de *Los papeles salvajes* sean creaciones de baja textura rítmica, tal como

afirma Elvio Gandolfo (1995 23). Al contrario, son sus ricas variaciones rítmico-melódicas, las inflexiones que configuran movimientos de *crescendo* y *decrescendo*, las equivalencias de medidas silábicas y distribuciones acentuales entre algunos grupos frásticos, las ocasionales pero frecuentes paronomasias, en fin, todo lo que comprende a una proximidad fronteriza -aunque jamás alcance el orden de la identidad- con los que Iuri Tynianov denomina “rasgos objetivos del ritmo del verso”, a saber: la “unificación” y la “densidad” (Tynianov 1995 81).

Aun conservando la prudencia necesaria sobre lo que implican las opiniones del escritor acerca de sus creaciones – siempre inscritas en el desdoblamiento articulado por la lectura con la función de autor-, es conveniente advertir la resistencia de Marosa di Giorgio no solo al reconocimiento del género literario (el cual, no obstante, en el giro paradójico de la citada entrevista de Osvaldo Aguirre, termina por aceptar), sino especialmente en lo que concierne a la naturaleza rítmico-poética de sus composiciones. Justamente, Marosa realiza una confesión reveladora⁵⁸ con respecto a sus textos poéticos:

⁵⁸Aunque casi no se cuenta con manuscritos ológrafos que permitan emprender el análisis de ante-textos y en consecuencia de ciertos procesos de composición (la autora los destruía y solo daba a conocer versiones mecanografiadas, corregidas y definitivas), cuando atendemos a testimonios muy cercanos brindados por su hermana, Nidia di Giorgio, y por su amigo más próximo, Leonardo Garet, estamos en condiciones de afirmar que la autora de *Los papeles salvajes* corregía y reescribía buena parte de sus textos. Por otra parte, nos consta que Marosa di Giorgio vigilaba celosamente la fidelidad que

Tienen un ritmo, están medidos de algún modo. Hay que ver cómo me preocupó a veces por colocar una coma o miro una sílaba. A ratos veo que hay una sílaba de más o una sílaba de menos y tengo que cambiar una palabra. Trabajo mucho en eso. No me cuesta, pero digo que vigilo la cosa. Es decir que aunque el poema no está rimado, está ritmado (NDM [Aguirre 1995] 2010 73).

En otra entrevista, esta vez concedida a Virginia Minaya, ante la pregunta sobre cómo se produce su proceso de creación, la poeta contesta:

MdG En mi caso, es una aparición que yo controlo, le doy un ritmo, una medida, que no me cuesta nada hacerlo. A veces la creación es una palabra. En general uso un recuerdo como un relámpago que alumbra una parte de la realidad y se enlaza casi siempre con otros del pasado y se desata como otra flor, otra luz (Subrayados míos.) (NDM [Minaya 1996] 2010 78).

Semejante conciencia rítmica, explícitamente asociada con prácticas de trabajo “vigilante” posteriores a unas eventuales primeras instancias de plasmación por la escritura, desmitifica o, al menos, coloca entre paréntesis cualquier idea de inspiración absoluta relacionada tanto con las poéticas románticas del genio

debían guardar las distintas ediciones publicadas de sus volúmenes con respecto a las versiones originales de sus textos.

poseso como con las variantes liberadoras del inconsciente surrealista. La inequívoca referencia a ritmo, sílabas y pausas señala las presiones del potente horizonte de la poesía en verso en tanto proyección constante de las composiciones en prosa de *Los papeles salvajes*. La preponderancia productiva del ritmo y su relación con nociones de medida ponen de manifiesto cómo en la conciencia autoral y en sus funciones éste se constituye en auténtico “factor constructivo”; por cierto que ello va de la mano de una sugerida vinculación con construcciones métricas, las cuales quedan confirmadas en la diseminación de numerosos metricismos que movilizan, con menor o mayor visibilidad, la prosa de los poemas.

La acción de “cambiar una palabra” debido a que “una sílaba de más o una sílaba de menos” activa distorsiones y expone claramente la importancia asumida por la articulación compositiva de los estratos sonoros en la poesía de Marosa di Giorgio. La *poiesis* de *Los papeles salvajes* no es el producto de una retirada de las iteraciones fónicas en beneficio de “los objetos representados” o de “los aspectos esquemáticos”. Al contrario, la trabajada materialidad de unos valores sonoros de intensificación heterogénea resulta ineludible aunque no siempre irrumpa con el mismo grado de opacidad. Entre otras cosas, Roberto Echavarren se refiere a los profusos efectos de las homofonías:

Si -en los poemas de Di Giorgio- se juega con aliteraciones, con homofonías significantes, las palabras de parecido sonoro surgen unas

al lado de, o sustituidas por, otras, para quebrantar y desconcertar el flujo automático, embotado, del habla. Despiertan, revocan la ilusión de que el referente sea preciso o indiscutible (...) Más que describir, se nota que el narrador va escogiendo (o perplejo, no puede escoger) entre parentescos sonoros, poniendo en peligro la continuidad metonímica de las escenas. Las homfonías, como el chiste, según Freud, liberan de repente cierta energía, intiman un gozo eufórico (Echavarren 1992 1105).

Sin embargo esa densidad sonora que suele aparecer articulada con la métrica y el ritmo -en el sentido de los metricismos antes referidos-, también cobra volumen en la temprana aunque discontinua apelación marosiana al versículo, ya identificada por Juvenal Ortiz Saralegui en la contratapa de *Humo*.⁵⁹

Desde una perspectiva posterior y ya en el contexto de las vanguardias históricas, no debe desconocerse el empleo del versículo con las prácticas de la poesía surrealista y, por ende, con la innegable aunque oblicua incidencia de algunos aspectos del movimiento de origen parisino y transculturación latinoamericana sobre la creación de Marosa di Giorgio. Por más que no me ocupo aquí de las numerosas y abigarradas rupturas acometidas por la revulsión surrealista respecto de las tradiciones literarias imperantes, quiero subrayar el recurso al versículo como

⁵⁹ Véanse las expresiones de Ortiz Saralegui en nota al pie consignada en la Introducción del presente trabajo.

una de las acciones de quiebre con la armonía del verso canónico en sus más variadas manifestaciones, incluida la distancia con el verso libre simbolista francés procedente de la prosa musical. Acertadamente, Utrera Torremocha precisa el origen romántico-bíblico de la apelación al versículo antes que su irrupción entre los simbolistas (1999 55). Por lo tanto, en el caso de *Los papeles salvajes* esto debe ser proyectado con el mayor cuidado, especialmente en lo que hace a la comprensible tentación de verificar una dominante de intertextos *únicamente* surrealistas. Aunque en lo que concierne a la poética marosiana sería un despropósito renunciar a la gravitación de dichos intertextos, fuerza es decir que una de las mayores referencias de su escritura es el *Cantar de los cantares*, que, por otra parte, quiero constatar, es declarado por la autora como su obra dilecta del *Antiguo Testamento*.

Según afirma con acierto Isabel Paraíso, “el versículo libre (...) resulta de la adaptación al español del verso de Walt Whitman” (1985 323), lo que permite apreciar su empleo por fuera y antes de la tradición surrealista, pues penetra decisivamente en la poesía latinoamericana durante el período modernista y por obra, fundamentalmente, de Rubén Darío. Sin embargo, Paraíso observa que la influencia whitmaniana en el versolibrismo hispánico es bastante menor durante el Modernismo, pero que sí resulta significativa en el período correspondiente a las vanguardias históricas (1985 63). Por su parte Victoria Utrera

Torremocha también relativiza la incidencia del versolibrismo whitmaniano “ya que el versículo –o verso libre largo- en Europa aparece después del verso libre simbolista, como es el caso de (...) Claudel o Perse” (2000 55).

Ahora bien, la potente interpelación poética de Rubén Darío en América Latina, particularmente en el Río de la Plata, es en rigor indiscutible. Por un lado conviene reparar en cierta divergencia histórica a propósito de una recepción incidente del versículo whitmaniano por parte de los modernistas hispanoamericanos respecto de sus contemporáneos europeos. En el caso hispanoamericano esa clase de acogimiento del parece ser efectivamente anterior, al tiempo que simultánea, con la recepción del *vers libre* procedente de los simbolistas franceses. Resulta elocuente que la primera traducción en libro de la obra poética de Walt Whitman al español, bajo el título de *Poemas*, sea realizada y prologada por el poeta modernista uruguayo Álvaro Armando Vasseur (1878-1969), quien la hace publicar en 1912 por Editorial Sempere y Compañía Editores S.A., de Valencia. Sabido es que Vasseur, uno de los principales promotores de la estética modernista en ambos márgenes del Río de la Plata, próximo a Rubén Darío (a la sazón radicado en Buenos Aires) y a Leopoldo Lugones, traduce a Whitman del italiano y no del inglés, lengua esta última que no maneja. El empleo poético del versículo whitmaniano se materializa, entre otros poetas uruguayos, en el

propio Vasseur (*Cantos del penitente*, 1912), pero se extiende entre sus contemporáneos y sobre la generación siguiente.

No obstante, la distancia de semejante “whitmanismo” modernista es ostensible, por ejemplo, cuando se compara dicho fenómeno con su ocurrencia en el proceso poético español, tal como lo describe Isabel Paraíso. Ello viene a corroborar, por un lado, ciertos rasgos distintivos de una modernización métrica propiamente hispanoamericana, objetivada en la liberación del verso métrico a cargo de las variantes del versículo. Por otro lado, el empleo de sus conformaciones más libres por parte de surrealistas hispanoamericanos,⁶⁰ dialoga con el inexcusable antecedente de las conquistas estéticas que al respecto llevan adelante los modernistas en el plano mencionado.

A continuación, quiero incluir el fenómeno del versículo dentro de una hipótesis de “obstaculización” generada por los signos gráficos de pausa, la cual se deja describir como un caso de disociación entre la pausa y el sentido, hecho que según Cohen constituye, según ya subrayé, un rasgo distintivo del verso.⁶¹ La

⁶⁰ A título de ejemplo en el empleo del versículo surrealista hispanoamericano, véanse como mínimo los casos de los argentinos Aldo Pellegrini y Enrique Molina, los chilenos del grupo *Mandrágora*, como Braulio Arenas, el Pablo Neruda de las *Residencias*, los peruanos César Moro y Emilio Westphalen, Octavio Paz y buena parte de los surrealistas mexicanos, o, incluso, las acciones solitarias de los ya referidos uruguayos Selva Márquez y José Parrilla entre tantos otros contemporáneos y posteriores, como las argentinas Olga Orozco y Alejandra Pizarnik.

⁶¹ A propósito del poema en prosa, el especialista francés lo considera, en virtud de la ausencia del ritmo específico del verso, un “poema semántico” (Cohen 1973 11-13); por los mismos motivos, no vacila en cotejar su apariencia con la

pausa que detiene el proceso del sentido gramatical en el verso (y en el versículo, sea libre o no) es la denominada pausa métrica, cuya tendencia a la asimetría con la pausa sintáctica genera una restricción (sea de alto o bajo impacto) en el período frástico. La asociación cultural entre verso y lenguaje poético toma un atajo y se reintroduce en el poema en prosa de Marosa di Giorgio, adoptando la forma de la pausa prosaica impertinente. De hecho, este valor disociado que, en consonancia con la tradición, funge como connotador de lenguaje poético, convierte a las pausas gráficas impertinentes de *Los papeles salvajes* en un segmentador ambiguo: en ciertas circunstancias predomina una función equivalente a la de la pausa métrica de verso; en otras, prevalece la función de pausa interna impertinente que hace de la prosa un artificio defectuoso, corregible pero a su vez productor de extrañamiento. En ese sentido, cabe admitir que la anfibología radica en la diversidad distributiva de los signos diacríticos, los cuales por momentos mantienen una relación fluida y homogénea con el cotexto inmediato, del mismo modo que en otras instancias irrumpen con un giro de distorsión. En realidad, la ambigüedad proviene de un juego de connotaciones recíprocas: mientras las impertinencias pausales proporcionan un tinte poético y rítmico-métrico a la prosa “defectuosa”, esta otorga un tinte de “imperfección” infantil a la composición poética. Es decir que una dimensión no termina de retirarse de la otra y viceversa,

de “poesía mutilada”, concepción no exenta de problemas y que no voy a someter a discusión aquí (53).

estableciendo de esa forma una circularidad constante de los efectos.

Semejante acontecimiento es, en mi concepto, un significativo intensificador de la condición lírica del poema en prosa marosiano. Por eso sostendré que el desplazamiento del verso por la prosa encuentra su retorno más marcado y no menos paradójico (sin contar, naturalmente, las repentinas apariciones de composiciones en verso en *Los papeles salvajes*) mediante estas construcciones pausales anómalas. Pese a que no abundaré en detalles sobre el asunto, corresponde recordar que uno de los antecedentes más rutilantes con respecto a las dislocaciones de las pausas lo constituyen los ya mencionados poemas en prosa de Arthur Rimbaud, particularmente mediante el empleo de guiones que motivan implosiones pausales inéditas, en el trayecto que va desde “la prosa más densa y entrecortada de *Une Saison en enfer*, para culminar finalmente en la maestría técnica y formal de los genuinos poemas en prosa de *Illuminations*” (Utrera Torremocha 1999 149). La implosión rimbaldiana fracciona en inflexiones convulsas la voz poética, para de ese modo instalar el nuevo orden de una subjetividad que se propone

devolver a la palabra su verdadera magia y misterio, liberándola de las ataduras sintácticas y llevándola así a los extremos de la falta de lógica y de causalidad que derivan en el absurdo, la falta de sentido y la nada (Utrera Torremocha 1999 150).

