

DOCTORADO EN LETRAS

LA EXPERIENCIA Y LOS LÍMITES DEL LENGUAJE
EN LA POESÍA DE
MAROSA DI GIORGIO



Adriana

Adriana Gabriela Canseco

2020

DOCTORADO EN LETRAS

LA EXPERIENCIA Y LOS LÍMITES DEL LENGUAJE
EN LA POESÍA DE
MAROSA DI GIORGIO

Adriana Gabriela Canseco



De

Directora | Dra. Cecilia Pacella
Co-director | Dr. Silvio Mattoni

Diseño:

María Fernanda Canseco

Imágenes de portada e interiores:

Joris Hoefnagel, pintor flamenco (Amberes, 1542 - Viena, 1600). Las imágenes que ilustran la portada y los interiores del presente trabajo pertenecen al *Mira Calligraphiæ Monumenta* (1561-1562), obra del célebre calígrafo croata Georg Bockskay, iluminado décadas más tarde, entre 1591-1596, por Joris Hoefnagel por encargo del Emperador Rodolfo II.

© The J. Paul Getty Museum, California.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

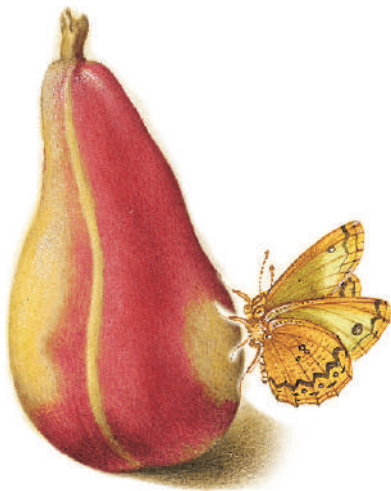
Al asomarme, te vi, rocío, y recordé el país de antes.

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.

Tu bordadura de luna asustaba a las arañas, que quedaban inmóviles; alhelí sobre alhelies; 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.

Marosa di Giorgio. *Clavel y tenebrario*.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Tesis doctoral

LA EXPERIENCIA Y LOS LÍMITES DEL LENGUAJE
EN LA POESÍA DE
MAROSA DI GIORGIO

Tesis presentada para optar al título de Doctora en Letras



Directora: Pacella, Cecilia Angelina
Director: Mattoni, Silvio Luis

Agosto, 2020
Córdoba, Argentina

Lista de abreviaturas

Para referenciar las citas textuales de los poemas de la obra poética reunida y las entrevistas realizadas a la poeta de Marosa di Giorgio, utilizaremos las siguientes abreviaturas:

LPS *Los papeles salvajes* (edición íntegra, Adriana Hidalgo, 2008).

P *Poemas*

H *Humo*

D *Druida*

HV *Historial de las violetas*

M *Magnolia*

GH *La guerra de los huertos*

JN *Está en llamas el jardín natal*

CT *Clavel y tenebrario*

LM *La liebre de marzo*

ME *Mesa de Esmeralda*

Las secciones que componen *ME* serán indicadas con números romanos: “Tratado del querubín”: *I*; “Cumbres borrascosas”: *II*; “Mesa de esmeralda”: *III*; “En todos los vestidos bordaban nomelvides”: *IV*; “Mar de Amelia”: *V*

LF *La falena*

Las secciones que componen *LF* serán indicadas con números romanos: “Carros fúnebres cargados de sandías”: *I*; “Pavoroso sacón brillante”: *II*; “Los ojos del gato eran celestes como vidrio y alef”: *III*; “La falena”: *IV*; “Mi vestido se hunde en las bromelias y más allá no hay nada”: *V*

ML *Membrillo de Lusana*

DCM *Diamelas a Clementina Médici*

PMA *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici*

NDM *No develarás el misterio* (entrevistas, El Cuenco de Plata, 2010)

El resto de los libros de Marosa di Giorgio que no forman parte de *Los papeles salvajes* serán citados de forma convencional.

ÍNDICE

Introducción	9
Umbral. Puerta de entrada teórico-metodológica	23
Palabra (de) crítica	27
En el umbral de la obra.....	30
La noción de ritmo.....	33
Una crítica del ritmo	37
Herramientas para <i>des-obrar</i> la crítica.....	39
Perspectiva metodológica para una crítica <i>ritmada</i>	43
Capítulo 1: Experiencia, Infancia y Lenguaje	49
1.1. El entramado de la experiencia. Reflexiones preliminares	53
1.2. Etimología y encrucijada teórica del término experiencia.....	55
1.3. Del sujeto de la experiencia y del sujeto del lenguaje.....	60
1.4. Del origen del lenguaje y de la infancia	64
1.5. La experiencia del lenguaje.....	69
1.5.1. La otredad y la maravilla del lenguaje.....	73
1.5.2. Lord Chandos y la experiencia del extrañamiento	78
Capítulo 2: Poética e Infancia	85
2.1. Inventar la infancia	89
2.2. El misterio de la infancia o la experiencia de enmudecer.....	93
2.3. Los nombres de la infancia.....	99
2.4. La <i>materia</i> del lenguaje.....	106
2.4.1. Babel de la lengua materna	107
2.4.2. El cuerpo materno.....	109
2.4.3. La infancia como cuerpo-memoria.....	111
2.5. La experiencia poética	116
2.6. Una <i>poética de la infancia</i>	124
Capítulo 3: Una Erótica del Exceso	133
3.1. Los peligros de la exuberancia	137
3.2. La afirmación vitalista del erotismo.....	141
3.3. La experiencia de lo sagrado marosiano	145
3.4. El deseo de la imagen	152
3.5. Escribir el cuerpo como goce.....	161
3.6. El <i>goce textual</i> de una erótica del exceso.....	166
Capítulo 4: Hacer la infancia. Tiempo, Origen y Lengua materna	175
4.1. De regreso al jardín natal.....	179
4.1.1. Un mapa provisorio del jardín.....	182
4.1.2. El jardín en sombras de la infancia.....	186
4.2. “ <i>Ya hubo un día</i> ”: Las formas del tiempo y lo <i>anterior</i>	189
4.2.1. La niña en la edad del huerto	194
4.2.2. La coleccionista de antiguallas	198
4.3. <i>Terra invisibilis</i> : El trasmundo y la atopía del origen.....	201
4.3.1. Historia del jardín en llamas	204

4.3.2. Volver al cuerpo de la infancia	208
4.4. Madres terribles: Figuras de lo lingüístico-materno	212
4.4.1. La guerra del amor y del lenguaje.....	218
4.4.2. La blanca materia del origen	222
Capítulo 5: La conjura de las hadas. El juego y la fábula	225
5.1. <i>Fabula prima</i> : El libro de la naturaleza.....	229
5.1.1. La escritura fragmentaria de <i>Los papeles salvajes</i>	231
5.1.2. Un proyecto de “novela poética”	235
5.2. Entre <i>páthêma</i> y <i>máthêma</i> : El pasaje del <i>canto</i> al <i>cuento</i>	240
5.2.1. La fábula en el umbral del tiempo histórico	244
5.2.2. El juego y la profanación del mito.....	250
5.3. <i>Fabula mirabilis</i> : El lado de las hadas.....	255
5.3.1. El misterio, el olvido y lo narrable.....	258
5.3.2. El cuento de hadas y la lengua de la infancia.....	262
5.3.3. Filiaciones y contaminaciones del “maravilloso” marosiano	267
5.4. Exilio y condena de la <i>Ninfa</i>	273
5.4.1. <i>Visitaciones</i> : Criaturas de los bordes del limbo marosiano.....	278
Capítulo 6: Acoplarse, comer, matar: Imagen, Cuerpo y Erotismo	285
6.1. El goce, el deseo, el crimen	289
6.2. Lo <i>distinto</i> y la imagen erótica.....	291
6.3. Pasiones inconfesables: La entrada al bosque de Eros	298
6.3.1. <i>Acoplarse</i> : Celebración nupcial	303
6.3.2. <i>Comer</i> : Economía del goce	308
6.3.3. <i>Matar</i> : Pasión del Mal	313
6.4. <i>Diamelas a Clementina Médici</i> : El deseo de ver lo ausente	319
6.4.1. Deseo: El milagro interminable	325
6.4.2. Sagrado manjar y banquete final	330
6.4.3. Final y adiós: El duelo del desarraigo.....	336
Epílogo	347
La memoria de las flores	351
Apéndice. Breve panorama sobre las ediciones y la crítica	361
Entre dos orillas.....	365
Marosa di Giorgio, las ediciones y la Argentina	366
Marosa en el panorama poético rioplatense y latinoamericano	370
Actualidad de la crítica	375
Códigos QR: <i>Diadema</i>	377
Bibliografía	379
Bibliografía primaria	381
Bibliografía crítica	381
Bibliografía general	384

INTRODUCCIÓN



Damascio levantó un instante la mano y miró la tablilla en la que había anotado sus pensamientos. De repente se acordó del pasaje del libro acerca del alma en el que el filósofo compara el intelecto en potencia a una tablilla sobre la que no hay nada escrito. ¿Cómo no lo había pensado antes?. Eso era lo que día tras día había tratado inútilmente de aferrar, esto era lo que sin descanso había perseguido tras el destello de aquel halo indiscernible, cegador.

El límite último que el pensamiento puede alcanzar no es un ser, no es un lugar o una cosa por muy exenta que esté de toda cualidad, sino la absoluta potencia, la pura potencia de la representación misma: ¡la tablilla para escribir! Aquello que hasta entonces había pensado como el Uno, como lo absolutamente Otro del pensamiento era en cambio sólo la materia, sólo la potencia del pensamiento. Y todo el extenso volumen que la mano del amanuense iba llenando de caracteres, no era más que el intento de representar aquella tabla perfectamente rasa, sobre la cual aún no había sido escrito nada. Por ello no lograba concluir su obra: aquello que no podía cesar de escribirse era la imagen de aquello que nunca cesaba de no escribirse. En lo uno se reflejaba lo otro, inalcanzable. Pero por fin todo estaba claro: ahora podía romper la tablilla, dejar de escribir. O, mejor aún, empezar de verdad.

Ahora creía comprender el sentido de la máxima según la que, conociendo su inconoscibilidad, no conocemos algo de él, sino algo de nosotros. Aquello que no puede ser nunca primero le permitía vislumbrar, al desvanecerse, un inicio.

Giorgio Agamben, *Idea de prosa*.



Finalmente, un inicio

La presente investigación doctoral, “La experiencia y los límites del lenguaje en la poesía de Marosa di Giorgio”, se propone abordar la obra poética reunida¹ de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932 – Montevideo, 2004).

La inquietud inicial de este trabajo plantea la pregunta por una obra poética que se identifica con el deseo de restauración del “paraíso de la infancia” a través de la rememoración del pasado que adopta formas de expresión singulares, que podemos identificar y estudiar, en su mayoría, desde una experiencia singular del erotismo. De los interrogantes que abren esta investigación, el que individualmente plantea más dificultades teóricas es el que concierne al carácter de la lengua poética marosiana. Sin embargo, la pregunta por la singularidad de este lenguaje (rápidamente reconocible por sus inconfundibles formas sintácticas y léxicas) nos llevó a interrogar los modos de construcción de un universo discursivo en el que la particular distribución del sentido tiene tanta importancia como los subyugantes motivos que parecen sostener la sólida unidad de *Los papeles salvajes* (1953-2004) a lo largo de cinco décadas de producción.

En un primer acercamiento a la obra a través de la noción de experiencia, consideramos algunos de sus principales ejes, *infancia, lengua poética y erotismo*, en una propuesta que permitiera articularlos como la *experiencia de los límites del lenguaje*, es decir de los límites del sentido que son convocados en la *experiencia poética* y en la *experiencia erótica*. Esta perspectiva nos permite, asimismo, asomarnos a otras dimensiones de la experiencia: el tiempo, el origen y la lengua materna, que nos reenvían insistentemente, a la pregunta por el límite del sentido y el vínculo entre la poesía y la voluptuosidad.

La exuberante obra de di Giorgio resulta una muestra fundamental de la generosa imaginaria presente en la poesía latinoamericana de entre siglos y de la puesta a punto de un asombroso dispositivo lingüístico-literario que ha sido abordada desde diversas perspectivas, atentas siempre a desentrañar los secretos de sus originales procedimientos discursivos. Los antecedentes de una crítica profusa y diversa, aunque temáticamente acotada y recurrente, nos lleva a considerar un nuevo intento de abordar la divergencia y heterogeneidad de la obra desde un punto de vista metodológico que adopte modalidades afines a las de una *ficción teórica*², es decir, de una lectura crítica susceptible de *narrarse* a

¹ El detalle de las obras que conforman la obra poética reunida de la autora, publicada hasta el momento, se encuentra expuesto (desde el punto de vista de la estructura de la obra) en la introducción de los capítulos 4, 5 y 6, mientras que en el “Apéndice” final de este trabajo presentamos datos relevantes sobre la historia de las publicaciones, así como un breve panorama de la crítica en torno a la obra marosiana.

² Tomamos el concepto de “ficción teórica” del trabajo de F. Maccioni, G. Milone y S. Santucci (2019, p. 312), “Imaginar/ hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas”, artículo surgido a partir de un curso del mismo nombre dictado a fines de 2018 en la UNC. En el trabajo se sistematizan algunos postulados

través de una serie de *figuras* con potencia teorizante que el propio texto genera a través de insistencias tales como el retorno a la infancia, la repetición y el recomienzo del origen. Para nosotros, abordar la lectura de una obra como la marosiana, supone considerar especialmente la imaginación y el accionar que pone en marcha el análisis crítico, cuando discute “las representaciones y los modos de hacer teoría en la contemporaneidad” (Maccioni, Milone y Santucci, 2019, p. 312).

Teniendo en cuenta el desarrollo de la investigación, en relación a su perspectiva crítica y analítica, ésta estuvo guiada por los siguientes objetivos: 1) definir el carácter de la experiencia y su relación con la infancia y con el lenguaje; 2) delimitar el carácter de lo “infantil” presente en la obra de Marosa di Giorgio y su vínculo con la experiencia poética; 3) señalar la especificidad de lo poético y definir los rasgos de lo que entendemos por “poética de la *infancia*”; 4) explicar a partir del análisis de los cruces entre poemática y voluptuosidad los modos singulares del *erotismo* marosiano; 5) mostrar que la poética marosiana se caracteriza por: a) la exigencia de una lectura poética, incluso de sus formas de apariencia narrativa, en tanto estas descomponen el orden mimético de la *fábula* a partir del cual el contenido del texto se expresa, b) la generación de *figuras* y de “coreografías de figuras” que constituyen operadores críticos de lectura.

La consecución de los objetivos específicos de la investigación, permite por otra parte proyectar el análisis hacia objetivos generales tales como: 1) Configurar un mapa teórico-metodológico que permita identificar las características de una “poética de la infancia” independientemente de su asunto. 2) Aportar al análisis de la poesía una perspectiva que permita diversificar el horizonte crítico de las escrituras poéticas cuando estas puedan ser articuladas a partir de categorías de análisis tales como tiempo, cuerpo, origen, infancia.

relevantes en torno al concepto de “ficción teórica” con miras a configurar un mapa metodológico-conceptual que ponga en juego la *ficción* y la *teoría* como “ficciones/fricciones” que permiten pensar el “hacer” crítico a partir de otras configuraciones, (imaginativas, lúdicas y flexibles) para abordar la tarea investigativa. Así presentan las autoras la propuesta del “imaginar-hacer”:

en el contexto de las discusiones sobre el fin del sentido, posibles relaciones entre el imaginar y el hacer que pusieran en cuestión las representaciones de la/s lengua/s, la/s escritura/s, la/s temporalidad/s, la/s historia/s, lo común en el cambio de siglo. Así, en el curso mencionado buscamos reflexionar sobre un singular hacer crítico contemporáneo, situado en el *entre* de la/s teoría/s y la/s ficción/es, que apuesta por modos de *imaginar* y de *hacer* que emergen de las estéticas contemporáneas. En el contexto de las discusiones sobre el fin del sentido, encontramos que la imaginación y la ficción emergen como modos de producción estético-políticos privilegiados que guían en adelante el hacer teórico en general, y en particular, el hacer crítico contemporáneo. Por ello, en el recorrido que ahora presentamos, buscamos configurar un marco reflexivo con nociones provenientes de la teoría, la crítica y la filosofía contemporáneas, con el objetivo de continuar con el trabajo de configurar una categoría que nos resulta por demás operativa: la *ficción teórica*.

Iniciamos nuestro recorrido con un capítulo preliminar, titulado “**Umbral**”, que se presenta como una puerta de entrada a la perspectiva teórico-metodológica que nos permite situar la investigación, y dar un marco a las operaciones analíticas como afirmación del horizonte hermenéutico propuesto. En este primer capítulo señalamos las dificultades y exigencias del abordaje investigativo de la obra poética en cuestión. La exploración de la perspectiva metodológica se propone abrir un espectro de lecturas posibles del objeto de estudio, antes que intentar la trasposición de paradigmas preexistentes. Interrogar la potencia teórica de los modos en que la obra se da a leer, permite conformar categorías de análisis que trazan un método de lectura crítico propio.

Pensar tal método supone asumir a priori la inadecuación de un objeto que parece transformarse en su *hacerse* y un método que requiere *reinventar* a su vez sus herramientas de análisis (categorías, operadores, figuras). En tal sentido, consideramos que las formas que adopta el pensamiento crítico son inherentes a las de la obra poética misma: se da entre ambos un proceso de valoración y reescritura incesante. Como punto de partida de la lectura crítica, tomamos del teórico francés Henri Meschonnic (1982, 1986, 2006, 2007) la noción de *ritmo*. La *plasticidad* de esta noción, permite analizar los modos de configuración semántica y sintagmática de escrituras que, como la marosiana, se reconocen por su disonancia respecto de los regímenes del saber (de una lengua y su gramática, de las literaturas nacionales o regionales y las tipologías textuales, de la periodización histórica y de las corrientes estéticas). Evaluar el estilo marosiano en términos de *ritmo* nos permite considerar la compleja estratificación de temporalidades que presenta su poesía, como así también el matiz singular que adquieren conceptos centrales como *experiencia*, *infancia* y *erotismo*. Estos conceptos, si bien conforman las construcciones teórico-lingüísticas que estructuran el cuerpo del análisis, requieren al mismo tiempo ser analizados a la luz de los elementos figurales que, a nivel del texto, operan las lecturas creando movimientos rítmicos que articulan o tensionan, el carácter funcional de las categorías. El camino metodológico que delinea la noción de *ritmo* nos permite pensar el fenómeno poético por fuera de la oposición forma-contenido que vería la obra como la suma de una serie de accidentes singulares.

Si por el lado de la poética el concepto de *ritmo* enmarca la discusión de la proliferación semántica y la plétora del significante en el discurso poético marosiano, por otro lado, el concepto de *fábula*, que tomamos, entre otros, de Giorgio Agamben (2004, 2006, 2014), nos permite incursionar en la pregunta por la crisis de la representación que genera la construcción poemática y posicionarnos críticamente frente a esta escritura, que a menudo se superpone con otras textualidades, de las que toma elementos como el mito,

el cuento de hadas, la revelación profética o el relato gótico. Para poder discernir los modos en que estas formas discursivas entran en juego, recurrimos al concepto de *fábula*, en el sentido amplio de “algo que se puede contar” y que pone en suspenso el indecible poemático. De tal tensión surge un aspecto fundamental para pensar el carácter ambiguo y paradójico de la obra marosiana. En la escisión fundamental entre experiencia y lenguaje, la posibilidad del relato supone abandonar el secreto misterioso para entrar en el discurso, en la función significativa de la historia que recomienza, incesantemente como relato, como fábula, como literatura.

Para calibrar este dispositivo teórico-metodológico, resulta necesario distinguir primero los modos y manifestaciones de nuestra principal categoría de análisis: la experiencia. En el **Capítulo 1**, “Experiencia, infancia y lenguaje”, nos abocamos a definir el concepto de experiencia que en el pensamiento filosófico contemporáneo se presenta como una noción central y de larga tradición, en relación directa con el problema del lenguaje. Las principales expresiones a partir de las cuales la abordamos son la experiencia del lenguaje, la experiencia poética y la experiencia erótica.

En este capítulo retomamos en parte el camino trazado por Martin Jay (2009) que propone echar luz sobre el desarrollo del término que históricamente, fue interpretado desde concepciones epistemológicas diversas. De la exploración de sus fuentes, surge la necesidad de circunscribir el concepto de experiencia al ámbito delimitado por la influencia de Walter Benjamin y los postestructuralistas que reivindican la idea de que al lenguaje no solo no le es extraña la experiencia, sino que la constituye profundamente (Jay, 2009).

Entre las principales derivas del problema teórico que plantea la experiencia, abordamos la relación entre el sujeto de la experiencia y el sujeto del lenguaje. La pregunta por el origen del lenguaje y su relación con la infancia, nos lleva por su parte a definir su relación con la lengua materna. De la conflictiva brecha que media entre experiencia y lenguaje surge la posibilidad de pensar una síntesis entre ambos que Agamben (2004, 2006) llama *experimentum linguae* y que supone hacer una experiencia con el lenguaje mismo. Esta apuesta teórica, que acompañamos con los aportes de Bataille (2016), Blanchot (1970), Foucault (2004) y Sloterdijk (2006), supone poner entre paréntesis la mentada *incomunicabilidad* de la experiencia y pensarla en cambio como una categoría del propio lenguaje. El problema de la otredad y el extrañamiento, que son parte constituyente del concepto de experiencia, cobra un sentido determinante en la consideración de la experiencia poética pues nos lleva a ocuparnos del problema de los límites de la significación y su relación con la “idea de mundo” que se presenta como milagro, extremo del asombro, maravilla (Virno, 2017). Este enfrentamiento con una otredad radical que

promueve la experiencia, la maravilla y el límite del lenguaje que revela, es finalmente abordado a partir de la lectura de *Una carta* de Hugo Von Hofmannsthal (2010): su experiencia del “vacío del lenguaje”, nos permite articular las derivas de la experiencia poética como experiencia del *afuera* del lenguaje.

Una vez trazado este recorrido en torno a la relación entre experiencia, lenguaje e infancia, y esbozado ya el problema recurrente que plantea el enigma del origen del lenguaje, en el **Capítulo 2**, titulado “Poética e infancia”, nos abocamos a pensar los modos por los cuales la *infancia* como *umbral* de la relación mundo-lenguaje, funda las bases de lo que definimos como “poética de la infancia”. En este sentido, resulta central recuperar las implicancias que entraña, para la relación poética, el vínculo antes planteado entre lenguaje, experiencia e infancia.

A medida que se amplía el recorrido de la reflexión teórica, también es necesario especificar el alcance de nuestra definición de infancia que no refiere aquí a una etapa de la vida humana ligada a la biografía ni a una voz situada en la niñez del pasado. Entendemos la *infancia* como un estado de inmanencia o *inlatencia neoténica* (Agamben, 1989, p.75) que transfigura la realidad desde la mirada despojada de preconceptos, absorta ante la “maravilla del mundo” (Virno, 2017) que constituye el lugar trascendental de la experiencia: bisagra entre mito e historia, entre lengua y discurso. Desarrollamos otro aspecto de la relación con el lenguaje también a partir de Lyotard (1997) que define la *infancia* como “lo que no se deja escribir”: aquello que permanece oculto a la conciencia y que no aflora en la escritura más que como falla, como interrupción, como inadecuación del sentido e interrogante. Es esta lectura de la *infancia* la que nos permite a su vez pensar en este resto in-escribible que es la infancia como huella de una anterioridad irremontable.

Las implicancias de considerar la relación entre experiencia y lenguaje a partir de la eliminación de lo *indecible* del lenguaje (Agamben, 2006) permite considerar además la infancia como “inmemorable” (Quignard, 2005, 2016), pura *inmanencia* y vida *inaferrable* (Agamben, 2012), cuerpo-materia ensoñada por gravitación afectiva de la lengua materna (Rozitchner, 2011). A partir del carácter material de la lengua materna, consideramos la disyunción temporal que introduce la imagen de Babel en relación al origen del lenguaje, los vínculos entre lengua materna y poesía y el cuerpo como memoria prediscursiva, lo que nos permite considerar el carácter materialista de la “poética de la infancia”.

Desde las reflexiones teóricas sobre temas afines a la escritura poética que realizan Jean-Luc Nancy (2008b, 2013, 2014), Lacoue-Labarthe (2009), Derrida (1988, 2009), y Blanchot (1970), señalamos que la conformación de una “poética de la infancia” supone establecer de qué manera los rasgos propios de la experiencia poética se resignifican a

partir de considerar la “experiencia como infancia”. Desde esta perspectiva, resulta necesario tener en cuenta también, de qué manera, una relación tal con el lenguaje, habilita asimismo la posibilidad de contemplar conjuntamente la “infancia como experiencia”.

Teniendo en cuenta el camino trazado hasta aquí sobre la experiencia poética, en el **Capítulo 3**, “Una erótica del exceso”, nos adentramos en el problema de la experiencia erótica desde la perspectiva singular del “exceso”, es decir, de la “exuberancia” de los giros sintácticos y semánticos que es posible rastrear en toda la obra de di Giorgio, desde *Poemas* (1953). El carácter voluptuoso que caracteriza a la poesía marosiana, tal como lo podremos analizar a lo largo de esta investigación, no proviene tanto de sus “motivos” sino de un singular *hacer* rítmico de las formas en movimiento del sentido que resulta erótico.

En tanto el exceso es la forma en que la violencia del erotismo se expresa, trazamos un recorrido que se inicia con una remisión a la relación que Georges Bataille (2005, 2007, 2016), establece entre el erotismo y la conciencia de muerte. Lo humano, para Bataille, se realiza como un *no* ante la naturaleza que se manifiesta en las prohibiciones que pesan sobre la sexualidad y la muerte. Sin embargo, la prohibición que define lo humano tiene su contrapartida en la transgresión. Para Bataille el erotismo no se desarrolla “sino en el terreno de la violencia, en la violación” (2005, p. 21). Por esto, describe al erotismo como una “exuberancia de la vida”; esta exuberancia o excedencia del erotismo constituye un derroche incondicional. Para el autor, el arte y la poesía forman parte de ese exceso, lo que permite trasponer también a su esfera, los conceptos centrales que formula sobre la economía del gasto sin provecho.

En la poesía, el exceso que se manifiesta en la repetición de los devenires del cuerpo voluptuoso, sería una forma de dar cuenta del goce ante la afasia de la experiencia erótica. El goce, en tanto indecible, se traduce en excedencia del sentido. Nuestra hipótesis en este punto es que el erotismo que caracteriza a la obra de di Giorgio trasciende lo temático-sexual para crear una inusitada sintaxis del exceso como goce voluptuoso.

Por su parte, la propuesta de Nancy (2003b, 2007) de hablar “a partir del cuerpo” permite a este pensamiento dialogar con la poesía como posibilidad de goce y expresión de la corporalidad postergada por la tiranía del significante. Otras perspectivas sobre el erotismo en relación a la imagen y la lengua poética están presentes a través de autores como Bataille (1959, 2002, 2003b), Nancy (2006, 2016) y Quignard (2000, 2009).

La mirada de Quignard sobre el erotismo y la sexualidad humana aporta una perspectiva que permite pensar la estrecha relación que une la sexualidad, la inaccesibilidad del origen y la imaginación poética, pues permite pensar otras coyunturas respecto de la experiencia. El autor, pone en el centro de sus reflexiones el carácter

aporético de la pregunta por el *origen* sexual y del lenguaje, cuyo anclaje común es la escena invisible de la concepción (Quignard, 2009, 2016). Desde esta perspectiva, solo la imagen permite indagar esa anterioridad irrevelable que el discurso del logos vela celosamente. La imagen, a través de la lengua poética, posibilita la retroversión (que espanta, paraliza y fascina) hacia el misterio angustiante del origen.

La suspensión de la racionalidad del discurso que logra el poema se abre a la afluencia de un sentido *otro* que se expresa en el texto como exceso y como goce, que para Barthes (2006), se cumple en el quebrantamiento de la ley moral y sintáctica. Es en la violencia de la transgresión que saca al lenguaje de los surcos de la normalidad discursiva, donde se produce la explosión del sentido erótico del texto.

Luego de examinar las “variaciones” de la experiencia en torno al lenguaje, a la poesía y al erotismo y poner en consideración sus vinculaciones con la infancia, el origen y la lengua materna, en la segunda parte de nuestro trabajo, abordamos la lectura de la obra en un recorrido por todos los libros de la poesía reunida. Para ello, dadas las características de unidad y semejanza formal y temática que liga a los libros entre sí, incluso los de épocas distintas, decidimos dividirla en tres grandes grupos respetando el orden cronológico de publicación: uno para cada uno de los capítulos de análisis, teniendo en cuenta una distribución equivalente del volumen de escritura.

En el **Capítulo 4**, “Hacer la infancia: tiempo, origen y lengua materna”, nos abocamos al análisis de los primeros siete libros de *Los papeles salvajes: Poemas* (1953), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965), *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llamas el jardín natal* (1971).

Retomamos aquí la propuesta metodológica del “imaginar/hacer” para interrogar el *hacer* marosiano, e *imaginar* los modos en que la lectura opera a través de las *figuras* que es posible identificar en los textos. Frente a la necesidad de sistematizar los aportes teóricos en una exploración detenida de la obra, retomamos aquí el problema de la temporalidad en relación al origen y a los vínculos entre poesía y lengua materna. El problema de la temporalidad es abordado aquí como un “anterior irrecuperable” (Quignard, 2009, 2016) que se revela a través de los vestigios de la *lengua materna* que la poesía pretende restituir (Rozitchner, 2011). Por su parte, Didi-Huberman (2015a) propone abordar desde el concepto de “anacronismo” el problema de las temporalidades heterogéneas yuxtapuestas, de signos que vuelven a destiempo creando una escisión que asimilamos al “anterior” quignardiano. Las figuras que distinguimos aquí nos permiten analizar la composición de la temporalidad discursiva marosiana a través de “insistencias” como el *retorno a la infancia*, la restitución de una *edad* o de un tiempo perdido que no es

sin embargo libre, pues se halla bajo el dictado del celo materno al que la voz poética está llamada a *desobedecer*. En este mundo, las reliquias o *antiguallas* guardan lo *anterior* como llaves secretas para acceder al “país de antes”. Las figuras para interrogar el tiempo “anterior” y anacrónico, son el *regreso*, la *edad* y las *antiguallas*. En relación a la “tierra invisible” del origen, abordamos las figuras del *país natal* y del *jardín en llamas* que evoca la prohibición y el deseo de la visión de la escena primitiva. El eje de la lengua materna es abordado en la figura de la *desobediencia a la madre* que expresa el carácter transgresivo de la escritura poética que busca retornar a *otro* cuerpo materno. El vitalismo marosiano, a través de la repetición de la escena del origen, se expresa como el incesante recomenzar del tiempo-espacio de la infancia-jardín natal.

Las figuras que seleccionamos para su análisis corresponden a las recurrencias que obsesionan el pensamiento marosiano y que, por su cualidad de *reversión* llamamos, “posición infantil”: la repetición lúdica, el recomienzo, la renuncia a la genitalidad, la utopía citerea y la restitución de la *mater primitiva*, constituyen a nivel del texto las figuras que es posible describir a través de sus rasgos singulares y analizar conjuntamente como “coreografía de figuras”.

La unidad de *Los papeles salvajes* se constituye de fragmentos que tejen un entramado rítmico del que resulta una suerte de novela poética, cuyas formas breves y yuxtapuestas garantizan la independencia de las partes y la continuidad de lo inacabado. ¿De qué manera esta lógica del fragmento funciona al interior de esta escritura de apariencia híbrida? Esta pregunta, nos lleva a considerar en el **Capítulo 5**, “La conjura de las hadas: el juego y la fábula”, el contrapunto entre “el canto” y “el cuento” (o el pasaje entre lo puramente poético y el componente narrativo), que identifica la escritura marosiana. En este capítulo abordamos la lectura de *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981), *Mesa de Esmeralda* (1985), a partir de la tensión entre la palabra poética, portadora del misterio de la infancia y la fábula como transgresión de ese misterio en la ficción, que permiten sostener el contrapunto paradójico propiamente marosiano que genera fascinación y extrañamiento. Los modos de la fábula que adopta la poética, el paso del silencio misterioso al juego de la ficción fabuladora, ubica la imaginación poética en el vórtice decisivo en que la lengua se articula como discurso, reinventa las formas del tiempo, del regreso y del recomienzo del origen.

La invención poética florece entre la *boca cerrada* del himno sagrado, el rito y la *boca abierta* de la fábula. La obra de di Giorgio no pretende restituir un relato mítico que, como señala Nancy (2000), no es sino un mito del mito, allí donde el mito toca su carnadura

lingüística. En todo caso, lo que recomienza el poema es la profanación del relato del mito, el momento mismo de su restitución al uso como fábula, como juego.

Este espacio de invención, al igual que el juego, está sujeto a reglas (Caillois, 1970). En el mundo donde el encantamiento se da por descontado, la magia constituye una figura clave para pensar el pasaje entre “el canto” y el “cuento” que se expresa a través de los modos que adoptan las transformaciones, los animales parlantes, los objetos prodigiosos y el milagro imponderable de la naturaleza. A partir de estas figuras en las que la lógica del cuento de hadas se expresa, indagamos los ecos de las tradiciones narrativas asociadas a la experiencia de la infancia que se dejan oír en ellos. Finalmente, la figura de la ninfa, afín a toda una tradición que la distingue como mensajera entre mundos y tiempos, portadora de una verdad que, descubrimos, es la verdad de la infancia, la verdad de la fábula que hay que descifrar, se presenta a través de las máscaras femeninas que se prefiguran como “muchacha indecible”, hada del bosque primitivo, reina-mariposa, señora de los animales. Como guardianas de la luz del trasmundo marosiano, estas presencias femeninas articulan el pasaje entre mundos y entre lenguas.

Finalmente desde la perspectiva de la “erótica del exceso”, en el **Capítulo 6**, “*Acoplarse, comer, matar: Erotismo, cuerpo y escritura*”, abordamos los últimos libros de la obra poética reunida: *La falena* (1987), *Membrillo de Lusana* (1991), *Diamelas a Clementina Médici* (2000), *Pasaje de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici* (2004). En di Giorgio, la erótica del exceso, su forma singular de voluptuosidad, adquiere en el texto el carácter de una “pasión inconfesable”. El límite de lo “indecible” como *infandum* se pliega y se sobrescribe al *inefabilis*, pues lo impronunciable o nefando de la pasión se equipara al “crimen” en el límite de la transgresión voluptuosa. El extremo pudor y los circunloquios que impone este impronunciable dictan las reglas de la expresión erótica marosiana que se declina en un léxico evasivo y un puñado de obstinadas repeticiones antes que sobre el motivo plenamente erótico-sexual. La concepción femenina del goce aquí aparece ligada al par “procreación-destrucción”, a la generación de un excedente y su dispendio lujoso. Las figuras a partir de las que abordamos la voluptuosidad marosiana son la unión carnal, la manducación y el crimen, “acoplarse, comer, matar”, acciones que emergen de la poesía y que tienen un paralelo en *La parte maldita* de Georges Bataille (2007), desde donde las interrogamos. Estas figuras presentan rasgos que aparecen a lo largo de la obra ligados a la renuncia a la sexualidad adulta y el privilegio otorgado a la disposición *perverso-polimorfa* que erotiza el entorno. Los ritos matrimoniales, las bodas y otras celebraciones solemnes funcionan como metonimias de la unión carnal: toda su simbología está cargada

de un matiz erótico, incluso en la frustración y la renuncia. La alusión a la unión sexual y sus consecuencias se presenta siempre desviada.

Comer, otra figura central del erotismo marosiano, también conjuga rasgos que vinculan la reproducción sexual a la excedencia, al banquete antropófago y al desenfreno reproductivo como amenaza de muerte. En el ámbito del erotismo que todo lo inunda, la transgresión es análoga a un movimiento profanatorio de los grandes tabúes que imponen un pudoroso silencio que la voz poética desobedece. Lo sexual anómalo o contranormativo se vuelve erótico a través de las leyes que se dispone a romper. Tal anomalía se cumple en el devenir hacia lo informe o lo monstruoso donde lo animal y lo vegetal son sacados de su ámbito para reemplazar órganos, extremidades sensibles del cuerpo voluptuoso. En la figura del *crimen* se conjuga la soberanía del Mal como aquello que resulta irreductible al cálculo de la utilidad.

Especial atención otorgamos al libro *Diamelas*, donde la figura de la madre desaparecida (que potencialmente está siempre apareciendo), y el duelo del desarraigo cierran el ciclo vital y literario de *Los papeles salvajes*. El largo lamento por la pérdida del jardín se prolonga en este libro en la pérdida de la madre que había sido hasta allí, y continúa siendo transfigurada ya en amado fantasma, principal fundamento de ese mundo en llamas y la clave de la escritura como deseo, de la transgresión y de la pregunta por el origen que mueve los engranajes del continuo recomienzo. Con este último libro, Marosa cierra la obra sin cerrarla, la concluye en la apertura hacia el *trasmundo*, en la afirmación definitiva de la utopía del retorno ya solo posible en el poema.

UMBRAL

PUERTA DE ENTRADA TEÓRICO-METODOLÓGICA



El negro caracol de los años tiene el interior de nácar; ese claro camino voy a volver; voy a desandar la espiral blanca; y llegar de nuevo a aquella región. Los monstruos de la niñez intentarán interceptarme el paso; pero, yo descubriré enseguida sus inútiles ardides, su parentesco con las frutillas y las luciérnagas. Y entonces, ya iré por la antigua hierba, por todo el dorado viento. Y tú surgirás de pronto; en cualquier recodo tu estatura de azucena de noviembre, fino el tallo y terso el pétalo.

Y será la hora en que la abuela ambule entorno a la casa palpando con su mano de almíbar, su mano encendida y segura, el perfumado limón, el maíz rojizo, el pequeño monstruo, sabroso y pálido, que devora las violetas, y al que es tan fácil matar y devorar.

Y tú aguardarás a que caiga la madura granada y le explote el sol como una silenciosa bomba de rubíes.

Y los pájaros volarán en tu torno, enloquecidos. El siniestro cuervo y el colibrí — escapado de las trenzas de un ángel — querrán a toda costa tu amor de oro, de fino polvo de oro, querrán desesperadamente posarse cerca de tu pistilo enamorado.

Amada del humo, de los pájaros, del reloj, iniciarás tu viaje por el interior de las habitaciones, por las galerías oscuras y las habitaciones umbrías, transitarás el corazón de los roperos, corazón de encaje y alhucema.

Pequeña, por algún tiempo estarás de pie en el borde de los grandes platos blancos mirando entreabrirse y nacararse los frutos.

Después, tu vuelo irá por días en torno a las lámparas.

Un día, un día cualquiera, en cualquier minuto, te morirás entre las manos de almíbar de la abuela, riendo y llorando, de súbito, sin darte cuenta.

Como aquella vez.

Marosa di Giorgio, *Humo*.



Palabra (de) crítica

Una terminología es un instrumento de topografía mental. No se puede hacer un nuevo intento sin empezar por renovar la metodología. No leemos con palabras de otro.

Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*.

La obra de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932 – Montevideo, 2004), representa una voz insular en su singularidad, vastedad y coherencia formal dentro del campo de la poesía rioplatense; en su originalidad, no es asimilable a una tradición o a una tendencia particular, lo que permite considerarla aisladamente de otras manifestaciones poéticas contemporáneas a la suya. A quince años desde su muerte, su obra no ha dejado de difundirse notablemente impulsada por la iniciativa de sus editores que no dejaron de renovar las ediciones de su obra, lo que trajo aparejada no solo la irresistible atracción del periodismo cultural sino también la notable proliferación de estudios críticos que trascienden el interés de la academia rioplatense.

Su primer libro, *Poemas*, de 1953, apareció en el Salto natal en una sencilla edición de autor y apropiada de todos los atributos que reconocemos en el conjunto de su obra. Apenas una década y cinco libros más tarde, Ángel Rama ya incluía fragmentos del libro *La guerra de los huertos* (que se publicó completo recién en la primera edición de *Los papeles salvajes* de Arca, 1971, también a cargo de Rama) en su antología de literatura uruguaya, *Cien años de raros* (Arca, 1966) junto a otros raros notables como Lautremont, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández o Armonía Somers. César Aira (Coronel Pringles, 1949), refería con ajustada precisión en una breve entrada de su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2000), las principales cualidades de la obra de Marosa di Giorgio donde, asimismo, la definía como aislada y personalísima:

Su estilo es muy peculiar, se lo reconoce a la lectura de una línea cualquiera; y no se parece a nadie. (...) El mundo poético de Marosa di Giorgio está hecho de transformaciones, de sorpresas, de pasajes fluidos entre lo humano y lo animal; oscila entre el cuento de hadas y la alucinación, y lo preside una imperturbable cortesía que no excluye la ironía o la crueldad (p. 174).

De manera generalizada, los estudios críticos sobre su obra, desde los primeros (allá por los años 60) a los más recientes³ coinciden en destacar idénticos tópicos de su obra como la rememoración del pasado familiar, la propia niñez, la naturaleza salvaje y el paisaje rural, que enseñan el costado luminoso, ensoñado del recuerdo y, por otra parte, la

³ Entre las publicaciones críticas más recientes, podemos mencionar un número especial de la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo, 2017) dedicado íntegramente a la poeta salteña, que reúne diecinueve artículos de especialistas de todo el mundo (aunque —hay que reconocerlo— la mayoría son argentinos) y cuatro “rescates” de artículos notables del pasado. Es digno de mencionar que los *papers* y ensayos ofrecen una amplia variedad de abordajes desde muy diversas perspectivas teóricas y críticas. En el apéndice final incluimos un comentario sobre esta publicación.

contracara perturbadora de la violencia sexual, de la destrucción y de la muerte que se expresa como una suerte de inquietud atávica que impregna la atmósfera de los textos de sentimientos de zozobra que nunca terminan de resolverse o explicarse. De esta fértil tensión literaria entre las extremas sensaciones que labra el texto, surge buena parte de las lecturas críticas de la obra de di Giorgio. Tanto su obra poética reunida tempranamente bajo el único título general de *Los papeles salvajes*⁴, como sus libros publicados bajo la etiqueta de “relatos eróticos”⁵, responden a una experiencia extrema que involucra cuerpo y lenguaje en los límites del decir.

La indefinición de límites entre seres y sustancias de naturalezas diversas y aún antagónicas, las transformaciones insólitas y la presencia de lo fantástico, que es casi siempre una magnificación de lo cotidiano, crean en medio de un clima de tenso desasosiego un profundo sentimiento de voluptuosidad. Sin embargo, la singularidad de

⁴ La obra reunida bajo el título de *Los papeles salvajes* (cuyas sucesivas ediciones son: Arca, 1971, 1989, 1991; Adriana Hidalgo, 2000, 2008) abarca todos los libros publicados por la autora desde el primero, *Poemas* (1953) hasta *Diamelas a Clementina Medici* (2000). Los libros que integran *Los papeles salvajes* son: *Poemas* (1953), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965), *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llamas el jardín natal* (1971), *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981), *La mesa de esmeralda* (1985), *La falena* (1989), *Membrillo de Lusana* (1989), *Diamelas a Clementina Medici* (2000). En 2008 la “edición íntegra” agrega poemas inéditos de *Diamelas* y el libro *Pasaje de un memorial al abuelo toscano Eugenio Medici* (2004). En el apéndice de este trabajo ampliamos algunos puntos sobre el “historial” de publicaciones de *Los papeles salvajes* y sus circunstancias de edición.

La otra gran parte de su obra está compuesta por una serie de libros de relatos eróticos: *Misales* (1993), *Camino de las pedrerías* (1997), *Rosa Mística* (2003) que fueron reunidos en un único tomo bajo el título general de *El Gran Ratón Dorado. El Gran Ratón de lilas (Relatos eróticos completos)* (2008). Su obra se completa con una nouvelle, *Reina Amelia* (1997), y su último libro, *La flor de lis* (2004). Esta edición es acompañada por el CD *Diamelas*, que recoge las grabaciones de varios de los poemas que formaban parte del repertorio de sus recitales poéticos.

El creciente interés por la obra y la persona de di Giorgio impulsó otras publicaciones como una selección de más de una treintena de entrevistas de las muchas que respondió la poeta, *No revelarás el misterio: entrevistas 1973-2004*, (2010) que resulta un material de invaluable interés para el estudio del pensamiento marosiano. Resulta notable que la materia de las entrevistas no difiera mucho de su poesía, por más esfuerzos que hicieran algunos entrevistadores para sacar a la entrevistada de su permanente estado de enunciación poética. Completa sus ediciones el tomo *Otras vidas* (2017) que recoge una serie de textos no literarios: breves semblanzas de autores uruguayos y argentinos, reseñas y comentarios, aparecidos en la prensa montevideana y salteña en las últimas décadas de la vida de di Giorgio, así como prólogos y contratapas que escribió para otros poetas.

⁵ La totalidad de los libros que componen la nutrida obra narrativa de di Giorgio nunca dejan de lado su carácter poético. Si bien adopta como forma predominante en estos libros el relato breve, toda su escritura tiene un carácter poemático. La persistencia en la totalidad de su obra del breve poema en prosa como tipología textual predominante, y el pasaje casi indistinguible hacia lo que denomina “relato erótico”, determina un rasgo característico en su escritura. Cabe destacar que Marosa nunca distinguió tipologías estrictas para su obra, que reconoció siempre como predominantemente poética. El problema del género (pregunta obligada en sus entrevistas), nunca representó para la autora un conflicto teórico o una contradicción formal. Su obra, evolucionó naturalmente hacia una intensificación de lo erótico y de lo narrativo que estaban presentes en su escritura desde el inicio, que se profundiza a partir de *Rosa mística* (1992). La calificación genérica de su atípica “novela”, *Reina Amelia*, fue una sugerencia de su editor de entonces, Edgardo Russo, que propuso separar el texto de más largo aliento del conjunto de los “relatos eróticos”, que de por sí, conservan un estrecho parentesco con *Los papeles salvajes*.

Marosa va más allá de la turbulencia apasionada que deja sus huellas en la sintaxis enrarecida que le da a sus textos esa intensidad salmodiante.

Las hibridaciones de todo tipo (entre tipologías textuales, entre tiempos o espacios y naturalezas en la trama) son un rasgo que nos obliga a detenernos en la reflexión sobre su discursividad poética. Debiera acaso resultar llamativo que la forma se mantenga casi inmutable a lo largo de casi cincuenta años, como poema en prosa o relato poético⁶, aunque Marosa siempre haya negado escribir narraciones⁷. Incluso el extraño texto, *Reina Amelia* (1999), editado bajo la etiqueta de novela, conserva el mismo carácter que los relatos eróticos breves y lo sostiene imperturbable a lo largo de ciento cincuenta páginas sin apartarse nunca del aliento lírico que lo anima. César Aira (2000, p. 174), en el *Diccionario de autores latinoamericanos* destaca esta notable homogeneidad del conjunto:

Sus “relatos eróticos” de la última época (que son realmente eróticos con una exaltación de la libertad que no suele tener la literatura erótica convencional) no difieren mucho de su poesía anterior; es más se diría que toda su poesía confluye hacia el erotismo.

También María Rosa Olivera-Williams (2005, p. 404) destacó el carácter indiferenciado de la poesía y la narrativa marosiana que ya había señalado Aira y que reafirmaron tantos otros críticos sobre la obra:

El libro único de di Giorgio que como un gigantesco árbol crece constantemente, ha echado asimismo brotes en prosa (...) estas obras también son muestras de la mezcla de géneros que la caracteriza, ya que no sólo el discurso de estas ficciones es exquisitamente lírico, sino que las imágenes y el punto de vista narrativo reitera la mirada de los enunciantes poéticos de *Los papeles salvajes*.

El exuberante universo marosiano prolifera excediendo los intentos de clasificación dentro de previsiones generacionales, o de programáticas estéticas, lo cual favorece en gran medida, al desarrollo de un discurso crítico que apuesta a la confrontación de hipótesis, a la mirada divergente⁸. Si hay algún acuerdo de las voces críticas respecto a su escritura,

⁶ El “relato poético” presenta un problema teórico aparte en el que no ahondaremos individualmente, sin embargo, la discusión toma especial relieve en el Capítulo 5 en relación a la distinción entre poesía y prosa, donde seguimos la propuesta teórica de Jean-Yves Tadié ([1978]2005), *Le récit poétique*, que advierte que se trata de un género literario autónomo, catalogado a menudo como “inclasificable”.

⁷ En el reportaje realizado por Osvaldo Aguirre, “Una monja un poco gitana”, para *Diario de poesía*, (nº, 34, julio, 1995, pp. 14-15), ante la pregunta “¿Cómo llegaste al poema en prosa, forma dominante en tus libros?” Marosa responde: “—No son en prosa, ¡son en poesía! Yo, aun en los relatos de *Misales*, escribo en poesía. Una novela para ser realmente buena, debe a la vez funcionar como poema. Eso creo. ¿Por qué decís “en prosa”? —*Bueno, por cómo se presentan, así, a primera vista.* —Tienen un ritmo, están medidos de algún modo. Hay que ver cómo me preocupo a veces para colocar una coma o miro una sílaba. A ratos veo que hay una sílaba de más o de menos y tengo que cambiar la palabra. Trabajo mucho en eso (...) Es decir, que aunque el poema no está rimado, está ritmado” (NDM, p. 73).

⁸ Son abundantes los abordajes teórico-críticos que leen la obra de Marosa di Giorgio a partir de su inscripción estética y generacional al neobarroco/*neobarroso*. Néstor Perlongher realiza una primera mención de Marosa di Giorgio y su “encanto preciosista” dentro de los poetas “neobarrosos” emergentes en su ensayo “Caribe Transplatino” a principios de la década del 90, lectura que da paso a otros abordajes vinculados a lo estético-programático. Casi inmediatamente, y siguiendo ese rastro *neobarroso*, Roberto

es sobre la inaccesibilidad del universo íntimo marosiano, que procede no tanto por pudor o deliberado ocultamiento sino por exceso, a través de una proliferación tan desenfadada y arbitraria, que no da ocasión de ensimismarse en el detalle. A propósito de la regularidad de esta desmesura, García Helder señala en el histórico *dossier* que a mediados de los noventa *Diario de poesía* (1995) consagrara a di Giorgio⁹:

La obra de Marosa di Giorgio (...) no presenta evolución ni fisuras: parece o bien haber sido escrita de una vez o bien estar en permanente proceso de escritura. Desde su primer libro *Poemas* (1954) hasta [sus libros] más recientes, lo que se percibe no es una evolución sino más bien una expansión de lo mismo, las metamorfosis múltiples y continuadas de una naturaleza extravagante donde lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral, como en los cuadros de Archimboldo, no están separados sino mezclados en cada ser (p. 13).

Tal como lo manifiesta la crítica unánimemente, decíamos, la obra marosiana no deja de subyugar y fascinar, no solo al lector común a través de una deliciosa experiencia literaria, sino que atrae al crítico deseoso de explicar sus mecanismos, de desentrañar sus misterios. Es así que, en este rastro de atracción hipnótica, asumimos que el presente trabajo no es ajeno al irresistible magnetismo de los indómitos papeles marosianos. Como señala Alicia Genovese (2011, p. 116) en un breve ensayo dedicado a la poesía de di Giorgio, el método que vaya a ser puesto en diálogo con su poesía involucra tanto al texto como al sujeto que pregunta, pues: “Ubicar la poesía desde su escritura implica devolverla a su situación de enunciación, considerar el poema como espacio de construcción de sentido, como lugar de reunión de un sujeto interrogante en busca de un objeto impreciso (el enunciado)” (2011, p. 116).

En el umbral del método: un camino

El investigador continúa tras su idea fija —aunque no la haya formulado—, dejándose llevar por su pasión predominante en un recorrido sin final que tal vez tenga razón en llamar un método.

Georges Didi-Huberman. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*.

Todo ejercicio crítico en torno a la palabra poética conlleva un riesgo por cuanto exigimos a la tarea exegética la exactitud de una respuesta o por lo menos una aproximación

Echavarren incluye a Marosa di Giorgio, a Osvaldo Lamborghini y al propio Perlongher en la antología *Transplatinos: muestra de poesía rioplatense* (1991). La obra de di Giorgio también ha sido considerada como legataria del Romanticismo, del Simbolismo y del Surrealismo. La lectura del corpus poético marosiano ha sido estudiado en consonancia con la “tradición romántica” por Hebert Benítez Pezzolano (2012) en su libro *Mundos, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*.

⁹ En 1995, bajo el cuidado de Daniel García Helder y Osvaldo Aguirre, en su edición n° 34, *Diario de poesía* le dedica su Dossier a Marosa di Giorgio. Este dossier constituye un importante antecedente de la circulación y de la sistematización de la crítica de la obra de di Giorgio en Argentina. En el “Apéndice”, al final de este trabajo, ampliamos este comentario.

consistente que minimice la incertidumbre ante su objeto¹⁰. Este riesgo del pensamiento se advierte en un doble reclamo de fidelidad que exige la tarea de la lectura-escritura crítica. Pero, ¿por qué el reclamo de *fidelidad*? ¿Precede este imperativo al acto crítico? Ante el reclamo, nos preguntamos de qué manera penetrar en la incógnita que plantea la lectura del texto poético, ¿qué singularidades del texto, nos reclaman adoptar un método, el uso de ciertos instrumentos de análisis? Esta exigencia de fidelidad genera preguntas que trascienden el goce privado de la lectura: ¿cómo leer la poesía?, ¿qué procedimientos pone en marcha el poema y su abordaje crítico? ¿Qué sistematizaciones son necesarias para que esa lectura aporte una mirada renovada sobre su objeto?

Si la lectura crítica necesita de un *método*, ¿cada obra exige un nuevo método o es el *a priori* metodológico el que termina por definir al objeto? Resulta complejo dilucidar los límites e implicancias de la relación entre el objeto y su estudio, entre la lectura y su método, pero creemos que un método adoptado para la indagación del hecho estético nunca es independiente de una ética. En la relación crítica, tales límites permanecen permeables, incluso difusos, en tanto la poesía, más que ningún otro discurso, interpela de forma directa la relación entre mundo y lenguaje. Es en el ajustado “entre” de esa relación que puede pensarse la posibilidad de un método.

Toda operación crítica que pone en tensión al texto ya esboza un método, arriesga un punto de vista, toma la decisión ética de observar de un modo particular. Henri Meschonnic (1932-2009), traductor y teórico del lenguaje que dedicó gran parte de su obra a pensar la relación entre teoría y literatura, sostiene que quien pretende ignorar el método se atiene a la falsa afirmación de que “todo método mata al objeto” por considerar que el método crea al objeto y que, por lo tanto, esta falsa objetividad develaría una vocación autotélica (1982, p. 141). Los detractores del método, para Meschonnic, creen en una “verdad del texto” y desconfían al mismo tiempo del juicio del contrasentido porque confunden anti-rigor con humanismo. Sobre quienes al momento de hablar o escribir sobre literatura se jactan de no tener un método, señala que “su ‘sensibilidad’ hacia los textos muestra en qué medida su cultura general es una herencia pasiva y no una creación (y la prueba de ello es que se encuentran desvalidos frente a la modernidad)” (Meschonnic, 1982, p. 142).

¹⁰ Algunos de los planteos metodológicos e hipótesis presentadas en este capítulo fueron reelaborados a partir del trabajo “Escribir la lectura. Consideraciones en torno al método en el abordaje teórico-crítico de la obra poética” (Canseco, 2014, pp. 21-33), y de otros artículos de la misma publicación colectiva donde se encuentra: *Violencia y método. De lecturas y crítica*.

La adopción de un método crítico resulta incompatible con la idea de un prospecto único que anticipe sentidos y funde itinerarios previsibles cuyo trazado garantice, indefectiblemente, resultados fiables. Contrariamente a cualquier fórmula aplicacionista, un método crítico es una creación: en tanto “*hacer*”, despliega y desdobra (aunque no sin conflicto) la *poiesis* literaria y no pretende funcionar a partir de un estándar de verificaciones.

¿Cómo se lee el texto que se presenta ya en primera instancia como heterogéneo, desplazado, excepcional, acaso inexpugnable? La multiplicidad de respuestas pone en la mira la vigilancia sobre el método; sin embargo, ningún método de las ciencias humanas resulta definitivo e infalible; en tanto dispositivo metadiscursivo, se enfrenta a las mismas contradicciones que la obra; está, como la obra, limitado por el lenguaje mismo.

Pensar el abordaje del texto poético, un método de lectura que sea a la vez original y riguroso, flexible pero confiable, supone asumir de antemano no sólo la inadecuación entre el objeto de análisis y el método sino más precisamente las tensiones mismas entre la lingüística y la literatura, entre la teoría crítica y el poema (Meschonnic, 2006). Esta inadecuación reclama del método una auténtica vocación metacrítica que permanezca vigilante y sepa adaptarse al devenir heurístico de la interrogación crítica.

En la breve nota titulada “Advertencia” que abre las páginas de *Signatura Rerum. Sobre el método* (2009) Giorgio Agamben (Roma, 1942), señala que no debemos perder de vista que el método en las ciencias humanas nunca es neutral o inaugural: “el método, comparte con la lógica, la imposibilidad de estar del todo separado del contexto en el que opera. No existe un método válido para todos los ámbitos, así como no existe una lógica que pueda prescindir de sus objetos” (2009, p.10).

También Agamben (2006), en el prefacio de *Estancias*, explora los orígenes de la crítica cultural advirtiendo que, “cuando la palabra hace su aparición en el vocabulario de la filosofía occidental, crítica significa más bien indagación sobre los límites de la conciencia, es decir sobre aquello que precisamente no es posible ni asentar ni asir” (p. 9). Si se ha concretado la aspiración del Grupo de Jena de abolir la diferencia entre poesía y disciplina crítico filosófica, “no es —señala Agamben— por ser ella misma ‘creativa’ sino, en todo caso, por ser también ella negatividad” (p. 9). Pero paradójicamente, es posible exaltar el carácter creativo de la crítica justamente “cuando el arte ha renunciado desde hace un buen rato a toda pretensión de creatividad” (p. 10). Esta disputa entre poesía y filosofía es tan antigua que ya Platón denunciaba una vieja enemistad “entre palabra poética y palabra pensante”. Esta escisión, profundamente arraigada en nuestra tradición cultural, se comprende en el sentido que:

La poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo. La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto del conocimiento representándolo en la forma bella, y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la conciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo (Agamben, 2006, p. 12).

La crítica surge pues de la conciencia de esta escisión, de la aceptación de su *statu quo* que, frente “a la apropiación sin conciencia y a la conciencia sin goce, opone el goce de lo que no puede ser poseído y la posesión de lo que no puede gozarse”. Frente a esta paradoja, lo que intenta resguardar la relación crítica (y que Agamben practica en *Estancias*) es la “custodia de la inapropiabilidad como su bien más precioso” (2006, p. 13).

La idea de que la pregunta subyace en el poema como un doble inseparable, tal como señala Maurice Blanchot en *El diálogo inconcluso* (1970), revela que la función crítica se inicia en el momento mismo en que la pregunta tiene lugar. Como advierte Meschonnic (1982, p. 130) cuando cita a T.S. Eliot (1964, p. 15), la función crítica es inherente a la experiencia de la poesía: “hablar de poesía es la parte de ella que nos damos, es una extensión de la experiencia que tenemos de ella”. Toda poética está en permanente reescritura más allá de sí misma; este repensarse de la poética a través de la crítica supone, en palabras de Eliot, que siempre “hay una relación significativa entre la mejor poesía y la mejor crítica de una época”. La apuesta del método crítico es la de *prestar oídos* a la poética, ya que más que una crítica del sentido del texto, esta realiza una crítica de la filosofía del lenguaje y del lenguaje de la filosofía.

La noción de ritmo

La pregunta por la escritura pone a prueba las ideas sobre el lenguaje.
Henri Meschonnic.

En la obra de Meschonnic, de quien la tomamos, la noción de *ritmo* funciona como articuladora de toda su teoría poética. Pero su noción de ritmo pretende apartarse ostensiblemente del concepto sin matices heredado de la lingüística. Para proyectarlo como un operador de lectura, Meschonnic redefine el término más allá del rol accesorio que le confiere ser un índice de la versificación, para convertirlo en una categoría funcional de la teoría del discurso.

El sentido habitual de ritmo, definido de forma general y abstracta por la teoría lingüística (Ducrot; Todorov, 2014, p. 222), designa la realización en la lengua de determinados esquemas métricos, de sucesión, alternancia y repetición independientes del sentido. Tradicionalmente, la noción de ritmo como elemento formal y operativo a la que

recurre la teoría del signo, se define y categoriza como una noción estructural y no semántica, es decir, como un nivel de análisis entre otros (Meschonnic, 2007, p. 68). A partir de la revisión crítica de la historia de la palabra que hace Émile Benveniste (1902-1976), Meschonnic replantea el rumbo de una teoría poética a partir del concepto de ritmo como un operador de lectura flexible. Benveniste se propone “restaurar una historia” a partir del rastreo de sus modos de empleo con el fin de “fundar una significación auténtica”.

En un artículo de 1951 publicado luego en *Problèmes de linguistique générale* (1966)¹¹, el lingüista revela, a través de una rigurosa revisión del uso del término en fuentes antiguas previas a Platón (quien, por cierto, instauro el uso metafórico de “ritmo”, para referirse a la danza y a la música, que luego terminará por cristalizarse), un significado obliterado por el uso que resulta fundamental para entender el ritmo por fuera de la acepción categorial y subsidiaria a la que fue relegado. Así presenta este hallazgo Meschonnic (2007, p. 69) en *La poética como crítica del sentido*:

A partir de Benveniste, el ritmo puede ya no ser más una sub-categoría de la forma. Es una organización (disposición, configuración) de un conjunto. En tanto el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso. El ritmo es organización del sentido en el discurso. Si es una organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso.

De tal forma, el *ritmo* ya no designa un nivel de análisis distinto y yuxtapuesto, sino que es el nombre que le damos a la “organización del sentido en el discurso”: “lo «suprasegmental» de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras” (2007, p. 69). Desde la visión meschonniquiana, Adela Busquet (2016) explica esta dinámica del sentido señalada por Meschonnic advirtiendo que “el sentido no ocurre solamente a partir del significado de las palabras, tampoco únicamente por su mera forma (otro de los polos idealizantes de cierta ‘teoría del lenguaje’), sino que el sentido (que es el ritmo) ocurre por lo que una obra le hace a su lengua” (2016, p. 9).

Cuando Benveniste reescribió la historia de la palabra¹², cambió no solamente el estatuto teórico del término sino que a partir de entonces esta noción deja de estar al

¹¹ Émile Benveniste, “La noción de «ritmo» en su expresión lingüística”, en *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp.327-335. El artículo publicado originalmente en *Journal de Psychologie* (1951) no se encuentra incluido en la traducción (*Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1966) junto a otros textos que permanecen inéditos en castellano. Aquí tomamos como referencia la traducción de Felipe Kong Aránguiz.

¹² No es precisamente un equívoco en la derivación del sentido de *ritmo* lo que revela el estudio de Benveniste, sino de qué manera la cristalización de ciertos usos (en Platón por ejemplo) llevaron a un olvido y posterior desconocimiento del sentido primitivo del término que en realidad persiste, aunque oculto, en la noción moderna.

servicio de un dualismo que ilustra la oposición entre forma y contenido, y puede ser caracterizado según su auténtico valor semántico como *disposición*, en tanto señala las “configuraciones particulares de lo que se mueve” (Benveniste, 1966, p. 333) o “arreglo característico de las partes en un todo” (Benveniste, 1966, p. 330).

Esta nueva mirada sobre el sentido de la palabra rescata su original y amplio carácter de “forma del movimiento” (Benveniste, 1966, p. 334), de “fluimiento”, que señala Barthes (2003a, p. 50) y permite dejar de lado la definición cristalizada por el uso que lo mantenía en el dominio exclusivo del signo y del lenguaje, en tanto el discurso es un uso

Benveniste advierte que, tal como fue transmitido durante un siglo de gramáticas comparadas, se derivó la palabra ῥυθμός como el abstracto de “fluir”/ῥεῖν/ referido a “los movimientos regulares de las olas”. Según esta etimología extendida no resulta extraño pensar que los hablantes hayan tomado de la naturaleza algunos sentidos elementales como la idea de ritmo a partir del movimiento del mar. Sin embargo, y tras un meticoloso seguimiento del término ῥεῖν y sus derivados, Benveniste advierte el malentendido:

No hay dificultad morfológica en relacionar ῥυθμός y ῥέω, por una derivación que habremos de considerar en detalle. Pero el lazo semántico que se establece entre «ritmo» y «fluir» por intermedio de «movimiento regular de las olas» se revela como imposible en un primer examen. Basta con observar que ῥέω y todos sus derivados nominales (ῥεῦμα, ῥοή, ῥόος, ῥυάς, ῥυτός) indican exclusivamente la noción de «fluir», pero el mar no «fluye» (Benveniste, 1966, p. 327)

Del análisis de fuentes antiguas concluye que ῥέω se dice del mar, mientras que ῥυθμός (*rythmos*) nunca se utiliza para describir el movimiento de las olas (existen en griego términos más precisos para designar este movimiento). Por su parte, lo que fluye es, por ejemplo, el río, pero, advierte Benveniste, el río, no ilustra el sentido de periodicidad y repetición que se le ha atribuido históricamente a la idea de ritmo: “Más aún: ῥυθμός, en sus usos más antiguos, no se dice del agua que fluye, y no significa tampoco «ritmo». Toda esta interpretación reposa sobre datos inexactos”. Al respecto, Benveniste advierte que la confusión de las derivaciones puede deberse a dos formas dialectales, ῥυθμός y ῥυζμός, que coexistieron en el uso de poetas y dramaturgos jonios y que luego se trasladó a la prosa ática.

Advierte Benveniste en su análisis, que es en el vocabulario de la antigua filosofía jónica donde captamos el valor de ῥυζμός, especialmente gracias a los creadores del atomismo, Leucipo y Demócrito, y de las citas que Aristóteles toma del primero, observamos que una de las palabras claves de su doctrina, ῥυζμός, se ha transmitido en su significación exacta. Las conclusiones a las que Benveniste arriba sostienen que del análisis de las fuentes antiguas se desprende que:

1. que ῥυθμός no significa jamás «ritmo» desde su origen hasta el período ático; 2. que no se aplica jamás al movimiento regular de las olas; 3. que el sentido constante es «forma distintiva, figura proporcionada; disposición», en condiciones de empleo por otra parte muy variadas”. El análisis detenido de las fuentes demuestra que siempre su uso señala la idea de “ordenamiento característico de las partes en un todo” (1966, p. 329).

El análisis revela que la palabra aparece ligada inicialmente a la descripción del dibujo de las letras, del trazo de su forma: “No es un azar si Heródoto emplea ῥυζμός para la «forma» de las letras casi en la misma época en que Leucipo, como hemos visto, definía esta palabra sirviéndose justamente del mismo ejemplo. Es la prueba de una tradición más antigua aún, que aplicaba ῥυζμός a la configuración de los signos de escritura” (Benveniste, 1966, p. 332). En la aguda advertencia que realiza al final del artículo sobre los sinuosos caminos que puede seguir la evolución de los usos de la lengua y nuestra relación con ella, Benveniste señala los riesgos de la metáfora:

La historia aquí esbozada ayudará a apreciar la complejidad de las condiciones lingüísticas de donde se desarrolla la noción de “ritmo”. Se está bien lejos de las representaciones simplistas que una etimología superficial sugería, y no es contemplando el juego de las olas sobre la orilla que la Helena primitiva ha descubierto el “ritmo”; somos nosotros, al contrario, quienes metaforizamos, al día de hoy, cuando hablamos del ritmo de las olas. Ha hecho falta una larga reflexión sobre la estructura de las cosas, y después una teoría de la medida aplicada a las figuras de la danza y a las inflexiones del canto para reconocer y denominar el principio del movimiento cadenciado. Nada ha sido menos “natural” que esta elaboración lenta, por el esfuerzo de los pensadores, de una noción que nos parece tan necesariamente inherente a las formas articuladas de movimiento que nos cuesta trabajo creer que no se ha tomado consciencia de ella desde su origen (1966, p. 335)

de los signos y el uso de los signos es una elección, una serie de elecciones en el sistema de signos preexistente (Cf. Meschonnic, 2007, pp. 67-94).

También el filósofo del arte, Henri Maldiney (1912-2013), encuentra en el *fil rouge* de la etimología de ritmo, un operador de lectura para el pensamiento estético. En el artículo “La estética de los ritmos” (2016) propone la noción de ritmo como forma de ordenamiento del caos, como “respuesta al abismo (...) en el que el movimiento no es hundimiento sino emergencia” (p.41), al tiempo que señala que el carácter primordial del ritmo ya está presente en nuestra más elemental experiencia del tiempo y del espacio, como “comunicación primera con el mundo (...) en la que el sentir se articula con el moverse”(p. 42). Asimismo, Maldiney exhorta a diferenciar el ritmo de la cadencia por cuanto “un ritmo verdadero es incompatible con la medida exacta de sus elementos fundantes” (p. 43), partiendo del mismo supuesto benvenisteano que Meschonnic:

Por un extraño pero significativo encuentro, sucede lo mismo con el griego ῥυθμός [rhythmos] (de donde viene ritmo). Al estudiar la noción de ritmo en su expresión lingüística, É. Benveniste muestra y demuestra que, a pesar del sentido del radical ῥυ (= color) sobre el que ha sido formado, la palabra ῥυθμός no designa un fenómeno de circulación, de flujo, sino la configuración asumida en cada instante determinado por un “móvil”: ῥυθμός quiere decir entonces *forma*, como σχῆμα (= esquema). Pero otra especie de forma (Maldiney, p.45).

Maldiney recurre al estudio de Benveniste para esclarecer el origen de la confusión terminológica entre ritmo y esquema usados como sinónimos de “forma” por los autores griegos¹³, por cuanto considera esta distinción primordial para separar la idea de forma como σχῆμα (esquema: forma fija, establecida o rígida) de la de forma como ῥυθμός (ritmo: forma fluida), aquella que se desarrolla en el tiempo y no constituye por tanto una forma estática sino siempre movediza.

