

# **Sobre la vida apasionada de todo lo pequeño**

## **Una lectura del tiempo y del origen en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio.**

Adriana Canseco- CIFFyH- UNC

### **Resumen:**

En este trabajo nos proponemos indagar en torno a las huellas de lo que podemos llamar con Barthes un “estilo” marosiano, que bien puede ser reformulado desde la idea de ritmo en Meschonnic, en tanto su escritura tiene lugar en el porvenir suspenso del cuerpo desconocido de la infancia. Si el origen no existe y se percibe como perpetuamente irrecuperable, la lengua materna devenida primera lengua natural del cuerpo es la única reposición posible (fragmentaria, parabólica, novelada) de la experiencia de la infancia. En la recuperación imposible del perturbador origen sexual de la vida (que tiene su contrapunto en la muerte) la escritura marosiana se hace relato, fragmento, *conte de fées*, episodio legendario, mito originario que la propia memoria-voz del cuerpo, único vestigio del “eso ha sido” de la infancia en tanto tiempo desgarrado, restablece a un orden discursivo posible. El rumor del texto, la vibración pulsátil de su sintaxis está “entre” el tiempo, en el umbral de lo anterior que se revela como fascinación, mirada petrificada de la imaginación irresistible del pasado que es ciertamente el no-tiempo de lo anterior. Y todo lo que dice la voz fascinada lo dice en la lengua alucinada del poema, piedra sin tiempo de la memoria de lo anterior.

### **1- Infancia y estilo**

¿Cuándo tuvo lugar la formación de primera pareja de las palabras y las cosas en la lengua materna del que escribe? esta pregunta que no pretende responder a una verdad de la historia o de la biografía es acaso un punto de partida para pensar la pregunta por el estilo. Roland Barthes (2003) señala que el estilo “nace del cuerpo y del pasado del escritor”, y este origen que él señala como biológico se caracteriza más por la fatalidad de su determinación ya que sería una suerte de “automatismo” que caracterizan su arte, el estado bruto la forma anterior a su objetivación. En este sentido su lenguaje es un “lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor (...) donde se instalan

todos los grandes temas verbales de su existencia” y no es por lo tanto, “ el producto de una elección o de una reflexión consiente sobre la Literatura (...) es la voz decorativa, más allá de la carne desconocida y secreta (...) un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo” (Cfr. 2003, 19).

Esa carne desconocida y secreta de la escritura misma tiene en el estilo una voz que la viste o que la enseña en el umbral mismo de lo que Agamben llama infancia. En tal sentido, lo que Barthes llama estilo podría ser leído asimismo como un carácter de propio de esta infancia-umbral en tanto el estilo encarnaría ese carácter indomesticado o desconocido, una efusión biológica u orgánica que permanece sumergida en lo desconocido de la propia lengua y que aflora en la escritura señalando ese umbral, ese límite intangible que separa las palabras y las cosas.

Agamben llama infancia a la “experiencia muda” que se abandona para hablar, una experiencia sin sujeto en tanto es anterior al lenguaje discursivo, la experiencia de una existencia no parlante, en tanto “sustancia psíquica presubjetiva que se revela como mito” (Agamben, 64). Es el lenguaje el que señala el límite de la infancia, su abandono, infancia que es (des)territorio de lo neutro, la habitación vacía del impersonal.

Lo que Barthes llama estilo no sería entonces más que lo que él mismo señala como una “operación supraliteraria que arrastra al hombre hasta el umbral del poder y la magia” cuyo carácter biológico lo ubicaría fuera del arte: “Lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunido dura y tiernamente en sus figuras, son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje”.

La infancia definida en términos de Agamben señala la pertenencia del Estilo a ese umbral que separa la experiencia muda (de la existencia pre-lingüística o extralingüística) y lenguaje. El estilo, pensado más allá de la escritura bien podría ser otro nombre de ese umbral del lenguaje, la forma en que el lenguaje expropia su propia potencia más allá de sí mismo, hasta su propia carne, hasta su cuerpo.