En tercer lugar, creo importante repetir que las estructuras impertinentes a las que vengo aludiendo se generan sobre un estado coexistente con ese conjunto mayoritario de estructuras pausales que ofrecen mayor grado de pertinencia, a partir de las cuales *también* se conforma la textualidad de los poemas en prosa de la autora salteña. Creo que la aclaración es imprescindible pues describe un estado de tensiones y no de uniformidades, las que tanto ocurren en la superficie sincrónica de un texto como en la diacronía que expone una serie de acentuaciones y atenuantes durante el trayecto histórico de *Los papeles salvajes*.

1.2. Signos diacríticos y signos de infancia

En la escritura de *Los poemas salvajes* se reconocen tipos de pausa -sobre todo las establecidas por signos gráficos de coma- que varían hacia un cierto exceso de rigidez, por más que no lleguen a concebirse como deliberadamente impertinentes. Tal es el caso del segundo ejemplo, tomado de *La falena*, en el que la coma posterior a la conjunción adversativa (“pero”) cobra la apariencia de una corrección extrema. Estos usos, bastante frecuentes en Marosa di Giorgio (Gandolfo 1995), bien pueden albergar connotaciones asociadas con cierta mimesis de escritura infantil. Dicho acontecimiento no deja de sugerir un vínculo con determinadas modelizaciones prescriptivas para la lectoescritura procedentes de la escuela primaria oficial uruguaya. En lo que

atañe a conceptos y prácticas de la enseñanza de la lengua y de la escritura, con el propósito de que el niño consiga acceder a las competencias para una redacción comprendida en términos institucionalmente “correctos”, una de las acciones reconocibles de la docencia escolar se configura por la práctica de los “dictados” mediante voz elevada en clase, los cuales forman parte de un repertorio tradicional de registros magisteriales.⁶²

Durante la prolongada tradición de metodologías analíticas para la formación de competencias de lectura y escritura en la escuela primaria pública uruguaya moderna –tradición cuya hegemonía llega hasta algo más de la primera mitad del siglo XX-, resulta constatable la existencia de una práctica histórica sostenida. Según ésta, las maestras emplean, entre otras técnicas, la del dictado de textos apelando a una pronunciación sobremarcada que acentúa diversos valores lingüísticos contrastivos en el seno de los enunciados. Una de las consecuencias de dicha técnica, motivada por varios fines didácticos a un tiempo (ortográficos, morfológicos, sintácticos, estilísticos, etc.), es el “forzamiento” consistente en proporcionar énfasis suprasegmental de pausación a los lugares en que aparecen comas cuyas funciones son exclusivamente sintácticas. Ello sucede, por ejemplo, con aquellas que aíslan el vocativo del

⁶²Para la lingüista uruguaya Beatriz Gabbiani, “se puede considerar el habla de las maestras como un “registro”, es decir, como una forma convencional de hablar relacionada con un determinado rol, forma que a su vez identifica a ese rol en particular” (2000 123).

resto de la oración, o con las que preceden a ciertas proposiciones consecutivas, explicativas y coordinadas adversativas.

Cuando la aludida práctica entabla esta coincidencia, el resultado es la distorsión de la mimesis de la fluencia oral y aun de la comprensibilidad, con arreglo a todos los aspectos de una vocalización librada a los valores prescriptivos de la redacción escrita, los que terminan por imponer sus modelizaciones. Puesto que en la infancia escolar –sobre todo durante los primeros años– aún no se han consolidado las competencias elementales, el niño experimenta que la escritura correcta suele obtenerse por una suerte de “hiperpausación”, excedente que hace a la distancia con una oralidad autocomprensiva y que funciona simultáneamente como norma analítica, signo de autoridad y modelo de ejecución a seguir. Le asiste razón a Walter Ong cuando afirma que la escritura es evidentemente una tecnología y que “las tecnologías no son solo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan a la palabra” (1993 85). Ahora, si en comparación con la oralidad -que para Ong es la creadora primaria y “natural” de la vida consciente, aun desde profundidades inconscientes-, la escritura “introduce división y enajenación, pero también una mayor unidad”, a la vez que “intensifica el sentido del yo y propicia más acción recíproca consciente entre las personas” (Ong 1993 172-173), debe considerarse que las mencionadas prácticas escolares de

escritura y de oralización secundaria estrictamente refleja comportan una suerte de enajenación duplicada.

Consecuentemente, una redacción postulada como “correcta”, dirigida por la vía del dictado con sus instrucciones prosódicas bien explícitas, propone una multiplicidad de signos gráficos de pausa que fungen como modelo de escritura. Los mismos, por lo demás, se trasladan al desarrollo de un modelo de lectura, sin descartar las conminaciones para una expresión oral “depurada”, la cual se funda en cierta idea de “escribir bien”. Parece obvio que a los niños escolares aún no les resulta discernible el empleo disyuntivo entre signos gráficos de pausa que corresponden a funciones sintácticas y el de aquellos que remiten más claramente a la “respiración” entonacional de los enunciados. Por esa razón es habitual el caso de redacciones escolares que presentan, frente a requerimientos de mayor competencia, una afanosa tendencia a la multiplicación de pausas, la que suele materializarse mediante la combinación de distribuciones pertinentes e impertinentes de los referidos signos gráficos. Esta práctica escolar contribuye a la imagen de una prosa defectuosa, forjada en la impericia de competencias que aún no han sido conformadas.

Sin embargo, en el contexto de la poesía de Marosa di Giorgio dicho fenómeno expone dos direcciones que conectan sus sentidos mutuamente: aquello que en la escritura escolar es función de estilo normativo, ahora se vuelve ruptura, infracción

poiética del canon;⁶³ mientras, lo que en esa escritura designa intención canónica en cuanto acceso a cierto estado “maduro”, a la proyección “adulto” de una redacción que aún no consigue consumarse en esos términos, sugiere, de modo paradójico, la identificación con marcas escriturales de infancia. Justamente, cuando observamos la proyección confluyente de estos rasgos en *la composición* de los poemas en prosa de *Los papeles salvajes*, resulta indudable que nos encontramos ante una penetrante semiotización poética del discurso de infancia. Ésta, a la vez que cimenta el orden enunciativo, se enrolla temáticamente en su calidad de objeto dentro de las complejas dimensiones del mundo poético de Marosa di Giorgio.

⁶³ Es interesante, por otra parte, observar la relación que puede establecerse entre el efecto de detención provocado por las pausas de la prosa marosiana y algunas afirmaciones de Viktor Shklovski sobre las características del lenguaje poético. Ya en 1914, en un temprano ensayo titulado “La resurrección de la palabra”, el joven futuro “formalista” sostiene que “el lenguaje de la poesía es un lenguaje difícil, complicado, lento” (Todorov 1990 28). Poco después, ya en época de la OPOIAZ, afirma: “La lengua de la poesía es así una lengua difícil, oscura, llena de obstáculos” (Shklovski 1987 69). Dos años más tarde escribe: “El camino tortuoso, el camino en que el pie siente las piedras, el camino que vuelve atrás, ése es el camino del arte. La palabra se aproxima a la palabra, la palabra toca la palabra tal como una mejilla roza la otra. Las palabras se dislocan y en lugar de un solo complejo, en lugar de la palabra pronunciada automáticamente, arrojada como una tableta de chocolate por una máquina automática, nace la palabra-sonido, la palabra-movimiento articulatorio.” (Shklovski 1992 123-124). Si bien los conceptos de Shklovski manifiestan una clara dirección teórica, resulta evidente que la misma se configura bajo la proyección de la estética vanguardista. En buena medida, la práctica poética de Marosa di Giorgio realiza procedimientos singulares que ponen en escena a la *ostranenie* formalista, heredera directa de los futuristas y, en una línea más honda que atraviesa al conjunto de las vanguardias, de los románticos y simbolistas.

En definitiva, a la hora del análisis conviene conjeturar qué significación cabría atribuir a estos bordes, es decir, a la demarcación de límites, correspondencias e implicancias entre los connotadores de discurso poético y los que refieren a discurso de infancia. Comprender semejante práctica de escritura, caracterizada por el hecho de que ambas redes semánticas ofrecen niveles de imbricación heterogéneos, requiere un análisis de los procedimientos y las formas que suscitan en los lectores la expansión de diversos efectos de sentido, teniendo en cuenta, asimismo, las diferencias constructivas de unos y otras en el transcurso histórico de *Los papeles salvajes*. Pero por sobre todas las cosas considero impostergable ratificar el carácter necesario y no contingente de la relación entre unos y otros connotadores. Tal acontecimiento ocurre en la medida en que, aún en sus formas más oblicuas y solapadas, las líneas de contigüidad que terminan por diseñar una superficie común jamás desaparecen. En otras palabras, si se acepta que los textos marosianos proceden de las dinámicas de dichas líneas, éstas, en lugar de proponer entre sí operaciones de negación, es decir contradictorias, despliegan sus movimientos mediante operaciones de aserción, es decir implicativas.

Se trata de un fenómeno que presta singular huella de unidad al conjunto de las composiciones de *Los papeles salvajes*, huella que con distintos grados de intensidad atraviesa indisimuladamente las diversas épocas y títulos que conforman el

volumen. Sin embargo, conviene insistir en la conveniencia de abocarnos a una fenomenología de las lecturas, la cual no debería prescindir de sus articulaciones con la productividad que tales textos postulan, concentran y habilitan dentro de ese continuo acoplamiento entre enunciados que pertenecen a formaciones que aquí propongo con las denominaciones de ‘discurso poético’ y ‘discurso de infancia’ extrapoético.⁶⁴

Resulta gravitante estudiar la aludida contigüidad connotativa y las complejas relaciones que se establecen entre los estatutos de ficción y los de no ficción en la obra de la poeta uruguaya. Dicha hermenéutica será posible cuando se contemple a tales estatutos, según la concepción que vengo sosteniendo, a partir de una fenomenología que considere las experiencias receptivas en función de las trazas textuales, problemática que aunque se corresponde sustancialmente con el tema del presente

⁶⁴ No es objeto del presente trabajo concentrarme en líneas analíticas de procedencia semiótica. Sin embargo, de compartir el concepto de ‘isotopía’ según la perspectiva greimasiana, es decir como conjunto redundante de categorías semánticas que permiten la lectura uniforme de un texto, y, más cerca de François Rastier, en “una perspectiva interpretativa [que] conduce a alejarse del inmanentismo” del texto, sobre todo en lo que hace a “la construcción o la identificación de sus isotopías” (Rastier 2005 10), cabe señalar que los poemas de *Los papeles salvajes* son interpretables como superación de dos campos isotópicos que finalmente anulan sus distancias semiológicas (discurso poético/discurso de infancia). De ese modo ambos convergen en una macro-isotopía que los engloba y explica su circulación, abriendo las perspectivas de una semántica interpretativa a cuyo cargo queda describir la constitución hermenéutica, precisamente, de esa nueva isotopía de dimensiones mayores.

capítulo, por sus necesidades de desarrollo particular deberá ser objeto del siguiente.

Capítulo 2

Poesía e infancia:

continuidad de connotaciones y de mundos

2.1. *Excurso* teórico: semánticas ficcionales, mundos literarios, horizontes de realidad

La obra poética de Marosa di Giorgio ofrece distintas formas y grados de continuidad entre procesos connotativos identificados con representaciones textuales de 'infancia' y de 'lenguaje poético' respectivamente. En realidad, ambos se desenvuelven por medio de una dinámica metonímica de constante proyección relacional. Esto se debe a que en los textos de la poeta uruguaya el discurrir de la infancia es el horizonte genético de la poesía, del mismo modo que la poesía es la condición de posibilidad genético-discursiva de dicha infancia. Una y otra se engarzan en el orden enunciativo de una *poiesis* recíproca, gracias a cuya particular potencia la entrada y salida de la representación del eventual "mundo real" por parte del lector adopta el trazado de un movimiento que, por lo menos, puede describirse gráficamente de dos maneras:

a) como línea de frontera ('mundo ficcional/mundo no ficcional') diluida de antemano;

b) como “circunferencialidad” de dos líneas trenzadas que conforman la forma y la fuerza de una misma cuerda.

A través de cualquiera de las dos imágenes, la binariedad revela una invalidación *a priori*. Por lo tanto, si incluso se acepta la figura de una cinta de Moebius, no puede sostenerse que la misma funja como procedimiento que llama la atención sobre sí en tanto estructura excepcional de las relaciones entre los mundos que postula la ficción literaria y los mundos posibles de la realidad, tal como sucede en ciertas prácticas de la narrativa fantástica cortazariana. Contrariamente, en la obra de Marosa di Giorgio el valor “transgresivo” de un *continuum* a lo Moebius está quebrado por un decisivo movimiento anterior. No existe en ella la pre-visión de dos mundos cuya separabilidad sospechosa conduzca a un relato que en tal o cual sentido ofrezca el proceso de su desmitificación. De concebirse en dichos términos, ello significaría que ese relato descansaría sobre la superación de una diferencia que, sin embargo, permanecería paradójicamente “sobremarcada” gracias al continuo contraste ontológico con el “mundo real” (en rigor y más apropiadamente, “mundo no ficcional”), y, semióticamente, con la realidad hipostasiada de los realismos literarios. La ausencia de un énfasis en clave de Moebius constituye un rasgo distintivo poderoso del mundo de los textos de Marosa di Giorgio, fenómeno que colabora significativamente con

la solidificación de ese mundo en tanto mito y no como crisis fantástica, por así llamarle, de ciertos estatutos realistas.