Esta aclaración destacada por Maldiney pone de relieve la idea de ritmo como forma en movimiento, y especialmente en la teoría del arte, como necesaria expresión de la imagen-tiempo. En tanto el arte es, según este autor, “la perfección de las formas inexactas” (p.49), el secreto de la perfección del arte, sugiere Maldiney recuperando la

¹³ Maldiney cita a Benveniste para esclarecer el origen de la confusión terminológica entre ritmo y esquema como sinónimos de “forma”:

Cuando los autores griegos convierten ῥυθμός en σχῆμα, cuando nosotros incluso lo traducimos por forma es, en ambos casos, solo una aproximación. σχῆμα se define como una “forma” fija, realizada, postulada de algún modo como un objeto. Por el contrario, ῥυθμός en función de los contextos en que se da, designa la forma en el instante que es asumida por lo que se está moviendo, móvil, fluida: conviene al *pattern* de un elemento fluido, a una letra arbitrariamente modelada, a un vestido que arreglamos a voluntad, a la disposición particular de un carácter o de un humor. Es la forma improvisada, momentánea, modificable (Benveniste, 1966, p. 333, en Maldiney, p. 45).

palabra de un pintor taoísta, se encuentra en la imperfección, puesto que solo así “será infinita en su efecto” (p.49).

Una crítica del ritmo

La crítica: la afinación absoluta del oído para el porvenir.
Marina Tsvetáyeva.

Un método se constituye de una serie de procedimientos sistemáticos para alcanzar un objetivo, incluso si este, como vimos con Agamben, es custodiar celosamente, “la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable” (2006, p. 14). Desde esta perspectiva, la crítica no pretende garantizar el conocimiento cierto de su objeto de análisis sino que es, ante todo, una búsqueda infatigable, la llamada a pensar su dificultad y su la distancia. El campo en el que se libra la disputa crítica no es estrictamente el del sentido, sino aquel en el que el sentido logra evadirse. De lo que hay que apropiarse, finalmente propone Agamben, es de la consciencia de la inapropiabilidad. Esta conciencia crítica que custodia el no-saber como potencia irreductible del poema, queda plasmada en el diálogo que entabla Jacques Derrida (2009) con el pensamiento de H-G. Gadamer en *Carneros* a través de la lectura de un poema de Paul Celan:

No estoy seguro de nada, aun si estoy seguro (...) de que nadie tiene aquí derecho a estar seguro de nada. La certeza de una lectura incuestionable sería la primera necesidad o la más grave de las traiciones. Este poema sigue siendo para mí el lugar de una experiencia única (...) lo ilegible ya no se opone a lo legible. Al permanecer ilegible, secreta y deja secreto, dentro del mismo cuerpo, infinitas posibilidades de lectura (p. 41).

Tanto Agamben (2006) en el prefacio de *Estancias* como Derrida en *Carneros* destacan la observación de la interrupción, de la indecisión, de la postergación de la pregunta que libera un movimiento continuo de inapropiabilidad o ilegibilidad; que aunque “parece interrumpir el desciframiento de la lectura (...) en realidad asegura su futuro” (Derrida, 2009, p. 35). Sobre la potencia crítica que desata esta inapropiabilidad/ ilegibilidad en el ejercicio exegético, se dibujan cada vez recorridos singulares, constelaciones, partituras o como quiera que llamemos a esas *configuraciones singulares* del sentido que se dan a leer.

Los desplazamientos de la lengua poética vuelven sobre sí mismos en la escritura crítica, aun (o sobre todo) en la indefinición, en la interrupción de aquello que se resiste a la sistematización definitiva, generando un trazado que asoma de forma imprevisible como *ritmo*:

Si la escritura es lo que adviene cuando algo es hecho en el lenguaje por un sujeto y que no se había hecho nunca así hasta el momento, entonces la escritura participa de lo desconocido. Es decir, del ritmo. La escritura 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. Entonces, en

ciertos casos, si no siempre, es un pasado que continúa teniendo futuro (Meschonnic, 2006, p. 280).

Lo que nos interesa de la noción de ritmo que excede a la del signo, es que es una anti-semiótica: es una teoría que involucra al cuerpo (2007, p. 74), a la vez que hace imposible pensar por separado una teoría de la literatura de una teoría del lenguaje.

Si el *ritmo* es lo que se actualiza “como nunca antes” en la escritura y se manifiesta como desconocido, supone, en su hacerse, la suspensión del saber (el saber es siempre lo sabido, es decir, aquello cuya sola afirmación lo hace corresponder al pasado). Si la escritura como ritmo “es el presente del porvenir”, nos hallamos ante una actualidad que nos precede, porque está siendo más allá de sí misma, continúa escribiéndose en lo desconocido cuando ensaya respuestas allí donde no se ha formulado una pregunta.

Acaso el ideal de una escritura crítica es aquella que se realiza como lo desconocido que continúa escribiéndose, ¿el método (esa “pasión predominante” que guía el recorrido, citando a Didi-Huberman), puede adaptarse a esa temporalidad fugitiva cuando la respuesta a una pregunta aún no formulada se le adelanta? En tal sentido estamos en desventaja con los discursos tradicionales que parcelan el conocimiento lingüístico y literario en disciplinas que permiten miradas convenientemente parciales.

Una ética del ritmo propone sacar de circulación *lo sabido*, para convertirse en un operador del sentido de la escritura como acontecimiento futuro que se mantiene como *ilegible* respecto del anacronismo de la pregunta. Ante la insistencia de un sentido siempre postergado parece necesario preguntarse si en tales circunstancias un método aún es posible. Tal parece que llevar la discusión hacia un problema de la inaccesibilidad del sentido no haría más que avivar la resistencia teórica hacia una escritura que, como la poética, se hace en un conflictivo margen de inapropiabilidad. Es por eso que el mismo Meschonnic insiste en el rigor de un método que permita interrogar la obra poética desde su propia lógica de riesgo. La escritura crítica no conoce de antemano las respuestas sino que ensaya un *ritmo* que se pliega a las formas propias de la escritura que interroga. Si se quiere, se pliega a una ética mallarmeana de lo que, “como nunca antes”, se despliega en su calidad de *ritmo* (de forma singularmente dada) a través de un “golpe de dados” que dibuja azarosamente una distribución del sentido y que, en tanto desconocido, se sigue escribiendo en un imprevisible porvenir. Como veremos más adelante, la problemática de la temporalidad en la escritura poética, no corresponde solamente a determinada marca de estilo, de escritura como uso del lenguaje o como motivo del poema sino que está arraigada profundamente a la forma-lenguaje que adopta el ritmo, es decir, el sentido en la escritura.

La escritura poética y la crítica proponen el desafío de pensarse por fuera de los saberes instituidos porque la pregunta por el objeto reclama un permanente movimiento. El texto poético se sigue escribiendo cuando se detiene la escritura. Todos los sentidos que convoca se dicen en un futuro próximo, nunca lo suficientemente actual como para ser alcanzado por una asertividad tal que permita su clausura. La escritura crítica se propone alcanzar una “correspondencia rítmica” con su objeto, que ya no se dice en el presente de su propia enunciación sino que, como el poema mismo, es promesa de un sentido venidero. En tanto la escritura crítica participa del impulso creativo de la obra, también ella se pliega al ritmo que aún ningún método ha pensado. Pero la tensión de esta carrera de Aquiles y la tortuga entre el texto poético y su método es necesaria: si la escritura crítica no acepta rendirse a la incertidumbre del no-saber o del saber siempre por-venir, mal puede atender a las preguntas que el poema genera en su extrañeza.

El ritmo se revela como forma imprevista, como novedad absoluta del lenguaje, cuando se detiene el saber; saber que promueve cualquier exégesis que pretenda desentrañar un sentido oculto del texto y traducirlo en una paráfrasis legible. Pero no se trata de un saber científico o disciplinar sino más bien de *lo sabido* en el sentido de lo dicho (es Bachelard (2004, p. 37) quien sostiene que toda nueva escritura piensa siempre contra un pensamiento anterior). De este modo, la forma de conocimiento y abordaje del texto poético exige de su método menos un *saber* que un plegarse a un *saber-hacer poético* que interroge las posibilidades que la experiencia del lenguaje pone en juego cada vez.

¿Qué preguntas habilita el texto poético? ¿No hay acaso en toda pregunta un germen literario, la posibilidad de responder a la escritura en la escritura cuando esta interroga al mundo desde dentro del lenguaje para llevarlo fuera de él? ¿No compete a la experiencia poética una primera pregunta por el lenguaje? ¿No es la poesía misma una larga interrogación sobre el mundo, la única posible?

Herramientas para *des-obrar* la crítica

La escritura sólo comienza allí donde deja de definir, al menos lo ya definido
Henri Meschonnic.

Un método crítico no se sitúa en lo abstracto de los modelos, sin embargo nociones como *literatura*, *género*, *poesía*, *prosa*, anteponen modos de escritura, adaptaciones, e interpretaciones más o menos estructurales (Meschonnic, 2006, p.150). En esta tradición nominativa y mostrativa, la noción de *poética* puede ocupar indistintamente el lugar del

adjetivo o del sustantivo pero seguirá designando el dominio exclusivo del verso: de lo que se trata siempre, sugiere Meschonnic, es de cuestionar los criterios (2007, p. 94).

La crítica deberá pensarse entonces *contra* lo sabido de las clasificaciones para ser fiel a las categorías de lo distinto; categorías que trazan nuevos recorridos, partituras de *ritmos* imprevistos que revelan pasajes entre lecturas y reescrituras. Advierte Alicia Genovese que “leer un texto, un poema como una gran obra arquitectónica milimetrada y aislada lleva a la fetichización que lo aleja de su situación enunciativa” (2011, p. 115).

El primer paso del abordaje metodológico que debiéramos establecer ante la lectura de la obra poética, es considerar un plan de escritura que tenga en cuenta la variabilidad imprevisible de la *forma en movimiento* del poema. Quizá el análisis pueda forzar y llevar al límite al propio aparato metodológico, pero la disposición del sentido poético continúa, en tanto *ritmo*, poniendo fuera de su alcance la posibilidad de “fijar” una interpretación. Esta idea de los riesgos de “fijar” una lectura, una posición determinante, es afín a las reflexiones en torno al método que Didi-Huberman recoge en su libro *Falenas* (2017, pp. 11-82), de autores tan diversos como Goethe, Michelet, Van Gogh y Nabokov, sobre el estudio de las mariposas. Estas reflexiones coinciden en señalar que, el alto, paradójico, precio de inmovilizar la belleza de la mariposa con un alfiler en una plancha de corcho, implica también que su cualidad más preciosa e inasible deviene de pronto inobservable: el movimiento, la vida. No es fácil estudiar en detalle a la mariposa que revolotea, pero tampoco se podrá capturar su belleza completa matándola para atesorarla en una caja entomológica. Esa es también la naturaleza del ritmo. Es todo lo que la mariposa es: no sólo su materia física, sus colores y sus formas sino toda esa levedad en marcha, el azaroso *mariposeo* que la hace una imagen-movimiento.

Entonces, ¿cómo dar cuenta de la alteridad del texto poético, para poner en acto los interrogantes que surgen de una relación naturalmente horadada, necesariamente conflictiva? La crítica que se piensa en una red rizomática como la que propone Deleuze, demanda la fidelidad de lo múltiple, que avanza no por afirmaciones sino por filiaciones, por afecciones, por repeticiones, por interrupciones, por insistencias, por la infección aleatoria de la lista que debilita la lógica del cálculo, por la comprensión de lo que del ritmo resulta inapropiable pero que abre paso a la próxima (imprevisible) pregunta.

Una crítica tal, no trataría de verificar en el conjunto la existencia de la obra como monumento de la cultura, como sentido de lo común subalterno a “lo sabido”, sino el carácter de un organismo vivo en transformación permanente (Deleuze y Guattari, 2002). Figuras como las del *golpe de dados*, la *constelación*, la partitura, los mapas, conforman topologías del sentido que se leen y se escriben en claves de repetición, de recomienzo, de

anacronismo, de yuxtaposición. En este sentido, el método es un asunto de imaginación, de invención de figuras y de ficciones: antes que la afirmación de la obra tiende a des-obrar lo sabido de las clasificaciones, a la fuga y al imprevisible devenir, que supone “encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (Deleuze, 2006, p.14). El aprendizaje que depara un recorrido metodológico de esta naturaleza es el hecho del aprendizaje mismo. Lo que se “aprende” es tanto el modo de ser de los textos (las insistencias, las afinidades, los gestos que los definen) como los recorridos que hicieron de la pregunta una travesía en lo desconocido.

La aventura crítica debiera revelar la inoperancia del éxito técnico, la falla de la máquina que descubre un proceso de reescritura permanente del sentido. La emoción primera de la lectura del texto poético, su efecto inmediato, nos recuerda que también es posible la intimidad intransferible del goce individual. Sin embargo, la palabra crítica reclama una escritura más allá de la lectura solitaria, la escritura que se escribe, en común, entre el poema y su misterio (el “texto-lectura” de la teoría barthesiana) que prolifera entre el método y su ética, como un reflejo del camino de hipótesis, de preguntas irresueltas que el lenguaje hecho *ritmo* desobra en su “hacer”: es decir con un hacer que ya no tiene que ver con la producción y el acabamiento sino con la interrupción, la fragmentación, el suspenso (Nancy, 2000, p. 42). Ese *hacer* es en sí mismo un hecho de lenguaje (desde esta perspectiva, no es el sujeto el que hace a la obra sino la obra la que hace al sujeto). Sobre esto, señala Busquet leyendo a Meschonnic que “el ritmo entendido como hecho, hechura, es la materia del sentido. Desde este punto de vista, lo principal es la materia, el ritmo, su fuerza: la unión de sintaxis, prosodia y ritmo, elementos todos ellos que conforman el discurso” (2016, p. 10).

Esta singularidad de la poética como hecho discursivo que encarna el ritmo-sentido, es a menudo abordada en términos de “estilo”, pero esta categoría para Meschonnic resulta particularmente limitada por cuanto “el estilo no es un agregado del poema, una decisión ornamental del sujeto que escribe —en estos términos no hay sujeto que escribe hasta que no hay escrito—, sino que el presunto «estilo» es lo que hace al poema mismo” (2016, p.10). Lo que la teoría del lenguaje se empeña en llamar estilo se trata siempre del ritmo, y es la materia misma de lo hecho. No se trata, según Busquet, de “agregados ornamentales al sentido”, pues lo que hace al sentido es el modo de escritura que constituye el texto mismo (2016, p.10).

Toda poética es *hacer*: un acto, un movimiento constante. Una escritura crítica fiel a la multiplicidad que la reclama, se revela en el ritmo que descubre nuevos recorridos, que plantea nuevos interrogantes, que refunda el sentido mismo de la práctica crítica

cuando obstinadamente se dispone a agitar todo el lenguaje de nuevo para arrojar una vez más los dados de un sentido por-venir.

La exploración en términos de ritmo saca al texto de sus casillas, de lo habitual de las clasificaciones, pues en el caso específico de la obra de di Giorgio, no se tratará de buscar y corroborar, por ejemplo, determinados rasgos que permitan leer la poesía marosiana como surrealista (carácter señalado por una parte de la crítica de la obra) a partir de una clasificación preexistente en determinado aparato teórico, sino más bien de “leer el mapa” que tales rasgos dibujan, prestando especial atención a aquellos que “no encajan” en esa lectura y la reorientan. Un método tal, prolifera mejor en la búsqueda de singularidades que de coincidencias y comparaciones que se expiden por la constatación o la refutación de pertenencias o desplazamientos, respecto de un modelo preexistente.

Si lo propio de una literatura menor es “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación” (Deleuze, 2002, p. 30), es entonces en la lectura, en el movimiento crítico que agita la lengua misma, que ese devenir menor puede cumplirse como tarea política: “Se debe alcanzar la lengua con giros femeninos, animales, moleculares, y todo giro es un devenir mortal” (Deleuze, 2006, p.14). Recordemos que, el carácter de “menor” no califica a una determinada literatura, sino a “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de una llamada mayor (o establecida)” (Deleuze, 2006, p.14). En tanto forma en movimiento, el ritmo, leído en clave de devenir, manifiesta que “no hay una línea recta, ni en las cosas ni en el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de los giros necesarios, creados cada vez, para revelar la vida en las cosas” (2006, p.15).

Repasemos, entonces, los puntos centrales de la mirada meschonniquiana sobre el ritmo con el afán de definir los propósitos de un método de lectura crítico y la implicancia de sus nociones. Sistematizamos pues los aspectos de la noción de ritmo relevantes para nuestra lectura: 1) La noción de ritmo desbarata el paradigma binario del par forma/ contenido. El ritmo se libera del dominio de la métrica: no pretende aislar y observar separadamente la “musicalidad” o la prosodia de la frase. 2) El ritmo no es un signo, es lo que *pasa a través* de los signos. 3) Una teoría del ritmo es una teoría del sentido no porque el ritmo sea el sentido, sino porque está en interacción con él; 4) permite observar de qué manera el sujeto se inscribe en el discurso produciendo un sentido que no es posible prever ni anticipar. 5) El ritmo solo es posible cuando el sujeto se implica al máximo en el discurso como corporalidad. 6) Es una crítica del placer por cuanto el placer es la organización de la significancia por la integración del cuerpo en el discurso (Meschonnic, 2007, pp. 72-91).

La noción de ritmo, nos impele asimismo a buscar las figuras propicias que articulen su potencia en el análisis. ¿Qué figuras atribuir entonces al ritmo-sentido de la poesía marosiana? Abrimos el juego imaginativo de la investigación a la irresistible atracción de la metáfora plástica cuando nos permitimos evocar aquí la figura de la mariposa que nos permite materializar la idea de aquello que solamente puede observarse en movimiento. ¿Qué movimiento? El del azar del aleteo, el *mariposear*, que cual *tirada de dados*, dibuja el mapa de una forma desconocida.

Perspectiva metodológica para una crítica *ritmada*

Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de tiempo.
Georges Didi- Huberman, *Ante el tiempo*.

¿Qué forma debe adoptar el análisis teórico-metodológico de una obra como la marosiana? ¿Qué ética, qué crítica del ritmo convoca conjuntamente las preguntas por la invención poética, la ficción del pasado, el relato alucinatorio, la visión; pero también el desvío de la sintaxis, la enumeración, el salto del poema al relato y viceversa, la orgía verbal de tiempos y de modos, la extravagancia léxica? ¿Acontece siempre en el futuro —como dice Meschonnic— aún la poesía obsesionada con el tiempo? ¿De qué modo el texto proyecta allí “sentidos futuros”? ¿Cómo saber en qué *tempo* exacto la crítica del ritmo y el azar del *mariposeo* de la lengua se acompañan? En una ética metodológica afín a la del ritmo se sitúa Alicia Genovese en su ensayo “El imaginario del poema” (2011), cuando reclama para el análisis poético una mirada conjunta, lingüística y semántica:

Ubicar el poema en una doble perspectiva, como construcción verbal y como configuración imaginaria, entendida esta como el universo significativo que una obra construye, impediría reducirlo a una descripción formal. La construcción verbal y la configuración imaginaria son dos aspectos que se hayan imbricados, interrelacionados y se van conformando el uno al otro a través de la cinta de Moebius que la escritura recorre y donde no hay distinción entre afuera y adentro, entre una exterioridad de las formas y una interioridad de las connotaciones, sino que ambas trabajan en simultáneo, sincronizadas por la subjetividad de quien escribe (Genovese, 2011, p.116).

Al poner en diálogo la poesía de Marosa di Giorgio con la noción de ritmo de Meschonnic, suscribimos a la idea de que su escritura pone en juego “lo desconocido”, es decir, lo que la lengua poética pone “fuera de alcance”, en el futuro próximo del sentido, aun cuando se expresa a través de temporalidades pretéritas. ¿No son acaso el cuerpo y la infancia los grandes desconocidos del pensamiento? En la poesía marosiana tiempo, cuerpo e infancia entretejen una trama rítmica que podemos reconocer como el modo singular en que las

formas discursivas de la poesía hacen posible distinguir la marca de un no-saber originario que produce en el poema un sentido *por-venir*.

En tanto la teoría del ritmo se inscribe en lo semántico y se concreta como una teoría de lo particular en lo colectivo, permite leer cada rasgo de la escritura en el trazado de un mapa de la escritura iluminado parcialmente; habrá que leer ese mapa en función de sus repeticiones e insistencias. Este ejercicio, supone asimismo, frente a la desmesura de esta poética, un necesario recorte, una ventana para observar los criterios de expresión que el sujeto discursivo pone en juego cada vez. Meschonnic observa que:

La crítica del ritmo es la crítica de los criterios. (...) El ritmo es el sentido de lo imprevisible. La realización de eso que, retroactivamente, será denominado “necesidad interior”: el artista no crea según los criterios de lo bello, sino según una necesidad interior. El ritmo es la inscripción de un sujeto en su historia. Es entonces a la vez un irreversible y eso a lo que no deja de volver. No unitario, no totalizable, su única unidad posible no es más la suya: es el discurso como sistema. (2007, p. 94).

Señalamientos tales como la “necesidad interior” se presentan como punto de partida posible para interrogar la lectura de un “ritmo del sentido imprevisible”. Frente a la demanda de una lectura conjunta de la subjetividad como “necesidad interior del artista”, del sujeto poético y el sentido que se trama como ritmo, según de Meschonnic, debemos considerar, en di Giorgio, la intrincada trama subjetiva marosiana. En un breve ensayo que resulta una precisa síntesis de los rasgos más notables de la obra y de la autora, “Marosa y el trasmundo. Una semblanza”, Jorge Monteleone se refiere así al sujeto de la enunciación de *Los papeles salvajes*. En el apartado “Fabulación y vida” leemos:

Ni, el “yo es un otro” de Arthur Rimbaud, ni la “vaporización” del sujeto de Stéphane Mallarmé, que abría el camino a la disyunción entre vida y poesía; ni siquiera aquella declaración del poeta Juan L. Ortiz: “Soy un hombre sin biografía, en el sentido en que esta generalmente se considera”, para que el sujeto biográfico se constituyera en el mito Juanele: en cambio, Marosa di Giorgio declaró una y otra vez refiriéndose a toda su obra poética: “Yo soy *Los papeles salvajes*”, pero también dijo: “la vida del escritor no le interesa a nadie”. Es una declaración de principios creada para que el poema se sostenga como una experiencia plena donde no hay restos biográficos. A menos que sus restos sean el contenido de una fabulación ardiente en lo real (Monteleone, 2017, pp. 21-22).

Es esta “fabulación ardiente”, como la describe Monteleone y que refrenda sostenidamente la crítica¹⁴, la que sustenta todo el enorme edificio de *Los papeles salvajes*. Lo que se presenta como verdad biográfica es entretejido con absoluta normalidad con sucesos fantásticos que inmediatamente los neutralizan en una natural aceptación de la maravilla. El vehemente relato de lo propio pierde de inmediato la densidad de lo real que se revela enseguida como

¹⁴ Por mencionar solo algunos, podemos citar los trabajos de Roberto Echevarren, Elvio Gandolfo, el propio Daniel García Helder, primer editor argentino de *Los papeles salvajes*, Osvaldo Aguirre, Silvio Mattoni que escribe el prólogo de la primera edición de Adriana Hidalgo (2000), María Rosa Olivera-Williams, Alicia Genovese, Anahí Mallol, María Negroni, entre otros.

un falso fondo, un *trompe-l'oeil* de datos documentales que sin embargo enseguida gana terreno en el verosímil de lo fantástico. En este poema de *Mesa de esmeralda* (1985) se mezcla el dato biográfico (im)preciso (se enmascara apenas el nombre y la preposición del apellido aunque da la fecha real de nacimiento de María Rosa di Giorgio Medici, la poeta) e inmediatamente la precisión de la cifra se pierde en una criba demasiado amplia como para retener el grano real de la vida que se diluye en el relato de un episodio improbable:

María Rosario de Giorgio Medici, nacida el 16 de junio de...
 Y se oyó el milenio, más no el siglo ni el año.
 Las brujas malas cortaban flores, diamelas, y hacían ramilletes.
 “Bouquets”, que echaban hacia arriba, y allá brillaban, pero, al caer eran otra vez diamelas.
 Era de noche y me entré diciendo “nos van a dejar sin flores”. Nadie hizo caso. El mundo y yo éramos distintos. Dentro del armario ratas y ratones proseguían su vida. Bailaban en mis pies. En la ventana comían queso, dulce, huevos de codorniz pero sin fecundar, pues, no es posible interrumpir la vida. Todas las niñas de la casa y las de las vecinas, y las de la escuela, una a una, entraron a la iglesia, altas como reinas, la corona, y el vestido de oro y de diamela.
 Mas yo quedé sola.
 Brillaban las nubes.
 Y siguen las brujas cortando flores (*ME, III, 12, p. 349*)¹⁵

De repente, el yo poético asume el obstáculo del paralelismo, lo irresoluble del conflicto asumiendo que: “El mundo y yo éramos distintos”, mientras la vida prosigue, imperturbable, en su feroz extrañeza. Como otras innumerables veces puede, libremente, fabular la escena del nacimiento, refundar el mito en la metáfora, o simplemente, volver a nacer imprevistamente:

Los roperos tienen vasos con licores de todos los colores para liebres, niñas y muñecas. Yo podría subir a esa carroza; con lámpara. Representar a lo largo del camino. Pero. Antes de anochecer cruzan varios arcoíris, al azar y en el viento. Mamá en mitad del bosque, gime y grita, dice algo que no se entiende.
 Y me da a luz, de nuevo (*ME, IV, 26, p. 385*)

Como advierte Monteleone en otro fragmento de su ensayo, la fabulación autobiográfica no trata de ofrecer en la lectura datos cifrados que sirvan para reconstruir el puzle de una identidad, de una vida. Aquí la fabulación involucra mucho más que la reinención de episodios fundantes del mito personal: arriesga, sin salir del texto, sin dejar de jugar con la literatura, una teoría propia de la relación mundo-lenguaje en la cual, las diferencias entre la vida y la obra, entre el poema y el relato, entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la fantasía, entre el pasado y el presente, entre lo antiguo y lo venidero, entre la memoria y el olvido, son por completo irrelevantes. Todo el aparato discursivo se dispone

¹⁵ En adelante, cada vez que se cite un poema o un fragmento perteneciente a *Los papeles salvajes*, en lugar de la autora y el año, se consignará el libro individual al que corresponde (según la lista de abreviaturas de pa página 6), acompañado de la numeración correspondiente a la edición de Adriana Hidalgo de 2008.

enteramente al servicio de preservar y perpetuar un goce. La escritura siempre se decanta por la “íntima necesidad” de una belleza extraña y conmovedora, que nada dice de sí misma. El criterio es transparente y se expone abiertamente desde el primer libro (*Poemas*, 1953): el poema presenta un *trasmundo*, un mundo *otro* o el mismo mundo, mejor y más hermoso en su versión onírica y afectiva, más conmovedor en su inocencia destructora. En el fragmento, “El alma encandilada” Monteleone (2017, p. 23) señala:

Menos que la vida de Marosa, el lector reconstruye en la poesía su sentido íntimo, implícito, que parece, paradójicamente, múltiple, variadísimo, incesante, en una existencia donde los sucesos simulan haber acontecido con ligereza o ínfima importancia fuera de los episodios infantiles, fundantes, en la zona agraria de Salto y en un jardín, donde aún los acontecimientos históricos adquieren un fulgor de pesadilla. El mundo de Marosa es entonces, como ella lo llama, el *trasmundo*, aquello que el poema revela y a la vez protege, o donde ese plano aparece como transfiguración en el lenguaje. Y este punto es otro de los grandes motivos de este libro: la escritura poética y el mundo en el cual lo experimentado alcanza su aura. “La cuestión es con el lenguaje —dice Marosa. Todo se realiza en el lenguaje. Y lo demás es cuento. Mejor dicho, es nada. La boda es con el lenguaje”. La persona poética no es menos irreal ni menos verdadera que la poeta que dice de sí misma: “Es Marosa, es mi alma andando y andando como sin fin, encandilada”.

La poeta se subsume y se borra bajo el sujeto poético, todo sucede como por “arte de magia” de la palabra, y la magia, no requiere explicaciones; “lo demás -dice Marosa- es cuento”, es decir del orden de la invención; la convocación de todos los posibles de la lengua. Frente a la exuberancia marosiana, la noción de fabulación nos permite pensar de qué manera se conjugan como ritmo los procedimientos retóricos del relato con la experiencia del sujeto de la lengua poética.

En la experiencia, frente a los límites del lenguaje que revelan el “afuera” del régimen de representación, nos enfrentamos, dice Agamben (2002, p. 17), a “la materia de la palabra”, arrojados a la “selva oscura” del sentido donde los antiguos que sabían buscarse encontraban finalmente “las palabras necesarias” para inventar historias, para narrar el viaje, para contar lo “imposible de decir”. Esa materia pura de la lengua es la materia misma de los cuentos, de las fábulas, de las historias que no rinden explicaciones más que al deseo, a los sueños, a las fantasías subterráneas o diurnas.

Giorgio Agamben, hacia el final de su célebre ensayo, “Infancia e Historia” trae a la discusión la fábula para ilustrar, una vez más, la relación de pasaje entre infancia y lenguaje en la que profundizaremos más adelante. Allí define la fábula, como “algo que se puede contar” y que representa lo opuesto a la experiencia mística de la Antigüedad. Tal experiencia consistía en “una anticipación de la muerte” (*páthêma*) que se presentaba en la iniciación ritual como un “misterio” (la raíz de donde procede, *mu, significa “boca cerrada”; de ahí derivan “musitar”, “enmudecer”). En esta práctica, pesaba sobre el iniciado no tanto la obligación de guardar silencio como la conciencia de que aquella experiencia

resultaba incomunicable en tanto la iniciación al misterio suponía una experiencia de *padecimiento* antes que el acceso a alguna clase de *conocimiento*. Agamben vincula estrechamente esta práctica mística con el no-poder-decir de la infancia (2004, p. 89). Ya en los primeros siglos de la era cristiana, el *páthêma* místico se transformó progresivamente en *máthêma*; fue perdiendo su valor de “misterio” para convertirse en una “técnica” (un saber-hacer) para obtener el favor de los dioses; adquirió el carácter de una doctrina esotérica cuyo contenido exige silencio (en el sentido de guardar el secreto) pero que no se trata de un *indecible*.

Simbólicamente, para Agamben, la auténtica mudez mística de la infancia da paso al juego libre del narrador de historias que inventa para esa infancia muda el relato de aquello que estaba velado por signos sin traducción. En la fábula, el lenguaje ha renunciado al misterio indecible de la experiencia porque profana el mito (saca el relato de la esfera de lo sagrado) para restituirlo al uso común, como cuento, como fábula, como juego de palabras, como *encantamiento*:

De allí que mientras en la fábula el hombre enmudece, los animales salen de la pura lengua de la naturaleza y hablan. Mediante la confusión temporaria de las dos esferas, la fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta, de la raíz indoeuropea **bhâ* (de donde deriva la palabra “fábula”), contra el mundo de la boca cerrada, de la raíz **mu*. La definición medieval de la fábula, según la cual sería una narración donde “*animalia muta... sermocinasse fínguntur*” y como tal algo esencialmente *contra naturam* contiene desde esta perspectiva mucha más verdad de lo que podía parecer a primera vista (2004, p. 90-91).

Cuando la razón humana se suspende y calla, la fábula clásica puede permitirse dar la palabra a los animales y a las cosas. La fábula, así entendida, puede ser pensada como la sustracción o la suspensión del misterio indecible de la infancia que cede el paso al discurso en su doble calidad de palabra poética y de relato.

Leer la obra marosiana desde esta conjunción del ritmo y de la fábula nos permite comprender los pasajes sutiles, muchas veces inadvertidos, entre el poema y el relato. Porque, ¿son narraciones poéticas o poemas narrativos? ¿Se trata de una mera cuestión de estilo que presenta relatos en clave poética? ¿O es acaso el poema que deviene narrativo? El componente de la fábula que nos sirve aquí para pensar una configuración metodológica de la lectura, toma más adelante en nuestro trabajo el carácter de figura de análisis: tal es su flexible disposición y su riqueza.

El carácter fabuloso que impregna *Los papeles salvajes*, está más allá de la distinción entre formas retóricas y constituye un principio fundamental de su arquitectura. El carácter de fábula de la obra marosiana, no podría tan solo limitarse a una clasificación genérica, así como el ritmo tampoco se restringe al dominio de las formas versificadas. Lo que corresponde a la fábula en la poesía marosiana se acerca más al protorelato de una

historia mayor y no narrada aun, al germen activo de una historia que está todavía por contarse. No se trata sin embargo de un pensamiento arcaico o de apariencia primitiva aun cuando el texto parece sumergirnos en tiempos pretéritos. La fábula como germen narrativo en la obra marosiana, parece más afín al carácter universal del espíritu, indomesticable y soberano, que Levi-Strauss (1908-2009) define como *pensamiento salvaje*: un pensamiento capaz de interpretar el mundo y organizarlo como sentido complejo.

El “pensamiento salvaje” no define, según el antropólogo, un pensamiento primitivo o rezagado respecto de otro científico o civilizado, sino que distingue al pensamiento capaz de establecer relaciones, órdenes, clasificaciones sobre la naturaleza. En el fondo del pensamiento marosiano hay una pugna latente e irresuelta entre cultura y naturaleza en la que prevalece ese “pensamiento salvaje” que propone una configuración singular del mundo, una manera divergente de pensarlo. Lo que nos permite una analogía con el concepto de Levi-Strauss ([1964] 2003), es que, como el auténtico *pensamiento salvaje*, el pensamiento marosiano no crea una suerte de mundo fantástico autónomo indiferente a lo real, sino que organiza y dispone una nueva interpretación del mundo ya existente, un relato que lo explica. Construye una estructura coherente que no se refiere a otro mundo sino al nuestro, pero nos propone una forma radicalmente otra de pensar el tiempo y el espacio, de habitar en él.

Aquí no restringimos entonces, el concepto de fábula al argumento maravilloso cuyos mágicos efectos inciden sobre los seres y las cosas, sino más específicamente tomamos de ella su fondo libre y profano: la predilección por la miniaturización del mundo (el gusto por la representación, el juego, el relato dentro del relato, el animismo, los juguetes), la libertad de lo imaginario (los giros imprevisibles, los devenires, las transformaciones), la escenificación del conflicto “entre” lo sagrado y lo profano, el problema paradójico del tiempo detenido, la eternidad del instante, el pasado y lo *anterior*, el acontecimiento kairológico, la relación con el lenguaje que puede adquirir nuevamente su poder de conjuro y su misterio.

Recordemos que, como señala Barthes (1915-1980), la pasión por el relato no resulta “de la visión” que nos ofrece (porque realmente no es nada lo que “vemos”), sino que proviene del sentido: “«lo que pasa» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente nada; «lo que ocurre» es solamente el lenguaje, la aventura del lenguaje cuya llegada, nunca deja de celebrarse” (2017, p. 226).

CAPÍTULO 1

EXPERIENCIA, INFANCIA Y LENGUAJE



Sólo la palabra nos pone en contacto con las cosas mudas. Mientras que la naturaleza y los animales están siempre cogidos en una lengua y, aún callando, incesantemente hablan y responden con signos, sólo el hombre es capaz de interrumpir, en la palabra, la infinita lengua de la naturaleza y de situarse por un instante frente a las cosas mudas. Sólo para el hombre existe la rosa intangible, la idea de la rosa.

Giorgio Agamben, *Idea de la prosa*.

La palabra que se sabe y de la que se está privado es una experiencia en donde arremete el olvido de la humanidad que hay en nosotros.

Es la experiencia en donde nuestros límites y nuestra muerte se confunden por primera vez. El nombre en la punta de la lengua nos recuerda que el lenguaje no es en nosotros un acto reflejo.

Que no somos bestias que hablan igual que ven.

Pascal Quignard, *El nombre en la punta de la lengua*.

Sólo por un instante, como los delfines, el lenguaje humano saca la cabeza del mar semiótico de la naturaleza. Pero lo humano justamente no es más que ese pasaje de la pura lengua al discurso; y ese tránsito, ese instante es la historia.

Giorgio Agamben, *Infancia e historia*.



La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla.

Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*.

1.1. El entramado de la experiencia. Reflexiones preliminares

Como señalamos en el capítulo precedente, una obra como la marosiana no permite ignorar la doble atención que reclama su escritura: por un lado invita al examen de su matriz lingüística, cuya peculiar sintaxis y exuberancia léxica resultan particularmente provocadoras, y por otro lado requiere atender al poderoso imán del imaginario marosiano que reclama sumergirse en la interrogación de los arcanos de una poética que parece fundada en una sólida mitología personal. Sin embargo, siguiendo a Meschonnic, nos posicionamos en la esfera del *ritmo* para asumir el propósito de pensar en conjunto “forma y contenido”, dos elementos que deben pensarse como unidad indisoluble de sentido.

Si siguiéramos el rumbo de esta dicotomía, la experiencia, eje vertebrador de este capítulo, podría ser pensada, o bien desde el punto de vista del contenido, es decir rastreando la “experiencia” del sujeto poético y sus máscaras como un elemento objetivable de la trama textual, o podría ser observada desde el punto de vista teórico como experiencia poética pura, a través de un ejercicio de lectura crítico-literaria que bien podría ignorar las contingencias de la singularidad marosiana. Sin embargo, estos dos elementos por separado resultan insuficientes para dar cuenta de la complejidad del entramado de “experiencias” que fluye entre estratos, imbricando diversas textualidades.

En *Los papeles salvajes* deben ser pensados conjuntamente aspectos de estas dos esferas de la experiencia, tanto los internos a la trama poética como los que involucran a las formas lingüísticas que articulan el sentido, es decir, que lo *hacen* (recordemos la premisa mechosniquiana que establece que el sentido es lo que una obra hace con la lengua), así como hacen a la experiencia que como lectores tenemos de ella. Tal experiencia no puede ser parcelada, pensada en la disyunción sujeto-objeto que se presenta como el gran problema epistemológico que plantea históricamente la experiencia. Walter Benjamin (1892-1940), proponía en su reflexión la necesidad de superar el dualismo subjetivo-objetivo. La discusión que asoma frente a este intento de superación del dualismo es la tensión fundamental entre el lenguaje y su límite, que es la que pretendemos interrogar aquí en términos de “experiencia poética”. Para acercarnos a una idea cabal de esta, en primer lugar nos abocaremos a interrogar y definir el ámbito de la experiencia.

De principal interés son las características de las formas de la experiencia que conciernen a este análisis, por su relación con el lenguaje y la escritura, como lo son la experiencia del lenguaje y la experiencia poética, que a su vez nos permiten observar otros

modos singulares que constituyen asimismo operadores de lectura tales como infancia¹⁶, tiempo, origen, lengua materna, cuerpo, erotismo.

Si retomamos su sentido más habitual, como señala Martin Jay, (Nueva York, 1944) a la palabra experiencia “se la suele emplear como marcador de aquello que es tan intransferible e individual que resulta imposible transmitirlo en términos comunicativos convencionales a quienes carecen de ello” (2009, p. 19).

El concepto de experiencia no solo demuestra ser polisémico en su uso cotidiano sino que ha tenido diversas implicancias en las teorías filosóficas a lo largo de la historia del pensamiento. Por esta razón, resulta necesario circunscribir el uso del término al análisis específico de la obra poética. Para ello, partimos de los aportes de Jay que repasa las discusiones nodales en torno al problema de la experiencia a lo largo de la historia de la filosofía occidental. Por otra parte, también remitiremos a los aportes de autores como Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Georges Bataille (1897-1962), Maurice-Blanchot (1907-2003) y Michel Foucault (1926-1984). Sin embargo, es desde la mirada del filósofo italiano Giorgio Agamben (que reelabora algunos aportes de la teoría benjaminiana de la relación entre experiencia e infancia) que centraremos nuestro análisis. La propuesta de Agamben parte de la premisa de que, aquello que reconocemos como experiencia es la infancia del hombre. El autor, propone en su ensayo “Infancia e historia” (2004) una teoría de la experiencia equivalente a una teoría de la infancia. En este capítulo nos interesa desarrollar los argumentos agambenianos que nos permitirán comprender por un lado, el carácter general de la experiencia como dimensión histórico-trascendental del ser humano y por otro, preparar el camino para leer más adelante las implicancias de una experiencia poética como poética de la infancia. Es por ello que a lo largo de este capítulo reconstruiremos el camino realizado por el filósofo italiano en *Infancia historia* ([1978] 2004), dejando de lado las discusiones paralelas que el autor despliega en las glosas de cada capítulo.

Michel Foucault (2004) propone por su parte pensar una experiencia radical del lenguaje en su ensayo *El pensamiento del afuera*, donde se interroga por los límites del lenguaje y la imposibilidad de comunicar la experiencia que expone su propio *afuera*. De Maurice Blanchot (1970), de quien toma Foucault el concepto de un “afuera del

¹⁶ El concepto de infancia, que será abordado más adelante, presenta en el análisis de la obra una serie de matices e implicancias que, para su estudio, nos permite fluctuar entre el carácter de una “macro categoría” solidaria y plenamente asimilable con la de experiencia (según la consideramos a partir de la propuesta teórica de Giorgio Agamben) y el de una “categoría subsidiaria” que opera a nivel del sentido de los textos singulares, cuando “la infancia” se tematiza de forma deliberada, o cuando se puede inferir su incidencia a partir de marcas sintácticas, semánticas y léxicas. Sostenemos sin embargo, que existe una estrecha relación de mutua implicancia entre ambas esferas.

pensamiento”, tomamos algunos elementos para pensar la otredad, el encuentro con *lo Otro* que supone la experiencia. Por otra parte, tomamos de Georges Bataille (2016) algunos elementos que dan cuenta de la denominada “experiencia interior”, es decir, aquella que incumbe a todas las experiencias realizadas en los extremos de la razón y del lenguaje, entre las que se cuenta la poesía. Recurrimos finalmente a algunos pasajes de la célebre *Carta* de Hugo von Hofmannsthal (2008), para pensar en las implicancias del extrañamiento en una experiencia del lenguaje, en el pensamiento y en la literatura.

El carácter proliferante y la heterogénea unidad de la poesía de Marosa di Giorgio, nos permiten señalar las posibles filiaciones teóricas del sutil entramado de capas de experiencia que en relación al lenguaje y a la infancia teje *Los papeles salvajes* del primer al último libro. El recorte pretende circunscribir nuestro recorrido a “variaciones” —como las llama Jay— que permiten postular una experiencia del lenguaje y de su límite en la obra literaria. El panorama trazado por Martin Jay nos permite ubicar el enclave de la discusión en torno a la experiencia contemporánea, a partir del pensamiento de Walter Benjamin del que parte Agamben y del acercamiento a la fuente etimológica que orienta la discusión en sentidos divergentes.

1.2. Etimología y encrucijada teórica del término experiencia

Para comenzar, resulta de interés remitirnos al trabajo monográfico de Martin Jay (2009), que en *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, presenta su análisis a través de las variantes y matices que es posible rastrear sobre el concepto de *experiencia* en la historia de la filosofía. El elusivo carácter del término está ya connotado del título del libro en la evocación del poeta romántico William Blake (1757-1827), quién creó en contrapunto sus célebres *Cantos de Inocencia* (*Songs of Innocence*, 1789) y *Cantos de experiencia* (*Songs of Experience*, 1794): dos poemarios en los que la idea de “inocencia” contrasta con la de “experiencia”, pues señalan de soslayo que hay entre ambas una tensión de carácter epistemológico: la oposición entre un estado de no-saber o de inocencia y otro de experiencia o conocimiento.

Resulta notable, señala Jay, que tantos pensadores de épocas y procedencias dispares se hayan abocado a categorizarla y a definirla a conveniencia de sus propios fines teóricos, razón por la cual el concepto no ha evolucionado linealmente atento a las emergencias del pensamiento de escuelas y periodos. En un afán de sistematizarla y darle

unicidad, Jay rastrea la discusión filosófica desde el pensamiento griego hasta el posestructuralista, a través de Bataille, Barthes y Foucault.

Los aspectos de mayor interés del trabajo de Jay para nuestro análisis, surgen del diagnóstico benjaminiano de la “pobreza de la experiencia” que entraña una aguda lectura crítica de la cultura. Benjamin acusa a la actual incapacidad del hombre moderno de hacer experiencia como una “nueva barbarie” (“Experiencia y pobreza”, 1933) en tanto considera que la humanidad ha perdido la capacidad de hacer experiencias auténticas y trasmitirlas, entre generaciones, por medio de la palabra autorizada del relato. Por su parte, autores como Bataille, Foucault y Barthes, son convocados por Jay en el capítulo final, como representantes de un pensamiento que aspira a restituir la centralidad de la experiencia en el pensamiento contemporáneo: dejando de lado el protagonismo absoluto del sujeto y en el contexto de la pérdida de asidero de las certezas, proponen una nueva forma de experiencia, sin sujeto de conocimiento y sin más objeto que lo desconocido; es decir, una “experiencia imposible”.

Si partimos del sentido común del término que asimila la experiencia a la realidad vivida, advertimos de inmediato una paradoja. El término experiencia, habitualmente señala una zona difusa que excede tanto a los conceptos como al lenguaje mismo (Jay, p. 19); aquello que resulta prioritariamente inefable e individual modela en gran medida la esquiua esfera de expresión de la experiencia. En tal sentido, la experiencia se reconoce en tanto resulta difícil de transmitir a quien no la padece, de allí su carácter paradójico: la experiencia resulta intransmisible porque sólo el sujeto conoce a ciencia cierta aquello que ha experimentado. En suma, una experiencia vicaria no es una experiencia en el sentido estricto por lo que resulta ser “una mercancía no fungible (...) lo que le permite escapar al principio de intercambio” (Jay, 2009, p. 19). Por otra parte, desde la perspectiva del giro lingüístico de la filosofía del siglo XX no parece aceptable esta autosuficiencia de la experiencia: considerar su intransmisibilidad la convierte en un misterio infranqueable, mientras por otra parte, se hace necesario admitir que nada significativo está por fuera de la mediación del lenguaje. Por lo tanto, esta perspectiva desconoce la mentada inefabilidad de la experiencia y rechaza la separación entre experiencia y lenguaje (pp. 19-20). Sin embargo, Jay señala que ninguna de estas perspectivas es del todo convincente, en tanto que la tensión paradójica resulta más fértil:

La “experiencia”, (...) se halla en el punto nodal de la intersección entre lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual. Si bien es algo que es preciso atravesar antes que adquirir vicariamente, aún la experiencia en apariencia más “auténtica” o “genuina” suele estar ya modificada por modelos culturales previos (...). La experiencia también puede ser asequible a los demás mediante el relato *pos facto*, un proceso de elaboración secundaria en

el sentido freudiano, que la convierte en una narrativa dotada de significación (2009, p. 20).

La paradoja señala que más allá del carácter subjetivo que hace de la experiencia una posesión privada, dicha experiencia sólo se adquiere a través de un inevitable *encuentro con la otredad*, sea humana o no: “Ya sea una caída de la inocencia o la adquisición de un nuevo saber, un enriquecimiento de la vida a una amarga lección acerca de sus locuras, algo digno del nombre experiencia no puede dejarnos donde comenzamos” (Jay, p. 21).

En síntesis, la mayoría de las postulaciones teóricas sobre la cuestión, al menos las que nos interesa profundizar aquí, suponen que la experiencia conlleva una continua e irresoluble relación paradójica con el lenguaje dado que, en términos generales, todas coinciden en afirmar que, en última instancia, el lenguaje no puede dar cuenta de lo experimentado. La plasticidad paradójica del concepto resulta productiva para pensar las manifestaciones de la cultura humana por lo que ha sido adoptado y pensado desde las más variadas disciplinas. Jorge Larrosa (Teruel, 1958), se pliega a esta noción de experiencia y encuentra en su etimología algunos puntos para pensar esta escisión conceptual:

La experiencia, en primer lugar, es un paso, un pasaje, un recorrido. Si la palabra experiencia tiene el *ex* de lo exterior, tiene también ese *per* que es un radical indoeuropeo para palabras que tienen que ver con travesía, con pasaje, con camino, con viaje. La experiencia supone entonces una salida de sí, un paso hacia otra cosa (...). Pero, al mismo tiempo, la experiencia supone también que algo pasa desde el acontecimiento hacia mí, que algo me viene o me adviene. Ese paso (...) supone un riesgo, un peligro. De hecho, el verbo “experimentar” o “experimentar”, lo que sería “hacer una experiencia de algo” o “padecer una experiencia con algo”, se dice, en latín, *ex/periri*. Y de ese *periri* viene, en castellano, la palabra “peligro” (2006, p. 91).

También Jay destaca la filiación del término *experiencia* con la raíz latina de *periculum*,¹⁷ que marcaría en el concepto la idea sostenida de un “ir hacia” algo desconocido, un “aventurarse”:

En la medida en que “probar” (*experiri*) contiene la misma raíz que *periculum* (peligro), hay asimismo una asociación encubierta entre experiencia y peligro, la cual indica que la

¹⁷ En el *Dictionnaire Etimologique de la Langue Latine* de Ernout y Meillet (2001), la entrada latina *experior* (“poner a prueba”) redirige a las entradas de la doble raíz semántica del término; por un lado *periculum* (cuyo sentido más antiguo es “intento, prueba”, a partir del que se desarrolla el sentido de “riesgo” que evoluciona paralelamente al de “peligro”) y *peritus* (que significa originalmente “encontrar”, pero también “habilidad”, “conocimiento”) de donde sus derivados: *imperitia*, *expertus*, etc. (pp. 498-499). Los autores también advierten que ambos términos suponen un verbo simple **perior* que desapareció en beneficio del compuesto con prefijo *experior* y que proviene del nombre griego *πειρα* del que deriva, por su parte, el germánico **fara* (acechanza, peligro) cuyo radical, *πειρω*, (v. atravesado, traspaso) renvía a términos tales como *porto* (v. hacer pasar, transportar); *portus* (n. pasaje); *opportunus* (n. que empuja hacia la puerta) (2001, pp. 524-525). La doble acepción de la raíz de *experior*, da cuenta de los matices de sentido y de las resistencias y divisiones que históricamente ha presentado el término para la filosofía. Platón, por ejemplo, desconfiaba de la experiencia por considerarla legataria de hábitos y costumbres que impedían acceder al conocimiento en tanto correspondía a los asuntos que tienen que ver con el azar y la contingencia (Jay, p. 29). Un rastreo que integra estos y otros caminos de la etimología es realizado por Roger Mounier en una referencia que citamos más adelante.

primera proviene de haber sobrevivido a los riesgos y de haber aprendido algo del encuentro con dichos peligros (*ex* significa “salida de”) (Jay, 2009, p. 26).

Coincide Agamben con los autores citados al señalar que *ex-per-ientia* es “un provenir-de y un ir-a-través-de” (2004, p. 42). En todos los casos, la idea de *peligro* supone primero la voluntad de una búsqueda que subyace en la idea de camino, de *pasaje*, de un “ir hacia”.

En relación al uso del término común, cabe destacar que si bien la *experiencia* supone siempre una circunstancia transformadora, la palabra no lleva implícito, al menos en castellano y otras lenguas de raíz latina, ningún indicio acerca de su temporalidad: solo del contexto podemos inferir si se entiende como una instancia inaugural, completamente original o si, por el contrario, apela a la idea de una acumulación de vivencias pasadas lo que proyecta sobre la palabra un sentido retrospectivo.

Jay (2009, p. 28) señala que es posible hacer una distinción categorial entre el sustantivo experiencia “como algo que uno tiene o de lo que uno aprende”, y el verbo experimentar “que sugiere lo que uno está haciendo o sintiendo ahora”. Tal como el caso alemán lo demuestra, es posible tener dos versiones de experiencia, cuyas acepciones parecieran antagónicas, en tanto permiten “apelar a la experiencia como si se tratara de una cosa del pasado, y a la par, anhelarla como si fuera algo para gozar en el futuro”.

Esta distinción, que procede del alemán, va más allá de un matiz de significación. Fue Walter Benjamin quien problematizó la oposición que plantean las acepciones de experiencia en la lengua germánica: *Erlebnis* y *Erfahrung*. Un problema común a varias lenguas (entre las que, como señala Jay, se encuentra también el inglés), es que tales términos, se traducen por una misma palabra, *experiencia*, aunque encarnan en principio, acepciones diferentes.

Erlebnis es equivalente a “vivencia” en castellano y contiene la raíz *Leben* (vida) que designa la idea de la experiencia vivida que está relacionada con el verbo transitivo *erleben* (experimentar), y se define como “una unidad primitiva previa a cualquier diferenciación u objetivación”. Su campo semántico la vincula al universo de lo cotidiano (el *Lebenswelt*), pero sugiere sin embargo una suspensión o discontinuidad de la trama vital de dicha cotidianeidad: el término *Erlebnis* (experiencia como vivencia o acontecimiento) “connota una variante de la experiencia más inmediata, prerreflexiva y personal que *Erfahrung*” (Jay, p. 27).

Erfahrung, por su parte, designa la experiencia como algo que se posee por acumulación o práctica sostenida. Su sentido remite a la acepción de experiencia privilegiada por Immanuel Kant (1724-1804), descrita como “las impresiones sensoriales producidas por el mundo exterior o juicios cognitivos acerca de ellas” (Jay, p. 27). Por

extensión, *Erfahrung* refiere “a una noción de experiencia temporalmente más amplia basada en un proceso de aprendizaje”, es decir, a la suma de “momentos discretos de la experiencia en un todo narrativo o en una aventura” (Jay, p. 27). Esta segunda versión de experiencia, vinculada a un sentido corriente y más expandido del término, es considerada, sostiene Jay (p. 27), como una:

noción dialéctica de la experiencia [que] connota un movimiento progresivo (...) a lo largo del tiempo, implicado por el *Farth* (viaje) inserto en el *Erfahrung*, y por la conexión con la palabra “peligro” (*Gefart*) en cuanto tal, activa el vínculo entre memoria y experiencia, un vínculo que subyace a la creencia de que la experiencia acumulativa es capaz de producir un tipo de sabiduría que solamente se alcanza al final del viaje.

Surge a partir de esta noción dialéctica, lo que veníamos señalando en relación a la temporalidad que ubica la experiencia como expresión original del instante o como recorrido realizado, temporalidad tácita que podría expresarse de acuerdo al contexto en términos de *sincronía* y *diacronía*, conceptos formulados a su vez en seno de la teoría lingüística.

En consonancia con lo expresado por Jay, Roger Mounier¹⁸, analizaba en una publicación de 1972 referida por Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007) en su ensayo *La poesía como experiencia* (2009), de qué manera es posible seguir el derrotero etimológico que se haya detrás de la traducción de los dos términos alemanes por una misma palabra en francés (o en castellano):

Primero está la etimología. Experiencia viene del latín *experiri*: poner a prueba. El radical es *periri*, que encontramos en *periculum*, peligro, riesgo. La raíz indoeuropea es PER que se relaciona con la idea de recorrido y, secundariamente, con la de prueba. En griego, son numerosos los derivados que marcan la travesía, el pasaje: *peirô*, atravesar; *pera*, más allá; *peraô*, pasar a través de; *perainô*, ir hasta el extremo; *peras*, término, límite. En las lenguas germánicas, tenemos en antiguo alto-alemán, *faran* de donde derivan *fahren*, transportar y *fürhen*, conducir. ¿Es necesario aquí agregar también *Erfahrung*, “experiencia”, o relacionar la palabra al segundo sentido de PER: prueba, en antiguo alto alemán *fara*, riesgo, que da *Gefahr*, peligro y *gefährden*, poner en riesgo? Los confines entre un sentido y el otro son imprecisos, al igual que en latín, *periri* significa intentar, y *periculum*, en principio, quiere decir prueba, puesta en riesgo. La idea de experiencia como travesía, se separa mal a nivel etimológico y semántico de la de riesgo. La experiencia es, desde el inicio y fundamentalmente, sin duda, una puesta en peligro (2006, p. 30).

A partir del análisis que realiza Mounier, se desprende la idea de que en la traducción, no se trata tan simplemente de elegir una u otra acepción como si estuviéramos ante conceptos antagónicos sino que, en definitiva, en el término único, *experiencia*, derivado del latín *ex-periri*, tal como lo utilizamos en castellano, se conjugan los matices que conservan *Erlebnis* y *Erfahrung* en alemán y que vinculan la experiencia de forma directa

¹⁸ El fragmento citado pertenece a Roger Mounier (*Mise en page*, n°1, 1972) y lo recoge Philippe Lacoue-Labarthe en su libro *La poesía como experiencia* [*La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, Paris, 1986].

a la idea de travesía, paso a través del peligro, prueba riesgosa, pero también a la de vivencia.

Erlebnis fue preferido por filósofos como Bergson y Dilthey (luego lo harán Husserl y Scheler) para hablar del “tiempo vivido” o de la “experiencia auténtica” en su afán de rehabilitar aquel “sentido interno” (que para Kant carecía de valor cognoscitivo) para sustentar la discusión por una “filosofía de la vida” que, junto con la poesía, aspiraban a capturar la “experiencia vivida” en su inmediatez preconceptual. En su carácter cualitativo, *Erlebnis* representa una “corriente de conciencia” ilimitada, de lo que no puede medirse ni detenerse (Agamben, 2004, p. 45). Por otra parte, es el concepto de *Erfahrung* el que tomó Benjamin para referirse a la “crisis de la experiencia”, de la imposibilidad del hombre moderno de *hacer* experiencia a través de la palabra autorizada del proverbio y de la fábula. Para Benjamin, lo que está en peligro no es la vivencia individual, muda y preconceptual del acontecimiento inevitable representado por el concepto de *Erlebnis*, sino aquella *Erfahrung* que se adquiere y se transmite por medio de un sentido comunitario y compartido. Esta mirada sobre la “pobreza de la experiencia” señala una diferencia sustancial: la experiencia no puede ser solamente subjetiva e intransferible sino, sobre todo, comunitaria, histórica y necesariamente lingüística.

Este repaso de la fuente etimológica del término nos ayuda a dilucidar la polisemia del concepto y por otro lado a preguntarnos sobre el agente de dicha experiencia: ¿qué o quién *hace* la experiencia?

1.3. Del sujeto de la experiencia y del sujeto del lenguaje

La relación entre experiencia y conocimiento que hoy está profundamente naturalizada en el pensamiento, debió recorrer un largo camino para constituirse, al punto que la idea de que existan como entidades separadas, como señala Agamben: “se ha vuelto para nosotros tan extraña que hemos olvidado que, hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una su lugar propio” (2004, p. 16). Para el pensamiento de la Antigüedad, el problema central no era la relación entre el sujeto de conocimiento y su objeto, porque distinguía claramente dos tipos de sujeto, uno que correspondía al conocimiento y otro a la experiencia: la inteligencia (*noûs*) y el alma (*psyché*). Aunque no podamos hablar de *sujeto* en el sentido moderno de un *ego*, la *psyché* representa el “sujeto de la experiencia” (sentido común, el principio que juzga) y el sujeto de la ciencia es el *noûs* o “intelecto agente”, que permanece separado de la experiencia (no un sujeto que conoce sino un *sub-jectum*, divino e impasible) (p. 16-17). Ciencia y experiencia se movían por

carriles separados y en esta interpretación del mundo, el intelecto no era una facultad del alma. Lo que para nosotros es un problema que concierne a la experiencia y al sujeto que la padece, para los antiguos, señala Agamben (2004, pp. 15-16), era un problema entre lo uno y lo múltiple, lo inteligible y lo sensible, entre lo humano y lo divino. Sin embargo:

en su búsqueda de la certeza, la ciencia moderna anula esa separación y hace de la experiencia el lugar —el “método”, es decir, el camino— del conocimiento. La gran revolución de la ciencia moderna no consistió tanto en una defensa de la experiencia contra la autoridad (del *argumentum ex re* contra el *argumentum ex verbo*, que en realidad no son inconciliables), sino más bien en referir conocimiento y experiencia a un sujeto único: (...) el *ego cogito* cartesiano, la conciencia (p. 18).

Este único sujeto que unifica experiencia y ciencia reúne las condiciones de “universal impasible” y de “sujeto de la experiencia” en un único *ego*. Siguiendo esta lógica sincrética, esta unión entre lo inteligible y lo sensible, lo divino y lo corpóreo del *ego*, se identifica con el espíritu o *pneûma*, lo que nos recuerda que, tanto la idea de un sujeto del conocimiento, como la idea misma de experiencia, provienen inicialmente de una concepción mística (Agamben, 2004, pp. 20-21).

Planteada esta discusión, es Kant el que se pregunta por el sujeto que le corresponde a la ciencia, y en este afán, se esfuerza por mantener separados del sujeto trascendental del “yo pienso” cartesiano, el precientífico “yo empírico”, reintegrando así a la discusión a un equivalente del viejo sujeto de la experiencia, incapaz de fundar conocimiento verdadero. El interés de distinguir y volver a separar al sujeto del conocimiento del sujeto de la experiencia, demuestra que su acepción de un conocimiento trascendental supone que solo puede ser realizado por un sujeto igualmente trascendental.

El pensamiento postkantiano vuelve a la identificación de un único sujeto de la experiencia y el conocimiento, de tal modo que el sujeto psicosomático encarna la unión de *noûs* y *psyché* en un único sujeto absoluto. La experiencia pura de este yo psicosomático, captura por medio de la introspección la realidad psicológica anterior a la subjetividad, pero esta experiencia al ser original y primitivamente muda, para conocerse, debe poder expresarse, debe aprender a hablar (Agamben, 2004, p. 40). La pregunta por la experiencia durante el siglo XVIII y XIX, es la pregunta por quién la realiza, qué sujeto le corresponde, lo que trae aparejada la discusión por su comunicabilidad, es decir, de qué manera esta experiencia logra ser expresada. Frente a tales contradicciones y en la permanente búsqueda de una definición perdurable de experiencia, el concepto de sujeto trascendental se acerca cada vez más al dominio de la lingüística.

Los intentos de Kant por distinguir nuevamente dos sujetos de la experiencia llevan a varios callejones sin salida. Por un lado Dilthey (1833-1911), se ve impelido a

asumir que la experiencia vivida (*Erlebnis*), realizada por el sujeto de la intuición preconceptual, al ser individual y en principio, incommunicable, debe abandonar su *mudez* y su *oscuridad* para expresarse como poesía y literatura, “transformando así —señala Agamben (p. 46)— su filosofía de la vida en hermenéutica”. Bergson (1859-1941), por su parte, confía al giro teosófico de la época la aceptación de una “intuición mística difusa”. Husserl (1859-1939), en cambio, apuesta a la restitución de la experiencia trascendental del *yo* cartesiano al hablar de “una experiencia *pura* y todavía *muda*, que (...) debe ser llevada hacia la expresión de su sentido propio. La expresión primera es sin embargo el *ego cogito* cartesiano” (p. 46), conclusión que lo enfrenta a una flagrante contradicción. Esta experiencia pura se supone anterior tanto a la subjetividad como a una “realidad psicológica” que, paradójicamente, luego se convierte en expresión del *ego cogito* cuando deviene de *muda* a *parlante*.

El sujeto trascendental kantiano tiene un componente lingüístico que fue ignorado porque el *yo pienso* cartesiano es fundamentalmente un enunciado lingüístico (Agamben, 2004, p. 59): “todo razonamiento tiene carne lingüística” señala Hamann; el lenguaje es inmanente a todo acto de pensamiento. La discusión necesariamente tropieza aquí con el lenguaje. Acertadamente J. G. Hamann (1730-1788) le cuestiona a Kant no haber realizado una metacrítica del sujeto trascendental que pudiera advertir la intersección y los límites que separan lo trascendental de lo lingüístico:

Esta configuración “textual” de la esfera trascendental, a falta de un planteamiento específico del problema del lenguaje, sitúa el “yo pienso” en una zona donde lo trascendental y lo lingüístico parecen confundirse y donde por lo tanto Hamann podía sostener acertadamente el “primado genealógico” del lenguaje sobre la razón pura (Agamben, 2004, p. 60).

Sin embargo, la constitución lingüística del sujeto de la experiencia presenta todavía otro problema: el de su origen o proveniencia. Según esta mirada el origen del sujeto y el origen del lenguaje coinciden en un mismo punto: “sólo en el lenguaje y a través del lenguaje es posible configurar la percepción trascendental como un *yo pienso*” (Agamben, p. 61).

Que el ser humano se constituye como sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje, es la conclusión fundamental para la lingüística a la que llega Émile Benveniste en “La naturaleza de los pronombres” (1997, pp. 172-178) y en “La subjetividad en el lenguaje” (1997, pp. 179-187), y que Agamben recoge en su ensayo:

La subjetividad no es más que la capacidad del locutor de situarse como un ego, que de ninguna manera puede definirse mediante un sentimiento mudo de ser uno mismo que cada cual tendría, ni mediante la remisión a alguna experiencia psíquica inefable del ego, sino solamente por la trascendencia del *yo* lingüístico con respecto a toda experiencia posible. “La subjetividad, (...) no es más que la emergencia en el ser de una propiedad

fundamental del lenguaje”. *Ego* es aquel que dice *ego*. Tal es el fundamento de la subjetividad que se determina mediante el estatuto lingüístico de la persona (...). El lenguaje está organizado de tal manera que le permite a cada locutor apropiarse de toda la lengua designándose como yo (pp. 61- 62).

El problema del pronombre, sin embargo, presenta otras dificultades, ya que no hay un concepto de *yo* que contenga a todos los *yo* como el concepto de árbol contiene a todas las manifestaciones singulares de *árbol*. El *yo* carece por lo tanto de “representación inmediata” por cuanto no nombra ninguna entidad léxica (p. 62), pero caeríamos en la contradicción permanente si consideráramos cada *yo* como sujeto particular. El problema que plantean los pronombres personales es un problema exclusivamente lingüístico: *yo* es un acto individual del habla, es una realidad que remite al discurso, que solo existe en el seno del lenguaje. Esto daría como resultado, señala Agamben, asumir que “el sujeto trascendental no es más que el “locutor” y el pensamiento moderno se ha construido sobre esa aceptación no declarada del sujeto del lenguaje como fundamento de la experiencia y del conocimiento” (p. 63).

Sin embargo, un planteo profundo de la experiencia debería situarla más allá del dominio del texto, por medio de una metacrítica que trace los límites entre la esfera trascendental y la esfera del lenguaje, lo que supone colocar el *yo pienso* más allá del sujeto: “Lo trascendental no puede ser lo subjetivo; a menos que trascendental signifique simplemente lingüístico”. Si se limita el sujeto a la figura del hablante “nunca obtendremos en el sujeto, como creía Husserl, el estatuto original de la experiencia, «la experiencia pura y, por así decir, todavía muda»”. La constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje, supone necesariamente una “expropiación” de esa *experiencia muda*, porque presupone desde siempre un *habla*:

Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del lenguaje: una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar (Agamben, p. 64).

Aquí, frente a la premisa que pone en evidencia que el lenguaje supone una necesaria “expropiación” de la experiencia pura y muda, Agamben señala el punto central al que arriba la discusión sobre la entidad del sujeto de la experiencia, y concluye señalando que una teoría de la experiencia no puede ser pensada más que como una “teoría de la *in-fancia*”:

¿Existe algo que sea una *in-fancia* del hombre? ¿Cómo es posible la *in-fancia* en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? Pero resulta fácil advertir que tal *in-fancia* no es algo que se pueda buscar, antes e independientemente del lenguaje, en alguna realidad psíquica cuya expresión constituiría el lenguaje (p. 64).

Contemporáneamente, el pensamiento de la experiencia – más específicamente en el postestructuralismo– propone repensar la intención de devolverle a la experiencia su carácter integral, renovando la idea de una experiencia sin sujeto, heredera del pensamiento de Benjamin y Adorno que tempranamente advertían y lamentaban la crisis moderna de la experiencia. En el escenario de la “muerte de Dios” del pensamiento postnietzscheano, la experiencia ya no tiene al sujeto en su centro. Se esboza así lo que Bataille (*La experiencia interior*, 1943) o Foucault (*El pensamiento del afuera*, 1966), entre otros, señalan como una “experiencia imposible” y sin sujeto que no se dirige sino al “afuera” del sentido. La experiencia, así pensada, se tensa entre el sujeto y su ausencia, entre el sentido y lo que lo excede.

Motivada por las mismas preguntas, una *teoría de la infancia* (su posibilidad como hecho exclusivamente humano, y su controversial articulación entre experiencia y lenguaje), intenta dar sustento a la idea de una experiencia imposible.

1.4. Del origen del lenguaje y de la infancia

Partimos entonces de la pregunta, ¿qué hay antes del lenguaje, antes de la expresión consciente del *yo pienso/hablo* cartesiano? ¿Cuál es el origen del lenguaje? La experiencia originaria no puede ser, como vimos, algo subjetivo sino algo que está más allá del sujeto: una experiencia muda, una *in-fancia* cuyo límite marca el lenguaje. Así entendida, la infancia no es algo que se pueda encontrar antes e independientemente del lenguaje: la conciencia¹⁹, el *yo pienso/hablo*, no es más que el sujeto del lenguaje. En tanto no es posible hablar de una “subjetividad” previa al lenguaje (un sujeto que encarne el “yo” por fuera del discurso), hablar de la existencia de un sujeto pre-lingüístico es en sí mismo, una contradicción en tanto:

La idea de una infancia como una «sustancia psíquica» pre-subjetiva se revela como un mito similar al del sujeto pre-lingüístico. Infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia (Agamben, 2004, p. 66).

El problema que plantea la idea de origen supone que “si pudiéramos encontrar un momento en que ya estuviese el hombre, pero todavía no hubiera lenguaje, podríamos

¹⁹ Si pensamos tal conciencia en términos del sujeto lingüístico, quizás la posición gramatical que más se le acerque sea el *Es (ello)*, es decir, la tercera persona que, como señala Benveniste, es en realidad una no-persona, es un sujeto ausente que solo tiene realidad en el lenguaje y que cobra sentido en oposición a las otras personas gramaticales y que se identifica con el inconsciente freudiano, (“la parte sumergida de la tierra psíquica”) (Agamben, 2004, 65).

decir que tenemos entre manos la experiencia pura y muda, una infancia humana e independiente del lenguaje” (p. 66). El filósofo italiano señala que es en este círculo que debemos buscar la clave de la experiencia como *infancia*, que no es, por cierto, lo que está simplemente antes del lenguaje y que el hablante deja atrás para iniciar la vida parlante:

La infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto (2004, p. 66).

Lo que señala Agamben aquí, presenta aspectos insoslayables de la experiencia como infancia del hombre que no queremos pasar por alto: desliga a la “infancia” de su compromiso con la temporalidad como algo cronológicamente previo al lenguaje, si pensamos en una concepción lineal del tiempo. Por otro lado rechaza la imagen edénica de un “paraíso” abandonado para siempre como si se tratara de un estado de gracia incorrupta anterior al destierro del lenguaje. La novedad que introduce Agamben es la idea de una infancia que “coexiste originariamente con el lenguaje”. Tal premisa se explica mediante la aseveración de que la infancia se constituye ella misma como la expropiación que el lenguaje realiza “al producir cada vez al hombre como sujeto”, lo cual significa que el hombre está permanentemente saliendo de la infancia, cada vez que en el discurso se constituye como un “yo”.