Para Agamben la infancia es el origen del lenguaje como el lenguaje es el origen de la infancia, y no deja de existir en cuanto se habla porque no debe ser entendida como lo que precede cronológicamente al lenguaje sino que se haya fuera de toda inscripción histórica.

Su temporalidad pertenece a lo anterior a-histórico que habilita el “había una vez” del cuento de hadas<sup>1</sup>, que se realiza en el tiempo aoristo del reto del mito.

La experiencia muda que es infancia (que deviene estilo en el quehacer de la escritura) no señala sin embargo un imposible o una clausura de la significación sino que garantiza las formas de una experiencia de lo posible. Lo indecible de la experiencia en definitiva señala el ilimitado límite, la irreductible potencia significativa del lenguaje en su pura referencialidad. Este *experimentum linguae*, como lo llama Agamben, señalaría “una experiencia del lenguaje como tal” (2004: 216) propio de la relación entre lenguaje y experiencia. En tanto infancia “los límites del lenguaje no se buscan fuera del lenguaje, en dirección a su referencia” (2004: 216), porque lo inefable no constituye el límite sino la forma, quizás pura, del lenguaje mismo:

Lo inefable, lo inenarrable, son categorías que pertenecen únicamente al lenguaje humano. Lejos de marcar un límite del lenguaje, expresan su invencible poder de suposición, por lo cual lo indecible, es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar. El concepto de infancia es accesible sólo para un pensamiento que haya comprendido aquella “purísima eliminación de lo indecible del lenguaje” (...). La singularidad que el lenguaje debe significar, no es un inefable, sino lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje (Agamben, 2004: 275).

La infancia, como anterioridad irrevocable coexiste originalmente con el lenguaje, comparten un origen, origen que por otra parte, como la muerte, es “inaproximable”. Este inaproximabilidad es lo que inscribe la infancia fuera del tiempo e imposibilita al mismo tiempo marcar algo así como el inicio del lenguaje, es decir, en punto de partida de una anterioridad historizable. En este sentido señala Agamben que debemos renunciar al concepto de origen: no hay origen, hay infancia; no hay indecible, hay una potencia

---

<sup>1</sup> En la más diversa bibliografía sobre la autora podemos encontrar alusiones a este tipo de vínculo de la poesía marosina, que por otro lado, parecen evidentes, incluso con otros autores tan dispares como E. A. Poe, Lautremont o los hermanos Grimm. Para dar un ejemplo concreto, citamos un fragmento de nuestro trabajo “Los años jóvenes de la escriba” (en Para el cielo estrellado, Alción, 2011): Cesar Aira, en su Diccionario de Autores Latinoamericanos (Emecé/Ada Korn Editora, Buenos Aires, 2001), destaca el vínculo que directa o indirectamente evoca en la escritura de Marosa di Giorgio la presencia del cuento de hadas. Una especie de resonancia antigua del lenguaje evoca el innegable parentesco de sus textos con los relatos de seres feéricos que han poblado el folclore oral de diversas culturas. Es oportuno aclarar en este punto que este vínculo con los clásicos contes de fées trasciende el alcance de una mera comparación banal que buscaría coincidencias en motivos, atmósferas, estructuras y personajes de fantasía más o menos identificables. Incluso la convivencia inquestionable de lo mágico, lo doméstico y lo terrible, propia del cuento maravilloso, sería apenas una semejanza superficial.

