

La alquimia marosiana: del amor y el erotismo en *Los papeles salvajes*

Rosana Guardalá
(IEGE-CONICET)

Fijar lo errante, desatar lo fijo

En una entrevista en la primavera de 1986, se le pregunta a la escritora uruguaya Marosa Di Giorgio (1932-2004) qué planes tiene para el futuro. Ante este interrogante, ella confiesa que su búsqueda coincide felizmente con la de los alquimistas: “Fijar lo errante. Desatar lo fijo” (Di Giorgio 2010: 42). Si bien este objetivo atraviesa toda su poética, en este artículo nos detendremos en la alianza particular entre el amor y erotismo para configurar los deslices de esta relación. De allí, que las palabras anteriores de la poeta nos conduzcan a la siguiente hipótesis: en una serie de poemas pertenecientes a diferentes épocas,¹ observamos que el amor y el erotismo no aparecen como términos opuestos ni

¹ Hacemos referencia a su obra poética reunida, *Los papeles salvajes* (2008)

subordinados, por lo que no podríamos hablar de “erotismo amoroso” ni de “amor erótico”. En un operación doble y simultánea, la autora por un lado, deja caer la noción de amor, cosida a la de lo humano que perpetúa subjetividades opositivas y diferenciales con respecto a otras especies y la construcción del erotismo entendido como actividad propiamente humana en la que dos o más sujetos se relacionan en la suspensión de las normas socio-culturales. Mientras que, por otro lado, intenta “fijar” una relación amor-erotismo, derivada de estas caídas conceptuales, que se presenta como no jerarquizada y al mismo tiempo refuerza su carácter indisociable, una suerte de construcción epistemológica que es posible rastrear en una serie de poemas de la obra poética completa. El funcionamiento de este par no dicotómico genera alternativas subjetivas a las ya existentes fijadas en el binomio masculino-femenino. Es decir, la repetición de esta re-creación conceptual (amor-erotismo) propicia el surgimiento de subjetivaciones femeninas que denominaremos “acontecere”² y que surgen entre las subjetividades hegemónicas y los devenires

² Entendemos por este término la construcción de cierta subjetivación que se caracteriza por ser en el momento de su enunciación y en la inmediatez en que está sucediendo. Si aceptamos que la “subjetivación es la producción de modos de existencia” (Deleuze 1996: 162), entonces, podemos sostener estos “acontecere” como “un conjunto de intensidades” (Deleuze 1996) en el que éstas transitan entre “lo que se es” y “lo que parece ser”; intentando advertir al lector que no hay tal límite entre lo real y lo irreal. Se pone aquí en juego una crisis de lo simbólico y una re simbolización en términos de volver a presentar, de re-presentar.

deleuzeanos, sin entrar en relación de impugnación ni aniquilación con respecto a ninguna de las mencionadas.

A continuación, analizaremos una selección de textos de los poemarios: *Poemas* (1953), *Historial de la Violetas* (1965), *Druida* (1959) y *Mi vestido se hunde en la Bromelias y más allá no hay nada*.³ El recorte del corpus propuesto permitirá ver cómo este par indisociable se autogenera e impacta en la configuración de los seres⁴ implicados en esta relación.

En la obra de Di Giorgio se manifiesta un desborde salvaje (Olivera Williams 2005) de subjetividades corridas, descuadradas de los roles establecidos en el binomio masculino-femenino como un par dicotómico y tranquilizador, en la medida en que las articulaciones “amor-erotismo” cuando aparecen se ocupan de modular lo femenino y lo masculino. Podríamos decir que el yo poético se hace y deshace todo el tiempo en las posiciones de sujeto que construyen sus marcas relacionales habituales, para marcarse una y otra vez como contingentes y transitivas (Richard 2009). En pocas palabras, la dupla amor-erotismo viene a colaborar con la tarea de denunciar el agotamiento de la función descriptiva de estos

³ Corresponde a uno de los apartados del libro *La Falena* (1987), *Los papeles salvajes* (2008).

⁴ Según Ferrater Mora (2002), el ser *como ser* aristotélico, puede ser interpretado de dos maneras. En la primera el ser es el ser más común de todos, válido para todos los entes y poseyendo, por consiguiente, la extensión máxima. En la segunda el ser es el ser superior a todos y principio de todos. En este trabajo, el término “seres” debe ser leído desde la primera concepción aristotélica.

elementos que se tejen y se enrollan uno a otro hasta convertirse en una entidad compleja que adquiere sentidos múltiples en la poética autogenerada de Marosa di Giorgio.