Aun compartiendo plenamente afirmaciones como la de Karlheinz Stierle, para quien desde Mallarmé el poder ficcional se expresa en una autorreflexividad tal que impide de antemano la recepción cuasipragmática⁶⁵ de sus textos (Stierle 1987 129-130), las representaciones de la realidad jamás resultan desvinculables de las experiencias de lectura. La siguiente reflexión de Stierle, enmarcada en la teoría de la recepción de textos ficcionales literarios, también apunta en esa dirección:

La autorreflexividad de la ficción no implica su autonomía en relación con el mundo real. El mundo de la ficción y el mundo real están relacionados de manera que el uno es horizonte del otro: el mundo aparece como horizonte de la ficción, y la ficción como horizonte del mundo (Stierle 1975 [Mayoral 1987 131])

En efecto, semejante autorreflexividad (que necesariamente comprende un nivel de orientación autorreferencial) no implica,

⁶⁵Para Karlheinz Stierle existe “una forma de recepción de textos de ficción que se puede llamar recepción cuasipragmática”, en la cual “el texto de ficción es superado en la marcha hacia una ilusión ultratextual causada por el lector mismo a estímulos del texto” (104). En efecto, Stierle sostiene que la recepción cuasipragmática de textos ficticios ha tenido en la figura de Don Quijote un caso paradigmático, ya que el personaje cervantino es un “símbolo del receptor al que la ficción se le cambia con tal fuerza en ilusión que ésta acaba ocupando el lugar de su realidad” (108). Por su parte, José María Pozuelo define con claridad poética de la ficción cervantina, en un rejuego que instala necesariamente esas posibilidades de recepción (1993 31).

para el investigador alemán, autonomía absoluta, ya que si así fuera no se podría vincular la ficción con algún concepto de la realidad. Es decir que ni siquiera habría lugar para una articulación con el lenguaje y, en consecuencia, no sería posible conformar algún tipo de recepción. En función de ello conviene insistir en que si bien la poética autorreflexiva de Mallarmé “atacó infatigablemente la recepción cuasipragmática como incapacidad para leer” -en la medida en que para el autor de *Un coup de dés* “la ficción es un esquema que se refiere a sí mismo” (Stierle 1975 129)-, en ningún caso consiguió anular esa condición doble y relacional de mundo y horizonte.

Ya mucho antes, en las investigaciones llevadas a cabo por Jan Mukarovsky durante los años treinta -época en la que, apelando a las herencias formalista y praguense, define el carácter semiológico del arte-, el estudioso checo aborda la dimensión signífica de la poesía una vez que sitúa sus conceptos, tal como aclara Emil Volek (Mukarovsky 2000 67-73), más cerca de Edmund Husserl que de Ferdinand de Saussure.⁶⁶ Precisamente, dado que para Mukarovsky la enunciación poética se concentra en la realidad intencional y no en la trascendente, de una u otra forma y bajo ciertas circunstancias, esta primera influye sobre las

⁶⁶ Es durante este período que Mukarovsky se plantea frecuentemente la relación entre lenguaje poético y realidad, así como del establecimiento de las conexiones de la misma con un conjunto de precisiones conceptuales fundamentales, como son las de signo autónomo, signo comunicativo, realidad intencional y realidad trascendente.

determinaciones de la segunda. En tal sentido, puesto que en cuanto signo “la obra artística puede tener una relación indirecta con la cosa designada, por ejemplo, metafórica o de algún otro modo oblicua, sin dejar de apuntar a esa cosa”, debe considerarse que es en función de dichas articulaciones que una obra se refiere “al contexto total de los fenómenos sociales” (Mukarovsky 2000 91). En otros términos, que la realidad intencional del poema siempre “apunta”, a través de la referencia a las cosas designadas, a una realidad trascendente que en esa medida resulta resemantizada.

Desde una perspectiva diferente, Jacques Rancière sitúa una genealogía romántica de la autorreflexividad, así como de las consecuencias autotélicas del arte y de la reflexión artística en función de la condición autorreferencial del lenguaje. Remitiéndose a Novalis, para quien “todos ignoran justamente lo que es propio del lenguaje, a saber, que no se ocupa, sencillamente, más que de sí mismo” (Rancière 2009 59), el filósofo francés precisa los alcances de esta concepción, la cual de ninguna manera deriva en formalismo ni en autosuficiencia:

La fórmula de Novalis no puede ser interpretada como la afirmación de la intransitividad del lenguaje, opuesta a la transitividad comunicativa. La oposición misma constituye un claro artefacto ideológico (60).

Y agrega poco después:

El lenguaje solo es autosuficiente porque las leyes de un mundo se reflejan en él. Este mundo puede adoptar diversas figuras, de aspecto más o menos místico o racional. Para Novalis, que se inspira en Swedenborg, es el “mundo interior de los sentidos” y constituye la verdad del otro mundo (...) Pero otro adepto de Swedenborg, Balzac, sabrá volver equivalentes ese mundo interior de los sentidos y la anatomía de una sociedad. A partir de ese momento el lenguaje va a decir, en primer lugar, su propia procedencia [que] puede estar relacionada tanto con las leyes de la historia y de la sociedad como con las del mundo espiritual (61-62).

En consecuencia, continúa Rancière, si la esencia de la poesía es una con la esencia del lenguaje,⁶⁷ ello se debe a la identidad de este último con la ley interna de las sociedades. Por eso advierte que la contradicción entre el carácter social y autorreferencial de la literatura es un hecho aparente y en suma

⁶⁷ No es indiferente el hecho de que en sus *Monólogos*, redactados hacia 1799, el joven Friedrich Schleiermacher, figura fundadora de la hermenéutica romántica y estricto contemporáneo de Novalis, expresara en los siguientes términos las complejas tensiones entre lenguaje, comunidad e individuación:

“Verdaderamente, la magia del lenguaje sirve solamente al mundo, no a nosotros. Ofrece signos exactos y bella profusión para todo lo que se piensa y vive en el sentido del mundo. El lenguaje es el espejo más claro del mundo, una obra de arte en que se da a conocer el espíritu. Para nosotros es todavía tosco e informe, constituye un pesado instrumento de la comunidad. ¡Cuánto tiempo embaraza al espíritu sin dejarle conocerse a sí mismo! Por su causa pertenece éste al mundo y antes de encontrarse a sí mismo tiene que desprenderse paulatinamente de sus lazos” (Schleiermacher 1980 66).

paradójico, ya que la obra literaria “expresa la sociedad ocupándose de sí misma, es decir de la manera como las palabras contienen un mundo” (62). Eso explica, para Rancière, que un desdoblamiento poético de todas las cosas pueda ser interpretado de un modo místico o positivista, lo cual permite inferir, tal como la coexistencia de Swedenborg y Cuvier en el prefacio de *La Comedia humana*, que ambas potencialidades son en definitiva producto de una misma realidad. Por cierto que semejante inevitabilidad de lenguaje y literatura como espejos del mundo y, a su vez, como espejos de sí mismos, resulta una de las claves de superación de la dicotomía entre el arte por el arte y el arte como reflejo o refracción social. En suma, según esta línea de pensamiento, las novelas de Émile Zola no representan la antítesis del castillo de pureza mallarmeano, sino la expresión de una misma legalidad que comporta un más allá de eventuales contradicciones entre poéticas de la transitividad o de la intransitividad.

Resulta conveniente, antes de seguir adelante, acordar con José María Pozuelo Yvancos –quien retoma conceptos de Lubomir Dolezel- que “el principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y plausibilidad compositiva de los particulares ficcionales”, por lo que “el Londres de Dickens no es más verdadero que el “país de las maravillas” de L. Carroll” (1993 138-139). Por lo tanto, los mundos ficcionales de la literatura se comprenden dentro de una misma semántica de

mundos posibles y, tal como en principio determinó Félix Martínez Bonati, todos son producto de “frases auténticas imaginarias” (1960 97-103). Ello permite pensar que, en efecto, determinaciones categoriales como las que ya referí en el segundo capítulo, es decir “realista”, “fantástico”, “feérico”, “maravilloso” o “mágico” (con todas sus variaciones posibles), no son más que designaciones estilísticas diversas dentro de una ontología común, la cual admite, en consecuencia, distintos tipos de mundos (Martínez Bonati 1992).

En el proceso de sus investigaciones sobre el tema, Lubomir Dolezel, para quien “en el sistema semiótico llamado literatura, las entidades ficcionales deben su existencia a un tipo especial de texto constructor de mundos, el texto ficcional” (1999 209), da un paso más al referirse a las metaficciones que contienen a sus “autores” designados con sus nombres propios. Estas metalepsis extremas, de las que podrían ofrecerse múltiples ejemplos –Dolezel escoge la novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*-, terminan por confirmar la concepción de homogeneidad ontológica en la semántica de los mundos ficcionales:

No es posible mantener la combinación imposible de personas reales (autor, lector) y de personas ficcionales, que parecía ser el rasgo constitutivo de la metaficción, a la hora de construir mundos: el autor y el lector resultan absorbidos por el mundo ficcional, quedan reconstruidos

como dobles ficcionales y desaparece la contradicción ontológica (Dolezel 1999 239).

Según esta línea de pensamiento, es necesario convenir que en el mundo de Marosa di Giorgio las chacras salteñas, situadas a quinientos kilómetros al noroeste de Montevideo, son tan ficcionales como las apariciones de la Virgen María en el huerto familiar, o la de una niña transportada por luciérnagas durante la noche. Del mismo modo, también lo son las figuras nombradas de los padres, Clementina Médici y Pedro di Giorgio, como igualmente la de la propia Marosa, la de su hermana Nidia, la de sus abuelos, la de sus primas y del mismo modo la de otros miembros de la familia.

2.2. Mundo poético y realidad ultratextual

Una vez aceptadas las precedentes precisiones sobre la semántica de los mundos ficcionales literarios junto con el reconocimiento de esa dimensión extrema que implican los casos de metaficcionalidad –los cuales, como queda dicho, absorben hasta las representaciones nominadas de “personas reales” que incluyen la de la “autora” representada-, se hace pertinente avanzar de modo articulado a una posición que tenga en cuenta la significación de las observaciones establecidas por Karlheinz Stierle.

Primeramente, quiero subrayar que aunque desde el punto de vista teórico acordemos la plenitud del mundo ficcional de las obras literarias, ese horizonte de realidad general al que se refiere Stierle en el contexto de la recepción de textos ficcionales, efectivamente nunca desaparece. Esto entraña, a mi juicio, un principio de diferencia relacional, ya que, más allá de la donación recíproca de horizontes, únicamente es dable pensar en *uno* de ellos a partir de la estricta presuposición del *otro*.

Ahora, si bien en toda obra literaria categorías descriptivas como las de 'ficción' y 'no ficción' tienen que resultar, desde un punto de vista teórico, ontológicamente discernibles (pues una y otra son generadas por hablantes imaginarios), nada impide que ciertas líneas fundamentales del proceso histórico-literario moderno (inaugurado decisivamente por *El Quijote*) hasta las de más estricta actualidad, estas categorías experimenten un marcado y sostenido efecto de inestabilidad. Obviamente, ello pone en jaque las fronteras de los mencionados estatutos a través de un enclave retórico que, en lugar de anularlos como tales, es capaz de forzar sus límites, para entonces no solo exponer las mediaciones de la autorreflexividad literaria, sino las de toda referencia a una realidad extraverbal, fenómeno que deviene en una metáfora epistemológica que concentra su función crítica sobre la literatura, el mundo y sus representaciones en los procesos de producción y lectura.

La vigorosa autonomía del mundo poético de Marosa di Giorgio esfuma, en virtud de las peculiaridades de su mimesis, la patencia de una 'realidad' externa reconstruible a la que, por fuerza de la función extensional de los textos, pudiera conferírsele los rasgos o contornos de un referente verificable. Justamente, a nivel de los efectos resulta importante destacar que el debilitamiento de la aludida discernibilidad de los mencionados estatutos ontológicos trae aparejada, además, la subversión de la memoria cultural de una separación posible. No solo esta dicotomía concreta y sus límites son puestos en cuestión, sino la propia noción de límite que nos permite pensarla, vale decir, la entidad categorial que posibilita dicho pensamiento.

Por supuesto que la problematización y, en suma, la suspensión de cualquier realidad referida mediante la escritura debe ser concebida, de acuerdo con Paul Ricoeur, como producto de la "eliminación del carácter mostrativo u ostensivo de la referencia [la cual] hace posible el fenómeno que llamamos *literatura*, donde toda referencia a la realidad dada puede ser suprimida" (2001 106). Para el filósofo francés, dicha supresión referencial del mundo dado alcanza condiciones extremas en la práctica de ciertos géneros de la literatura escrita. De ahí que afirme lo siguiente:

La función de la mayor parte de nuestra literatura parece ser la de destruir el mundo. Esto vale para la literatura de ficción –cuento, novela breve, novela, teatro-, pero también para toda la literatura que se puede

considerar poética, donde el lenguaje parece glorificado por él mismo a expensas de la función referencial del discurso ordinario (2001 106-107).

Es en esta función destructiva y en la “glorificación” poética del lenguaje que la provoca que *Los papeles salvajes* activan una intensa y radical fundación de mundo. El horizonte de “realidad”, altamente mediado, apenas deja una marca, una memoria, un delgado efecto que da lugar a una especie de resto referencial en la poesía de Marosa di Giorgio. En el comienzo de uno de los poemas de *La liebre de marzo*, la voz enunciativa evoca el día del cumpleaños que consagra la mayoría de edad de la joven en el ambiente de las chacras y del campo:

Quando cumplí dieciocho años, se celebró en todo el campo, fue como una caza, como una guerra; mi padre partió a los bosques, a la selva, en busca del jabalí y los lobizones. Subió una aurora en mitad de la noche. Mi madre tenía corona de flores rojas, de las que caía vino como un velo; mis primas y mi hermana iban desnudas, levemente inquietas, levemente seguras. Yo iba desnuda bajo la gasa que llameaba como el rocío, bajo ese humo brillante.