A continuación, Agamben esclarece este nudo problemático señalando la paradoja que se antepone en este pensamiento y plantea el problema del origen del lenguaje:

Si esto es así, no podemos acceder a la infancia sin toparnos con el lenguaje que parece custodiar su entrada como el ángel con la espada flamígera en el umbral del Edén. El problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte entonces en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de *lengua* y *habla* (2004, p. 66).

La experiencia permanece “muda y pura”, pues en tanto infancia, plantea el problema del acceso al origen del lenguaje. El problema de la inaccesibilidad del origen es planteado también por Peter Sloterdijk (Karlsruhe, 1947) en “Poética del comenzar” (2006, pp. 27-49). Aquí el filósofo alemán advierte esta paradoja y compara el origen del lenguaje humano con el infinito “libro de arena” soñado por Borges cuya primera página es inencontrable, pues cuando se intenta dar con ella, miles de páginas que brotan espontáneamente del libro se anteponen siempre al inicio. Con esta imagen Sloterdijk ilustra la imposibilidad de remontarse al origen del hombre en el lenguaje, a causa de la misma discordancia temporal que señalábamos:

Para el hombre, en cuanto ser finito que habla, el comienzo del ser y el comienzo del lenguaje no van de la mano bajo ninguna circunstancia. Pues cuando comienza el lenguaje,

el ser ya está ahí presente; y cuando se quiere empezar con el ser, uno se hunde en el agujero negro de la ausencia de palabra (Sloterdijk, 2006, p. 33).

Esta discordancia originaria entre lo lingüístico y lo humano se presenta para Sloterdijk como una contradicción irresoluble enraizada en un problema de temporalidades irreconciliables: la discontinuidad individual del ser humano y la continuidad transhistórica del lenguaje. Para Pascal Quignard (Verneuil-sur-Avre, 1948) la condición paradójica que yuxtapone los orígenes del ser y del lenguaje, también está estrechamente ligado a un problema del tiempo, a una esencial discordancia entre *sincronía* y sucesión, como señala en “El misólogo” (2013, p. 177):

Si pretendiéramos conocer el origen del lenguaje no tendríamos que haber nacido. Y si pretendiéramos fundar sobre la experiencia el conocimiento que pudiéramos tener de él, sería necesario no morir. Ninguna voz puede pretender, sin contradicción, ser contemporánea del origen de la lengua que usa. Y ningún pensamiento puede, sin contradicción, verse nacer “en” el aprendizaje de lo que lo precede y “en” la experiencia de aquello que lo limita. Hablar acerca del habla que emplea la “palabra” supone “un acto de fe sin fe”.

Sobre este “acto de fe sin fe” que supone aproximar lo inaproximable del origen, resulta oportuna la apelación que hace Agamben (2004, p. 67) a las palabras de Alexander von Humboldt (1769-1859), quien advertía sobre la tentación de una imaginación ingenua que explique el improbable origen por medio del mito o la metafísica:

Tendemos siempre a imaginar ingenuamente un período originario en que un hombre completo descubriría a un semejante, igualmente completo, y entre ellos, poco a poco, se formaría el lenguaje. Es una mera fantasía. Nunca encontramos al hombre separado del lenguaje y nunca lo vemos en el acto de inventarlo... Encontramos en el mundo a un hombre hablante, un hombre que le habla a otro hombre, y el lenguaje suministra la definición misma del hombre.

Si desde estas perspectivas se desprende que el enigma del origen se presenta irresoluble en tanto el lenguaje no puede explicarse ni como una invención humana original del pasado ni como un don divino, de lo que hay que abjurar entonces, señala el filósofo italiano, es de la idea metafísica y diacrónica de origen:

Se trata de tomar conciencia de que el origen del lenguaje debe situarse necesariamente en un punto de fractura de la oposición continua entre lo diacrónico y lo sincrónico, lo histórico y lo estructural, donde sea posible captar, (...) la unidad-diferencia entre invención y don, humano y no humano, habla e infancia (Agamben, 2004, p. 68).

Sin embargo, en las palabras de Humboldt retomadas por el propio Agamben ya se esboza una respuesta a esta aporía: sin contradicción es posible afirmar que el origen del ser humano es el lenguaje, así como el origen del lenguaje es el ser humano. Entre lenguaje y humanidad hay más que una aporética yuxtaposición de inicios; hay más bien, entre ambos, una copertenencia irrenunciable.

La pregunta por el origen del lenguaje, como enigma que es, es inseparable del deseo que engendra y está presente sempiternamente en la historia del pensamiento. La pregunta sin embargo, no puede conducirnos más que al abandono de toda pesquisa y a admitir que difícilmente se pueda acceder a ese origen, a menos que consideremos admitir con Barthes (2002, p. 25) que:

Una de las enseñanzas que nos ha proporcionado la lingüística actual es que no existen lenguas arcaicas, o al menos que no hay relación entre la simplicidad y la antigüedad de una lengua (...). Así que cuando intentamos hallar en la escritura moderna ciertas categorías fundamentales del lenguaje, no estamos pretendiendo sacar a la luz cierto arcaísmo de la *psiqué*; no decimos que un autor retorna al origen del lenguaje, sino que el lenguaje es el origen para él.

Por su parte, Barthes admite también que la pregunta por el origen del lenguaje resulta inconducente, por lo que habrá que considerar al continuo del lenguaje como punto de partida de lo individual, lo histórico o lo biográfico. La fascinación de ese misterio ha engendrado numerosos mitos y relatos que dan cuenta del nacimiento de la palabra, de las circunstancias de su don o de su pérdida, de su origen animal, humano o divino. Es ampliamente conocido el episodio que cuenta cómo Federico II Hohenstaufen, Rey de Sicilia (1194-1250), quiso conocer la lengua del origen mediante un experimento: aisló y privó de contacto humano verbal a un grupo de recién nacidos con el propósito de conocer la lengua de Dios, la lengua anterior a las lenguas²⁰.

Esta particular anécdota, ineludible prefacio de la Lingüística, pone de relieve por un lado el doble carácter del lenguaje humano: su componente hereditario y cultural, y por otro, la clausura definitiva de la muerte: no hay lenguaje después de la muerte ni antes de la vida, ¿acaso el silencio de la muerte es la primera lengua de la humanidad? ¿Qué hay antes de que el lenguaje sea? Remontar la indagación hasta este silencio nos lleva a la pregunta que desvelaba a Federico II: “¿qué grito está detrás de la lengua?” (Quignard, 2012, p. 37), o para decirlo con las palabras de Agamben: “¿existe una voz humana, una

²⁰ Pascal Quignard (2012), incansable pensador del vínculo entre origen y lenguaje, fascinado además por el desgarramiento temporal que atraviesa esta relación irremontable, lo relata de esta manera:

Federico II de Sicilia, que se había vuelto rey de los romanos en 1215, se convirtió en rey de Jerusalén en 1229.

El rey de Jerusalén les arrancó a diez madres, que habían sido previamente silenciadas, diez bebés saludables ni bien estos salieron de sus vulvas.

Colocó a los diez recién nacidos en un lugar completamente silencioso a fin de que la humanidad pudiera conocer cuál era la primera lengua que se había hablado en el origen. Pues el rey de Jerusalén deseaba descubrir qué “lengua había habitado la boca de Dios” antes de crear la naturaleza.

¿Qué lengua había enseñado Dios a Adán en el jardín del Edén, al final de la semana?

Los diez bebés, bien alimentados, abrigados, cuidados y aseados, que vivían en el silencio más absoluto, murieron también, al mismo tiempo, en el silencio más absoluto.

Entonces el rey concluyó que no había lengua antes del origen y que no había cultura antes de la naturaleza.

La primera lengua de la humanidad consistía en el silencio de la muerte (2012, p. 37).

voz que sea la voz del hombre como el chirrido es la voz de la chicharra o el rebuzno es la voz del asno? Y si existe, ¿es acaso el lenguaje esa voz?” (2004, p. 214).

Si asomarse al origen del lenguaje es empíricamente imposible, acercarse al origen individual (al origen sexual) no es menos inaccesible; sin embargo, el abismo entre ambos comunica secretamente una misma oscuridad en la que lo prenatal y lo prehistórico comparten la misma fascinación muda del pensamiento sin palabra, de los signos sin lenguaje, de la imagen alucinada de la *noche anterior* (Cfr. Quignard, 2009)

En todo caso, el problema del origen del lenguaje se presenta siempre como *inaproximable* por cuanto todo intento de acercamiento parece desbordar los lindes de la ciencia. No se trata, sin embargo, de abandonar de plano la pregunta sino de renunciar conscientemente a la búsqueda de un “inicio” como “causa”, del punto de partida de una cronología. Y aquí Agamben aporta una clave de interpretación fundamental para comprender la infancia, señalando que el origen del lenguaje “no puede ser historizado, porque en sí mismo es historizante, funda por sí mismo la posibilidad de que exista algo llamado *historia*” (p. 68).

La revelación fundamental que depara entonces una teoría de la experiencia como teoría de la infancia es que “la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *infante*, eso es la experiencia” (Agamben, 2004, p. 70). La infancia sería pues la escisión fundamental entre *lengua* y *habla*. El punto central de esta teoría de la infancia, es haber descubierto la diferencia decisiva entre signo y discurso que caracteriza al lenguaje humano y lo distingue de forma exclusiva de cualquier otra forma de lenguaje:

Pues el hecho de que haya una diferencia entre lengua y habla y que sea posible pasar de una a la otra, —que cada hombre hablante sea el lugar de esa diferencia y de ese pasaje— no es algo natural y, por así decir, evidente, sino que es el fenómeno central del lenguaje humano, cuya problematicidad y cuya importancia recién ahora empezamos a vislumbrar, también gracias a los estudios de Benveniste, y que sigue siendo la tarea esencial con que deberá cimentarse toda futura ciencia del lenguaje (p. 71).

Esta posición señala que la naturaleza humana está escindida y condicionada a un necesario pasaje. Ese pasaje es la *infancia*: “la infancia introduce en [la naturaleza] la discontinuidad y la diferencia entre lengua y discurso (...) esa discontinuidad, es el fundamento de la historicidad del ser humano” (p. 73).

Solo el ser humano tiene infancia porque solo él realiza ese pasaje. Los animales, en cambio, están desde siempre en la lengua de la naturaleza, que es una lengua puramente semiótica e inarticulada: es una lengua sin habla. El ser humano no es desde siempre hablante sino que debe aprender a hablar, debe decir *yo* para constituirse como sujeto y

entrar en el orden discursivo. La infancia es la experiencia trascendental del ser en el lenguaje, es la diferencia entre lengua y habla que le abre a la historia su lugar:

Experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia. El misterio que la infancia ha instituido para el hombre sólo puede ser efectivamente resuelto en la historia, del mismo modo que la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo de donde siempre está cayendo en el lenguaje y en el habla (Agamben, 2004, p. 74)

Ante la revelación de la infancia como *mysterion* al que se accede por la experiencia, Agamben destaca a la infancia como *umbral*; es decir, como el ineludible pasaje en el que experiencia y lenguaje se tocan.

Desde la perspectiva agambeniana, la *infancia*, es esencialmente ese *umbral*, el punto de inflexión entre la experiencia muda y su posibilidad de expresión, y por lo tanto no es exclusiva de una edad, ni de una etapa del desarrollo. Si bien una vez que hablamos entramos “para siempre” en el discurso, el lenguaje permanentemente no arrastra a su afuera, pone a prueba su posibilidad de expresar lo *inefable*.

1.5. La experiencia del lenguaje

El *umbral* del ser en el lenguaje es la infancia, marcado, como señalábamos, por la diferencia constitutiva entre *lengua* (el código, los signos) y el *habla* (la potencia de su articulación en el uso), o desde la perspectiva de Émile Benveniste, la diferencia entre lo *semiótico* (los signos inarticulados, la pura lengua en tanto código, lo animal-infantil) y lo *semántico* (el discurso articulado, la posición subjetiva, la conciencia, la vida parlante). El problema de este pasaje (que trasciende con la conceptualización de Benveniste el dominio de la lingüística) ya había sido esbozado por Saussure en un ensayo en el que planteaba que la lengua no tiene entidad más que a través del discurso. En un intento de superar el dualismo saussureano, sería posible afirmar que la lengua no tiene más sentido que su articulación; que la lengua es una abstracción que no tiene más realidad que la del discurso. Este punto se expresa como problema de la relación entre infancia y lenguaje porque: “en tanto que tiene una infancia, en tanto que no habla desde siempre, el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituir la en discurso” (p. 79). Así como no es posible acceder al origen del lenguaje desde el lenguaje mismo, tampoco conocemos una lengua de puros signos anterior e independiente del discurso.

Lo semiótico y lo semántico son pues, “dos límites trascendentales que definen la infancia del hombre y que a la vez son definidos por ella”. Este mutuo condicionamiento

es lo que debe ser entendido como la “doble significación” a la que se refiere Benveniste. Lo semiótico, la lengua pura de los signos, es la “lengua prebabélica de la naturaleza, de la que el hombre participa por hablar, pero de donde siempre está saliendo en la Babel de la infancia”. Por su parte, lo semántico, “no existe sino en el surgimiento momentáneo de lo semiótico en la instancia del discurso, cuyos elementos -apenas proferidos- recaen en la pura lengua que los recoge en su mudo diccionario de signos” (2004, p. 79). Agamben, siguiendo el razonamiento de Benveniste se vuelca por la predominancia de lo semiótico, aseverando que el lenguaje, por un instante, emerge del mar semiótico de los signos para convertirse en discurso, y ese instante, asegura, es la historia.

De una manera análoga, Quignard advierte que la vida parlante no es más que una pequeña isla rodeada de silencio (del silencio prenatal y del silencio de la muerte). La condición finita y discontinua del ser humano determina el límite del lenguaje. Que la lengua sea adquirida, revela para los autores, la fragilidad de la cultura humana: “Toda habla es incompleta dos veces, (...). Una vez, porque ella no ha existido siempre (el lenguaje es adquirido). Una segunda vez, porque al signo le falta la cosa (porque ella es lenguaje)” (Quignard, 2006, p. 49).

La pregunta por ese pasaje, sin embargo, no termina de ser respondida. ¿De qué manera se articula la experiencia?, ¿qué sucede en ese pasaje, qué queda o que se restituye del *mysterion* de la infancia? ¿Es, en definitiva, posible hacer una experiencia del lenguaje? ¿Qué misión tiene el lenguaje, su diferencia y su pasaje, frente a lo indecible de la experiencia? Desde la teoría de la infancia como experiencia, Agamben intenta responder a la pregunta por la forma en la que, la lengua de la naturaleza se transforma en discurso, franquea su propio límite trascendental e ingresa en la historia, sin dejar de ser, por ello, una “experiencia auténtica”.

En este punto, resulta importante destacar lo que Agamben (1989) advierte en *Idea de la prosa* respecto del carácter de la mentada “experiencia indecible”:

La experiencia decisiva, de la que se dice que es tan difícil explicarla para quien la haya vivido, no es ni siquiera una experiencia. No es más que el punto en que rozamos los límites del lenguaje. Más lo que en ese momento rozamos no es, obviamente, una cosa, tan nueva y tremenda que, para describirla, nos faltan las palabras: es más bien materia (...). Aquel que toca su materia, encuentra simplemente las palabras necesarias (p. 17).

En la incomunicabilidad de la experiencia, a lo que nos asomamos, según Agamben, es a “los límites del lenguaje” que señalarían, en apariencia, el borde del sentido, el extremo de una inflexión aporética, cuando dicha experiencia no encuentra palabras para describirse y que, por tanto, permanece muda. Pero Agamben acusa este límite no como el final o el

fracaso del lenguaje sino justamente como la marca misma de su potencia: es en este límite donde accedemos a la “materia” del lenguaje.

Tomar posición respecto de un pensamiento de la infancia, para Benjamin, según recuerda Agamben, exige asumir que no hay tal indecible, que el lenguaje se abre más allá de su límite, que incluso lo “indecible” puede ser dicho, y requiere serlo para enseñar su extremo. Si hay un misterio de la infancia es el que devela esta articulación entre lenguaje y experiencia.

Ante lo *inefable*, el problema de la experiencia tiende a quedar estancado. Pero al situar la infancia en el centro del problema del lenguaje y su límite, Agamben plantea sacar a la teoría de la infancia del callejón sin salida de “la trivialidad de lo inefable” (2004, p. 214). Superar este límite es la tarea política de un pensamiento de la infancia.

Al referirse a esta idea de tocar los límites del lenguaje en el cual nos enfrentaríamos a un *indecible*, Agamben señala que la articulación de tal concepto solo es posible dentro del propio lenguaje en tanto que: “Lo inefable, lo inenarrable son categorías que pertenecen únicamente al lenguaje humano: lejos de marcar un límite del lenguaje, expresan su invencible poder de presuposición, por el cual lo *indecible* es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar” (Agamben, 2004, p. 215). Mientras lo inefable, es solo una categoría más del lenguaje que intenta ilustrar su límite, sostiene Agamben que, por el contrario,

el concepto de infancia es accesible sólo para un pensamiento que haya comprendido aquella «purísima eliminación de lo indecible del lenguaje» - de la cual habla Benjamin en la carta a Buber . La singularidad, que el lenguaje debe significar, no es un *inefable*, sino lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje (2004, p. 214-215).

Para la edición italiana de 2001, en una apostilla a su artículo de 1977 “Infanzia e Storia” [en *Infanzia e storia*, 1978] titulada “*Experimentum linguae*”, Agamben escribe una ampliación del concepto de experiencia en relación al lenguaje y a la infancia. La propuesta de este escrito es llamar la atención sobre la naturaleza de los *trascendentia* (predicados que, según la lógica medieval, trascienden toda categoría pero están implícitos en cada una de ellas) que Kant identificaba con conceptos sin referencia sensible (por ejemplo, *noumeno*). Como señala Agamben, en el fondo, el “experimento de la razón pura” kantiano, realmente no puede ser más que una experiencia del lenguaje, es decir, un *experimentum linguae* “que se funda sólo en la posibilidad de nombrar tales objetos trascendentales a través de lo que Kant llama *conceptos vacíos sin objeto*” (p. 216). Tales conceptos, serían, según la lingüística, términos que no tienen ninguna referencia y que sin embargo conservan su significado trascendental (*Bedeutung*) (p. 216). Aunque la experiencia de la

razón pura kantiana intenta dejar de lado el lenguaje, el pensamiento no puede, sin embargo, dejar de tropezar con él. Lo que se evidencia, a pesar de Kant, según Agamben, es que su experiencia de la razón pura no puede ser sino una experiencia realizada con el lenguaje. Pero, se pregunta Agamben, “¿cómo es posible hacer experiencia no con un objeto, sino con el mismo lenguaje? ¿Y en cuanto al lenguaje, no con esta o con aquella proposición significativa, sino con el puro hecho de que se habla, de que exista lenguaje?” (p. 216).

Pensada en tales términos, es infancia la experiencia del lenguaje mismo sustraído de sus fines comunicativos, convencionales, representacionales: “Un *experimentum linguae* de este tipo es la infancia donde los límites del lenguaje no se buscan fuera de lenguaje en dirección a su referencia, sino a una experiencia de lenguaje como tal en su pura autorreferencialidad” (p. 216).

La infancia no sería un mero “anterior” al lenguaje y la experiencia no sería *inefable* por inaccesibilidad a ese estado previo desconocido o secreto, sino la forma más pura, más propia, del lenguaje mismo. Este forzoso *experimentum linguae* se presenta a quien lo realiza como una “dimensión completamente vacía” en la que cada cual se enfrenta “con la pura exterioridad de la lengua” (Agamben, 2004, p. 217).

Ahora bien, ubicados en el punto en que convergen lenguaje, infancia y experiencia, y advertidos sobre la naturaleza lingüística de todo intento de aproximación entre mundo y pensamiento, nos preguntamos acerca de la falla del lenguaje que lleva a la experiencia de ese límite. Este forzoso *experimentum linguae* se presenta a quien lo realiza como una “dimensión completamente vacía” en la que cada cual se enfrenta “con la pura exterioridad de la lengua” (Agamben, 2004, p. 217): exterioridad que, como vimos, no constituye un mundo extralingüístico sino el “despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada”, (Foucault, 2004, p. 11). Todo límite traspasado (señalaba Foucault en este ensayo [“El pensamiento del afuera”, 1966] que capitaliza la reflexión blanchotiana) supone acaso una efusión sin tregua: “la expansión indefinida del lenguaje” (2004, p. 11).

Si el poeta puede enfrentarse a la experiencia de un vacío semejante del lenguaje, ¿es posible seguir escribiendo? Foucault, se pregunta asimismo por la literatura, señalando que esta es “un pasaje al afuera [*deshors*]: el discurso escapa al modo de ser del discurso (...) a la dinastía de la representación”. En este sentido, señala también que la literatura “no pertenece al orden de la interiorización” por cuanto “aleja, dispersa, borra la existencia y no deja aparecer más que su emplazamiento vacío” (2004, p. 12).

Entender la infancia como pasaje o umbral entre dimensiones aparentemente antagónicas nos permite depositar en ella la clave para pensar el vínculo y la distancia

entre el lenguaje convencional y la lengua poética. ¿Cómo identificar entonces esas *figuras* de infancia, de pasaje, de umbral, en el poema? ¿Es posible individualizarlas, identificarlas como tales en los versos o las encontraremos en inasibles resonancias, en ecos, en las formas del vacío, de la ausencia? ¿Y qué sería, en definitiva, hacer una experiencia poética a partir de ese vacío? Aflora de las preguntas la evidencia de que el carácter irreductible de la infancia —misteriosa, irrepresentable, inaproximable; categorías, por lo demás, de orden discursivo— se articulan como la falla imprevisible de la lengua que revela un sentido que se resiste a su aprehensión.

1.5.1. La otredad y la maravilla del lenguaje

En la afirmación de Martin Jay (2009), que sostiene que la experiencia “proviene de haber sobrevivido a los riesgos y de haber aprendido algo del encuentro con dichos peligros” (p. 19), persiste la idea de que la experiencia supone siempre un encuentro con lo desconocido que asimismo se presenta como un peligro, al tiempo que manifiesta que la experiencia “inevitablemente se la adquiere a través de un encuentro con la otredad, sea humana o no” (p. 19), otorgando así la difusa calidad de lo *desconocido* a tales peligros.

Por su parte, Jacques Derrida (1930-2004), en *La escritura y la diferencia* (1989), también señala *la otredad* como componente ineludible de la experiencia y deja recaer la cualidad de desconocido de *lo otro* [*l'autre*] en *el otro* [*Autrui*]: “la experiencia misma, y lo que hay de más irreductible en la experiencia: paso y salida hacia *lo otro*, lo otro mismo en lo que tiene de más irreductiblemente otro: *el otro*” (p.113). *La otredad*, o este encuentro siempre imprevisible con *lo otro/el otro*, refiere inmediatamente a la idea de exterioridad de la que partíamos cuando analizábamos el “ex” de la *ex*—periencia.

En su análisis, desde el punto de vista subjetivo de la experiencia como “eso-que-me-pasa”, Jorge Larrosa (2006, p. 94), señala parámetros análogos. Cuando se detiene en el “eso-otro” de la experiencia, señala tres principios a partir de los cuales definir esa *otredad*: alteridad, exterioridad y alienación,

Si lo denomino “principio de *exterioridad*” es porque esa exterioridad está contenida en el *ex* de la misma palabra experiencia. Ese *ex* que es el mismo de *ex*—terior, de *ex*—tranjero, de *ex*—trañeza, de *éx*—tasis, de *ex*—ilio. No hay experiencia, por tanto, sin la aparición de un alguien, o de un algo, o de un *eso*, de un *acontecimiento* en definitiva, que es exterior a mí, extranjero a mí, (...) que está fuera de lugar. Si lo denomino “principio de *alteridad*” es porque *eso que me pasa* tiene que ser otra cosa que yo. No *otro yo*, u otro *como yo*, sino otra cosa que no soy yo. Es decir, algo *otro*, algo completamente *otro*, radicalmente *otro*. Si lo denomino “principio de *alienación*” es porque *eso que me pasa* tiene que ser ajeno a mí, es decir, que no puede ser mío, (...) no puede estar previamente capturado o previamente apropiado ni por mis palabras, ni por mis ideas, ni por mis sentimientos, ni por mi saber, ni por mi poder, ni por mi voluntad.

Además de estos parámetros para definir lo que llama principio de *alteridad*, reafirmando el concepto de experiencia en términos de “salida de sí”, *otredad*, peligro, riesgo, paso, prueba, exposición, Larrosa también define en su abordaje otras sistematizaciones conceptuales: la exterioridad, la alteridad, la alienación del “eso”, pero también la reflexividad y la subjetividad del *me* (lugar del sujeto que es repensado por Blanchot al poner en la mira al sujeto literario donde el *ego* se pierde) y el pasaje, la pasión del *pasa* (por cuanto ese pasar es siempre un padecer, una travesía y una transformación). Sin embargo, luego de abordar las características del sujeto de la experiencia, es preciso abocarnos al acontecimiento del “eso” que determina el lugar de esa *otredad* en la singularidad propia de una experiencia del lenguaje.

Refiriéndose a la experiencia del lenguaje, señala Blanchot (1970) que la experiencia de la otredad, es siempre una relación de imposibilidad y extrañeza:

Lo Otro no se deja pensar ni en términos de trascendencia ni en términos de inmanencia. Experiencia de la que uno no debe limitarse a decir que el lenguaje sólo la expresa o la refleja, pues no se origina más que en el espacio y en el tiempo del lenguaje, allí donde éste, mediante la escritura, pone en jaque a la idea de origen (pp. 128-129).

La novedad que anuncia Blanchot aquí es que, sea lo que *lo Otro* fuere, se origina siempre en el lenguaje, en la escritura y que es allí donde debemos dirigir nuestras preguntas. Los nombres de lo Otro, para Blanchot, son variables pero su definición siempre está cerca de la *posición infantil* del lenguaje que señalábamos con Agamben: lo Otro [*l'Autre*], que es el *Él*, es decir, la tercera persona o la no-persona (a la que el autor da también el nombre de “neutro”), es también factible de ser expresado como el Afuera o lo *desconocido* (pp. 121-133). Por esto mismo, entra en conflicto con el origen, es decir con la posición subjetiva del *ego*.

En *El pensamiento del afuera*, Foucault (2006) define “la experiencia del afuera” como la disociación del *pienso* y del *hablo*: “el lenguaje debe enfrentar la desaparición del sujeto que habla y registrar su lugar vacío como fuente de su propio desahogo indefinido” (Ravel, p. 14). De tal planteo surge la posición de que en la experiencia, el lenguaje, escapa a su destino de representación y es a partir de esto que Foucault, siguiendo el camino trazado por Maurice Blanchot, piensa en un “habla literaria” que procura poner al lenguaje más allá de sí mismo. Este “pasaje al afuera” se caracteriza por la supresión del sujeto que habla y por la aparición “del ser mismo del lenguaje”.

En *El pensamiento del afuera*, Foucault señala la discontinuidad que revela la no-soberanía del “hablo”, la inconsistencia del *yo* que desaparece cuando calla:

Toda posibilidad de lenguaje se encuentra aquí evaporada por la transitividad en que el lenguaje se produce. El desierto es su elemento. ¿A qué extrema sutileza, a qué punto

singular y tenue, llegaría un lenguaje que quisiera reivindicarse en la despojada forma del “hablo”? Si en efecto el lenguaje sólo tiene lugar en la soberanía solitaria del “hablo”, nada tiene derecho a limitarlo, —ni aquel al que se dirige, ni la verdad de lo que dice, ni los valores o los sistemas representativos que utiliza (2004, p. 10).

¿Qué sucede entonces con ese sujeto del lenguaje, con el *yo* que habla en el discurso? Parece de pronto, en el acto mismo de enunciación, perder consistencia, desaparecer, por lo que Foucault señala que “ya no es discurso ni comunicación de un sentido” sino la materia misma del lenguaje, pura exterioridad de la lengua donde el *yo* se presenta como una categoría vacía que expone el lenguaje todo a su afuera. El sujeto que habla,

no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga mediante él, representándose a veces bajo una forma gramatical dispuesta a estos efectos), como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje (2004, pp. 10-11).

Este pasaje al *afuera* lo reconoce Foucault en ciertos autores (Sade, Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille, Klossowski), que Ravel (2008, pp. 14-15) llama “una suerte de linaje de los márgenes de la cultura occidental”, en cuyas obras se pone de manifiesto una experiencia de la interioridad y un descentramiento del lenguaje que es llevado hasta su límite:

La paradoja de ésta habla sin raíz ni basamento que se revela como desvío y dispersión, es que representa una avanzada hacia lo que jamás recibió un lenguaje, es decir el mismo lenguaje, que no es ni reflexión ni ficción sino flujo infinito, es decir la oscilación indefinida entre el origen y la muerte (Ravel, 2008, p. 15).

Este “pasaje” al límite del lenguaje (como exterioridad), se enfrenta a la inestabilidad de la experiencia del afuera representada por una interioridad a la que resulta difícil otorgarle un lenguaje que le sea fiel. Finalmente, Foucault mismo le reconoce a la experiencia del afuera, un lugar dentro del orden discursivo. La oposición trascendental no se resuelve entonces en la posición afuera-adentro, “entre el reino del sujeto y el murmullo anónimo sino entre lenguaje objetivado y la expresión de resistencia, entre el sujeto y la subjetividad” (Ravel, p. 15). Esta posición que figura la anulación de la dicotomía, Foucault la llama “pliegue” (como lo hará también Deleuze): es decir, la indistinción entre afuera y adentro porque el pliegue es “el afuera del adentro”, lo que sugiere que ese afuera es aparente. En tal sentido, el margen es un mito y “el habla del afuera es un sueño que no deja de prorrogarse” (Ravel, p. 15).

Así como la idea de pliegue anula la posición afuera-adentro, la transición (como pliegue) entre la dimensión semiótica y la dimensión semántica del lenguaje, resulta aparente y relativa. Esta evidencia pone de manifiesto un conflicto que excede la incumbencia de las ciencias del lenguaje y se adentra en la filosofía. Si no se presentara

dicha escisión, si el ser humano hablara desde siempre “no existirían ni conocimiento, ni infancia, ni historia: estaría siempre inmediatamente unido a su naturaleza lingüística y no encontraría en ninguna parte una discontinuidad y una diferencia donde algo como un saber y una historia pudieran producirse” (Agamben, 2004, p. 218).

El hecho de que el hombre no habite desde siempre “una lengua indivisible”, no es en absoluto trivial sino que es la clave de interpretación de la teoría de la infancia que Agamben encuentra para pensar la pregunta por la existencia misma del lenguaje y del ser hablante. El lenguaje, como lo define Saussure, es en el ser humano un acto de voluntad e inteligencia, y en tal sentido, recuerda Agamben que “el hombre no *sabe* simplemente ni simplemente *habla*, no es *homo sapiens* ni *homo loquens*, sino *homo sapiens loquendi*, hombre que sabe y puede hablar (y por lo tanto también no hablar)” (2004, p. 218). De allí que cuando hablamos de una experiencia del lenguaje no nos referimos, advierte el filósofo, a una imposibilidad radical sino a la imposibilidad circunscripta al dominio exclusivo de los signos, allí donde reconocemos de qué manera la infancia media entre la lengua de puros signos y el habla:

En tal sentido, aquello con lo que se hace experiencia en el *experimentum linguae* no es simplemente una imposibilidad de decir: se trata, más bien, de una imposibilidad de hablar *a partir de una lengua*, por lo tanto de una experiencia —a través de la demora infantil en la diferencia entre lengua y discurso— de la misma facultad o potencia de hablar. Plantear el problema de lo trascendental, quiere decir en última instancia preguntar qué significa “tener una facultad”, cuál es la gramática del verbo “poder”. La única respuesta posible es una experiencia del lenguaje (2004, pp. 218-219).

Entonces, ¿qué hay entre voz y logos? Este es el gran interrogante que recorre la obra de Agamben. El espacio entre ambos es, señala el autor, “un espacio vacío, un límite en el sentido kantiano” (2004, p. 219). El ser humano se halla “arrojado en el lenguaje”: sin una “gramática”, solo con la lengua que recibe se arriesga en el *experimentum linguae*, “en este vacío y en esta afonía”. Esta es la razón por la cual, advierte, “algo como un *ethos* y una comunidad se vuelven posibles para él” (p. 219). El lenguaje, entonces, no solo constituye al sujeto sino permite, sobre todo, la relación entre el lenguaje y las formas de lo común, es decir, la experiencia de la comunicabilidad:

El contenido del *experimentum* es sólo que hay lenguaje y que nosotros no podemos representarlo, según el modelo que ha dominado nuestra cultura, como una lengua, un estado o un patrimonio de nombres y de reglas que cada pueblo transmite de generación en generación; más bien sería la *inlatencia*, imposible de presuponer, que los hombres desde siempre habitan y dentro de la cual, hablando, respiran y se mueven. A pesar de los cuarenta milenios del *homo sapiens*, el hombre aún no ha procurado asumir esa *inlatencia* y hacer la experiencia de su ser hablante (2004, p. 221).

Que hay lenguaje pero no podemos dar cuenta de él, supone que estamos en el lenguaje como el pez que no puede percibir el agua que lo rodea. La tarea política del ser hablante

supone tomar dimensión del *experimentum* del que participa por el hecho de tener infancia, de hacer el pasaje de la lengua de la naturaleza al habla humana. La dimensión de esta tarea se conjuga en el oficio de la palabra, como principio de la comunidad del habla, que conjura el misterio de lo irrepresentable y la materia del lenguaje en el relato, en la fábula, en el juego. Sobre ello Agamben nos ofrece esta breve reflexión en *Idea de la prosa* (1989, p. 17):

Dónde acaba el lenguaje empieza no lo indecible sino la materia de la palabra. Quién nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llamaban “selva”, es aunque calle, prisionero de las representaciones.

Es como para aquellos que han vuelto a la vida tras una muerte aparente: en realidad no están muertos (de otro modo no hubiesen vuelto) ni se han librado de la necesidad de tener que morir un día; sin embargo, se han librado de la representación de la muerte. Por ello, al ser interrogados acerca de lo que les ha pasado, no tienen nada que decir sobre la muerte, pero encuentran materia para muchos cuentos y muchas bellas fábulas sobre sus vidas.

El cuento, la fábula, la poesía, en suma, lo que llamamos literatura, no surge finalmente de una posición subjetiva individual (por ejemplo, la de aquel que ha experimentado brevemente la muerte), más que, según Foucault (2004), en apariencia. Frente a lo indecible de un acontecimiento extraordinario, si se quiere, “milagroso”, no prima ya la representación, porque resulta imposible, sino la imaginación poética en la que el sujeto se retira para dejar hablar al lenguaje:

De hecho, el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por “literatura” no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata mucho más de un tránsito al “afuera”: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, (...) se sitúa (...) en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia (Foucault, 2004, p.12).

Esta distancia que guarda el lenguaje respecto de sí mismo, respecto de su “destino de representación”, es una forma de *experiencia interior*, que incluye la experiencia poética, sobre la que Georges Bataille (2016) señala, reforzando la concepción de anulación del sujeto, que es aquella que “alcanza la fusión entre el objeto y el sujeto, siendo como sujeto el no-saber, como objeto lo desconocido” (2017, p. 31).

Estamos sumergidos en el lenguaje y la tarea política es desembrozar lo que el pensamiento discursivo confunde y extravía en la “selva” de las representaciones, del indistinto sentido común cuando ya no comunica ni transmite experiencias.

Para pensar la experiencia del lenguaje y la condición hablante como tarea política Agamben (2004, p. 222) remite a la *Conferencia sobre la ética* (1989) que Wittgenstein

(1889-1951) dictó en Cambridge entre 1929 y 1930. Allí el filósofo austriaco expone su propia idea de un *experimentum linguae*:

Y ahora describiré la experiencia de asombrarse ante la existencia del mundo diciendo: es la experiencia de ver al mundo como un milagro. Siento ahora la tentación que decir que la expresión correcta para el milagro de la existencia del mundo, aunque no es ninguna proposición *en el lenguaje*, es la existencia del lenguaje mismo (1989, p. 25).

Este asombro existencial, que Paolo Virno (Nápoles, 1952) traduce como “maravilla” [*meraviglia*], —esa es también la elección de Agamben—, debe llevarnos, a la necesaria pregunta por la existencia del lenguaje. Es decir, no es *por medio* del lenguaje que nos maravillamos ante la existencia del mundo, sino que la existencia del lenguaje es en sí misma milagrosa. El verdadero milagro es que el lenguaje sea la posibilidad del asombro por la existencia del mundo. Más que el milagro como “la misma existencia del mundo como totalidad de hechos reales y posibles”, el auténtico milagro, es que haya lenguaje: “Tanto las proposiciones cosmológicas, cuanto las proposiciones metalingüísticas, presuponen ya siempre que hay palabra. El verdadero milagro, —advierde Paolo Virno (2017, p.38) —, en última instancia, surge cuando nos maravillamos por la existencia del lenguaje”.

1.5.2. Lord Chandos y la experiencia del extrañamiento

Si hablamos de una experiencia de desubjetivación tal en la literatura que se haya tramado sobre los propios límites del lenguaje, el enfrentamiento de la otredad, la experiencia del extrañamiento y la anulación del sujeto que habla, una de ellas, es sin duda, la célebre misiva de ficción que Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), poeta precoz que antes de los veinte años ya gozaba del reconocimiento de sus contemporáneos, escribió en 1902²¹.

Una interesante reflexión en torno a la crisis del abandono de las palabras toma forma literaria en *Una Carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)* (2008), ejercicio

²¹ Son conocidas las circunstancias personales del autor que rodean la publicación de *Una Carta*. En ella Hofmannsthal, antes de cumplir los treinta años, y a pesar del reconocimiento unánime de su poesía que había recibido desde muy joven (había dado a conocer sus primeros poemas en la prensa local de Viena a los dieciséis años), comunica su renuncia a la lírica mediante un elegante juego literario. Al inicio de *Una Carta* el personaje de la ficción pregunta al destinatario:

Apenas sé yo si aún soy el mismo a quien va dirigida vuestra preciosa carta; pues, ¿soy yo ahora, a mis veintiséis años, el que a los diecinueve compuso aquel “Nuevo Paris”, aquel “Sueño de Dafne”, aquel “Epitalamio”, aquellos dramas pastoriles ebrios de palabras esplendorosas, de los cuales una reina celestial y algunos lores y señores demasiado indulgentes tienen a bien acordarse todavía? (...) Con todo, soy ciertamente yo, y estas preguntas, retórica; (...) retórica, cuyos recursos, están sobrevalorados en nuestros días, no alcanzan, sin embargo, a penetrar en el interior de las cosas. Pero es mi interior lo que debo exponeros: una rareza, una tosquedad, una enfermedad de mi espíritu, si queréis; sí así entendéis mejor que el abismo que me separa de los trabajos literarios, que al parecer, me aguardan, es tan insalvable como el que me separa de los que atrás quedaron y que dudo en llamar míos: tan ajeno es el lenguaje en que me hablan (2008, p. 121-122).

literario que su autor escribió, aquejado él mismo de esa suerte de “enfermedad del espíritu” que afecta también a su personaje: un joven atormentado y sensible, el conde de Bath. Este texto, profundo y conmovedor, aportó al mismo tiempo un fecundo dispositivo de imaginación filosófica que no ha dejado de dar frutos teóricos y críticos, desde su publicación, hace más de un siglo.

Suscitada por la crisis que el protagonista vivencia como una completa pérdida de “la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa” (Hofmannsthal, 2008, p. 126), esta carta de ficción está dirigida a Sir Francis Bacon, padre del empirismo, por un joven pensador en los albores del siglo XVII. En ella anuncia, en tono de confesión, su perplejidad y abatimiento en torno a lo que da a entender como la disolución de las garantías del discurso de la razón y a su inevitable naufragio en un universo indistinto de cosas que el lenguaje se resiste a discernir o a designar.

Lo que expresa Chandos parece asimilarse a la idea de un discurso que se disuelve en signos dispersos, que retrocede a su condición de lengua pura: ya no hay conceptos ni valores, acaso simplemente algo cercano a una intuición pre-discursiva más próxima a la emoción pura que a la expresión racional. El ser humano, en este caso el joven conde de Bath, se abre a la aprehensión de la cosa desnuda, a su naturaleza desprovista de intermediarios lógicos que describan su gravitación en la subjetividad conmovida.

Para Lord Chandos la unidad de la realidad se ha roto, el lenguaje que la mantenía unida se ha disuelto en una multitud de signos dispersos, el dispositivo lógico del discurso ha perdido su valor de autoridad. Los conceptos, herramientas indispensables del pensamiento, son afectadas de una repentina insignificancia: “Las palabras abstractas de las cuales la lengua por ley natural debe hacer uso para sacar a la luz del día juicios de cualquier clase, se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos” (2008, p. 126). Ya no son los altos temas de la lírica los que convocan la sensibilidad del poeta, sino por el contrario, lo más pequeño y trivial cobra desconocidas, conmovedoras dimensiones:

Pues éste innumerable sentimiento mío de felicidad puede irrumpir más fácilmente a la vista de un remoto fuego solitario de pastores, que a la del cielo estrellado; al chirriar del último grillo, cercano a la muerte, cuando ya el viento de otoño empuja nubes invernales sobre los campos yermos, que al majestuoso tronar del órgano (2008, p.133).

Sin embargo, no se trata simplemente de abjurar de una lengua y transgredirla. El problema que plantea una misma experiencia para Lord Chandos tiene una doble, dramática, implicancia: por un lado desespera ante la pérdida de sentido del lenguaje elevado de la poesía que parecía poder expresarse sólo con verdades únicas e irrevocables, y por otro se enfrenta con la inconmensurabilidad de una arrebatadora “experiencia interior” que resulta por completo intransmisible. Ante tal experiencia, no hay lenguaje

humano capaz de expresar la hondura, en el horror o en la maravilla de la experiencia, ¿o es que en los intentos de explicar su imposibilidad terminan por decirse?:

[¿Es acaso posible] que esta conjunción de nimiedades me estremezca con una presencia tal de infinito, me haga correr un escalofrío desde la raíz del cabello por todo lo largo de la médula, hasta el punto de sentirme impulsado a prorrumpir en palabras; palabras que de encontrarlas, estoy seguro que harían bajar a la tierra a esos querubines en los que no creo [?] (...) En tales momentos una criatura insignificante: un perro, una rata, un escarabajo, un manzano atrofiado, unas huellas de carro que serpentean en la colina, una piedra cubierta de musgo, llegan a importarme más que la más bella y generosa amante en la más feliz de las noches. Estás mudas y, a veces, inanimadas criaturas, se elevan hasta mí con una plenitud tal, con una presencia de amor tal, que mis gratificados ojos son incapaces de detectar ningún punto muerto a mi alrededor. Todo, todo cuanto existe, todo lo que recuerdo, todo lo que mis más confusos pensamientos tocan, me parece ser algo (pp. 131-132)

Si todo cuanto existe, para el protagonista, cobra la entidad de “algo”, equivale a decir que ese algo, incluso en el sentimiento de profunda fusión, es *lo otro*. Sin embargo, el problema de aquello que se presenta como profundo *extrañamiento*, deja al sujeto (o al menos así lo expresa en la carta) frente a la intemperie de la incomunicabilidad que el personaje ilustra bien con metáforas orgánicas: aquello que funciona de forma armoniosa y perfecta ajeno a la mudez en la que está sumido, aquello completamente indiferente a la comprensión discursiva:

Pero cuando este peculiar hechizo me abandona, no puedo decir nada de él, y tampoco explicar con palabras cabales en que haya consistido esta armonía que entreteje al mundo entero y cómo ha llegado a serme perceptible, de igual modo que no sería capaz de precisar los movimientos internos de mis vísceras o las interrupciones en el curso de mi sangre (p. 132).

Lo que Lord Chandos vive como un desgarramiento entre la intensidad de la experiencia objetiva y su imposibilidad de expresión, se acerca al límite en que el lenguaje expone su afuera en una suerte de expansión desmedida de la lengua, en la que la perspectiva crítica se pierde y lo circundante permanece absorto bajo la lupa de una permanente novedad:

Mi espíritu me obligaba a ver cuanto se presentaba (...) en una inquietante cercanía. (...) No conseguía captarlos ya con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me fraccionaba en partes y cada parte se dividía a su vez en partes, y nada se dejaba ya sujetar en un concepto. Las palabras flotaban libres a mi alrededor (2008, pp. 127-128).

En las palabras aisladas “que flotan libres” alrededor de Lord Chandos está esbozada esa idea de la materia del lenguaje, de su cosa misma, ya que esa materialidad redescubierta rehúye su destino de representación, de la “mirada simplificadora” y tranquilizadora del concepto. Visto de este modo, se trata de la materia del pensamiento disuelta en universalidad, descompuesta en una multiplicidad inaprensible que la cohesión discursiva deja escapar y que se evidencia como falla. A esta “falla” del lenguaje podemos denominarla

anticipadamente *infancia* porque es la que hace de esta pérdida regresiva, la experiencia imposible del lenguaje, la experiencia de su afuera radical.

En la carta, la causa de esta enfermedad espiritual que afecta al lenguaje es irónicamente atribuida a una suerte de lucidez extrema o de exuberancia especulativa del pensamiento-lenguaje que, habiendo alcanzado su pleno dominio, le permitía al joven escritor fantasear con la utopía de una enciclopedia total de la humanidad. En esta enciclopedia del *Nosce te ipsum*, todas las relaciones del vasto universo están supeditadas, como en cualquier otra empresa enciclopédica, a la fe incuestionable en las relaciones discursivas que la sustentan:

En aquel tiempo, en una especie de embriaguez continua, todo lo existente se me presentaba como una gran unidad: entre el mundo espiritual y el mundo físico no veía ninguna contradicción, como tampoco entre la naturaleza cortesana y animal, el arte y la carencia de arte, la soledad y la compañía (2008, p. 124).

Para el conde, naturaleza y cultura se hablaban con metáforas de sentido también enciclopédico: todo está en todo, cada cosa puede llevar a otra en un encadenamiento de sentidos sin fisuras: “intuía que todo era semejanza y cada criatura llave de las otras” (p. 125). Pero los infinitos vínculos que teje cada parte de la existencia no son más que el lenguaje en el que la cosa no comparece como cosa, sino como relación entre cosas. De pronto, esta arrogancia babélica que se presenta como “embriaguez” ante “la gran unidad” de todo y se eleva por encima de las cosas con el anhelo de cuajar en formas universales que todo lo abarcan, de pronto se derrumba y se enfrenta a la atomización absoluta del sentido. Pero eso no es todo, no se trata solo de una dolencia psíquica que interrumpe los canales habituales de la discursivización, se trata más bien de una hipersensibilización extática ante el imprevisible acontecimiento para la cual el lenguaje disponible resulta insuficiente:

Cada uno de esos objetos, y otros mil parecidos, sobre los cuales normalmente el ojo se desliza con natural indiferencia, puede de repente, en cualquier momento, que en modo alguno está a mi alcance suscitar, cobrar para mí un carácter sublime y conmovedor que la totalidad del vocabulario me parece demasiado pobre para expresar (2008, p. 129)

La experiencia de extrañamiento a la que se enfrenta Chandos, y que Hofmannsthal desarrolla con lujo de detalles, ha sido bandera de la literatura del siglo XX. La condición de inexperimentable de la poesía, deviene modalidad de escritura desde el simbolismo en adelante y garantiza al menos una reflexión sobre la experiencia; como subraya Agamben, “el extrañamiento, que les quita su experimentabilidad a los objetos más comunes, se convierte así en procedimiento ejemplar de un proyecto poético que apunta a hacer de lo inexperimentable el nuevo “lugar común”, la nueva experiencia de la humanidad” (Agamben, 2004, p. 56).

La dificultad del lenguaje en su enfrentamiento con la cosa se manifiesta cuando esta se presenta como innominada ante el derrumbe de las garantías gramaticales, y en consecuencia, pone en cuestión, toda certeza sobre lo real, exponiendo de este modo, un carácter sobrenatural: “pues es algo absolutamente innominado y al mismo tiempo difícilmente nombrable lo que en tales momentos se me anuncia colmando de una oleada desbordante de vida más alta, como se colma una vasija, cualquier apariencia de mi entorno cotidiano” (2008, p. 129).

Aquello “absolutamente innominado” cuya desbordante demasía aflige a Chandos, ¿no es acaso el “límite místico” que señala Wittgenstein (2015), el origen trascendental del lenguaje que Agamben identifica como *infancia*? Al final del *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein afirma que “lo inexpresable, ciertamente existe, se muestra, es lo místico” (2015, p. 137). Este límite, es también el indecible que Benjamin pone como condición eliminar del lenguaje para acercarnos a un auténtico pensamiento de la infancia. Sin embargo, lo singular de esta experiencia es que a pesar del repentino vacío que se abre ante el retiro del lenguaje, el enmudecido Chandos continúa hablando, continúa escribiendo.

En la experiencia de lo que se revela como indecible, lo que aflora no es lo que permanecía oculto, sino la capacidad del lenguaje para darle existencia, para hacerlo visible, aún en la ausencia. Cuando Lord Chandos quiere explicar el ejemplo de angustiada empatía que lo une a la agonía de los seres de su sótano²², advierte a su destinatario que no se trata de simple compasión sino de algo que es una suerte de participación transfundida; como señala Elisabeth de Fontenay (2009):

²² En este pasaje, Lord Chandos relata cómo la tarea trivial de dar la orden de poner veneno en un establo para deshacerse de una plaga de ratas, se convierte de repente, en una experiencia pavorosa ante la crueldad de la muerte:

Luego, mientras cabalgaba al paso por unas tierras de labor, encrespadas de profundos surcos, sin nada acerca de peor agüero que una nidada de codornices, que se espantaron, y en la distancia, sobre los campos ondulados, el enorme sol poniente, de golpe se me abre dentro aquel cobertizo lleno de la lucha mortal de aquella población de ratas. Todo estaba en mí: el aire fresco de la vaquería enrarecido por el penetrante olor dulzón del veneno y la estridencia de los chillidos de muerte que rompían contra los muros mohosos; aquellos enmarañados espasmos de la impotencia, aquellas desesperaciones percibiéndose trabadas; la Búsqueda frenética del escape; la fría mirada de furor cuando dos se encuentran ante una grieta obstruida. Pero, ¿para qué buscar de nuevo palabras, si he renegado de ellas? (2008, pp.129-130).

Más lo que aflora de tal experiencia, lo que “se abre dentro de sí”, no es mera compasión, es decir, algo que supone una conciencia subjetiva y moral, sino otra cosa, que es, sin más, una forma de *otredad: lo otro en el otro*, y que, en el caso del que intenta dar cuenta el personaje, es una “participación” de orden místico:

Perdonadme esta descripción y no penséis que era compasión lo que me embargaba. Esto no lo debes pensar: implicaría que he errado en la elección del ejemplo. Era mucho más y mucho menos que compasión: una participación desmesurada, un transvasarme en aquellas criaturas o un sentir que un fluido de vida y muerte, de sueño y vigilia había venido por un momento (¿de dónde?) a impregnarlas. (p. 131).

Los estados inefables de Lord Chandos son, en efecto, menos y más que compasión: son éxtasis, letargo, afasia, participación —la misma palabra de Lévy-Bruhl a propósito del principio que rige la mentalidad prelógica— y son incluso amenazas, no provocadas pero sí surgidas a través de extrañas percepciones, que enfrentan ese canónico principio de individuación que nos hace sujetos separados, amos de la exterioridad y de nuestra intimidad (p. 31).

Este límite del lenguaje al que se enfrenta lo inefable, sostiene Agamben, “no es una realidad psíquica situada más acá o más allá del lenguaje en las brumas de una supuesta experiencia mística” (p. 71). Lo que Fontenay llama “éxtasis, letargo, afasia” no son sino fallas del lenguaje que impiden expresar con certeza el “canónico principio de individuación” en el que el *ego* se reconoce. Finalmente, aun en su inaccesibilidad tal indecible termina por decirse, entra en el lenguaje. A pesar de lo que puede parecer, la experiencia de extrañamiento por la que atraviesa Lord Chandos no lo lleva a una experiencia de su propia interioridad, porque nada hay en ese lenguaje diseminado que afirme algo así como la experiencia de un “yo”; tal experiencia acaso es imposible mediante ese lenguaje expropiado. Lo que, en definitiva, está en cuestión para el joven conde es justamente ese vacío redescubierto que deja expuesta la “desnudez del habla” (Foucault, 2004, p. 13).

En el vértigo de la pérdida de los nombres que experimenta Lord Chandos, la gramática que ponía orden en el discurso ha perdido su poder de amalgamar sentidos: “los conceptos terrenales también me esquivan de igual modo. ¿Cómo intentar describirlos estos extraños tormentos del espíritu, este dispararse hacia lo alto de las ramas cargadas de fruta sobre mis manos tendidas, este retirarse del agua murmurante de mis labios sedientos?” (2008, p. 126). Se ofrecen ante Chandos los signos como deseo, como fantasma, como vacío, pero no comparecen como sentido, como representación, como articulación capaz de complacer el deseo de decir, como saciedad ante el *horror vacui* del sentido.

Al final de la carta, al momento de la despedida, Philipp Chandos advierte a su destinatario que no debe esperar ningún otro libro de su pluma. El limitante de dicha imposibilidad, confiesa, es una cuestión de lengua:

porque la lengua en que quizás me fuera dado no sólo escribir, sino también pensar, no es el latín ni el inglés ni el italiano o el español, sino una lengua cuyas palabras ni siquiera una sola me es conocida: una lengua en la que las cosas mudas me hablan y en la que quizás un día en la tumba tendré que rendir cuentas a un juez desconocido (2008, p. 135).

La lengua de la que habla el atormentado conde, no es a ciencia cierta, una lengua articulada, un idioma nacional; es más precisamente aquello que identificaba Agamben como *experimentum*, el límite de la lengua pura de la naturaleza: el afuera del lenguaje

(aquel que es su propio adentro, el pliegue), “la lengua de las cosas mudas”, la materia del lenguaje, la lengua de la infancia.

CAPÍTULO 2

POÉTICA E INFANCIA



Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia.

Giorgio Agamben, *Infancia e historia*.

El último obstáculo, el último hito, es, ¿quién sabe?, el centro. Entonces, todo llegará a nosotros desde el fondo de la noche, de la infancia.

Edmond Jàbes, *Le Livre de Yudel*.

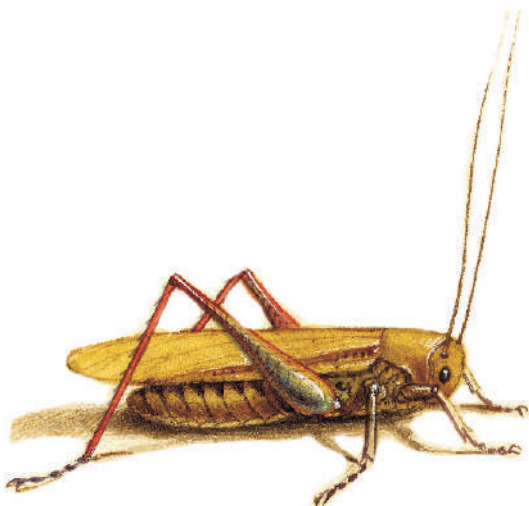
La palabra poética habla prolongando en nosotros la lengua materna: convierte en lengua viva una lengua que fue dada por muerta. Retornar al sentido aborigen para decir desde lo más hondo lo inaudito, tratar de actualizar el ensoñamiento de las primeras palabras de una lengua perdida en la misma lengua que hablamos, reencontrar el sentido desde la infancia ya ida: “*Para volver al vientre donde cada palabra va a nacer?*”

León Rozitchner, *Materialismo ensoñado*.

La literatura no es inocente y siendo culpable, tenía que confesarlo.

La literatura es la infancia vuelta a encontrar.

Georges Bataille, *La literatura y el mal*.



2.1. Inventar la infancia

Si como vimos, la infancia oficia como umbral o pasaje *desde y hacia* la materia del lenguaje, ¿qué relación existe entre infancia y la poesía? ¿Qué lugar tiene este concepto en la escritura? ¿Qué elementos del universo literario marosiano posibilitan allí la lectura de una teoría de la infancia? En este capítulo procuramos trazar un arco: desde diferentes concepciones sobre la infancia hasta el planteo de la posibilidad de una “poética de la infancia”²³. Para hacer posible este recorrido es necesario que identifiquemos al menos dos aspectos diferentes del concepto: por un lado, el modelo teórico que describimos con Agamben en relación a la experiencia, y por otro, su definición más general y flexible de “primera etapa de la vida humana”. Entre estos dos puntos en apariencia disímiles, se tejen interrogantes que aquí nos interesa dilucidar.

Dichas indagaciones deben contribuir a que arribemos al final del capítulo a una aproximación a las preguntas: ¿de qué manera el poema, la lengua poética, *hace* la infancia?, ¿es posible acaso restituirla por medio del lenguaje sustraído de sus fines predicativos y utilitarios de comunicación? ¿Es posible acceder a la infancia en la escritura? La interpelación que conmueve el pensamiento de la infancia es si acaso la palabra poética puede asomarse a su misterio, arribar auténticamente a ella en la experiencia, pues la *infancia*, ¿no es acaso la experiencia auténtica, la única posible? Y la mentada *experiencia poética*, ¿no es ella misma *infancia*?

Sin embargo, el concepto de infancia no solamente nos sirve en el análisis de la obra como definición de umbral, del límite entre el lenguaje y su afuera, sino que en la obra de Marosa di Giorgio aparece frecuentemente discursivizada, tematizada y ficcionalizada, lo que parece contradecir la observancia de su carácter *inefable*. Por esta razón es que no es suficiente abordar la categoría como un término monovalente a través

²³ En este trabajo utilizamos el concepto de poética bajo diferentes acepciones que responden a filiaciones contextuales. Cuando nos referimos a la poética en calidad de atributo, como en “experiencia poética”, señalamos de forma amplia la experiencia de la poesía como forma de escritura o del poema como acontecimiento singular. Cuando intentamos definir sin embargo una “poética” de la infancia ponemos el énfasis más precisamente en el carácter programático que adquieren, en el conjunto de una obra, las formas de la experiencia poética. En tal sentido entendemos por “Poética” lo que Agamben (2007a, p. 110) define de forma clásica:

En el arte poético, el poeta toma su poesía como tema y determina su forma y sus contenidos. La poética se sitúa en la dimensión de un programa y presupone, por tanto, como ya abierto aquel lugar del poema y constituido aquel yo poetizante a partir del cual sólo algo así como un programa o una intención pueden nacer.

Sin embargo, esta acepción de poética circunscripta a sus rasgos formales, luego es matizada por el propio Agamben que la declina hacia una dimensión del “tener-lugar” de la palabra poética propia, original, a partir de su lectura de Hölderlin. Para Jakobson “lo poético (es decir lo literario) designa el tipo de mensaje que tiene por objeto su propia forma y no sus contenidos (Barthes, 2002, p. 15)

del tamiz teórico agambeniano, sino pensar en otras formas de configuración de la infancia en la escritura poética de di Giorgio.

Como señalamos antes, el concepto de infancia resulta central en nuestro trabajo porque por un lado nos permite describir el carácter propio de la experiencia poética, dentro de la cual la marosiana es una expresión original, cuando entendemos por poética un modo singular de *hacer en/con el lenguaje*; y articular, por otro, la explícita y sostenida filiación temática de la poesía de di Giorgio con una sensibilidad anudada a la rememoración intensa del pasado biográfico, familiar e íntimo. Sin embargo, contrariamente al resguardo de una verdad histórica, su escritura transgrede las formas discursivas tradicionales del “relato de infancia”²⁴ que permitirían recomponer una cronología lineal o biográfica.

Esta construcción discursiva a partir del montaje de tiempos heterogéneos y figuras que realiza di Giorgio, nos permite articular *plásticamente* un concepto ampliado de infancia como operador discursivo con el concepto de *poética*. La idea de una poética de la infancia se propone aquí como la posibilidad de conjeturar una ética de la enunciación poética que se exprese como un *hacer-decir-in-fante*.

La infancia no solo es un motivo recurrente de *Los papeles salvajes* sino que constituye una clave de interpretación del pensamiento marosiano. Como la poeta misma lo ha manifestado en sus entrevistas y textos autobiográficos (*LPS, NDM*)²⁵, se trata del germen y del punto de partida de toda su poética. Entre la concepción teórica de la infancia que propone Agamben como “experiencia del hombre” y la infancia tematizada y rememorada, se tejen las tensiones de un concepto de inscripciones múltiples y complejas, que sin embargo se confunden hasta la indistinción en el análisis mismo de la obra. En este nodo convergen al menos dos visiones de la infancia: una ligada a la experiencia del lenguaje, y otra, a la infancia como materia poética-temática. Entre ambas concepciones se trama un ritmo-sentido que no es la suma de una particular sintaxis y un determinado repertorio temático sino la materia única e indivisible de la lengua poética, del ritmo como forma-sentido. Recordemos que, desde la acepción de ritmo (que es la organización de la

²⁴ Según señalan Anne Chavalier y Carole Dornier en el prólogo de *Le récit d'enfance et ses modèles* (Colloque de Cerisy-La Salle, Presses Universitaire de Caen, 2003), resulta paradójico que el relato de infancia pueda tener modelos y dar lugar a fórmulas codificadas dado que se identifica con la ocasión de afirmar la singularidad autobiográfica que saca a la luz lo que hay de más íntimo en la existencia de su autor. Sin embargo, las investigaciones sobre las memorias y las autobiografías espirituales, destacan la presencia de formas relativamente tipificadas de relatos de infancia y de tópicos recurrentes de la evocación de los orígenes de la vida, antes incluso de las *Confesiones* [1782] de Rousseau, antecedente indiscutido del género autobiográfico.

²⁵ La abreviatura NDM corresponde al libro de Marosa di Giorgio, *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004* (2010), mientras que LPS corresponde a *Los papeles salvajes* (2008b).

palabra en el discurso), no es el lenguaje el que hace a la obra sino la obra la que hace al lenguaje (Busquet, p. 7).

Para ello será necesario esclarecer de qué manera en su escritura se ponen en juego ideas sobre la infancia a través de las “figuras”²⁶ en las que se expresa. En la obra marosiana, el rastreo y análisis de estas figuras supone trascender la lógica binaria de pasado y presente, niñez y adultez. Si bien las figuras como tales serán abordadas en el Capítulo 4, en este delineamos el trazado conceptual de los operadores que emergen como la posibilidad de considerar “lo figurable” en términos de cierta “posición infantil” que adopta el discurso. El objetivo de definir tales “operadores de texto” que determinan las figuras, es permitirnos reconocer, en la lógica antinómica que presenta el texto poético, los pasajes y contagios entre formas discursivas convencionales (como el tradicional “relato de infancia”) y una escritura en un permanente devenir transgresivo. En este capítulo nos abocaremos a señalar el carácter propio de la escritura poética y su relación con la infancia.

En el segundo apartado nos adentramos en la cuestión de la infancia como *misterio* tratando de anudar el concepto de infancia (como *límite trascendental del lenguaje*) al de “*mysterion*”. Aquí volvemos sobre la etimología del término infancia para repasar algunos puntos sobre su sentido de *umbral*. A partir de la definición de la infancia como misterio (Agamben, 2004), nos abocamos a interrogar su constitución, buscamos una clave que permita pensar el vínculo entre el contenido del secreto misterioso y lo inefable. La experiencia del enmudecimiento o de la afasia de los iniciados, permite echar luz sobre la

²⁶ Para definir “figuras”, remitimos al ensayo de Gabriela Milone (2016) “Figuras de habla poética”, de quien tomamos el concepto en el sentido que su trabajo delinea y donde señala las fuentes teóricas a partir de las cuales definir su alcance metodológico:

- 1) El trabajo de las “figuras” (Barthes, 2004, p. 17) inaugura un gesto coreográfico que diagrama un *espacio proyectivo*, sin ley del sintagma; diagramándose así en tanto fijación y movimiento.
- 2) La figura se vincula con lo pensable (...) ya que lo figurable y lo pensable serían coalescentes, crecerían juntos, se dispondrían en un espacio de lenguaje abierto a la exploración.
- 3) La figura manifiesta la densidad del discurso y diagrama un espacio *plástico* (...) ya que ante lo cerrado lo clausurado o lo cumplido de una categoría, la *plasticidad de las figuras* indica un espacio maleable, una área de pasaje.

De este modo, trabajar el *habla poética* desde la noción de *figura* nos permite reflexionar lo que está allí en movimiento y en transformación, ya que desde estas posturas teóricas, la figura es algo más y algo diverso que solamente un *tropo* del lenguaje al que podría identificarse y clasificarse. La figura, en términos de *plasticidad*, nos enfrenta a la pregunta sobre su relación con el lenguaje desde un lugar que excede las clasificaciones de la retórica. Lyotard (2014, p. 34), por caso, sostiene que la figura es “una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación” (...), el paso a la figura se da desde el interior del lenguaje, bordeando sus límites, desbordándolo. El trabajo con las figuras (...) nos pone en una compleja relación con el lenguaje; relación en la que sostenemos que la escritura poética muestra su potencia de desvío de las significaciones, de desborde de sentido, de rebasamiento de las categorías (2016, pp. 49-50).

El desarrollo específico de las “figuras de infancia”, su definición y expresión en el texto, que identificamos y señalamos en los poemas de Marosa, será abordado más adelante, en el Capítulo 4 “Hacer la infancia” a partir de tres ejes organizadores de la experiencia poética marosiana, *tiempo, origen y lengua materna*.

relación entre misterio e infancia, es decir, pensar el “misterio” como un “entre” la otredad radical y lo “máximamente decible”, el *mysterion* y su abandono.

Esta inquietud en torno al lenguaje nos lleva a considerar en el apartado “Los nombres de la infancia”, diferentes aportes teóricos sobre la infancia, que puede presentarse como: “in-escribible” (Lyotard, 1997), inmemorable (Quignard, 2006, 2016), pura inmanencia, “potencia inaferrable”, neotenia (Agamben, 1989, 2012), “ensoñación materna” (Rozitchner, 2011), cuerpo-memoria (Barthes, 1997a, 2018).

La pregunta por la infancia reaviva el problema del origen que nos conduce a la pregunta por la *lingua materna*, la cual supone al menos dos implicancias insoslayables: por un lado liga la idea de origen al problema de la temporalidad discursiva de la poesía, y por el otro, impone en el análisis su carácter material. Esta doble inscripción de la lengua, material y poética, puede ser analizada desde la figura de “Babel”, que opone la idea de la continuidad de una lengua única a la multiplicidad irreductible de las lenguas nacionales: esta figura interpela insistentemente la diferencia lingüística y el problema de la traducción.

La experiencia originaria de la lengua materna pone a orbitar un sentido de lo infantil que encarna irresistiblemente en la escritura poética. En tal sentido, resultan de interés los aportes de Deleuze (2006, 2009), Barthes (2003b, 2006), Agamben (1989, 2007a, 2016a), Rozitchner (2011) y Quignard (2006a, 2013, 2016). De los aspectos materiales de la lengua materna, surge la pregunta por las condiciones y posibilidades de un materialismo de la infancia, es decir, aquel que hace de la experiencia infantil, histórica (retrospectiva y diacrónica) un asunto material.

Recurrir al pensamiento sobre la lengua materna nos ubica frente a la forma principal de la experiencia que nos convoca. Para bordar el concepto de “experiencia poética” recurrimos a los aportes de Stefan Hertmans (2008), que complementan el diagnóstico agambeniano de la experiencia. Para adentrarnos en el análisis de la constitución de lo poético, nos remitimos en este caso a la “posición infantil” que Lyotard (1997, 2014) observa en la poesía de Valéry y a la que llama *desorden*. Esta idea se asimila a lo indecible de la experiencia misteriosa que concierne también al poema y que aquí repasamos con Agamben (2008) a partir del desarrollo del concepto de negatividad que realiza en *El lenguaje y la muerte*. El concepto de experiencia poética lo tomamos de Philipp Lacoue-Labarthe (2009), quien a partir del abordaje que realiza de dos poemas de Paul Celan en *La poesía como experiencia*, propone una construcción teórica que se hace extensiva a todo el pensamiento poético en relación a la experiencia.

A partir de Jacques Derrida (2009a) abordamos el sentido del poema como traducción de un intraducible que el filósofo elabora en *Carneros. El diálogo entre dos infinitos, el poema*, a partir del pensamiento y la amistad de Hans-Georg Gadamer (1900-2002). De su ensayo breve “Che cos’è la poesia?” (1988), tomamos la premisa, en sí misma poética, del poema mismo como dictado o “aprendizaje *par coeur*”. En este punto, abordamos con Jean-Luc Nancy (2013, 2014) la poesía como “hacer” y como “lengua apócrifa”. Luego de definidas las condiciones de una experiencia poética, formulamos los aspectos que nos permiten pensar en la configuración de un espacio del lenguaje literario al que denominamos “poética de la infancia” a partir de las múltiples características de lo que entendemos por infancia en conjunción con las condiciones de posibilidad de una experiencia poética.

Por sus características, la poesía de di Giorgio permite tomar distancia de una lectura enclavada en la mera cuestión enunciativa de las formas pretéritas que privilegia una mirada nostálgica sobre la niñez perdida. Nuestro propósito es, en cambio, observar esas formas transgresivas de la temporalidad discursiva marosiana, como propias del descalabro por medio del cual el lenguaje acusa su origen desgarrado, y que nos permiten explicar la experiencia poética desde la perspectiva teórica de la *infancia*.

Este recorrido pretende señalar un camino para leer *Los papeles salvajes* como una “poética de la infancia” que recrea experiencias del tiempo y de la materia por medio de una lengua poética que transgrede las formas discursivas habituales de la rememoración, en el continuo “mariposeo” de tiempos heterogéneos.