Para la poeta uruguaya, el funcionamiento que inaugura el amor-erotismo dentro de este grupo de poemas, no problematiza su poesía que “le ha sido dada”. En aquella visitación en la que se inaugura la palabra, se le otorga también el poder de desconocer todo lo preestablecido. De este modo, no habrá elemento natural, fantástico ni humano que escape a lo endeble de su destino ni a la permeabilidad generativamente constante en la que se configuran. En esta línea, la conjunción del amor y el erotismo no son ajenos a este proceso de desconocimiento que da por resultado no el reconocer sino el conocer.

Antes de adentrarnos en la dinámica de la relación amor-erotismo, resulta fundamental atender a las particularidades que llamaremos caligrafía marosiana⁵ en tanto “modo singular de una escritura” (Porrúa 2011) que se conjuga en dos aspectos que desarrollaremos en los apartados siguientes. Por un lado, la repetición como procedimiento de creación y por otro, la observación minuciosa del mundo circundante.

De la repetición como forma de crear

⁵ Ésta a la vez se corresponde con una de las entradas del AA.VV (En línea): *Diccionario de la Real Academia Española*: <http://lema.rae.es/drae/> Acceso: 17 de agosto de 2013.

La escritura de Marosa di Giorgio es una intermitencia de repeticiones. En su obra poética se autocopian pasajes, nombres, lugares, animales, situaciones y seres de especies que podrían ser reales como inexistentes. Esta forma de construir discursivamente le ha costado la desconfianza de algunos críticos que han encontrado en este procedimiento cierta inconsistencia poética. Echavarren dice al respecto que: “Han acusado a Di Giorgio de repetirse. Pero explorar un territorio, registrar variantes de una manera, puede ser aquí el índice perentorio de un poder” (2007: 98).

Sin duda, exigirle cierta variedad a la escritura marosiana, implica desconocer que ésta se re-produce cada vez que se enuncia. Aquí el acto de enunciación está explotado en todo su esplendor por Di Giorgio, quien es consciente de que jamás se dice dos veces lo mismo. Así, la repetición no implica identidad sino re-simbolización. Volver a decir es inevitablemente crear y descarnar con ello, la noción de perdurabilidad situada en lo constante; entonces, es en la repetición entendida como forma de re-crear, que es posible observar cómo el desmembramiento del amor y el erotismo en tanto nociones se reconfiguran en un todo que tiene resonancias en los modos de enunciación de las configuraciones textuales femeninas (Molloy 1996). Hasta aquí la propuesta no esconde novedad alguna. Somos en la medida en que ese otro nos devuelve y nos permite armar una idea de nosotros mismos. Pero,

¿qué sucede cuando la mirada que nos refleja es de otra naturaleza?
¿Qué ocurre cuando aquello que nos construye discursivamente es ajeno a la vida humana? ¿Es posible pensar en términos de configuraciones subjetivas cuando uno de los implicados en la relación no es un sujeto, sino una cosa o ser de otra especie? Marosa di Giorgio cree que sí.

Entonces, ¿qué subjetividades puede generar un encuentro, ya no con otro humano, sino con una cosa o un ser de una naturaleza indefinida? ¿Qué sucede cuando en la relación en la relación amor-erotismo con “algo” que no es masculino ni identificable, la enunciación reiterada del yo poético no configura un sujeto idéntico sino que genera subjetivaciones nuevas cada vez?

Los interrogantes anteriores se ligan estrechamente con el complejo trabajo escriturario de la poeta uruguaya. Por eso, es preciso antes de intentar esbozar algunas respuestas posibles, adentrarnos en el segundo aspecto de la caligrafía marosiana: la observación minuciosa del mundo circundante. De modo que el tejido poético-textual nos vaya indicando en el entramado de sus hebras el dibujo que ha plasmado la relación amor-erotismo en esta poética.

La escritura poética como apunte de vida

El hacer poético de Di Giorgio podría leerse en estos versos:
“No investigues, no preguntes, no insistas. Cuenta lo que viste.

Apuntalo en las ramas.”⁶ Una escritura rápida, no meditativa que busca captar ideas principales, pareciera estar cifrada en el tren de verbos imperativos. Esta idea se tornaría plenamente viable si consideramos la escritura marosiana sólo en sus repeticiones sonoras, conexiones abiertas y reiteración de tópicos. Sin embargo, los elementos anteriores conviven y son parte de una exquisita sintaxis. Así como también, de una cuidada y limpia elección de nombres propios y de comuniones semánticas-sonoras. Estas características la alejan de la escritura apurada y poco cuidada de los apuntes. Ello no implica que no exista un hacer de este tipo sino que “el tomar apuntes” de Marosa di Giorgio consiste en leer y derramar aquello que contempla con precisión milimétrica para poder mostrar claramente lo experimentado.