(*La liebre de marzo* [1981] LPS I 2000 313-314)

Ciertamente, la escena representa lugares y acontecimientos reconocibles dentro de un orden “realista” originado por un bajo rango de distorsión respecto de lo que se deja reconocer por “realidad”: el campo uruguayo, el padre que

sale a cazar un jabalí para la celebración del cumpleaños, la presencia familiar conformada por la madre, la hermana y las primas. Sin embargo, en el nivel léxico (en lugar de ‘montes’ emplea “bosques” y “selvas”, lexemas de uso designativo inhabitual para la naturaleza del Uruguay), en la conjunción sin transiciones del plano legendario (“y los lobizones”), así como en la imponente ritualidad erótico-pagana de la madre y de las jóvenes reunidas, la realidad se va “desrealizando” inexorablemente, encendida por el foco disruptivo de una luz auroral que no coincide estrictamente con los tiempos y procesos propios o regulares de la naturaleza designada.

Para expresarlo en otros términos, la enciclopedia del mundo real, que siempre funciona en el horizonte de la lectura, es puesta continuamente en tela de juicio por la enciclopedia ficcional del mundo poético de Marosa di Giorgio. Sin embargo, los lectores de *Los papeles salvajes* experimentan una ambigüedad continua en cuanto a la distancia y a las zonas de tensión entre las dos enciclopedias. El universo de los huertos, chacras y campos del litoral salteño, a orillas del Río Uruguay, con sus olivos y naranjales, con sus tipos sociales, su hábitat, sus animales, resulta transfigurado por una ficción en la que se producen numerosos y heterogéneos grados de interpenetración entre componentes y procesos de aspecto irreal junto a los de ese mundo reconocible. *Los papeles salvajes* inducen a unas experiencias de lectura en que la evidencia enciclopédica del mundo real sobrevive al costo

de una semiosis que resquebraja su solidez *sin terminar de contradecirla*. Efectivamente, la enciclopedia ficcional que convoca el mundo poético de Marosa di Giorgio no aspira a convertirse en réplica desviante de la enciclopedia real, sino más bien en el cuestionamiento de su insuficiencia y en la serena amenaza del dominio cognitivo ejercido por la primera sobre la segunda. En otras palabras, que la realidad intencional se desplaza sobre la realidad trascendente ejerciendo una redescipción de lo que los enunciados de una serie de discursos sociales “comunicativos”, con sus sistemas de valores implicados, dicen y estabilizan a propósito de esta última. Así, valga como ejemplo la visión del campo del Uruguay, con sus animales y su cielo, que aflora en un poema de *La liebre de marzo*. Pero la geografía reconocible, la planicie y la penillanura, en equilibrio con la fauna, que el discurso de los textos escolares uruguayos comunica y estandariza con reverberante apología paisajística y que procura reificarse como realidad trascendente, termina desbordada por la “desrealización” que la realidad intencional de esta mirada de aspecto ambiguamente infantil ocasiona. El conjunto refigurado desaloja y pone en crisis las eventuales certezas de la realidad trascendente y, por ende, el carácter relativamente ilusorio de toda ultratextualidad. Transcribo íntegramente el poema:

Qué país fascinante es mi país. Tan plano. Con los animales pintados en el pasto. Y las casas, solitarias, a lo lejos, una verde, esa rosada, otra celeste. Y hay una estrella en mitad de la tarde –no sé

cómo-, un jazmín, de corona de llama, y, por un instante, la estrella baja, y los animales huyen aterrados; pero, la estrella retorna a su sitio, y los animales vuelven a sus sitios. Y la casa verde, mucho más allá (porque es la misma) ya es rosada, y delante tiene un árbol o no tiene nada.

Cruzan espíritus por aquí y por allá.

Huyen las lagunas y los cerros, los negros emponchados, y todas las cosas están con alas.

(*La liebre de marzo* [1981] LPS I 2000 313)

Ahora, si tal como lo manifiesta Mukarovsky hacia 1934, en el lenguaje poético “la relación con la realidad trascendente está debilitada” (2000 79), mientras su concentración intencional y la orientación al signo deviene en primera intensidad, ello de ninguna manera significa que la autotelia poética represente la muerte del vínculo con la comunicación referencial y las realidades designadas. Y lo que es más, tal como señala el semiólogo praguense, aunque un poeta

no haga nada más que desvelar para la conciencia lingüística del lector cierto aspecto del lenguaje, poner este aspecto en el centro de atención, reorientar con respecto a él toda la construcción lingüística del poema y ensayar todas sus posibilidades y variantes, ya con eso habrá logrado que de allí en adelante la gente no solo hable sino también piense y actúe de otra manera (...) (Subrayados míos.) (Mukarovsky 2000 81)

Justamente, semejante intervención sobre las realidades de la lectura y su incidencia en la reestructuración de los objetos de

las realidades intencionales -que siempre se consagran en base a consensos colectivos en un mundo de normas y valores-, conducen al semiólogo checo a subrayar la inexorable relación del poema con la realidad, aun en el preciso momento en que ratifica la debilidad de dicho vínculo en función de la marcada orientación de la “denominación poética” sobre el signo mismo. Mukarovsky no elude el problema y va directamente al centro de la cuestión:

¿Quiere decir esto que la obra poética esté privada de toda relación con la realidad? Si la respuesta fuese afirmativa, el arte se reduciría a un juego cuyo único propósito sería el placer estético. Tal conclusión sería evidentemente incompleta. Por consiguiente, debemos continuar la investigación de la denominación poética para demostrar que el debilitamiento de la relación entre el signo y la realidad por él directamente referida no excluye la relación entre la obra y la realidad como un todo; y, más aún, que resulta en beneficio de esta relación (2000 102).

Por su parte, Emil Volek, en una línea de pensamiento próxima a la de Mukarovsky, ha formulado también el problema:

En realidad la textualidad de cualquier obra literaria siempre está relacionada con algún contexto extratextual, nunca es autosuficiente; la aspiración a la autosuficiencia representa solo uno de los límites del proyecto literario propuesto por la modernidad, límite jamás alcanzado ni alcanzable. Sin embargo, el grado y el carácter de la conexión con el extratexto varían. Lo importante es ver aquí lo que esta relación produce

y significa dentro de la propia textualidad de la obra (Volek 1985 204-205).

Antes de proseguir, quisiera aclarar que las aseveraciones que vengo efectuando sobre 'la realidad' ultratextual y su vínculo con nociones de referencia, efecto, horizonte, resto, enciclopedia, etc., en nada contradicen conceptos como los de homogeneidad ontológica de los particulares ficcionales (Dolezel), supresión referencial producida por la escritura (Ricoeur) o reflejo de las leyes de un mundo desde la autosuficiencia relativa del lenguaje (Rancière), ya que se trata de dos planos conceptuales diferentes. Esto, que comporta una precisión necesaria sobre las proyecciones de 'realidad' ocurridas dentro del plano ontológico de la ficción, se articula no obstante con el horizonte de realidad y con la enciclopedia del mundo real activada por los lectores. Procuraré, en consecuencia, explicar sintéticamente la forma que adoptan estas relaciones en *Los papeles salvajes*, retomando un concepto de continuidad connotativa cuya que mencioné en el capítulo anterior y mediante el cual intentaré explicar la circularidad fundamental –y por ende la superación dicotómica– que en *Los papeles salvajes* asumen los objetos ultratextuales y los objetos intratextuales.

2.3. Los mundos continuos de *Los papeles salvajes*

Resulta capital insistir en que el objeto dominante de la poesía de Marosa di Giorgio se vincula con un tiempo pasado que, de ser proyectado hacia el discurso autobiográfico nos llevaría a afirmar que su objeto se remonta a las representaciones de la infancia vivida en las chacras contiguas de sus abuelos y de sus padres –esta última en la intersección de las avenidas Apolón y San Martín–, situadas en las afueras de la ciudad de Salto. Se trata de un mundo rural que, según múltiples datos y referencias informativas, bien cabría ajustar a contenidos corroborables de la vida de la poeta, los cuales podrían integrarse sin mayores conflictos a una enciclopedia del mundo real en la experiencia de lectura. Sin embargo, la peculiar mutación poética de ese objeto, el proceso de su composición en el espacio de la ficción, impide que tengan lugar tanto las superposiciones coincidentes como los desvíos de una enciclopedia con respecto a la otra. Semejante acontecimiento obedece a que dicho proceso instala un territorio ambiguo que deviene en otro mundo posible, pero el cual no es concurrente con aquel que presupone la enciclopedia del mundo real.

En efecto, como ya sostuve anteriormente *Los papeles salvajes* envuelven el pasado mientras que en sus instancias más radicales asumen un discurso que cobra el aspecto de la infancia que tienen esencialmente por objeto. Se trata de una *poiesis* que,

cuando toma dicha dirección, delata un sustrato romántico fundamental: por un lado, procura anular la distancia del poema con lo que dice; por el otro, se desenvuelve como poesía sentimental que necesita rescatar una naturaleza que se ha perdido.⁶⁸ El concepto del poema como aventura del espíritu hacia sí mismo, el cual comprende y rebasa la fantasía individual en concordancia con la convicción objetivista de que el mundo es poético y de él podemos extraer su palabra secreta, se erige en uno de los fundamentos románticos que “el salvajismo” de “los papeles” marosianos pone de manifiesto.

A contracorriente de cierta poesía sentimental sostenida en el desgaste retórico de algunas prácticas de la lírica en verso -que, así entendidas, terminan por integrarse a un orden poético institucional “prosaico”-, la prosa “salvaje” de los poemas marosianos procura desarrollar, paradójicamente, la energía sentimental de una naturaleza originaria que ha de ser reconquistada de manos de la lengua del prosaísmo. Es en el territorio de la infancia que esta energía habita e impregna la enunciación poética, y es dentro de las relaciones de sentimiento e idealización que el conjunto de la obra de Marosa di Giorgio

⁶⁸ En el contexto de su análisis de las vinculaciones entre la estética hegeliana y el Romanticismo, Jacques Rancière se refiere a la noción de poesía sentimental, formulada por Schiller, como aquella que, “propia de la modernidad [es], la poesía de un mundo que persigue una naturaleza perdida, opone los sentimientos del corazón a la prosa del orden social o las artes y las instituciones de la civilización a las costumbres naturales (...) es la poesía que se comprende como una forma separada, opuesta al mundo prosaico, obligada a hacerse valer frente a él” (2009 78-79).

propone los sentidos de un mundo, tal como ya precisé antes, intensamente mitificado.

Ahora bien, a los efectos de emprender una descripción de las complejas interpenetraciones entre discurso poético y discurso con aspecto de infancia en la escritura de *Los papeles salvajes*, me parece conveniente aceptar, *grosso modo*, las siguientes premisas:

a. Entenderé por 'infancia' a un mundo ultratextual coincidente en su calidad de objeto con un segmento de la realidad trascendente, objeto que suele identificarse con una zona temporal que ocupa, en términos aproximados, poco más de los primeros diez años de una vida humana.

b. Entenderé por 'poesía' a una actividad sígnica imaginativa elaborada por el lenguaje y orientada con una función estética entre otras funciones, actividad creadora sostenida en un contexto enunciativo propio y cuyo producto es un mundo textual no coincidente en su calidad de objeto con la realidad trascendente, sino con una realidad meramente intencional que refiere y significa a la primera.

De acuerdo con dichos presupuestos, si por otra parte compartimos los planteos teóricos de Jacques Rancière detallados en el primer apartado del presente capítulo -que, por cierto, no ocultan sus raíces románticas y según los cuales un poema refiere

tanto al mundo espiritual como también, por así decirlo, al estatuto *poiético* de sí mismo-, debemos aceptar, en primera instancia, que una referencia de orientación mundana y otra de orientación poética (esta última generalmente identificada como “autorreferencia”) coexisten sin configurar contradicción. Así comprendidas, ambas referencias revelan sus recorridos hacia dos *espacios de interioridad*, por lo que me permitiré designar a la primera de ellas (el “mundo espiritual”) en términos de *interioridad ultratextual*, y a la segunda (el “mundo del texto”) en los de *interioridad intratextual*.

Sin embargo, la dicotomía referencial es superada en la medida de sus propios fundamentos. En efecto, corresponde pensar la autorreferencialidad poética subrayando el hecho de que la misma es producto del lenguaje, el cual contiene en sí mismo una memoria social en el sentido bajtiniano, una “potencia de mundo y de comunidad” (Rancière 2009 61). En consecuencia, cualquier manifestación literaria es *siempre* y *ya* social, en la medida en que el lenguaje es portador, siguiendo una vez más a Bajtín, de un mundo socialmente valorado. De esa manera conviene concluir que el lenguaje contiene y desenvuelve un mundo ultratextual que antecede y condiciona toda autorreferencialidad. No hay expulsión del mundo de la realidad en la literatura de fuerza autorreferencial, precisamente porque la referencia del texto literario a su propio mundo –aun en sus expresiones más extremas- solo puede darse a partir de esa

mundanidad plurisignificada y plurirreificada, la cual nos viene acumulada en el lenguaje y sus diacronías.