2.2. El misterio de la infancia o la experiencia de enmudecer

La palabra latina *infans-infantis*, con la que designaban los romanos a los niños pequeños, procede de *fōr-fāri*, un radical que solo aparece en términos compuestos y que significa “hablar” (Ernout y Meillet, 2001, pp. 244-246); precedido por el prefijo de negación *in-*, significa “que *no habla*”. La “infancia”, para los romanos, abarcaba el periodo desde el nacimiento hasta la edad de siete años²⁷ en la que los niños abandonaban el gineceo y

²⁷ Para los romanos *infans-infantis*, designaba en general a los niños pequeños. Del uso habitual de *infans* se infiere que era utilizado en el sentido general de “niño”, (uso que se yuxtaponía con el de *puer*) ya que designaba no solo al niño de pecho sino a los niños en general hasta los siete años, periodo durante el cual que permanecían al cuidado de sus madres y nodrizas. La sociedad romana consideraba que hasta esa edad, los niños aún no sabían expresarse apropiadamente en público aunque pudieran simplemente hablar desde mucho antes. A partir de los siete años, edad en la que ingresaban al *ludus* (escuela elemental) y hasta la mayoría de edad, los varones eran *puer*, mientras que las mujeres eran *puella*, indefinidamente, hasta el matrimonio.

comenzaban la instrucción escolar. El uso del derivado *infantia*, con el sentido de “incapacidad de hablar”, se registra por primera vez, según los filólogos, en *De rerum natura* de Lucrecio. Sin embargo, debemos considerar matices más sutiles.

Infantia no significa simplemente “incapacidad de hablar”: el verbo *fari*²⁸ supone, más precisamente, hablar de forma pública y solemne; es decir, que el término no refiere de manera general a la facultad humana del lenguaje sino que señala el acto de expresarse públicamente de forma inteligible, lo que pone el énfasis en el carácter social y comunicativo del acto de habla. Existen, de hecho, otros verbos del *decir*, como *loquoi* (que señala exclusivamente la facultad humana de articular el habla) o *dicere* (que enfatiza la capacidad indicativa del lenguaje) que se distinguen, por su connotación, del social y público *fari*²⁹.

Por lo tanto, *infantia*, tal como hemos venido considerando hasta aquí, no implica inicialmente la ausencia total de lenguaje, su completa negación, sino que alude específicamente a la incapacidad de la articulación discursiva del sujeto parlante. Este matiz de la significación original del término, resulta relevante en el contexto en el que consideramos el concepto teórico de infancia, tal como vimos en el capítulo precedente, como la escisión entre signo y discurso, entre lengua y habla que señalaban Saussure, Benveniste y el propio Agamben. La perspectiva que aquí aporta la etimología nos permite observar la infancia, más allá de la dimensión individual e íntima de la experiencia que supone un carácter, en principio intransferible, y nos arroja de nuevo al problema del origen que atraviesa la pregunta por la comunidad, en tanto “es en el lenguaje donde el sujeto tiene su origen y su lugar propio” (Agamben, 2004, p. 61). La pregunta por la comunidad humana del lenguaje, la pregunta por lo que nos hace ser individuos separados y a la vez miembros irrenunciables de una comunidad hablante, es en definitiva, un *ethos*, el *en común* de la vida humana.

El carácter trascendental de la diferencia entre lo humano y lo lingüístico, lo constituye el hecho de que el ser humano sea el único viviente que tiene infancia, sin embargo, esta diferencia “no es un rasgo más de su condición humana” sino que:

²⁸ La raíz indoeuropea de este verbo, **bha* de donde procede *fari*, se encuentra también en otras lenguas siempre en vocablos relacionados a la acción de relatar.

²⁹ Como es posible observar en otros términos que proceden de la misma raíz, *fari* remite especialmente al dominio de lo *común* habla como lo evidencian algunos derivados entre los que podemos citar a *fabula*, (“sujeto —u objeto— de la conversación, relato”) que designa todo lo que puede ser narrado, desde diálogos teatrales y leyendas, a vulgares habladurías; *facundia*, que reenvía a la idea de elocuencia como capacidad para desenvolverse en público; o *fatum* que designa la “enunciación divina” del destino revelado. Entre los derivados de la forma negativa encontramos *inefabilis*, que señala que no existen palabras para expresar tal idea, mientras que *infandus* o *nefandus* indica que algo es *loquoi* pero no *fari*, es decir, que aunque existan palabras que lo nombren, no debiera decirse porque resulta intolerable.

La infancia actúa en efecto, antes que nada, sobre el lenguaje, constituyéndolo y condicionándolo de manera esencial. Pues justamente el hecho de que haya una infancia, es decir, que exista la experiencia en cuanto límite trascendental del lenguaje, excluye que el lenguaje pueda presentarse a sí mismo como totalidad y verdad. (Agamben, 2004, p. 70).

Lo que distingue al lenguaje es, en esencia, su discontinuidad: el hecho de que el sujeto solo pueda hablar, a intervalos, en su nombre. A diferencia del ser humano, los animales no necesitan entrar en la lengua porque están en ella desde siempre: “El hombre (...) escinde esa lengua una, y se sitúa como aquel que, para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje” (2004, p. 72). Que el lenguaje sea adquirido, que no lo poseamos siempre de manera acabada y perfecta en nosotros de una vez y para siempre, supone que también el lenguaje puede perderse:

Que una palabra puede perderse quiere decir: la lengua no es nosotros mismos. Que en nosotros la lengua es adquirida quiere decir: podemos conocer su abandono. Que podamos estar expuestos a su abandono quiere decir que el todo del lenguaje puede fluir en la punta de la lengua. Quiere decir que podemos regresar al establo o a la jungla o a la preinfancia o a la muerte. (Quignard 2006, p. 43).

En la preinfancia estamos hipotéticamente sumergidos en la lengua continua, única e indivisa de la naturaleza que la humanidad comparte con los otros seres, aunque se trata siempre de una lengua sin habla (Quignard, 2006, p. 73). Para hablar, para decir yo, es necesario abandonar la lengua de la naturaleza y entrar en el universo discursivo. La infancia introduce un “hiato” entre la pura lengua y el discurso que explica el sentido de esta, de ser una dimensión histórico-trascendental, y por ello mismo, el sentido y el origen de la comunidad, aunque debemos apuntar que como señala Barbara Cassin (2014, p. 16) retomando palabras de Derrida, “la lengua no pertenece, pertenece siempre al *otro*, a los otros de la comunidad”.

Aquello que la lingüística nombra como “facultad del lenguaje”, condición *sine qua non* de la comunidad del lenguaje, es en sí misma la potencia de decir, el *saber* (porque “no somos bestias que hablan igual que ven”, dice Quignard). Es decir que ese saber presupone la potestad del uso o su negación, el paso voluntario al acto de habla:

La doble articulación en lengua y discurso parece constituir la estructura específica del lenguaje humano, y sólo a partir de ésta adquiere su significado propio la oposición entre *dynamis* y *enérgeia*, entre potencia y acto que el pensamiento de Aristóteles dejó como herencia a la filosofía y a la ciencia occidental. La potencia —o el saber— es la facultad específicamente humana de mantenerse en relación con una privación, y el lenguaje, en cuanto está dividido en lengua y discurso, contiene estructuralmente tal relación, no es nada más que esa relación (Agamben, 2004, p. 218).

Este voluntario pasaje, “rompe el «mundo cerrado» del signo y transforma la pura lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico” (Agamben, 2004, p. 79). Aun si está claro que la infancia oficia el pasaje entre lengua y habla, la lengua sigue quedando en la bruma

de lo desconocido. Aunque el ser humano es tal por tener infancia, y ser hablante suponga pertenecer a la comunidad del lenguaje a condición de *tener la facultad*, estas condiciones no alcanzan a develar el misterio de ese pasaje: la mudez original que se presenta como límite, el mentado *inefable* que se expresa como lo “máximamente decible” persisten como misterio. Antes de desarrollar su hipótesis de un *experimentum linguae* Agamben (2004, pp. 70-71) expresa:

Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Ese misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; por el contrario, es el voto que compromete al hombre con la palabra y con la verdad. Así como la infancia destina el lenguaje a la verdad, así el lenguaje constituye la verdad como destino de la experiencia.

¿Qué constituye entonces el misterio de la infancia? ¿El lenguaje nos enfrenta ciertamente a lo inefable? ¿Lo inefable constituye el límite del lenguaje? Lo que parece estar en juego en el secreto misterioso es en definitiva, un contenido esotérico y discursivo de tal misterio. Sin embargo, aquí Agamben ya estaba formulando el principio fundamental de su *experimentum*: el misterio no es un voto de silencio, un saber que se debe preservar de la divulgación sino “la verdad como destino de la experiencia”.

En su libro *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore* (2014), Agamben explora los límites del misterio que le dan sentido a la analogía, y allí concurrimos para explicar su sentido y establecer qué relación existe entre el contenido misterioso, el lenguaje y el secreto que debería toparse finalmente con un límite inefable.

En el caso particular de *La muchacha indecible*, analiza las fuentes del misterio eleusino que tenía como propósito conmemorar la historia sagrada: el rapto de Perséfone y su pasaje al inframundo, el periplo infernal de su madre y el final reencuentro de madre e hija. La celebración ritual de tal misterio consistía, dice Agamben (2014, p. 19), en una acción dramática, es decir “en una pantomima acompañada de cantos sagrados y de fórmulas” que recreaba el relato del mito. Esta representación se trataba de un *drama mystikos* (“drama iniciático”), como lo define Clemente de Alejandría, y el mandato de silencio o de secreto ya estaba presente en la raíz misma de la palabra misterio: “*Myein*, «iniciar», significa etimológicamente cerrar —los ojos pero sobre todo la boca—. Al inicio de los ritos sagrados el heraldo ordenaba el silencio” (2014, pp. 19-20).

Sin embargo, no es el contenido lo que inquieta de la experiencia de iniciación sino cuál había sido el sentido de la “obligación de secreto por parte de los iniciados”. Según consta en las fuentes, casi todos, incluso los esclavos podían ser iniciados. No se trataba, al parecer, de un contenido doctrinario, un *saber* del que el iniciado debía apropiarse y resguardar mediante juramento de secreto: “es posible que no se tratara de mantener en

la oscuridad a los iniciados, sino que, —señalan los autores (Agamben refiriendo a Colli) —, el silencio concerniera a los iniciados mismos” (p. 20). La iniciación a los misterios, suponía que los participantes “habían tenido acceso a una experiencia de no conocimiento, o mejor, de un conocimiento no discursivo, no debían poner en palabras aquello que habían visto y padecido” (p. 21). Por Aristóteles sabemos con certeza que no se trataba de que los iniciados accedieran a un conocimiento sino que debían estar dispuestos a un padecimiento: “el iniciado recibía una impresión pero no una enseñanza” (p. 22). Se trataba, “no de un éxtasis irracional sino de una visión cercana al conocimiento supremo del filósofo (...) no se trataba de un aprendizaje, sino de un darse a sí mismo y de una consumación del pensamiento” (p. 23). La experiencia de iniciación no era entonces estrictamente un aprendizaje, en el sentido de una experiencia intelectual, aunque si una aproximación a lo sensible, una impresión análoga al *tocar* y al *ver* (p. 26).

El advenimiento del cristianismo, supuso el descrédito y la pérdida de sentido del indecible pagano. Lo que se había perdido, sostiene el filósofo, era el sentido del *drama mystikos*, pues ya solo podía ser interpretado como burdos ademanes sin sentido:

En los misterios el hombre antiguo no aprendía algo —una doctrina secreta— sobre lo que enseguida debía callar, sino que tenía la alegre experiencia del enmudecimiento mismo (...) es decir la posibilidad, abierta al hombre, “de la muchacha indecible”, de la existencia alegre e intransigentemente *in-fantil*. Por eso no era posible divulgar el misterio, porque no había propiamente nada que divulgar (Agamben, 2014, p. 21).

De hecho, la palabra *divulgar*, sostiene Agamben (2014, p. 22), significa literalmente “bailar los misterios al exterior o afuera, es decir plagiarlos, imitarlos sin destreza”. Es decir, que frente a la infabilidad del “misterio”, el iniciado solo se puede copiar de forma inexacta, imitar torpemente aquello de lo que solo se puede hacer experiencia.

Otra fuente antigua, un himno a Démeter, refuerza este concepto; sus versos rezaban que de nada sirve tratar de comprender los misterios y expresarlos. El misterio detrás del misterio es que, finalmente, no hay tal misterio porque no hay nada para decir sobre ellos. Detrás de lo indecible, no hay un sentido oculto que develar, solo resta la materia primigenia e inarticulada de la lengua misma. Quizás esta sea la figura más cabal de la infancia que el autor nos podía dar y que señala en lo indecible infantil, el principio de *negatividad*. En *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Agamben ([1982]2008, p. 31) señalaba al indecible místico como cifra cabal de la negatividad³⁰ del lenguaje.

³⁰ El concepto de negatividad es desarrollado en profundidad por Agamben en el libro citado. Remitimos además al concepto hegeliano de negatividad que Natalia Lorio (2019, p. 211) introduce como “la negación de la negación” en *Georges Bataille. Una soberanía trágica*, para profundizar en las implicancias del concepto.

En *Infancia e historia*, Agamben (2004, p. 71) recoge el planteo realizado por Wittgenstein, al final del *Tractatus*, donde señala que lo inexpresable es el “límite *místico* del lenguaje”, sobre el cual el filósofo italiano señala que no se trata de “una realidad psíquica situada más acá o más allá del lenguaje, en las brumas de una supuesta experiencia mística, sino que es el mismo origen trascendental del lenguaje, es simplemente la infancia del hombre”.

En *La potencia del pensamiento*, Agamben (2007a, pp. 28-29) vuelve sobre este problema que concierne a los límites del lenguaje, para señalar algunos lineamientos sobre la “revelación” del invisible revelante que es Dios. Si, según la tradición teológica, la revelación es algo que a la razón humana no le es dado conocer, supone que:

El contenido de la revelación no es una verdad expresable a fuerza de proposiciones lingüísticas sobre lo existente (se trata de hecho del ente supremo) sino más bien una verdad y que concierne al lenguaje mismo, al hecho mismo de que el lenguaje (y por lo tanto, el conocimiento) sea. El sentido de la revelación es que el hombre puede revelar lo existente a través del lenguaje pero no puede revelar el lenguaje mismo.

He aquí otro aspecto central del planteo en torno al misterio: lo que es irrevelable no es un contenido (como en el caso de los misterios eleusinos) sino el lenguaje mismo. Y cierra esta reflexión con una afirmación esclarecedora: “En otras palabras el hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje” (p. 29).

Este problema de “ver el lenguaje” ya estaba presente en Wittgenstein y su planteo de la experiencia del milagro. En relación a las palabras que sostienen el “Credo” cristiano (otro himno irrevelable como el de la vieja Démeter), dice Agamben (2007a, p. 30), recurriendo a palabras del filósofo austriaco:

Las palabras, no dicen nada sobre cómo es el mundo, sino que revela que el mundo es, que el lenguaje es. La palabra (...) [que está en el principio de todo principio] no propone a nada sino a sí misma, no tiene nada delante de sí que pueda explicarla o develarla a su vez (*no hay palabra para la palabra*) y su estructura trinitaria no es más que el movimiento de la propia autorrevelación.

Tal plegaria, tal enunciación no supone ninguna existencia más que la del lenguaje mismo: “el lenguaje es lo que debe necesariamente presuponerse a sí mismo” (2007a, p. 31). Al respecto expone Agamben el argumento ontoteológico central por el cual podemos hacernos esta pregunta, identificar, en lo indecible como límite del lenguaje, al lenguaje diciéndose a sí mismo: “Somos los primeros hombres que se han vuelto completamente conscientes del lenguaje. Aquello que las generaciones pasadas han pensado como Dios:

Sobre la perspectiva agambeniana de la negatividad y su vínculo con el discurso poético, remitimos al trabajo de Gabriela Milone (2014b, p. 283) *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. La negatividad en el contexto de la lengua poética, se presenta como aquello que, en tanto sensible, puede ser mostrado o indicado pero no dicho. En tal sentido, los pronombres no nombran sino que indican, horadan el lenguaje para exponer su afuera como negatividad.

ser, espíritu, inconsciente, por primera vez nosotros lo vemos límpidamente como lo que son: nombres del lenguaje” (2007a, p. 38).

Retirado el velo de un Dios que garantizada la verdad del lenguaje, ante su ausencia, lo que se revela es que no hay verdad del lenguaje que no sea la cosa misma, la materia pura de la lengua:

La revelación extrema del lenguaje es interpretada por él en el sentido de que no hay nada por revelar, que la verdad del lenguaje es develar la nada de toda cosa. La ausencia de un metalenguaje se pone así como la forma negativa del supuesto, y la nada como el último velo, el último nombre del lenguaje (Agamben, 2007a, p. 38).

En la *Fábula mística* Michel De Certeau (2004) aborda los aspectos de la mística como relato, es decir, como fábula en cuya intensidad literaria el místico adquiere el carácter de un fabulador capaz de dar a la *verdad* estructura de ficción. La fábula sin embargo, debe sortear la sospecha que cae sobre ella. El sentido del lenguaje, como el sentido de la historia que guarda esa fábula, o el libro del propio De Certeau (2004, p. 24), son acaso el mismo: “Ése sería el *sentido* de esta historia: el secreto que este libro, como el guardián de Kafka, defiende sin poseerlo”: el lenguaje no posee su secreto, pero aun así debe guardarlo como si lo poseyera. Todo parece resolverse finalmente en la risa que acomete ante la ausencia de sentido, ¿es la misma risa de Clemente de Alejandría cuando se burlaba de la puerilidad del “indecible pagano”? ¿O es la risa infantil de “la existencia alegre”, la risa que colma la experiencia del enmudecer iniciático?

Cerramos este apartado con la pregunta de Agamben (2007a, 39) en “Idea del lenguaje”, sobre las posibilidades de pensar el lenguaje más allá de un límite que se avizora como metalenguaje: “¿es posible un discurso que sin ser un metalenguaje ni hundirse en lo indecible diga el lenguaje mismo y exponga sus límites?”

2.3. Los nombres de la infancia

Algunos de los interrogantes que plantea la obra estudiada, derivan de la necesidad de distinguir, en los poemas de di Giorgio, a través de las formas discursivas que adopta la “rememoración” del pasado, las sustanciales diferencias entre *infancia* y niñez. Esta diferencia, se presenta como una dicotomía conflictiva de análisis cuando nos proponemos leer la obra por fuera de un ejercicio de exégesis semiótica o de atribución simbólica. En tal sentido, es necesario aquí identificar aquellas “figuras” que dan cuenta de una “posición infantil” y que ponen en relación la materialidad de la lengua y la transgresión de la

temporalidad lineal del discurso, con los modos singulares de la expresión poética marosiana.

De este interrogante surge necesariamente la pregunta por el carácter de lo poético y su relación con la infancia tal como se presenta en la obra de di Giorgio. Por ello, señalamos aquí las hipótesis que organizan este recorrido:

- a) En la poesía de di Giorgio, la infancia, no se presenta únicamente como evocación o reconstrucción del pasado, a través de la rememoración o la nostalgia.
- b) La infancia constituye la experiencia poética misma en términos de *experimentum linguae*.
- c) La relación entre poética e infancia presenta una experiencia particular de tiempo inordinado o *in-orientable*, cuyo punto de referencia sincrónica es el *instante* presente y la pura *presencia*.
- d) La niñez, como edad, es un topos modelizante de un contenido singular, de un mensaje (como sucede en el “relato de infancia”), mientras que la *infancia*, en su carácter conceptual y general, es un umbral del lenguaje que representa el pasaje o el límite del sentido discursivo.

De las diversas perspectivas sobre la infancia que podemos considerar, tomamos aquellas que emergen de la lectura de *Los papeles salvajes*, y que responden a la demanda de la voz poética que se identifica con “la niña del pasado y del porvenir” que desestabiliza las coordenadas temporales que permitirían ubicar esa niñez en el pasado cronológico y biográfico. De la obra surge una concepción de infancia en la que se interseca la experiencia del cuerpo material con la materia del lenguaje que regula una singular percepción del tiempo.

En la poesía de di Giorgio, prima una tendencia a anular la dicotomía que plantearía relaciones de oposición y de exclusión de alguno de los términos: niñez/adulterez, pasado/presente, vida/muerte, realidad/irrealidad. Sin embargo, la ambigüedad paradójica a la que nos enfrenta este pensamiento, es posible pensarla a través del *quiasmo*, es decir de la relación de dualidad o duplicidad que interroga el “entre”, la *hiancia*, en términos de entrecruzamiento, superposición, encabalgamiento.

Desde la perspectiva agambeniana, pensar la infancia como *experimentum linguae* supone considerar al menos dos aspectos adyacentes al “entre” que tal separación trae consigo: en primer lugar, el problema de la temporalidad, pues la lengua poética altera especialmente este punto de la articulación discursiva y la suspensión de la finalidad comunicativa del discurso.

Que el existente humano comience a hablar prematuramente, que el niño pequeño se apropie rápidamente del habla adulta, implica el temprano dominio de la disposición lógico-temporal del discurso, por un lado el carácter lineal de la cadena discursiva que ya describe Saussure, y por otro el dominio del tiempo gramatical (el paradigma verbal, los modos, los tiempos, las conjugaciones, los adverbios), que introducen al sujeto del lenguaje en el tiempo de la historia. El paradigma gramatical, discierne y ordena los hechos de la realidad en pasado, presente y futuro, en una línea vectorial irreversible. Alterar sus reglas nos traslada al ámbito donde el lenguaje, ya consciente de sí mismo, juega libremente bajo las condiciones del habla poética.

Por otra parte, un segundo aspecto del *experimentum* está asociado a la lengua de la naturaleza como lengua materna, lengua material que hace nuestra primera experiencia del mundo. La infancia histórica e individual sirve al modelo teórico, si pensamos que la primera experiencia de la lengua tiene asiento en el cuerpo físico, material, aunque llegado el momento, esa lengua deba abandonarse y desconocerse (desnaturalizándola por un lado y socializándola por otro): es la lengua de la que cada hablante debe salir para, desde afuera de sí mismo, reconocerse como sujeto, aprender a decir “yo”. Sobre esta escisión y de lo analizado hasta aquí con Agamben (2004, p. 214) podemos considerar los siguientes rasgos de la infancia como punto de partida:

- a) No es un hecho cuyo inicio sea posible determinar históricamente.
- b) No se corresponde con una edad o un estado psico-somático que una psicología o una paleo-antropología pueda describir o exhumar.
- c) No es posible entenderla como hecho humano independiente del lenguaje.
- d) Se articula como el problema de los límites del lenguaje en el pasaje de la lengua al discurso, del universo semiótico, limitado e inarticulado de la lengua de la naturaleza, al dominio de lo semántico como articulación discursiva del sentido.

El modelo que propone Agamben (2004, p. 79), supone pensar la infancia como una entrada y salida intermitente del discurso del logos: siendo ella misma el afuera del lenguaje, pensarla como una dimensión de apertura y de pérdida constante que es posible recuperar al menos como falta, como huella de una ausencia, por medio del lenguaje sustraído momentáneamente de sus fines utilitarios y convencionales de comunicación.

Para Jean-François Lyotard (1924-1998) la infancia es la escritura como deseo. En el recorrido que realiza en, *Lecturas de infancia* (1997), propone rastrear en la escritura las marcas de ausencias y de restos: es aquello que en el discurso está *elidido* pero que se hace presente en su propia ausencia. Lo que “no se escribe” emerge en el texto como impresión, como huella del deseo. En tal sentido, la *infantia* es para Lyotard, el lugar del deseo de la

escritura. La infancia se presenta pues como una potencia deseante, como una “fuerza que trabaja con intensidades extremas”, como una “alteración radical posible” que trata de “escuchar lo imposible de escribir” (1997, p. 12). El deseo como afirmación y como fuerza, es un *acto*: ejercicio de una voluntad voluptuosa que no yerra ante su certeza de lo incalculable. Ese es para Lyotard el terreno inexpugnable de la *infancia*.

En los diversos ensayos reunidos bajo la premisa común de interrogar lo “inescribible”, Lyotard (1997, p. 10) presenta su método de lectura como una pesquisa de la escritura a través de “las huellas de una indigencia”, de lo que en ella se revela como “imposible de escribir”. Es la potencia deseante de la infancia la que permite leer lo ilegible: leer lo que no está escrito, *ahí* donde parece no haber nada. Sobre esto, resulta especialmente sugestiva la premisa con la que Lyotard (1997, p. 13) abre el juego hacia *Lecturas de Infancia*:

Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el “más grande” escribe para atrapar en y por el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. (...) Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Éste no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirla como pérdida. Sin saberlo pues la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de eso.

Lo que “padecen” los textos que analiza Lyotard son formas de la elisión que él llama con distintos nombres³¹, y que es lo que “no se deja escribir en lo escrito”. Esta forma de entender lo que llama *infantia*, y que sobrevive en la escritura, actúa como un imperativo de transgresión de las formas del discurso, como retorno al presente inagotable de la experiencia, que ante los avatares de lo discursivo se revela en la escritura como inapropiable.

En términos de deseo, para Lyotard, las posibilidades de esta escritura estarían dadas por la insistencia de una infancia que señala hacia su fondo un *eso* que resulta irrepresentable fuera de sus propias leyes. Sobre la potencia transgresiva de lo indeterminado infantil que la escritura insiste en exhumar como huella de lo ausente, Agamben (1989) conjetura la hipótesis de un “infante neoténico” (el ser inmaduro, aquel individuo que conserva características de su etapa larvaria) que se encontraría (a diferencia del animal) “en condiciones de prestar atención a aquello que no está escrito, a posibilidades somáticas arbitrarias y no codificadas” (p. 74).

³¹ Las formas que adopta la elisión para Lyotard (1997, p. 13) en los distintas escrituras que analiza, reciben estos nombres: “indubitable” en Kafka (aquí analiza el perturbador relato, “La colonia penitenciaria”), “inarticulable” en Sartre, “inapropiable” en Joyce, “lo infantil” en Freud (en la relación entre *logos* y *phoné*), “desorden” en Valéry, “el nacimiento” para Ardent.

En otro ensayo donde vuelve sobre esta misma hipótesis, “Por una filosofía de la infancia”, Agamben (2012, pp. 27-32) conjetura el destino de una humanidad a partir de este carácter neoténico que rechaza cualquier forma de determinación o madurez:

En su infantil totipotencia estaría arrojado fuera de sí, no como lo están otros seres vivientes (...) sino, por primera vez en el *mundo*. En este sentido, el infante estaría verdaderamente a la escucha del ser y de la posibilidad. (...) Lo que caracteriza al infante es que él es su propia potencia, él vive su propia posibilidad (2012, p. 29).

La potencia es según Agamben, lo que caracteriza a la infancia y la define como “una inmanencia sin lugar ni sujeto, un aferrarse que no se aferra a una identidad sino a su propia posibilidad y potencialidad” (p. 30), en tal sentido señala también que la vida del niño es “inaferrable, no porque trascienda hacia otro mundo sino porque se aferra a ese mundo y a su cuerpo de un modo que los adultos encuentran intolerable” (2012, p. 31). Tal *inaferrabilidad* de la vida infantil es lo que de ella resulta imprevisible e inobservable pues se manifiesta como un rejunte heterogéneo, ante-biográfico y fragmentario, de pequeños hechos sin historia posible, que podemos considerar apenas una *pre-historia*. Barthes (2018, p. 23-24) señala, sin embargo, que solo puede haber biografía (aunque novelada) de la “vida improductiva”, siempre bajo las condiciones de esa *inaferrabilidad*: “El Texto no puede contar nada; transporta mi cuerpo más allá, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria, que es la del Pueblo, la de la masa intersubjetiva” (2018, p. 24). En la infancia, lo más propio, lo más íntimo resulta sin embargo, lo más ajeno, el punto de mayor extrañamiento.

En tal sentido, es significativa la observación de Agamben (1989, pp. 79-80) que señala que lo fundamentalmente humano de la lengua pertenece y siempre ha pertenecido a la infancia:

El hombre, antes de transmitirse algo, debe en primer lugar transmitirse el lenguaje. (Por ello un adulto no puede aprender a hablar: han sido niños y no adultos los que han accedido por primera vez al lenguaje, y a pesar de los cuarenta milenios de la especie *Homo sapiens*, precisamente la más humana de sus características— el aprendizaje del lenguaje— ha permanecido tenazmente ligado a una condición infantil y a una exterioridad: quien cree en un destino específico no puede verdaderamente hablar).

Siguiendo el razonamiento de Agamben, observamos que solo la poesía como resguardo de “una espiritualidad genuina”, no olvida la vocación originaria que liga a la infancia y al lenguaje mientras que una cultura degradada intenta “imitar el germen natural para transmitir valores inmortales y codificados” (1989, p. 80). La tradición pretende salvar lo que está para siempre perdido, o incluso “lo que no ha sido nunca poseído” y es por esto mismo, inolvidable: lo insalvable es lo propiamente evanescente del fenómeno, “lo irrepetible que ha sido”.

Por su parte, León Rozitchner (1924-2011) invita a pensar la infancia en relación estrecha a la madre, al cuerpo materno:

Reconocemos (...) en nuestro origen la existencia de una etapa arcaica en la infancia donde la carne, materia ensoñada desde el origen de la materialidad humana, organiza las primeras experiencias en unidad simbiótica con el cuerpo que le dio vida, absoluto sin fisuras donde el sueño y la vigilia no estaban separados todavía (2011, p. 9).

El primer mundo simbiótico, materno-infantil al que estamos ligados, es poco a poco restringido y objetivado por la “lengua del Padre” que ordena la lógica del pensamiento y que supone una lengua anterior que la lingüística ha obliterado en el uso oficial, social (2011, p. 13) y que aflora en todas las formas de desobediencia discursiva, de libertad espiritual no sujeta de forma alguna al buen decir, sino a las formas tanto íntimas como colectivas de la afectividad (Bellessi, 2011, pp. 62-63).

Por su parte, Quignard (2009, p. 85) vincula la infancia al mundo infernal que San Agustín describe en sus *Confesiones* [398]. Para Agustín “la primera infancia (*infantia*), al contrario de la segunda (*pueritia*), es un conocimiento de oídas. La infancia es ignorante de sí misma. Es sin lenguaje. Enteramente “torpe”, no puede dar cuenta del niño más que por observación exterior”.

Quignard (2009, p. 85) observa que la distinción que los romanos hacían entre *infantia/ pueritia* se corresponde a lo que identificamos contemporáneamente y de manera menos explícita, con el clivaje inconsciente/consciente:

Infans qui non farer. “Infante” definió en Roma al que aún no es hombre, al que no puede hablar en su nombre. De ahí la pregunta radical que Agustín le plantea al mundo pulsional, genital, mudo, animal, erótico: ¿por qué Dios quiso que el mundo infantil sea otro mundo distinto del mundo verbal? ¿Por qué el Señor quiso que los hombres no tengan acceso interno a su infancia? ¿Qué horror se conservaría sin ese olvido mecánico de la escena maldita que nos hizo?

Este mundo animal, distinto del “mundo verbal” como lo llama Quignard, conserva un poderoso componente material. En este sentido, Rozitchner también rescata el papel fundamental del cuerpo, de la materia física respecto de la relación infantil entre mundo y lenguaje. En relación a esto, Barthes identifica la infancia en la experiencia material del cuerpo infantil, en la materia física que guarda las marcas codificadas de su pasado remoto y que podríamos denominar como “cuerpo-memoria”.

En un breve ensayo, “La Lumière du Sud-Ouest” ([1974] 1997), Roland Barthes señala un aspecto fundamental del origen de la escritura: las sugerencias estéticas y lingüísticas que dan forma a la escritura provienen en gran medida de la memoria del cuerpo de la infancia. No se trata de la memoria discursiva que organiza jerarquías

temporales y dialécticas, sino de la memoria del cuerpo sensible, inobjetivable e involuntaria, que trama la materia íntima de la bio-grafía.

Previo a la dimensión histórica que lo inscribe en el tiempo del discurso, el cuerpo infantil conoce por contacto con el mundo circundante: agente de la experiencia, opera un pasaje *entre* la materia de las cosas y la materia del lenguaje. Podemos leer en Barthes (1997, p. 18) una hipótesis de esta experiencia del cuerpo como registro tangible del pasado, como memoria:

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, a la edad en que la memoria se forma, sólo tomé de las “grandes realidades” 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 conjetura así el posible origen de una sensibilidad estética que está inscrita en el cuerpo *in-fante*: experiencia no verbal de sensaciones y ensoñaciones que forman parte de una lectura prediscursiva del mundo. Para Barthes (1997, p. 20), pensar el cuerpo como lugar de la experiencia, es pensarlo de alguna forma como un espacio inhabitable y utópico en función del retorno imposible:

Leer un país es primero percibirlo según el cuerpo y la memoria, según la memoria del cuerpo. Creo que es en este vestíbulo del saber y del análisis que es destinado el escritor: más consciente que competente, consciente incluso de los intersticios de la competencia. Es porque la infancia es la magnífica vía por la cual conocemos mejor un país. En el fondo, no hay más País que el de la infancia.

Si el de la infancia es el único país, lo es en el sentido que la infancia, es en sí misma, por derecho propio, *un país*: territorio inexpropiable del cuerpo habitado en la experiencia, estancia de la materia del lenguaje anterior al discurso, allí donde arraigan, antes aun de comprenderlos, los vínculos, los usos, la primigenia amalgama entre mundo y lenguaje.

Si bien también Barthes se refiere a una memoria sensorial (y para-discursiva) que permitiría una rememoración vívida del pasado, no se trata de pensar en términos de nostalgia del tiempo perdido y del imposible retorno al “país de la infancia”, sino de una temporalidad abolida de la actualidad sin fin de lo finito (Nancy, 2013, p. 161).

La latencia de la infancia (constitución originaria de la temporalidad) que se abre paso como umbral de la experiencia, epicentro del asombro, tiempo-espacio de la epifanía, del milagro, se reafirma en el poema en la materialidad de sus marcas, y redistribuye los límites del mundo, dispone lo cercano y lo distante, lo evidente y lo aparente, la presencia y la ausencia.

2.4. La materia del lenguaje

La lengua materna, (la lengua heredada como don materno), la del primer contacto con los signos, es para cada hablante, su relación más remota con el lenguaje y el único origen más o menos tangible. Acaso ese saber incipiente sea la única huella de la *in-fancia*. Pero la lengua materna tiene una importancia mayor que la de ser cimiento de la lengua nacional que adquirimos por contacto social porque marca el intersticio decisivo que se abre para siempre entre la ausencia de lenguaje y su aparición.

En el desarrollo de la escritura poética, dentro de los elementos que intervienen en el acontecimiento poético, la lengua materna ocupa para algunos autores el lugar de la *verdad*, como para Paul Celan: “tan solo en la lengua materna es posible decir la verdad” (Agamben, 2002, p. 27). Para Celan hay una lengua que prevalece sobre las otras; para el poeta podría tratarse, en todo caso, de una lengua doble o incluso múltiple, pero no opcional. La que está en cuestión aquí, según Agamben, es, para el poeta, una experiencia de la unidad de la lengua: “la que tenía Dante en la cabeza cuando escribía a cerca de la lengua materna” y que define como “la única primera en toda la mente”; la lengua “para la que no tenemos palabras; que no finge, como una lengua gramática, estar aún antes de estar, (...) es nuestra lengua, es decir, la lengua de la poesía” (2002, pp. 27-28). Esta lengua no emerge como una “lengua materna elegida, dice Agamben, entre la selva vernácula” peninsular de los dialectos, sino “aquel vulgar ilustre (...) [que] no coincidía con ninguna” pero que las perfumaba a todas como si se tratara de una “única lengua remota”, sustrato común de un habla babélica múltiple. Pero aclara: “la lengua *única* no es *una* lengua” (p. 28). Tener una lengua significa haber elegido *una* sola para la verdad materna: *elegir* es estar para siempre sujeto al destino de una lengua; es haber abandonado la lengua única, la lengua común de la infancia, la lengua “intacta, lejana y sin destino” de los nombres vacíos. Cuando Agamben esboza aquí una idea de esa lengua materna, se trata de una lengua en apariencia hipotética que anticipa su concepto de *experimentum linguae*. Se trata, para él, de la experiencia en la que “el hombre está absolutamente sin palabras frente al lenguaje” (1989, p. 29).

¿A quién se ofrece esta primera lengua no discursiva?, o para preguntarlo con Agamben, “¿cómo podría existir un destino allí donde aún no hay palabras significativas, donde aún no existe una identidad de la lengua? ¿Y sobre quien actuaría el destino si, en aquel momento, aún no somos parlantes?” (2002, p. 28). El poeta, es aquel para el que el destino de la lengua está siempre por escribirse, porque aún puede entrever, más allá de las formas aprendidas, el fondo mudo donde todo parece comenzar de nuevo.

2.4.1. Babel de la lengua materna

Entre el escritor que renuncia a “la vana promesa del sentido” (Agamben, 1989, p. 29) y el poeta que elige sólo su lengua para *decir la verdad*, hay un fondo común: el fondo en que la obligatoriedad de las formas cede ante la inadecuación del vacío, donde la lengua ya no se impone sino que queda expuesta en su materialidad, aquella que aparenta mostrar una súbita cercanía con las cosas, despojada de ornamentos y circunloquios.

El mito de Babel, clásicamente señala dos aspectos interesantes sobre el lenguaje: explica el hecho de ininteligibilidad entre lenguas y plantea el problema de la traducción que concierne a las equivalencias de sentido, lo idiomático puro y el esquivo intraducible. En el mito fundacional de la diversidad de las lenguas, Dios castiga la soberbia de los hombres con la imposibilidad de la comunicación y la *lengua única* de la verdad se disgrega en las lenguas que se diseminan por el mundo. Esta figura ilustra la escisión fundamental que Agamben llama *infancia*: según el relato se dispersa lo que hasta entonces había estado unido, *en y por*, la amalgama de la lengua del paraíso y explica como maldición el malentendido entre los seres humanos. La multiplicidad idiomática, la condena de la diversidad son la marca bíblica de una diáspora que llevamos para siempre con nosotros:

La infancia, la experiencia trascendental de la diferencia entre lengua y habla, le abre por primera vez a la historia su espacio. Por eso Babel, es decir, la salida de la pura lengua edénica e ingreso en el balbuceo de la infancia, es el origen trascendental de la historia. (Agamben, 2004, p. 73).

Babel introduce entre lengua e historia, un cismo de disyunción temporal. Si el mito de la pérdida del paraíso funda la separación entre divinos y humanos, el de Babel funda el mito de la incomunicabilidad. Como la fallida torre, el lenguaje, la comunicación lingüística, es lo in-edificable, en el sentido en que una vez “derrumbada”, ya nunca puede ser acabada, total, completa.

Frente a este panorama, el problema de la traducción es sin duda el punto más conflictivo, especialmente cuando se trata de los nombres propios: ¿en qué lengua están los nombres? ¿Pueden ser traducidos? ¿Con qué sentido? A esta reflexión, Derrida (1985), dedica buena parte de su ensayo, “Des Tours de Babel”. Del mismo modo, ¿no resulta intraducible acaso el poema? Derrida recuerda que Benjamin se dio por vencido con la traducción de Mallarmé cuando “la dejó brillar como si fuera la medalla del nombre propio; pero este nombre propio no es insignificante, está soldado únicamente a esa región del sentido que no se deja trasponer sin daño a otro lenguaje” (p. 9). También le sucede a Meschonnic con su traducción de la Biblia: las opciones del traductor son o privilegiar el “buen sentido” idiomático propio o dejar escuchar detrás de su traducción la música del texto original: “el lector está muy perturbado, no comprende muy bien lo que lee, pero

comprende que algo diferente se hace oír y trabaja en su propia lengua” (Cassin, 2014, p. 31).

Sin embargo, Gabriela Milone (2015a, p. 3) sugiere no quedarse con el relato del castigo y la confusión de lenguas, que no es más que la fábula moral sino con la visión que proyecta la imagen del *habla poética*, “para imaginar (...) una alegría babélica del hablar, con esos sonidos que restan de las ruinas de la supuesta habla única; una alegría fónica de la boca abierta hacia la lengua.” Del habla múltiple de Babel, de su “alegría fónica” y del olvido de su ruina procede la infancia: la lengua de la naturaleza, el balbuceo, la glosolalia, la poesía, conciernen a la infancia porque no requieren de traducción. Pertenecen a la lengua única, a la lengua-materia, al reino de los nombres.

¿Es posible acaso la infancia fuera de la infancia? Nos sumergimos en la Babel de la infancia cuando la lengua desobedece el castigo bíblico, cuando la fuerza asertiva del discurso es vencida por el peso del oxímoron y de la paradoja, cuando la complejidad lógica es burlada por la duda, cuando algo *otro*, radicalmente *otro*, de forma imprevisible acontece *como nunca antes* en la lengua; Quignard se refiere a Babel como “pensamiento vivo” y lo expresa así en *Butes* (2011, p. 17):

Bajo el pensamiento social, superyoico, expresado en lengua nacional que se hace bucle en el interior del cráneo individual, bajo la forma de conciencia, es decir bajo la lengua de trazo de la nación, bajo el lamento obsesivo de la familia, bajo el desatino del sujeto, regresa el pensamiento vivo (...) resurge, o mejor brota de nuevo, la arcaica alarma interna de antes de la lengua, de antes del tiempo, de la conciencia, de antes del mismo sol y de la atmósfera.

Recordemos que Derrida (1997, p. 25) en *El monolingüismo del otro* advierte: “No tengo más que una lengua, no es la mía. Y aun, o además: «Soy monolingüe». Mi monolingüismo mora en mí y lo llamo mi morada”: sin embargo, dice Derrida en otro ensayo que “aun cuando no se tiene más que una lengua materna y uno está enraizado en su lugar de nacimiento y en su lengua (...) la lengua no pertenece” (2001). En realidad, es casi a la inversa: nosotros le pertenecemos a ella en virtud de que no tenemos potestad para elegirla ni transformarla cuando la recibimos como una herencia inmodificable. En cuestiones de lengua, parece decir Derrida, es más bien ella la que elige por nosotros cuando nos hace a su modo: instruye para siempre en nosotros una forma de significar, una forma singular de dibujar el mundo que no es propia pero tampoco es completamente extraña, sino que es, diría Barthes, “insubjetiva” (2016, p. 26) o transindividual (2002, p. 37). “La lengua no pertenece, pertenece siempre al *otro*, a los *otros* de la comunidad. Eso es una lengua materna” (2014, p. 16), dice Barbara Cassin retomando a Derrida.

Al intentar dar con el punto de quiebre, de la diferencia entre discurso y lengua natural, nos arremolinamos en el “vórtice” que Benjamin describe como figura cabal del origen cuya acepción histórica, nada tiene que ver con el restablecimiento de un nacimiento o de una génesis, pues no tiene como objetivo explicar de qué manera ha surgido lo existente sino más precisamente, señalar lo que emerge en el proceso de devenir y desaparición (1990, p. 50). En la doble fuerza, centrípeta y centrífuga del *vórtice* resulta imposible anticipar cualquier orden o jerarquía, porque “el origen es contemporáneo del devenir de los fenómenos de donde extrae su materia y en los que sin embargo permanece autónomo y cerrado” (Agamben, 2016b, p. 52). Para Benjamin, el origen “no designa en ningún caso lo que permanece por encima de las cosas, como la fuente que está más arriba del río”, pues para él, el origen nombra lo que está naciendo, es decir, “no la fuente sino el torbellino en el río del devenir, que entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer” (Didi-Huberman, 2015a, p. 347).

No se trata entonces ni de negar ni de buscar el imposible principio de la lengua materna sino de seguir el rastro de lo que en ella, alternadamente, emerge y decae. Como advierte Barthes (2002, p. 26), el autor no pretende remontarse al origen del lenguaje sino que el lenguaje es su propio origen; por lo tanto la infancia en sí misma no sería para él más que el permanente recomenzar de la escritura. Esto resulta evidente en la poesía de di Giorgio a través de la proliferación de hipótesis del origen que se reescriben incesantemente a lo largo de la obra y que abordaremos en el análisis de los libros.

2.4.2. El cuerpo materno

Si la lengua teje un destino antes incluso de hablar, el sentido de ese origen está acaso en el cuerpo como memoria que mencionábamos con Barthes (1997), en el cuerpo en un diálogo mudo con el mundo, en el cuerpo-extenso, en el cuerpo como lengua-paisaje.

La transgresión de la lengua materna de la que hablan Barthes (que considera que la *lengua materna* es el constante objeto de placer del escritor) o Deleuze (que habla de una “descomposición o destrucción de la lengua materna”), supone juegos, desplazamientos, transformaciones e implica una suerte de manipulación profanatoria de la lengua que tiene como fin llevarla “hacia su afuera radical”, haciendo aflorar “una nueva lengua en la lengua” (Deleuze, 2006, p. 19), o yendo “hasta el goce de la desfiguración de la lengua” (Barthes, 2006, p. 61). Así también lo reafirma Foucault cuando sostiene que: “la literatura no es el lenguaje que se aproxima a sí mismo hasta el punto de su brillante manifestación, es el lenguaje colocándose lo más lejos de sí mismo” (1999, p. 299).

Pero en esta concepción de la lengua parece haber puntos de discrepancia con respecto a la propuesta de Agamben (1989, p. 29) en *Idea de la prosa*, en la que el autor ya no recurre a sugerencias de destrucción sino a la metáfora del hijo piadoso que, cual Eneas, saca de la ciudadela en llamas a su progenitor sobre los hombros:

Esta vana promesa de un sentido de la lengua es su destino, es decir, su gramática y su tradición. El infante que piadosamente retoma esta promesa (...), es el poeta. Mas la lengua está frente a él tan sola y abandonada a su suerte que ya no se impone de ninguna manera, más bien (...) se expone, absolutamente.

Como señala Agamben, la promesa de un sentido de la lengua no puede estar sino en la propia tradición lingüística que la ha forjado, es decir que su influencia es esencialmente histórica; sin embargo, arriesgarse a lo que llamamos con él, *experimentum linguae*, es decir, arriesgarse a ese afuera donde los tiempos y los modos se suspenden y lo indecible no es más que otra categoría del lenguaje, supone ya no el dominio (histórico, diacrónico) de la lengua sino su apertura, su exposición que ilumina zonas innominadas: se trata, simplemente, de la *materia expuesta* de la lengua.

Sloterdijk, cita también esta idea que toma de Celan en uno de sus ensayos: “La poesía no se impone, se expone” (2006, p. 9). Se trata para el autor de la verdad más alta sobre la literatura ya que vincula al lenguaje poético con el gesto, es decir, el material lingüístico propiamente dicho con aquello que, desde adentro mismo de su sistema, lo excede. Una lengua que deja de imponerse es una lengua abierta a su proliferación ilimitada, está expuesta a su propio afuera.

En cuanto a la indagación del origen, esa vertiente de incógnitas que queda pendiente entre la infancia y el lenguaje puede darnos una pista de lo que el pensamiento contemporáneo conjetura sobre él. Quizás debamos, en este punto, arriesgar la hipótesis de que cuanto se revela en esta exterioridad del lenguaje “desactivado” en su exponerse, es lo *común*. Al respecto, podemos compartir la perspectiva de Quignard cuando reconoce el origen como ese “lote común” de ausencias y de fallas en que el lenguaje se expone mostrando su afuera, revelando en el retiro de su soporte lógico, una anterioridad irremontable, uniforme, indivisible:

Odio a lo que es original. El origen está ausente. Y si estuviera presente, lo más originario sería lo menos personal. Y todo lo que intenta ser personal es común. (El lote común: lo inefable, lo inconfundible, lo inaudito, las experiencias inatribuibles y sin modelo, particularidades, singularidades). Sucede quizás que, escribiendo, la cabeza sea presa de un vértigo tal que se vea, de pronto, acogiendo lo que no se acoge, aquello que ignora más absolutamente. Este fallo nervioso es insoportable, a la vez vivo y enclenque, rápido, frecuente, doloroso, anónimo. Su interpretación es presuntuosa. Su atribución es insensata y puede ser risible. —La indivisibilidad del individuo no es otra cosa que su especie (Quignard, 2013, pp. 176-177).

Si lo más individual es necesariamente lo más general, vemos —de un extremo a otro del espectro semántico— como algo que podríamos llamar “origen” se expone como ausencia por medio del lenguaje excedido en la trampa de la tautología. ¿Podemos decir con Quignard que en lo individual, lo indivisible, lo inalienable se revela lo más ajeno, lo más general? Con frecuencia la lengua poética se entrega a esta “interpretación presuntuosa” que intenta acoger “lo que se ignora absolutamente”: y quizás allí, en ese abandono a la insensatez de lo impensado, comienza, como dice Deleuze, la literatura como salud, como vigor de una nueva lengua, como la voz *del pueblo que falta* (Deleuze, 2006, pp. 13-22).

2.4.3. La infancia como cuerpo-memoria

Ya sea dominada por una voluntad transgresora o por una piadosa vocación filial, la relación con la lengua materna deviene siempre conflictiva en tanto funda la relación con la escritura como determinación literaria. En este sentido, y retomando en términos generales la propuesta de Deleuze, podemos responder, siguiendo el esquema de desarrollo que propone Christian Prigent (2007, p. 429), a la pregunta “qué es entonces la literatura”, en los siguientes términos:

- A. Una agresión contra la lengua materna,
- B. cuyo objetivo es encontrar una lengua “extranjera”,
- C. que funciona como una “letanía de disyunciones”,
- D. cuyos principales procesos proceden del “poder de decisión del símbolo” y “de la repetición” que inventa una sintaxis,
- E. que hace tender el lenguaje “hacia su límite o su propio afuera”.

Vemos en esta síntesis de la propuesta deleuziana para la literatura que, el hecho de mover “el lenguaje hacia su afuera” supone llevar adelante una rebelión interna al propio lenguaje, haciendo estallar sus supuestos desde dentro mismo del sistema, burlándolo, replanteándolo. Cuando Deleuze, habla de la lengua materna se refiere a aquello que Quignard designa a veces como lengua social o nacional: es decir, la primera lengua, heredada por contacto materno pero ya socializada, funcional al orden de una moral sintáctica e gramatical e históricamente determinada. Desde esta perspectiva, toda subversión que implica disyunciones, desplazamientos de la sintaxis, conlleva un extrañamiento de la lengua propia que la vuelve extranjera; la lengua propia encuentra su afuera en la extranjería provisoria de la literatura.

Para Quignard, cada hablante debe volver a “subir a la superficie que no es más que el lenguaje humano materno que flota, también él, entre dos mundos: la *infantia* y el grupo social” (2009, p. 64). Desde esta perspectiva, pareciera que el lenguaje se debate siempre, en cada hablante, entre la lengua materna y la lengua socializada como entre la vigilia y

el sueño, entre consciente e inconsciente, entre el nacimiento y la muerte: en cada caso el sentido supondría un emerger intermitente.

Para este autor, la relación humana con la lengua es temporal, parcial e insuficiente, sin embargo, construye nuestro mundo de tal forma que salir de su dominio implica su abandono. La manipulación literaria de la lengua o el juego consciente con el lenguaje, no son más que la ilusión que revela la impotencia del hablante, frente a un sistema cerrado de relaciones en el que cada elemento no puede ser afectado sin afectar a los demás elementos. Quien conscientemente manipula el lenguaje para liberarse de su dominio corre el riesgo de someterse aún más a su influjo:

Nadie puede hacer la distinción entre la autonomía de la mediación que utiliza [el hablante] y de la dependencia en que ella [la lengua] lo sumerge. Círculo vicioso cuya rápida rotación confunde a cada instante: el poder, la cautividad o la más minuciosa servidumbre gramatical y lexical que cada lengua ejerce en todo momento sobre el que la habla, son tanto más apremiantes mientras más se trata de librarse de ellos.

Una lengua esclaviza al que la utiliza en la medida en que este consigue liberarse de las leyes inexorables a las cuales ella lo sujetó —en la medida en que dispone más libremente de ella. El dominio más extremo sería la servidumbre más extrema (Quignard, 2013, pp. 177-178)

Esta servidumbre incondicional a la mediación del lenguaje está marcada, como dijimos, por el influjo permanente de lo temporal (la *historia*) que impide a cada cual volver sobre sus pasos. Insistentemente, Quignard recuerda que el desgarró original está dado por nuestro paradigma cronológico del mundo: no es posible volver al útero materno como no es posible volver de la muerte; entretanto, el lenguaje surge a intervalos entre esos dos silencios irremontables: al hablante, como a Orfeo le está vedado mirar hacia atrás. Cinco fuentes del tiempo constituyen, para Quignard, cinco mundos, cuya sucesión temporal inflexible prohíbe la reversión del tiempo, prohíbe volver la mirada. El tercer mundo que menciona el autor es el que nos interesa ahora: es el mundo en el que la lengua materna, la de nuestra primera relación con los signos del lenguaje, toma contacto con la lengua social que habitamos:

El pensamiento supone el tiempo. La consciencia no surge *sponte sua* en el cuerpo del no-hablante. *Linea mortalis* que define el aprendizaje. (...) [El tercer mundo es] el mundo psíquico anterior que la madre inyecta en el niño *infans* por medio del lenguaje que le implanta (la lengua materna). La sociedad paterna, al principio como un simple retoño de este lenguaje colectivo plantado por vocalización materna, *ya no deja de invadir* el mundo psíquico interno a fuerza de órdenes, prohibiciones, obediencia, intoxicación, instrucción, repeticiones, ecos, invenciones (Quignard, 2016, p. 39).

Hay en el lenguaje, para Quignard al igual que para Barthes, una serie de interferencias y superposiciones temporales que determinan el carácter social, hereditario y limitado del lenguaje, que la literatura, desde el mentado “pensamiento del afuera”, puede intentar sortear y llevar hasta el extrañamiento, hasta la invención de “una nueva lengua en la

lengua”. Sin embargo, en la escritura no existe lo intemporal como tal porque todo, al decir de Barthes (Cfr. 2003b), está bajo la presión de la Historia y de la Tradición. La libertad de la escritura acaso estará siempre condicionada, porque como dice Quignard, en el lenguaje toda libertad es ilusoria: toda palabra que se “desarrolla en una duración” se convierte a su modo en una prisión. Al respecto señala Barthes (2003b, pp. 24-25) en *El grado cero de la escritura*:

Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura, y con ese gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras. Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.

Esta criptografía como sentido remanente que menciona Barthes, quizás pueda ser leída como la huella que señala un origen pero que la superposición de tiempos y tradiciones oculta para siempre como tal. El pasado de la escritura (“memoria segunda de las palabras que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas”, Barthes, 2003b, p. 24), como el pasado personal, es una sucesión de tiempos lineales yuxtapuestos, mientras que el origen se presenta tan solo como una verdad vacía, una incertidumbre hacia la que permanentemente vamos: la razón del movimiento mismo que genera preguntas sin respuesta y que nos lleva a desobedecer, a volver la cabeza mientras ascendemos del infierno.

La disyunción entre infancia y lenguaje, entre lengua materna y lengua oficial, entre *tatuaje* y escritura, pone en evidencia que lo irreversible del tiempo, que señalan Quignard y Barthes, presente en la pregunta por el origen, está destinado a su eterna especulación.

Frente al desafío que la escritura abre como abismo en ese lenguaje expuesto, abierto a la modulación vaga de la infancia que reconoce las formas sin decirlas, Sloterdijk (2006, p. 17) tiene una perspectiva de esta escritura de trazos, de huellas, de sensaciones recogidas como fragmentos por la memoria-cuerpo-infantil. Estos fragmentos, como los restos de un naufragio anterior a la memoria, permiten reconstruir un paisaje previo a todo concepto, a toda forma gramatical, y cuya observación, se manifiesta como los colores informes de un cuadro que resplandece ante nuestros ojos pero cuyo sentido se nos escapa:

Seguramente no hay literatura sin esos tatuajes grabados desde el origen, pero como tales los tatuajes no son literatura, siguen siendo las monótonas huellas de un pasado no-pasado que se repiten obstinadamente, tan intemporales como el inconsciente y tan difíciles de educar como los instintos (Sloterdijk, 2006, p. 17).

Sin embargo, si hay una memoria del cuerpo y ese cuerpo-memoria es la infancia misma, como señalaba Barthes, todavía falta bastante para que dicha experiencia desemboque en un destino literario. A la idea de Foucault de alejar el lenguaje hasta su extrañamiento (1999, p. 299) se une la de Sloterdijk cuando afirma que aquellos fragmentos averbales de la experiencia infantil (*tatuajes o punzadas*, los llama él) no forman parte de un destino literario sino en la distancia misma de la escritura, en su enfriamiento racional: “cuantos más signos del mundo se agregan, más palidece también la vieja escritura de punzadas, y lo que podemos decir se aleja hasta lo irreconocible de aquello que se dice a sí mismo en nuestro propio cuerpo” (Sloterdijk, 2006, p. 17).

En el eje del pasado material de la infancia inscrita en el tiempo histórico del sujeto, resulta de interés rescatar las voces que permiten una reflexión conjunta de estos ejes que teóricamente nos hemos esforzado en distinguir. ¿Qué amalgama une la materia informe de la infancia con las formas discursivas? ¿Cómo se capitaliza la “experiencia muda” de la infancia en la escritura, en el relato, en la fábula, en el poema? ¿De qué manera entra en relación el pasado como rememoración, el sujeto infantil, la niñez diacrónica del sujeto con la lengua del poema? ¿De dónde toma su materia el lenguaje si no es de la materia de la infancia, la materia de su propia (in)humanidad?

Sin cuerpo no hay *hacer* posible (*hacer = poieo*, en griego: ποιέω, de donde viene ποίησις=*poiesis*, es decir, “creación”); sin materia, no hay materialismo. La materia que une todos los puntos del tiempo son los cuerpos, la continuidad de todos los cuerpos y la pasión de su experiencia: sin cuerpo no hay materialismo, ni experiencia, ni historia, ni lenguaje. El don del lenguaje, es heredado en la infancia por vía materna. Es la lengua materna la que nos otorga, a cada uno, antes de la articulación, la materia del sentido. En el ensayo “La *mater* del materialismo histórico” León Rozitchner (2011, p. 13) distingue la lengua materna de la lengua del padre, la lengua de la convención adquirida posteriormente:

Nos damos cuenta que la lengua llamada paterna en la que todos estamos incluidos, que ordenó con su lógica nuestro pensamiento, en realidad supone necesariamente una “lengua” anterior que la lingüística ha dejado de lado. Y si tratamos de recuperar esa primera lengua, que no tenía palabras que permitieran la separación entre significante y significado, y era diferente por lo tanto a la que ahora hablamos, pero que iba creando sin embargo el lugar más propio de ese intercambio que nos abrió el sentido, y que es necesario suponerla para hablar luego la que ahora hablamos.

Si recuperamos esa primera lengua, la lengua sin sujeto que habita aún, subterráneamente, el cuerpo mudo de la infancia, encontramos la poesía. El “ensueño materno”, —concepto central de *Materialismo ensoñado*— es por tanto, para Rozitchner (2011), el éter (sostén inasible del afecto en el que se inscribe la palabra) en el que el sentido circula. Pero tal sentido no tiene una génesis espiritual sino profundamente material: para significar, la

palabra arraiga “en un sentido encarnado en el cuerpo que se recorta y se despierta cuando las palabras lo tocan” (p. 14).

Todo el fundamento materialista, se justifica para Rozitchner en esta afección primaria del encuentro del cuerpo infantil con el cuerpo materno: “si la madre no hubiera abierto con el hijo el espacio del ensoñamiento que es la trama del pensamiento, ninguna lengua hubiera podido crearse, porque no habría habido una materia ensoñada en la cual inscribirse. No hubiera existido un materialismo histórico” (2011, p. 17).

La lengua se inscribe pues en la ensoñación materna y es posible porque proviene del afecto que funda la experiencia como memoria del cuerpo. Ensoñamiento, es por tanto: éter de la conciencia, trama sensitiva de la raíz de una lengua; lengua sustraída a los deberes de la Ley, lengua afectiva, balbuceada, susurrada, cantada, recitada, deformada por el juego, reída hasta la deformación del sentido. En esta ensoñación como fundamento de la lengua materna se resguarda la materia fabulosa, que no responde a las exigencias de la representación ni a la prescripción moral de un estilo, sino que simplemente pone en acto, *expone* la poesía, cuya verdad nos permite evocar la premisa de Nancy cuando señala que “toda lengua es apócrifa, auténticamente, y es quizá a fin de cuentas, todo lo que dice la poesía” (2014, p. 7).

Sobre esta “experiencia histórica-arcaica” de la lengua materna ensaya una explicación de la manera en que esta es desplazada por el discurso dialéctico, cuya prepotencia no tarda en desconocer su fuente:

Esa lengua que la madre vocaliza con el niño fue el fundamento de una experiencia sensible en la cual el sentido, —atribuir una cualidad a una cosa—, o la significación se formaban, pero que aún no habían alcanzado a construir los significantes sostenidos por la palabra de una lengua orgánica cuya estructura *ex nihilo* no se pregunta por la experiencia histórica-arcaica que la ha creado (Rozitchner, 2011, p. 13).

Las posibilidades de conjeturar un materialismo de la infancia es más bien entonces una pregunta por la materia *in-fante* que teje el pasaje entre la “experiencia sensible” y el cuerpo que la padece, y que se restituye al discurso como paisaje de signos inarticulados, que se revela a través de huellas, de marcas, de códigos que solo puede descifrar la piel que los ha encriptado en su propia anterioridad pre-discursiva.

El materialismo de la infancia puede pensarse entonces como la posibilidad de la interrogación de ese “cuerpo” que, como agente de la experiencia, determina filiaciones estéticas y lingüísticas, redes de impresiones pre-discursivas que sostienen las primeras “lecturas” del mundo a través de intensidades experienciales. En tal sentido, Rozitchner (2011, p. 18) conjetura que, “todo afecto entonces sería un condensado apretado, ceñido,

de experiencias vividas pasadas, porque cuando lo sentimos y queremos decirlo aviva en sordina la epifanía primera que le sigue dando el matiz de su origen”.

El juego al que convoca el texto marosiano parte del extrañamiento que introduce la historia y los discursos para adentrarse en el afecto ensoñado que le devuelve al lenguaje su sabor de epifanía. El carácter material de la lengua poética como infancia, radica en devolver al cuerpo histórico el sentido que esa ensoñación materna le ha otorgado originalmente en el lenguaje. Que la lengua se configure como infancia en el poema supone que esta se sobreescribe a la convención del “recto sentido”, como gracia del asombro que abre el lenguaje a su afuera ilimitado, incalculable.

En la propuesta de Marosa di Giorgio, la infancia no se conjuga en la tensión entre el presente adulto de la enunciación con el pasado sino que, como huella material, la infancia juega en el pensamiento la materia de esa *lingua apócrifa* que se sostiene en el umbral del asombro, en el terreno donde se mienta y se disputa la materia del cuerpo actual y la palabra vuelve a su fuente afectiva.

2.5. La experiencia poética

Basados en la estrecha relación que entabla la lengua materna con la poesía, desarrollamos aquí un abordaje de la experiencia poética que se explica desde la perspectiva de la “experiencia infantil” de la lengua materna, que denominamos con Agamben *experimentum linguæ*. A partir de esta relación, lo que definimos más adelante como “poética de la infancia”, no es sino la “traducción” de la experiencia en poesía, el pasaje de la lengua inarticulada de la infancia al discurso poético.

Situados ya en el problema de “la experiencia del lenguaje”, que desarrollamos en el Capítulo 1 la poesía, la palabra poética, se revela en este punto como una clave fundamental para interrogar esta relación siempre conflictiva y paradójica, pues, ¿acaso podríamos acceder a la experiencia sin el lenguaje?, ¿podríamos siquiera nombrarla? Incluso si la experiencia se revela en su inaccesibilidad, el lenguaje puede decir al menos que *hay* experiencia, puede al menos llamarla “inefable”, saberla intransferible. Al respecto afirma Stefan Hertmans (2008, pp. 168-169) que:

Porque el lenguaje no conecta con la experiencia real, sino que crea una experiencia propia, igual de radical. (...) Lo que prolifera en el fondo más profundo de la experiencia, es a menudo demasiado complejo, demasiado inmediato para las herramientas de la gramática y la sintaxis. (...) No sólo los juicios abstractos, tampoco el pensamiento sensorial permite una somera descripción dentro del lenguaje y mediante el mismo. Si nombramos una

impresión, nunca podremos expresar el conjunto abstracto dentro del cual opera sensorialmente el propio lenguaje.

De lo que afirma el autor aquí, destacamos especialmente la premisa que señala que la del lenguaje es una experiencia en sí misma, y no un simple medio de acceso a la “experiencia real”: se trata, en todo caso, de una experiencia de la experiencia que excluye la posibilidad de un metalenguaje que se distancie en su doble inaccesibilidad. Esto es así porque, como observa Hertmans (2008, p. 171): “Con el lenguaje realmente no nos acercamos más [a la experiencia real], sino que creamos una réplica de esa misma experiencia que semeja auténtica, confundida por los espíritus ingenuos con la realidad pura, aislada del lenguaje”.

La conclusión a la que arriba Hertmans en su imaginario diálogo con el Lord Chandos de Hofmannsthal, es que solo *llegamos al mundo* cuando *llegamos al lenguaje*, pues no se puede “encontrar nada en la experiencia carente de lenguaje para tener conciencia de uno mismo” (p. 175). Cercano al pensamiento de Agamben, Hertmans sugiere que la experiencia tan sólo es posible porque “entramos al lenguaje”, pasaje que necesariamente presupone el abandono de la infancia. En tal sentido, la experiencia más radical, la “experiencia trascendental”, es la de la infancia como *experimentum linguae*, pues antes del lenguaje no hay noción de tiempo ni de espacio ni de mundo. No se trata, dice Hertmans (2008, p. 175), de ninguna “revelación soñada”, pues antes del lenguaje (si es que es posible hablar de un *antes* en sentido temporal):

Sólo existía lo inmediato, lo que estaba a mano y era algo que desaparecía a cada instante, pues la memoria no podía retenerlo porque no existía ningún lenguaje que pudiera conformar la propia experiencia. Sin lenguaje no hay inculcación, sin inculcación no hay memoria, si memoria no hay imagen de la experiencia. En resumen: sin lenguaje no hay experiencia

Si es cierto que sin lenguaje no hay experiencia, es porque de la experiencia solo podemos tener la *idea de la experiencia* por medio del pensamiento discursivo: la experiencia existe en la medida en que podemos pensarla, estructurarla lingüísticamente.

Recordemos que en la experiencia misteriosa, como señalamos al inicio de este capítulo, lo que estaba en cuestión no era la obligación de los iniciados de observar un voto de silencio sobre un conocimiento adquirido, sino que se trataba de una experiencia de no-conocimiento, en el sentido en que sobre ella no había nada que decir, en ella ningún contenido era revelado. El misterio consistía esencialmente en la ausencia de misterio, cuyo “nada-que-decir” puede entenderse como enmudecimiento. Podemos quizás, en este punto, decir algo similar, sobre la experiencia poética.

Notemos que en el caso de la experiencia iniciática, no es de la “vivencia” (*Erlebnis*) en sí sobre la que no hay nada que contar, sino justamente sobre el sentimiento de

imposibilidad que su nada genera: el “peligro”, “la aventura” del pasaje consiste precisamente en hacer el acceso (imposible) a un indecible (*Erfahrung*). La experiencia que Wittgenstein describía indistintamente como “mística” o “indecible” en su *Conferencia sobre la ética*, no tenía que ver con una teología negativa ni con el éxtasis, sino más bien con una “sensación” —explica Pierre Hadot (2007, pp. 22-23)—, es decir, con “una emoción, una experiencia afectiva (*Erlebnis* y no *Erfahrung*) que no se puede expresar porque se trata de algo ajeno a la descripción científica de los hechos, algo que se sitúa entonces en el plano existencial o ético o estético”.

En el permanente juego entre *Erlebnis* y *Erfahrung*, entre la vivencia en sí y el indecible que la limita y la distancia, debemos preguntarnos ahora, ¿de qué manera la palabra articulada como discurso se relaciona con ese *infantil* enmudecimiento? ¿De qué discurso singular se trata? Entre experiencia y lenguaje hay un vacío que señala el límite del sentido, ese abismo pone en cuestión al lenguaje y expone su afuera radical en la literatura, en las formas del discurso poético, es decir, en el lenguaje sacado de los surcos habituales de la representación.

La articulación entre lenguaje y experiencia que Hertmans presenta como ineludible, es el pasaje de la experiencia al discurso que la expresa, y que, tal como lo considera Agamben, es la *infancia*. Entendida en tales términos, la infancia como huella de un anterior indiscernible, revelada como irrevelable en el seno del discurso, no deviene un sentido entre otros, sino que deviene poesía, forma rítmica, poema.

Desde la perspectiva de Lyotard (1997, pp. 111-127), según advierte en *Lecturas de infancia* en su análisis de la conferencia de Valéry³², la poesía es la forma en que más claramente la experiencia enfrenta el límite que constituye la infancia: *hablar, saber* se hacen en la frontera *indecible* que separa el no-tiempo de la infancia del tiempo del discurso. Para la poesía interesará justamente el punto de quiebre de esta posibilidad, allí donde el lenguaje de signos, de los actos puros, conforman un *afuera del lenguaje*. Aquello que se evidencia como “inconsistente” desde el punto de vista cognitivo, (lo que resulta materialmente inverificable por fuera de su *actualidad en acto*), revela para Lyotard (1997, p. 119) “su consistencia *poética* o de escritura”, en tanto señala Valéry (a quien cita Lyotard)

³² El análisis que realiza Lyotard sobre la edición francesa *Introduction a la poétique*, está referido en específico a su “Lección inaugural”: “De l’enseignement de la poétique au Collège de France”, de 1937. En la edición en español, *Teoría poética y estética* (1990), dicha conferencia lleva el título de “Primera lección del curso de poética” (pp. 105-130).

que “*la obra del espíritu no existe sino en acto*. Fuera de este acto lo que permanece es tan solo un objeto que no presenta con el espíritu ninguna relación particular”³³.

Esta “consistencia poética”, el “*en acto*” de la obra, que es para Lyotard del orden de la *éxis* (ser-ahí) y del *éthos* (disposición), se opone a la “consistencia lógica” de las formas del discurso, cuya práctica y aprendizaje implican la expropiación de la experiencia. Las posibilidades de la escritura poética nos enfrentan a una dimensión del “puro acto”. Para Valéry “el estado poético no es un estado propiamente dicho, es un modo de la temporalidad caracterizado por su discontinuidad o su discreción” (1997, p. 121). En definitiva, de lo que se trata para el poeta, y que Lyotard analiza como carácter “infantil” en Valéry, es aquello que se manifiesta como *desorden*, aquello que en su desencadenamiento, como escritura, se libera como indeterminación. Este “desorden” de Valéry (“inestabilidad, incoherencia, inconsecuencia”: régimen de la “mera sustancia” del espíritu), no es sino “la libertad” espiritual, que en tanto *acto*, más que una acción es un *acontecimiento* (Lyotard, 1997, p. 122).