En consonancia con lo anterior, podríamos decir que Di Giorgio enmascara en los versos iniciales una escritura atenta y rigurosa del mundo circundante. Y por otro lado, se disculpa por no tener respuestas lógicas que expliquen aquello que relata. La escritora uruguaya acciona estas estrategias en el uso de “la mirada de la niña”. De este modo, le es posible desconocer lo que ya conoce (Genovese 2011), como por ejemplo, el tiempo cronológico:

⁶ *La falena*. Todos los poemarios aquí citados forman parte de la poesía reunida bajo el nombre de *Los papeles salvajes* (2008).

Era en la edad de los pinos.
Era en el tiempo del dulce bosque.
Era el caer de la tarde.
Luces acariciantes resbalaban entre las ramas como si un
pájaro rojo estuviera perdiendo la luz y estuviera perdiendo
la luz. (Di Giorgio 2008: 23)

Estos versos de su primer libro, *Poemas* (1953), anuncian ciertas líneas de escritura que van a moldear toda su obra. En el comienzo de este poema se escucha el eco de los cuentos maravillosos. Aquí el “Érase una vez en un lugar lejano” o “Había una vez” ha sido reescrito en el “Era en la edad de los pinos/Era en el tiempo del dulce bosque”. Di Giorgio advierte mediante estas construcciones la imposibilidad del lenguaje para nombrar aquello que se quiere contar. Ante este dilema, la autora elige decir al tiempo espacialmente. Citaremos aquí los primeros versos del poema 18 de *Historial de las Violetas* (1965)⁷ para mostrar esta nueva forma de “decir-mirar”:

A esa hora, los animalitos de subtierra empezaban su
trabajo,
(los que usan saco duro y laboran el mismo ritmo de
tambores: toc-toc).

⁷ De aquí en adelante los poemas citados corresponden al libro *Historial de las violetas* (1965), *Los papeles salvajes* (2008), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

A esa hora la luna llegaba hasta aquel sitio logrando su
máximo fulgor;
y el palomar se desataba sobre la luna; pero esos pájaros, de
lejos
parecían mariposas, grandes moscas centellantes. Las
palomas
sobrevolaban a la luna, la picoteaban, la acariciaban.
Y todo esto se hacía más evidente al mirar las cosas desde el
bosque
negro de naranjos. Y los abuelos allí sentados, inmóviles,
con sus batones
en rosa pálido, sus aciagas trenzas (...) (98)

En los versos anteriores, el sintagma “a esa hora” fortalece la idea de imprecisión temporal: esa hora puede ser cualquiera. La falta de referencia de tiempo le permite a Marosa di Giorgio torcer hasta quebrar la lógica tiempo-espacio y proyectar “una espaciotemporalidad” configurada en la sucesión de acciones y seres: “los animalitos de subtierra empezaron su trabajo”, “el palomar se desataba sobre la luna” y “los abuelos sentados inmóviles”. De este modo, se crea temporalidad habitando espacios. Así, se va armando un escenario que termina de adquirir nitidez en la distancia de la mirada: “Y todo esto se hacía más evidente al mirar las cosas desde el bosque”. Esta espaciotemporalidad puede verse también en el poema 21:

A la hora en que los robles se cierran dulcemente, y estoy en el hogar junto a las abuelas, las madres, las otras mujeres; y ellas hablan de año remotos, de cosas que ya parecen polvo; y me da miedo, y me parece que esa noche sí va a venir el labriego maldito, asesino, el ladrón que nos va a despojar de todo, y huyo hacia el jardín y ya están las animalejas de subtierra-digo yo-, ellas tan hermosa, con sus caras lisas, de alabastro, sus manos agudas, finas, casi humanas, a veces, hasta con anillos. Avanzan por los senderos, diestramente. (99)

El tiempo es marcado por el espacio natural (los robles se cierran) y el espacio compartido (estoy junto a las abuelas, las madres, las otras mujeres). Esta espaciotemporalidad trae “esa noche” en la sensación de miedo que arrastran “las cosas que ya parecen polvo”. Así, aparece el “labriego maldito, asesino, ladrón que vendrá a despojar todo” apurando el paso del día. Marosa di Giorgio abre un mundo poético donde dicotomías que podrían ordenar, en este caso, el tiempo dividiéndose en pasado y futuro, se deconstruyen en la creación misma de este mundo poético. Así lo muestra el poema 32:

Me acuerdo de los repollos acresponados, blancos,-
rosanieves
de la tierra, de los huertos-, marmolina, de la porcelana más

leve, los repollos con los niños dentro.
Y las altas acelgas azules.
Y el tomate, riñón de rubíes.
Y las cebollas envueltas en papel de seda, papel de fumar,
como
bombas de azúcar, de sal, de alcohol.
Los espárragos gnomos, torrecillas del país de los gnomos.
Me acuerdo de las papas, a las que siempre plantábamos en
el medio del tulipán.
Y las víboras de largas alas anaranjadas.
Y el humo del tabaco de las luciérnagas, que fuman sin
reposo.
Me acuerdo de la eternidad. (108)

El escrito anterior es un recuerdo del por-venir en la medida en que no existe la distinción entre presente y el futuro, todo parece estar atravesado por un constante pasado. Allí observamos que brotan palabras tales como “acresponados”, “rosanieves”, “marmolina” que hacen a una nitidez casi pictórica.⁸ Di Giorgio acumula metáforas poco tradicionales (altas acelgas azules, riñón de

⁸ Luis Bravo (2012) plantea que el posible parentesco entre el surrealismo y la escritura de Di Giorgio, debe rastrearse en el ámbito pictórico. Para el crítico uruguayo, es posible establecer ciertas filiaciones, por ejemplo, entre la autora y El Bosco, Max Ernst. Sin embargo, a diferencia de Bravo, no consideramos que la escritura de Di Giorgio podría ser pensada como una transposición en imágenes de Ernst sino más bien, observamos que estas conexiones inter-artísticas podrían estar inaugurando parte de la genealogía perdida y constantemente oculta de la escritura de Marosa di Giorgio. Sin embargo, esta hipótesis no será aquí desarrollada.

rubíes, víboras de alas anaranjadas) para hacer estallar poéticamente este instante que está ocurriendo. Es en el desborde léxico que las aliteraciones y homofonías significantes como por ejemplo “altas acelgas azules” y “largas alas anaranjadas”, ponen en riesgo la continuidad metonímica de las situaciones⁹.

Marosa di Giorgio no le teme a la imaginación como motor de creación y menos aún de conocimiento (Olivera Williams, 2005). Imaginar para conocer, la conduce a tener que inventar palabras para poder decir lo nuevo. Este hacer con el lenguaje queda al desnudo a continuación:

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 sólo quererlo. Basta que se lo desee
para que sea. Acaso abandonar las manos y las trenzas. Y
así me abro a otro paisaje y a otros seres (...) (El subrayado
en nuestro) (92)

La autora elige situar al acto amoroso en una noche definida a modo de calendario, por las flores. Esa noche especial, las flores empujadas por las mariposas preciosas, se “enmaridan”. El neologismo que aparece en el poema viene a mostrar dos

⁹ Cfr. Echavarrren (2007).

cuestiones. Por un lado, esta relación que se concreta (podríamos leer aquí la efectivización de una boda) en el acto de besarse. Por otro, el corrimiento del plano humano en tanto, esta unión se realiza entre seres del reino animal. Sin embargo, hay una vuelta al plano simbólico de lo humano en la medida que se deja caer el término matrimonio pero se focaliza a uno de los involucrados: el marido. Así, el hecho de unirse mediante un beso con “sólo quererlo, desearlo” absorbe a los maridos no ya a la “mujer” ni a los “esposos”¹⁰. Tampoco podemos desatender aquí a otra particularidad: el beso trasciende el acto de unión y absorbe a las flores desintegradas en esa acción y explicitándolo en el prefijo del neologismo.

Podríamos considerar que el poema anterior está articulando un juego entre el amor y el erotismo que ya no es opositivo ni consecutivo sino generativo. Así se configura este par indisociable en el que el “amor-erotismo” viene a desatar lo fijo y fijar lo errante. Sólo es posible este accionar simultáneo en un espaciotemporalidad en el que se han violentado los límites del lenguaje para poder intentar una transliteración¹¹ fiel que responda a lo que el yo poético ha percibido sensitivamente. En pocas palabras, la construcción de una espaciotemporalidad hace posible

¹⁰ Se emplean estos términos haciendo referencia a las denominaciones con las que se nombra a los protagonistas de este acto.

¹¹ AA.VV (En línea): *Diccionario de la Real Academia Española*: <http://lema.rae.es/drae/> Acceso: 22 de agosto de 2013.

la aparición y las nuevas articulaciones producto del “amor-erotismo”. De allí que el próximo apartado se ocupe plenamente de la dinámica que asoma en el poema anterior y que habitará gran parte de la poética de Marosa di Giorgio.