Si es que es posible vincular a la obra de Marosa con el cuento maravilloso es justamente con aquella tradición que recupera el antiguo espíritu animista y telúrico de los mitos, en el fondo oscuro (matriz palpitante y húmeda) de la lengua materna”, p.120.

fabuladora que habilita simultáneamente todos posibles. El lenguaje realiza la potencia de hacer de la infancia un origen. En su potencialidad ilimitada el lenguaje inventa el origen como principio historizante pero nunca lo precede: si no hay origen, el origen debe ser una y otra vez fabulado en el sí-mismo del sujeto parlante que inaugura la posibilidad de la cronología como historia. Dislocando toda posibilidad de historización, este poema de di Giorgio nos acerca a la experiencia de la memoria como fábula:

Me acuerdo de los repollos acresponados, blancos –rosas nieves de la tierra, de los huertos-, de 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 un 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.

¿Dónde, entonces, encontramos la marca de un estilo, la huella de esa efusión orgánica, extra-lingüística que inscribe una pertenencia de la escritura sin nombrarla? Barthes dirá que “su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor” (2015, 19). Este cuerpo escribiente reinventa los acontecimientos, los (des)ordena en torno al efecto del afecto que nos salva del olvido y de la muerte:

Anoche realicé el retorno; todo sucedió como lo preví. El plantío de hortensias. La Virgen -paloma de la noche- vuela que vuela, vigila que vigila. Pero los plantadores de hortensias, los recolectores, dormían lejos, en sus chozas solitarias. Y mi jardín está abandonado. Las papas han crecido tanto que ya asoman como cabezas desde debajo de la tierra, y los zapallos, de tan maduros, estiran unos cuernos largos, dulces, sin sentido; hay demasiada carga en los nidales, huevos grandes, huevos pequeñitos; la magnolia parece una esclava negra sosteniendo criaturas inmóviles, nacaradas.

Toqué apenas la puerta; adentro, me recibieron el césped, la soledad. En el aire de las habitaciones, del jardín, hasta han surgido ya unos planetas diminutos, giran casi al alcance de la mano, sus rápidos colores.

Y el abuelo está allí todavía ¿sabes? Como un gran hongo, una gran seta, suave, blanca, fija.

No me conoció (di Giorgio, 93).

## **2- Estilo Marosa**

Si es posible hablar de un estilo marosiano, de esa pulsión natal que no se escribe más que como resto o vacancia, lo es en el sentido en que lo que vemos aflorar en su escritura está

más allá del discurso poético en tanto literatura: “imágenes, elocuciones, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor que poco a poco se transforman en los automatismo de su arte” (2003, 19)

Las referencias de este estilo se encuentran, dice Barthes, “en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la cosa del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad”, un “empuje floral” (2003, 20) que, crea la necesidad misma de su manifestación y es en este sentido, de orden germinativo.

Algo profundamente marosiano se descubre en esta metáfora bartesiana, algo que vincula lo natal a la pulsión erótica, algo que delata en lo vegetal y lo subterráneo sus ocultas metamorfosis, una sustancia secreta, un humor sin forma que se hace cuerpo en la escritura, en la carne del poema que nunca termina de revelar su secreto:

Todas, la muerte y la vida se colmaron de tul.

Y en el altar de los huertos, los cirios humean. Pasan los animales del crepúsculo, con las astas llenas de cirios encendidos, y están el abuelo y la abuela, ésta con su vestido de rafia, su corona de pequeñas piñas. La novia está, todo cargada de tul, tiene los huesos de tul.

Por los senderos del huerto, andan carruajes extraños, nunca vistos, llenos de niños y de viejos. Están sembrando arroz y confites y huevos de paloma. Mañana habrá palomas y arroz y magnolias por todos lados.

Tienden la mesa; dan preferencia al druida; parten el pastel lleno de dulces, de pajarillos, de perlititas.

Se oye el cuchicheo de los niños, de los viejos.

Los sirios humean.

Los novios abren sus grandes alas blancas; se van volando por el cielo (di Giorgio, 100).