La escritura *impasible* o *desasida* que reconoce Lyotard, es lo que Deleuze (2006, p. 19) señala como una fuerza que “arrastra a la lengua fuera de sus surcos habituales, la hace *delirar* (...) el límite no está fuera del lenguaje, es su afuera: está hecho de visiones y de audiciones no-lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posible”. Para Deleuze como para Lyotard hay “algo” inapropiable que permanece fuera del lenguaje pero que, paradójicamente, solo el lenguaje expresa.

La anomalía de la infancia, esa *consistencia* extraña, se manifiesta en el lenguaje poético como lo *otro* “que no se deja leer” y que ronda, voluptuosamente insistente, la escritura. En otro libro suyo, *Discurso, Figura*, Lyotard (2014, p. 11) aborda esta vacilación del sentido como el problema de lo figural: el “espesor (...) la diferencia constitutiva que [en el texto] no se deja leer sino ver: (...) es lo que solemos olvidar en el significar”. Sobre ello, Lyotard (2014, p. 14) sostiene que:

No hay absolutamente Otro sino que hay el elemento que se desdobra, que se da vuelta, que se vuelve cara a cara y al mismo tiempo sensible; hay *hay*, que no es de entrada palabra oída, entendida, sino obra de un trabajo de desviación (...) del que habla la vida ética, pero que es el del vidente y de lo visible, que es el habla inentendida.

Este aspecto “inintendido” del discurso al que refiere Lyotard es equivalente al indecible que puebla obstinadamente el discurso poético. A este “indecible”, Agamben (2008, p. 31)

³³ En Valéry *Introduction a la poétique* aclara que la “inconsistencia” de la obra de arte como obra en acto consiste en que neutralizada su actualidad, su finalidad pierde sentido: “cuando el texto de un poeta se utiliza como compilación de dificultades gramaticales o ejemplos, cesa de inmediato de ser *una obra del espíritu*, pues se lo somete a un uso totalmente extraño a sus condiciones de generación, y por otra parte se le niega el valor de consumo que da sentido a ese trabajo” (en Lyotard, 1997, p. 120)

en *El lenguaje y la muerte*, lo circunscribe al campo de acción de la *Meinung* (del “querer-decir”) que, en el límite del sentido, señala el espacio de la negatividad³⁴:

Lo que es pues indecible, para el lenguaje, no es otra cosa que el mismo querer-decir, la *Meinung*, que, como tal, permanece necesariamente no dicha en todo decir: pero no-dicho, en sí, es simplemente un negativo y un universal, y es precisamente reconociéndolo como el lenguaje lo dice por lo que es y lo toma-por-verdadero.

Como en el mencionado caso del paradójico silencio misterioso, el iniciado aprende a “no-decir”, lo cual no significa, como sugería el joven Hegel en su himno “Eleusis”, callar o hacer silencio a causa de “la pobreza de las palabras” que experimenta el poeta. El iniciado en realidad lo que hace, —reflexiona luego Hegel en el primer capítulo de la *Fenomenología del Espíritu* [1807] — es poner en duda el ser de las cosas sensibles, que no las toma inmediatamente como si fueran en sí, sino que entra, como lo hace incluso el animal, “en la absoluta certidumbre de su negatividad” (Hegel en Agamben, 2008, p. 30).

La experiencia de la negatividad (2008, p. 31), es inherente “a todo querer decir, a toda *Meinung* de una certidumbre sensible”. Del mismo modo que el animal conserva la verdad de las cosas sensibles devorándolas, “así el lenguaje custodia lo indecible diciéndolo, es decir tomándolo en su negatividad” (p 31).

La prohibición de la diosa del himno de revelar lo *visto, oído, sentido*, es ahora, — advierte Agamben—, “asumida por el lenguaje mismo que tiene la «naturaleza divina» de no dejar advenir la *Meinung* a la apalabra”: es el propio lenguaje el que custodia la indecible profundidad del misterio “en el corazón mismo de la palabra” (Agamben, 2008, p. 32). Y lo que custodia el lenguaje dentro de sí, es el poder de lo negativo. Todo discurso dice lo inefable, es decir, lo muestra como lo que es: ni un silencio voluntario ni una claridad de la conciencia natural, sino más precisamente, una nada:

Lo propio del sistema hegeliano es que, —a través del poder de lo negativo—, este punto indecible no produce ninguna solución de continuidad de ningún salto a lo inefable (...) en cada palabra se dice la indecibilidad de la *Meinung*, mostrándola en su negatividad (Agamben, 2008, pp. 32-33).

Lo que expone el poema como negatividad es su “querer-decir” como querer-decir-nada, que no es “no-querer-decir” (es decir, callar, ocultar voluntariamente una verdad, un saber, un contenido), sino un *no-decir-aun-diciendo*, o un decir-*nada*, que es lo que dice el poema.

³⁴ El concepto de negatividad (*Nichtigkeit*) es central en la obra de Hegel, quien lo presenta en *Fenomenología del espíritu* [1807] como el *No* que “pertenece al sentido existente del estar-arrojado”. Para el filósofo: “Negatividad no significa en modo alguno no ser presente, no consistir, sino que significa un *No* que constituye este ser del *Dasein*, su ser arrojado” (Hegel en Agamben, 2008, 15). Lo negativo, no es *Esto* ni *Aquello* sino *No-esto*, es decir, *nada*; pero no cualquier nada sino la *nada* de un contenido determinado, lo sustraído del *esto*. Lo que define a este “quitar” (*Aufhebung*) es, según Hegel, la doble significación de la *negatividad*, que es a la vez *negar* y *conservar* la nada.

También Philippe Lacoue-Labarthe (2009, p. 30) aborda la negatividad poética en estos términos cuando señala que: “el «querer-no-decir-nada» de un poema, no es un querer decir nada. Un poema quiere decir. No es más que eso: puro querer-decir”. Sin embargo, en esa *nada* del “puro querer-no-decir ninguna cosa: la nada”, la *nada* escapa a todo querer, de modo que el poema como “querer-decir” se diluye.

Es por esto que “el poema siempre es involuntario, como la angustia y el amor; incluso como la muerte que uno se da; es ninguna cosa lo que se deja decir, la cosa misma” (Lacoue-Labarthe, 2009, p. 30). Pero, ¿qué o quién, —cabe preguntarse— deja decirse al poema y se somete a la potencia involuntaria de su materia? El poema se deja decir por quien, “lo recibe como irrecible y a ello se somete”. El poema y el sujeto poético asumen de antemano la abolición de la voluntad del yo de *querer decir* algo: solo el lenguaje se dice y dice lo que quiere, y lo que quiere es no querer decir.

En *Carneros*, Derrida (2009) llama la atención sobre lo que en *Verdad y método* ([1960] 2005) Gadamer señala sobre la experiencia de la obra de arte que sobrepasa el horizonte subjetivo de la interpretación, incluso el del artista o el del autor: “En cuanto a ese horizonte de la subjetividad, la obra de arte jamás se erigirá como un objeto que enfrenta a un sujeto. Pertenece a su ser de obra el afectar y transformar al sujeto empezando por su firmante” (Derrida, 2009, p. 15). Según la posición adoptada por Gadamer (2005, p. 28), “el *subjectum* de la experiencia del arte, que subsiste y perdura, no es la subjetividad de quién la hace sino la de la obra de arte en sí”. Pero no se trata de una voluntad ejercida como potencia positiva sino como negatividad.

Al respecto Derrida (2009, p. 35) subraya, recuperando el pensamiento de Gadamer, que el poema “in-decide”, dejando indeciso lo *indecible*: “el derecho de dejar en la indecisión le es reconocido al propio poema y no al poeta ni al lector” (2009, p. 34). Tal indecisión interrumpe o suspende el desciframiento de la lectura: asegura su futuro y “mantiene en vilo la atención” que siempre se dispone a tomar otros caminos, librando al poema a un proceso infinito.

Mantener vigilante la atención (la atención que niega la arrogancia del saber, la soberbia del poder) supone: “dejar que acuda, aguzar el oído, escuchándola fielmente, la otra palabra, suspendida del aliento de la otra palabra y de la palabra del otro: ahí mismo donde podría parecer aún ininteligible, inaudible, intraducible. La interrupción es indecisa, ella indecide” (Derrida, 2009, p. 35). Una idea que se repite en los escritos de Gadamer y que Derrida destaca por el respeto que manifiesta por esta indecisión, es que la interrupción “da su aliento a la pregunta que lejos de paralizar, pone en movimiento (...) libera incluso un movimiento infinito”. Se trata, sugiere Derrida, de mantener activos los

interrogantes que el poema deja indecisos. El poema por sí mismo “no decidirá nada”, el poema es, como subraya Gadamer aquí, *subjectum*, es decir que, “aunque conserve su iniciativa soberana, imprevisible, intraducible, casi ilegible, sigue siendo también una huella abandonada, independiente del querer decir intencional y consciente del firmante” (Derrida, 2009, pp. 36-37).

Esta autodeterminación del sentido no tiene su punto de partida, como sugiere Gadamer, en un sujeto, lector o autor, no proviene de una vivencia subjetiva, sino de la materia misma de la lengua. Como señalábamos sobre la experiencia del misterio, la experiencia de la poesía tampoco supone revelar un indecible: “Para decirlo aun de otra manera: no existe «experiencia poética» en el sentido de una «vivencia» o de un «estado» poético”. La experiencia como vivencia, como materia de determinado asunto, señala Lacoue-Labarthe (2009, p. 29):

En ningún caso podría dar lugar al poema. Sí a un relato, o a un discurso, fuera o no versificado. Quizás a «literatura» en el sentido en que, al menos hoy, se la entiende. Pero no a un poema. Un poema nada tiene que contar. Nada que decir. Lo que cuenta y dice es aquello de lo que se desarraiga como poema. Si se habla de «emoción poética», ésta hay que interpretarla como conmoción: como ausencia o privación de fuerzas o medios.

El carácter secundario del mensaje dentro del poema supone que como la moraleja en la fábula clásica, viene por añadidura, expresa un contenido pero no explica su sentido. No es que haya detrás del poema un gran acontecimiento que merezca ser dicho ni un misterio a la espera de ser revelado; como señala al respecto Lacoue-Labarthe:

Erramos al confundir poesía y celebración; en el límite de la trivialidad, de la insignificancia, en último término incluso en la frivolidad (...) puede darse lo insólito puro —nunca puro—; ese don de *nada*, ese presente de nada, como podría decirse de un regalo sin importancia: no es nada. Y esto, en efecto, no es nunca nada, es nada: podría tratarse de algo muy mediocre, sin ninguna grandeza o terrorífico; como podría tratarse de una alegría perturbadora (2009, pp. 30-31).

El motivo es el poema mismo y no un sentido ulterior, algo más evasivo e inasible que se sirve de un ritmo, de una forma-lenguaje para hacerse-acceso de sentido. Lo que dice o intenta decir el poema, según Lacoue-Labarthe es “el «brotar» del poema en su posibilidad, es decir, en su «enigma»: *Un enigma es lo puro brotado*” (2009, p. 28). Lo que hace el poema es indicar su propia fuente: algo hacia lo que se dirige: muestra su camino pero al mismo tiempo muestra la fuente como inaccesible.

Lo que dice el poema, lo que nos dice, no es más que una traducción: solo leo lo que se deja leer a través del balbuceo infantil de su lengua materna. Lo que se deja leer: las frases, las palabras (algo de lo que ni la gramática ni los diccionarios pueden dar cuenta) es lo que la lengua vacilante de la infancia ha destilado de la vivencia que ha terminado por disolverse como *nada*:

Propongo llamar a esto de lo que [el poema] es la traducción: la experiencia. Con la condición de que se interprete estrictamente el término —del *ex-periri* latino: paso a través de un peligro— y evitando, sobre todo, referir su contenido a cualquier cosa «vívica», a lo anecdótico. *Erfahrung* por tanto, en lugar de *Erlebnis*. Y digo experiencia porque aquello de lo que «surge» el poema (...) es justo aquello que no ha tenido lugar; que no ha sucedido en el tiempo de la circunstancia singular a la que se remite el poema (Lacoue-Labarthe, 2009, pp. 27-28).

Esta definición excluye inmediatamente la posibilidad de hablar de la experiencia poética en términos de vivencia, pues llevaría a confundir lo poético con fenómenos externos, extralingüísticos. La materia poética en sí no es otra cosa que la lengua misma. Lo que “sucede en el poema no es lo que sucede en la vida del poeta”. Si el poema, en tanto acontecimiento es una experiencia, lo es en el sentido de un acontecimiento de lenguaje: un hecho de palabras. Así, cobra relevancia la advertencia de Lacoue-Labarthe cuando señala que lo que surge del poema como sentido no es algo que haya “tenido lugar”.

Este “paso a través de un peligro” que Lacoue-Labarthe reclama como condición para la singularidad de la experiencia poética, supone considerar el carácter de *travesía*, del viaje que se aventura a lo desconocido de la *traducción* de aquello de lo que el poema es el resultado. Sin embargo, la experiencia es lo que no alcanza a captar completamente ninguna *traducción*: nunca puede ser expresada completamente ni en la lengua original del poema ni en la de ninguna de sus traducciones. El enigma del poema contempla siempre una pérdida o sustracción razonable, ese “quitar” (*Aufhebung*) define al pasaje mismo de la lengua de la infancia al discurso poético y hace del poema un resto, una huella: ese pasaje y esa pérdida es la traducción de la que resulta el poema.

En un breve artículo Derrida (1988), ensaya su respuesta a la pregunta “¿qué es la poesía?”³⁵, y ya al inicio arriesga la primera condición ineludible: la poesía antes que nada exige “saber renunciar al saber”; pero advierte que esta “desmovilización de la cultura” exige no olvidar aquello que se sacrifica, aquello a lo que voluntariamente se renuncia en la travesía. Lo poético —dice el autor dirigiéndose a la segunda persona—, es “eso que deseas aprender *par coeur*”, es decir, *de memoria*. Sustraída a todo saber, la poesía se anuncia como un dictado que reclama *atención*: “apréndeme *par coeur*, vuelve a copiar, vela y vigíleme, mírame”:

Lo poético, digámoslo, sería eso que deseas aprender, pero de lo otro, gracias a lo otro y bajo su dictado, con el corazón (...) ¿No es eso ya, el poema, cuando se da una prenda, la llegada de un acontecimiento, en el instante en que la travesía del camino llamada traducción permanece tan improbable como un accidente, a pesar de ello intensamente

³⁵ Invitado por la revista italiana *Poesía* (I, 1988), Derrida escribe este texto que en su bibliografía conserva el título de la sección habitual de la revista en la que apareció originalmente, “Che cos’è la poesia?”. Publicado en aquella ocasión en italiano, fue traducido del francés por Maurizio Ferraris.

soñada, requerida allí donde eso que ella promete siempre deja algo que desear? (Derrida, 1988)

El poema se promete al deseo de la imposible “traducción” de una travesía realizada bajo el “dictado del corazón”. Si no es posible acceder al sentido poético por la vía de la razón discursiva, el poema solo se puede repetir, memorizar, *apprendre par coeur*, que es la forma en la que puede ser tenido, o más bien padecido, en tanto experiencia inaferrable que neutraliza toda voluntad de poder, toda arrogancia de saber:

Travesía fuera de uno, arriesgada hacia el idioma del otro con vistas a una traducción imposible o rechazada (...) ¿qué tendrá todo esto, esto mismo donde acabas ya de delirarte, que ver, entonces, con la poesía? Con lo poético, mejor, porque intentas hablar de una experiencia, otra palabra por viaje, aquí el recorrido aleatorio de un trayecto, la estrofa que se vuelve pero nunca reconduce al discurso, ni así misma, al menos nunca se reduce a la poesía -escrita, hablada, ni siquiera cantada. (Derrida, 1988)

El hecho de ser el poema una *traducción imposible* de la experiencia, presupone ya una renuncia en el sentido en que, subraya Derrida refiriéndose a un poema de Celan, se independiza “del querer decir intencional y consciente del firmante” (2009, p. 37). Esta renuncia da cuenta de una doble interrupción, pues el poema está doblemente separado, por un lado de su origen y por el otro, de su fin. Sin embargo, ese *resto* que es la huella del poema (incluso si la vivencia, el acontecimiento datable que da origen al poema pudiera ser identificado, si explicitara incluso su “querer-decir”, hacia qué o quiénes se dirige), nunca se extingue completamente, pues señala Derrida: “ni siquiera entonces agotaríamos la huella de ese resto, la *restancia* misma de ese resto que nos vuelve, a nosotros, legible e ilegible a la vez el poema”.

2.6. Una poética de la infancia

En este punto nos proponemos esclarecer, desde nuestra perspectiva de análisis, las condiciones del entramado teórico que denominamos “poética de la infancia”, y que para nosotros representa el cruce entre el concepto ampliado de infancia (que expusimos en el segundo apartado de este capítulo) y la experiencia poética. Si bien existen, como vimos, numerosas afinidades conceptuales que emparentan estos dos dominios, los requerimientos de la lectura crítica del poema demandan arriesgar hipótesis de articulación y pasaje entre ese indecible-infantil que caracteriza a toda experiencia auténtica y el discurso poético que expone el límite del lenguaje.

Para ello es necesario atender a las zonas de tránsito hacia el desvío, a los desbordes de la significación: ¿cómo se manifiesta la infancia en el poema? ¿Puede sustraerse la lengua a su irrevocable servidumbre? ¿Qué es hacer una experiencia poética a partir de

ese sentido sustraído, de ese vacío? La poesía de *Los papeles salvajes*, como lo dijimos antes, no reconstruye la infancia como pasado-pasado ni vuelve hacia lo perdido con una mirada retrospectiva sino que, con ese mismo material de temporalidades heterogéneas, trabaja en la improbable actualización del tiempo de la infancia que se revela en la lengua poética como sentido resistente, como pérdida continuamente reciente.

En el Capítulo 4 abordaremos el desarrollo de los ejes que conforman las bases de la trama poética de esa pérdida en la que la infancia se configura, tenaz y obstinadamente, como *inaferrable*: el tiempo del pasado-no-pasado, el (¿perdido?) jardín natal, la lengua materna que no solo sostiene lo que queda del mundo sino que lo crea cada vez, en instantes de renovada epifanía.

Como lo anticipamos en el apartado anterior, la expresión lingüística que consideramos bajo el rótulo de “poética de la infancia”, es el resultado del pasaje de la lengua inarticulada de la infancia y su *nada* inobjetivable al habla poética: es la “traducción” (desviada, farfullada, balbuceada, imposible) de la experiencia, en poema.

Aquello de lo que el poema es traducción, es la *experiencia indecible* (o sobre la cual, más bien, nada hay para decir); pero es en ese mismo límite que la lengua deviene una experiencia de segundo grado (lo *máximamente decible*) que se confunde con la primera, pues, como señalan Agamben y Hertmans, no hay experiencia sino del lenguaje, y que como *experimentum lingua*, expresa un *resto*, no de la “vivencia” sino de la dificultad misma de su acceso, la imposibilidad de su eficaz articulación discursiva.

Debemos tener en cuenta, sin embargo, que la poesía de di Giorgio recurre a la permanente tematización de la infancia, lo cual hace necesario esclarecer el alcance de su doble inscripción: por un lado, la del sentido “infantil” atribuido a la niñez rememorada que constituye un *leitmotiv* de *Los papeles salvajes* y la infancia de la experiencia que como *experimentum* deviene lengua poética.

Sobre esto, creemos necesario explicitar el sentido del genitivo: “de la infancia”, pues la preposición no pretende señalar un contenido en el sentido de materia argumental, pues no se trata de una poética “sobre” la infancia (fuente de conocimiento u objeto de análisis,) sino *en*-infancia. La doble inscripción de la preposición nos invita a pensar por un lado en su sentido de procedencia o pertenencia, y por otro lado en su constitución material, en cuyo caso sería pertinente llamarla simplemente “poética-de-infancia”. En todo caso, resulta provechoso rescatar esta ambivalencia para guardar por un lado, el sentido de su materialidad singular, de su ser huella, y por otro, la idea de su inscripción o proveniencia.

En tal sentido, lo que entendemos por “poética de la infancia” excluye deliberadamente, al denominado “relato de infancia”; no porque el poema no pueda incluir, en su hacerse material, elementos narrativos, vivencias y acontecimientos, sino porque su finalidad es otra que la de interpretar el pasado en función de un determinado presente de enunciación. El propósito de tal relato, sería la articulación de una ficción autobiográfica cuyas estrategias retóricas son claramente distinguibles³⁶. Circunscribir la lectura al relato autobiográfico, en el caso de la obra de di Giorgio, reduciría el horizonte hermenéutico del texto material y obstaculizaría la lectura del tiempo y del cuerpo como experiencias trascendentales y no meramente subjetivas. A pesar de su insistencia narrativa, o a causa de ello, el carácter poético de la obra marosiana desborda las categorías que sostienen la intencionalidad mimética. Como infancia, la lengua poética es “una experiencia pura y trascendental (...) liberada tanto del sujeto como de cualquier sustrato psicológico” (Agamben, 2004, p. 69).

En tal sentido, lo que colocamos en la preposición “de”³⁷, prescinde de lo que puede ser rememorado y reconstruido retrospectivamente en el discurso, ficcional o no, de un yo

³⁶ La reconstrucción del pasado pone en cuestión la identidad y conduce la autobiografía a transformar la infancia en una construcción arqueológica y ficcional en la que el relato de infancia es deliberadamente producido como un relato secundario cuyo modelo privilegiado sería la escritura propia del adulto jugando a “desplazar sus tonalidades para crear un modo “infantil”, no anterior sino posterior al del escritor” (*Le récit d'enfance*, 2003, p. 11). El relato de infancia contemporáneo produce un efecto de doble lectura que crea una tensión en la escritura cuyo mérito consiste en dar a la ficción una dimensión vívida de lo real, en escenas que recrean las vivencias sin comentarios ilustrativos de la voz mediadora:

Reducidos a una violencia primitiva parecen tender hacia una nueva escritura de lo inefable, los esquemas narrativos retoman los tópicos familiares de la infancia (la familia, alegrías y tristezas, lecturas, sucesos escolares) que facilitan el acceso. Una complicación notable de este esquema básico del relato de la infancia contemporáneo resulta de los entrecruzamientos temporales y espaciales que juegan a perder y encontrar en la escritura la opacidad de una infancia en cuya imbricación el narrador adulto se sirve de un saber psicoanalítico. La reconstrucción de la infancia desde una perspectiva que roza los márgenes de la autobiografía y la autoficción, juega entre la autenticidad y una distorsión aceptable de la memoria del pasado. Como señala Georges Perec acerca de su propia escritura: “La infancia no es nostalgia, ni terror, ni paraíso perdido, ni vellocino de oro, sino quizás, horizonte, punto de partida, coordenadas a partir de las cuales los ejes de mi vida podrán encontrar su sentido” (2003, p. 11).

En el caso de di Giorgio, los procedimientos poéticos de su escritura, más allá de la evocación directa y permanente del recuerdo infantil, exceden las formas codificadas del discurso autobiográfico tal como las entiende el “relato de infancia”, incluso cuando adopta formas sugestivamente narrativas.

³⁷ Traemos a colación aquí un trabajo nuestro (Canseco, 2007) sobre el análisis que realiza Oscar del Barco (1996) en *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, sobre un poema del poeta entrerriano, donde la indagación se aproxima a la pregunta por una infancia desubjetivada. La preposición y la usencia de posesivos anuncian la ausencia del sujeto y un retorno de/a lo sin-pertenencia. El poema analizado decía: “esta tarde, /infinita, infinita, /con árboles y con pájaros/de infancia ¿de qué infancia?/ ¿de qué sueño de infancia?”. En torno al sentido de estos versos, Oscar del Barco, señala la idea de despojamiento que sugieren y que remite, en principio, a los pájaros y a los árboles de una infancia enunciada en el espacio neutro de la desubjetivación, negando de esta forma la propiedad sobre esa infancia, que es en su atemporalidad, dimensión del éxtasis. Por eso “pájaros-de-infancia es sin posesivo, sin nadie que pueda apropiarse rememorativamente de esos pájaros que atraviesan todas las infancias” (1996, p. 21), dice O. del Barco. Aquello que no puede ser usufructuado como propiedad-de-alguien (“la infancia no es de nadie porque ante nada es una dimensión”) (1996, p. 21), es lo que nos permite pensarla como apertura.

autobiográfico, al tiempo que señala un obstáculo en la preminencia del olvido inicial y su correspondiente abismo de la ausencia de palabra, en lo desconocido que se mantiene como *no-saber*, en la experiencia de la lengua materna y material.

Intentamos mostrar entonces que en la experiencia poética, la *infancia*, que identificamos con el pasaje entre el signo y su articulación, resulta la experiencia misma del *hacer* del lenguaje; y que, más allá de toda figuración, de todo comentario, de todo contenido, la lengua poética, la lengua de la experiencia, se realiza como pura presencia: es su mera presentación.

A partir de esta idea inicial nos disponemos a señalar las características de una experiencia que conjuga el vértigo del vacío de sentido, con ese *hacer* vacilante y balbuceado de la lengua poética. Para referir entonces el carácter de infancia que conserva esa lengua, consideramos la definición de la lengua poética como lengua apócrifa, como hacer-ser-acceso y como sentido “separado” que sustrae a la lengua del uso profano.

Sobre este carácter “separado” de la palabra poética, es decir la distinción entre un carácter sagrado y un uso profano, remitimos a Bataille (2016), que en *La experiencia interior*, aplica la noción de dispendio sin provecho a la poesía, señalando que se trata del sacrificio donde las víctimas propiciatorias son las palabras. Tal paralelismo surge al distinguir, por un lado, las palabras como “instrumentos de actos útiles” y por otro, el acto sacrificial que las sustrae de esa relación usufructuaria con el sentido: “No tendríamos nada humano si el lenguaje en nosotros debiera ser por completo servil. Tampoco podemos prescindir de las relaciones eficaces que introducen las palabras entre los hombres y las cosas. Pero las arrancamos de las relaciones en un delirio” (Bataille, 2016, pp. 167-168).

Efectivamente, aunque no podamos excluir las “relaciones eficaces” entre palabra y mundo, la poesía arranca a la palabra de su uso servil; como señala Bataille, cuando las palabras de uso común, como *caballo* o *manteca*, entran en un poema, “lo hacen separadas de las preocupaciones interesadas” (p. 168). En cuanto hacemos un uso poético de ellas, la poesía libera transitoriamente, la vida humana de su servidumbre:

Cuando la chica de la granja dice manteca o el muchacho del establo caballo, conocen la manteca, el caballo. Incluso el conocimiento que tienen de ellos agota, en algún sentido, la idea de conocer (...). La fabricación, la crianza, el empleo completan o incluso fundan el conocimiento (...). Pero en cambio la poesía lleva lo desconocido a lo desconocido. Puede hacer lo que no pueden el muchacho o la chica: introducir un caballo de manteca. De tal manera, sitúa ante lo incognoscible: (...) apenas enuncié las palabras, las imágenes familiares de caballos y de mantecas se presentan, pero sólo son suscitadas para morir.

Sobre esto, señala Bataille (2016, p. 169) que el de la poesía es la forma de sacrificio más accesible pues solo “tienen un lugar en el plano ideal, irreal del lenguaje”.

Para definir esta lengua, para señalar su *distinción* o su *distancia* (lo que separa a las palabras de su uso *profano*) en el acto poético, Jean-Luc Nancy la llama “lengua apócrifa”: aquella que reconoce “llena de prodigios y sortilegios (...) de milagros y de visiones, de gnosis y de magia” (2012, p. 8). Mas lo que revela Nancy como primera lección sobre esta “lengua apócrifa”, es que no se trata de otra lengua ni de una invención idiomática original; tampoco guarda un misterio o sentido secreto que deba ser revelado:

Toda lengua es apócrifa, auténticamente, y es quizá a fin de cuentas todo lo que dice la poesía en tanto todo lo que es revelado nunca es más que la lengua misma, y cómo ella revela que no hay nada que revelar, nada de ultralengua, sino que es la lengua misma incansablemente, su propia cesación, su interrupción, y además el gesto y la cosa, el momento y el humor (2014, p. 8).

Como ya lo vimos antes con Agamben, Nancy observa también en este punto, que no hay *misterio* en clave de poema: hay más bien pura lengua que se *hace* en su decirse, que *hace el acceso* como espejismo de una dificultad que no es más que su reflejo literal, su sola *presentación*: “lengua encriptada para revelar la cripta, la cifra, el escondite mismo: mostrar que no hay nada ahí, nada más que la abertura de la boca donde la lengua se mueve” (2014, p. 8). La dificultad que cifra el hacer poético, es, finalmente, asumir que no hay metalenguaje (restringido y pulido en sus significaciones) que deba ser descifrado. Lo que hay, en todo caso, insistimos, es *infancia*: pasaje y umbral entre la pura lengua y su articulación que nos arroja falsamente, “apócrifamente” fuera del lenguaje y de nosotros mismos. Lengua que no habla de ella ni sobre ella, ni sobre el sujeto, es, a decir de Nancy,

Sin sujeto: lengua misma, ella misma tendencialmente puro objeto, cosa depositada, (...) sosteniéndose sola innominada, más allá de su nombre, más allá de todas las significaciones tramadas por el sujeto (...). Porque la lengua al fin sirve para eso o para nada. Para excedernos infinitamente, a nosotros y a todos nuestros lenguajes (2014, pp. 8-9).

De este concepto de “lengua apócrifa” como lengua sin sujeto (sin poder ni sujeción, que abre el lenguaje a su infinito), surge un punto de anclaje para el concepto de poética que, tal como lo planteamos, señala la infancia como negatividad en el rechazo de toda certeza, de todo poder y de todo saber. El pasaje y la diferencia de la lengua al discurso, el acceso y la huella de esa “lengua *apócrifa*”, hacen de la infancia el afuera mismo del lenguaje. Y es justamente este sentido pretendidamente “apócrifo” y difícil, lo que define a la poesía como *acceso*.

Sobre este “ser acceso” de la lengua apócrifa, señala Nancy (2013, p. 155), que es poéticamente que comprendemos, que accedemos a “una orilla de sentido”.

Lo poético, no obstante, se presenta en el lenguaje de formas diversas y no es una cualidad exclusiva de las formas versificadas sino que puede presentarse en otra clase de arte, género o discurso, o estar incluso ausente de las composiciones que identificamos

como poesía. Más allá de su identificación con un tipo de escritura, lo poético se revela como un acontecimiento singular (*en* el lenguaje), como un hecho (de palabras) que opera como acceso:

Esto no quiere decir que una clase de poesía constituya una manera o un medio de acceso. Quiere decir (...) que sólo este acceso define la poesía, y que esta no tiene lugar más que cuando aquél tiene lugar (...) La poesía es pues la unidad indeterminada de un conjunto de cualidades que no están reservadas a un tipo de composición denominada poesía y que no pueden ser designadas más que asignando el epíteto “poético” a términos tales como riqueza, esplendor, audacia, color, profundidad, etc. (Nancy, 2013, p. 155).

Si bien son necesarios, tampoco son suficientes estos rasgos para definir el quehacer poético como infancia. Pronto señala Nancy que: “la poesía no será lo que es, más que a condición de ser al menos capaz de negarse (...). Negándose, la poesía niega que el acceso al sentido pueda ser confundido con un modo cualquiera de expresión o de figuración” (2013, p. 156).

En tanto lugar de la negatividad del lenguaje, la poesía hace del acceso lo que es, es decir, “lo que debe ceder, y por eso ante todo hacerse esquivo, refutarse” (p. 156). La dificultad es lo propio del acceso, lo que lo caracteriza (hacer accesible lo que no lo es, ceder el paso en la dificultad): “lo difícil es lo que no se deja hacer y es propiamente esto lo que hace la poesía” (p. 157). Lo que niega la poesía, es justamente la prescindencia del acceso, la accesibilidad irrestricta: hace de sí misma, la dificultad del acceso. Pero es justamente el *acceso* lo que hace la poesía en su hacerse, porque aun negándolo, lo crea:

Ella hace lo difícil. En tanto lo hace, parece fácil y es por esta razón que (...) la poesía es denominada “cosa ligera”. Ahora bien, esto no es sólo una apariencia. La poesía hace la facilidad de lo difícil, de lo absolutamente difícil. En la facilidad, la dificultad cede. Pero esto no quiere decir que ella sea allanada. Quiere decir que ella es poesía, presentada por lo que es, y que estamos comprometidos con ella. Repentinamente, fácilmente, estamos en el acceso, es decir, en la absoluta dificultad, “elevada” y “conmovedora” (Nancy, 2013, p. 157).

Aquí quizás debamos preguntarnos de qué manera ese sentido “elevado y conmovedor” hace de ese *acceso*, el umbral o pasaje que denominamos *infancia*. Pensada como dimensión fáctica del poema, el acceso se realiza en lo que adviene, es el ceder de la resistencia del sentido y cuando cede, lo hace *perfectamente*. La unidad y unicidad del poema (todo él y cada una de sus partes), señala Nancy (2013, p. 159), es *perfecta* (*verdad* de las cosas sensibles): el poema es lo perfectamente hecho, es “la elocución de una exactitud. Esta elocución es intransitiva: no reenvía ni a un sentido ni a un contenido, no lo comunica sino que lo hace, siendo exactamente y literalmente, la verdad”.

Nancy (2013, p. 160), delinea y reafirma esta potencia fáctica de la lengua poética, al remontar su etimología: “poema (...) de *poiein*, hacer: la cosa hecha (por excelencia)”³⁸. El término poesía procede del verbo que denota la acción por antonomasia: *ποιέω*-*hacer*. Su procedencia advierte que en tanto *poiesis* (lo hecho, lo creado), la poética compromete esencialmente un hacer *en* el lenguaje y *por medio* de él: “¿Qué es hacer? Es poner en el ser” (2013, p. 161) y lo puesto es, a decir de Nancy, perfecto y más que perfecto:

El poema es la cosa hecha del hacer mismo (...) lo que el hacer quiere decir: lo que el hacer hace al lenguaje cuando lo perfecciona en su ser, que es el acceso al sentido, cuando decir es hacer y cuándo hacer es decir. Como se dice: hacer el amor que no es hacer nada sino hacer ser un acceso (...). Poesía es hacer hablar todo y a la vez deponer todo hablar en las cosas (2013, p. 162).

Este sentido depuesto del que habla Nancy supone que la poesía no admite reciprocidad porque no se explica como un movimiento de ida y vuelta, de un hecho de lenguaje al sujeto (del mensaje a la interpretación). El oficio del lenguaje, dice Nancy, es articular sentido (pues solo hay sentido en la articulación) pero que la poesía articule el sentido no significa que eso que llamamos *sentido poético* sea “una aproximación, una imagen o una evocación” (2013, p. 159). Es por eso que el poema, “es un sentido abolido como intención (como querer-decir)” (2013, p. 162); es, en suma: acceso *de* sentido y no *al* sentido. El acceso es aquí la dificultad misma que la *infancia* presenta como inaccesible y que cede en el poema como sentido hecho (o depuesto) en la repetición, en el fraseo, en el ritmo, en tanto:

Siempre tenemos el cuerpo agitado por algunas rimas y algunos ritmos, por palabras golpeadas, entrecortadas, escandidas, sacudidas como si fueran ellas mismas la piel de un tambor, y que es mi propia piel, que es la propia piel de quien habla, tendida para resonar, y su vientre y sus nervios, bajo los golpes de las palabras que golpean firme, que remueven, que agitan, ellas mismas palmas o baquetas, palabras que son absolutamente las cosas y los choques, cantando, bailando, meneando toda la máquina de disfrutar y de gemir (2014, p. 11).

Si la poesía es el *hacer* por excelencia, “el primer hacer, cada vez original” (2014, p. 7), este *hacer* es *infancia*, y como señala Nancy involucra al cuerpo y a la materia que toca. Insistimos: no la infancia histórica y transitoria, sino como umbral del ser en el lenguaje. Entendida en tales términos, la infancia pone en juego, cada vez, el cuerpo, el cuerpo agitado por los ritmos que hacen el sentido del poema, del “poema que es la cosa hecha del hacer mismo” (2013, p. 161):

Terrenos vagos de la infancia donde se arrastran palabras inutilizadas, traficadas, inventadas, las medias palabras de quien habla apenas, balbucidas, farfulladas las necesidades de cancioncilla y de cantinela, mímicas de idioma, las compulsiones de citas y recitaciones, de encantamiento y de decantación (2014, p. 10).

³⁸ En su artículo, Jean-Luc Nancy recurre a la definición que ofrece Émile Littré en su célebre diccionario de la lengua francesa de 1874.

Tal conjunción permite al menos pensar otra configuración de la lengua: ni autenticada, ni despótica, sin poder ni autoridad, ni reconocimiento ni ley, es decir, la lengua apócrifa que cede a su afuera, que hace-acceso a su exterioridad radical.

La lengua apócrifa de la infancia se reviste de la forma exacta y perfecta de lo poético en tanto acceso. En tal sentido podemos conjeturar que esta cualidad de lo poético de *ser/hacer* acceso de sentido, no es sino la clave misma de la infancia como misterio del ser en el lenguaje.

Esta lengua apócrifa del poema marosiano introduce un hiato temporal que suspende el tiempo del discurso y *hace (ser) acceso* a una dimensión diferente, pone a jugar el sentido en otras coordenadas, como en este poema de *Clavel y tenebrario*:

Cómo andas por los lejanos aparadores, cómo vas libremente, por los prados de mi infancia, allí, donde salían los soles de la medianoche, sombríos y dorados; dos o tres, o sólo uno, entre las negras copas, donde pululaban los ladrones. Y vas y a tu paso brotan las culebras arrollándose y estirándose, blancas como espuma, como el sol, doradas; o de plata, como los muertos. Hasta que empieza el jardín inmemorial de los gladiolos, ante el que, siempre, me arrodillé, llorando y sollozando... Pero, sigues omnipotente, por encima de esas flores infinitas.

Te apoderaste de todo,

hasta de los recuerdos de cuando no te conocía (*CT*, 54, p. 208).

Pensar la experiencia poética particular de *Los papeles salvajes* como “poética de la infancia”, supone asumir el “hacer” de la poesía como un hacer de juego o fábula, que hace lengua incluso lo inmemorial (lo que no ha tenido lugar como acontecimiento).

El hacer poético marosiano encarna el lujo de lo *apócrifo* del lenguaje, el *mystérion* “plagiado” que hace en su hacerse su propia materia, es decir en el *acto* material, en la praxis lingüística que arrastra en las representaciones, desde el fondo de la imagen poética, la presencia de la cosa, que no es la cosa-en-sí, sino la cosa misma de la lengua: no el jardín real, pero tampoco el “jardín inmemorial” del pasado, los “lejanos aparadores” o el “prado de la infancia”, o los gladiolos o las flores infinitas de tiempo atrás, sino la lengua que los hace, que los trae a la presencia, los “hace presentes”, que los presenta. La poética de la infancia opera sobre la temporalidad y la memoria, o mejor, sobre lo inmemorial que borra el tiempo lineal y “se apodera” incluso, de recuerdos que no le pertenecen.

Considerar una perspectiva materialista de la infancia parte de suponer no solo que a la poesía le concierne a su materialidad lingüística, sino que esta incide en el dominio de la vida práctica, en el orden de lo sensible. La *poética de la infancia*, como la entendemos aquí, consiste entonces en:

a) una poética que concierne a la materia misma del lenguaje, es decir, un pensamiento poético que se descubre a sí mismo como lenguaje, que hace en su hacerse la unidad de su propia materia significante: forma-contenido, ritmo-sentido,

b) una poética del tiempo abolido (propiciada por la torsión quiasmática de la paradoja) que presenta en su hacerse, la cosa misma de la infancia como actualidad, presencia e inmediatez, incluso en las formas pretéritas del poema.

CAPÍTULO 3

UNA ERÓTICA DEL EXCESO



Mientras que el éxtasis ante el vacío siempre es fugaz, furtivo y no se preocupa demasiado por “perseverar en el ser”, la felicidad en la que me hallaba no podía más que perdurar. Había debido estar advertido por ese hecho; en cambio, me complací en ello y me dediqué a recorrer, en tranquilidad de mi cuarto, su posible profundidad. El derrame del que hablé se tornó enseguida más intenso: me fundía en una felicidad más grave donde captaba una dulzura difusa que la envolvía.

Basta con suscitar en uno mismo un estado intenso para quedar liberado de la inoportunidad agitadora del discurso; la atención entonces pasa de los “proyectos” al ser que uno es, que poco a poco se pone en movimiento, se desprende de la sombra, pasa a los efectos exteriores, posibles o reales (...) a esa presencia interior que no podemos aprehender sin un sobresalto de todo el ser, que detesta el servilismo del discurso.

Georges Bataille, *La experiencia interior*.

La imaginación poética es lo improbable: el poema es lo que en ningún caso podría ocurrir, excepto, precisamente en la región tenebrosa o ardiente de los fantasmas.

Roland Barthes, *Ensayos críticos*.

Mi escritura marcha hacia lo Santo. Lo Santo es lo que más admiro y deseo. El sexo también es santo, puede serlo, pero no sé, siento que arrastra, implica una cierta dosis —pequeña— de ignominia. Es decir, de no nominado, de mejor no nombrar, que yo instintivamente rehuyo.

Marosa di Giorgio, *No develarás el misterio*.



3.1. Los peligros de la exuberancia

El problema del tiempo en relación al lenguaje y a la experiencia erótica, como señalamos en el capítulo anterior, están en el centro de las inquietudes de la poética marosiana. La crítica ha mostrado siempre especial preferencia por el carácter erótico de la obra, pero ¿en qué consiste esta forma de erotismo? ¿Es una experiencia el erotismo en el marco de la escritura poética? ¿Qué implica, en todo caso, esta experiencia?

La voluptuosidad ya se hace presente desde el primer libro, *Poemas* (1953), y supone un posicionamiento respecto de la lengua poética que asume la experiencia del lenguaje como infancia, como límite trascendental. No hay un solo libro dentro del vasto conjunto que se aparte de esta fórmula. En *Los papeles salvajes* de Giorgio apela a variadas y sutiles formas de expresión, que podemos llamar “eróticas” y que pueden ser leídas como el germen de un erotismo extraño que se despliega, se intensifica y se complejiza hasta tomar lugar plenamente en la serie de relatos eróticos publicados a partir de los años noventa, en los que si bien predominan las formas narrativas de largo aliento, conservan lo esencial del *ritmo* del breve poema-fragmento de *Los papeles salvajes*: la predilección por el tono de oscuro misterio y la irresistible atracción de lo *Unheimlich*.

Si hay una gradación de intensidades, esta tiene que ver no sólo con lo sintagmático (enumeraciones cercanas a la retahíla, yuxtaposiciones inusuales, acumulación de sinestesias) o con la profusión imaginativa del contenido semántico, sino con el *ritmo* que desde la perspectiva de Meschonnic definimos como la conjunción indivisible de la forma-movimiento del sentido aproximándose a su límite.

Sin embargo, no pretendemos hablar aquí de grados de intensidad erótica que diferencian los textos sino observar de qué manera el erotismo se manifiesta en la poesía, cómo se relaciona con la experiencia poética, y cómo se inscribe dentro de lo que denominamos “poética de la infancia”. ¿Convergen estas dos formas en la obra marosiana o se desarrollan por carriles separados? ¿Qué lugar ocupa, en una poética de la infancia tal como la definimos, la expresión del cuerpo, del deseo, del goce voluptuoso?

La sensualidad inherente a la escritura marosiana no proviene entonces, tanto de sus temas, sino más exactamente de su ejecución o de su *hacer* rítmico (la conjunción forma-contenido). Cuando aquí aludimos a la forma, no nos referimos a un formalismo de tipo retórico sino más bien al movimiento del texto, al libre trazado de la forma-sentido que ya asoma en los primeros libros de *Los papeles salvajes*. En una breve nota autobiográfica, “Señales mías”, que acompañó la primera edición de *Druida* (Lírica Hispana, Caracas, 1959), Marosa se presenta con estas palabras:

Por aquel entonces, Dios ya me quería, me amó siempre con voracidad. Como yo era una niña, él venía alegremente; jamás se me mostró austero. A veces, hasta se disfrazaba de amapola, se ponía una bonita máscara rosada, o de venado, y usaba dominó velludo y color oro. Y yo escuché sencillamente, sintiendo que iba a obedecerle. (...) En las noches de aquellos días yo ya concebí la loca idea de que tenía que salir a la aventura, realizar alguna expedición nocturna, a espaldas de mis padres, ir hacia el pueblo, sigilosa, y porque sí; me parecía que debía vestir ropas extrañas y golpear a la puerta de los vecinos, macabramente. Ya había hallado la zona erizada y deliciosa en la que desde entonces habito (LPS, pp. 9-10).

De esa zona “erizada y deliciosa” que se abre a la experiencia de lo sagrado ante la voracidad sensual del dios y el no-saber infantil, de la travesura macabra y la transgresión gozosa, proviene el erotismo marosiano, pero ¿cómo se hace visible su exuberancia? ¿De qué manera la idea de sobreabundancia asume un rasgo de voluptuosidad en la escritura? ¿Cómo alcanza la palabra poética este efecto discursivo? ¿Cómo se corporizan las imágenes en palabras? Todo aquello que en el poema se insinúa como “erótico”, apenas vagamente o de forma desembozada, procede por *exceso*³⁹.

Entendemos por “erótica del exceso” de la lengua poética marosiana, a una modalidad del lenguaje erótico como expresión del cuerpo, de la voluptuosidad, del deseo y el goce. La forma concreta que adopta ese exceso es la *transgresión* de la ley moral que afecta toda construcción discursiva de la cultura. El *goce* textual de la poesía se escribe como un *exceso* menos argumental que lingüístico, que da cuenta de la inaccesibilidad de su objeto: la imagen-deseo y el lenguaje mismo. El erotismo marosiano, más allá de su profunda y obstinada carnalidad tiene lugar en un laberinto de ecos y de ausencias, de apariciones y desapariciones fantasmales donde el yo poético, parece reencarnar en figuras evanescentes que, como las etéreas ninfas de Warbourg o la Gradiva freudiana, vuelven obsesivamente para a habitar jardines poéticos desde los fondos remotos de la memoria y del tiempo.

El exceso es la forma de expresión de la violencia inmanente del erotismo, que para Bataille necesariamente se desarrolla “en el terreno de la violencia, en la violación” (2005, p. 21). El *exceso*, en la repetición o en los devenires del cuerpo metamorfoseado o en dichosos o terribles encuentros amorosos, serían formas de retener en la palabra lo esencial del goce ante la afasia de la experiencia erótica. El deseo, en tanto es en sí mismo “indecible”, se dice finalmente por excedencia (derroche o *pérdida incondicional*) en el desbordamiento del sentido. El erotismo que caracteriza a la obra de di Giorgio trasciende

³⁹ El exceso marosiano puede tomar la forma de cualquier tipo de demasía o intensificación, sea de carácter sexual o no, de allí la “anomalía” de su erotismo. Si bien el exceso es desarrollado por Bataille como un concepto inherente al de erotismo, este no remite únicamente al plano de la sexualidad, sino a toda la experiencia íntima humana que incluye a la literatura y a la poesía especialmente.

radicalmente lo temático convencional para crear una inusitada sintaxis voluptuosa del exceso. La trasgresión que es en sí el erotismo exhibe el límite del lenguaje como angustia, como pérdida y como goce ante el vacío que abre la experiencia erótica. Lo que nos proponemos considerar aquí, es de qué manera la exuberancia gozosa marosiana, no contradice sino que complementa y resignifica el vértigo existencial que caracteriza a la experiencia erótica batailleana.

Para comprender el carácter del erotismo marosiano debemos partir del acercamiento a la perspectiva del erotismo que, como el lenguaje, supone una “experiencia trascendental” humana. De la pregunta por esta experiencia, se derivan necesariamente otras implicancias, como la relación entre literatura y erotismo, la construcción de la imagen erótica, el cuerpo voluptuoso y la experiencia de la escritura en relación a ese cuerpo. Sin embargo, el propósito de este capítulo no es desarrollar una teoría del erotismo sino considerar los aspectos relevantes que dicha teoría aporta para el análisis poético.

Para desarrollar esta línea de sentido teórica, partimos de los postulados sobre el erotismo que Georges Bataille (2003, 2004, 2005, 2007) realiza en varias de sus obras, y los asumimos como la base del pensamiento del erotismo en relación con el lenguaje y la poesía. Este pensador, que dedicó gran parte de su obra al problema, observa el erotismo desde la perspectiva de la “experiencia interior” en estrecha relación con lo sagrado. Los aportes de Foucault (1999, 2004) y de Barthes (1997b, 2003b, 2006, 2011, 2018) también resultan en este punto necesarios para leer a Bataille y redirigir nuestras preguntas hacia la especificidad del pensamiento poético. Abordamos el problema del erotismo en George Bataille a partir de su obra más sistemática al respecto, *El erotismo* (2005), pero también su relación con el arte y la literatura (Bataille, 2002, 2003a, 2004) que es donde el erotismo se sublima y se formula como *Erfahrung*.

La nostalgia por la continuidad, que signa el sentido trágico del erotismo batailleano, se transforma en gozosa algarabía en *Los papeles salvajes* por medio de una experiencia del tiempo y del cuerpo que reconfiguran las condiciones de esa *continuidad* en relación al origen, al pasado y a la memoria. La nostalgia y la angustia existencial profunda no describen plenamente los devenires del goce marosiano, como sí lo hace en cambio, la exaltación de los sentidos y el concepto de dispendio sin medida.

La contribución que realiza Nancy (2002, 2003b, 2011) para pensar el *cuerpo* es central para remitirnos nuevamente a la relación entre la experiencia material de la que hablamos en el capítulo anterior, y la escritura poética. De allí tomamos el concepto de *excritura* que conjuga en el *ex-* del neologismo, la idea de la escritura como exterioridad y como transgresión del límite; escritura, no como representación de un “afuera del

lenguaje” sino como su afuera mismo. En tal sentido, lo *excrito*⁴⁰ revela la “imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo se derrama fuera de sí mismo” (Nancy, 2002, p. 39). En la *excritura*, se revela el no-saber, no como *indecible* sino como apertura a la posibilidad de una lectura-escritura, (siempre incompleta o parcial) de la existencia misma, “escribiendo, leyendo, escribiendo la cosa misma —la “existencia”, lo real— que no está sino *excrita*, y de la que este estar sólo constituye el objetivo de la inscripción.” (Nancy, 2003b, p. 45).

En *58 indicios sobre el cuerpo*, Nancy (2011) ofrece otra mirada sobre el cuerpo como totalidad inasible, es decir como incertidumbre, como in-significante, al tiempo que reflexiona en torno a la dualidad ineludible que habita el pensamiento occidental desde sus inicios y que concibe *cuerpo* y *alma* como entidades separadas aunque complementarias. La propuesta de Nancy de hablar ya no “del cuerpo”, sino “a partir del cuerpo” permite a este pensamiento dialogar con la literatura y específicamente con la poesía como posibilidad de goce y expresión de la corporalidad postergada por el logos que lo dice, desde siempre, desde su violencia significativa.

Como quedó esbozado en los capítulos anteriores, el problema del origen se define finalmente como una pregunta por el origen sexual individual, que es también la pregunta por la comunidad humana y la facultad del lenguaje. En este punto vuelve a cobrar centralidad el pensamiento de Quignard quien desde la reflexión y la literatura aporta claves de interpretación para pensar el erotismo como angustia del origen sexual y como motor de la imaginación poética.

Autores como Georges Bataille y Pascal Quignard, en sus trabajos sobre el erotismo⁴¹, otorgan a la imagen el lugar central en el tratamiento tanto histórico como

⁴⁰ Destacamos el aspecto materialista de esta poética, cuando nos referimos en el capítulo anterior a la relación entre *lengua materna* y el *cuerpo-memoria* de la infancia. Si la infancia es, como decía Lyotard, lo *inescribible*, a la vez un resto y una ausencia, una marca sensible, el cuerpo material es la huella de esa ausencia en la escritura. La *excritura* del cuerpo, señala nuevos sentidos para la escritura como tradición y como cristalización de sentidos. Una *excritura* no es un enunciado sobre el cuerpo pues no lo significa. La escritura que se presenta y se expone como *excritura*, se hace sentir desde su “extensión no significable”:

Escribir, y leer, es estar expuesto, exponerse a ese no-haber (a ese no-saber), y de ese modo a la *excripción*. Lo *excrito* está *excrito* desde la primera palabra, no como un *indecible*, o como un *ininscriptible*, sino al contrario, como esta apertura en sí de la escritura a ella misma, a su propia inscripción, en tanto que infinita descarga del sentido en todos los sentidos que se le pueden dar a la expresión (Nancy 2002, p. 45).

De tal modo, en la *excritura*, la huella se inscribe fuera de los márgenes del texto, pues su sentido-sentir escapa a cualquier interpretación o significación convencional dada.

⁴¹ Si bien buena parte de la obra de Bataille se aboca a pensar la relación entre arte y erotismo, aquí nos referimos específicamente a algunos de sus trabajos más orgánicos y específicos, como *Lascaux o el nacimiento del arte* ([1955] 2003b) y *Las lágrimas de eros* (2002 [1962]). Por su parte, la profusa obra de Pascal Quignard está atravesada íntimamente por la reflexión sobre la angustia del origen y de la muerte que él define en

filosófico del tema. Lo que nos permite conjeturar un tratamiento del erotismo a través de imágenes es que nos referimos con este nombre tanto a las imágenes visuales del arte, como a las imágenes verbales de la poesía. En este caso, la reflexión sobre la imagen *tout court*, nos permite acercarnos a la imagen poética como mediadora del erotismo en la poesía de di Giorgio, en tanto que ambas tienen en común un *hacer ver* que solo difiere en la materialidad de sus medios. La propia Marosa declara sobre su trabajo: “Creo que todo es una imagen. El mundo es una imagen. Trabajo, pues, con estas figuraciones. Soy los rayos de un remoto centro” (NDM, p. 96).

Por su parte, Quignard, a través de las imágenes del arte y del sueño, figura la angustia del origen y el horror de un anterior infernal que en *Los papeles salvajes* tomarán carácter propio a través de los rostros familiares y siniestros, adorados y extrañados, que habitan el jardín inconsútil de *Los papeles salvajes*.

3.2. La afirmación vitalista del erotismo

Para el abordaje del tema del erotismo y la delimitación de sus dominios en la cultura occidental resulta ineludible la referencia a la obra clásica de Bataille, *El erotismo* ([1957]2005). Al inicio de este ensayo, Bataille anuncia lo que considera entonces una definición provisoria: señala que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2005, 15), e inmediatamente señala que la *actividad erótica*, privativamente humana, es, antes que nada, una “exuberancia de la vida”, un *exceso* que distingue a la sexualidad humana; y esta exuberancia es una “búsqueda psicológica que no es extraña a la muerte misma” (p 23). El sentido trágico del erotismo, tal como lo entiende Bataille, supone que

hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento (2005, p. 23).

En su libro, Bataille distingue tres tipos de erotismo, alimentados todos ellos por la misma violencia elemental (2005, p. 21): el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado. En cualquiera de sus formas, lo que el erotismo provoca es la sustitución del aislamiento del ser (su *discontinuidad*) por un sentimiento de profunda

términos de “noche sexual”. Este tema, analizado desde el punto de vista del arte y la cultura, es tratado en especial en dos de sus libros: *El sexo y el espanto* (2000 [1994]) y *La nuit sexuelle* ([2007] 2009).

continuidad. La fascinación que domina al erotismo tiene que ver con la muerte y la reproducción: es por medio de ambas que se pone en juego a la continuidad del ser.

La conciencia de muerte es definida por Bataille como conciencia de la *discontinuidad* del ser; el animal en cambio, en la inmediatez de la inmanencia, se mantiene en la *continuidad*. Así como el ser humano es el único animal que hizo de su actividad sexual una experiencia erótica, es también el único animal que puede morir: el único ser capaz de hacer de la muerte una experiencia (Agamben, 2007b, pp. 93-103).

Para Bataille, la angustia que trastorna la existencia humana es la nostalgia por la continuidad perdida. Y el erotismo es la forma en la que el ser humano, puede, por medio de la voluptuosidad acceder, aunque sea momentáneamente, a la continuidad del ser. La criatura humana tiene, para el filósofo, la facultad de recuperar esta “continuidad” por medio de *experiencias interiores* que la arrancan de su humanidad y la aproximan tanto a lo animal como a lo divino: la cercanía de la muerte, la experiencia erótica, la experiencia de lo sagrado, el arte, y también, cuando se trata de una experiencia del afuera del sentido, de un auténtico *experimentum linguae*, la experiencia poética.

La operación erótica supone la destrucción de la estructura del *ser cerrado*, estado normal de discontinuidad, porque “sin violencia (...) es difícil que la actividad erótica alcance la plenitud” (p. 26). En la violencia de la pasión, la felicidad del goce es comparable al sufrimiento. Esta angustia, constitutiva del erotismo, tal como la entiende Bataille, se da por la amenaza de separación, por la imposibilidad de sostener la continuidad lograda. Lo que ponen en juego el erotismo es la disolución de las formas constituidas de la vida social. Aunque como señala Bataille, “la vida discontinua (...) no está condenada a desaparecer sino que es puesta en cuestión” (p. 32). El fin del erotismo, para el autor, supone siempre “introducir en el mundo fundado en la discontinuidad toda la continuidad de que este mundo es capaz” (p. 25).

Esta teoría de Bataille no debe ser entendida, sin embargo, siempre en sentido literal. Cuando el autor se refiere a abrir al *ser cerrado* por medio de la destrucción violenta, vincula inmediatamente esta imagen con la violencia de la *desnudez* (el ser humano es el único que puede desnudar-se) que es, en sí mismo, un estado de comunicación que *se abre* hacia la posible *continuidad* por medio de un sentimiento profundo de *obscenidad*. La obscenidad, por su parte, es la “perturbación que altera el estado de los cuerpos” (p. 22) conforme a la posición de sí mismos. Cuando el ser es arrancado violentamente de la afirmación *individual, firme y duradera* en la que se encuentra anclado como ser cerrado, el erotismo actúa “sobre los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión” (p. 22).

Con estas primeras definiciones, Bataille abre el pensamiento de la sexualidad humana hacia un horizonte ontológico que se proyecta más allá de su finalidad reproductiva, partiendo del extendido supuesto de que el erotismo sería un carácter secundario de la sexualidad. Georges Bataille, a partir del planteo propuesto en *El Erotismo* despliega un campo que define la tensión entre lo humano, lo animal y lo divino como parte constituyente del problema del erotismo que describe como el “problema personal y universal por excelencia” (2005, p. 277). El interés del erotismo para la filosofía y para la antropología está, según el autor, en que el ser humano es el único animal sexuado que ha hecho de su actividad sexual y reproductiva una actividad erótica. En esta coyuntura que separa lo animal de lo humano, Bataille⁴² encuentra la instancia propicia para sus especulaciones en torno a la actividad erótica que se proyectarán, más allá de su interés filosófico y antropológico hacia otros dominios como el arte, la literatura, la sociología, la etnología, la economía.

La diferencia antropológica se realiza, como la entiende Bataille, como ese “no ante la naturaleza”, que se manifiesta en las *prohibiciones* que pesan, específicamente, sobre la sexualidad y la muerte, y a las que el cristianismo les dio el nombre de *pecado*:

La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene *para gozar de él*. *La experiencia interior del erotismo requiere de quién la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva infringir la prohibición*. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia (2005, p. 43) [el subrayado es del original].

La prohibición es una condición para que exista el erotismo y una necesidad sin la cual no es posible la transgresión. En el derroche vital que supone el exceso erótico, la negación elemental de la prohibición, se subvierte en la afirmación de la vida como “prodigalidad hasta la angustia; *hasta la angustia, hasta el límite en que la angustia ya no es tolerable*” (Bataille, 2005, p. 64). Es a partir de esta dialéctica de prohibición-transgresión que se constituye

⁴² Bataille, señala que no se puede estudiar el erotismo si se separa al ser humano de la historia del trabajo y de las religiones. Estas dos esferas que dan cuenta para él de la “diferencia antropológica” están íntimamente ligadas puesto que el animal humano se separó del animal cuando comenzó a enterrar a sus semejantes, temeroso del “contagio” de la muerte; también cuando aprendió a trabajar y a producir bienes para asegurar su propia subsistencia. Sin embargo, la posibilidad de suspensión de la producción de lo útil, la posibilidad de la fiesta, y el excedente que puede consumirse sin provecho suponen que en el ser humano el trabajo no es una simple adaptación del *homo sapiens*. Si los hombres se distinguieron de las bestias por el trabajo, también lo hicieron por su actividad erótica. El erotismo, solo puede ser tal cuando la actividad sexual se codifica por medio de la prohibición, y recaer sobre la transgresión (pecado) la maldición de la culpa. La dinámica de las prohibiciones elementales (como “no ante la naturaleza”) y la posibilidad soberana de la transgresión, constituyen para Bataille el núcleo primario del problema del erotismo. El erotismo humano se distingue de la sexualidad animal por su carácter de “experiencia interior”, es decir, aquello que lo perturba y que conmueve su fondo: “la actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Lo es cada vez que no es rudimentaria, cada vez que no es animal” (2005, p. 33).

(en la desgarradura primordial que funda lo humano) lo erótico y lo sagrado en el conflicto del acceso a lo divino que se instaura como un interrogante central que afecta al hombre.

La vergüenza y la perturbación son la medida del erotismo como rasgo de la sexualidad humana; de otro modo la sexualidad se reduce a un simple juego animal en el que la conciencia del pudor, del horror y el mal moral ya no tienen cabida. Marosa di Giorgio, en su poesía, juega permanentemente con la posibilidad de la supervivencia de lo animal en lo humano, siempre en un límite conflictivo puesto que lo erótico sólo es posible en la tensión que necesariamente genera la transgresión. Es en la turbación espiritual profunda que el hombre alcanza la cima más alta de la voluptuosidad, pero —se pregunta Bataille—, ¿por qué condenar el movimiento que lleva al hombre a la cumbre?, ¿es que acaso el goce no es el goce si no pesa sobre él una condena?

En la experiencia erótica, tal como la pensó Bataille, la oscuridad es análoga a la eneguedora luz divina de la “verdad de la noche” (2005, p. 276). En cada uno de los seres que experimenta conviven lo sagrado y lo maldito, pureza y abyección, sufrimiento y goce, en el que se conjugan la euforia de la vida y el pánico de la muerte, la trágica comedia de la existencia que se pronuncia en la risa final del “*ser abierto* sin reserva —a la muerte, al suplicio, al gozo—, el ser abierto y en trance de muerte, dolorido y feliz, [que] ya asoma en su luz velada: esta luz es divina” (2005, p. 276).

En la “experiencia interior” que es lo *imposible* por antonomasia, “lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante” (2005, p. 17).

El erotismo, tal como lo concibe Bataille a partir de argumentos, filosóficos históricos, antropológicos y hasta económicos, trasciende ampliamente el dominio de la sexualidad como genitalidad, incluso trasciende la dimensión de la carne en el juego metonímico de la lengua erótica. En el trance voluptuoso el cuerpo es apenas un receptor de la íntima combustión del espíritu. El cuerpo abierto de pronto a la continuidad es un grito en el que el ser se ahoga: “Y el grito, que con la boca torcida, este ser, ¿en vano?, quiere hacer oír, es un inmenso *aleluya* perdido en el silencio sin fin” (2005, p. 276). Bataille plantea una nueva dimensión del erotismo en su obra literaria que no deja ningún resquicio para que los planteos morales entorpezcan la acción: la única moral posible es la de la violencia en su pureza maldita, en su naturaleza aberrante que es belleza intolerable y aversión dichosa.

La nostalgia de la continuidad perdida (nostalgia, por otra parte, de lo que no se tiene ni ha tenido pues la continuidad auténtica y definitiva solo adviene con la muerte), asoma en los desplazamientos del lenguaje (quizás lo que asoma es la “continuidad” de la

inmediatez *infantil* y de la experiencia pre-discursiva) es un doble movimiento de seducción y repulsión que advierte Barthes en la lectura escrupulosa de sus textos, en los que lee la construcción insolente y despreocupada, por parte de Bataille, de un “nuevo saber” del cuerpo⁴³ (Barthes, 2002, 2003c). Este saber, sostenido firmemente a lo largo de su obra filosófica, se hace en la formulación de la promesa y su retiro inmediato por su condición lacerante, dice Bataille (2004, p. 82) en *La felicidad, el erotismo y la literatura*:

La vida le propone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable; es la perfecta imagen de la felicidad. Pero inmediatamente se posiciona en el problema que entraña el erotismo para el hombre cuando afirma que: es un peligro en directa proporción a su valor.

Barthes (2002, p. 289) señala que el tema de la *nostalgia* es un tema que se repite en Nietzsche y en Bataille como “una forma del presente que aparece despreciada frente a una forma del pasado que aparece exaltada” (2002, p. 290). Esta nostalgia se presenta como una forma de sabiduría que procede no por ciencia sino por placer: experiencia voluble de la carne, del ojo, de la lengua que pronuncia, ¿se prefigura aquí acaso la infancia de la experiencia de la que hemos venido hablando, subsumida en la experiencia de la infancia, es decir en la experiencia de la lengua-materia-cuerpo, de la lengua materna, la *lengua enseñada*? De lo que se trata verdaderamente es de dar cuenta de una sabiduría puesta sobre una subjetividad sin sujeto, (*para-mí* nietzscheano (2002, p. 298), señala Barthes,): el saber imposible del goce, artificio del lenguaje para decir la experiencia de la alegría y de la culpa en la simultaneidad en que la angustia, en un mismo movimiento, horroriza, fascina y arrebatata.

Al contrario de lo que en el mundo de lo útil procura una felicidad futura, Bataille propone arriesgarse en el paraíso inmediato, en el goce de la felicidad instantánea de la literatura: esa dimensión en la que la promesa de felicidad se sustrae a la seriedad de la filosofía, a la aridez de las teorías.

3.3. La experiencia de lo sagrado marosiano

Como señala Bataille, la experiencia de lo sagrado lleva a la misma indistinción, a la misma continuidad que la experiencia voluptuosa. El movimiento transgresivo del erotismo no solo transgrede el límite místico de la experiencia (que, como señalaba Wittgenstein, es aquello ante lo cual hay que callar), sino que se manifiesta asimismo como profanación. La

⁴³ Los dos textos de Barthes referidos a Bataille a los que remitimos son, “Las salidas del texto” en *El susurro del lenguaje* (2002, pp. 287-298), texto escrito en ocasión del Coloquio de Cerisy-La Salle, 1972 y “La metáfora del ojo” en *Ensayos críticos* (2003c, pp. 325-335), texto en el que realiza una lectura de la novela *Historia del ojo* [1928] de Bataille, publicado originalmente en la revista *Critique*, 1963.

exaltación de lo sagrado en el entorno de *Los papeles salvajes*, tiene sentido en tanto su presencia justifica el goce en un movimiento de profanación permanente. Si por un lado la prohibición supone la imposición de la ley, el sistema primitivo marosiano crea sus propios códigos: leyes inventadas para ser rotas. Figuras asociadas tradicionalmente al culto de lo divino, (santas, vírgenes, ángeles, el propio Dios convertido en un personaje de naturaleza voluble pero tangible), conviven con otros espectros y criaturas no humanas como hadas, animales reales o fantásticos, inofensivos monstruos y sombras, además de la presencia tutelar de los antepasados. En este mundo todo pareciera tener un mismo estatuto divino. No hay distinción entre el Dios telúrico, aunque invisible, de las chacras, y los animales indiscernibles – a veces alados, a veces velludos – que ocupan indistintamente su lugar.

La particular cosmogonía de este universo coincide idealmente con la del cristianismo, sin embargo, di Giorgio reinterpreta la tradición y la despoja de significantes tan caros a su ontoteología como el valor trascendente de la condena y la redención. El limbo marosiano participa en muchos aspectos del carácter primitivo y precristiano, cercano a la concepción pagana de infierno ultramundano que simplemente separa, con una línea convenientemente lábil, a los vivos de los muertos. Por otra parte, del modelo de inspiración cristiana, específicamente católico, es conservada, la altisonante parafernalia ritual de la exaltación fastuosa e intocable de lo sagrado, que consiente contagios y devenires en el límite en el que prohibición y transgresión se definen mutuamente. Esta fascinación, sin embargo no es de carácter religioso, es más bien el escenario propicio para exaltar la otredad y el extrañamiento de la experiencia, común tanto a lo sagrado como a la voluptuosidad. Respecto a la intensificación erótica de su escritura en *Camino de las pedrerías* (1997) la propia Marosa afirma:

Es el mismo mundo, mi mundo. Sólo que allá, hasta *Misales*, la furia sexual estaba algo tamizada, mostrando su capullo, su rubí, por aquí y por allá. Ahora perdí los velos y cuento, descalza y desnuda, lo que me aparece y me desaparece. Me veo como la cronista y la protagonista, de una sexualidad salvaje y delicada, que no promete tener fin. Pero debo agregar que estos libros tienen también una fuerte raigambre, trama, y dirección, mística. Aunque no lo parezca. Y aunque yo no me proponga cosa alguna más que contar lo que acontece. Hay algo inasible, de otros mundos, y de lo cual no se puede hablar (NDM, p. 92).

La dualidad de esta sexualidad, “salvaje y delicada” del erotismo marosiano, cobra sentido como experiencia de lo sagrado a través de los modos en que la tensión entre prohibición y transgresión imponen al lenguaje “velos” o delicadezas de diverso espesor, que distancian y acercan los objetos del deseo en pugna. Como ya habíamos señalado, el objeto de la experiencia interior no es sino un *no-saber*, que en el caso de di Giorgio, es un indecible ignominioso que representa lo sagrado en su inaccesibilidad.

Relevadas de la culpa original, las criaturas marosianas habitan ese universo a la sombra del “pecado”⁴⁴ como instancia de transgresión consciente que conduce al arrobamiento extático del no-saber que disocia, en el furor sensual, la razón de los sentidos. Esta posición anclada en la negación del saber, sostiene Bataille (2004, p. 248), supone la suspensión deliberada del pensamiento discursivo.

Como sea, prohibición y transgresión, el límite y su “más allá”, ya sea en el del “pecado” o en los bordes del lenguaje, ese movimiento ambiguo y paradójico que el erotismo pone en juego puede ser entendido en términos de soberanía:

Quiero aclarar lo que entiendo por soberanía. Es la ausencia de pecado, aunque esto resulte ambiguo. Define recíprocamente al pecado como incumplimiento de la actitud soberana. Pero la soberanía no deja por ello de ser... el pecado. No, es el poder pecar sin tener la sensación de la meta frustrada o es el incumplimiento convertido en la meta (2004, p. 248).