Del amor y el erotismo en *Los Papeles salvajes*

Hasta aquí, hemos privilegiado acercarnos a la obra poética de Marosa di Giorgio a partir de algunas líneas provisorias. Por eso, antes de seguir adelante, es preciso determinar qué entendemos por amor y qué por erotismo y de qué manera estos conceptos impactan en las configuraciones femeninas. Es decir: ¿cómo se plasma el erotismo en la escritura de Marosa di Giorgio?

Toda la obra de la poeta uruguaya está signada por el erotismo. Un *continuum* que va creciendo hasta llegar a la cumbre con la publicación de serie de textos eróticos.¹² El erotismo va fortaleciendo y engrosando una escritura que lo moldeará hasta inscribirlo en un horizonte diferente y generativo. Así, la poesía de Di Giorgio regada de encuentros eróticos no se agota en manifestarse como lo diría Bataille (2010) “en la superación de la vida sobre la muerte”, “en un acto que apunta a disolver las formas instituidas” o “un acto que no debe obligatoriamente tener por

¹² Aquí hacemos referencia a *Misales, Camino de las pedrerías*, la novela *Reina Amelia* y *Rosa mística*. Todos los libros de relatos fueron recogidos junto con Lumínile, en una edición posterior titulada *El gran ratón dorado. El Gran ratón de lilas. Relatos eróticos completos* (2008)

objetivo la relación sexual pero que distingue a los humanos del resto de las especies”. La textualidad marosiana contempla y captura todo lo circundante para expresarlo con una caligrafía personal. En consecuencia, la teorización de Bataille no hace justicia con respecto al despliegue literario que pone en escena Marosa di Giorgio.

De ahí que la poeta pareciera darle una pista al lector cautivo de su obra cuando asume que el acto erótico es bello en sí mismo, que la conjunción entre una abeja y un azahar es cosa de ángeles y que no tiene razón de ser dentro de la literatura, simplemente es.¹³ Su respuesta se diluye en la poesía, haciendo de su palabra, una única palabra. Observémoslo en el poema 32 de *Mesa de Esmeralda*:

Llegaron murciélagos. Unos, color rosa, bellos como la seda. Otros, amarillos, o de muchos colores, estampados. Éstos parecían ser los más codiciables. El que se me destinó era negro, aunque cuando atravesara el aire frío de la mañana diese reflejos guinda. Pasó a mi lado con la sombrilla bien abierta, y el silbo escalofriante. Yo hice como si nada. Cumplí las cosas de la mañana igual que siempre.
(...)

¹³ Cfr. Cassara, Walter (2003).

Pero cuando la noche empezó a caer sobre los más lejanos montes, y los más próximos, una aguja me tocó el corazón. El murciélago salió de su escondite, que yo no sabía cuál era, y cruzó todo el aire de un solo pantallazo. Huí a mi cama. En el trayecto perdí las peinetas y la blusa. Se sentía un leve perfume a sangre. Y sonaban las campanas de la boda. (323).

En la escena anterior se hacen presentes todos los exquisitos ingredientes que Di Giorgio toma de la naturaleza para poder escribir su propio erotismo: belleza, mezcla de especies, cercanía entre el placer y el horror. Los murciélagos son visualmente atractivos (rosa, como la seda, amarillos, estampados). Sin embargo, el que se le destinó a ella era negro y le producía cierto escalofrío. Inmediatamente, la hiere en el corazón y así se produce un encuentro amoroso-erótico entre dos especies (animal-humano) que se deja leer en la pérdida de las peinetas y la blusa. El acto se corona con la celebración. Se activa en este poema una escena reiterada y potente que determinará toda su obra: el encuentro erótico entre seres de naturalezas disímiles e incluso inexistentes. Esta característica sitúa, una vez más, la obra de Marosa di Giorgio en un lugar de desconcierto. Así, mediante un persistente y sostenido trabajo poético, busca desjerarquizar todos los reinos (animal, vegetal, fantástico, humano, etc.), desplazando el acto

erótico del plano humano desplazándolo a otros reinos y haciendo estallar en este movimiento el pensamiento occidentalista que atiende a las taxonomías y jerarquías como ordenadores del mundo. Sin duda alguna:

Su poesía le permite re-crear un mundo concreto y mítico. Como en la poesía del bricolaje, Di Giorgio habla por medio de las cosas que constituyen su mundo agrario y mítico (Lévi-Strauss 42). Esta cercanía entre el “yo” enunciante y el mundo enunciado, que siempre culmina en la metamorfosis de la hablante, permiten reificar el mundo profano y el sagrado, o sea el mundo del trabajo, de la escuela, de las tareas y rituales sociales, y el de la trasgresión, el de la exuberancia de los deseos que se articulan por medio de una naturaleza animada. Así se plasma el erotismo de Di Giorgio. (Olivera Williams 2005: 408)