Para pensar esta figura del estilo que encarna lo in-escribible del pasado y que constituye sin embargo el ADN de su forma definitiva, la marca irreductible de una pertenencia, podríamos remitirnos esa afección natal, que llamamos estilo, en los términos análogos a los que Deleuze propone la desviación de sintaxis de la lengua materna como el acto mismo de una trasgresión fundamental: desobedecer al lenguaje. El estilo aflora entonces como desobediencia inconsciente, como pulsión irrevocable: “No hay, dice Deleuze, líneas rectas, ni en las cosas ni en el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas” (Deleuze, 13)

En cuanto a esta figuración de una vitalidad animal-vegetal-prehumana que toma forma en un enrarecimiento de la sintaxis, el estilo marosiano, coincide plenamente la crítica, resulta inconfundible:

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.

Y la mañana siguiente, con angelillas muertas por todos lados, parecidas a pájaros de papel, a bellísimas cáscaras de huevo.

Tu deslumbrador fallecimiento (di Giorgio, 91).

La infancia como lo irrecuperable en términos históricos encarna en el tiempo que se desliza dentro de otro tiempo siempre más antiguo e indefinible, el recuerdo restituye el pasado a un presente indeclinable. En esta relación de suspensión temporal que genera el lenguaje marosiano, *lo anterior*<sup>2</sup> está presente como inescrutabilidad del origen: aquello a lo que se proyecta la palabra como búsqueda, fuera de todo tiempo y espacio verificable, pero que permanece como pura actualidad.

Esta permanente actualización del tiempo expropiado de su cualidad unidireccional se construye como figura de la verticalidad del estilo de la que habla Barthes, y que se asimila sugestivamente a la idea que de Ritmo que construye Henri Meschonnic. La escritura, en los desplazamientos que lenguaje ejecuta sobre sí mismo, generan un rumor detrás del texto, una música, un *ritmo* que se da a leer:

Si la escritura es lo que adviene cuando algo es hecho en el lenguaje por un sujeto que no lo había hecho nunca así hasta el momento, entonces la escritura participa de lo desconocido. Es decir, del ritmo. Este comienza allí donde se detiene el saber. Y como el saber es el presente del pasado, se podría decir que la escritura es el presente del porvenir, el porvenir en el presente, en el momento en que este tiene lugar (2006: 280)

El ritmo emerge en la escritura más allá del lenguaje, más allá de la literatura, se acompasa como infancia, intemporalidad vital habitable en el aquí y ahora del poema que no deja someterse a la contemporaneidad del sentido cumplido o clausurado. El ritmo, supone en su hacerse la suspensión del saber como pasado cronológico. El ritmo se proyecta en la escritura como por-venir de lo impensado que surge en la lengua poética:

---

<sup>2</sup> Este concepto de *lo anterior*, como categoría a-histórica, funcionaría en el poema fuera de toda preocupación cronológica y designaría un tiempo conjetural, un *tiempo fuera del tiempo* apropiado para el análisis de ciertos procedimientos del pensamiento poético que nos ocupa. Este concepto lo hemos tomado principalmente del pensador francés Pascal Quignard quien lo ha desarrollado profusamente en su extensa obra ensayística. Para la palabra francesa *Jadis*, (adverbio que designa la idea de “antano”, “en otro tiempo”), hemos elegido la traducción aproximada de *lo anterior*. Este término constituye para nosotros, en nuestro trabajo de investigación de doctorado, una categoría fundamental que señala un carácter a-temporal de complejo desarrollo en la escritura e indispensable en nuestro abordaje de la poesía de di Giorgio.

Una tarde en que llovía misteriosamente sobre las cosas, y andaban por el jardín los cangrejos con su piel patética, y los hongos venenosos echaban un humo gris, y habían venido las vecinas, al través de las plantas todo mojadas, de los tártagos de ásperos perfumes, a visitar a mi madre, y estaban, de pie, riéndose, cada una con una langosta en el hombro, verde, brillante, recién caída del cielo, un caracol de azúcar; pero, sin darse cuenta de nada, se reían, y mi madre les contestaba riendo. Las vecinas con sus altas coronas de piedras de agua, parecían unas reinas salidas de la laguna, de lo hondo del pastizal.