La construcción de este límite de la paradoja que presenta lo sagrado como inaccesible y el límite del pensamiento racional como no-saber, supone la transgresión sistemática de las nociones serviles de lo dado, por medio del “saber que se pierde en el no saber a medida que se extiende”, y por medio de esta expansión del movimiento de transgresión, al modo en el que opera el pensamiento científico griego: “cada noción será llevada al punto donde aparecerá su límite —que es el más allá de toda noción” (2004, p. 252).

La experiencia soberana de la voluptuosidad o de lo sagrado, exhiben los límites en los que el discurso de la utilidad ya no tiene cabida: a lo que se arriba en ese límite no es a un inefable (siempre se puede hablar de ello), sino más bien a un desbordamiento tal del que paradójicamente ya “no hay nada que decir” (2004, p. 253).

En este mismo ensayo, titulado “El no-saber”, Georges Bataille (2004, p. 253), señala sobre esta radical *ignoscentia* que signa la experiencia:

Siempre, en tanto reflexionamos discursivamente; estamos en el límite del instante, donde el objeto de nuestro pensamiento ya no es reducible al discurso y donde sólo tenemos que sentir una punzada en el corazón, —o bien cerrarnos ante lo que excede al discurso. No se trata de estados inefables: de todos los estados por los que pasamos es posible hablar. Pero sigue habiendo un punto que siempre tiene el sentido —o más bien la ausencia de sentido— de la totalidad. Por eso una descripción, desde el punto de vista del saber discursivo, es imperfecta si a través de ella el pensamiento no se abre en el momento justo hacia el mismo punto donde se revela la totalidad que es su aniquilación.

⁴⁴ En este punto resulta interesante poder recordar la mención que hace Blanchot (1970, p. 495) en su ensayo “Vasto como la noche” de *El diálogo inconcluso*, de la carta que Kafka escribe a Max Brod, en la que declara que “el escritor es el chivo expiatorio de la humanidad; gracias a él, los hombres pueden gozar de un pecado inocentemente, casi inocentemente. Este goce casi inocente es la lectura”.

La amenaza de aniquilación incumbe tanto a la experiencia voluptuosa como a la de lo sagrado, pues, como sostiene Bataille, “hay similitudes flagrantes, o incluso equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y mística” (2005, p. 231).

Bataille intenta demostrar que en el erotismo, la noción de sexualidad no es ajena al miedo. Es este horror a la destrucción por contagio, que inspira lo sagrado, el que vinculado a la sexualidad, funda lo místico en tanto ambos campos comparten el “carácter abisal” y de “angustiosa oscuridad” de la experiencia (2005, p. 228).

Para adentrarse en el problema de la sexualidad y lo sagrado, Bataille recurre a Louis Beirnaert para quien, si la unión sexual posee la virtud de expresar “«la unión de Dios trascendente y de la humanidad» es porque ya tenía en la experiencia humana una actitud intrínseca para significar un acontecimiento sagrado” (Bataille, 2005, p. 229). En tal sentido, “la fenomenología de las religiones nos enseña que la sexualidad humana es directamente significativa de lo sagrado” (2005, p. 229), observación que se opone a la noción puramente biológica del acto sexual defendida por la ciencia.

Esta asociación entre la sexualidad y lo sagrado que estaba fuertemente arraigada en religiones primitivas, fue censurada por el cristianismo para el cual lo sagrado solo puede ser lo puro, “quedando lo impuro del lado de lo profano”, sin embargo, “para el pagano lo sagrado podía igualmente ser lo inmundo”, en tanto lo sagrado pagano incumbe indistintamente tanto a lo divino como a lo diabólico. Frente a esta huella inscripta en la intimidad humana, Bataille sostiene que “al sentimiento de horror inspirado por lo prohibido se sigue vinculando el temor y el temblor de los que el hombre moderno no puede librarse frente a lo que para él es sagrado” (2005, p. 229).

En relación a la experiencia mística cristiana, Bataille (2005, p. 230) cita el análisis que realiza María Bonaparte de la experiencia extática de Santa Teresa, sobre la que señala la necesaria participación de los órganos sexuales en las llamadas “experiencias místicas”, señalando que lo que probablemente experimenta la santa en el trance es un “orgasmo venéreo”. Refiriéndose nuevamente al éxtasis de Santa Teresa, cita también al psicoanalista Parcheminey⁴⁵, para quien “toda experiencia mística no es más que una transposición de la sexualidad y por consiguiente un comportamiento neurótico” (2005, p. 230). Sin embargo estas interpretaciones superficiales no son del todo satisfactorias para Bataille, para quien la experiencia mística trasciende la mera confusión entre movimientos

⁴⁵ El Dr. Parcheminey en su análisis, también citado por Bataille, se refiere a la escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), obra maestra del barroco romano, “Transverberación de Santa Teresa” (1647-52), que muestra el rostro transido de éxtasis de la santa al ser atravesado su corazón por el dardo candente de un ángel de Dios. La magistral escultura representa un episodio extático narrado por la propia Teresa de Ávila en su *Libro de la vida*, cap. 29.

sensibles y espiritualidad. La auténtica experiencia mística se topa con lo inexpresable y se define en estos términos:

Estos trances, arrebatos y estados teocráticos que a porfía han descrito los místicos de todas las obediencias (...), tienen el mismo sentido: siempre se trata de un desapego respecto del mantenimiento de la vida, de la indiferencia frente a cuánto tiende a asegurarla, de la angustia experimentada en estas condiciones hasta el instante en que zozobran las potencias del ser, y por fin de la apertura a este movimiento inmediato de la vida que habitualmente está comprimido, y que se libera de repente en el desbordamiento de un infinito gozo de ser. La diferencia de esta experiencia respecto de la de la sensualidad sólo radica en la reducción de todos estos movimientos al ámbito interno de la conciencia, sin intervención del juego real y voluntario de los cuerpos (2005, p. 251).

Estos puntos en común entre la experiencia mística y la experiencia erótica, bien pueden servirnos para leer los íntimos movimientos del Eros marosiano. La voluptuosidad en Marosa, en tanto se encuentra mediada por la experiencia poética, se cumple en el intento de la indiferenciación de la expresión de ambas: “lo santo” a lo que aspira Marosa en su poesía no es otra cosa que ese movimiento de repulsión y atracción común a lo sagrado y a lo voluptuoso.

En su poesía, el surgimiento espontáneo de ese mundo parece no haber dado tiempo a la creación de relatos precedentes: todo sucede en el instante mismo o en el pasado no marcado (no hay mito ni credo fundado), no hay memoria (como soporte discursivo del pasado cronológico): hay cuerpo. Hay un cuerpo que padece cada sensación y que traduce en “écfrasis caleidoscópicas” (Cancellier, 2013, p. 119) la visión- experiencia erótico-mística.

La relación entre lenguaje y erotismo radica en que el abandono de la infancia y la entrada al lenguaje dejan atrás un mundo de intensidades pulsionales intraducibles. De allí el desgarrar al que se enfrenta cualquier intento de representación del lenguaje discursivo que no podrá dar cuenta plena de la experiencia voluptuosa del cuerpo.

Esta particular manifestación de la experiencia erótica recompone en su hacerse aquello que Foucault llama una “profanación sin objeto” (1999, p. 163), lo que supone entender el movimiento de la profanación como la violación de la prohibición que mantenía separado el objeto sagrado de la esfera del uso (Agamben, 2005, p. 97).

Lo profano es lo que “está libre de los nombres sagrados, es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de la profanación” (Agamben, 2005, p. 97). Agamben define la religión como “aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada” y esta separación, que es en esencia el sacrificio, “sanciona el pasaje de algo que pertenece al ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado, de la esfera humana a la divina” (2005, p. 98). La forma más simple de la profanación (ritual de

desacralización, inverso al de sacralización) se da por contacto, es decir por el “contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado” (Agamben, 2005, p. 99).

En tales circunstancias, lo sagrado como lo que permanece distante e hipotéticamente inaccesible, tensiona los extremos de un pensamiento que expone su límite en forma de provocación. En la escritura, lo sagrado se manifiesta como clausura y excedencia, contrapunto del sentido entre la dicha y el horror, la fascinación y la repulsión. El goce, la agonía, la risa, el sacrificio conforman en la poesía de Marosa di Giorgio un universo de experiencias, en las que aquello que ha sido separado y reservado a los dioses ocupa los intersticios de indecibilidad que el sentido (o mejor dicho su vacancia) entreteje a partir de la experiencia intraducible del cuerpo. Si lo sagrado es lo separado, lo innombrable, lo incognoscible, la discursivización de la experiencia del cuerpo es ya en sí misma una *profanación*, una violación a la prohibición de hablar lo imposible, de articular discursivamente la experiencia indecible del cuerpo.

Sobre esto, podemos asociar la idea de lo sagrado con aquello que Georges Bataille distingue como el lugar del *Mal* en la literatura y que encarna una puesta en juego del *exceso* a través de la exploración de los límites de la significación. A propósito del pensamiento de Bataille, Foucault (1999, p. 164) señala en su “Prefacio a la transgresión” [1963]:

Lo que caracteriza a la sexualidad moderna no es haber encontrado de Sade a Freud, el lenguaje de su razón o su naturaleza sino el haber sido (...) mediante la violencia de los discursos, “desnaturalizada” (...). No hemos liberado la sexualidad sino que la hemos llevado hasta su límite: límite de nuestra conciencia, límite de la ley, ya que aparece como el único contenido absolutamente universal de lo prohibido; límite de nuestro lenguaje.

Los vínculos entre lo sagrado y la discursividad poética suponen una vivencia intensa del cuerpo que sin adentrarse necesariamente en el terreno de la mística pone en cuestión al sentido y permite pensar al lenguaje (su límite, su *afuera*, su negación, su ausencia) como una bisagra (siempre insuficiente pero la única posible), entre lo decible y lo indecible, lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible, lo inmediato y lo distante. El carácter inefable que reviste la experiencia voluptuosa marosiana genera formas de enunciación que se abisman en el vacío en torno al cual fulgura lo sagrado como “parte maldita”: riesgo, azar, sacrificio, dispendio, excedencia.

Lo sagrado representa en sí mismo, la paradoja de lo imposible (aquello que es sin embargo cierto, según Bataille); lo que se revela, milagrosamente como posible en el límite mismo del lenguaje conceptual; sobre lo cual Foucault (1999, p. 164) advierte que no se trata de experimentar en su inmediatez “sino de reencontrarlo en su forma vacía, en su

ausencia convertida por ello mismo en resplandeciente”. La ausencia de Dios es lo sagrado que se expresa en la paradoja de lo imposible como transgresión, “siendo lo imposible aquello de lo que se hace experiencia y lo que la constituye” (1999, p. 165).

Como señalaba la poeta en un epígrafe que elegimos para este capítulo, tiene la intención de llevar su poesía hacia “lo Santo”, más lo santo, como vimos no está exento de descender a los abismos de la voluptuosidad, en tanto declara que esa “sexualidad santa” expresada en su poesía participa necesariamente de “cierta dosis —pequeña— de ignominia. Es decir, de no nominado, de mejor no nombrar, que instintivamente rehúyo” (NDM, 33). Esta declaración de 1973, quizás se ve hoy contrastada con el posterior trabajo realizado en los relatos eróticos así como en *Membrillo de Lusana* y *La liebre de marzo* en los que el desenfreno sexual y la obscenidad verbal se hacen más explícito.

En *Reina Amelia* (1999), las lascivas protagonistas de la novela incurren incesantemente en el pecado de “obscenidad angélica” con los íncubos, los hombrecillos de las malvas. Escenas como esta se multiplican por toda la obra. La intensificación del motivo erótico lleva lógicamente a una intensificación del carácter ignominioso que señalaba Marosa entonces y que podemos reconocer como rasgo de la *obscenidad*, tal como la entiende Bataille, propia de la perturbación profunda del espíritu.

En el sentido profundo del erotismo y de la mística, observa Bataille (2005), la obscenidad cobra una importancia central, la de:

la ordenación de las imágenes, clave de la actividad sexual, término de andar el abismo que separa el misticismo religioso del erotismo. Esta importancia es la que hace que la oposición entre el amor divino y el amor carnal sea tan profunda. La semejanza que, en último término, asocia los extravíos de la obscenidad y de las efusiones santas escandaliza necesariamente (p. 250).

Si podemos hablar de aquello que causa “escandalo” en la poesía marosiana, es precisamente la meticulosa precisión de su lenguaje que crea imágenes perturbadoras. La imagen, como señala Nancy (2016, p. 451), es de por sí *sagrada* en tanto representa lo *distinto*, es decir, lo que se encuentra a distancia, “separado” de la esfera del uso por una marca singular que la distingue; sagrado que, nos recuerda Nancy, nada tiene que ver con la religión. De la imagen y su relación con el erotismo, nos ocuparemos en el apartado siguiente.

3.4. El deseo de la imagen

Frente a un pensamiento que considera el erotismo como exceso, como exuberancia de la vida, la pregunta por la vida íntima enfrenta las limitaciones del lenguaje racional a la hora de abordarla, y lleva a considerar al arte como forma privilegiada para pensar el erotismo, es decir, para dar cuenta de la intimidad de la vida, de su violencia y sus formas contradictorias. La construcción de esta mirada y de este sesgo implica que las vivencias y experiencias propiamente humanas, íntimamente humanas, sean consideradas desde un plano que, sin dejar de lado lo comunicable por la conciencia filosófica, no descarta la especulación ni el pensamiento poetizante.

El arte y el erotismo son para Bataille formas de la comunicación intensa, instancias de transgresión y de un gasto sin contrapartida. Estas efusiones excesivas son tomadas por Bataille como experiencias que abren la especificidad humana a la cercanía con la muerte y, a través de ella, a la plétora del ser. En numerosos escritos, Bataille se abocó al estudio y análisis de diversas expresiones del arte dentro de los que podemos destacar su última obra, *Las lágrimas de Eros* ([1962] 2002), libro en el que compendia una extensa galería de imágenes en una suerte de historia heterológica del arte, por medio de la que reflexiona sobre el *hacer ver* del erotismo más allá de la palabra.

El silencio del erotismo es, al decir de Bataille (2005, p. 279), “su momento supremo” y ese silencio es análogo al silencio expresivo de la imagen. La imagen conquista lo inconquistable; allí donde el lenguaje renuncia a significar, la imagen se abre a la posibilidad de la experiencia en el movimiento que capta la mirada.

El misterio de la caverna de Lascaux ([1955]2003b), que atrajo rápidamente la atención de Bataille, guarda el germen de la potencia engendradora de la imagen como la marca del inicio de la cultura humana en toda su complejidad. El misterio guardado por la roca milenaria se condensa especialmente en la extraña y conmovedora imagen que vincula, ya estrechamente en aquellos trazos primitivos, la voluptuosidad profunda con la cercanía aterradora de la muerte⁴⁶. Bataille pudo descender hasta el pozo y observar en persona aquel espectáculo mudo de elocuente intensidad y crudeza. Su sensibilidad se estremece ante la certeza de que el hombre de Lascaux vivía ya en la conciencia plena del vínculo estrecho entre la muerte y el erotismo.

⁴⁶ En el análisis sobre el origen común del trabajo, del juego (del arte) y del erotismo, Bataille destaca sobre esta escena primitiva su ineludible aspecto risible, el cual proviene del *cómico horror* (la *risible crueldad*) de la escena representada (Bataille, 2002, p. 68). En este breve fragmento de las pinturas de Lascaux que sedujo intensamente la imaginación de Bataille se conjugan aspectos insoslayables de su análisis: la paradoja trágica que vincula al erotismo con la risa y con la muerte, el contraste entre el impasible silencio que guarda su misterio y el exceso de la violencia que revela; en definitiva, el intenso drama que vincula, en el horror extremo, lo animal, lo humano y lo sagrado, unidos en la breve síntesis de unos pocos trazos.

La continuidad de los seres discontinuos (condición transitoria propia de la efusión erótica según Bataille) obliga a la pérdida de la conciencia; lo que es lo mismo: supone abandonarse al silencio de la muerte, en cualquiera de sus formas: “el momento supremo se da en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta”⁴⁷.

Pero, se pregunta Bataille, “¿qué sería de nosotros sin el lenguaje? Nos hizo ser lo que somos. Sólo él revela, en el límite, el momento soberano en que ya no rige. Pero al final el que habla confiesa su impotencia” (2005, p. 280). Como corolario de estas observaciones, sostiene que la relación que vincula la transgresión a la filosofía es la misma que vincula al lenguaje con la contemplación silenciosa: hay en ambas un lazo que debe romperse (el del discurso) para que pueda revelarse la unidad del ser discontinuo.

Esta forma de la transgresión alcanza la *cima del ser* por medio de una contemplación silenciosa. La filosofía no puede salir del lenguaje, está fatalmente condenada a decirse, sin embargo el erotismo posee la imagen que escapa al poder de la regulación discursiva. Bataille (2005, p. 279) describe el rumbo de su pensamiento en los siguientes términos:

Dar la transgresión como fundamento de la filosofía (...) es sustituir al lenguaje por una contemplación silenciosa. Es la contemplación del ser en la cima del ser. El lenguaje no ha desaparecido de ningún modo. ¿Sería accesible la cima si el discurso no hubiera revelado su acceso? Pero el lenguaje que los describió ya no tiene sentido en el *instante* decisivo, cuando la misma transgresión en su movimiento sustituye la exposición discursiva de la transgresión. (...) En ese momento de profundo silencio —en ese momento de muerte— se revela la unidad del ser, en la intensidad de las experiencias donde su verdad se despega de la vida y de los objetos.

La paradoja evidente del lenguaje en relación a la experiencia incommunicable y siempre excesiva de la voluptuosidad, de lo sagrado y de la muerte, se presenta no tanto como un problema sino como una condición ineludible de la existencia, a partir de cuyas contradicciones solo es posible transitar el límite de la experiencia soberana de la conciencia dolorosa de la muerte. El hombre —asegura Bataille (2005, p. 11) —, no tiene “la más mínima posibilidad de arrojar un poco de luz sobre todo eso sin dominar antes lo que lo aterroriza”.

⁴⁷ En una conferencia suya, uno de los participantes, Jean Wahl, interviene a propósito de la contradicción que observa en un comentario del autor respecto del sentimiento de continuidad que embriaga a los participantes del juego erótico y que él mismo, desde su propia experiencia, analiza y describe racionalmente. Wahl señala que, para poder decirse “uno de los participantes debe tener conciencia de la continuidad (...) en el momento en que es consiente la continuidad puede romperse (...) La conciencia de la continuidad ya no es continuidad, mas entonces ya no se puede hablar” (en Bataille, 2005, p. 280) Reconociendo el acierto del comentario, Bataille responde que, si bien tiene razón, “en el límite, a veces, la continuidad y la conciencia se aproximan” (p. 280).

Para Quignard (2017, p. 49) la imagen que conmueve el fondo del hombre está asociada al origen sexual e individual que es también el origen de lo común. El espanto proviene del olvido y la prohibición que, cultural e históricamente, condenan la escena invisible a la negación y la destierran a los subsuelos del inconsciente, desde donde el deseo del sueño y del arte la exhuma:

Esta escena que espanta al hombre es únicamente humana. Esta sensación, que deviene desconcertante y vergonzosa, la tranquiliza. Esta incomodidad cumple el deseo que se nutre de una verdadera escisión entre la humanidad y la animalidad.

Para los animales la sexualidad y la reproducción no están relacionadas. La imagen que falta, sólo le falta a los que hacen el vínculo entre los abrazos y los alumbramientos.

Somos la única especie que se reproduce sexualmente de manera consciente. Somos la única especie en el seno de la naturaleza que establece un vínculo entre muertes personales, crianza individual, reproducción materna y voluptuosidad genital.

El puritanismo define a los que no soportan la escena in-mostrable e incesante. La mayoría de las sociedades son puritanas. Detestan que esta les sea recordada tanto como origen sexual del vínculo social, que como fundamento primario de todos los valores. El puritanismo es la inmaculada concepción de lo social, la mujer velada, el *Cantar de los cantares*, el hijo muerto sobre el regazo de una madre que llora, antes que los amantes que se desnudan y se aproximan con alegría.

La reflexión detenida sobre la imagen que realiza Nancy (2003a, 2006) en “La imagen: *Mímesis* y *Méthesis*”, capítulo del libro *Au fond des images*, procura desentrañar la composición erótica y subterránea de la imagen artística. En este ensayo, Nancy, se refiere a los medios de expresión que los diferentes dominios del arte inventan o intensifican como “registro de sentido”, para dar cuenta de aquello que la imagen “dice sin palabras”. El dominio de la imagen poética, sin embargo, no es ajeno a esta dinámica aunque su medio de expresión exclusivo sea la palabra.

Lo que considera Nancy en su análisis, son los modos de *hacer ver* de la imagen, que van más allá de su *registro de sentido*, en tanto “nos hace oír un hablar anterior o posterior al habla, el *hablar* mismo de la falta de habla. Y lo comprendemos, él nos comunica ese decir, su sentido y su verdad” (2006, p. 8)

La imagen en su sentido más común, es decir, el visual, supone un proceso de *mímesis* y *méthesis*, (imitación y participación) que están necesariamente en relación:

Ninguna *mímesis* ocurre sin *méthesis* —so pena de no ser más que copia, reproducción—. He ahí el principio. Recíprocamente, sin duda, no hay *méthesis* que no implique *mímesis*; es decir, precisamente, producción (no reproducción) en una forma de la fuerza comunicada en la participación (2008, p. 9)

La *mímesis*, advierte Nancy (2006, p. 10), no debe ser entendida como simple “imitación” en el sentido de una copia o reproducción, tampoco reproduce la relación que en la representación vincula un objeto a un sujeto. En el sentido que le asigna Nancy, si la imagen “da forma” a algo, no es a la cosa o a su representación, sino a la presencia de una

ausencia. Mientras que la imitación se consume en la llana copia hasta perderse, la *mímesis*, dice Nancy, expresa el deseo de un *inimitable*: “La imagen separa, difiere, desea una presencia de esta precedencia del fondo según la cual, en el fondo, toda forma sólo puede ser retenida o huida, originariamente y escatológicamente, informe tanto como informable” (2006, p. 11). El deseo de la imagen, es su *participación*.

Lo que hace la imagen, para Nancy no es “re-presentar”, estar “en lugar de...” como una mera copia, como simple *mímesis*, sino que “presenta al ausencia”, es decir el sentido de aquello que *imagea*⁴⁸. La imagen es al mismo tiempo, simultáneamente, la cosa y la imagen de la cosa (no la imagen indistinta, sustituta de algo), sino que *hace* imagen lo inimaginable del sentido (2003a, p. 127). La imagen presenta el sentido ausente, dicho de otra forma, presenta el ausentarse del sentido de la imagen, y esta cualidad es válida también para la imagen poética. La virtud mayor de la imagen poética es poder *hacer ver* —oír, tocar, oler, gustar lo ausente.

En el origen mismo de la palabra imagen, *imago* (que para los romanos evoca la imagen del muerto), está presente el deseo de lo ausente. Incluso el relato romano⁴⁹ del origen del arte, (según el cual la primera imagen es la que traza una muchacha con carbón en la pared: es el perfil de su amante que va a partir a la guerra), sitúa la imagen en el punto en que convergen el deseo y la ausencia, la aparición y la desaparición. Pascal Quignard indica que hay en el carácter propio de la imagen, un “venir-por-debajo”, un *sous-venir*, de la imagen:

La hija de Dibutades está afectada por *desiderium*. El deseo es una cosa mucho más “negra”, mucho más “atroz” de lo que las sociedades actuales pretenden. El fondo del deseo es un

⁴⁸ Neologismo utilizado por Nancy (2003a, p. 127) para dar cuenta del *hacer* de la imagen, al respecto señala: “hay que entender *imagear* como un verbo transitivo en el que la acción nunca puede tener efecto sobre su objeto”

⁴⁹ Quignard, en el capítulo XXII de *La nuit sexuelle*, “L’origine de la peinture” (2009, pp. 161-168), refiere a la leyenda corintia relatada por Plinio el Viejo que tiene como protagonista a la hija del alfarero griego Dibutades, a quien el relato le atribuye la invención de la escultura:

Ella sostiene la llama en su mano izquierda. En la mano derecha tiene el carbón. La hija de Dibutades no mira a su amante que se va. Se inclina por encima de su cabeza para trazar la línea que dibuja su sombra sobre el muro. (...) La joven muchacha “ve ausente” al que ama. Ella anticipa su partida, imagina su muerte: desea a ese hombre. (...). No tiene a su amante entre sus brazos: tiene una brasa apagada en su mano derecha. En la mano izquierda tiene una lámpara de aceite que humea, cuya flama levanta por encima de su vista. No tantea el volumen de su cuerpo: delimita su sombra sobre una superficie (...). Para los antiguos romanos el primer dibujo es el que lleva a cabo una joven mujer griega que aferra al borde de la sombra de un hombre que se prepara para partir hacia la muerte.

Él partió. Él murió – y los comentaristas de Plinio el Viejo agregan que el joven ciudadano murió de una forma tan gloriosa lanzándose contra las filas enemigas que su nombre fue aclamado por toda la ciudad al regreso de la campaña. Una estela conmemorativa le fue encargada al alfarero. Es Dibutades. El retoma la silueta que allí, sobre el muro, había trazado su hija con la ayuda de un carbón de leña. Transforma la sombra en un relieve de tierra que pone a cocer en su horno. Horno que enciende el carbón de leña que la hija de Dibutades tenía en la mano la noche de la partida. El arte no solamente quiere lo ausente sino que obtiene encargos de la muerte.

“rayo de tinieblas”. Cicerón definió el deseo en *Tusculum*, IV: *Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit*. El deseo es la libido de ver a alguien que no está allí. La *desideratio* es la alegría de ver lo ausente. La palabra latina *desiderium* se traduce a menudo por las palabras recuerdo [*souvenir*], añoranza, melancolía o desesperanza. A veces también, por supuesto, por la palabra deseo, que es el resultado de eso. En el *de-siderium*, en el astro ausente, hay un “*sous-venir*”, un “venir por debajo”. En la *desideratio* el “venir” de la pérdida vuelve por “debajo” [*sous*] del “venir” mismo. (...) El deseo es el apetito de ver lo ausente. El arte ve lo ausente. (Quignard, 2009, p. 161).

Nancy nos recuerda que, en principio, la *imago* se forma a partir de una máscara mortuoria⁵⁰, es desde el momento mismo del modelado, *mímesis* y *méthexis*: el deseo de la *imago* es la participación “por la cual los vivos comparten la muerte del muerto” (2006, p. 10). Por su parte, Quignard también repasa el origen ritual y mortuorio de la *imago* en tanto este origen revela que: “El griego *éidolon* se dice en latín *imago*. Pero la palabra latina *imago* traduce exactamente la palabra griega *psyché* en su primer sentido: la *cabeza del muerto*” (Quignard, 2009, p. 69). Con la *imago* (la máscara de cera con rasgos taurinos moldeada sobre la cabeza del muerto) abren otras puertas a la interpretación de la familia de la imagen:

La palabra latina de donde procede lo imaginario, la palabra *imago*, designa la cabeza extraída de la bestia muerta y después modelada en cera sobre el padre muerto. La cabeza de toro, dándole un cuarto de vuelta hacia la derecha, se transforma en la letra *alfa*. ¿Qué es la fascinación? Uno mismo volviéndose otro (Quignard, 2009, p. 99).

La *méthexis*, según Nancy (2006, p. 10), no es sino “este *compartir* de la muerte —de su forma desgarradora y alucinante”. La condición, la *méthexis*, la primacía de la *mímesis* exige primero la desaparición del modelo, del modelo de la ausencia ante la cual la imagen se manifiesta como *efecto del deseo*: “del deseo de reunirse con el otro, o mejor: ella abre el espacio para esto, abre la apertura. Toda imagen es la Idea de un deseo”. La condición del deseo, sin embargo exige que no se entre en una relación con la imagen como con un objeto, solo de esa forma es posible la *méthexis*: esto es, “una tensión, un tono, la vibración entre la imagen y nosotros de una resonancia, y la puesta en marcha de una danza” (2006, p. 11).

⁵⁰ Muchos autores, remiten al origen etimológico del parentesco entre “imagen” e *imago*, que significa la “imagen del muerto”, señalando que esta palabra remite a las *imagines*, que eran las máscaras de cera que se moldeaban sobre el rostro del muerto para conservar una copia exacta de sus facciones. Estas máscaras luego precedían los atrios de sus casas. Las primeras transformaciones del muerto, para los romanos, eran la *larva* y la *imago*, que son los equivalentes de lo que eran el *phasma* y el *éidolon* para los griegos, es decir “un ser vago y amenazador que permanece en el mundo de los vivos y retorna a los lugares frecuentados por el difunto” (Agamben, 2007, pp. 424-425). Estos rituales fúnebres tenían por objetivo apaciguar la transformación de ese ser incómodo y amenazante que es la imagen del muerto que vuelve obsesivamente, en la imagen benévola del antepasado, separado ya del mundo de los vivos.

El deseo de la imagen, la mimesis de la que es posible participar con el cuerpo (compartir su suerte, como se comparte la muerte del muerto) promueve un placer del orden del *eros* (Nancy, 2006, p. 12):

El placer de la imagen es aquello que trae consigo el deseo por el cual la forma y el fondo entran en mutua tensión, el fondo se erige en la forma, la forma se hunde en el fondo. O más bien, ese placer trae consigo el deseo por el cual hay forma y fondo, aquello que abre su separación, o bien esa fuerza de la cual yo diría que hace distinguir el fondo de las cosas.

Lo que *con-mueve*, dice Nancy (2006, p. 14), no es otra cosa que la *méthesis* de la *mimesis*, que se traduce en “el deseo de ir al fondo de las cosas, o bien, lo que no es más que otro modo de decir, el deseo de dejar ese fondo subir a la superficie”.

Quignard (2009), reconoce este *fondo* que intenta aflorar en la razón como la “noche sexual” que guarda en el corazón de su oscuridad prenatal, la imagen nunca vista que sin embargo nos acedia y nos espanta: “La emoción propia de la escena invisible es el espanto. El espanto es el signo de la fantasía” (2009, p. 114). Se trata de la imagen de nuestra propia concepción, la imagen sin modelo que está detrás de todas las imágenes, deseadas e involuntarias, fascinantes y perturbadoras que recogemos toda la vida, durante el día y la noche: son las imágenes del sueño y las imágenes del arte. La imagen que *imagea* en el fondo del alma humana, principio y fin de toda experiencia interior: la imagen irremontable del principio y la imagen última de la muerte solo pueden ser imaginadas, *imageadas* en otras imágenes hasta el infinito:

Súbita fulguración, como el rayo que cae mucho antes de que el trueno ruja, mucho tiempo antes de que el canto se eleve, mucho tiempo antes de que la lengua humana se comprenda. Esta escena precede a los cuerpos todavía sin existencia que fabrica, que *figura*, que *retrata*. Tal es el verdadero sentido del *claroscuro*. En otro tiempo, los pintores llamaban *noches* a esas pinturas. Los romanos les decían *lucubrationes*, e incluían aquí todas las actividades que sólo se ejercían a la luz de la lámpara de aceite. Los que *elucubran* en las cavernas en tinieblas de otro tiempo se libraban —y nos libraron a nosotros por milenios— a una búsqueda infinita. También las imágenes inmemoriales, magdalenianas, arquetípicas, idólatras, irresistibles, alucinantes, involuntarias, prosiguieron su vida nocturna a través de generaciones de durmientes así como la humanidad se multiplicó a través de las generaciones de coitos —millares de coitos— que *son por sí solos extraordinarias imágenes, zoológicas, infatigables*. (2009, pp.12-13).

La escena invisible, que para Quignard es la clave del pensamiento no verbal, pre lógico, infantil, está presente siempre en el arte cuando resulta movilizante, conmovedor: arrastra al ser humano al fondo de la noche del tiempo, fuera del tiempo, hacia el *fondo arqueológico* de la mirada-memoria. También para Nancy el arte “nos hace siempre ir por el fondo y, en ese sentido, el naufragio está allí asegurado” (2006, p. 14); de allí proviene la potencia erótica de la imagen desde los confines de la humanidad. Mas el fondo, como el origen, es un signo vacío. El fondo no es un algo donde se proyecta otra cosa, “una cosa única y

detrás de otras”, es como el misterio, como el origen, un fondo vacío. Por eso mismo, el deseo de la imagen, como el del cuerpo, es erótico: a un *eros* (deseo) le corresponde un *eidos* (forma). Para Nancy las zonas erógenas del cuerpo equivalen las zonas *eidógenas* de la imagen (2006, p. 14):

Al igual que el cuerpo erótico no es uno y no es “un cuerpo”, sino una gama de intensidades donde cada zona resulta un todo discontinuo de las otras, sin que haya totalidad en parte alguna, igualmente la imagen, el cuerpo *imaginero* podría decirse (*imaginal*, si se quiere) o el fondo de las imágenes, no es uno y no es “un fondo”. También él es discontinuo y se divide indefinidamente —remodelando o reoperando sin cesar la división— en zonas erógenas o *eidógenas*. Cada *eidos*, aquí, es un *eros*: cada forma se amolda a una fuerza que la mueve.

Sobre el *eros* de la imagen, Nancy (2006, p. 15) apunta a la actualidad del goce de la “sacudida mediante la cual el fondo surge y se pierde en formas y en zonas” que tiene lugar siempre en el presente, como instante y como don, donde, señala el filósofo, la imagen “expone lo que es condición de goce y de verdad: una apertura desmesurada que escapa a toda medida dada, no midiéndose sino consigo misma”.

Ahora bien, ¿de qué manera la imagen poética, la imagen-palabra se hace presente? ¿Cuál es su *eidos* singular; cuáles las zonas *eidógenas* del poema? ¿Cómo presenta la palabra el ausentarse del sentido?

Didi-Huberman advierte que cuando se considera la unidad del par palabra-imagen como si se tratara de componentes yuxtapuestos de la “imagen poética”, se corre el riesgo de considerar una relación de oposición y jerarquía de una sobre la otra, en la que “el término despreciado es comprendido sistemáticamente como la mala traducción o la copia débil del término valorizado” (2015c, p. 187). Al reflexionar sobre la imagen poética, a partir de un libro sobre la poesía de Rilke de Katia Winkelvoss⁵¹, Didi-Huberman (2015c, p. 189) toma la hipótesis de la autora cercana a la que ofrece Nancy en cuanto señala que en la imagen poética, las palabras no representan el motivo sino que más bien se libran de la representación:

La poesía no duplica, no cubre las palabras con motivos, las descubre, las desnuda, las expone, las despoja de sus nombres, de su legibilidad, de sus definiciones. Para ver las cosas, hay que saber despojarlas de sus nombres comunes (...). Hacer “imágenes poéticas” sería convertir las palabras en ojos. Para que las propias palabras sean —bajo nuestros ojos que las leen— los verdaderos videntes de lo Abierto.

⁵¹La remisiones realizadas por Didi-Huberman y que citamos aquí a partir de él, pertenecen al libro de Karine Winkelvoss, *La pensée des yeux* (Paris-Asnières: Université de la Sorbonne Nouvelle – Institut d’Allemand d’Asnières, 2004). El prólogo del libro realizado por Didi-Huberman forma parte de *Falenas* (2015c). Las citas directas de Rilke a las que remite el autor, son las citadas por Winkelvoss en su libro.

La crítica literaria heredera de Jung y Bachelard, asimiló la imagen poética a lo imaginario, restringido a repertorios iconográficos provenientes de un universo de “motivos típicos” que conducen la imagen al arquetipo (Didi-Huberman, 2015c, p. 186). Por su parte, el estructuralismo quiso reconfigurar este concepto dotándolo de un nuevo carácter teórico que equiparaba toda imagen a la categoría de metáfora y, consecuentemente, a lo simbólico. Del mismo modo que “los defensores de «lo imaginario» habían ignorado lo que las palabras hacen a las imágenes, simétricamente, los defensores de lo simbólico fracasarán a la hora de reconocer una buena parte de lo que las imágenes hacen a las palabras” (2015c, p. 186).

Citando a Winkelvoss, Didi-Huberman señala que la práctica de un “pensamiento de los ojos”, no supone volver a una iconografía o a una metafísica de la imagen, sino que exige adentrarse en su *efecto*. En estos versos de un poema de Rilke, “Cambios”, de 1914 (“la obra de los ojos está hecha, / ahora haz la obra del corazón/con las imágenes en ti”), lo que observa Didi-Huberman es el imperativo de adentrarse en el trabajo de la imagen, en el *hacer* que las imágenes ejercen ya no sobre la mirada sino sobre el “corazón”. No se trata entonces de un mero ver, “es una obra de palabras movidas por el *deseo* de ver y *hacer* ver”. En palabras de Rilke: “no he leído, he *mirado* (...) esos poemas son *imágenes* en un sentido propio” (2015c, p. 187).

La poesía enseña a ver con las palabras, pero “¿cómo se aprende a ver con las palabras?” o “¿qué nos enseña, sobre el ver, una composición de palabras?” La respuesta que Didi-Huberman señala a partir de Rilke, es que “ver, en el sentido más radical consiste en aceptar la experiencia —el riesgo, la prueba, el desposeimiento— de *ser mirado* por lo que vemos. De ser afectado, transformado, implicado, herido, revelado por ello, es decir: *abierto* hasta el *corazón*” (2015c, p. 188). Esto supone una forma de “saber *escribir* según un gesto que se llama poesía”. Para el poeta, “aprender a ver” no consiste en buscar las palabras para decir lo que vemos, sino “encontrar las palabras para que sea dicho e inscrito que somos mirados, abiertos, transformados por lo que vemos” (2015c, p. 191).

En tal sentido, este *ver* en ningún momento prescinde del lenguaje, “no va nunca, en ningún momento sin palabra”, puesto que un infinito indecible se perdería definitivamente. En cambio, “*aprender a ver* supone pues las palabras, o más exactamente un trabajo de ascesis sobre las palabras” (2015c, p. 188). La inquietud, en todo caso, es de qué manera pasan a la escritura esos momentos de mutismo, momentos que pertenecen exclusivamente a la mirada, acontecimiento al que Rilke le atribuye el carácter de experiencia: “la mayor parte de los acontecimientos son indecibles; se consuman en un

ámbito en el que jamás ha penetrado palabra alguna”⁵². Didi-Huberman señala que no se trata de una búsqueda de “las palabras adecuadas” sino que “la producción poética de *palabras videntes* revela un *pensamiento de los ojos* que no tiene que ver con nuestros modos de frecuentar lo visible” (2015c, p.191).

A este movimiento visionario —propone Didi-Huberman—, hay que llamarlo *figura*: y la palabra siempre es propicia “puesto que sus valores de uso atañen por igual a lo visual (empieza por los rostros vistos, las figuras de nuestros allegados) y a lo textual (empieza por los tropos de cifrados, las figuras del lenguaje)” (2015c, p. 189). Para Barthes (2018, p. 124), el análisis se trata de hacer funcionar el texto por figuras y “operaciones de figuras”. Las figuras son “movimientos de lenguaje suficientemente formales y repetidos” que funcionan como operadores de texto entre las que distingue “la evaluación, la nominación, la anfibología, la etimología, la paradoja, el incremento, la enumeración, el torniquete”, pues para decir algo, desde el punto de vista de una metodología de la lectura crítica, señala Barthes, “es necesario plantear un paradigma para producir sentido y poder derivarlo”.

En este punto, surge un aspecto del mayor interés para pensar la poesía (y la poesía de di Giorgio en particular): la videncia de la palabra supone que “las imágenes literarias no *describen* algo que se haya visto antes; *escriben* un proceso de la mirada que las palabras asumen en el curso de su composición” (p. 191). Este procedimiento de la imagen poética (traducible en *figuras* en el análisis), se hace evidente en el trabajo que realiza Rilke al *escribir*—que no describir—, por ejemplo, un cuadro de Cézanne o una escultura de Rodin:

Al hacerlo, no *inventa* en el sentido de la simple fantasía: inventa en el sentido de *descubrimiento* arqueológico, es decir en el sentido de que saca a la luz, materias y tiempo sepultados en lo visible. Por lo tanto, será a través de la imagen *vista por las palabras* como revelará esa parte desconocida de las imágenes vistas por los ojos (2015c, p.191)

Señala Didi-Huberman, que no es que Rilke supiera *ver el mundo* mejor que otros, aunque sin duda, como poeta, era un “vidente admirable”, en tanto podía *hacer* la imagen en las palabras, tomar su inmanencia: “su frase no era la traducción más o menos fiel de su visión (...) sino la propia visión en su despliegue de auténtica *sensorialidad*, cuyo órgano serán las palabras”.

⁵² La cita textual de Rilke, referida por Winkelvoss y rescatada por Didi-Huberman en su comentario, pertenece, en su edición en español, a *Carta a un joven poeta* (Siglo Veinte, Bs.As., 1970, p. 23).

3.5. Escribir el cuerpo como goce

Si a la poética de la infancia marosiana le corresponde una erótica del exceso, es porque en ella lo erótico responde también a un *efecto de discurso*, a un asunto de formas (en este caso, desbordadas y excedidas). Para Barthes lo erótico del discurso se configura mediante la sustracción de toda Violencia significativa y al margen de la Ley; pues se trata de un discurso que es resto y suplemento de los enunciados políticos, religiosos, científicos. Se pregunta Barthes (2018, p. 114):

¿Cómo llamar a ese discurso? *Erótico*, sin duda, pues tiene que ver con el goce; o quizás también: *estético*, si nos proponemos someter gradualmente a esa vieja categoría a una leve torsión que la aleje de su fondo regresivo, idealista, y la acerque al cuerpo, a la deriva.

El erotismo marosiano, que tiene más que ver con este carácter erótico-estético del discurso, afecta directamente una *moralidad del texto*; y esta “*moralidad*, para Barthes (2018, p. 187), debe entenderse como lo contrario a la moral (es el pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje)”.

De este “pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje”, surge la pregunta por la poética: ¿cómo se articula lo erótico en el pensamiento marosiano? ¿Cómo funciona el goce del texto? ¿Qué organización requiere el texto para lograr su efecto? ¿Qué transgresiones tienen lugar?

Las figuraciones del deseo en la poesía marosiana tienen lugar en un mundo de apariencias primitiva en el sentido de un riguroso equilibrio entre prohibición y transgresión, entre regulación y derroche desmedido. Como señala Foucault en “Prefacio a la transgresión” (1999, p. 163):

La sexualidad nunca ha tenido un sentido más inmediatamente natural ni ha conocido sin duda una «felicidad de expresión» tan grande como en el mundo cristiano de los cuerpos caídos y el pecado. Toda una mística, toda una espiritualidad lo prueban, que no sabían separar las formas continuas del deseo, de la embriaguez, de la penetración, del éxtasis, del desahogo que desmaya; sentían que todos estos movimientos se proseguían, sin interrupción ni límite, hasta el corazón de un amor divino del que eran la última expansión y la fuente misma también.

A ese mundo premoderno parece pertenecer *Los papeles salvajes*: florece en la inconfesable felicidad erótica sin proveniencia cierta que deja a su paso niñas azoradas amordazadas por la culpa, prospera en la experiencia de un dios visible y tangible, que toma el lugar de inúmeros y multiformes amantes. Todo lo anecdótico-sensual, lo que constituye la materia literaria misma de la obra se realiza como una respuesta hipersensible al control que dicta una ley sagrada y social en ese paraíso: niñas correctísimas, serias, serenas, imperturbables, ante las que adviene una vorágine incontenible de maravillas, en igual medida deliciosas y aterradoras, que de pronto se ven envueltas en inexplicables

situaciones sexuales con plantas y animales. Lo que arrebató del goce no es lo explícitamente sexual ni su satisfacción sino la deriva del acontecimiento, lo accidental de su circunstancia, su imprevisibilidad:

El goce no es lo que responde al deseo (lo que lo satisface), sino lo que lo sorprende, lo excede, lo desconcierta, lo deriva. Hay que remitirse a los místicos para dar con una buena formulación de lo que puede llevar a un sujeto a derivarse así: Ruysbroek: “Llamo embriaguez del espíritu a ese estado en que el goce supera las posibilidades que había entrevisto el deseo” (Barthes, 2018, p. 149).

De acuerdo a la lógica de un mundo ya improfanable, la poesía de di Giorgio restituye leyes antiguas y reintroduce la prohibición oscura del corazón cristiano primitivo para gozar de la transgresión culpable como penitentes medievales.

En torno a la situación del dispendio vital nos preguntamos entonces, ¿en qué instancias la palabra instauro lo que podríamos llamar una erótica del exceso? En *El placer del texto*, Barthes (2006, p. 15) señala que “ni la cultura ni su destrucción son eróticas: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica”. La transgresión es el *entre* mismo en el que el *exceso* desarticula el mundo y la palabra deviene materia: peso, volumen, práctica pura, “sentido producido sensualmente” que Barthes (2006, p. 49) denomina *significancia*: defeción del sentido que se conjuga como goce, la materia misma de la palabra-sentido.

Lo erótico en el lenguaje marosiano se sustrae al hiato de la suspensión en la promesa del deseo postergada indefinidamente. Aquí la lengua nunca llega a la deflación decepcionante de una satisfacción, retórica y explicativa, como la que depara el encuentro amoroso de la literatura erótica convencional, porque el goce en la lengua acontece como sentido irrealizable, que supone justamente la postergación de toda satisfacción, la morosidad de un placer imposible.

El goce se hace en la distancia mínima que opone la experiencia extrema de la erotización y su retiro inmediato (Marion, 2005, p. 167). La experiencia erótica, como cualquier forma de experiencia supone siempre un no-saber que solo puede revelarse como inasimilable; contrariamente, el simple placer, que es satisfacción, supone ya un acceso al sentido. Por su parte, el goce es siempre inaprensible, es *suspensión*, según Jean-Luc Marion (Paris, 1946), quien al respecto señala que en el sujeto gozante siempre persiste más el recuerdo de la suspensión que el del goce mismo.

Ante la afasia del fenómeno erótico “no podemos más que repetirlo a falta de poder describirlo o nombrarlo” (Marion, p. 168) y solo la repetición de la instancia del goce puede conjurar su retiro, su desaparición, y no por ello deviene estereotipo puesto que no conoce represión e incluso en la repetición, supone la novedad incesante del recomienzo, es inimitable. Lo que se repite del goce es la promesa de una plenitud imposible; porque el

goce, como esencial frustración, supone que el deseo que lo custodia es “la idea de una inapropiabilidad e inagotabilidad de la experiencia” (Agamben, 2004, p. 27). El exceso voluptuoso, como plétora vital y como urgencia, solo puede realizarse ante la perplejidad de su ausencia, vacío insalvable que inaugura su retiro.

La palabra como goce puede darse, para Barthes, en sus dos condiciones excesivas: ya sea en la repetición desmedida o en la novedad absoluta, pero en cualquier caso el goce sería la excepción frente a la regla que es el abuso. La repetición es erótica a condición de que sea excesiva. Barthes (2006, p. 68), sostiene que “repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado”, pero esta repetición es erótica solo a condición de que sea *formal, literal*; exceso por el cual “deviene excéntrica, desplazada hacia las regiones marginales de la música”.

La palabra erótica de di Giorgio puede tomar cualquiera de estas formas: la del fraseo ritual, la de la sintaxis enrarecida por una ambigüedad vacilante o la novedad absurda de una palabra resplandeciendo de candorosa literalidad: en todo caso, sugestión provocada por un orden dislocado: “es la misma física del goce el surco, la inscripción, la síncopa; tanto lo que es ahuecado, revuelto, o lo que estalla, desentona” (Barthes 2006, p. 69).

El goce, ya sea en la repetición de la forma esquiva del goce o en la *novedad succulenta del lenguaje*, se dice en el flujo verbal del exceso, en la embriaguez de la voluptuosidad, profusión ilimitada que ignora el borde del sentido y se aproxima sin pausa a lo inefable del límite sin alcanzarlo nunca.

Lo erótico del lenguaje, observa Barthes, se hace en la fisura de los límites, entre los *códigos antipáticos* que se enfrentan. El universo marosiano se sostiene, como observa Barthes (2006, p. 15) sobre el lenguaje erótico, en la vigencia de esos códigos enfrentados:

Un límite prudente, conformista, plagiarlo (se trata de copiar la lengua en su estado canónico, tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura); y otro límite, móvil, vacío (...) que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje.

La pérdida, como fuga del sentido en el exceso de la violencia, representada en la oposición de un paradigma cultural y uno subversivo, revela la naturaleza *asocial* del goce. Barthes advierte que la emoción es antipática al goce en cuanto esta es una anémica copia de la intensidad voluptuosa. El goce del texto es un goce perverso porque se hace justamente en el quebrantamiento de la ley moral, en lo inhumano del lenguaje que se aísla en la negación del partenaire (Bataille, 2004, p. 106); este lenguaje se evidencia entonces como *imposible* en su sentido tradicional de instrumento de comunicación racional.

En la violencia que sustrae al lenguaje de la norma, lo que se produce es una explosión del sentido. El texto como acontecimiento, como *puro acto* puede someterse a la

reversión perversa del goce, que no es desdoblamiento de un sentido literal sino vaciamiento, anonadamiento de lo neutro, devenir que anula los antagonismos en la pluralidad: “La lengua literaria es trastornada, sobrepasada, ignorada en la medida en que se ajusta a la lengua “pura”, a la lengua esencial, a la lengua gramatical” (Barthes, 2006, p. 44).

Lo que Barthes (2006, p. 25) denomina *texto de goce*, es justamente esa vocación de provocación ya que “pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector; (...), pone en crisis su relación con el lenguaje”, escisión que, a su vez, Marion (2005, p. 172) piensa a través de la transgresión:

El habla erótica provoca pues un lenguaje transgresor —porque transgrede la objetividad, nos transporta fuera del mundo y transgrede también, en consecuencia, las condiciones sociales (la decencia de la conversación) y las finalidades públicas (la evidencia del saber) del lenguaje mundano.

¿Cómo salir de la guerra de las ficciones, de los sociolectos? se pregunta Barthes. ¿Acaso es posible *la lengua fuera de los lenguajes*? ¿Esta lengua pura no es acaso asocial e intransitiva? En la medida en que podemos pensar una lengua fuera de los lenguajes nos acercamos a lo que podríamos denominar una utopía del lenguaje, en la aspiración de un lenguaje no alienado capaz de expresarse por el cuerpo gozante; utopía que Deleuze (2006, p. 25) conjetura como la posibilidad de una *nueva lengua de la lengua*: “Para escribir podría ser necesario que la lengua materna sea odiosa, pero de tal manera que una creación sintáctica cree en ella una suerte de lengua extranjera, y que el lenguaje entero revele su afuera más allá de toda sintaxis”.

La fascinación erótica de los poemas se gesta en la literalidad de un lenguaje extrañado que ostenta una rotunda carnalidad en cada segmento de la frase, en la voz que profiere la urgencia de un deseo imposible. Este vértigo, experimentado al borde del lenguaje, se mantiene en un estrecho margen de decibilidad. Como advierte: “La transgresión es un gesto que concierne al límite” y es en este límite donde se manifiesta su propio origen y su trayectoria:

El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una obstinación simple: la transgresión franquea y no deja de volver a franquear una línea que, a su espalda, enseguida se cierra en una ola de poca memoria, retrocediendo de este modo otra vez hasta el horizonte de lo infranqueable (Foucault 1999, p. 167).

En los poemas de di Giorgio, el erotismo adquiere a menudo ribetes tenebrosos. Allí “lo siniestro” lo es en el sentido más pleno de lo *Unheimlich*: toda imagen en ese jardín del tiempo es una especie de postal antigua, tiene algo de vieja foto familiar. La imagen poética, a primera vista evoca de una manera inequívoca fragmentos de un mundo acogedor, afable

y ordinario, y al mismo tiempo, en un intento de reconocimiento definitivo, revela un rostro de violenta alteridad. El límite de esta percepción, siempre difuso, es donde tiene lugar el extrañamiento de la experiencia como puerta de entrada obligada a un transitorio sentimiento de *continuidad* profundo. El universo marosiano cultiva minuciosamente, como su bien más precioso, la prohibición; pues el sentido de la ley es ser dictada solo para poder ser transgredida:

el límite y la trasgresión se deben uno a la otra la densidad de su ser: inexistencia de un límite que no pidiera ser franqueado en absoluto; vanidad a su vez de una transgresión que no franquea más que un límite de ilusión o de sombra (Foucault, 1999, p. 167).

Para Foucault, esta dinámica resulta paradójica en su entelequia (y la paradoja, dice Barthes (2018, p. 148), es un éxtasis, estado de pérdida en esencia): no hay prohibición que pueda y no pueda, al mismo tiempo, ser transgredida.

Sobre la relación que aflora en la escritura erótica entre erotismo y lenguaje, Foucault (p. 179) advierte que “la sexualidad está consagrada a la experiencia de sí misma y de los límites del lenguaje por medio de la transgresión que conduce al desfalecimiento del sujeto hablante”. Sin sujeto, esta experiencia se realiza entonces en el lenguaje mismo: experimento de la lengua como puro signo, experimento que es *infancia*. La lengua, que como práctica pura se hace exclusivamente dentro de los límites del lenguaje evidencia, paradójicamente, ese círculo mayor que es un “afuera del lenguaje”, una intemperie de sentido.

En toda la obra de Marosa el acto *poietico* toca el cuerpo (erotizado, voluble, gozante, sufriente, desmembrado) como una forma de trazar un nuevo límite del lenguaje fuera del círculo imantado del sujeto: lenguaje que se dice (porque se goza) en su materialidad que no puede dejar de ser erótica porque, como experiencia de goce, es un fin en sí misma.

Pero, ¿qué cuerpo? ¿Dónde está el cuerpo en la escritura erótica? El sujeto no es más que un efecto del lenguaje, nos recuerda Barthes (2018, p. 107), pero el sujeto no es el cuerpo, o al menos no parece momentáneamente coincidir con él cuando señala en *El placer del texto* (2006, p. 28) que: “también conocemos un cuerpo de goce hecho únicamente de relaciones eróticas sin ninguna relación con [el cuerpo de los anatomistas]: es otra división, otra denominación”. Si el texto tiene la figura de un cuerpo, tiene la figura de un cuerpo erótico, porque “el placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-textual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica” (2006, p. 28).

Nancy (2003b, p. 12), por su parte, se pregunta por la relación entre el cuerpo y la escritura, y afirma que escribir es tocar el extremo, “¿Cómo entonces tocar el cuerpo, en lugar de significarlo o hacerlo significar? (...) —Tocar el cuerpo, tocarlo, tocar en fin— sucede todo el tiempo en la escritura”. Poner en juego el cuerpo en la escritura, supone tocar y ser tocado, “*con lo incorporal del “sentido”, y en consecuencia, hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca, o hacer del sentido un toque*”, y esto sucede, dice Nancy, no “dentro” la escritura sino en sus bordes, en la orilla. En ese límite, la escritura toca: “escribir toca el cuerpo por esencia”.

Escribir no evoca las marcas, los signos que se puedan inscribir *en* el cuerpo o que se usarían para escribir otro cuerpo: “la escritura toca el cuerpo según el *límite absoluto* que separa el sentido de la una, de la piel y de los nervios del otro” (2003b, p. 13).

La escritura (del) cuerpo, señala Nancy (2003b, p. 66), se refiere a que es “el signo anatómico de sí mismo”, un signo que, como el nombre, no significa. Esto quiere decir que el cuerpo “no es un lugar de escritura. (...) el cuerpo sin duda, eso que *se escribe*, aunque *no es* en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es lo que se escribe —sino siempre lo que la escritura *excribe*” (2003b, p. 67).

El cuerpo, entonces es lo que se *excribe*, porque “sólo hay excripción por escritura”, y esa escritura es el “otro-borde distinto de la inscripción, que mientras significa sobre un borde no deja obstinadamente de indicar algo así como su otro propio borde”. De la escritura, “un cuerpo es la letra”, pero no la *literalidad*, dice Nancy (2003b, p. 67), sino una *letricidad* “que ya no es para leer. Lo que de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo”. Al hablar, de un cuerpo como cuerpo erótico, no hablamos de la representación de un cuerpo ni de su significación (reducido a ser su propio signo) sino del “inverso o el exacto reverso —el otro borde— de la encarnación que monopolizaba en el viejo mundo todas las modelizaciones, todos los espaciamientos del cuerpo” (2003b, p. 68).

El cuerpo erótico que toca y es tocado en el límite del sentido, el cuerpo de la experiencia de la escritura, el cuerpo del excesivo goce, es quizás, como la *moralidad* textual barthesiana lo avizora, el pensamiento del cuerpo en estado de escritura.

3.6. El goce textual de una erótica del exceso

Para pensar las formas de una erótica del exceso, es necesario que repasemos las vinculaciones entre el erotismo y lo sagrado que en la poética marosiana condicionan una

textualidad que se configura, como señalaba Barthes sobre Bataille, en un “nuevo saber” del cuerpo audaz e irreverente. Nuestra pregunta es, ¿de qué manera la escritura procura un efecto de desembozado erotismo, de arrebatadora sensualidad en el poema? ¿De qué manera se cumple en la literatura de di Giorgio la dialéctica prohibición-transgresión, que para Bataille es condición necesaria de la experiencia erótica? ¿Hay una experiencia erótica en sí misma o es esta una experiencia del lenguaje llevado hasta su extremo de decibilidad? ¿Qué imágenes arranca el poema desde el fondo de su “noche sexual”? ¿De qué manera logra la imagen poética marosiana “ver con las palabras”? ¿Qué lugar ocupa en el erotismo marosiano lo erótico-sexual tematizado?

Este “nuevo saber” no debe entenderse en el plano del conocimiento sino en el de la novedad, en el de la revelación como apertura a lo desconocido, es decir, como experiencia en el sentido de un no-saber previo a toda verbalización. La vida, como vimos ya con Bataille, presenta el erotismo como “un bien incomparable”, como “la perfecta imagen de la felicidad”. Y sin embargo, esta aparentemente inconmensurable dádiva es inmediatamente negada en la afirmación que asegura que se trata de “un peligro en directa proporción a su valor” (Bataille, 2004, p. 82). Este sentido del erotismo que tensa los extremos de máxima felicidad y de peligro, es puesto en juego permanentemente en el poema marosiano entre una rememoración expansiva y sensual y la amenaza del horror inminente:

Al alba bebía la leche, minuciosamente, bajo la mirada vigilante de mi madre; pero, luego, ella se apartaba un poco, volvía a hilar la miel, a bordar a bordar, y yo huía hacia la inmensa pradera, verde y gris. A lo lejos, pasaban las gacelas con sus caras de flor; parecían lirios con pies, algodones con alas. Pero, yo sólo miraba a las piedras, a los altos ídolos, que miraban a arriba, a un destino aciago.
Y, qué podía hacer; tenderme allí, que mi madre no viese, que me pasara, otra vez, aquello horrible y raro (CT, 100, p. 230)⁵³.

Ante lo imprevisto que se presenta como *unheimlich*, de lo que se trata es de dar cuenta del descentramiento del yo poético hacia una subjetividad sin sujeto, en la que el goce oscuro del no-saber se manifiesta como imposibilidad del lenguaje para decir la experiencia del cuerpo en la simultaneidad en que el extrañamiento, en un mismo movimiento, horroriza, fascina y arrebatata.

⁵³ Utilizaremos las siguientes abreviaturas para referenciar los poemas pertenecientes a los libros citados aquí: *HV* (*Historial de las violetas*), *GH* (*La guerra de los huertos*), *JN* (*Está en llamas el jardín natal*), *CT* (*Clavel y tenebrario*), *LM* (*La liebre de marzo*), *ME* (*Mesa de esmeralda*). En las referencias de los poemas citados, a las iniciales de los nombres de los libros le siguen, cuando corresponde, el número de orden del poema, y el número de página correspondiente (*LPS*, 2008b).

La promesa de felicidad excede la previsión de la experiencia entendida como adquisición de un nuevo conocimiento: el erotismo marosiano (como fiesta y como peligro) acontece en el no-saber del cuerpo que se abre a la posibilidad polimorfa de un nuevo goce. La discursividad poética de di Giorgio se instaura en el retorno a la felicidad de la fiesta primitiva y de la perpetua embriaguez que ya solo es posible en la literatura.

El saber literario del goce es un artificio del lenguaje que crea el universo gozoso y pueril del revés de las cosas que se revela en lo prohibido: cuerpo *heterológico*, animal, asocial, maldito, culpable. Este cuerpo es objeto de profanación, cuando es violentamente arrebatado a la esfera de lo sagrado, sagrado que a su vez se funda en el misterio, en la pureza de un no-saber anterior al lenguaje articulado. La guerra incluso, como excedencia, como “parte maldita”, en tanto encauza el derroche incondicionado del erotismo hacia lo irracional extremo de la destrucción, encuentra su justificación en el poema. El fin único es la pérdida misma:

De súbito, estalló la guerra. Se abrió como una bomba de azúcar arriba de las calas. Primero, creíamos que era juego; después, vimos que la cosa era siniestra. El aire quedó ligeramente envenenado. (...) Pero, ya los arados se habían vuelto aviones; cada uno, tenía calavera y tenía alas, y ronroneaba cerca de las nubes, al alcance de la mano pasaron los batallones al galope, al paso. Se prolongó la aurora quieta, y al mediodía, el sol se partió; uno fue hacia el este, el otro hacia el oeste. Como si el abuelo y la abuela se divorcieran. De esto ya hace mucho, aquella vez, cuando estalló la guerra, arriba de las calas (*GH*, 5, p. 143).

Si la guerra sagrada es posible en el jardín primitivo marosiano, es posible pensarlo también la arena de lucha entre prohibición y transgresión; cabe pues preguntarse por esta dialéctica cuando el nuevo conocimiento parte de esta sabiduría del cuerpo que no es ajena al devenir de las metamorfosis pero que no puede explicarlas:

De pronto, nacieron las azucenas: en el aire oscuro de la noche, del atardecer, se abrieron sus caras blancas, sus fosas blancas, ¿qué iba a hacer yo con esa gente blanquísima? Me ocurrían cosas extrañas, silabeaba, deletreaba como si solo tuviera dos o tres años, me parecía que veía, a lo lejos, flotar en el aire a papá y a mamá, o que escuchaba conversaciones antiquísimas en un idioma que sólo se oía en la casa. Tal vez me iba a morir. Me arrodillé, el cabello me cubrió el rostro; quise rezar y llorar. Pero, sólo me erguí, y con paso de bailarín, de sonámbula, llegué hasta la casa; mamá proseguía su eterna labor, pasé a través de las habitaciones, volando, logré izarme sobre las arboledas; me había vuelto un ser extraño, un monstruo con muchas alas, volaba, planeaba, mirando siempre hacia allá, hacia el lugar donde habían nacido las azucenas (*JN*, 21, p. 173).

Entre el Dios de la chacra familiar que habita los poemas y el cuerpo del goce existe un estrecho vínculo. La relación entre lo sagrado y lo profano en los poemas se confunde y se subvierte: esta transgresión del orden de lo separado es esencialmente erótica. El cuerpo erótico marosiano se mueve entre las esferas, juega con sus transformaciones, explota profundamente la provocación del sacrilegio. El cuerpo erótico deja de ser un cuerpo en el

sentido estricto: se estira hasta cortarse, se encoje hasta desaparecer, se retuerce en el espasmo y se deforma; causa escándalo y aversión: sólo es bello para el capricho del ojo erotizado. Es lo “heterogéneo” por naturaleza: es una masa polimorfa de contradicciones y desencuentros, de preguntas y sentidos nuevos:

Mi alma es un vampiro grueso, granate, aterciopelado. Se alimenta de muchas especies y de sólo una. La busca en la noche, la encuentra, y se la bebe, gota a gota, rubí por rubí. Mi alma tiene miedo y tiene audacia. Es una muñeca grande, con rizos, vestido celeste. Un picaflor le trabaja el sexo. Ella brama y llora. Y el pájaro no se detiene (*La flor de lis*, 2004, p. 154).

El cuerpo erótico es asimétrico, es lo deforme (risible o repulsivo): es un dios en ciernes. Como la prostituta de *Madame Edwarda* de Bataille, el personaje que arrebató de obscenidad el corazón mismo de lo sagrado, una flor del huerto marosiano puede ser también una “divina muchacha de la calle”; como la misma Edwarda, puede ser Dios:

(...) A pesar de su realeza, la rosa granate, solitaria, es una prostituta, una divina muchacha de la calle; un sexo en el aire, esplendoroso y loco, en perpetua actividad; a sus efluvios están alertas los caballos, los toros, los carneros; acuden los gallos, los muchachos (*GH*, 21, p. 151).

La transgresión sucede a menudo ante los ojos o a espaldas de otros dioses del universo marosiano: padre, madre, abuelos. Se trata de divinidades familiares que fundan el sentido mismo de la transgresión: son ellos los que dictan la ley sin mover los labios, los que imparten justicia con su sola presencia. El universo de *Los papeles salvajes* es una dimensión de prohibiciones, intrincados códigos y reglas estrictas: cada infracción a esta ley natural-familiar-sagrada habilita los mecanismos de la transgresión que son, en este mundo de instintos voluptuosos, los mismos que arrebatan el corazón de las santas en éxtasis.

Para Bataille es en la turbación espiritual profunda que el hombre alcanza la cima más alta de la voluptuosidad. Este razonamiento, aplicado al erotismo en términos generales, a menudo no se adapta a la lógica del erotismo marosiano que inventa formas alternativas de transgresión. Lo sagrado y lo profano se entrecruzan en el umbral en el que el lenguaje poético viola el voto de silencio de la experiencia indecible y al revelar lo irrevelable, el lenguaje sumido en el vértigo del vacío termina por decirse a sí mismo.

El universo parece haber sido creado recientemente y cada nueva exploración del mundo, cada nueva experiencia constituye en sí misma la fundación de lo sagrado:

Como es habitual, vino la Virgen a mi habitación. Todo blanca. Inmóvil. De pie. De perfil. Los ojos bajos, las manos juntas. (No estaba ni en el aire ni en el suelo). Y, esta vez, atravesada de una escritura excelsa, una sarta de diamantes. Y yo me acerqué a sacar una piedra, una letra deslumbradora; pero tuve miedo de que le doliese, y retrocedí y me senté en el lecho. Dije, “María”. Ella naturalmente no contestó. El aire se volvió oscuro. Irían a aparecer las rosas y los salmos? La virgen seguía inmóvil.

Con la chuza de brillantes (*ME, V, 25*, p. 406).

Pero esta presencia sagrada está siempre amenazada, a punto de ser separada de la esfera numinosa, mancillada o vulnerada en su inaccesibilidad, en su separación. Es un mundo de dioses recién nacidos en permanente metamorfosis, donde el deseo escribe el destino de los cuerpos más allá de toda subjetividad:

Ser liebre.

Le veo las orejas como hojas, los ojos pardos, los bigotes de pistilo, un tic en la boca oscura, de alhelí. Va, paso a paso, por las galerías abandonadas del campo.

Se mueve con un rumor de tambor. ¿Será un jefe liebre? ¿Una liebre madre? ¿O un hombre liebre? ¿Una mujer liebre? ¿Seré yo misma? Me toco las orejas delicadas, los ojos pardos, el bigote fino, la boca de alhelí, la dentadura anacarada, oscura.

Cerca, lejos, pían las liebres pollas.

Viene un olor de trébol, de margaritas amarillas de todo el campo, viene un olor de trébol.

Y las viejas estrellas se mueven como hojas (*LM*, p. 301).

Tal como concibe Bataille a sus personajes literarios en tanto prefiguración del “ser abierto sin reserva —a la muerte, al suplicio, al gozo—, (...) dolorido y feliz, [que] asoma en su luz divina” (2005, p. 276), la criatura marosiana tiene un carácter doble: sagrada y maldita, inocente y perversa, sufriente y gozosa, animal y humana, en el que se conjuga la euforia de la vida y el miedo de la muerte, el horror del sacrificio y el goce ilimitado de la apertura del ser:

A la hora en que los robles se cierran dulcemente, estoy en el hogar junto a las abuelas, las madres, las otras mujeres; y ellas hablan de años remotos, de cosas que ya parecen de polvo; (...) ya están las animalejas de subtierra, (...) tan hermosas, con sus caras lisas, de alabastro, sus manos agudas, finas, casi humanas, a veces, hasta con anillos. Avanzan por senderos, diestramente.

Asaltan la violeta mejor, la que tiene un grano de sal, la celedonia que humea como una masita con miel, el canastillo de los huevos de mariposa, oh, titilantes.

Actúan con tanta certeza.

Una vez mi madre dio caza a una, la mató, la aderezó, la puso en mitad de la noche, de la cena, y ella conservaba una vida levísima, una muerte casi irreal; parecía huida de un banquete fúnebre, de la caja de un muerto maravilloso. La devorábamos y estaba como viva.

El anillo que yo ahora uso era de ella (*HV, 21*, p. 99).

La transgresión (en la violencia del sacrificio) que supone el erotismo planteado por di Giorgio, es compatible con el concepto batailleano en tanto trasciende el dominio de la sexualidad como genitalidad y el juego metonímico del discurso erótico. Di Giorgio plantea una dimensión literal del erotismo que no deja resquicios para una moral extra-textual: configura más bien una *moralidad* (como *pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje*, según Barthes) que se expresa como un “hacer ver” de la imagen poética, que requiere, como señalábamos a partir de Didi-Huberman, “convertir las palabras en ojos”.

Lo voluptuoso en la escritura marosiana se revela, como ya dijimos, como el enfrentamiento de un no-saber del cuerpo con un fondo de belleza y horror, de inocencia

y violencia. La potencia *vidente* de la imagen poética se manifiesta aquí en la fundación de un universo donde todo parece que acontece por primera vez, y donde el gasto voluptuoso tiene lugar en el lenguaje como exceso, como deseo de ese mundo, de esa imaginaria desbordante que configura un suntuario paisaje textual.

La transgresión es la forma en que el exceso (la “parte maldita” que se dona en sacrificio), regula el equilibrio de las prohibiciones fundamentales que rigen el universo primitivo que habita el cuerpo en el plano de su experiencia intraducible. La transgresión que supone el gasto (voluptuosidad, guerra, lujo) opera sobre el excedente que no puede ser absorbido por la esfera del consumo (mundo de la razón, de la producción, de la ley moral) y se manifiesta en el lenguaje como exterioridad: ostentación verbal, lujo del lenguaje, excedencia que se escribe como pérdida. El inventario, las listas son la pérdida del significado, formas del significado-cero, puesto que aquello que no se puede articular retóricamente solo puede ser nombrado como una forma de conjurar su presencia. Ante el espanto de la guerra, una salvación posible para ese mundo amenazado parece ser invocarlo, aleatoriamente:

Se desprendían los murciélagos desde sus escondites, sus cuevas ocultas caían a los platos, como rosas, como ratones que volvieran del infinito, todavía, con las alas. Por protegerlos de algún modo, enumerábamos los seres y las cosas. “Las lechugas, los reptiles comestibles, las tacitas...” (*GH*, 5, p. 143).