En ese sentido, no se puede considerar la transitividad y la intransitividad de los textos literarios en términos de solidaridad con un conjunto de oposiciones contradictorias (mundo real/mundo del texto; representación/escritura; heteronomía/autonomía; heterotelia/autotelia), ya que las mismas derivarían en una aporía insoluble. Sí, en cambio, considero procedente representarse una oposición relativa, según la cual los opuestos entablan una relación de complementariedad necesaria, tal como la que explica Rancière al situar la continuidad de poéticas de apariencia tan disímil –y solo en esa medida “opuestas”- como las de Novalis o Balzac, o las de Zola y Mallarmé. Sin duda que para el caso uruguayo semejantes oposiciones podrían representarse, con meridiana evidencia, entre las concepciones y prácticas poéticas contemporáneas de Mario Benedetti y Marosa di Giorgio.

En definitiva, al quedar excluida la contradicción, no se produce la desocupación de un mundo por el otro. No existe, en rigor, la plenitud intransitiva de un texto sobre sí mismo, como si ésta desgastara la ocupación del texto de un mundo diferente de sí, es decir, como si impidiera comunicar la transitividad por la que en suma dicha “intransitividad” se encontraría ocupada de antemano. Semejante emplazamiento de tales relaciones contradictorias postula que el mundo de adentro ya es constitución del de afuera y viceversa. La oposición contradictoria de una y otra

sigue siendo, de acuerdo con Rancière, un artefacto ideológico, al cual, quiero recordar, de ninguna manera resulta completamente inmune una zona del pensamiento barthesiano. Es por ello que no hay mundanidad des-interiorizada del mismo modo que tampoco se vuelve pensable una interioridad des-mundanizada. En suma, transitividad e intransitividad se disuelven en una entidad común y solo admiten una diferencia funcional y nominal relacionada con orientaciones de intensidad, pero en definitiva importa subrayar que no se trata de dos ontologías distintas.

Así concebido, este acontecimiento me permite considerar en nuevos términos nociones como las de autorreferencialidad o autonomía literaria de *Los papeles salvajes* y del conjunto de la narrativa posterior de Marosa di Giorgio. En efecto, los que más arriba denominé 'espacios de interioridad' deben concebirse como formas de una dimensión única que supera *siempre y ya* la relación de unos términos excluyentes 'adentro'/'afuera': la ultratextualidad se encuentra atravesada por la intratextualidad del mismo modo que esta última por la primera, mientras que ambas se dejan denominar en la medida en que participan de un plano de interioridad engarzado por las circularidades de subjetividad sígnica y mundo externo. Y es que, la lógica de la producción y de la interpretación se manifiestan en un círculo que envuelve a sujeto y mundo en la esfera de una comprensión que es ontológica y una interpretación que, por eso, excede conceptos de técnica instrumental.

Si en lo que concierne al orbe marosiano entendemos que la *infancia* es una entidad referida como interioridad ultratextual, es decir que identifica la remisión al mundo biográfico-espiritual de un sujeto, tan “externa” como “interior”, debe señalarse correspondientemente que la *poesía* es una entidad referida como interioridad intratextual, es decir que identifica la remisión del texto poético a sí mismo, y es por ello tan “interna” como “interior”. Ahora bien, si se quisiera visualizar gráficamente la simetría de una eventual oposición contradictoria entre *infancia* y *poesía* (siempre a propósito de *Los papeles salvajes*, pero independiente de las estructuras enunciativas concretas), la misma podría representarse mediante la tabla descriptiva que detallo a continuación:

DIMENSIÓN	INFANCIA	POESÍA
Estatuto de la realidad postulada	Trascendente	Intencional
Relación texto-mundo referido	Externo del texto	Interno del texto
Fuerza textual	Referencial (extensional/ultratextualidad)	Autorreferencial (intensional/intratextualidad)

Objeto temático dominante	Biográfico-espiritual (exterioridad-interioridad del sujeto empírico)	Lingüístico-poético (interioridad del texto poético)
---------------------------------	---	--

Sin embargo, conviene reconocer que si por un lado la tabulación precedente expone una perspectiva no exenta de reduccionismo en lo que hace a un absoluto dicotómico de carácter abstracto entre dos paradigmas, por el otro la ya citada observación de Ranciére respecto de los planteos de Novalis reconsidera la cuestión autorreflexiva del texto poético en tanto obra del lenguaje. En consecuencia, si el estatuto intencional de la realidad postulada, el carácter textual interno del mundo referido, la fuerza autorreferencial del poema y la reconcentración temática en su dimensión semiótica proponen una identificación que de alguna manera se proyecta como general de los textos poéticos (aunque para nuestro caso referida a las singularidades del caso específico de Marosa di Giorgio), la precedencia de un mundo social instalado en el lenguaje impide toda “internalidad”-“interioridad” en términos apriorísticos. Cuando atendemos a las reflexiones de Novalis, entre otras, semejante ilusión de una interioridad originante deviene en una falacia deconstruida dentro de la esfera del propio Romanticismo. En efecto, tal como abordé unas páginas atrás, esta diada (“interna”-“interior”) conduce necesariamente a un origen externo, ya que, no me parece de

más repetirlo, la poesía es lenguaje y éste se conforma como reflejo de las leyes de un mundo.

En consecuencia, lo que quiero sostener aquí a propósito de *Los papeles salvajes* es el hecho de una compleja circularidad entre las dimensiones más arriba planteadas y que bien puede formularse en los siguientes términos:

1. El discurso de infancia textualizado y polifónicamente situado (es decir interferido en alternancias o fusiones con el discurso de aspecto adulto) atraviesa *los enunciados* y entonces describe *la enunciación*, por lo que remite a una dimensión ultratextual. Dicha dimensión señala un plano de interioridad biográfico-espiritual que, por más “externo” que resulte a la *poiesis*, no deja de ser el de un sujeto *puesto en la enunciación*.

2. El texto poético, que tiene por uno de sus temas a esa infancia discursivizada y textualizada que a su vez *lo constituye polifónicamente desde el punto de vista de la enunciación*, remite a una dimensión intratextual que señala un plano de interioridad definible como la autorreferencia poética del propio texto, el cual, por más “interno” que resulte, no deja de ser el de un sujeto *puesto en la enunciación* por la sociabilidad y dialogicidad del lenguaje, así como por la “exterioridad” de su objeto poético-temático.

La enunciación de *Los papeles salvajes* se constituye por la ruptura de la discontinuidad entre los aludidos planos (sea dicho resumidamente) de interioridad/exterioridad entre obra y mundo, ficción y no ficción, referencia y autorreferencia, objeto temático en el enunciado y objeto temático en la enunciación; todo ello con arreglo a las relaciones que entablan, *grosso modo*, texto poético e infancia. Esa continuidad resultante neutraliza la eventual dicotomía entre fuerza centrípeta y centrífuga –en lenguaje fenomenológico: las realidades “trascendente” e “intencional”-, para entonces abrir un cauce de acontecimientos que aquí denomino ‘continuidad de connotaciones recíprocas’. Empleo dicha formulación en el sentido de un conjunto de significantes (a) que desborda la frontera referencial de su eventual mundo de referencia (A), para abrirse en direcciones connotativas (b) que señalan a otro mundo (B), cuyo estatuto sería en principio diferente. En *Los papeles salvajes* esos mundos se envuelven mutuamente y de alguna manera uno crea un principio de indistinción con respecto al otro. Ya no se trata de un giro connotativo que va de significante (a) a significante (b) y allí se clausura, sino de la simbolización y desplazamiento que va de estos significantes (a, b) a los mundos de referencia (A, B), en donde A representa el discurso del mundo de infancia y B el discurso del mundo del lenguaje poético. Las relaciones ya no son solo de

a entonces A, y b entonces B, sino de
a, que entonces A, implica b que entonces B.

Por lo tanto, los mundos de A y B se encuentran en implicación recíproca, implicación que produce la circularidad, generando de esa manera una definida resistencia frente al estatuto de mundos separados o discontinuos. Es decir que si en principio un significante de discurso de aspecto infantil (a) pertenece al discurso del mundo de infancia (A), mientras que un significante de discurso poético (b) pertenece al mundo del lenguaje poético (B), en *Los papeles salvajes* la situación se extrema a través de un juego de implicaciones que desdibuja, mediante un trazado de líneas cruzadas, toda frontera.

En otras palabras, que si una frase de aspecto infantil (a) procede del mundo del discurso de infancia (A), pero a su vez implica -en nuestro uso extendido, connota- una frase de identificación poética (b)⁶⁹ y ésta refiere al mundo del lenguaje poético (B), quiere decir que *Los papeles salvajes* proponen una doble implicación, saber: la de los significantes de infancia (a) con los del mundo de la poesía (B), del mismo modo que ocurre con

⁶⁹ Para el caso, únicamente me refiero a la identificación de construcciones discursivas y textuales que, de acuerdo con tradiciones no necesariamente homogéneas, se dejan entender bajo nociones de 'lenguaje poético'. Una discusión que reporte los rasgos esenciales o aun distintivos de un lenguaje o de un sistema de modelización secundario así concebido, no tiene lugar aquí. No obstante, parte de la misma se ha ofrecido en la Parte III de la presente tesis (Capítulo 1, 1.4.)

las construcciones identificadas como poéticas (b), que de ese modo implican al mundo de infancia (A).

Pondré, por caso, un fragmento de uno de los poemas de *Diamelas a Clementina Médici*, en rigor el último libro incorporado por Marosa di Giorgio a *Los papeles salvajes*:

Pasó el coche de las maestras, volando.

Las maestras se llaman: una, María Esther. La otra, Ada.

Pasó el coche de las maestras, raudo.

Corro por mi delantal y la caja de útiles que tiene arriba un ramito.

Mamá me peina los rizos y les pone una cosilla fantástica que me deja para siempre diferente a las demás niñas.

Ellas van por la carretera rosada. Yo marchó entre los gladiolos. Ellas van en línea recta. Yo en zig-zag. Qué raro andar así entre los gladiolos. Parecen papeles astrales (...)

(*Diamelas a Clementina Médici*, LPS II 2000 334)

La posición infantil en la voz del locutor se evidencia al tomar la palabra desde un yo asumido en su marca temporal de presente, la cual rige a la composición íntegra. Pero el juego de los ostensivos temporales y pronominales no es lo único que la define. También están el orden ingenuo y especificativo de la sintaxis de la segunda línea, con sus pausas algo rígidas (al modo de muestra de dominio de una “redacción” escolar bien aprendida, justo al mencionar a las maestras), las referencias léxicas a los objetos propios del mundo escolar, la acción de la madre que

peina su femineidad de niña y es nombrada “Mamá”, el correr jugando entre las flores del campo, la carretera cromáticamente embellecida por un rosado que es producto de una mirada transfiguradora infantil y femenina enclavada en el código cultural al que pertenece. Todos estos componentes de un discurso con aspecto de enunciación de infancia coexisten, sin embargo, por un lado, con un discurso que en el texto denota la emergencia de una voz adulta (“una cosilla fantástica que me deja para siempre diferente a las demás niñas”), que notoriamente en ese sentido hace a la polifonía, no solo en lo que concierne al guiño léxico que connota la autorreferencia de un mundo (“cosilla fantástica”) sino en el ostensivo “siempre”, disparado por la mirada valorativa de otro tiempo, ya muy posterior; o en el adjetivo “astrales”, que introduce otra clase de vocabulario y percepción.

Asimismo, dicho acontecer polifónico es continuo con la faz composicional del texto. Ello ocurre en el orden de lo que vengo reconociendo como *poético*, sobre todo, en el presente caso, en cuanto al decantado trabajo de los paralelismos: el sinonímico en el pasar de las maestras, los antitéticos en el correr de esta niña entre gladiolos, en comparación con la marcha de las demás por la carretera. Pero esa voz de resonancia infantil, a su vez envuelta en ecos de aspecto adulto, genera una polifonía intrasubjetiva intrínsecamente asociada con formas constructivas de lo poético. Digamos, a modo de ejemplo final, que si la oposición yo/ellas, que se lee en las elaboraciones paralelísticas, señala un modo de

autoafirmación simétrica y perceptible en discursos de procedencia infantil (a), y a su vez ésta engarza polifónicamente con resonancias adultas dadas por la sugestión simbólica de una antítesis muy marcada entre camino gregario y camino propio (a'), también connota, mediante el recurso a la tradición del paralelismo (b), significantes constructivos de poesía, los cuales señalan las dimensiones de ese mundo (B).

Como podrá advertirse, desde el principio designé a un significante de discurso de infancia con la notación 'a', mientras que reservé 'A' para un mundo íntegro (no en situación polifónica) de discurso de infancia. Esta salvedad metodológica me ha permitido hasta hace un momento establecer una correlación más o menos clara pero simple entre aquellos significantes (a) de un mundo (A) y los significantes de discurso poético (b) y el discurso del mundo del lenguaje poético (B). De modo que una vez expuesta la relación en bloques, estoy en condiciones de integrar el componente que sitúa la complejidad polifónica en el contexto de la escritura de Marosa di Giorgio. En efecto, es imprescindible señalar ahora que lo que venimos designando como significante de discurso de infancia (a) y discurso del mundo de infancia (A) se encuentra desde el principio incrustado en un tejido polifónico. Este, cuyo detalle introduje precisamente con un ejemplo comentado en el párrafo precedente, nos lleva a representar un significante de discurso adulto (a') y un discurso del mundo adulto (A') respectivamente. De manera que lo que hasta el momento

referí como 'a' y 'A', una vez rearticulado con el concepto de polifonía intrasubjetiva, debo concebirlo, en definitiva, como a-a' y A-A'.