Ahora bien, el amor es otra noción que es necesario precisar a los fines de poner en claro de qué modo se articula en la maquinaria subjetiva de Di Giorgio. A lo largo de su obra poética se hacen presentes expresiones propias del romanticismo tales como “oh, amor mío”, “doncella” y “Oh, tu amado mío”, así como también ritos propios del amor cortés. Sin embargo, ello no significa que existe en la escritura marosiana una copia o una

absorción de estos tipos de amor. Di Giorgio juega a “hacernos creer que sabemos de lo que está hablando”. Muy por el contrario, quedamos pasmados ante la proliferación de vínculos amorosos que nos resultan imposibles de traducir a nuestra realidad, a nuestra lengua. La noción de amor se aparta tanto de la idealización platónica como de la amatoria heredada de la Edad Media y el Romanticismo (Rougemont 1986). En consecuencia, el amor en la obra marosiana es fundante y fundamental en la medida en que como cada uno de los elementos de este universo, se crea a sí mismo. De este modo, el amor es instantáneo. Una niña se enamora de las flores, una señorita hace el amor con las mariposas o una novia ama al viento sin necesidad de pasos previos ni de actores propios del arte de amar. En consecuencia, el amor es un afecto en tanto tiene la capacidad de afectar pero más precisamente se vivencia como “(...) un impulso que, como la sexualidad estudiada por Freud y reformulada por Foucault, permite la problematización de las formas de conocimiento y conductas sociales así como de los procesos de institucionalización del poder y sus asentamientos (intersubjetivos)” (Moraña 2012: 323). El amor entendido de este modo: “es (...) una vía de acceso a lo real, a lo simbólico y a lo imaginario (...)” (Moraña 2012: 323). Esta concepción del amor altera sus modalidades hegemónicas de representación, lo que propone reversiones en esta escritura. El amor no es trabajado como tópico sino como voz que trasciende la

corporalidad que intenta palpar subjetivamente. La discursividad amorosa no se reduce a lo sintomático ni a lo temático sino que es esa voz inactual, intratable (Barthes 1987). De allí que la lengua de Di Giorgio sea habitualmente leída como extraña o como “la lengua materna” en tanto evoca no el origen del lenguaje sino el *propio* origen en el lenguaje (Canseco 2010). Esta lengua que se genera entre los encajes de palabras en desuso (embravecida, alabastro, diadema, etc.) y los neologismos (“enmaridaron”, “adormida”, “ennoviar”) le posibilita a la escritora concretizar un mundo que parecería inenarrable, el suyo.

El yo poético va conociendo perceptiva e imaginativamente. Por ello, paradójicamente, estas inscripciones femeninas acceden a lo real por medio de sus vinculaciones amorosas pero a su vez, es por medio de la imaginación que aman como modo de conocer-se. Es en el terreno de la imaginación donde se puede ser. Un claro ejemplo de ello se da en el siguiente poema:

Los animales hablaban; las vacas y caballos de mi padre, sus aves, sus ovejas. Largos raciocinios, parlamentos; discusiones entre sí y con los hombres, con procura de las frutas, de los hongos, de la sal. Yo iba por el bosque y veía al sol bajar, a la vez, en varios lugares; cuatro o cinco soles, redondos, blancos como nieve, de largos hilos. O cuadrados y rojos, de largos hilos. Mi padre era un príncipe de los prados. Pero, algunas mañanas lo desconocía, aunque a toda

hora soñaba con él. Y, también, olvidé mi nombre (Rosa), y me iba por los prados, y, entonces, nadie se atrevió a llamarme. Y yo pasaba, lejos, de sombrero azul, envuelta en llamas. (272)

Pensar, a esa altura, que los parlamentos, el raciocinio o las procuras de una vaca y un caballo que dialogan marcan una línea de desconcierto en esta literatura, sería banalizarla. Sin embargo, el encastre de esta escena con el principado de su padre proyecta otras líneas de fuga más productivas. Un espacio en el que se puede ver bajar el sol en varios lugares a la vez o varios soles descendiendo, es sin duda, un lugar múltiple. Este guiño imaginativo en el cual Marosa di Giorgio nos presenta mediante un paisaje casi infantil, un mundo posible en el que no reconoce a su padre como príncipe pero sí, lo *conoce* en sus sueños “a cada hora”. Ese mismo desconocer-conocer la lleva a constituirse en otra diferente de la nominalización “Rosa”. Así, ya nadie puede llamarla porque ya no es la hija del príncipe pero tampoco es Rosa. Sólo acontece en el pasaje de “un sombrero azul, envuelta en llamas”.