Barthes, nos recuerda el carácter aleatorio y fragmentario del goce, cuya finalidad es no tener finalidad y cuya meta es la insatisfacción. El poema marosiano actúa, de todas formas, independientemente de esta demanda barthesiana de un goce textual: el placer se anticipa en el ordenado recuento de placeres, de las golosinas sensibles de la infancia: insectos, flores, frutas, olores, sabores, texturas, formas, sin embargo pronto la condición perversa olvida la norma, la sucesión, el orden y se desvía:

Texto de goce. El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están afuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer (el goce no obliga necesariamente al placer, incluso puede aparentemente aburrir). Ninguna justificación es posible, nada se reconstituye ni se recupera. El texto de goce es absolutamente intransitivo. Sin embargo la perversión no es suficiente para definir al goce, en su extremo quién puede hacerlo: extremo siempre desplazado, vacío, móvil, imprevisible (Barthes, 2006, p. 83).

Lo imprevisible del goce, su sorpresivo asalto es lo que anuncia, al menos en potencia, su perversión; el desvío de cualquier anticipación guarda su posibilidad. En tal sentido, el gesto de goce en la “imagen poética” descarta la simple descripción, para “aprender a ver” (oír, gustar, oler, tocar, bailar) el nuevo saber del cuerpo-lengua-mirada-memoria.

Marosa mantuvo firme durante casi cinco décadas de escritura constante una aventura literaria que no deja de sorprender, ¿cuál es el secreto de ese efecto para quienes

se dejan seducir por la repetición incesante de un recomenzar cada vez original? Señala Barthes (2006, p. 84) que: “El goce del texto no es precario, es peor, es precoz; no se produce en el tiempo justo, no depende de ninguna maduración”. Sucede, dice el autor, como en la pintura actual, el asombro tiene lugar una vez y “desde el momento en que es comprendida, el principio de la pérdida se vuelve ineficaz, es necesario pasar a otra cosa. Todo se juega, se goza en la *primera mirada*”. Si el goce consiste en mantenerse en un estado de pérdida, es necesario que la primera mirada no se desprenda del asombro, que el lector no deje nunca de maravillarse como un niño frente al truco del mago mil veces presenciado, como el niño volviendo a escuchar, palabra por palabra, con fruición, el cuento que ya conoce de memoria,

La pava iba por entre las retamas en flor, sin saber que la Navidad se acercaba.
Más bien parecía una señorita con sus plumas azules, el collar de corales y la locura por casarse.
Creo que hasta puso unos huevos, blancos como el mármol, o azules, o morados. No sé, porque eso era antes.
Y el crimen se consumó a mis espaldas.
Pero, tal vez, algo de ella aún corra por mis venas.
Me queda como un remordimiento.
Un recuerdo raro (CT, 14, p. 187).

Lo erótico del texto no se constituye como representación de ningún placer u horror, sino como la figuración que Barthes (2006, p. 90) define como “la participación del cuerpo erótico (no importa la forma o grado) en el perfil del texto”. La transgresión que implica haber dado a la sexualidad humana su propio estatuto escriturario no significaría en sí una revolución si, además, no se hubiese puesto de manifiesto la brecha insalvable entre el lenguaje representacional y una escritura que lleva al lenguaje hasta el límite de lo *imposible-de-decir*. Foucault piensa esta imposibilidad en el sentido en que el “límite de lo Ilimitado” es sustituido, a partir de la “muerte de Dios”, por lo “ilimitado del Límite” y conjetura cómo este acontecimiento configura el pensamiento contemporáneo (Foucault, 1999, p. 165):

La muerte de Dios, quitándole a nuestra existencia el límite de lo Ilimitado, la conduce a una experiencia en la que nada puede anunciar ya la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente *interior y soberana*. Pero una experiencia tal, en la que la muerte de Dios estalla, descubre como su secreto y su luz, su propia finitud, el reino ilimitado del Límite, el vacío de ese umbral donde desfallece y falta. En este sentido la experiencia interior es enteramente la experiencia imposible (siendo lo imposible aquello de lo que se hace experiencia y que la constituye).

Desde esta perspectiva, una vez retirada la garantía de la trascendencia, no queda más que la certeza del límite; límite que ahora se abre a la ilimitada conjetura de sus posibilidades para avanzar hacia lo que está siempre más allá, en el límite de lo imposible. Al respecto,

Virno (2017, p. 39), señala sobre el “milagro del lenguaje” que “lejos de eludir los límites de la experiencia, el milagro surge, precisamente, en la experiencia del límite”.

Escribir el cuerpo (sexuado, polimorfo, desgarrado) significa transgredir los valores convencionales enraizados en la realidad externa que el lenguaje pretendía reproducir miméticamente. Como señala Nancy (2006, p. 12), no hay mimesis sin *methéxis*, lo que en el campo del erotismo supone afirmar que no hay imagen en la que un *eros* no recorte su forma sobre el fondo de un deseo oscuro, desconocido. La imagen poética, no sólo ve con palabras en el sentido de describir o copiar lo que mira, sino le da forma a lo informe, a algo *otro* mucho más profundo y desconocido. La discursividad poética marosiana significará, en este sentido, una transformación de la escritura en el “acto puro”: materialidad del lenguaje que se circunscribe a su propio carácter performativo y que no se revela sino como deseo de ver lo ausente, que anula el propio cuerpo y a la imposibilidad de decir *yo* de la carne que la escritura (re)presenta. En palabras del filósofo Oscar del Barco (Bell Ville, 1928):

La escritura (...) es la práctica de una ausencia, pues la palabra, el lenguaje, la escritura, jamás pueden escribirse del lado de la presencia (...) Lo que se intercambia son signos que remiten a otra cosa, vale decir, a la ausencia de la cosa (...); como palabra poética, escrituraria: lo poético abre en el lenguaje un hueco sobre otro hueco, se despoja hasta el martirio, la locura, asumiéndose como “soberanamente irreal”, como realización total de esa irrealidad (del Barco, 2008, p. 31).

Como ausencia sobre la ausencia, la cosa del lenguaje se disuelve en imposibilidad: todo es posible del lado de esa vacancia porque su irrealidad no tiene límites. Dentro del mundo finito y auto-contenido del lenguaje se abre un mundo de posibilidades infinitas: el mundo de la escritura, de la literatura; y ese espacio, esa dimensión escrituraria surge de la brecha abierta en primera instancia por la escritura erótica que irrumpe en el mundo de la Razón para desautorizarla, descalabrando su mandato de orden, haciendo de la transgresión su procedimiento privilegiado.

En el poema marosiano, se abre un ámbito de transgresión incesante de los límites de la enunciación. Para Oscar del Barco (2008), la lectura del texto erótico es siempre doble: por un lado nos ofrece una lectura literal que remite al plano representacional del lenguaje, nos lleva fuera del texto hacia una realidad que existiría independientemente de él. El segundo plano de lectura cuestiona al primero y se abre hacia una nueva fundamentación que “nos proyecta más allá de la representación, a un espacio «textual» mediante un acto de archi-violencia que nos arranca al claustro de la metafísica logocéntrica” (del Barco, 2008, p. 71). Esto acontece justamente “cuando el libro aparece

como efecto sin causa, como puro texto, la contradicción nos proyecta fuera del espacio representativo, a la materialidad” (del Barco, 2008, p. 71).

CAPÍTULO 4

HACER LA INFANCIA: TIEMPO, ORIGEN Y LENGUA MATERNA





“Érase una vez...”. El inicio impersonal de los mitos nombra la imagen onírica involuntaria que alucina lo perdido, y que precede a la especie humana y a la invención de las lenguas naturales. (...) Lo que precede al principio, es lo anterior. La voluptuosidad es más originaria que lo natal. (...) Sólo lo anterior demuele el pasado y devuelve su materia a la liquidez originaria.

Pascal Quignard. “El pasado y lo anterior”.

Hay alegrías de las que se dice que es necesario preservar del olvido, no porque sean grandes o extraordinarias, sino porque son contagiosas. Las distinguimos, en primer lugar, porque las repasamos cientos de veces. Las rememoraciones que incitan poco a poco nuestra voluntad procuran un calor que ya no procede de sus contenidos. Imperceptiblemente se narran solas en el fondo de nosotros. Una extraña cocción las ha perfeccionado.

Pascal Quignard. *Sobre lo anterior*.

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 de un tulipán.

Y las víboras de largas alas anaranjadas.

Y el humo del tabaco de las luciérnagas, que fumaban sin
reposo.

Me acuerdo de la eternidad.

Marosa di Giorgio, *Historial de las violetas*.



4.1. De regreso al jardín natal

Tiempo, origen y lengua materna son los ejes del “hacer” *poietico* de la infancia que abordaremos aquí a partir de la lectura de los primeros libros de *Los papeles salvajes*.

Cuando pensamos la poética de la infancia en términos de *hacer*, señalamos al mismo tiempo su sentido de creación y producción, es decir, su facultad imaginativa, su potencia ficcionalizante. Al respecto, retomamos la propuesta de Maccioni, Milone y Santucci (2019) que citábamos en la “Introducción”, donde las autoras plantean la posibilidad de pensar un método “profanatorio” del hacer crítico convencional que definen como *ficción teórica*:

abrir un *uso libre* de la potencia común (de la ficción), vale decir, abrir el juego con ese común *poietico* que es el lenguaje y hacerlo ignorando la separación que imponen los campos disciplinares. Profanar será también, entonces, liberar la inscripción de una práctica (la ficción, por caso) de una esfera determinada (la Literatura), disponerla para un nuevo uso, es decir: *usar su potencia* para imaginar teorías “que imiten la forma de la que se han emancipado” (Maccioni *et al*, 2019, p. 315).

Las figuras, en tanto son “operaciones críticas de lectura”, como señala Barthes (2003a, 2011) en el seminario que citan las autoras, “surgen de un acto concreto de leer, en un movimiento de acomodación (...) donde la fuerza material y plástica de la figura se expone en un pliegue singular de lenguaje.” En tales movimientos, las figuras constituyen *operadores* en tanto, “lo indirecto, lo oblicuo, lo obliterado de las insistencias que surgen de las lecturas nos conducen a la necesidad de imaginar caminos, métodos, maneras, medios, donde no se resigne la potencia de la ficción” (Maccioni *et al*, 2019, p. 313). Esta *potencia de ficción*, supone entonces *imaginar teorías* a partir de los juegos, de las fabulaciones que el lenguaje ofrece como insistencias generadoras de nuevas escrituras críticas y ficcionales, lo cual supone “conjugar el trabajo de las figuras con la apertura de un método que combina imaginar y hacer de un modo singular y sugerente” (Maccioni *et al*, 2019, p. 315). Este modelo visibiliza la manera en que la obra misma entreteje, con las teorías con las que se acompasa, un ritmo propio. De las autoras adoptamos entonces la propuesta de *poner a trabajar* las “figuras”, en una “operación crítica de lectura” que permita pensarse en los términos libres a los que se abre una *ficción teórica*.

De tal propuesta nos interesa especialmente considerar la potencia performativa del *hacer* inventivo, que sirve al modelo metodológico para describir los movimientos que dibujan, al interior de la obra, las figuras del tiempo, del origen y de lo lingüístico-materno. La textura resultante de las múltiples temporalidades tramadas en *Los papeles salvajes*, no es la del discurso rememorativo habitual que permitiría recomponer una cronología lineal,

sino la de un tiempo-espacio figural que termina por adquirir una densidad semejante a la del relato maravilloso, sin serlo propiamente⁵⁴.

Lo que apunta Jorge Monteleone (2017, pp. 21-26) sobre la “invención de la infancia”, coincide con nuestra concepción del *hacer poietico*, pues “la infancia” no se trata de una mera estrategia enunciativa, un simulacro de inocencia del enunciador adulto que rememora el pasado, sino de la auténtica revelación del *ser-ahí*, que tiene lugar a través de la manera en que el poema entra en relación con “lo indecible”, con la lengua materna, con el tiempo, con la estricta actualidad del acontecimiento:

La infancia no puede decirse, salvo como recreación, memoria o relato. La infancia es en primer lugar la ausencia de lengua, y luego el aprendizaje de la lengua materna. No se cuenta a sí misma: acontece. Pero Marosa se crea la ilusión de que el sentido de lo maravilloso y lo inexplicable (...) ocurre en el presente estricto de la lectura y en una especie de vigilancia onírica. La infancia, de nuevo, *aquí*. No la describe con nostalgia: la inventa. La inventa en el tono, con la exactitud del entendimiento; en las transformaciones propias de las fábulas o los *fairy tales*; en la sorpresa relatada sin énfasis como un hecho inevitable o común propio de un sueño (2017, p. 24).

Basculando entre la beatífica plenitud y la pesadilla, el tiempo-espacio de la obra poética presenta una doble vacilación: es y no es, simultáneamente, el tiempo del recuerdo, el del pasado-pasado, el jardín encantado de la infancia y las ruinas del presente; es y no es, al mismo tiempo, el instante epifánico, el perpetuo presente de la revelación, el jardín natal y el paraíso perdido.

Esta fórmula puede ser entendida en términos de una *aporía* temporal anclada en la ambigüedad y en la indeterminación que se presenta como un tiempo-espacio obtuso⁵⁵, incapaz de penetrar la superficie del discurso para contrastar a la vez los lados opuestos de la dualidad (entonces/ahora, allá/aquí), sino que dicha superficie se pliega de modo singular creando una nueva dimensión espaciotemporal del poema.

⁵⁴ La relación que suele señalar la crítica entre el relato maravilloso y la escritura marosiana, responde a una vinculación sugestiva, más bien intuitiva, de ciertos rasgos asociados tradicionalmente al cuento popular (personajes, motivos, imágenes). Sin embargo, esta relación resulta a veces vaga e inespecífica pues, incluso en la bibliografía especializada, no hay una definición clara y única para este tipo de relato que permita hacer un paralelo entre ambos. La asociación proviene, sin duda, de la potencia performativa de la lengua del relato primitivo y que está presente en la singular poesía de di Giorgio. Los vínculos entre su poesía y el relato maravilloso, el cuento de hadas, el relato folclórico, la fábula y otras expresiones asociadas a cierta tradición de la llamada “literatura infantil”, serán abordados en el Capítulo 5.

⁵⁵ Tomamos aquí el término *obtusos* en el sentido lato (forma roma o redondeada; lo contrario de agudo, penetrante) al que también remite Barthes (2002, pp. 49-67) para describir el rasgo propio de una cualidad conceptual. Sin embargo, también es necesario restituir su valor teórico en la interpretación del texto poético. En *Lo obvio y lo obtuso*, el autor desarrolla su idea de un “tercer sentido” como sentido *obtusos*: aquel que se presenta como “evidente, errático y tozudo”, “que se da por añadido”, pero que permanece sin embargo inabordable. En nuestro análisis nos interesa enfatizar el *sentido obtuso* tanto en la construcción de la dimensión espaciotemporal del discurso marosiano como en la indeterminación erótico-mística que predomina en *Los papeles salvajes*.

Desde nuestra perspectiva, en la “superficie discursiva” de *Los papeles salvajes*, no hay cortes ni “perforaciones” que permitan contrastar antagonismos ante los que sería necesario posicionarse, relativizar. En la poesía marosiana observamos un predominio de estructuras temporales antinómicas que no indican simplemente un “volver al pasado” a través de la rememoración anclada en el presente. El razonamiento aporético que propone el poema adopta la forma del *quiasmo*⁵⁶ que entrecruza y sobrescribe las reglas del “entre” de la temporalidad discursiva y de la lengua sin ley de la infancia.

Podríamos, en este punto, describir la forma de esta superficie indiferenciada del texto como una cinta de Moebius: superficie sin anverso ni reverso, capaz de sobrescribirse, en círculos, indefinidamente. Este enigmático objeto topológico que los matemáticos describen como superficie “no orientable”, se caracteriza porque no es posible distinguir en ella ni derecho ni revés, ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo. Si pudiéramos desplazarnos sobre ella, descubriríamos que recorreremos continuamente una única superficie, pues no es posible distinguir allí lados opuestos, un “otro lado”. Su “reverso” es solo aparente, el único lado visible y transitable, es siempre la misma cara, el único borde de una superficie apenas torsionada⁵⁷. Esta representación nos sirve para pensar la dualidad solo aparente del razonamiento poético marosiano, que apela menos a contrastar opuestos que a abrir el espacio de una aporía extendida e inagotable.

En el mundo de *Los papeles salvajes* cada cosa, cada acto puede ser lo mismo y lo otro, su opuesto. Este razonamiento excede la contradicción dialéctica (niñez/adulthood, vida/muerte, cultura/naturaleza, olvido/memoria) pues la relación quiasmática anula sus

⁵⁶ El quiasmo es una noción que remite a la idea de una disposición cruzada y designa a la figura literaria que implica invertir el orden de los elementos de las secuencias paralelas.

La figura del *quiasmo* ha sido adoptada a menudo por la filosofía, por pensadores como Merleau-Ponty por ejemplo, que propone como proyecto filosófico la superación de dicotomías tan arraigadas en el pensamiento como sujeto/objeto, cuerpo/alma, yo/otro.

El *quiasmo*, como figura y como elaboración teórica, es también abordado por Jean Luc-Nancy quien lo toma en su caso para dar cuenta del entrecruzamiento conceptual en la paradoja y la aporía. Gabriela Milone (2015b) en su ensayo “Quiasmo de sentido”, presenta este concepto a partir de Nancy, quién lo toma específicamente para señalar el “cruce” entre poesía y filosofía:

sabemos de un quiasmo que se refiere, en griego, al entrecruzamiento de la letra X, letra que se utiliza además para indicar una incógnita, un enigma, un desconocido, un inaccesible (...). *Quiasmo* y *aporía* entonces, auspician este camino y anuncian un entrecruzamiento paradójico, de pasaje quiasmático (2015b, pp.135-136)

⁵⁷ Jacques Lacan (1901-1981) ya había recurrido a esta representación. En su *Seminario IX* recurre a esta figura topológica para explicar la relación entre el inconsciente y el significante, sin embargo, la hemos tomado aquí para describir el “hacer” discursivo-temporal marosiano sobre un único borde que confunde hasta la indistinción, pasado, presente y futuro, afuera, adentro, además de remitir a figuras como la intemporalidad, el infinito y el eterno retorno de lo mismo. En tal sentido, esta analogía vuelve a aparecer en Deleuze (2008), en el análisis que hace de la Alicia de Lewis Carroll, y que convoca para dar cuenta de la “coexistencia de dos caras sin espesor” en las que “el acontecimiento es el sentido mismo”, pues “el acontecimiento pertenece al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje” (p. 44). Alicia Genovese (2011, p.116) por su parte, se vale también de esta imagen (que citamos en “Umbral”), para describir la naturaleza de la poesía de Marosa di Giorgio.

efectos: trastornando el mundo hasta sus cimientos parece dejarlo, sin embargo, como estaba: *indecidible*. Una voluntad antinómica equipara el deseo de algo y el de su opuesto: partir y permanecer, cambiar y mantener, “fijar y desatar”. Para di Giorgio, la misión del poeta es la custodia de esta tensión fundamental. Marosa misma señala, sobre la que considera la misión sibilina de la escritura, que se trata de: “Fijar lo errante, desatar lo fijo. Esta es, en definitiva, la tarea del poeta. Ningún mago se equivocó nunca. No me detengo. No cambio. Fijar lo errante, desatar lo fijo” (NDM, p.37).

Pues la idea de un tiempo-espacio “no orientable” invita a pensar que tal superficie torsionada oculta por momentos ciertos puntos a la vista y los revela luego alternadamente, en un movimiento de ocultamiento y desocultamiento ilusorio. Si pensáramos recomponer un sentido lineal del tiempo (por ejemplo, ordenando los acontecimientos, haciendo de *Los papeles salvajes* un gran puzle biográfico), nos encontraríamos en la situación paradójica en la que intentando reconstruir la línea temporal del pasado hacia el presente de la locución, nos encontraríamos llegando de pronto, por detrás del futuro, al más remoto “anterior”. Esto nos permite reafirmar la idea de que tampoco hay un punto de partida, un *origen*, pues antes o después del tiempo calendario hay una anterioridad inmemorable que se antepone obstinadamente.

Esta idea de una “superficie no orientable” pretende tan solo ilustrar el razonamiento contra-intuitivo que es posible plantear en la poesía de di Giorgio frente a la opción que privilegia la lectura de las dicotomías sobre un modelo binario y cronológico-lineal del tiempo. En *Los papeles salvajes*, el orden de los sucesos, resulta, cuando menos irrelevante, como lo expresa la voz poética al final de un poema: “No puedo ordenar mis recuerdos. La luna me los desbarata cada vez” (*HV*, 18, p. 98).

Transitando siempre por el mismo borde, el tiempo-espacio del poema parece emerger y sumergirse intermitentemente en esa superficie circular y sin cortes, por donde la eterna niña de los poemas transita entrando y saliendo del discurso a la infancia y de la infancia al discurso.

4.1.1. Un mapa provisorio del jardín

Como fue detallado en la Introducción, para abordar el análisis de la obra, dividimos *Los papeles salvajes* en tres grandes bloques que respetan el orden cronológico de publicación⁵⁸. En este capítulo abordamos la lectura de los siete primeros libros de *Los papeles salvajes*

⁵⁸ El corpus de análisis, que comprende la totalidad de los libros que componen la poesía reunida, fue dividido, para su análisis en tres bloques que representan un volumen equivalente de escritura, aunque difieren en la cantidad de libros que los conforman.

que abarcan un periodo de casi veinte años de producción. Se trata de todos los libros recopilados en la primera edición de la poesía reunida en 1971⁵⁹: *Poemas* (1953), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965), *La guerra de los huertos* (1971) y *Está en llamas el jardín natal* (1971).

A pesar de la mentada unidad sin fisuras que la crítica reconoce sobre la totalidad de la obra⁶⁰, es pertinente mencionar que los tres primeros libros (*Poemas*, *Humo* y *Druida*) constituyen un subconjunto que escapa a la idea de una cerrada uniformidad y, si bien, en líneas generales, ya dan cuenta del inconfundible estilo de di Giorgio, no termina de definirse en ellos una forma distintiva o predominante. Estos tres primeros libros presentan extensos y elaborados poemas-relato, de marcada impronta narrativa (especialmente *Poemas* y *Druida*), que por momentos se parecen más a los relatos eróticos escritos casi cuarenta años después que al resto de los libros que componen la poesía reunida. Estos textos más narrativos y extensos, desaparecen a partir de *Historial de las violetas* (1965), libro en el que comienza a definirse con mayor precisión la forma-ritmo característica del poema marosiano que se va estilizando progresivamente hasta alcanzar la medida propia que constituye el corazón de la obra y la identifica: el breve poema en prosa, intercalado a veces con composiciones versificadas (por otra parte infrecuentes) que desaparecen luego en los libros de madurez. La singularidad de estos primeros libros bien merece un breve comentario aparte⁶¹.

⁵⁹ Salvo los dos últimos, todos los libros fueron publicados inicialmente de forma unitaria. La selección poética de esta primera instancia de abordaje de la obra, no incluye el libro *Clavel y tenebrario* que integra las ediciones de la Primera Parte de *Los papeles salvajes*, pero que fue incorporada recién en la edición de Arca de 1989.

⁶⁰ Al respecto, podemos señalar que no hay casi estudio introductorio a la obra o reseña de *Los papeles salvajes* que no destaque la solidez de su unidad múltiple: formato, estilo, temática. Entre los muchos que podemos citar señalamos apenas algunos: Cristina Peri Rossi (2017, p. 149), en una de las primeras reseñas de la poesía reunida, destaca que la principal característica del libro “es una ostensible unidad de visión del mundo, de estilo, de clima literario”. Cesar Aira (2001, p. 173) observa que, como su estilo, su formato “se ha mantenido inmutable durante cuatro décadas: el pequeño poema en prosa”. Por su parte Silvio Mattoni (2004, p. 115) destaca la organicidad del conjunto que funciona casi como un compendio enciclopédico de la materia viviente, como si se tratara de un nuevo *De rerum natura*. Benítez Pezzolano (2012, p. 11) también la describe como “una de las construcciones estéticas más rigurosamente extrañas y más cerradamente coherentes”. Daniel García Helder (1995, p. 21), en el dossier de *Diario de Poesía*, cuando la obra de Marosa comenzaba a ser estudiada por la crítica más allá de Uruguay, la presenta de esta forma:

la obra de Marosa, como señalan casi todos sus críticos, no presenta evolución ni fisuras: parece o bien haber sido escrita de una vez o bien estar en permanente proceso de escritura. (...) lo que se percibe no es una evolución sino más bien una expansión de lo mismo, la metamorfosis múltiple y continuada de una naturaleza extravagante donde lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral, como en los cuadros de Archimboldo, no están separados sino mezclados en cada ser.

⁶¹ Su primer libro, *Poemas* (1953) está integrado por apenas ocho composiciones extensas cuya estructura, marcadamente narrativa, está cargada de clichés románticos como los paisajes sombríos que sirven de telón de fondo a las apariciones sobrenaturales y a las urgencias carnales de los protagonistas. Estas primeras estampas de *Los papeles salvajes* recuerdan en más de un pasaje la infancia salvaje y el tormentoso amor de los personajes de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë (quizás la única referencia literaria explícita que ofrece la obra) y que ya revela que, en adelante, el encuentro de los amantes solo puede ser furtivo y culpable. Sobre

Di Giorgio, siempre fue considerada como poeta de una única obra, incluso ella misma contribuyó a cultivar esta idea. Sin embargo, resulta de interés destacar, si no, una evolución de orden estilístico a lo largo de la obra, sí al menos los devenires de la misma poderosa inquietud que la articula y que se delinea claramente en los primeros libros, que luego se repliega y se concentra en el apretado corazón de *Los papeles salvajes*, y que toma nuevamente vuelo, desplegada y extrema, en los relatos eróticos de la última década de producción. Los primeros libros de *Los papeles salvajes*, de algún modo prefiguran y anuncian el núcleo erótico-místico que mucho más tarde desarrollará la autora en formas abiertamente narrativas.

Considerar los elementos que fundan el enigma marosiano, nos permite vislumbrar un mapa provisorio de sus insistencias: a) la obsesión sexual que se anuda invariablemente a un terror innombrable, (*inefabilis* para la infancia, *infandus* para la malicia culpable del iniciado); b) los espacios del paisaje y de la casa, proliferantes y laberínticos, que constituyen el componente angustioso sobre el que se proyecta el texto; c) el amor y el miedo en la figura vigilante de la madre y su celosa custodia de la integridad física y moral de las hijas; d) el exceso voluptuoso de la naturaleza que desacredita ese principio de decoro y prohibición; e) el murmullo de los pecados ajenos y sus peligros extramuros (intuidos o apenas entrevistos por la mente infantil), que engendran apariciones febriles y figuraciones monstruosas; f) las figuras tutelares (en especial las mujeres del clan) que conforman la trama familiar y social que sostiene la memoria espaciotemporal de ese mundo; g) una inquietante “devoción mariana” (ambigua y sensual) que convierte a la virgen en una deidad pagana cuya potencia desreguladora introduce el descalabro erótico-

este libro, resulta destacable la voluntad de la poeta de mantener el título genérico de “Poemas” para el conjunto de estos extraños textos, por momentos más narrativos que poéticos, pues resulta una temprana señal de la voluntad transgresiva de di Giorgio respecto de las formas convencionales, a la vez que resulta declaratoria de su concepción de lo poético que mantuvo siempre.

En *Humo* (1955) se duplica la cantidad de “poemas” del libro anterior, al tiempo que adquiere un tono más típicamente lírico (aunque persistan los pasajes narrativos), que fructifican en una plétora de operaciones retóricas claramente identificables (enumeraciones, metonimias, prosopopeyas, antítesis), que caracterizan el juego poético de *Los papeles salvajes* y que dan paso a transformaciones y devenires animales y vegetales, espejismos temporales, los *trompe l’oeil* de su escenografía habitual. En este libro comienza a elaborarse, con meditada insistencia, la preocupación por el tiempo, el *retorno* y la *reversión*, la muerte y los nacimientos (en un recomienzo incesante de la escena del origen).

Por su parte, los quince textos de *Druida* (1959), vuelven a presentar formas narrativas y dialógicas, intercaladas con pasajes de elaboradas visiones descriptivas. La febril imaginación sexual de varios episodios de *Druida*, se acercan notablemente a los motivos y personajes de los “relatos eróticos”, por ejemplo, en un amante de azúcar, una “apasionada confitura” que asecha a la niña en su habitación, a espaldas de una rigurosa madre, alquimista y pastelera. En otro poema-relato aparece una hipnótica gallina con su pollada indefensa y comestible, y también, sombríos y rudos varones que asedian a la niña de la casa, amoríos secretos y preñeces instantáneas. Aunque motivos como estos reaparecen con mayor claridad y desarrollo en los relatos eróticos de los años noventa, ya en estos tres primeros libros, forman parte del repertorio erótico-místico marosiano más allá de las variaciones de estilo de una época a otra.

místico de imaginería católica; h) la “posición infantil”, polivalente y multifacética, que crea la distancia precisa entre “no-saber” y saber, entre experiencia y lenguaje.

Los otros cuatro libros que abordamos aquí, *Historial de las violetas*, *Magnolia*, *La guerra de los huertos* y *Está en llamas el jardín natal*, constituyen lo que podemos considerar el “corazón” de *Los papeles salvajes*, y sus motivos centrales son el tiempo, la infancia y la reproducción de la vida en todas sus formas. Siendo igualmente breves que los tres primeros, fueron publicados en un corto periodo de producción continua al que se ha asociado el mito marosiano de la obra única, proliferante y de inspiración mediúmnica, que cultivó la propia Marosa.

En una entrevista de 1986, recogida en *No develarás el misterio*, Di Giorgio, evoca su ascendencia italiana y anuda a ese origen remoto y al paisaje agreste de la chacra familiar, la materia poética de toda su obra. El asombro existencial del que surge su poesía, proviene de la adolescencia, cuya mirada transfigurada ya no es la mirada impasible de la niñez, sino una más profunda y turbada que transforma lo vivido en una experiencia estremecedora. Esa mirada adolescente exhuma del pasado todo lo que retorna transformado a la escritura:

Lo agreste comenzó en las montañas abruzas, en Toscana. Cuando abrí los ojos vi una arboleda. Y crecí. Hasta los trece años viví ahí, ese era mi mundo. Además era un lugar muy solitario, muy escondido, muy sombrío, muy colmado de pájaros, de frutas, de gladiolos y de jazmines. Al ir a la escuela eso me seguía. (...) Mi mundo era ese y entonces no me asombraba. Pero el asombro vino después, en mi adolescencia, cuando empecé a escribir. Recuperé eso pero como abrigado y sombrío. Era erizante. Recuperé sombras, fantasmas, amenazas, miedos, que yo había pasado, pero que volvían de otro modo. Los nueve libros ya publicados, y siete más inéditos todavía, son fieles a lo mismo. Lo que tuve de niña fue lo más importante porque lo demás no me traspasó de ese modo ni me dio las cosas infinitas que me sigue dando aquello (NDM, p. 39).

La idea de la obra escrita *de una vez y para siempre* que esboza aquí Marosa, abona la hipótesis de Elvio Gandolfo que conjetura que: “entre los 15 y los 20 años, en Salto (...) Marosa di Giorgio Médici escribe la totalidad de su obra. Después, a lo largo de los años, con leves retoques, la va publicando” (1995, p. 20). La propia Marosa señala, con más de treinta años de producción a sus espaldas, que lo que resta de su obra ya se encuentra escrito y que todo surge del núcleo incandescente de la infancia⁶², lo que parece indicar que es aun esa mirada transformadora de la adolescencia la que busca y encuentra en la infancia la materia prima del *hacer* poético.

En el artículo “Recuerdo y porvenir”, publicado en el dossier de *Diario de poesía* dedicado a Marosa, Osvaldo Aguirre (1995, p. 21), analiza una serie de figuras que juzga

⁶² Sobre la unidad de *Los papeles salvajes* y el proceso de escritura profundizaremos en el Capítulo 5.

fundantes de la obra, y a partir de ese puñado de elementos (que remiten a la reproducción incesante del ciclo vital de muertes y nacimientos), despliega las que considera incógnitas fundamentales de *Los papeles salvajes*:

La obra da cuenta de un singular proceso de transformación, inacabado por definición, y cuyas claves se encuentran en lo que persiste bajo la mirada del “testigo ardiente” que escribe: la casa, la madre y, sobre todo, la Naturaleza. Estos tres términos son en última instancia, manifestaciones de una misma fuerza, avasalladora y deslumbrante.

En la obra, los ejes de este capítulo se entrecruzan, se superponen y se confunden pero convergen invariablemente en la pregunta por la infancia y la experiencia poética. Desde este punto de convergencia procuramos recorrer la obra poética a través de las figuras que despliegan su heterogénea unidad.

4.1.2. El jardín en sombras de la infancia

Como señalamos, consideramos aquí tres dimensiones del sostén discursivo de *Los papeles salvajes* en las que tiene lugar el *hacer* inventivo a través de figuraciones del tiempo, del origen y de la lengua materna.

Estas dimensiones del *hacer* poético alcanzan en la obra el carácter de una “poética” cuando el concepto teórico de infancia (que abordamos en el Capítulo 2 en relación a la experiencia poética) se anuda a la imagen de la eterna niña de los poemas, la testigo y protagonista del acontecimiento, que contempla el mundo y lo reconstruye desde la perspectiva de la novedad inagotable. En el análisis, esta superposición de concepto e imagen, abre la infancia como dimensión material y espaciotemporal que da cuenta de la naturaleza heterogénea, narrativa y poética de *Los papeles salvajes*. Poco importa si esta infancia tiene o no relación con una vivencia autobiográfica, si es o no una reminiscencia del pasado reavivada o reinventada por la imaginación poética.

El fin de esta propuesta de análisis es, como señalamos, desactivar los binarismos; por esto mismo, no diferenciamos en el análisis una posición enunciativa “adulta” de otra “infantil”⁶³. Si bien consideramos que el texto adopta determinada “posición infantil”, tal

⁶³ Esta perspectiva teórico-metodológica es abordada por Heber Benítez Pezzolano (2012, pp. 21-41), que en su libro *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*, distingue, desde la Teoría del Discurso, entre “palabra adulta” y “palabra de infancia”. La hipótesis de lectura de la que parte el autor señala “la coexistencia de voces y su identificación polifónica”, en la reelaboración que realiza de los aportes de Mijaíl Bajtín, a la que denomina “polifonía intrasubjetiva” y que describe como:

la coexistencia de varias voces correspondientes a distintos tiempos de experiencia contenidos en enunciados que describen a un mismo sujeto de la enunciación, voces que se manifiestan metonímicamente y mediante grados de interpenetración diversa a través de la dimensión o instancia enunciativa única, es decir una policronía cuya implosión se resuelve formalmente a cargo de una misma subjetividad (Benítez Pezzolano, 2014, p. 16).

posición no corresponde al lugar enunciativo del sujeto poético sino que refiere a categorías de “lo infantil” que se hacen visibles a través de insistencias del texto que generan “figuras” materiales con potencia conceptual, y que no se corresponden ni con una representación mimética de la niña y su posición enunciativa (situada o potencial), ni con el pasado autobiográfico del sujeto poético.

Lo que nos interesa aquí, es señalar los puntos de anclaje del ritmo singular marosiano, las “formas coreográficas” que las figuras articulan y que dan cuenta de los modos que adopta la “infancia como experiencia” (desde el punto de vista de la *Erlebnis*: el acontecimiento puro y extra-discursivo, la “vivencia inmediata y preconceptual” que constituye la “borrosa” y dubitable base argumental del poema) y la “experiencia como infancia” (desde el punto de vista de la *Erfahrung* del poema, el vértigo de la memoria, el instante como pérdida y su impresión cognitiva, la separación quiasmática, el *experimentum linguae*, el salto de “lo inefable” a la lengua del poema).

Esta “posición infantil” no es sino el entramado categorial que nos permite definir las disposiciones que adopta la infancia en el poema como *Erlebnis* y *Erfahrung*, y que surge de la lectura que realizamos de autores como Barthes (2004, 2011, 2018), Virno (2004, 2017), Prigent (2007), Didi-Huberman (2015a, 2015b, 2015c), Rozitchner (2011), Quignard (2007, 2009, 2015, 2016), Agamben (1989, 2004, 2005, 2006, 2014), Lyotard (2006), de las disposiciones que pueden adoptar ciertos rasgos de “lo infantil” en el texto. Este dispositivo teórico-analítico define los rasgos que están presentes en las figuras y es a partir de ellos que las definimos: la repetición lúdica, el recomienzo, la reversión del tiempo, lo anterior, la renuncia a la genitalidad, el relato, el vórtice, el olvido, la escena invisible, lo inmemorable, la utopía, el deseo de la madre y el regreso a la madre primitiva, la profanación, la reificación (del objeto transicional), el anacronismo, la supervivencia, la miniaturización, entre otras categorías, pues permiten reconocer en el texto poético, una “posición infantil” en relación al tiempo, al origen y a la lengua.

En el apartado “*Ya hubo un día*”, volvemos sobre la construcción de la temporalidad marosiana que propone “volver a la infancia” a través de la “inversión del tiempo” (Barthes, 2011); sin embargo, este retorno está condicionado por la “repetición lúdica” y “el

En su estudio sobre la poética de di Giorgio el autor declara su intención de eliminar la dualidad niñez-adulthood puesto que, desde su mirada, ambas voces coexisten en un mismo sujeto enunciativo, al tiempo que también señala el sentido utópico y paradójico de la infancia en relación a la cronología lineal:

El lugar marosiano no es en sí mismo la infancia; se trata más bien de un *topos* incólume, que se funda 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 se la evoca (p. 22).

Benítez Pezzolano, para indicar que la “niña del poema” es posterior al sujeto infantil del pasado, designa este rasgo del discurso poético marosiano como “posinfantil”.

recomienzo”⁶⁴ (Virno, 2017; Didi-Huberman, 2015c), que a través de las figuras centrales de “la edad” y “el regreso” configuran la singularidad de la fábula que deviene materia poética. Estos rasgos del mentado “regreso” son leídos aquí desde el concepto de *Anterior* que tomamos de Quignard (2007, 2009, 2016) que señala un tiempo fuera del tiempo histórico y que describe con precisión el carácter dominante de la concepción del tiempo marosiano.

Otra de las figuras centrales de la temporalidad es “la antigualla”, que abordamos aquí desde el concepto de anacronismo (Didi-Huberman, 2015a, 2015c). Esta figura, da cuenta de las complejas articulaciones del tiempo (el recuerdo, el pasado, el recomienzo, lo contemporáneo), estrechamente ligadas al relato del regreso, que se disemina en una multitud de variopintos objetos que le dan a la obra su cariz barroco y que atestiguan la *reificación* de las reliquias que guardan el amor natal (Virno, 2004). Esta figura emerge pues de la relación con los objetos que sostienen la trama sensible (material y lingüística) del poema y de la infancia.

En el apartado siguiente, “*Terra invisibilis*”, el problema del origen y la infancia como *inmemorable*, es abordado desde la perspectiva de lo anterior como *utopía*, es decir, desde el *no-lugar* (Barthes, 2011). Como prefiguración abstracta del lugar *al que no es posible volver*, partimos de esa negatividad sustancial para pensar la manera en que di Giorgio reescribe el cliché romántico de la infancia como “paraíso perdido”. Las figuras que articulan la sintaxis de ese “lugar que no está sobre la tierra” (Quignard, 2009), aquí serán los espacios que organizan el paisaje marosiano: la casa, el huerto, el bosque son los rasgos que modelan la figura central de la “tierra invisible” y el “jardín en llamas”. La obsesión sexual, primitiva y angustiante que inunda los poemas, surge de insistencias que resultan antinómicas, paradójales: la “utopía citerea” y la renuncia a la genitalidad, lo sin-origen y el recomienzo incesante, el *placer pánico* de la infancia (Barthes, 2011) y el olvido de la escena primitiva (Quignard, 2009).

Finalmente, en el apartado “Madres terribles”, nos situamos en el espacio simbólico que permite identificar la lengua materna con la propia madre (Prigent, 2007). En la obra, la figura de la madre, que puede tomar diversos aspectos, es una clave de interpretación

⁶⁴ Este concepto, de extenso desarrollo en el pensamiento filosófico contemporáneo, tiene implicancias teóricas complejas en la tarea que asume la escritura poética y que Franca Maccioni (2019) ha trabajado en profundidad desde el punto de vista de la poética y la filosofía política en *Contemporáneos del mundo, políticas de la imagen y del recomenzar en la obra de Joaquín O. Giannuzzi y otros poetas argentinos*. Allí la autora plantea el desarrollo de un “pensamiento del recomienzo” a partir de la obra de cuatro poetas argentinos de distintas generaciones. Remitimos al lector a este libro, para una profundización del tema en su carácter conceptual, poético y político. Aquí tomamos el concepto a partir de la lectura que realiza Didi-Huberman (2015c) de la propuesta de Rilke en *Cuadernos de Malte Laurids Grigge*.

fundamental del universo de *Los papeles salvajes*, en el que lo infantil y lo poético convergen en el epicentro de lo lingüístico-materno que le da al “país de antes” su consistencia textual. La relación con la lengua materna, se complejiza cuando en el poema toma la forma de la madre-personaje y sus réplicas ancestrales, la niña casadera, la novia del padre, la indiscutida reina del clan familiar. Sin embargo, es la figura de la “desobediencia” la que cumple la función de articular los rasgos singulares de la figura materna en la conjunción sintáctico-rítmica de una “nueva lengua de la lengua” que conjuga lo lingüístico y lo femenino-materno. El desacuerdo con la madre real supone el movimiento de transgresión que opera el poema y que consiste en rehabilitar la figura de la *mater primitiva* (Rozitchner, 2011) o de la “madre negra” de los mitos (Quignard, 2015) que crea la tensión entre la propia madre y la Virgen, la santa y la devoradora de crías, la piadosa y la terrible. La cuestión que tratamos acaso de resolver aquí es de qué manera la conjunción de lo lingüístico y lo materno hacen la singularidad del poema marosiano.

4.2. “Ya hubo un día”: Las formas del tiempo y lo anterior

En *Los papeles salvajes*, el imperativo de “volver a la infancia” organiza buena parte del conjunto, aunque este “volver” se revele como un estado de devenir permanente: siempre se está regresando. Entre la multitud de figuras que presenta Barthes en el seminario *El discurso amoroso*, nos interesa destacar una que permite pensar los movimientos del texto en relación a este retorno inacabado. Se trata del “*Hacia la infancia*”, que adquiere para el sujeto del discurso amoroso, el valor de una *utopía* y que procede mediante una “inversión del tiempo” que no es sino el “redescubrimiento de la infancia” (Barthes, 2011, p. 556) que el sujeto enamorado “coloca por delante” de sí, en un lugar de preeminencia o visibilidad. Si la madurez había asociado la infancia a un lugar de impotencia y de tedio, el enamorado descubre que “no hay razón para luchar contra la infancia”, pues ese retorno promete felicidad y plenitud.

La primera figura que abordamos en relación al tiempo, atendiendo a su carácter de insistencia, a su vocación sistemática y estructurante del ritmo poético, es el “regreso”. Tal como se presenta aquí, “volver a la infancia” no es un motivo más del poema, tampoco un cliché romántico entre otros, sino la puerta de entrada a otras temporalidades que crea un ritmo singular: entre la evocación y la fábula, en un tiempo que parece desarrollarse por fuera del “tiempo crónico” y del tiempo discursivo (Benveniste en Barthes, 2002a, p.

26)⁶⁵. En este sentido, la figura del “regreso” se impone como una promesa de felicidad, como desea el enamorado barthesiano y como lo expresan las palabras finales del poema 10 de *Humo*: “Vamos a dejar esta tierra amarga para siempre. Vamos a volver al país en que nacimos (*H*, 10, p. 53)⁶⁶”.

En una entrevista que realiza Osvaldo Aguirre, el poeta le señala a Marosa que al leer sus poemas se ingresa en un mundo diferente que es, según él, “el modo en que regresa el pasado: una infancia reinventada, más que el testimonio documental de la infancia” (NDM, p. 68). Ante la pregunta, Marosa advierte que esta *reinvención* de la infancia, la distancia de lo documental biográfico, es lo propio de la soberanía del arte, de la poesía, de la lengua *in-fante*:

Pero la poesía, y todo el arte, ¿no es siempre reinención? No es una copia del mundo, porque es inapresable el mundo. Yo lo veo y lo transformo en escritura, y pongo cosas de mí. Eso queda como transmutado. Porque vemos las cosas y después aparecen como las mismas y de otro modo. Yo no creo que la infancia sea el motivo de esa poesía. Eso tiene que ver sobre todo con el lenguaje, la escritura, la poesía y con otras cosas. Tan importante, y no es tampoco un retrato de la naturaleza (NDM, p. 68).

En palabras de la propia Marosa, la *reinvención* del pasado, no es sobre la infancia (no al menos en el sentido de la anécdota), sino que es sobre todo, una cuestión de lenguaje, de escritura. Lo que queda “transmutado”, es una herida “entre” mundos abierta por la lengua, por el quiasmo infancia-experiencia. Esta relación quiasmática hace del *pasado* “el ahora”, y del *ahora*, el “pasado”; esto es, un “entre” tiempos que abre la poesía al relato del pasado como esa dimensión que Marosa llama el *trasmundo* (mundo atávico, íntimo, mudo, intransferible) de la infancia y la experiencia. La materia de la poesía marosiana no es, entonces, ni la infancia biográfica ni la naturaleza material; tampoco es el pasado ni la anécdota: es la lengua misma que opera el *regreso*, es la lengua del poema que “torsiona” la superficie textual:

Cuando miro hacia el pasado, sólo veo cosas desconcertantes: azúcar, diamelas, vino blanco, vino negro, la escuela misteriosa a la que concurrí durante cuatro años, asesinatos, casamientos en los azahares, relaciones incestuosas.
Aquella vieja altísima, que pasó una noche por los naranjales, con su gran batón y su rodete. Las mariposas que, por seguirla, nos abandonaban (*HV*, 2, p. 91).

El “pasado” no configura entonces un discurso lineal, completo y homogéneo sobre el “tiempo atrás”; más bien ofrece su materia informe, la materia plástica en la que se inscribe

⁶⁵ Benveniste (1999, pp. 70-81) distingue entre el tiempo físico y el tiempo “crónico”, que se identifica con el tiempo de los cómputos y el calendario. Ambos a su vez se diferencian del tiempo lingüístico que experimenta en el discurso diferentes recortes y expresiones según las diferentes lenguas, y que coincide casi por completo con el tiempo crónico.

⁶⁶ Utilizamos las siguientes abreviaturas, establecidas al inicio de este trabajo, para referir a los siete primeros libros de *Los papeles salvajes* que abordamos en este capítulo: *P* (*Poemas*), *H* (*Humo*), *D* (*Druida*), *HV* (*Historial de las violetas*), *M* (*Magnolia*), *GH* (*La guerra de los huertos*), *JN* (*Está en llamas el jardín natal*).

o se modela la forma que reinventa el pasado. En la poesía de Marosa no se trata entonces del pasado sino del tiempo puro, sin cotas ni referentes: un puro tiempo *incorporado*, un tiempo fuera del discurso y del devenir de la Historia. En el poema, cierta información deshilada y atemorizante, sobre lo sexual-siniestro (“asesinatos, casamientos en los azahares, relaciones incestuosas”), se expone deliberadamente como la materia prima que amalgama “las cosas” y alimenta los murmullos, las visiones y los monstruos que prefiguran las condiciones de ese regreso. La infancia no es en el poema un punto de anclaje de la biografía sino una dimensión de desvío del lenguaje que constituye un “punto cero”, móvil e in-orientable, del pasado-memoria y que admite infinitas variantes.

Si acaso hay alguna “materia” de la niñez histórica, de la “experiencia de la infancia”, esta es arrojada primero al agua lustral de una lengua sin memoria que borra las marcas de cualquier inicio que no sea incierto, fabulado. En el poema, nacer o morir inordinan el tiempo, descalabran la escritura lineal de la biografía: “Y un día, un día cualquiera, en cualquier minuto, te morirás entre las manos de almíbar de la abuela, riendo y llorando, de súbito, sin darte cuenta. Como aquella vez”. (*H*, 16, p. 58).

Cada *recomienzo* impone una forma de la “repetición lúdica” que da cuenta del carácter *iterativo* de lo infantil, pues su *hacer* supone aceptar la repetición permanente de *lo mismo* como *nuevo cada vez*⁶⁷. Este concepto de inspiración benjaminiana es descrito por Virno (2017, p. 86) como creación *ex novo* que “recomienza una vez más desde el comienzo”. En el poema *volver a empezar*, es recomenzar indefinidamente, remontar olvidando y sobrescribiendo simultáneamente, el lento camino del tiempo:

El negro caracol de los años tiene el interior de nácar; ese claro camino voy a volver; voy a desandar esa espiral blanca; y llegar de nuevo a aquella región. Los monstruos de la niñez intentarán interceptarme el paso; pero, yo descubriré enseguida sus inútiles ardides, su parentesco con las frutillas y las luciérnagas. Y entonces, ya iré por la antigua hierba, por el dorado viento. (...) (*H*, 16, p. 57).

Este regreso utópico e inacabado, refuerza y especifica la idea de que la repetición lúdica es el *recomienzo* que es preciso asumir como *tarea de la infancia*. Didi-Huberman (2015c, p. 196) toma esta premisa de Rilke⁶⁸ que propone “hacerse cargo del trabajo de la infancia”,

⁶⁷ La “repetición al infinito” que define el juego en la pequeña infancia, es destacada por Virno (2017) como una alternativa a la “coacción pueril” de la repetición alienante de la producción capitalista y el trabajo asalariado. El filósofo propone aquí una reivindicación de “la seriedad” con la que la infancia asume la “repetición lúdica” que no es nunca el “hacer como sí” del simulacro, de la sociedad del espectáculo, sino el “hacer siempre de nuevo”, “de una vez por todas” (pues cada iteración singular es irreversible, expuesta cada vez a la absoluta contingencia) que Benjamin distingue como patrimonio ético de la infancia (Virno, 2017, p. 87).

⁶⁸ Las citas de Rilke realizadas por Didi-Huberman pertenecen al libro de Karine Winkelvoss, *La pensée des yeux* (Paris-Asnières: Université de la Sorbonne Nouvelle – Institut d’Allemand d’Asnières, 2004). Las citas de Rilke pertenecen al libro *Cuadernos de Malte Laurids Grigge (1904-1910)*. Existe una traducción al español de F. Ayala (Buenos Aires, Losada, 1958 y Madrid, Alianza, 1981).

y asumir su tarea que exige “no saber que el mundo ya existe, y hacer uno nuevo. No destruir lo que se encuentra, sino simplemente encontrar que nada está acabado. Solo hay posibilidades. Solo deseos”⁶⁹.

La paradoja que el tiempo plantea a la figura del “regreso”, es que la infancia para entrar al universo del discurso, se vale de la rememoración, de la recreación o de la fábula para poder declararse recién, a sí misma, *indecible*. Por esta razón, el regreso de un tiempo que está fuera del lenguaje y de la memoria discursiva, requiere ser pensado bajo un paradigma diferente al de la cronología pues se presenta en el poema como un tiempo *anterior*⁷⁰ e *inmemorable* que solo admite la reinención incesante de la ficción, el recomienzo que repite al infinito el juego de “otra vez” la *vez primera*.

Llamamos “Anterior” al tiempo fuera del tiempo del devenir de la historia, que definimos a partir de la categoría conceptual elaborada por Pascal Quignard en varios libros de su vasta obra ensayística. Aunque su desarrollo del concepto no pretende la organicidad ni la sistematicidad de una teoría, nos permite distinguir los matices de una temporalidad *otra*, semejante a la que intentamos describir, a partir de la cinta de Moebius, como “no orientable”. Lo Anterior se presenta como “un proceso de figuración que hace estallar el *continuum* de la temporalidad: aquello que determina la poética de un tiempo de alcance aporético que pone en cuestión el tiempo lineal y la escritura de la historia” (Saint-Onge, 2008, p. 160).

La palabra que utiliza Quignard en francés para definir el concepto es *jadis* (cuya traducción más cercana en español es *antaño*) y señala una forma de tiempo ácrono, un *antes* irremontable, un *siempre previo* que precede a la memoria: semejante a la oscuridad prenatal de la que provenimos, señala que ningún día es el primero, que siempre hay un precedente: “En francés antiguo “jadis” se descompone “ja y a dies”: *ya hubo un día*. En

⁶⁹ Desde esta perspectiva, la infancia es el lugar mismo del *hacer* inventivo e inacabado del arte, pues es el artista el que, como el niño, siempre se está entregando a la sorpresa renovada del mundo. Que el arte pertenece a la infancia (que no habla) y que parte del “no-saber” antes que de lo previamente adquirido, es una idea que también está en Quignard, que señala: “El arte nunca pertenece al lenguaje adquirido. El arte es no semántico. Nunca es pueril. Siempre es infantil” (2016, p. 58).

⁷⁰ A lo largo de la extensa obra de Quignard, hay una reflexión de la temporalidad de innegable coherencia cuyo principal concepto es “lo Anterior”, categoría temporal “obscura”, según Saint-Onge (2008), que el autor aborda en profundidad en su libro *Sobre lo anterior. Último reino, II* (2016), (*Sur le Jadis* [2002]) además de las aproximaciones que ya había realizado en varios pasajes de los *Petits traites* [1990] en los que se propone poner en jaque la idea de “lo contemporáneo”. Sobre su desarrollo del concepto, el propio Quignard ejercita aquí un modo de “ficción teórica” cuando entretene ficción, historiografía y reflexión. Desde el punto de vista de la lingüística, identificamos (como Quignard mismo lo hace) este tiempo no-marcado con el tiempo “aoristo” con el cual, el concepto de *Anterior* guarda estrecha relación. En el Capítulo 5 abordamos la posición enunciativa del aoristo como tiempo distintivo del poema-relato.

francés moderno sería necesario desarrollar esta secuencia más o menos incomprensible: “*Déjà jadis il y eut il y a*: ya antaño hubo *hay*” (2009, p. 198).

El concepto de anterior de Quignard parte de la afirmación de que ya “hemos vivido antes de nacer”, en la noche y en el agua (2009, p. 152). Pero esa vida anterior, el tiempo que precede a cada existencia individual pertenece a lo invisible. Para Quignard, “solo lo anterior muele el pasado y devuelve su materia a la liquidez originaria” (2016, p. 57): es para él la noche uterina, el infierno prenatal de San Agustín, la pequeña infancia sin lenguaje, el mundo tibio, líquido, gozoso y aterrador que la domesticación de la consciencia ha borrado para siempre de la memoria y del lenguaje, pero que asedia nuestra humanidad y emerge insumiso en la imaginación poética, en los sueños, en el arte. Infantil e indomesticable, lo anterior brota en el lenguaje como *lengua apócrifa*, como resto del sentido útil que el inconsciente exhuma en el *indecible* del poema:

Ayer conocí el nombre secreto de mi casa.
Era ya al atardecer, y todos paseaban, por la huerta, el jardín, la calleja, donde las coliflores levantaban sus hermosas puntas y tazas de plata. Ya ardía alguna estrella, algún cometa y su cabello fatídico.
Entonces, tomé la lámpara, la más pequeña, y fui, en puntas de pie, hasta el armario. Busqué el libro, sigilosamente, pasé hoja por hoja; hasta que todo empezó a temblar como si estuviera por llegar la muerte, y todo se quedó inmóvil como si ya hubiese llegado. (...).
La tarde caía como si fuera un siglo. (JN, 32, p. 179).

La exhumación de ese indecible, abre en el poema el espacio de la *magia*, que según la antigua tradición de los nigromantes, es la ciencia de los nombres secretos: “Por esto, según la doctrina, la magia llama a la felicidad. El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpresado” (Agamben, 2005, p. 24), pues ese nombre secreto, aunque guarda poder de vida y muerte, permanece vacío, inaccesible. Ese anterior inaccesible que se cifra en el nombre, en el poema se revela como el *vértigo* que Lacoue-Labarthe (2009, p. 29) define como “una experiencia de la nada: del (no) advenir” propio de la nada, pues “como en cualquier experiencia, no hay en ella ninguna «vivencia», porque toda experiencia es experiencia de la nada”, como lo son en realidad, “todas las experiencias, infinitamente paradójicas, «imposibles»”, pues lo que “cuenta” el poema, lo que inventa como fábula no es nada, no es nada más que el contar mismo del tiempo desgarrado, exhumado de la noche *anterior*.

El vértigo de lo *anterior*, el abismo al que no puede asomarse la conciencia, permite pensar las antinomias temporales difícilmente asimilables al tiempo de la historia, pues una temporalidad poética como la de *Los papeles salvajes* brota o irrumpe, abre un paréntesis en la sucesión y suspende el sentido crónico. Es lo que permite que un “éxtasis del pasado” (la memoria fugitiva de la vivencia: *Erlebnis*) devenga “éxtasis del lenguaje” (*Erfahrung*),

es decir, el goce del volver a nacer en la lengua como cuerpo sin palabras. Como lo expresa Quignard (2016, p. 51): “no hay pasado que surja que no procure una sensación de nacimiento. Aun la imagen de un muerto (...) trae —con su grito— la alegría trágica de haber recuperado lo perdido”.

4.2.1. La niña en la edad del huerto

Sobre los primeros esbozos de un *tiempo anterior*, aun fuertemente tematizado (y que en libros posteriores se hace más sutil), observamos en *Humo*, operaciones explícitas que crean los paréntesis que señalan la suspensión del acontecimiento que no tiene lugar ni en el *pasado* ni *ahora*, sino que brota como una anterioridad invisible. El tiempo de la naturaleza es la primera alternativa de *otro tiempo* no antropométrico, pues ofrece un paradigma propio ligado a la repetición abierta a la contingencia de los ciclos vitales. En este libro, numerosos pasajes dan cuenta del interés por los extremos de la vida, por la consistencia o la realidad de la muerte como clausura: “La muerte aún no tenía realidad. Era una intuición, una angustia” (*H*, 1, p. 33); “Palacios surgían y se hundían a cada instante. Las mariposas nacían en el aire. Amarillas, negras, siniestras. Parecían antifaces volando de los muertos, demonios, calaveras sutiles” (*H*, 4, p. 42); “Quería juntar los pétalos, reconstruir la miel, sacarlo de la muerte, ganarlo para siempre, que no tuviera fin este poema” (*H*, 5, p. 47)⁷¹; “que alguien (...) dijese que era mentira; que una milagrosa cigüeña te hiciera nacer de nuevo” (*H*, 9, p. 52); “Y yo no puedo apagar tus alas. Y yo no puedo trizar tu muerte” (*H*, 15, p. 57). Pues simultáneamente, el tiempo consumado, el pasado ya cumplido, se renueva como potencia de “regreso”: “Aquella noche única, perdida ya en lo hondo de los tiempos, pero, siempre viva y brillante, como un astro, como un imán” (*H*, 7, p. 50); “Y entonces, será el reencuentro con lo que más amamos. Los cantos del reloj, las torres de cristal. Y vendrá gente de otro tiempo a mirarnos asombrada” (*H*, 10, p. 52); “Mira que estoy aguardando, mira que estoy de pie en el umbral, mira que estoy aguardando que retorne del aire tu trineo cargado de jacintos” (*H*, 13, p. 55); “El tiempo tuyo, el tiempo aquel, allá clavado, allá erguido, allá volado, siempre mármol y ala” (*H*, 14, p. 56). Estas imágenes que corresponden a la figura del regreso, constituyen formas sintagmáticas de lo anterior que, en *Humo*, cierran o abren los poemas, dándole al libro un

⁷¹ Los poemas marcados con un asterisco (*) forman parte de los veintiséis poemas que integran *Diadema* (2004), registro en audio de los recitales poéticos de di Giorgio. En el Apéndice se encuentran, ordenados alfabéticamente de acuerdo al inicio de cada texto, los códigos QR correspondientes a cada poema citado que permiten (al ser escaneados con un dispositivo móvil) redirigirse a una página Web donde puede escucharse la grabación del poema en la voz de la poeta. El inicio del poema del que en este capítulo citamos algunos fragmentos es “Deja tu comarca entre las fieras y los lirios...”

ritmo característico, y creando ya esas “zonas de pasaje” entre los fragmentos, que se multiplican en todos los libros y tejen la red de permanencia intemporal que amalgama la mentada unidad de *Los papeles salvajes*.

La de la edad, es otra de las figuras centrales del tiempo ligadas a lo *anterior* puesto que nos permite pensar en un entramado de temporalidades múltiples. En este poema de *Humo* de tono celebratorio, la voz poética plantea las condiciones necesarias para revivir “la edad anaranjada”, que inaugura la convocatoria de sus humildes testigos (el más pequeño y el más lejano) como única garantía pues no requiere fechas, anales ni efemérides. Se trata de una edad fuera del calendario y de la biografía pero que anticipamos “infantil” en su carácter atemporal, en la exaltación del asombro original que la precede. Ya hubo *edad*, ya hubo días anaranjados pero esa edad inmemorable precede al olvido de la infancia como umbral del lenguaje; se trata de una edad sin edad:

Para revivir la edad anaranjada, hay que convocar a todos los testigos, a los que sufrieron, a los que reían, y también al más pequeño y al que estaba más lejos.

Hay que reencender a las abuelas; que vengan con sus grandes cruces de canela y bien clavadas con aquellos clavos aromáticos, como cuando vivían alrededor del fuego y del almíbar.

Hay que interrogar al alhelí y acosarlo a preguntas, no vaya a perderse algún detalle morado. Hay que hablar con la mariposa, seriamente, y con los gallos salvajes de bronca voz y grandes uñas de plata. (...)

Y que vengan todas las cajas de papel de plata, y todas las botellas de colores, y también las llaves y los abanicos, y el pastel de Navidad parado en sus zancos de cerezas.

Para revivir la edad anaranjada, hay que no olvidar a nadie, y hay que llamar a todos. Y sobre todo al señor humo, que es el más serio y el más tenue y el más amado.

Y hay que invitar a Dios (*H*, 8, pp. 50-51).

La edad sin tiempo de lo perdido retorna como la naturaleza que renace: recomienza cada vez que emerge el goce subterráneo y anacrónico de lo *anterior*; forzosamente contemporáneo en su irrupción imprevisible y fulminante en lo actual. Esta conformación de una edad indiscernible, de duración indeterminada que no se corresponde a una etapa de la vida, es la que impide contraponer una voz adulta a una infantil puesto que la “edad del bosque” o “la edad del huerto”, “la edad en que las abuelas habían retrocedido a moradas de subtierra” (*H*, 5, p. 46), la edad incluso como *era*, no es traducible en años ni en etapas, no es evolutiva ni involutiva, es más bien *incommensurable* y la reconocemos *infantil* por su condición germinal, indeterminada, negativa. Las imágenes de esta edad se multiplican: “Era en la edad de los pinos. / Era en el tiempo del dulce bosque. / Era al caer de la tarde” (*P*, 5, p. 23); “Niña, niña mía. Prende otra vez tus párpados. Tu edad ha vuelto” (*H*, 13, p. 55); “No olvido tu tiempo que es mi tiempo, oh, pequeña adolescente frutal” (*H*, 14, p. 56); “Yo soy de aquel tiempo, / los años dulces de la Magia” (*JN*, 1, p. 161); “era todavía una niña, en la edad del huerto” (*JN*, 10, p. 167). Y una edad, está siempre ligada a un país,

pues como afirma Barthes “no hay más país que el de la infancia”: “Al asomarme, te vi, rocío, y recordé el país de antes. / Antes es el más hermoso país” (*LPS*, p. 236).

En los primeros libros, el tiempo discursivizado y sus derivas es una preocupación constante, pues no solo abre una dimensión de edades sino que mide las horas y los años por fuera de la norma sexagesimal, o crea “dispositivos” que marcan la hora única de la sincronía. La espera y el deseo inventan formas para prolongar indefinidamente el tiempo de la fábula, tiempo cuyos relojes son caracoles, flores, hojas, frutos, panes, lunas: “Se calló la dalia (...) dejó de girar, se paró su reloj, se pararon los enormes minutereros rosados” (*M*, 5, p. 113), “Cuando nacían las violetas, mi madre sollozaba; detenía todos los relojes, para encender el de la música” (*M*, 35, p. 130); “Era la hora de los panes y de la lámpara” (*JN*, 11, p. 167); “compañero de porcelana, / reloj de miel” (*M*, p. 137), “perdí mis trenzas, estoy desnuda, se cayó el sándalo de los medallones, la luna paró sobre las chimeneas su trineo de coral” (*H*, 5, p. 47); “Y será la hora en que la abuela ambule en torno a la casa palpando con su mano de almíbar, su mano encendida y segura, el perfumado limón, el maíz rojizo, el pequeño monstruo, sabroso y pálido” (*H*, 16, p. 53); “Antes de que cayese la chimenea y el viento se transformara en huracán, cuando todavía vivían las dalias negras y rosadas” (*JN*, 8, p. 166). O la síncopa del presente que se reparte entre el pasado narrado, el retorno y la eternidad: “Me acuerdo de la eternidad” (*HV*, 35, p. 108); “Pero, voy retrocediendo hacia ti, / voy avanzando hacia ti. / Te veré en el cielo. / No puede ser la eternidad sin ti” (*GH*, 19, p. 151); “Yo sé historias. Del tiempo de los abuelos. Del tiempo en que la casa era más grande y tenía chimeneas rojas. Del tiempo en que el bosque era más grande, y los lobos llegaban aullando hasta la casa” (*P*, 3, p. 20).

En el poema, lo *anterior* se realiza en detalles fantásticos, relatos increíbles, recuerdos inventados. Si el pasado vuelve en la memoria voluntaria, lo domina primero una exaltada voluntad de goce que lo reinventa. El tiempo marosiano resulta pues del cruce entre el pasado-pasado y la renovada actualidad de esa anterioridad *fulgurante* y *extraordinaria*, pues lo anterior in-orientable funda lo contemporáneo como una pulsión “más repentina que lo actual” (Quignard, 2016, p. 34), que fulmina como un rayo el cuerpo del pasado, lo arranca de la sucesión y lo destina a la escritura:

Nunca me propuse ser escritora, me di cuenta que lo era. No se trata de un trabajo, ni siquiera de un aprendizaje. Cuando a los veinte años miré mi niñez, apareció eso fulgurante, extraordinario, inagotable. Se desplegó de una manera infinita que ya nunca pude detener (NDM, pp. 50-51).

El recomienzo o reinauguración del pasado, cobra un valor especial en el poema cuando se convierte en paradigma de la escena inaugural que tiene a la niña de los poemas como

protagonista de un instante de revelación, a la asunción, trágica o heroica (casi sacerdotal), de la tarea de custodia de la memoria familiar, de la misión de escritura que la convierte en la “testigo, sensible y ardiente, de todas las cosas” (NDM, p. 67):

Soy siempre la niña a la sombra de los durazneros de mi padre. Los duraznos ya están oscuros, ocres y rosados, ya muestran los finos dientecitos, la larga lengua de oro, las manzanas y las peras aún son verdes; en su follaje me refugio (...).
Y yo estoy ahí, oculta en medio de la fronda. Los duraznos son como siniestros pimpollos de rosa (*HV*, 17, p. 97).

La escena no se trata del recuerdo “limpio”, retrospectivo, de “la niña a la sombra de los durazneros”, porque lo que vuelve es la escena donde el Edén se corporiza como ese “entre” el horror y la maravilla en el que transcurre *Los papeles salvajes*: “Mi protagonismo era como testigo: las cosas pasaban, yo las miraba en profundidad, con una atención extrema y dolorosa” (NDM, p. 67). Lo cotidiano toma un aspecto inquietante: entre los *duraznos* y los *pimpollos de rosa* hay una nueva distancia, que inaugura el calificativo de “siniestros”, que los equipara y ensombrece su familiaridad. La niña de los poemas acepta allí mismo el desvío quiasmático del tiempo, del sentido y de la materia ambigua de las cosas. El tiempo se desgarrar, pues el texto no pone la infancia “por delante” como recuerdo preeminente ni como lugar de enunciación, sino que desarticula la progresión, la deja *fuera del tiempo* mensurable para ingresar en una variante del tiempo de la naturaleza que rige lo viviente no-humano.

En la poesía de Marosa no hay una atención particular a los ciclos naturales como un dictado inapelable de la existencia, pues su interés no es naturalista, ni vegetalista ni animalista. La presencia de la naturaleza se vincula más bien al asombro, a la incesante y renovada maravilla del mundo, afín a lo que advierte Quignard (2016, p. 55) que resurge en lo *anterior*: “En cada estación, durante la contemplación de lo que surge, el alma recapitula. (...) Cada pimpollo de lilas es revisitado por todas las lilas vividas anteriormente. Cada hoja nueva lo renueva todo. Cada folio nuevo dentro de los libros recomienza absolutamente”.

La niña de los poemas recomienza cada vez la edad sin tiempo del huerto, al igual que cada flor, que cada fruto, revisita los estados anteriores o la memoria de la materia sin saberlo: cuanto más nueva, más antigua. La anacronía que indica una mezcla de “diferenciales de tiempos”, es definida por Didi-Huberman como un emerger tardío que se manifiesta como un *síntoma*, que “interrumpe el curso normal de las cosas” (2015a, p. 14) en tanto sobreviene a destiempo. El anacronismo revela un tiempo complejo, impuro, pues constituye “un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos” (2015a, p. 39); en tal grado se remonta su heterogénea multitud de capas, que renueva la felicidad de

reencontrar algo que ni siquiera se sabía perdido: cada poema, cada fragmento, reencuentra lo perdido, recomienza continuamente. No se trata de detener el tiempo sino de hacer otro tiempo dentro del tiempo y hacerlo correr por surcos paralelos: “No quiero detener el tiempo, esa especie de hijo extraño de la eternidad; mientras esta parece ser blanca e infinita, el tiempo semeja tener algo de hueso y sangre, y vivir y latir con nosotros. Hay que jugarse con él y en él” (NDM, p. 131).