Son estas, en suma, las entidades complejas que traban continuidades recíprocas con el orden de lo poético, en sus significantes de discurso (b) y en su discurso del mundo de su lenguaje (B). Para repetirlo, ahora sí, sintéticamente, con el fragmento del poema de *Diamelas a Clementina Médici*, la contundencia de la ya mencionada redacción de aspecto infantil (basculación yo/ellas) (a) es indisociable de la dicotomía simbólica sugerida (a'). Pero como la inicial simetría "semi-ingenua" se reabsorbe en el paralelismo sin perder su naturaleza, termina por connotar un significante de discurso poético (b), el cual, obviamente, también señala a su propio mundo (B).

Todo ello me permite acceder a una representación formal en los términos que seguidamente detallo. Primeramente, expongo la fórmula de la polifonía intrasubjetiva en un nivel que aún no considera significantes de discurso poético ni discurso del mundo del lenguaje poético:

$$a \text{ u } a' \rightarrow A \text{ u } A'$$

Pero es preciso incluir el otro componente relativo a esos significantes y a su correspondiente discurso del mundo poético mencionado, cuya relación formulo así:

b u B

En consecuencia, la continuidad connotativa que he venido describiendo hasta el momento en su traducción a conceptos y formulaciones lógicas, queda expresada en términos de doble implicación. En su forma general de conjuntos lineales, estos dan cuenta del tejido polifónico de *Los papeles salvajes*:

$$(a \cup a' \rightarrow A \cup A') \leftrightarrow (b \cup B)$$

Sin embargo, los modos efectivamente cruzados y por saltos que finalmente describen el proceso de composición poética polifónica intrasubjetiva así como de todas las continuidades emergentes del mundo poético de Marosa di Giorgio, se pueden plantear definitivamente del modo que sigue:

$$(a \cup a' \leftrightarrow b) \cup (A \cup A' \leftrightarrow B)^{70}$$

⁷⁰ Naturalmente, la fórmula aquí propuesta sitúa un orden en que el sistema de modelización primario (significantes de discurso y del mundo de referencia, de aspecto infantil y de aspecto adulto) precede a un sistema de modelización secundario (significantes de discurso y de mundo del lenguaje poético). No obstante, la formulación es estrictamente reversible en la medida en que los significantes poéticos y su mundo respectivo conducen siempre a una relación implicada con los significantes y el mundo primeramente designados. En todo caso, la contingencia de los "órdenes" responde más bien a formas de lectura:

$$(b \leftrightarrow a \cup a') \cup (B \leftrightarrow A \cup A')$$

Semejantes estados de implicación, es decir de continuidades conformadas por las interpenetraciones de tiempos y espacios, detonan la energía que hace a la circularidad mítica del mundo poético de *Los papeles salvajes*. Pero es en el plano de la enunciación que unos y otros instalan esas continuidades. No se trata de una limitación al plano de lo enunciado y de los objetos “representados”, por lo que es lícito sostener que la voz que enuncia ese mundo poético está previamente habitada y constituida por el mismo. En otras palabras, que el sujeto de la enunciación se encuentra tratado de antemano por aquello sobre lo que trata. De alguna manera, esa impregnación *a priori* propone un proceso mitopoético radical, ya que no presta lugar a una voz ajena a las resonancias de ese mundo: no aparece un afuera ni concesiones que lo admitan, para que de esa manera se imponga con toda su energía esa intransigente materialidad de *Los papeles salvajes*.

CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo del presente estudio he abordado algunos temas gravitantes que en mi concepto y de acuerdo con una perspectiva sobre el estado de la cuestión, no han tenido atención crítica hasta la fecha. Ante todo espero que los mismos, tal como han sido aquí elaborados, puedan contribuir a una relectura algo más fecunda y abierta de la obra de Marosa di Giorgio.

El principio general del trabajo ha consistido en establecer un conjunto de planteos orientados a proponer una serie de descripciones e interpretaciones sobre su territorio poético, todo ello a partir de problemáticas que están en los fundamentos de su sistema enunciativo, de las poéticas que lo interpelan y que de manera singular en él se refundan y transforman. Comprendo que el tratamiento de los diferentes tópicos ha confluído en un núcleo común que más o menos convendría plantear del modo siguiente.

Priorizando la perspectiva de una interpretación de las alternancias y fusiones temporales pasado/presente en los enunciados poéticos de *Los papeles salvajes*, he arribado a un concepto que ya no solo atañe a lo enunciado como cosa dicha y que he llamado polifonía intrasubjetiva, el cual se define específicamente en la esfera de la enunciación. A través del mismo –heredero de la polifonía bajtiniana y de las reformulaciones de Ducrot-, he considerado las distintas instancias de emergencia de esa pluralidad constitutiva del espacio enunciativo; en él, sin embargo, tales dinámicas polifónicas instalan una dimensión no homologable con la polifonía de Bajtín ni con todos los alcances de los estudios de Ducrot. Los mencionados procesos de alternancia y fusión de voces conformadoras de la locución poética -acerca de los que he emprendido tanto una postulación de principio como los análisis atinentes a nociones de discurso de aspecto infantil y discurso de aspecto adulto-, no solo describen un estatuto polifónico de lo dicho, sino más bien el de una polifonía instalada en el acto del decir, la cual se vuelve descriptible a partir de los enunciados. Es a tales efectos que he acuñado y definido el concepto mencionado, el que operando descriptivamente sobre el espacio de enunciación da lugar a una serie de consecuencias que para el caso se detallan. Probablemente sea el fenómeno de esta multivocidad intrasubjetiva de matriz policrónica el que constituya uno de los acontecimientos de ruptura más extremos y desmesurados de la

poesía de Marosa di Giorgio. Efectivamente, las creaciones de la poeta uruguaya hunden sus raíces histórico-literarias en crisis miméticas que devienen en poéticas de la expresión de ostensible identificación romántico-vanguardista, acontecimiento este último que he procurado recorrer aceptablemente, al tiempo que he observado la distancia o soledad que a la sazón le correspondiera a la autora salteña en el campo literario uruguayo durante varias décadas.

En concordancia con lo antedicho y sobre la base de la constatación de la fuerza constructiva homogénea en *Los papeles salvajes*, otras estructuras oposicionales resultan socavadas. La escritura de un mundo autorreferencial como el de Marosa di Giorgio no apela, paradójicamente, a la retórica enfática de la autorreferencia ni a la del desmontaje. Tampoco participa de una “hermenéutica de la sospecha” pues sus “papeles” se plasman como mundo mitopoético de marcada *opacidad*, sea en lo que concierne a contextos histórico-sociales, sea en lo que hace a la permeabilidad de taxonomías categoriales del tipo de lo fantástico, lo maravilloso, lo extraño, lo feérico, etc., sea en lo que he reconocido como estatuto mítico no colectivo e idiolectal. No obstante, una acepción de la mentada opacidad resulta excluida de nuestra investigación. Me refiero a la que remite al espacio de enunciación lírica como lugar en que el yo lírico siempre “presente” absorbe -gracias a las indeterminaciones o “vacíos situacionales” señalados por Pozuelo Yvancos- al tú del lector, ya devenido éste

en calidad de yo vivencial, dentro de un contexto que une la pérdida de nitidez de los entornos (factor de enunciación general) con el específico esfumado de las estabilidades del mismo por parte de las polifonías de *Los papeles salvajes* (factor de enunciación específica).

He procurado demostrar que esta obra es producto de una consumación artística radical; parafraseando a Nietzsche, una embestida de la exterioridad por la interioridad, energía volitiva poderosa que conduce a la creación del referido mundo de entronque mítico, el cual *se presenta* imperturbablemente como producto de sí mismo. Ese mundo reconoce su rasgo dominante en una autonomía cuya construcción se da sobre la base de la desestabilización de oposiciones ordenadoras, es decir que pertenecen a la “estructuralidad” de las letras y de la cultura en general. Entre las mismas, correspondientes a diferentes niveles y jerarquías, deben destacarse las siguientes: infancia/adulthood, autonomía/heteronomía, ficción/no ficción, mito/autobiografía, categorías realistas/categorías no realistas, visión/representación, verso/prosa, lirismo/narración.

Pero el acontecimiento determinante es el de una potente confluencia de todas estas unidades, generada por parte de un discurso poético que las impulsa y con ello consigue someter a tensión extrema las barras oposicionales instauradoras de dimensiones estrictamente binarias. Así, la polifonía intrasubjetiva genera un movimiento pendular que compromete la oposición de

discurso de representación infantil y discurso de representación adulta, con toda la complejidad que conlleva la orientación fusiva en diversos tramos de la obra. Sin embargo, la oposición señalada pone en juego no solo a una serie de categorías realistas -que tanto entran como salen de ese mundo inestable con un yo poético narrador poco confiable--, sino también a la oposición entre mito y autobiografía, y, con esta última, a la bina ficción/no ficción. Justamente, si una lectura intensificadamente autobiográfica ofrece dificultades claras que anuncian una parte de su fracaso (ausencia de petición de excusa desde un acto de lenguaje con consecuencias performativas en el orden de la justificación), *algunos* textos marosianos dejan leer un efecto autobiográfico aunque el mismo siempre aparece subordinado y socavado por una ficcionalidad más cercana al estatuto del texto que al de las estrategias de lectura.

Entre otras cosas, he prestado especial atención (y formalizado parcialmente en el último capítulo) a las relaciones de doble implicación (o de connotación recíproca) entre los mundos comprometidos por una discursividad polifónica general y una discursividad específicamente poética. Mi propósito ha sido el de ofrecer uno de los puntos de mayor intensidad a un proceso de razonamiento que involucra lo intratextual con lo ultratextual, perspectiva que me ha permitido arribar a la idea de que un principio de separación de los valores implicados, es obstaculizado implacablemente por la escritura de Marosa di Giorgio, en esa

arremetida de lo exterior por lo interior que procura suprimir el binarismo adentro/afuera. Puede observarse, sin mayores problemas, que se trata de una construcción que deviene mítica, pero mítica de sí.

Cuando, entre otros objetos, abordo la notación de pausas impertinentes en los poemas en prosa, y a partir de ellas construyo una hipótesis que sostiene cierta aparición palimpséstica del verso, pero simultáneamente esas pausas connotan un discurso de infancia, y también son producto de una energía que hace emerger versos y versículos explícitos en el co-texto del poema, se advierte el carácter de red a que aludí anteriormente. Así, de pronto devienen continuas y contiguas las formas prosa-verso, pero esa continuidad también incluye a otra, que es la de discurso infantil-discurso adulto autoenrollados por la polifonía.

De hecho, no es que esta poesía disponga de un discurso deconstructivo (como quizás habría querido Paul de Man), sino que lleva a ciertos extremos las habilitaciones fronterizas de una serie de discursos y categorías involucradas. Tal es el caso de la narración, que según he planteado en consonancia con una poética de lo sublime, comprime sus posibilidades y hace despuntar un espacio enunciativo lírico en medio de su presunto gesto enunciativo de origen, para así hacer cala en “lo inenarrable” de la narración. Tal es también el caso de lo siniestro, que suturando un espacio de realidad en el seno de la ficción, destrona toda probabilidad, por ejemplo, de literatura fantástica concebida

sobre una lógica de contrastes, sea en un sentido cortazariano o aun en el de Todorov, Bessière o Roas, para dar paso entonces a la figuración de unas metamorfosis de aspecto incalculable, las cuales exceden a esta categoría como a aquellas que le son necesariamente contiguas para su definición.

En suma, pienso que luego de los referidos desarrollos llevados a cabo en el transcurso de la tesis, la hipótesis planteada ha accedido a un estado de comprobación. En efecto, y ya para terminar, entiendo que el proceso de la obra de Marosa di Giorgio emprendido a través de *Los papeles salvajes* imprime un quiebre a la barra [/] que asegura la discontinuidad de una serie de unidades de composición binaria, las que, perteneciendo a distintos niveles y jerarquías (infancia/adulthood, lirismo/narración, etc.), se ven proyectadas sobre una misma red que en ese sentido las contiene y las transforma. Así, puede sostenerse a modo de constatación última, que todas esas formaciones discontinuas se reabsorben en la escritura de Marosa di Giorgio, pues ésta abre el libre juego de todas las continuidades en consonancia con el movimiento de la primera pieza del mismo, que es, no me cabe duda, el del acto de su enunciación poética.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de Marosa di Giorgio

a. Obra poética

Poemas. Salto: Ed. de autor, 1953.

Visiones y poemas. Caracas: Lirica Hispana, 1954.

Humo. Santa Fe (Arg.): Imprenta Dalton, 1955.

Druida. Caracas: Lirica Hispana, 1959.

Historial de las violetas. Montevideo: Aquí poesía, 1965.

Magnolia. Caracas: Lirica Hispana, 1965.

La guerra de los huertos. En *Los papeles salvajes* (1971).

Está en llamas el jardín natal. En *Los papeles salvajes* (1971).

Gladiolos de luz de luna. Caracas: Árbol de Fuego, 1974.

Clavel y tenebrario. Montevideo: Arca, 1979.

La liebre de marzo. Montevideo: Cal y Canto, 1981.

Mesa de esmeraldas. Montevideo: Arca, 1985.

La falena. Montevideo: Arca, 1987.

Membrillo de Lusana. En *Los papeles salvajes* (1991).

Diamelas a Clementina Médici. En *Los papeles salvajes* (2000).

b. Ediciones de *Los papeles salvajes*

Los papeles salvajes. Montevideo: Arca, 1971.

Los papeles salvajes. Volumen I. Montevideo: Arca, 1989.

Los papeles salvajes. Volumen II. Montevideo: Arca, 1991.

Los papeles salvajes. Vols. I y II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Los papeles salvajes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

c. Volúmenes de poesía no incluidos originalmente en *Los papeles salvajes*

Visiones y poemas. Caracas: Lírica Hispana, 1954.

Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici. Salto: Intendencia Municipal de Salto, Colección de Escritores Salteños, Tomo XI, 2006. (Incluido en edición póstuma de *Los papeles salvajes*, 2008.)

d. Obra narrativa

Misales. Montevideo: Cal y Canto, 1993.

Camino de las pedrerías. Relatos eróticos. Montevideo: Planeta, 1997.

Reina Amelia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.

Rosa mística. Relatos eróticos. Buenos Aires: Interzona, 2003.

La flor de lis. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.

El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas. Relatos eróticos completos (*Misales, Camino de las pedrerías, Lumínile, Rosa mística*). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2008.

d. Entrevistas reunidas en volumen

di Giorgio, Marosa. *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Nidia di Giorgio, compiladora. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

2. Bibliografía crítica sobre Marosa di Giorgio

Achugar, Hugo. "¿Kitsch, vanguardia o estética *camp*? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio", *Hispanamérica* 101 (2005): 105-110.

Albistur, Jorge. "Una casi dócil maravilla". *La Semana de El Día*. 17 may. 1985.

Aguirre, Osvaldo. "Recuerdo y porvenir". *Dossier Marosa di Giorgio*. *Diario de Poesía* 34 (1995): 21-22.

Amícola, José. "Otras voces, otros cánones", *Orbis Tertius*, Nº 12 (2006): 1-8.

Appratto, Roberto. "Misales". *El País Cultural* 260. 28 oct.1994.

Aresteguieta, Jean. "La liebre de marzo, de Marosa di Giorgio". *El Nacional*. 7 feb. 1982.

Benítez Pezzolano, Hebert. "Otra vez Marosa. Visiones reales". *El País Cultural* 428. 21 nov. 1997.

_____ (compilador) "Introducción". En: *Poetas uruguayos de los '60*. Montevideo: Rosgal, 1997. 3-13.

_____ "Marosa di Giorgio en las bocas de la luz". *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Linardi & Risso/Fundación Bank Boston, 2000. 51-61.

_____ "El realismo literario de Marosa di Giorgio". *Hermes Criollo* 9 (2005): 98-104.

_____ *Poesía, mito y mimesis en la escritura de Marosa di Giorgio*. Concurso de ensayo sobre la obra de Marosa di Giorgio. Academia Nacional de Letras, Biblioteca Nacional e Intendencia Municipal de Salto. Texto inédito premiado (2008a, 110 págs.).

_____ "Poesía y mimesis en Marosa di Giorgio". *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: fronteras de lo real, límites de lo fantástico*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, editores. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 77-93.

_____ "Marosa di Giorgio: la integración de las voces en el salvajismo de los papeles". *Rebeldes e integrados en la literatura de los siglos XX y XXI*. XXX Cursos de Verano del Instituto de Profesores "Artigas". Departamento Nacional de Literatura, Consejo de Formación en Educación. Febrero-Marzo 2011. Actas CD ROM (2011): 57-75.

Bravo, Luis. "En pie de vuelo". *Brecha*. 17 jun. 1988.

_____ "Las nupcias exquisitas: Marosa di Giorgio y el collage onírico". *Cuadernos de Marcha*, año XII, 129 (1997): 12-14.

_____ "Don y ritual" (entrevista). En: *Nómades y prófugos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002. 51-58.

_____ "Marosa di Giorgio: el canto del cisne, flor de lis. (Lecturas herme(néu)ticas para el códice: *Los papeles salvajes*)". *Hermes Criollo* 9 (2005): 73-80.

_____ "Lecturas Herme(néu)ticas sobre el códice *Los papeles salvajes*". En: *Escrituras visionarias*. Montevideo: Fin de siglo, 2007. 137-155.

Bruña Bragado, María José. "Maneras trágicas de "despertar" a una mujer: el matriarcado mítico de Marosa di Giorgio". *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España: XII Encuentro de Latinoamericanistas españoles*. Consejo Español de Estudios Iberoamericanos. Santander: 2006. Ed. CD-ROM.

Campodónico, Miguel Ángel. "Poesía necesaria, poesía verdadera". *El Día*. 7 nov. 1982.

Canseco, Adriana. "Volver al paraíso. Infancia y escritura en Marosa di Giorgio"(2010)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/145>

_____ "Metamorfosis lingüísticas del cuerpo barroco. Apuntes sobre lengua-madre y transgresión en Marosa di Giorgio" (2010)

<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/adriana-canseco.pdf>

Delgado Aparain, Mario. "Marosa di Giorgio, una voz mayor". *La Mañana*. 6 may. 1979.

Echavarren, Roberto. "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana* 160-161 (1992): 1103-1115.

_____ "Prólogo". *Misales*

_____ "El misterio recorriendo la chacra". *Brecha*. 20 ago. 2004.

_____ "Marosa di Giorgio" *Henciclopedia* s/f <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/MarosaDiGiorgio.htm>>.

Echavarren, Roberto y Capurro, Raquel. *La magia de Marosa di Giorgio/Marosa di Giorgio, devenir intenso*. Montevideo: Lapzus, 2005.

Estrázulas, Enrique. "El maleficio de la maravilla". *La Semana de El Día*. 31 mar. 1979.

_____ "Constelación o prólogo". *La liebre de marzo*. Marosa di Giorgio. Montevideo: Cal y Canto, 1981. 7-9.

Espina, Eduardo. "La reina de las mariposas". *El País*. 18 dic. 1994.

_____ "Una mirada intencional (Medusa me dice, me seduce)". *Hermes Criollo* 9 (2005): 92-97.

Esteban, Patricia. "Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38 (2009): 55-71.

Ferrús Antón, Beatriz. "De "género" dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio". *Mitologías hoy* 1. Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona (2011). <http://www.mitologiashoy.com>

Foffani, Enrique. "Marosa di Giorgio, salvaje reina de las flores". *La Nación*. 22 agosto. 2004.

Fumagalli, Laura. "El fracaso del héroe". Graffiti, Año 4, Nº 35 (1993):

_____ "A la sombra del padre". *Poetas uruguayos de los '60*. Hebert Benítez Pezzolano, compilador. Montevideo: Rosgal, 1997. 80-84.

Gandolfo, Elvio. "Sobrevuelo". *Dossier Marosa di Giorgio. Diario de Poesía* 34 (1995): 86-92.

Garbatzky, Irina. "Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio". *Orbis Tertius*, XIII (14) (2008): 1-7.

García Helder, Daniel. "Prólogo". *Los papeles salvajes*. Marosa di Giorgio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Garet, Leonardo. "Marosa di Giorgio". *Literatura de Salto*. Salto: Intendencia Municipal de Salto, 1992.

_____ "Visiones y poemas. El libro bajo llave". *Hermes Criollo* 9 (2005): 85-88.

_____ *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán, 2006.

_____ "Despedida a Marosa". *Cambio*. 19 ago. 2004.

Garet Más, Julio. *La cigarra de Eunomo*. Montevideo: Numen, 1954.

Lago, Sylvia. "Marosa: algunos recuerdos". *Cambio*. 3 de noviembre de 2006.

Llurba, Ana. "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio". *Espéculo* 44 (2010) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>

Machado, Melisa. "Con la poeta Marosa di Giorgio. A escribir he venido al mundo". *El País Cultural* 512. 18 jun. 1999.

Mattoni, Silvio. "Allá adonde alumbra la imagen. Prólogo". *Los papeles salvajes*. Vol. I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. 5-10.

Mazzocchi, Laura. "Marosa di Giorgio. Iniciación de una cruz o la eternidad de un bosque", *Evaristo Cultural (Revista Virtual de Arte y Literatura)*, N° 7

<http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2007%20-/marosa.htm>

.

Migdal, Alicia. "Marosa di Giorgio, resplandores y límites". *La Semana de El Día*. 14 nov. 1981.

Minelli, María Alejandra. "Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio". *La Aljaba* VIII (2003): 193-207.

Monteleone, Jorge. "Una visionaria incomparable". *La Nación*. 8 nov. 2008.

Montañez, Soledad. "The Perverse Comedy: Genre, Gender and Identity in Marosa di Giorgio's *Misales*, *Camino de las Pedrerías* and *Rosa Mística*". *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*. Claire Taylor, editor. Cambridge Scholars Publishing, 2009. 144-160.

Moraña, Mabel. "Armonía Somers y Marosa di Giorgio: de la literatura como fascinación". *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988. 187-199.

Murciano, Carlos. "El mundo alucinado de Marosa di Giorgio". *ABC*. 24 feb. 1967.

_____ "El fascinante país de Marosa di Giorgio". *Ya*. 10 oct. 1983.

Muschietti, Delfina. "Superchica ataca de nuevo". *Página/12*. 9 jul. 2000.

Negrón, María. "Pequeñas liturgias íntimas. Marosa di Giorgio: *La liebre de marzo*". En *Galería fantástica*. México: Siglo XXI, 2009. 87-91.

Olivari, Nicolás. "Marosa di Giorgio, revelación poética". *Histonium*. Nov. 1965.

Olivera Williams, María Rosa. "La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio". *Revista Iberoamericana* 211(2005): 403-416.

Pallares, Ricardo. "Marosa di Giorgio. Liebre en marzo como en febrero". *Tres mundos en la lírica uruguaya actual (Washington Benavides, Jorge Arbeleche, Marosa di Giorgio)*. Montevideo: Banda Oriental, 1992. 43-58.
_____ "Marosa di Giorgio Médici". *Hermes Criollo* 9 (2005): 81-84.

Paternain, Alejandro. "Marosa di Giorgio o la fantasía salvaje". *Maldoror*, 9 (1973): 65-67.

Penco, Wilfredo. "Prólogo". *Clavel y tenebrario*. Marosa di Giorgio. Montevideo: Arca, 1979. 7-11.

_____ "Marosa en el recuerdo". *Boletín de la Academia Nacional de Letras*. Cuarta época, 1 (2006): 23-28.

Pérez Martín, Norma. "Los alimentos salvajes en Marosa di Giorgio". En: *Escrito en América*. Buenos Aires: Corregidor, 1998. 315-326.

Porzekanski, Teresa. "Marosa di Giorgio: Uruguay's Sacred Poet of the Garden". *A Dream of Light & Shadow*. Marjorie Agosin, editor. Albuquerque: University of New México Press, 1995. 303-314.

Richero, Sofi. "Luz princesa". *Brecha*. 20 ago. 2004.

Risso Fernández, Mariana. "Las grietas de la piedra. Una reflexión sobre los límites del discurso en la obra de Marosa di Giorgio". *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* 101 (2005): 68-76.

Rubio, Graciela. "Ensayo sobre Marosa di Giorgio y la afirmación de la vida (1932-2004)", *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, marzo 2006.
<http://www.escriitorasyescrituras.com/revista.php/4/29>

Uriarte, Elías. "La poesía completa de Marosa di Giorgio". *Brecha*. 21 ago. 1992.

Vásquez Rodríguez, Gilberto. "El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio", *GUPEA, Anales Nueva Época* 11 (2008): 261-282.

3. Bibliografía general y crítica sobre literatura uruguaya

Benítez Pezzolano, Hebert, compilador. *Poetas uruguayos de los '60*. Montevideo: Rosgal, 1997.

_____ *El sitio de Lautréamont*. Montevideo: Pirates, 2008b.

Brasas Egido, José Carlos. "Un movimiento de vanguardia en el Valladolid de la posguerra: El Grupo «Pascual Letreros»". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43 (2008): 81-96.

Espina, Eduardo. "De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo". *Revista Iberoamericana* 160-161 (1992): 933-945.

Gómez Mango, Edmundo. *Vida y muerte en la escritura. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Trilce, 1999.

Guariglia, Melba y otros. *La palabra entre nosotras*. Montevideo: Banda Oriental, 2005.

Hamed, Amir. *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*. Montevideo: Graffiti, 1996.

Medina Vidal, Jorge. *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*. Montevideo: Diaco, 1969.

Oreggioni, Alberto y Rocca, Pablo (orgs.). *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*. 2 vols. Montevideo: Banda Oriental, 2001.

Paternain, Alejandro. *36 años de poesía uruguaya*. Montevideo: Alfa, 1967.

Rama, Ángel. *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

_____ "180 años de literatura". *Enciclopedia Uruguaya*. Nº II. Montevideo: Arca, 1968.

_____ *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.

Raviolo, Heber y Rocca, Pablo, directores. *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea*. Tomos I y II. Montevideo: Banda Oriental, 1996 y 1997.

Rocca, Pablo. "El misterioso José Parrilla. Un poeta maldito y extraviado". *El País Cultural*. 11 feb.1994.

_____ "El maldecir de José Parrilla". *El profesor de amor. Obra poética*. José Parrilla. Montevideo: Yaugurú/Biblioteca Nacional: 2008. 71-80.

Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1965.

Trigo, Abril. *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya*. Montevideo: Vintén, 1990.

4. Bibliografía general y teórica

Abrams, Meyer. *El espejo y la lámpara*. 1953. Buenos Aires: Nova 1962.

Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. 1955. Madrid: Gredos, 1977.

Altamiranda, Daniel. *Teorías Literarias*. Vols. I y II. Buenos Aires: Ed. Docencia, 2001.

Amícola, José. *De la forma a la información. Bajtin y Lotman en el debate con el formalismo ruso*, Rosario (Arg.): Beatriz Viterbo, 2001.

Aullón de Haro, Pedro. "Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española". *Analecta Malacitana* II, 1 (1979): 109-136.

_____ *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum, 2006.

Azouvi, François y de Launay, Marc. "La experiencia estética" (Entrevista a Paul Ricoeur). *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Mario J. Valdés y otros. Caracas: Monte Ávila, 2000. 155-173.