Y yo, sin rumbo, allí, avanzaba, retrocedía, iba hasta la casa, salía, mirando pasar la lluvia, las nubes, la historia del jardín (clavel y tenebrario)

La escritura como *experimentum linguae* de la infancia, guarda una actualidad que nos precede, porque está siendo más allá de sí misma porque continúa escribiéndose en lo desconocido del cuerpo que no ha terminado de exhumar sus cicatrices, de interrogar las huellas de un anterior inorientable.

La escritura marosiana acontece en el futuro, en tanto se mantiene como intraducible respecto del anacronismo de la pregunta por un saber, una certeza que no tuvo (ni tendrá) lugar. La escritura ensaya un ritmo que se pliega a las condiciones del azar de su propia imprevisibilidad: inaugura una distribución del sentido que se ritma en lo desconocido.

### **3- El más hermoso país: el cuerpo de la infancia**

Todo hace suponer que lo único que se inscribe en el tiempo más allá del lenguaje que sostiene al sujeto parlante en el tiempo de la sucesión es su propio cuerpo, testigo mudo de una experiencia extralingüística aunque fechable: la experiencia del cuerpo infantil. Habitamos lo anterior con nuestro cuerpo y la escritura como estilo se debe a su misterio. Dice Barthes en “La lumière du Sud-Ouest” recordando los tiempos de la niñez (*Incidents*, 1970) “nada tiene más importancia en mi recuerdo que los olores del barrio antiguo, entre Nive y Adour, que se llama la pequeña Bayona”. Nada tiene más preeminencia en la determinación de un estilo que, lo que sustraído al lenguaje, expropiado de un saber verificable, constituye el deseo de lo irrecuperable:

pues, «leer» un país, es percibirlo primero según el cuerpo y la memoria, según la memoria del cuerpo. Creo que es en esta antesala del saber y del análisis que se designa al escritor: más consciente que competente, consciente incluso de los intersticios de la competencia. Es porque la infancia es la vía regia por la cual conocemos lo mejor de un país. En el fondo, no hay más País que el de la infancia (Barthes, 1987: 20).

Antes es el más hermoso país, afirma la voz poética, antes que es solo cuerpo mudo, anterioridad que solo el lenguaje en su potencia creadora puede arrancar al olvido de su propia mudez:

Al asomarme, te vi, rocío, y recordé el país de antes.

Antes es el más hermoso país.

Cuando por sobre todo ponías tu blanca fantasía, tu oscura confitura; hasta los mágicos claveles guerreros amanecían con un copete de plata, velada su taza de rojo café, de canela ardiendo.

Sobre la albahaca, el “diente de león”, las ciruelas, las milenarias hadas jovencitas que pululaban entre nosotros, allá, junto a los castaños y los robles.

El cuerpo, último bastión del “eso ha sido” de la infancia, su verdad orgánica, vital, es la forma definitiva de la escritura como ritmo, como no-saber que se revela en su propio hacerse, como deseo. Dice Barthes sobre el delicioso abandonarse al vértigo de la memoria no discursiva del cuerpo:

entro en estas regiones de la realidad a mi manera, es decir, con mi cuerpo; y mi cuerpo es mi infancia, tal como la historia lo hizo. [...] Así, en la edad en que la memoria se forma, no tomé de las «grandes realidades» más que la *sensación* que ellas me procuraban: olores, fatigas, sonidos de voces, recorridos, luces, todo lo que, de lo real, es de alguna forma irresponsable y no tiene otro sentido que el de formar más tarde el recuerdo del tiempo perdido (Barthes, 1987: 18).