Como dice Julia Kristeva (2011) toda discursividad amorosa conlleva un renacimiento. Di Giorgio escarba esta idea a lo largo

de todo su poemario y una clara muestra de ello es el poema de *Mi vestido se hunde en la Bromelias y más allá no hay nada*.¹⁴

Una de nuestras hermanas nació en el jardín; en vez de pies tenía raicillas que la fijaban al subsuelo; el resto era un erguido taller, una bella doncella; el cabello más debajo de la cintura se le colmaba de azules campanillas, que ella quitaba de la frente para aparentar como todas.

Papá y mamá no sabían qué hacer, mirándole el rostro oval y serio, los labios rosados y dorados, le echaban agua y miel, y la mantenían esbelta. (A nosotras tejían el traje de baile y el colegio).

Cuando llegó el tiempo de los novios, los galanes, los jinetes, detenidos a su vera, vacilaban, ¿cómo desposarla? ¿Habría que trasladarle un trozo de terruño hacia otro jardín y otra casa?

Para nosotras estaba previsto casi todo.

Para ella el porvenir era misterioso (514).

El yo poético se aleja de aquella hermana que nació diferente, desencajada (en el jardín) y que tiene raíces por piernas y campanillas en su cabello pero boca y cuerpo de doncella o muñeca. Esta hermana extraordinaria no podría definirse como un híbrido de árbol y mujer. Sus padres la cuidan en todas sus

¹⁴ Corresponde a uno de los apartados del libro *La Falena* (1987), *Los papeles salvajes* (2008), *op.cit.*

expresiones. Cuidan su cuerpo y la alimentan por sus raíces. Los jinetes, pretendientes, también dudan al verla: “¿Cómo desposarla? ¿Habría que trasladarle un trozo de terruño hacia otro jardín y otra casa?” La pregunta por qué es, cae inmediatamente por tierra en la medida en que desposarse es un destino que determina al yo poético y a sus hermanas, inclusive a ésta. Entonces, esta hermana exquisita en sus formas y particular en sus extremidades arrastra consigo un interrogante: ¿acaso no deben buscarse otras alternativas de existencia para que la hermana que ha nacido con raicillas pueda atrapar un porvenir? O dicho de otro modo, es en la búsqueda de posiciones que le permitan relacionarse que ella *acontecerá* en otra misma y diferente de sí misma.

Virgen de palabras

Cuando nació Marosa di Giorgio, sin duda (como se dice vulgarmente), “se rompió el molde”. Acción que aceptó como destino y procuró no olvidar nunca. La poeta uruguaya escribe punzando límites hasta transformarlos, estirarlos incluso, desmoralizarlos. Juega con las reglas porque no le teme a la realidad como medida de las cosas. Di Giorgio sabe que la percepción que tenemos de la realidad es una simulación, una reconstrucción mediada por nuestras expectativas, nuestras experiencias. Entonces, es tan real lo fijo como lo contingente y más aún, es real que la coexistencia refractaria de las cosas no sea una casualidad sino un

principio constructivo. La posibilidad de que en el mismo momento sea de noche y de día, una protagonista sea joven y vieja, recuerde y olvide, esté enmaridad@ o no, entre otras, es producto de una aguda mirada poética que atiende a la dinámica de mundos en los cuales lo impenetrable, lo inentendible sólo es palpable en tanto palabra poética.

Marosa di Giorgio realiza con éxito la tarea alquímica, a partir del novedoso compuesto doble “amor-erotismo” con el que pudo borrar las jerarquías y dibujar un nuevo mapa que abra otros caminos epistemológicos en los que el cuerpo humano, las relaciones binarias, opositivas y subordinadas ya no son certezas sino sólo accidentes, aconteceres, irrupciones. Recordando la operación doble (fijar lo errante, desatar lo fijo) que la poeta confesaba en la entrevista que inaugura el artículo, podemos decir que es posible leer en la articulación del par “amor-erotismo” otros modos de conocer y ser en el mundo.