Baher, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 1979. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1979. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. (V.N. Voloshinov, 1929). "La construcción de la enunciación". *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Adriana Silvestri y Guillermo Blanck. Barcelona: Anthropos, 1993. 245-276.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1998.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". 1966. *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. 65-101.

_____. "El efecto de realidad". 1968. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1981. 179-187.

Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Cátedra, 1986.

Benítez Pezzolano, Hebert. "Sartre y la palabra poética". *Sartre y la cuestión del presente*. Patrice Vermeren-Ricardo Viscardi, compiladores. Montevideo: Universidad de la República, 2007. 51-57.

Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. 1973. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Bobes Naves, María del Carmen. *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2008.

Brik, Osip. "Ritmo y sintaxis (Materiales para el estudio del discurso del verso)". 1920-1927. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Vol. II. Emil Volek, editor. Madrid: Fundamentos, 1995. 19-35.

Bubnova, Tatiana. "Bajtín en la encrucijada dialógica (Datos y comentarios para contribuir a la confusión general)". *Bajtín y sus apócrifos*. Iris M. Zavala, coordinadora. Barcelona: Anthropos/Univ. de Puerto Rico, 1996. 13-72.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. 1974. Barcelona: Península, 1987.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. 1987. Madrid: Tecnos/Alianza, 2003.

Cernuda, Luis. "Bécquer y el poema en prosa español". *Papeles de Sons Armadans* LVI (1959): 123-137.

Cixous, Hélène. *Deseo de escritura*. 1969-2001. Barcelona: Reverso, 2004.

Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. 1966. Madrid: Gredos, 1973.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. 1817. Barcelona: Labor, 1975.

Costa Lima, Luiz. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

Charles, Michel. "Le discours des figures". *Poétique* 15 (1973): 340-364.

De Man, Paul. *La ideología estética*. 1996. Madrid: Cátedra, 1998.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Díaz Plaja, Guillermo. *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. 1984. Barcelona: Paidós, 1986.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. 1979. Barcelona: Lumen, 1981.

Echavarren, Roberto, José Koszer y Jacobo Sefamí. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Felipe, Benigno León. *El poema en prosa en España (1940-1990)*. Universidad de La Laguna, 1999. <http://tesis.bbt.ull.es/ccsyhum/cs86.pdf>

Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.

Ferraris, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*. 1988. Madrid: Akal, 2000.

Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

Gabbiani, Beatriz. *Escuela, lenguaje y poder*. Montevideo: Universidad de la República, 2000.

Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. 1976-1986. Madrid: Tecnos, 1996.

_____ *El giro hermenéutico*. 1995. Madrid: Cátedra, 1998.

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. 1992. Madrid: Cátedra, 2009.

- Gomá Lanzón, Javier. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Igartua Ugarte, Iván. "Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía". *Epos XIII* (1997): 221-235.
- Jitrik, Noé. *Verde es toda teoría*. Buenos Aires: Líber Editores, 2010.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. 1790. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Lyotard, Jean-François. *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Galilée, 1991.
- Lodezel, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. 1998. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1999.
- López Parada, Esperanza. "Sentido y significado: *Algo tiene que decir, sin duda*". En *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Miguel Casado, editor. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 13-36.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. 1970. Madrid: Istmo, 1988.
_____. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Maingueneau, Dominique. *Análisis de textos de comunicación*. 2007. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile : Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.
- Márquez, Miguel. "El poema en prosa y el principio antimétrico". *Epos XIX* (2003): 131-148.

- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Marmol/Izquierdo, 2007.
- Moseley, Shara. "El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales". *Acta Poética* 24 (2003): 163-180.
- Mukarovsky, Jan. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Jarmila Jandová y Emil Volek, editores. Bogotá: Plaza & Janés, 2000.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor, 1986.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. 1982. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Paglialunga, Esther. *Manual de teoría literaria clásica*. Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, 2001.
- Paraíso de Leal, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- Paramio, Ludolfo. *Mito e ideología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 1972. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Perlongher, Néstor. "Caribe transplatino". 1991. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. 93-102.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- _____. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica, 2006.

_____ "Teoría de la lírica". 1998. *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. 19-47.

Ranciére, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. 1998. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Rastier, François. *Semántica interpretativa*. 1987. México: Siglo XXI, 2005.

Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. 1968. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____ *Del texto a la acción*. 1986. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico. *Teorías de lo fantástico*. David Roas, compilador. Madrid: Arco/Libros S.A., 2001.

Sartre, Jean Paul. *El hombre y las cosas*. 1947. Buenos Aires: Losada, 1960.

Schlegel, Friedrich. 1797-1800. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.

Schleiermacher, Friedrich. *Monólogos*. 1800. Madrid: Aguilar, 1980.

Selden, Raman; Widdowson, Peter; Brooker Peter. *La teoría literaria contemporánea*. 1997. Barcelona: Ariel, 2001.

Stierle, Karlheinz. «¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?». 1975. *Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral, compilador. Madrid: Arco/Libros S.A., 1987. 87-143.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 1975. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1976. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. 1982. Barcelona: Ransom House Mondadori, 2006.

Tynianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. 1924. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

_____ "Ritmo como factor constructivo". *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Vol. II. Emil Volek, editor. Madrid: Fundamentos, 1995. 63-86.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.

Vattimo, Gianni. *Las aventuras de la diferencia*. 1980. Barcelona: Península, 2002.

Volek, Emil. *Metaestructuralismo. Poética Moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Barcelona: Fundamentos, 1985.

Wasem, Marcos. *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Buenos Aires: Godot, 2008.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. 1973. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Zavala, Iris. "Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo". *Teorías literarias en la actualidad*. Graciela Reyes, editor. Madrid: El Arquero, 1989. 79-134.

ANEXO

Mundos hermanos: entrevista a Nidia di Giorgio⁷¹

HBP ¿Por qué cree usted que Marosa eligió el título de *Los papeles salvajes* para su obra mayor?

NdG Es difícil contestar esa pregunta. No sé la respuesta. Marosa tenía dos o tres títulos para su obra, entre ellos *Los papeles salvajes*. Me solicitó opinión y le respondí que no me agradaba la denominación de “papeles”. Lo consideró mucho y al fin se decidió -hoy me parece que sabiamente – por *Los papeles salvajes*.

HBP ¿Se reconoce usted como el personaje Nidia en el mundo de *Los papeles salvajes*?

NdG No solo en *Los papeles salvajes*. Existió una verdadera simbiosis entre nosotras. Marosa lo expresó en una autobiografía. “Nidia es mi otro yo”.

HBP Sabemos que su madre, Clementina Médici, les leía o recitaba poemas de Delmira Agustini y de Rubén Darío, entre otros, cuando ustedes eran niñas. ¿Recuerda algunos títulos? ¿Qué huella piensa que dejaron esas lecturas en Marosa y en Nidia di Giorgio?

⁷¹ Nidia di Giorgio nació en la ciudad de Salto, Uruguay, en 1937. Ha publicado dos libros de relatos breves, varios de cuyos textos pueden identificarse como cuentos líricos: *Los últimos Geranios* (Montevideo: Signos, 1990) y *Josephine la Nuit* (Montevideo: Hermes Criollo, 2007). Actualmente se encuentra en prensa un volumen de poemas titulado *Aquella margarita que escribió mi nombre*. A propósito de *Los Últimos Geranios*, su hermana Marosa escribió: “Con palabras justas, necesarias, y múltiples destellos, unos oscuros como el de ónix, otros en las tonalidades fulgurantes de la flor de geranio, enciende una lámpara melancólica, dramática, que va finalmente alumbrando el tránsito humano y en zona de ensoñación” (Suplemento *Insomnia*, de *Posdata*. Montevideo 4 de agosto de 1995: 75).

NdG Otros autores: Eduardo Marquina; Enrique Heine; Gustavo Adolfo Bécquer; José Asunción Silva. Memorizábamos los poemas y los recitábamos. Esos escritores colmaron nuestros espíritus de belleza.

HBP ¿Cuáles eran las lecturas de infancia que ambas hermanas compartieron? En otro momento usted me mencionó al español Saturnino Calleja y al uruguayo Constancio Vigil...

NdG Además de las que menciona, leíamos: *Platero y yo*, también poemas de Juan Ramón Jiménez, de Juana de Ibarbourou. Recuerdo que el primer poema que recité en la escuela fue “La madre selva”, tenía 4 años. “La princesa está triste” de Darío, y “Las golondrinas” de Bécquer, etc. En la época liceal estaba de moda una escritora –creo que francesa– Delly. No olvidé un título que entonces me impactó *Lil, la de los ojos color del tiempo*. Escribió una colección muy grande de novelitas románticas. Las intercambiábamos con las compañeritas del liceo. Leíamos también revistas “El billiken”, “El Gorrión” y otras que no recuerdo los títulos.

HBP Más allá de lo que Marosa ha declarado en entrevistas, ¿qué libros o autores piensa usted que ella consideraba los de su mayor referencia, o aquellos por los que profesaba sensible admiración?

NdG Marosa no tenía autores de referencia, admiraba en la poesía uruguaya, entre los que ya no están a: Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Sara de Ibáñez, Concepción Silva Bélinzon, Amanda Berenguer... Extranjeros: Emily Dickinson, las Brontë, Edgar Alan Poe, Dylan Thomas, José Asunción Silva, Alejandra Pizarnik.

HBP ¿Cómo fue el vínculo personal de Marosa con poetas mujeres de su generación o aun de la generación precedente, la denominada *Generación del 45*?

NdG Como lo expreso anteriormente, gran admiración por los poetas mencionados y amistad con Concepción Silva Belinzon, Amanda Berenguer, María de Monserrat, Suleika Ibáñez.

HBP ¿Puede afirmarse que Marosa haya sido una lectora de poetas surrealistas?

NdG Exclusivamente, Marosa desde niña fue una gran lectora. Leyó toda la biblioteca de nuestro abuelo que era muy abundante y ecléctica. Creo que nunca encasilló su lectura en un estilo determinado.

HBP ¿Alguna vez le comentó qué concepto tenía de Lautréamont y de *Les Chants de Maldoror*?

NdG Gran admiradora. Además interpretó textos de Lautréamont en un espectáculo teatral creado por el escritor Fernando Loustaunau y el poeta Javier Barreiro, muy hermoso y original, que fue elogiado por la crítica.

HBP ¿Conocía Marosa la poesía de Selva Márquez y de José Parrilla?

NdG No hubo poetas nacionales que Marosa no hubiera leído.

HBP ¿Qué experiencia tiene usted acerca de la posible hermandad entre su obra y la de ella?

NdG ¿Puede no existir hermandad, siendo nosotras hermanas? Pero, como es natural, cada una tiene su propia mirada de ese mundo maravilloso que nos rodeó en nuestra infancia y en parte de la adolescencia, que nos inspiró y es la médula de nuestra escritura.

Montevideo, 17 de junio de 2012

INDICE GENERAL

Introducción	7
Parte I. Enunciación poética y polifonía	35
<u>Capítulo 1. Mimesis y enunciación: palabra de infancia y palabra adulta</u>	36
1.1. Funciones, alternancias y fusiones.....	36
1.2. Polifonía e intrasubjetividad.....	49
1.3. La enunciación lírica.....	65
1.4. Límites matemáticos. De la polifonía a la dominante.....	70
1.5. El fantasma autobiográfico y los tiempos del mito.....	78
1.6. Una clave psicológica.....	87
1.7. El mito en el discurso de la obra.....	91
Parte II. Poética de la expresión	100
<u>Capítulo 1. Crisis de la mimesis</u>	101
1.1. El centro en el alma.....	101
1.2. Realidades, onirismo, surrealismo.....	111
1.3. Apéndice surrealista uruguayo.....	121.
<u>Capítulo 2. Categorías</u>	127
2.1. Problemas con lo fantástico.....	127
2.2. Efectos de realidad y metamorfosis.....	132

2.3. Alegoría o visión.....	139
-----------------------------	-----

Parte III. La prosa en el poema: de la narración a lo siniestro.....149

Capítulo 1. Breve exposición teórico-histórica del poema en prosa.....150

1.1. Hibridaciones en la Antigüedad.....	150
--	-----

1.2. Rasgos distintivos y proceso histórico de un género:

del Romanticismo a Charles Baudelaire.....	153
--	-----

1.3. De Arthur Rimbaud a la actualidad. España y América Latina.....	165
--	-----

1.4. Breve comentario sobre el problema del lenguaje poético.....	170
---	-----

Capítulo 2. El poema en prosa de Marosa di Giorgio.....176

2.1. Poesía y narración.....	176
------------------------------	-----

2.2. Los poemas en prosa de <i>Los papeles salvajes</i>	196.
---	------

Capítulo 3. Narrativa de lo sublime.....214

3.1. Lo “inenarrable” sublime.....	214
------------------------------------	-----

3.2. Vértigos de lo siniestro.....	226.
------------------------------------	------

Parte IV. El poema en la prosa: lirismo, verso y mundo ficcional.....240

Capítulo 1. Las pausas en la prosa del poema.....241

1.1. Los sentidos de las pausas y un lenguaje poético.....	241
--	-----

1.2. Signos diacríticos y signos de infancia.....	259
---	-----

Capítulo 2. Poesía e infancia: continuidad de connotaciones y de mundos.....267

2.1. *Excurso* teórico: semánticas ficcionales,

mundos literarios, horizontes de realidad.....	267
--	-----

2.2. Mundo poético y realidad ultratextual.....	275
---	-----

2.3. Los mundos continuos de <i>Los papeles salvajes</i>	284
--	-----

Conclusiones generales.....	301
Bibliografía.....	308
Anexo	326