Si existe una manera de hacer del recuerdo no un punto de anclaje en la historia biográfica sino una puerta de acceso a una experiencia del lenguaje mismo como cuerpo expropiado de la infancia tal manera no es histórica o fechable sino planamente fabulada, *historizante*. Señala Barthes de su propia experiencia: “Hablo del Sud-Oest tal como el recuerdo lo refracta en mí, creo en la fórmula de Joubert: «No es necesario expresar cómo se siente sino cómo se lo recuerda»” (Barthes, 1987: 18). El poema marosiano, burla los pretéritos, expropia la virtud cronológica de la discursividad, transgrede su referencialidad historizable:

Tu bordadura de luna asustaba a las arañas, que quedaban inmóviles; alhelí sobre alhelíes; lirio sobre lirios, lila de nieve. Por tus reflejos se perdía el rumbo de la escuela; llovías sobre las manos de mamá, que preparaba el desayuno, fuera, hacía los ramos con su gran traje de baile y capelina hacía las ensaladas de celeste lechuga y diabólico ají, las grandes ensaladas verdes y granates, con las cuales crecimos, vimos pasar los años y las clases, las muertes y las bodas, la vida de los cielos y la tierra.



### 3- La invención de la fábula

En tal sentido, la infancia adquiere para la escritura, el valor de la utopía (Barthes, 2003: 555). Así como Lord Chandos se sumergía a la perplejidad del extrañamiento de su propio cuerpo en la abandono del lenguaje discursivo así el lenguaje marosiano abandona la certeza del saberse humano del cuerpo para fundirse en la inquietud de ese ritmo desconocido del devenir animal, devenir, cada pequeña cosa.

En el tiempo si tiempo de la infancia, en el ritmo pulsional del cuerpo desconocido la historia de un mundo anterior al mundo puede recomenzar indefinidamente en la fábula que escribe su porvenir en fuga permanente a lo desconocido. Di Giorgio escribe y reescribe en su obra el cuerpo indiferenciado de todo lo que puede fabularse experiencia de/en la escritura.

Fui desde mi casa, a la casa de los abuelos, desde la chacra de mis padres a la chacra de los abuelos. Era una tarde gris, pero, suave, alegre. Como lo hacían las niñas de entonces, me disfracé para pasar desapercibida, me puse mi máscara de conejo, y así anduve entre los viejos peones y los nuevos peones, saltando crucé el prado y llegué a la antigua casa. Recorrí las habitaciones. Todos estaban felices. Era el cumpleaños de alguien. Por los cuatro lados habían puesto jarritas de almíbar y postales. En medio de la mesa, una exquisita ave, un muerto delicioso, rodeado de lucecillas. El abuelo que siempre estaba serio, esta vez se sonreía y se reía; y antes de que bajase la tarde, me dijo que fuera con él al jardín, y que iba a mostrarme algo. Ya allá arrojó al aire una moneda; yo la vi rebrillar, al caer se volvió un caramelo, del que, enseguida, salió una vara larga y florida como un gladiolo, a cuya sombra yo me erguí, y que creció aún más, después, y duró por varias semanas.

Yo soy de aquel tiempo,  
los años dulces de la Magia. (*Está en llamas el jardín natal*)

#### Bibliografía:

- Agamben, Giorgio (2004). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland (1997). *Incidents*. Paris: Editions du Seuil
- Deleuze, Gilles (2009). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Hofmannsthal, Hugo Von (2010) *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)* seguido de *seis respuestas de José Luis Prado, Stefan Hertmans, Clement Rosset, Hugo Mujica y Abraham Gagrera y un ensayo de Juan Navarro Baldenev*. Valencia: Pre-Textos.
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Lytard, François (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Meschonnic, Henri (1978). *Pour la poétique V. Poésie sans réponse*. Paris: Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc. (2003) *Corpus*. Barcelona: Arena Libros.
- (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra
- Quignar, Pascal (2007). *La nuit sexuelle*. Paris: J'ai lu
- (2005b). *Sur le jadis. Dernier royaume II*. Paris: Gallimard.