En consonancia con lo anterior, afirmamos una vez más que esta mirada contemplativa y dinámica que activa la maquinaria “amorosa-erótica” origina subjetivaciones poéticas que en tanto posiciones de sujetos nos conduce inevitablemente a leer en la obra poética de Marosa Di Giorgio, un gesto que se acerca al feminismo paradójico, en tanto la poeta pone el acento en la multidiferenciación del sujeto y de las prácticas en la fuerza que impulsa cada territorio subjetivo a moverse creativamente entre

centralidad y márgenes, entre unidad y fragmentación, entre autonomía y heteronomía, entre otros deslizamientos inauditos e imaginarios y hasta tal vez, nos conduce a hipotetizar que Marosa di Giorgio podría ser la iniciadora de un cierto feminismo imaginativo que indague y descoloque las formas subjetivas anquilosadas en la creación permanente de seres, espacios, mundos posibles que surjan de aquellos que lo habitan y no a la inversa.

Es en este “planeta absoluto” (Avaro 1995) conformado de reiteraciones que re-crean, la poeta subraya las escisiones y las dislocaciones que se resisten a las identificaciones completas y saturadas. Sin duda, pese al trabajo de Di Giorgio por guardar la fórmula con la que ha elaborado su literatura se oyen en ella, como si fueran los ecos que arrastra el oleaje, paráfrasis de otras voces femeninas como la de Margarite Yourcenar cuando dice: “Se llega virgen a todos los acontecimientos de la vida” (2010: 116). Con la fragilidad de la certeza que nos resta, creemos que la poesía de Marosa di Giorgio nos inscribe en un presente en el que siempre se está virgen de palabras, de deseos, de vidas. Un lugar en el que “acontecer” parece ser la única forma ‘real’ de ser.

Bibliografía:

AA.VV (En línea). *Diccionario de la Real Academia Española*: <http://lema.rae.es/drae/> Acceso: 22 de agosto de 2013.

Avaro, Nora (1995): “Los papeles salvajes: el planeta absoluto”, Aguirre, Osvaldo y Helder, Daniel (1995): *Diario de poesía*, n° 34, Junio-Agosto, Buenos Aires, pp. El material fue publicado en la fuente mencionada pero aquí utilizamos la versión proporcionada por la autora.

.....(1995): “Reportaje a Marosa di Giorgio”. El material fue facilitado directamente por la entrevistadora.

Barthes, Roland (1987). *Fragmentos para un discurso amoroso*. México. Siglo XXI.

Bataille, Georges (2010). *El erotismo*. Madrid. Tusquets.

Canseco, Adriana (2009). “Volver al paraíso. Infancia y escritura en Marosa Di Giorgio”. *Actas del VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, Córdoba*. Disponible en línea:

www.publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article

..... (2010). “Metamorfosis lingüísticas del cuerpo barroco. Apuntes sobre lengua-Madre y transgresión en Marosa di Giorgio”. *Actas online del Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas*. Córdoba: blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/.../adriana-canseco.pdf Acceso: 22 de mayo de 2011.

Cassara, Walter (2003). “Sobre los Relatos eróticos” (2003), Reportaje a Di Giorgio incluido en Di Giorgio, Marosa (2008). *El gran ratón dorado. El Gran ratón de lilas. Relatos eróticos completos*. Buenos Aires. El cuenco de plata: 7-8.

Deleuze, Gilles (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia. Èditions de Minuit.

Di Giorgio, Marosa (2008). *Los papeles salvajes*, Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

Di Giorgio, Marosa (2010). *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires. El cuenco de plata: 86-90.

Echavarren, Roberto (2007). “*Devenir intenso: Marosa di Giorgio*”. *Criaturas de género. Criaturas de la invención erótica*. Buenos Aires. Losada: 97-113.

Genovese, Alicia (2011). “Lo imaginario del poema”, en *Leer poesía. Lo leve, lo opaco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica: 97-125.

Kristeva, Julia (2011). *Historias de amor*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Mascaró, Roberto (1993). “Con Marosa di Giorgio, lo natural es sobrenatural”. *El país cultural* N° 195.

Molloy, Sylvia (1996). “Identidades textuales: estrategias de autofiguración” *Mora* N° 12: 68-86.

Moraña, Mabel (2012). “Postcríptum. El afecto en la caja de herramientas”, en AA. VV: *El lenguaje de los afectos. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid. Iberoamericana: 313-337.

Olivera Williams, María Rosa (2005). “La imaginación salvaje”, *Revista Iberoamericana* Vol. XXL. N° 211: 403-416.

Porrúa, Ana (2012). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires. Entropía.

Richard, Nelly (2009). “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate Feminista* nº 40: 75-84.

Rougemont, Denis (1986). *El amor y Occidente*. Barcelona. Kairós.

Yourcenar, Marguerite (2010). *Fuegos*. Cuentos completos. Buenos Aires. Alfaguara.

Versión digital: www.celarg.org