4.2.2. La coleccionista de antiguallas

Esta forma en que el tiempo se juega en el poema, convoca otra figura fundamental del poema: la “antigualla”, y lo que ella guarda, que no es la imperturbable eternidad de la muerte sino la síncope, la contracción momentánea de tiempos de la que resulta la aparición repentina de un síntoma, es decir, “la irrupción en el curso normal de la representación” de “lo *heterogéneo*, de la disparidad del tiempo” que es en sí el *anacronismo* (Didi-Huberman, 2015a, p. 65). En este sentido, la poesía de di Giorgio, es anacrónica, pues aquí *anterior* es sinónimo de *anacronía* (Saint-Onge, p. 172), y a “la anacronía en estado puro se la llama también lo imaginario” (Quignard, 1999, p. 490).

Esta figura abarca las múltiples reliquias del poema que refieren tanto al mundo de la materia sensible y de los objetos que “colecciona” con fruición la voz poética, como a las imágenes que le dan al poema su carácter anacrónico. No son adornos ni meros bibelots intercambiables de una escenografía pretenciosa ni el telón de fondo alusivo a una clase, a cierta ruralidad burguesa; por el contrario, son piezas únicas a partir de las cuales es posible “reconstruir” el mundo que la niña de antaño va a habitar de nuevo:

Aquellas botellitas de perfume, aquellas botellitas color oro, color limón de oro, color perfume, aquellos porroncitos diminutos, aquél sándalo, aquella clavelina, esa violeta, pesaban como un higo, como un solo grano de uva, rojo y rosado y color oro, como un grano de uva roja y rosada y color oro aquellas botellitas increíbles. En torno a ellas reconstruyo la casa.

¿Dónde habitarán ahora? ¿Sólo en un recuerdo, en un espejo, en la fotografía más vieja? A veces, transitan por el aire, las conozco; se dirigen allá, llegan a aquel lugar estratégico. Y mis trenzas de antaño las encuentran. (*HV*, 12, p. 95).

Si la naturaleza marca el tiempo con relojes orgánicos-vegetales que reinician la vida cíclicamente, la vida social, la vida común tiene dispositivos que también marcan tiempos, edades: las botellitas, las piñas, los velos, los platos, las tacitas, las viejas almendras. No hay en los poemas una sola preferencia, puede ser un pequeño objeto lujoso, una joya, la vajilla de porcelana, o puede ser una nuez, los frascos de dulce de la abuela. Cada uno de estos múltiples objetos construye la escenografía permanente de *Los papeles salvajes* y cumple un rol fundamental en los textos pues, como imagen anacrónica, “desborda el

tiempo pacificado de la narración ordenada” (Didi- Huberman, 2005a, p. 66). Cada objeto, desde las delicadezas de la vida doméstica a cada osamenta espectral que se levanta de la muerte, es una huella material del pasado y un exvoto; es un vestigio de las ruinas del tiempo que trae consigo el incendio prenatal, el infierno prelingüístico de la infancia, la fantasmagoría originaria, los sueños de otras vidas:

¿Qué pasa en aquella hora? Los caballos empiezan a resucitar. Los antiguos, de labranza, juntan los huesos, el negro cuero, los dientes niveos; ya tiemblan, revolotean, ya marcan el paso en torno a los huertos. Viene rumor de antiguas cenas; el fantástico apio abre su cabello de colores; la cebolla de ojazos azules, me mira dulcemente, y el melón como un perfume macizo. Reaparecen los tíos y sus peones, cuentan los surcos, ordenan el trabajo; al pie de la casa que se yergue toda, el abuelo da la voz de mando. Vuelven las nubes del sur, leves como el humo, siempre de sur a norte...

Mamá saca del aparador mi corazón de niña, pequeñito, y late todavía. (GH, 13, p. 147).

Incluso el corazón de niña y las trenzas de antaño son antiguallas, son los “sordidísimos” despojos del cuerpo de la infancia que se redescubren en fragmentos fósiles de sí mismos, que se convierten en *suo-venirs*, es decir, en “recuerdos” de lo que vuelve subrepticamente, por *debajo* de la superficie del fenómeno. No se trata de la acumulación supersticiosa de fetiches; se trata, en cambio, de la relación *entre* las cosas, del con-*tacto* entre materias y su sintaxis afectiva.

El procedimiento opuesto al de *fetichización* (volver abstracto y misterioso un objeto sensible), es el de *reificación*, que consiste en mostrar “la realidad espacio-temporal a la que llega la abstracción en cuanto tal, es decir, comprueba la existencia de abstracciones reales”: mientras “el fetichismo hace pasar lo empírico por trascendental, la reificación culmina en la revelación empírica de lo trascendental” (Virno, 2004, p. 148). Lo que está *reificado*, dice Virno, no son las cosas en sí, sino el *entre*: “la cosa de la relación”; es lo que hacen los niños con los objetos llamados “transicionales”. Virno toma la idea de Winnicott que señala que son transicionales todas las cosas cargadas de *actividad lúdica* (una muñeca de trapo para el bebé, un mazo de cartas para el jugador):

Los objetos transicionales, o sea las cosas de la relación, no son un adorno exclusivo de la primera infancia. Se hacen valer, por el contrario, a lo largo de toda nuestra existencia: no son un episodio cronológico, sino una perdurable modalidad de la experiencia del animal humano (Virno, 2004, p. 154).

El objeto transicional marosiano es todo aquel vestigio anacrónico de lo perdido, toda esa materia cargada de anterior. Es decir, como señala Virno, no son los episodios cronológicos que los anclan a la añoranza del pasado. Lo que trae consigo la abundante antigualla marosiana son recortes anacrónicos como emergencia del síntoma, fragmentos deshilachados, imágenes supervivientes de una anterioridad en la que se yuxtaponen contemporáneamente capa tras capa de tiempos heterogéneos, de historias no contadas:

“Anoche vi otra vez la cómoda, la más antigua cómoda, 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”(HV, 9, p. 94).

¿Qué *reifica*, entonces, la poesía marosiana con fruición? ¿Qué afección, qué “entre” supervive de las imágenes que evoca? El funcionamiento de la temporalidad de *Los papeles salvajes* recae en esta figura, pues la densidad de *anterior*, el *coup de foudre* de lo contemporáneo que abre un pasaje inmediato hacia el presente, no son más que las capas de anterior que cada objeto acumula como anacronía. El efecto de la figura de la antigüedad bajo la forma de “objeto transicional” es justamente el goce intenso del pasado reencontrado que no ha perdido sin embargo el misterio que lo anuda para siempre al deseo irresuelto de volver, que no ha acertado su inconmensurable distancia, pues “el pasado no goza de la antigüedad sino de la fuente” (Quignard, 2016, p. 49), y esa fuente permanece siempre inaccesible. Como señala Didi-Huberman (2015c, p. 197), la infancia, “no es juventud, es antigüedad”, puesto que cuando el poeta habla de un *recuerdo de infancia* ese regreso al pasado es “siempre más viejo que nosotros mismos y que nuestras propias infancias”.

La voz poética se aferra a un mundo de objetos fantasmales, pero no a cualquier objeto; son objetos amados porque transitivamente aman la relación ausente: aparadores poblados de tacitas y roedores son los improvisados altares domésticos y los sagrados manjares consagrados al iterar ritual de lo inmemorable, al gozo intolerable de la pérdida que evocan. La fascinación de ese mundo es que las cosas traen consigo a los muertos, los parientes, los amigos, las fiestas:

Me parece que es noche de Reyes.
(...) suena lejana música de vals, y salen a bailar las golondrinas y los emperadores. Hasta que la nuez cantora calla y el pájaro del grillo también.
En uno de esos segundos se duerme mamá; no debiera, pues, vino una rata nobiliaria; tenemos visitas en el aparador. (...)
Y todo el jardín y el firmamento están llenos de ricos pasteles cargados de cirios; (...)
Mis animales de antes resucitan. Vienen de lejos, de allá, a traerme juguetes (M, 5, p. 113).

A veces esta transitividad de los objetos se hace más explícita, más elegiaca cuanto más evidente es esa relación. Aquí la voz poética evoca un añoso magnolio que Marosa misma reconoce como una figura totémica del pasado:

Árbol de magnolias,
te conocí el día primero de mi infancia, a lo lejos te confundes con la abuela, de cerca, eres el aparador de donde ella sacaba el almíbar y las tazas, (...)
Eres la abuela, eres mamá, eres marosa, todo eres, con tu juventud eterna, tu vejez eterna, niña de Comunión, niña de novia, niña de muerte (...)
Estuvo oculto en tus ramos el Libro del Destino.
Te has quedado lejos, te has ido lejos.

Pero, voy retrocediendo hacia ti (...) (*GH*, 19, p. 150)

4.3. *Terra invisibilis*: El trasmundo y la atopía del origen

Tierra invisible e incompuesta: son las palabras que Agustín toma del Génesis en el *Libro XII* de sus *Confesiones*, para referirse al origen. Pero, ¿en qué lugar es posible ubicar ese origen? Agustín acude a la palabra divina como garante de la idea de una tierra anterior al principio, y que Quignard (2016, p. 41) reelabora e interpreta:

El tiempo es nuestra *terra invisibilis*. (...) Tierra invisible desde el principio (...) *antes* del cielo corpóreo y su extensión azul, *antes* de la creación del mar y de la tierra visible, sus bosques, sus montes, sus cumbres, el tiempo está en el límite del origen, en la frontera del abismo.

El origen es, desde su mirada, el límite de un abismo de tiempo. ¿En qué lugar ha tenido origen la vida? ¿Dónde ubicar el comienzo de todo? Como señala Agustín, antes de la tierra indiferenciada y caótica del inicio bíblico, solo había tiempo, que era asimismo indiviso. En tal sentido, ese tiempo incontable, como una *tierra invisible* puede estar en cualquier lugar y en ninguno: se trata de una tierra nómada como el deseo que se traslada con el deseante. La *tierra invisible* de la que hablaba Agustín, en la interpretación de Quignard (2016), es el tiempo ácrono que está fuera de toda previsión histórica del que nunca participamos. Se trata pues de la *anterioridad invisible* de la que los nacidos somos frutos extraños, inexplicables, involuntarios: “la sociedad en la que vamos a ingresar, la lengua a la cual vamos a obedecer, la duración que vamos a experimentar, la Historia en la que vamos a sumergirnos, son anteriores a nuestra concepción” (2016, p. 23). El origen sexual e irrevelable que nos constituye, sostiene Quignard, se compone de “fragmentos de imágenes impulsivas o compulsivas, o más sencillamente, pulsionales, espontáneas, de un segundo o dos, mediante las cuales el tiempo se precede a sí mismo en lo invisible. Somos los brotes de la anterioridad invisible” (2016, p. 23). Lo que aflora en el poema marosiano son los vestigios, los fragmentos de esa *anterioridad invisible* que vuelven en la imagen que es su modo de volver, su supervivencia:

Te me has ido de otoño y de noviembre. (...) ¿Por qué abandonaste tu castillo entre los robles y las lilas, entre cedros y colmenas, y los ocultos nidos donde venían a guardar sus huevos los pájaros del campo? (...) ¿Por qué has dejado lo que más querías, lo que era más tuyo? (...) ¿Dónde van tus pasos ahora, tus alas y tu tenue aleteo? ¿Dónde prendes tus cirios con sabor a miel, tu manzana de dulce, tus mariposas con grageas en el ala?, oh, mi irisada muchacha, mi amiga pequeña, mi misteriosa hija, crecida en la madera del bosque, en una hoja de muérdago, en un aire de Navidad (*H*, 11, p. 53).

El tiempo y el espacio anterior, el más íntimo y más propio, se funden en el melancólico reclamo de un regreso plagado de preguntas. Quignard vincula inmediatamente esa tierra invisible y atópica de Agustín a la pregunta por el origen sexual, que señala para él la más

profunda e inagotable fuente de lo *anterior*. Si a lo que se refiere Agustín es al origen del mundo, al que se asocia por excelencia la noción misma de origen, Quignard anuda este origen universal al origen sexual individual, que para cada nacido constituye su propia *tierra invisible*, caótica, emergente e irrecuperable de la que provenimos. Sin embargo, debemos recordar que esta *anterioridad* no es nunca histórica, fechable, pues se encuentra fuera de la línea de retrospectiva.

En la poesía, esta “tierra invisible” recibe varios nombres pero alude siempre a la misma utopía del “paraíso perdido de la infancia” que adquiere, en la repetición y el recomenzar incesante de la escena del regreso, el carácter de figura. Se trata de una figura del origen como utopía que reconocemos como un no-lugar. En la poesía marosiana, a la figura del paraíso perdido, le damos el nombre de “país de antes”, “jardín natal” o “*trasmundo*” y su dominio alcanza a todas las dependencias de su geografía imaginaria. La figura del “país de antes” se articula en todas las variantes que señalan un lugar al que es imposible volver y que dibujan círculos concéntricos en torno a los personajes. Partiendo del núcleo próximo e íntimo de la casa, se expande hacia el jardín, luego al huerto y de allí al bosque: cada espacio abre una afuera en el afuera, un espacio de deseo, de transgresión y de extrañamiento. Este “País de antes” puede ser tanto una idílica comarca abandonada a la que se desea volver o un país de muertos, país salvaje o animal del reencuentro definitivo.

Este poema entrecruza acaso las dimensiones históricas y de *anterioridad* irremontable cuando propone su idea de regreso que torsiona su rumbo en un punto de indiscernible frontera:

Oh, volver a la propiedad familiar, a la tarde cruzar el campo donde la hortensia levanta su cara de humo, de pluma, su cabeza murmurante, su sombrero de vidrio, de turquesas, dónde nace la honga feroz, la seta de venenosa espuma, cruzar los campos durmiendo, con los ojos bien abiertos, bien cerrados, sin equivocarse nunca, sin caer sobre las zarzas, las fogatas, los otros seres que van por el campo soñando, hasta la ciudadela siempre visible y perdida, entrar en ella, cenar, pecar curiosamente.

Años sin fecha, cerrados como pastos, la neblina (*JN*, 23, p. 174).

Como la neblina y los pastos, el tiempo se cierra en una anterioridad espesa, indiscernible (“años sin fecha”). La voz poética busca el camino hacia la ciudadela perdida. El poema, por momentos, pareciera remitirse a un pasado cierto (pasado-pasado) o al menos entrevisto entre la neblina o los pastos que son barreras difusas, móviles aunque luego resultase idealizado. Sin embargo, en un comentario biográfico sobre aquello a lo que da vida en su poesía, Marosa nos pone sobre aviso de la naturaleza del desgarramiento espaciotemporal de su escritura: “cuando yo nací había comenzado a desmoronarse el jardín; mientras los otros naranjales estaban en su esplendor, el nuestro caía bellamente carcomido por fantasmas y

ratones brillantes” (NDM, p. 37). Esta clave de lectura resulta reveladora: el tiempo de la ruina o el tiempo *en ruinas* ha comenzado antes del pasado temporal; es ante-biográfico, la decadencia del jardín real es anterior a la del soñado o viceversa, lo mismo da. Lo *anterior* marosiano, *su anterior*, no es el del pasado idílico (histórico o no) perdido y añorado: antes bien es ya parte de las ruinas, y esa certeza traspasa todo con una vaga melancolía de lo que está más allá de cualquier retorno, fuera del alcance de cualquier remontarse que no sea imaginario. El “ya hubo un día” que evoca el “*jadis*” quignardiano es lo perdido antes de su pérdida, la nostalgia prospectiva, ruina sobre ruinas que ya resulta irreconocible. El deseo de *volver*, como tal, nace ya desgarrado, como una nueva pérdida de lo ya perdido. Sobre este movimiento de la pérdida y recupero del espacio en el *volver*, este poema resulta paradigmático:

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 abajo 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 (*HV*, 5, p. 92).

Este retorno, a diferencia del que presenta el poema de *JN* que citamos antes, evoca de forma atípica en di Giorgio, la visita de una ruina del pasado-pasado: el espacio abandonado y derruido de la casa familiar, que se corresponde, en la biografía, con la primera casa que la poeta habitó en su infancia con sus padres y sus abuelos.

La voz poética explora aquí la retrospectión “lineal” que le permite comparar un estado anterior de la materia con el actual: “realicé el retorno”, “mi jardín está abandonado”, “adentro me recibieron el césped y la soledad”. Sin embargo, lo anterior como dislocación del tiempo-espacio, cuya actualidad irrumpe en fragmentos anacrónicos, se hace presente, casi al descuido, en la imagen del hongo en el que ha devenido el abuelo muerto décadas atrás.

La imagen del hongo, evoca la alquimia positiva de la muerte en cuanto presenta la transformación de la materia orgánica en otra forma de vida. Es tarea de la imaginación poética y de la ficción enmendar esa primera gran imposibilidad de acceso a lo anterior: el regreso de los muertos. Pero lo hace, como sugiere Foucault, “como palabra del afuera, acogiendo en sus palabras al afuera al que se dirige” (2004, p. 29). La casa está en ruinas, no queda piedra sobre piedra y sin embargo, como lo afirma la voz poética, esa gran seta

creciendo entre los escombros de lo que fue la casa familiar, es sin dudas, el abuelo que ha vuelto pero ya distinto, olvidado ya de todo, pues también su memoria, toda la memoria de esos vestigios, está en ruinas. Aunque elocuente y profundamente significativo en el conjunto, este poema señala una singularidad un tanto infrecuente en esta poesía: la decepción, la derrota realista ante la tierra arrasada que sin embargo se evade de esa rudeza, o lo intenta aquí en la imagen del abuelo-hongo, que más que un mensajero de la muerte, es el mensajero, un tanto indiferente, de la vida del trasmundo (ese trasmundo que es el reverso solo aparente de este mismo mundo, como en la cinta de Moebius). La autora también advierte esta tensión quiasmática entre realidad y fantasía cuando señala:

no hay ni arriba ni abajo, lo que está atado volará, lo que está volando quedará fijo, decía la Tabla de esmeralda. Pero la poesía hay que hacerla andar, también, y eso pude hacerlo sólo en una gran ciudad como Montevideo. Si me fuera al jardín natal, sería todo maravilloso pero de algún modo sería también un suicidio (NDM, p. 121).

Aunque ello no se expresa como estructura, ni como un proyecto de escritura deliberado, podemos advertir que el espacio marosiano se extiende en círculos concéntricos que van desde la casa al bosque pasando antes por los umbrales del jardín y el huerto que señalan la distancia respecto del núcleo familia-hogar. Sin embargo, la escena marosiana nunca o casi nunca es citadina, urbana. Si hay acaso un círculo mayor que incluyera la ciudad, se trataría del círculo que desborda el encuadre del poema: como lugar del exilio del paraíso está fuera del mundo del texto, es diacronía desencantada; está fuera del tiempo de la fábula: “Yo no me manejo bien en la metrópolis (...) nada de lo que escribo en mi poesía le pertenece” (NDM, p. 121). Entre el hecho fáctico del regreso y el retorno al *jardín anterior*, se trama en la poesía marosiana la torsión del quiasma que convierte en motivo la “composibilidad” de *volver ahí*.

4.3.1. Historia del jardín en llamas

En el poema, espacio y tiempo se construyen mutuamente, se entretienen en la escritura formando una *trama* y una *casa* única: “el lenguaje es la *casa para todo lo que ya no está*” (2016, p. 41), dice Quignard. En este otro poema, se pone en evidencia que el jardín no es más que la “historia del jardín”:

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, a 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 (*JN*, 3, p. 162).

Lo que hay para decir sobre el jardín (la enumeración de acontecimientos y visitantes) son capas de tiempo sedimentado que el sujeto poético está “mirando pasar” simultáneamente en “una tarde”, que sin embargo se desdibuja, y amalgama esas capas de tiempo indiscernible sobre el mismo cambiante escenario.

De manera coincidente con una concepción de origen atópico, la propia Marosa es consciente de este carácter de su poesía. En una de sus últimas entrevistas, en 2003, señala: “El mío es un decir atemporal y casi diría que, a-espacial, aunque el espacio estaba ahí. Como signo de infinitud, como prueba de que aquí puede pasar todo, que todo es *maravillante*” (*NDM*, p. 157).

En *Los papeles salvajes*, resulta irresistible hacer ese vínculo. En el libro es tan poderosa la gravitación del tiempo que arrastra consigo la noción de espacio. ¿Dónde transcurren los “papeles salvajes”? ¿Hay finalmente un lugar geográfico a donde enclavar el paraíso? ¿Dónde está situado lo *salvaje*, esa suerte de Edén personalísimo que coincide con los clichés del destierro, de la caída, de la pérdida del paraíso? ¿De dónde provienen sus criaturas, su abundante parafernalia? Como hacer poético, como trabajo de escritura, el procedimiento tiene su propia historia:

andando el tiempo, siendo yo adulta ya, al cruzar nuestro campo empecé a encontrar otras apariciones, y las coloqué en aquel tiempo y se fueron imbricando con los recuerdos de la infancia. Hoy lo miro y parece que todo sucedió entonces... Cosas de un tiempo, que sin pretender hacerlo, se situaron allá. Ese campo inicial se fue y se va poblando y repoblando cada vez. Siempre me pasa lo mismo, no hay divergencia entre el espacio y el tiempo. Al contrario, se acomodan por sí mismos (*NDM*, p. 44).

Cuando un entrevistador, en 1973, le propone decidir qué expresa mejor su obra, si la relación entre “infancia-paraíso perdido” o “infancia-máscara de la perversión”, la poeta responde: “Paraíso pero no perdido. Soy —como cuento en *Historial de las violetas*— la misma niña a la sombra de los durazneros de mi padre” (*NDM*, p. 18).

¿Qué significa para la definición del espacio en el poema marosiano, que el paraíso que canta no está perdido? Lo que quizás significa es que el paraíso ya estaba perdido, que antes que el propio paraíso, *ya hubo antes* paraíso-perdido: lo que se sigue perdiendo es la pérdida misma, la herida melancólica de lo anterior.

Cuando Marosa señala en sus entrevistas que la poesía es “a-espacial”, asegura también que “el espacio estaba ahí”. Ni perdido ni inexistente, el paraíso marosiano está “ahí”, o quizás más “allá” a donde lo ha arrojado el destierro del tiempo irreversible. Sin

embargo allí o allá, el operador, el *shifter*⁷² evidencia cierta fluidez y cercanía que sin embargo saca “eso” del discurso, lo pone entre paréntesis en “lo borroso de la diferencia” (Barthes, 2018, p. 212). Ese afuera que abre el poema en ese destierro, ¿es el *trasmundo* que evoca el poema a menudo? Se trata del mundo de la materia disuelta en el lenguaje, en su *afuera*: es el des-territorio del signo vacío, del extrañamiento.

A propósito del afuera como extrañamiento Blanchot observa: “Pensemos en el extrañamiento. El extrañamiento no sólo es la pérdida del país, sino una manera más auténtica de recibir, de habitar sin hábito. El destierro es una nueva relación con el *Afuera*” (1970, p. 482). Así, el afuera, es y no es un destierro, un paraíso perdido. Ni negativo ni positivo, el afuera es lo neutro de una nueva forma de relación en la que se trata de habitar un espacio que no es tal.

El destierro del paraíso que presenta *Los papeles salvajes* se recibe en el poema como el *afuera* que es preciso habitar de otra manera. En tanto “invisible” o atópico, la tarea de “volver al jardín natal” en *Los papeles salvajes*, es un anhelo que no termina de cumplirse, de allí la necesidad de recomenzar la escritura de ese lugar-sin lugar del deseo que no llega a delimitar nunca sus fronteras. ¿Cómo abarcar con el lenguaje lo que desde la experiencia muda de la infancia no necesitaba de la lengua articulada para entrar en la intimidad de ese conocimiento pre-conceptual? El sentido finalmente no triunfa ni fracasa sino que reorganiza sus formas, insiste en el lugar del goce:

Aun detrás de la lluvia escucho a los cañaverales de la infancia, las gallinas que ponen huevos de oro, o blancos como el azúcar, y llaman a gritos a mamá; todo lo que no está escrito; papá detrás del carretón, el caballo viejo, rosado y gris, que trabajó durante tantos años, y luego, siniestramente, vendieron. Las cosas todas de la casa, las rosas de la casa, una a una, las granates y dulces como pasteles, las blancas que parecen de mármol, y son de los mártires y los héroes, las amarillas que arden como miel, y las rosas rosadas, extremas de los amores increíbles, de los homosexuales. Las cosas de la infancia, las rosas de la casa, una a una, levantó otra vez, en el armario, la rosa blanca de mamá (*GH*, 23, p. 152).

El inicio del poema nos pone sobre aviso de que aquello que se escucha viene de más allá de este mundo, viene de *afuera*. Debemos suponer que “todo lo que no está escrito” no es finalmente lo que se llega a enumerar aleatoriamente, clandestinamente (los huevos de

⁷² En la entrada “El shifter como utopía” de *Barthes por Barthes*, el autor define el *shifter* como “un medio retorcido —suministrado por la lengua misma— de romper la comunicación: hablo (...) pero me envuelvo en la bruma de una situación de enunciación que les es desconocida”. Se trata de “fugas de interlocución” a las que llama: “operadores de incertidumbre formados en el plano de la lengua misma: *yo, aquí, ahora, mañana, lunes, Jean-Luis*” (Barthes, 2018, p. 211).

Ser el *Da* (*aquí, allá*) del *Dasein* heideggeriano, el “ser-ahí”, es la apertura del *ente* a su ser en el mundo. Ese *ser-ahí*, es para Heidegger, precisamente ‘*Ἀλήθεια*, (alétheia): develamiento, apertura (Agamben, 2008, p. 18). La experiencia de la negatividad revelaría el sentido ontológico de la negatividad existencial del *Dasein*, es decir la posibilidad de la imposibilidad de la existencia en general.

oro, el caballo viejo, papá detrás del carretón, las rosas, “de los amores increíbles, de los homosexuales”), sino algo más que no alcanza a la escritura (las cosas de la infancia, de la casa) cuyo grano fino escapa a la criba de las generalizaciones. Como señala Foucault sobre la ficción en Blanchot (2004, p. 28-29):

La ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí su parentesco profundo con el espacio, que, entendido así, es a la ficción lo que la proposición negativa es a la reflexión.

En el poema marosiano, aunque diferente al cuento blanchotiano que analiza Foucault, tampoco se trata de hacer ver lo que no está sino justamente de señalar su ausencia, el vacío que revela esa huella de anterior pero poblándolo de objetos, de seres igualmente evanescentes, fantasmales. Se trata de que lo visible en lo invisible *brille por su ausencia*.

No es deseo de recuperar lo perdido sino deseo de volver a donde nunca se estuvo, de hacer visible el lugar de la pérdida, visibilizar la desgarradura. Insistentemente Marosa señala su origen como una fuente ancestral desconocida: no es el deseo del exiliado de volver al lugar abandonado sino un deseo de anterior que estremece el tiempo crónico, la atracción de “la noche sexual”, el insondable silencio que precede a la vida:

Deseo intensamente tornar a mi origen: Italia. O quedarme para siempre mirando el lago Tiberiades. O permanecer acá. Quiero estar en todos lados. Yo tengo algo en mi contra y en mi favor, o en mi favor y en mi contra. La gente me identifica enseguida. Me fija la mirada. Como si fuera un ser bajado de la luna. Y esto, desde la escuela, cuando iba con el delantalito hilos rizos (NDM, p. 37).

Esta indecisión, la insatisfacción del *retorno* tiene que ver con que ese lugar “no está sobre la tierra”. En la “posición infantil” que demanda el *regreso* que veíamos antes, la búsqueda incesante de esa tierra invisible adquiere el carácter de *utopía*. La reversión no solo intenta regresar en el tiempo, también intenta, volviendo sobre sus pasos, encontrar el lugar perdido. Por eso, como señalábamos en la introducción del capítulo, el regreso a la infancia tiene un carácter utópico que demanda una serie de exigencias. ¿Qué tipo de utopía presenta este regreso al lugar de la infancia? Justamente la posición infantil de la utopía concluye en la aporía. La utopía del retorno a la infancia resulta en si misma imposible porque no hay ningún lugar al cual volver, porque ese lugar es invisible, es tiempo evaporado.

La *utopía* es literalmente “sin lugar”. *Volver* a la infancia, metafóricamente o no, implica asumir la evidencia de que no hay retorno real posible. Como señala Barthes en el *Discurso amoroso* (2011, p. 555), entre los rasgos figurales del ir “hacia la infancia”, la utopía total del enamorado es el “proyecto inmortal” de volver a la infancia, pues allí se condensa el doble carácter utópico de ideal irrealizable y de tarea futura. Pero si no hay lugar al que

volver la infancia debe inventarlo. En tal sentido, la infancia es *citerea*. Veamos este fragmento inicial de un extenso poema de *Humo*:

Un ratón de fina plata, uno de esos animalitos blancos y menudos que viven cerca de los tarros de azúcar, de los frascos de licor, volando sobre su esquí de almendra, nos guiará a la ciudad antigua, al viejo país del que un día partimos tú y yo (*H*, 10, p. 52).

La utopía del enamorado, sostiene Barthes (2011, p. 556), es llegar algún día a la isla Citerea. Se trata de un mito que cultivó el barroco como imagen cabal de la libertad amorosa y sexual. Según el relato era el lugar donde había atracado la Venus marina y remite al olvido del origen, al cultivo del placer múltiple y de la plenitud amorosa. El citereo es un peregrino del amor, el utopista de la libertad amorosa.

En este peregrinaje, el origen deviene lugar nómada: es “el origen que se lleva consigo”, en el “lugar-sin-lugar” de la vida orgánica y la Naturaleza, a partir de la que se expresa la obstinación sexual marosiana y su disposición *perversa polimorfa*.

Si la infancia es fatalmente *sin-lugar*⁷³, objeto de un destierro irreversible, resta como sobrevivencia, como huella inmemorial que denuncia una incomodidad difusa e ignota que no puede ser resuelta en el lenguaje: en ese vacío, en ese “vértigo de la memoria”, se *hace* el poema (Lacoue-Labarthe, 2009, pp. 28-29).

4.3.2. Volver al cuerpo de la infancia

El “volver a la infancia”, aun sin un lugar al cual volver, pone aún, según Barthes, otra condición: la *renuncia a la genitalidad* que “pone por delante” la sexualidad como disposición *perversa polimorfa* del niño en detrimento de la sexualidad normal adulta. En tal sentido, Barthes advierte que el placer neurótico es un placer infantil. Acaso la poesía marosiana se escribe obstinadamente en esa forma de placer: la preferencia por lo sobrecogedor inexplicable que conmueve el cuerpo y el espíritu, el minucioso recuento de los tesoros, las transformaciones y la intensidad intolerable de cada devenir. Ella misma señala en una entrevista de 1998, los efectos de esta conjunción de espacio y tiempo que hace el fondo de su poesía: “Mi casa del pasado se ha vuelto eterno presente. Hay algo visionario, espejos

⁷³ Barthes (2011) recuerda el estrecho vínculo entre *eros* e *infancia* en este retorno utópico del enamorado. En sí misma, la infancia es “sin lugar”. Al igual que Eros, no tiene proveniencia. Según señala Barthes, la tradición hesiódica (...) no da a Eros ningún origen personal; simplemente aparece al cabo de una cadena cuyos primeros eslabones son el caos y la tierra; y según los órficos, Eros no tiene ni padre ni madre; sale del infinito; la misión de Eros, arrastrado por un ritmo sin fin, es vincularnos a este movimiento. Eros es lo que en mí no tiene descanso; Eros es el deambular (2011, pp. 556).

Según tales tradiciones, Eros está “al margen del origen” y es iterativo: se realiza en la repetición. En este sentido, la infancia, también resulta “la tarea ciega del tiempo humano”, pues aunque contigua al origen parental, “lo suspende, flota, deambula a lo largo de la vida, al margen del tiempo” (2011, 557).

de la tierra y el cielo. Un día alcance la libertad. Poesía son los vericuetos del alma, del jardín, del cielo estrellado” (NDM, 96).

Como señala aquí di Giorgio, alma, jardín y cielo estrellado, son entornos análogos donde el lenguaje acontece como poesía: esto es, como acceso de sentido apócrifo. Se reflejan unos en otros haciendo de esos laberintos la casa del pasado que ya es imposible abandonar. Pero este “eterno presente” exige asimismo permanecer en la infancia: no en la infancia del pasado sino en la posición que impide resignar su pérdida.

Barthes advierte que, lo que se gana en la cura psicoanalítica de la neurosis es el *genital love* y la relación de objeto, mientras que lo que se pierde “es el cuerpo *eterno* del niño, sujeto de un placer *pánico*” (2011, p. 555). Pero el enamorado no quiere salir de su neurosis. El sujeto enamorado que deviene infantil descubre posibilidades que no encuentra en la sexualidad adulta, y que de otro modo se hubieran transformado en angustia y frustración. Sobre la experiencia de escritura como huida de la lógica adulta de la frustración, Marosa desarrolla ideas semejantes a las planteadas por Barthes y que aquí definen los ejes de una singular “posición infantil”:

Sin querer, las cosas surgen de la infancia, del campo, y están transfiguradas por el paso de los años; pero todos los elementos vienen de allá. (...) La poesía, la escritura, es lo más íntimo y personal. Pero estos libros no tratan de vivencias personales. Es un erotismo raro, singular. No son las andanzas de la pareja. (...) Escribir para mí es un placer inmenso, mucho más que tener una sucesión de hombres. Hago lo que quiero, alivio lo que quiero y como quiero. En la vida las cosas son diversas y muchas veces frustrantes, tristes; pero escribir es la felicidad. (NDM, pp. 96-97).

Erotismo y escritura, al menos esta forma tan singular del erotismo marosiano, vuelven sobre el *placer pánico* de la infancia que menciona Barthes, cuando operan en el límite en que la *lengua apócrifa* procura revelar lo irrevelable del misterio de la *noche sexual*. El lenguaje impide a la humanidad volver la mirada hacia la ciudad en llamas. Es la prohibición bíblica de mirar el incendio que dejamos atrás so pena de muerte, de olvido, de pérdida definitiva. Solo saliendo del discurso, en el arte, en el poema, se hace posible esa retroversión prohibida hacia la angustia desgarrada por el lenguaje. Aquí se perfila otra figura que de algún modo completa la información de la primera pues la hace entrar en el relato, la pone en movimiento. Se trata de la figura del “jardín en llamas”: el asedio de la escena primitiva a la imaginación, constituye ese primitivo incendio que es el mundo de los sueños lúbricos, del deseo insatisfecho, del horror de la pérdida, del retorno imposible:

A veces, en la madrugada, llovía dulcemente, y parecía que un enjambre caía del cielo, que los muertos volvían a la vida, que todo estaba bien.

Yo me asomaba a la ventana, y a media luz, ya todas las hojas eran granates y amarillas, livianas y fragantes; como uvas o amapola.

Y entre los grandes árboles, los monjes en sus casetas, pequeñas, entre las ramas. El nuestro salía a mirar la lluvia, los relámpagos, a anotar en su Cuaderno del Tiempo, el monje de astas larguísimas y sedosa pelambre.
Y yo volvía al lecho, a dormirme sobre la blanca almohada, a soñar que Mario estaba allí. Volvía a mi antiguo y escondido mundo en llamas (*JN*, 15, pp. 169-170).

Pascal Quignard conjetura continuamente en torno a la perplejidad por ese “antiguo y escondido mundo en llamas” que nos arrasa frente a la oscuridad inquietante del propio origen sexual. Esta imposibilidad racional constituye, para cada uno, la “imagen que falta” de la escena primitiva (*Urszene*) de la que procedemos:

La escena primitiva que inventa la noche sexual es la escena que funda el tiempo de tres maneras; es la que impide a las generaciones colisionar, es la que impide a los muertos volver con los vivos, es la que impide al que todavía no ha nacido participar de alguna forma del coito que lo concibe. Esto destina lo anterior a lo invisible en lo real. Destinando el origen a la invisibilidad, transforma “lo invisible en lo real” en “visible en lo irreal”. Destina el eros a los sueños. Destina al hijo a la búsqueda infinita. Es la infinita curiosidad humana (Quignard, 2009, pp. 27-28).

La prohibición de voltear la mirada a la escena prohibida funda la *noche sexual* y el tiempo, pero el poema huye furtivo y desobedece: trae los muertos a la vida, descifra lenguas nunca escuchadas, vuelve a entrar al jardín en llamas. La poesía marosiana está signada por esa angustia originaria que nunca termina de decirse pero que se goza porque se cuele entre los espectros (un pariente, un viejo caballo) que vuelven de la muerte, en reverdeceres increíbles e incesantes, en alimentos milagrosos y semi-vivos que espantan y seducen en la mesa, en todo el desordenado bullir de la vida. Detrás de los modales de visita, la esmerada educación, la decencia puritana y los rigurosos rituales se agita una energía originaria que brota en forma de gladiolos, de hongos, de tulipanes, de polluelos, de liebres niñas, de comadreas y mariposas. Según Quignard, una imagen falta, en el fondo de cada mujer y hombre, una imagen que espanta y asedia la imaginación. Esa imagen, sin embargo, es sustituida por infinitas imágenes fascinantes, arrebatadoras y terribles. La materia que emerge de la única imagen no vista, abastece todo el imaginario marosiano. Este pasaje de *La nuit sexuelle* sobre el origen sexual y la eterna pugna entre “dos ciudades” por la frontera de lenguaje que las separa, describe bien la concepción de *Los papeles salvajes*:

Hay dos ciudades. Hay una ciudad divina y violenta detrás de la ciudad humana que asedia todas las vidas y que tiene rasgos de animalidad, está siempre desnuda: es el mundo uterino. Sombrío, surgente, originario, sexual.
Hay una ciudad debajo del mundo. Vieja ciudad de los devorados, de los desaparecidos, de los muertos, de los niños, de los ausentes.
Antiguo bosque. Naturaleza (Quignard, 2009, p. 93).

Este regreso a la tierra invisible de tiempo atrás, no es una forma cualquiera de la nostalgia sino melancolía de lo natal, esto es, melancolía materna que designa la imposibilidad de

volver a un “lugar que no está sobre la Tierra”. Quignard señala que el poeta Charles d’Orleans escribía *mèrancolie*, melancolía de la madre [*mère*]: “tan fascinado está el abandono por el mundo materno que se busca allí inexorablemente” (2009, p. 53). Es la melancolía por el imposible retorno (del que el enamorado barthesiano también es dolorosamente consciente).

Melancolía, significa “agua negra”. Es el humor que según los antiguos caracterizaba al melancólico: es la “bilis negra” de los tratados hipocráticos (la *melaina kholé* de los griegos, la *atra bilis* de los latinos). También es el agua oscura del *Letheo* y la laguna *Estigia* que separa a los vivos de los muertos y que toma diversas formas en la literatura⁷⁴ (Quignard, 2009, p. 52). En la obra marosiana, el agua negra se hace niebla, el celaje de los cielos tormentosos, tierna llovizna, el pasado que se cierra como un pastizal, un sembradío, una tupida fronda: barreras físicas que impiden cruzar, emprender el regreso, ver claramente el camino que une uno y otro lado. La poesía marosiana no expresa la melancolía como tragedia. La depresión no toma la forma de hundimiento pues goza del privilegio de la disposición perversa polimorfa que le permite gozar y jugar con la pérdida, con el cuerpo, con las cosas del mundo, sin embargo:

Es una huida – pero esta huida no tiene lugar en el espacio. La depresión es regresión. Todo el cuerpo se pone a desear el reencuentro con el estado más feliz, más estable, más nutricional, menos amenazante que el estado presente. *Regressus ad uterum* expresa en latín esta búsqueda de refugio. Es inevitable haber visto en la huida depresiva la búsqueda de un mundo húmedo y negro, el repliegue en un agua más maternal y primitiva (2009, pp. 52-53).

El regreso a “un lugar que no está sobre la tierra” no es sino el imposible retorno al vientre materno. Esa búsqueda, ese camino, es interminable. La escena marosiana muy pocas veces es acuática, fluvial, sin embargo en este poema evoca el pasaje a través del agua como frontera entre mundos:

Voy a asaltar ese tronco tendido en el agua, hacia el otro paisaje. (...) me voy hacia allá, adonde hace años marcharon aquellos parientes, llevando sus niños (que ahora, digo, ¿estarán como yo tan altos y amargos?); adonde marchó hace tiempo la abuela, de donde no quiere venir. A ella, a veces, veo levantarse en el alba de entre las flores, correr detrás de las pollas salvajes, de las amapolas que corren abriendo sus rojas alitas, ayudar a las garzas a peinarse esa trenza hacia arriba, rígida y lacia; pero a mí ni me mira.

Así que ahora que es otoño, y que nadie lo sabe, voy a saltar este paso, esa angosta vereda, me voy de visita al otro país (*M*, 42, p. 133).

⁷⁴ En *La nuit sexuelle*, Quignard (2009, p. 52) identifica las formas que toma la melancolía en la literatura, como huida, hundimiento o depresión:

La melancolía es como el agua en el mundo griego. Como una humareda en Dante. Como un obscurecimiento en el Renacimiento. La depresión se sublimó una vez más. Se transformó en vapor en las novelas inglesas del siglo XVIII. Volvió de Inglaterra bajo la forma del spleen en la época romántica. Devino neurosis al salir de la Gran Guerra.

Lo que haya del otro lado precede a la visión y sin embargo obsesiona el pensamiento, produce una co-agitación [*cogitatio*], eso que los patriarcas de la iglesia, preocupados por la vida espiritual de los primeros cristianos, denunciaban como la incapacidad de controlar el discurrir incesante de los fantasmas interiores (Agamben, 2006, p. 27).

Del otro lado, como sugiere Quignard retomando las *Confesiones* de Agustín, hay un incendio que no es sino el mundo en llamas marosiano: el jardín ardiendo sin consumirse, la guerra de Troya que evoca tantas veces. Se trata del infierno prenatal, sin lenguaje ni conciencia, el mundo pulsional y sangrante al que es imposible volver pero cuyas llamas llevamos perpetuamente con nosotros:

Me acuerdo de la casa —no sé por qué, los días de tormenta—, cuando volvía de la escuela casi huyendo, o no me dejaban ir a la escuela, y mamá, de pie, llamando a la pollada, las gallinas que cruzaban el jardín con las alas abiertas, seguidas por sus pollos de colores, rosados, celestes, amarillos, aquel alucinante pío-pío, y las nubes insólitas y grises, que, por un instante barrían la huerta —los duraznos de mantón florido, los ciruelos de frío azúcar— y la devolvían enseguida, transparente bajo la lluvia, el arco iris, casi al alcance de la mano, todo de menta, de pimpollos

Y las noches de los días de borrasca, con el aire diáfano, cuando se hacían visibles los animales del bosque, la zorra que ladraba y se reía, la comadreja y su canasto de hijos, que llegaban adentro mismo de la casa y nos robaban un bicho, un pedazo de cuero.

Y las horas deslizándose, mudas, después.

Y yo, allí, de pie, inmóvil, en el umbral, esperando no sé qué, que algo cayese del cielo, está en llamas el jardín natal (*JN*, 5, p. 164).

4.4. Madres terribles: Figuras de lo lingüístico-materno

En este apartado abordamos la figura de la madre y de la “otra-lengua” a través de los rasgos que se imbrican con el “jardín en llamas”, “la edad” y el “regreso”, pues su particular sintaxis está en la base de las formas rítmicas marosianas.

Hay en el fondo de *Los papeles salvajes* una interrogación intensa por lo femenino materno, un resto inexplicado que inquieta la imaginación poética e impulsa el recommienzo incesante de la escena primitiva a través de (re)nacimientos y apariciones, muertos que vuelven a la vida, desfasajes temporales que indican que la hija preexiste a los padres o que permiten la convivencia con remotos ancestros⁷⁵.

Bajo la figura materna se inscribe toda la estirpe matrilineal del clan Di Giorgio-Médici: la madre, la abuela, la hija o la niña, y también la hermana, las tías, las primas que representan aspectos de la misma fuerza femenina ordenadora, procreadora y trágica.

⁷⁵Aunque la reversión del tiempo tiene su desarrollo más puntual en *Diamelas* (2000), donde la poeta conmemora a la madre en un contrapunto entre la consciencia de la imposibilidad y la intensificación del deseo de reencuentro, esta figura atraviesa toda la obra y enhebra los episodios vitales, los libros y los poemas, tejiendo el fondo unitario de la trama de *Los papeles salvajes*.

También es posible asimilar a esta figura distintas máscaras que hacen comunidad y que exceden ese núcleo femenino tutelar, más allá de los límites del jardín natal y de la edad: las amigas de la madre, las vecinas y un colectivo femenino, impreciso y misterioso que se presenta como “las mujeres” pero que designa un componente matriarcal comunitario. Otra ambivalente y enigmática figuración materna es la Virgen María, a medio camino entre lo celeste y lo terrenal.

Sin embargo, más allá de los múltiples rasgos que adoptan estas máscaras femeninas familiares, el conflicto de atracción-repulsión hacia la propia lengua materna es el punto de articulación de todas ellas: la lengua poética no solo dibuja las figuras sino que las involucra en una sintaxis más significativa que cualquier expresión individual. Podemos entonces destacar la gravitación de dos mundos que atraen y repelen por igual: un mundo doméstico hecho de rituales y códigos estrictos, acogedor e irresistible, pero también opresor y receloso, y un mundo exterior silvestre y peligroso, donde las bestias y los impulsos de la carne se atienen a las leyes de la *mater primitiva* o la *madre negra* de la naturaleza: la diosa genitora de la que se desprende toda existencia material: “la primera diosa es una madre”, nos recuerda Quignard (2009, p. 55). Un mundo procura la reproducción reglada, conserva y atesora; el otro multiplica al tiempo que destruye, goza, sacrifica todo excedente con fruición.

Como señalamos ya en el Capítulo 2, la relación con la lengua materna resulta conflictiva en el ejercicio de la función literaria, pues el *hacer poético*, “no consiste en imponer una forma (de expresión) a una materia vacía”, pues lo que se juega de fundamental en la escritura literaria no procede ni de la enunciación de un dato sensible ni de una mimesis realista. Por esta razón, en palabras de Deleuze, la literatura “es una agresión contra la lengua materna cuyo objetivo es encontrar una lengua extranjera” (Prigent, 2007, p. 429).

Justamente, otra figura es “la *otra-lengua*” o la lengua materna como doble de sí misma. Sobre ella, León Rozitchner, ofrece otro punto de vista en tanto afirma que “la palabra poética habla prolongando en nosotros la lengua materna: convierte en lengua viva una lengua que fue dada por muerta” (2011, p. 22). La lengua materna presenta entonces dos aspectos potenciales: por un lado, la “lengua de la madre” que la poesía busca desobedecer, y por otro la *lengua materna* que la poesía pretende rehabilitar.

El exergo proustiano con el que Deleuze inicia *Crítica y clínica*, (“Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”), da cuenta de una lucha inconfesa: en el corazón de la escritura hay una lengua extranjera que rivaliza con la materna. Prigent, en su ensayo “On ne fait pas de poésie sans casser d’oeuf. (Notes sur la

poésie - en parcuorant Deleuze)”, advierte que en la afirmación de Proust se inscribe el germen del mandato de contradecir a la madre, que habilita procedimientos de escritura, incluso tan extremos como el de Louis Wolfson⁷⁶, y que irían más allá de lo lingüístico:

Un desplazamiento un poco brutal hacia el terreno clínico hace pasar de la lengua materna a la madre. Wolfson permite este atajo: Si “el estudiante de lengua esquizofrénica” quiere matar la lengua materna es para desatar el lazo que *encarna* su madre real. Esto supone, por un lado una descripción de medios lingüísticos movilizados para liberarse del *encarcelamiento* y fabricar el idioma extranjero; por otro, un comentario rápido sobre el hecho de que se trata de golpe de acceder al reino del *Padre* (ausente) —que sería el nombre de esta extranjería artificial separada del dictado materno: pura combinación anatómica de lenguas extranjeras, cuerpo, pero sin órganos—, y de cierta manera sin *nombre* (sin nombre pronunciable) (Prigent, 2007, p. 429).

En la agresión contra la “lengua materna” que propugna el ejercicio poético según Prigent, de lo que se trata es de *desobedecer a la madre*. Es lo que hace la poesía: desobedece al lenguaje a través del cual la madre real se expresa. ¿Es el reino del padre, como dice Prigent, la cifra de esa “extranjería artificial”? Puede que lo sea en el caso de Wolfson; por su parte, Rozitchner advierte que en realidad la que llamamos lengua materna es una “segunda lengua” pues “ya antes” hemos sido exiliados de nuestra primera lengua: “no hay más lengua materna originaria: la lengua patriarcal, que es segunda, se convirtió en primera. Y se la llama “materna” para encubrir el matricidio, y todos los que allí nacen circulan ahora cual niños expósitos, con su nueva identidad falsificada” (Rozitchner, 2011, p. 56).

Como señalamos antes, la hipótesis que sostiene Rozitchner es que esa lengua originaria es el fundamento de la experiencia sensible (material) y que esa materia sea ensoñada significa que, si bien olvidada, esa primera lengua está en la base de la llamada “lengua paterna” en la que todos estamos incluidos; si bien invisible, debe presuponerse para comprender nuestra existencia en el lenguaje⁷⁷.

En la ley del padre, el “sostén sin sostén” del espíritu proviene de la amenaza del espectro patriarcal afectivo e imaginario del padre “que aniquila el sentimiento amoroso

⁷⁶ Escritor norteamericano, autor de *Le schizo et les langues* (Gallimard, 1970). Se trata de un libro escrito en francés que fue recibido con entusiasmo por la crítica del momento y prologado por Gilles Deleuze, en el que el autor expone un singular sistema de escritura y traducción. A Louis Wolfson le diagnosticaron esquizofrenia en la infancia y fue tratado por ello a lo largo de su vida: su afección le hace intolerable escuchar hablar o leer en su lengua materna, el inglés; para él: “es necesario reunir todas las lenguas extranjeras en un idioma total y continuo, como saber del lenguaje o de la filología, contra la lengua materna” (Wolfson en Prigent, 2007, p. 429).

⁷⁷ Al respecto el propio Rozitchner se pregunta de qué manera estas lenguas se separan, y una termina sustituyendo a la otra:

el terror las separa. En vez de evocar prolongando el ensueño vivido con la madre donde su infinitud se temporaliza, debe hacerlo ahora en la estela pavorosa del espectro persecutorio racional del padre que borra sus huellas. La imagen espectral del padre externo debe agigantarse para desplazar la imagen aborígen materna —que se confunde en el principio con la nuestra propia (2011, pp. 20-21).

del ensoñamiento, y suplanta a la madre viva por una madre muerta” (Rozitchner, 2011, p. 21). Lo que Prigent señala como una escapatoria del encarcelamiento que en la lengua encarna la figura materna, puede ser interpretado en términos de ese espectro patriarcal que impone su ley a través de la lengua única, pues sostiene Rozitchner que lo que vuelve a encontrar el poema es la *madre primitiva*, el principio generador del sentido como ensoñación anterior al signo:

En la poesía-poesía es siempre la madre la que vuelve a hablar *de profundis* desde el habla originaria. Entonces podría decirse que la poesía abre nuevamente, para que florezca, la materialidad humana ensoñada primera, sin la cual el sentido mágico de la vivencia poética no existiría —y la vida cantante y sonante tampoco (2011, p. 23).

Si en la poesía es la madre la que vuelve a hablar, ¿qué madre es esa? No por cierto, la madre real a la que la lengua poética desobedece para restituir una lengua anterior a la castración y a la ley paterna, sino la madre-lengua que formó el primer cuerpo-sentido de la infancia. Se trata de que la poesía vuelva hablar la lengua olvidada del origen, la lengua abandonada de la ensoñación del cuerpo. Para eso, según Deleuze (2006, p. 19), la lengua debe *delirar*, debe devenir *otra* por medio de una creación sintáctica que revele su afuera, pues “la sintaxis es el conjunto de los giros necesarios, creados cada vez, para revelar la vida en las cosas” (2006, p. 15).

En el caso de di Giorgio, la frase se descompone en la enumeración, en la yuxtaposición de imágenes que afluyen al discurso a falta de una estructura jerárquica que permita narrar, argumentar. El resultado es una lengua de astillas, de fragmentos de imágenes yuxtapuestas que susurra una *letanía de disyunciones* que revela de pronto una suerte de extranjería: una lengua nueva hecha de retazos, de sonoridades y de visiones, un nuevo cuerpo, pero sin órganos, para sacar a los muertos de su tumba, para hacer oír a las ratas, para hacer hablar a las liebres, para revertir el tiempo:

(...) y pasa el caballo que tiene un nombre hermoso, el que se llama Daniel y sabe reír, los viejos sin dientes van al maizal a mirar las duras dentaduras y las chalas de fumar; y la magnolia viste larguísimo collar de perlas, vestidos bordeados de perlas; y están los hongos por todas partes; aquí y allá, como manzanas de espuma, naranjas durísimas, la piel toda picada de maíces y esmeraldas.
Y el bicho que nace después de la lluvia, cruza el jardín de norte a sur, oscuro y esquelético; y lleva a uno de nuestros parientes muertos sembrado en el lomo como un jacinto (*M*, 3, p. 112).

¿Es posible conciliar entonces la noción de la extranjería de la lengua poética con la obsesión por lo natal? ¿Es finalmente posible lograr una conciliación entre la lengua materna a la que la poesía intenta volver y la que el poeta está llamado a desobedecer? Una lengua extranjera, en el sentido que le atribuye Deleuze, no es una lengua distinta a la propia. Pues no hay lengua propia como pertenencia individual, se trata, en todo caso,

de la dependencia colectiva a una lengua que no es la nuestra: somos siempre extranjeros a nuestra propia lengua:

La lengua nos *ocupa*, forma nuestros *pensamientos*, nos tiene en su *poder*. Este poder es una potencia de extrañamiento y de separación. El lenguaje poético es convocado, por esta violenta alteridad que la lengua suscita, aunque sin circunscribirla (la *comprende* sin comprenderla). No sabría escapar al desafío de tener que simbolizar está alteridad —que sin embargo, salvo al deshacerla de golpe, no sabría nombrar en términos positivos, expresar sustancialmente o disponer en un marco estabilizado (Prigent, pp. 431-432).

Esa lengua otra, que se revela como extranjera, no es sino la lengua *impropia* del origen, la *materia ensoñada*, es decir, la lengua primera y olvidada que el poema, sustrayéndose a la vigilancia parental (padre ausente-madre real), intenta recuperar: “El espectro es siempre alucinado: ocupa el lugar donde la madre falta, el de su ausencia borrada, y aparece allí donde el poder quiere suplantarla. Pero el sostén ensoñado materno es indestructible” (2011, p. 22).

Más allá de un mero intento de conciliar posturas en torno a un concepto de lengua materna, esta contradicción, como señalamos antes, está en el fondo de *Los papeles salvajes*. Su poesía se funda justamente en la tensión entre el “espectro patriarcal” que *obliga a decir* y la ensoñación de la lengua libre de ataduras de la infancia. La consistencia mítica del relato que enmarca toda la poesía como unas *mil y una noches*, silvestre y uruguaya, presentan una madre vigilante que guarda la integridad de las hijas, las introduce en un mundo codificado de rituales familiares y sociales, mientras afuera de la casa, más allá del jardín, la ferocidad sexual de la naturaleza desafía ese mundo de cuidado y prohibición. En una entrevista, refiriéndose a su infancia, señala Marosa sobre esos recuerdos:

Prima un poco de miedo, una cierta zozobra, el núcleo familiar sumamente preocupado, velando sumamente, y por lo mismo opresivo, en que la figura de mamá era como un búho (y sigue siéndolo). Mi papá falleció, mi mamá vive conmigo y me produce inquietud en la vida por la constante vigilancia. Por eso en la dedicatoria anoté que “puso en mi vida terror y ensueño”⁷⁸. Las dos cosas constituyen “la liebre mágica”. La “liebre mágica” es la poesía (NDM, p. 40).

La inquietud por la vigilancia y la persecución de la madre aparece explicitada en varios poemas y se insinúa a veces como punición o advertencia ante la transgresión sexual:

De pronto se levantó, se lavó la cara, se puso un vestido nuevo. Salió sin mirar, en puntas de pie. Tenía un miedo pánico de que su madre la hubiese seguido. Siempre tuvo un miedo horrible de que su madre la encontrara de pronto, la enfrentara, le dijese que... (JN, 28, p. 176).

⁷⁸ La dedicatoria a la que refiere en la entrevista pertenece a *La liebre de marzo* (1981). En la edición de *Los papeles salvajes* de Adriana Hidalgo (2000a) tal dedicatoria desaparece a pesar de que cada libro ha conservado, de forma independiente, la suya correspondiente. El segundo tomo (2000b), se inicia no obstante, con una dedicatoria similar y general para todo el libro, que reza: “A mi madre; Clemen Médicis de di Giorgio que puso en mi vida verdad y ensueño, la liebre mágica. A mamá ahora con los ángeles”.

Otras veces se presenta como un ojo omnisciente al que es imposible ocultarse, como la mirada que no se aparta de la hija pequeña: “Y mamá allí, que inmóvil vigila con sus largas alas, sus «aigrettes»” (*HV*, 8, p. 93).

Las criaturas nocturnas o las que ven en la oscuridad, como los gatos y las lechuzas, tienen una notable presencia en los poemas de insinuación erótica por cuanto la mirada, lúbrica o vigía, prolonga la de los habitantes del poema-jardín. Los gatos encarnan a menudo figuras masculinas de intensiones lascivas, mientras que la lechuza resulta ambigua, pues puede encarnar tanto la acechanza materna, como a la niña de los poemas que se transforma en una para huir, para ver sin ser vista en sus fugas vespertinas. La lechuza⁷⁹ vigila y acusa pero también se mueve en la oscuridad de lo prohibido como en su reino: “Para los antiguos chinos la lechuza es la hija mala. Desde que las alas le crecieron busca reventar los ojos de su madre para escapar a su vigilancia” (Quignard, 2009, p. 92).

¿Qué vigila la madre? ¿De qué mantiene separada a la hija? Esta tensión está presente en el pensamiento marosiano no solo como un motivo poético sino que está inscripto en la sombra patriarcal que la madre proyecta sobre la hija y en el mito que teje la propia Marosa en sus entrevistas:

En medio del silencio, de la luz del sol y de la luna, corrían secretas pistas, murmullos, conversaciones; se repartían calumnias como si fueran sal o pasteles. Las víctimas, por supuesto eran las mujeres, casadas o solteras, las encantadas muchachas de los jardines, que esperaban la boda como si fuera esta la cumbre de la vida; y lo era para ellas. (...) La virginidad parecía ser entonces la máxima gema. Tenía casi el valor de un alma. A mí, que miraba detrás de las hortensias, eso me contagió, me quedó grabado (NDM, p. 91).

Los murmullos sobre indeterminadas amenazas y sombrías sospechas que perturban a la voz de los poemas que presentifica a veces a una niña azorada que los intuye apenas, están determinados en gran parte por el recuerdo inquietante de esta escena primitiva.

⁷⁹ Sobre esta criatura, Quignard destaca su filiación simbólica y mítica que, desde nuestra perspectiva, es en la que arraiga la imagen marosiana:

Aqueronte había tenido un hijo como fruto de su unión con una ninfa llamada Obscura. El niño, Ascálafo, espiaba en todas partes a Perséfone, la hija de Deméter, en la sombra subterránea. Un día la sorprendió rompiendo su ayuno en el jardín del Hades: la descubrió en el momento en el que se comía un granito de granada. El niño enseguida fue a denunciar con Hades a la joven diosa. Hades la castigó allí mismo. Ya no pudo subir más a la luz del día. Perséfone es para siempre prisionera de la noche. Fue entonces que, Deméter, dominada por la ira, transformó en lechuza al niño *voyeur* y delator. (...)

La diosa Atenea lleva el espanto sobre su égida. La diosa sostiene contra sus pechos la cabeza de Medusa. Tiene como emblema la lechuza. Dos ojos redondos deslumbrados, tal es al principio la diosa *glakopis* (la de los ojos de lechuza). La lechuza es el animal que tiene el poder de ver en la noche (Quignard, 2009, p. 92).

4.4.1. La guerra del amor y del lenguaje

El mundo claro de la continua vigilia materna recorrido por murmullos condenatorios y el mundo transgresivo de la naturaleza ciega y nocturna, están en guerra. Aunque se explicita en el título y en varios poemas de *La guerra de los huertos* y *Está en llamas el jardín natal*, es un motivo que se extiende a todos los libros pues se trata de una guerra declarada contra la indomesticable naturaleza: la casa familiar y la huerta son apenas un dique frágil contra lo salvaje, la barrera que resiste el embate menudo pero inexorable de las pequeñas fieras, de la fertilidad incontenible de la selva que los hombres de la casa tratan de someter a fuerza de azada y escopeta, que la madre y la abuela moldean en prolijas colmenas y en canteros de flores perfumadas.

Esta guerra que la poeta insiste en deslindar de cualquier vínculo con los hechos históricos de Uruguay, es asimilada a la guerra de Troya: la guerra por la belleza, la guerra del amor y del sexo, de la transgresión del deseo y de la punición de los instintos, de la traición y del despecho⁸⁰. Sobre este motivo, señala Marosa en una entrevista:

Todo lo que existe está en conflicto. Y la guerra tiene algo de hermoso. Hay como un bello rumor antiguo y, no sé, de alguna manera debe haber una especie de resonancia, de homenaje —parecerá descabellado— a la más hermosa de las guerras: la de Troya (NDM, p. 19).

Esta guerra “hermosa”, lo es quizás por la promesa de una invasión imprevisible, por el azar que depara insólitas visiones que ininterrumpen el curso de la historia. Ante la novedad de una gallina blanca que ha puesto un huevo negro la voz poética se pregunta: “—quizá— saldría un perrito, una criatura humana; un viejo pariente podría resucitar de allí. Pero, más allá del hechizo familiar, todo se cumplía otra vez, la noche era infinita y azul y las naves partían. A la guerra de Troya” (*JN*, 10, p. 167).

Como en toda guerra, hay facciones enfrentadas, pero esta guerra en especial se presenta, como una no del todo explicitada rivalidad entre cultura y naturaleza, como la pelea por la frontera que divide el huerto del bosque, los prolijos rituales de civilidad y la potencia silvestre indomesticada, pero también por la línea que separa la libertad gozosa

⁸⁰ Frente a la pregunta sobre si la guerra de sus libros es una imagen mítica o corresponde a una realidad presente o pasada, Marosa responde, fiel a su estilo, como en la citada entrevista. En otra ocasión le preguntan si la guerra en sus libros refiere al tiempo histórico de la dictadura en Uruguay (1973-1985), señala:

Te referís a la guerra que vivimos estos años y que ahora la “coloqué”, (...) en otro tiempo. En realidad, el proceso de la vigilia que se produjo a raíz de esta guerra yo no lo registro. Esta guerra se me ocurrió así, entre esos naranjos, en esa casa. Y todo fue apareciendo, los cadáveres, el dolor. Vi una batalla como si apareciera en un retrato, dibujada en el álbum que también nombro allí. Puede ser, sí, una resonancia de esa otra guerra. No lo puedo asegurar, no puedo mentir. Pero para mí es una batalla agraria. (...) Todo lo que está en este libro es agrario, está dentro de los árboles, arriba de los sauces, debajo del cielo. (...) Agrario. Aunque también tiene mucho de canto sagrado (NDM, p. 45).

del cuerpo enamorado de los mandatos de obediencia y castidad. Esta “guerra agraria”, como Marosa la llama, no irrumpe como un acontecimiento excepcional; se presenta más bien como una lánguida e interminable contienda: “Papá dice que por unos meses, la guerra será sólo una suave guerrilla; se oyen rumores en el horizonte; día a día, choques, que no producen ni producirán ningún muerto”. La reyerta incluso supone que el padre reciba apoyo de las “subgentes”, que aliste su carroza guerrera con la que desfilará como “el duque de las hierbas. Y así me entero, que lo que está en juego, también, es la corona de los huertos” (*GH*, 1, p. 141).

A despecho de la historia, la “guerra de los huertos” es otra puesta en escena del drama erótico marosiano, una ficción extravagante de luchas y resistencias. Detrás de cada fruta que estalla, de cada animalillo que sucumbe, detrás de la vaga anécdota, lo que se juega es la angustia y el miedo al rumor desconocido de la muerte, a las novedades y estrategias murmuradas entre los adultos de la casa, pero también la emoción que generan sus ejércitos de flores y alimañas, su gloriosa parafernalia silvestre:

Allá en las felices mañanas, cuando los árboles se cubren de naranjas, de azucenas de fuego, entre noviembre y diciembre, y en la escuela es la fiesta de exámenes, y mamá acomoda los panales, y nace el jazmín, multiplicado al millón, como una Virgen-María infinita, y el gladiolo santísimo levanta sus llamas blancas, sus ramas blancas, cuando se para el jardín de gladiolos frente a la casa como un navío de velas delirantes, y mamá viene remando en el mar de gladiolos, en esa marea blanquísima que inunda la chacra, la casa de los vecinos, los más lejanos prados, y todos nos morimos dulcemente (*GH*, 14, p. 148)

Esta batalla entre mundos, es también una batalla entre las lenguas que disputan el sentido de esa “tierra invisible” y del modo en que la hacen *aparecer*: “El poema es eso, una fantástica batalla” (*NDM*, p. 45), dice ella en una entrevista. Es la guerra en la que la desobediencia de la hija poeta desafía el mandato del mundo, de la lengua y de la madre. Si la *guerra de los huertos* evoca la guerra de Troya, lo hace en el sentido de la ciudad en llamas que no está permitido volverse a mirar. La transgresión consiste sin embargo en volver la mirada al jardín en llamas, a la escena primitiva:

Arriba, las viejas centelleantes seguían en su murmurio.
Había jazmines, espuelas, y el rumor de una guerra insólita que se había desparramado, nadie sabía por qué, de sur a norte, de este a oeste. Cada uno desconocía todo, sólo que estaban en guerra, que iba a matar, y que iban a matarlo (...). Pero mamá se asomó entre los crepitantes aleros. Y antiguos parientes, finados ya, se salían de la pared, hablaban con mamá, querían a toda costa, participar de las guerras (*JN*, 16, p. 170).

La voz poética no rivaliza con la madre por el trono de la civilización familiar; va en cambio por el liderazgo de la resistencia salvaje de lo inculto, de lo silvestre. La tensión entre el universo materno (en la gravitación de lo doméstico ritualizado) y la desobediencia (volcada a la transgresión moral y al devenir menor animal-vegetal), emerge de la

seducción que ejerce el único trono que merece ser conquistado: el reino animal y emergente de la *mater primitiva*, que es el regreso al centro mismo de lo inmemorable, de lo materno aborigen (Rozitchner, p. 22). Cada pequeña conquista vale para recuperar el terreno ocupado por la paradójica figura de la madre-Virgen cuyo hijo, Cristo, como un caballo de Troya, “penetró hasta ocupar el útero materno imponiendo con su triunfo al dios patriarcal en el trono” (Rozitchner, p. 56). Por momentos, la voz poética habla para hacer visible un colectivo silvestre, indómito e ignorado: habla por las liebres y por las ratas, por las comadreja y los murciélagos:

Hoy, alguien mató una rata, (el país de las ratas es mi país), le pegó, la ensangrentó; y mi corazón se partía diez veces, dio en recordar la antigua edad, cuando aún vivíamos en las magnolias con la Virgen María y con los Reyes, y en el aire oscuro de la noche, ellas aparecían solas o en bandadas (...). Tímidas y audaces como niñas nos robaban todos los papeles, nos royeron las cifras y los cantos —y estuvo bien así—, las cajas de masitas y retratos, las peinetas con coral en las esquinas.

Pero, fueron las únicas que me enviaron tarjetas en los cumpleaños. Ese es el ejército de mi niñez. La guerra de los huertos fue su guerra. No sé si triunfaban ellas o las calas, ellas o el lucero de brillante apio. Quiero volver a las vigas negras, a la luna llena, a las magnolias por abrirse, a todo aquello. No hay nada que hacer.

El pueblo de las ratas

es mi pueblo (*GH*, 17, p. 149).

A veces la voz poética se presenta como la reina de las ratas o de los seres subterráneos, de todas las criaturas insignificantes, bajas o malignas: “Sí, soy la reina [de los tucutucus]. Le tengo amor a lo silvestre” (NDM, p. 90). Si bien la voz poética se reconoce parte de la facción contraria, de la mitad civilizada en la que comparte la zozobra de padres y abuelos por las bajas y derrotas (las azucenas devoradas por las pequeñas bestias, los plantíos asediados por la liebre implacable, la pollada acosada por el zorro), expresa su predilección por lo silvestre y lo indomesticado en lo que se reconoce:

Oh, los zorros, qué hermosos, ruego por ellos, nadie les toque el corazón con una bala, ni les quemé o corte la dulce piel; que florezcan en la noche, sus palabras, un poco macabras, sus ladridos, que nos helaban un tanto, el corazón, cuando las dos éramos niñas —mi hermana y yo— allá en la casa de los eucaliptos.

Que prosigan sus burlas, sus vericuetos, sus hazañas nocheras.

A veces, en la sombra, dejó una cosa, para que ellos la roben, como si yo no habitara ya otro planeta (*JN*, 24, p. 174).

En la batalla por la conquista de la naturaleza, lo que la trasgresión convierte en objeto del placer textual es la lengua materna, pues el deseo siempre refiere a un objeto ausente. Dice Barthes en una entrevista de *El grano de la voz*: “no hay erotismo sin objeto, pero tampoco lo hay sin vacilación del sujeto: todo está allí, en esa subversión, en ese tambaleo de la gramática” (2005, p. 151). La lengua materna es sacada de sus casillas, es violentada su gramática, la *mater* se hace presente como subversión dichosa pues, como señala Barthes

(2006) en *El placer del texto*, se goza en la desfiguración de la lengua materna como transgresión, en la mancilla del cuerpo prohibido:

Ningún objeto está en relación constante con el placer (...). Sin embargo para el escritor ese objeto existe: no es el lenguaje, es la lengua, la lengua materna. El escritor es aquel que juega con el cuerpo de su madre (...) para glorificarlo, para embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría hasta el goce de la desfiguración de la lengua, y la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere que se “desfigure la naturaleza” (Barthes, 2006, p. 61).

La guerra es entonces entre madre e hija, entre el bando del huerto y el de la selva, y cada nación habla una lengua que debe ser conquistada por el enemigo. Sobre esto, Quignard distingue entre la patria que es el lenguaje (es decir, la herencia del padre, lo adquirido socialmente) y la *matria* que es la herencia desconocida de un horror atávico:

Las Madres tienen hijos para diferir la muerte en la cadena de las generaciones. Pasan el relevo de lo que las horroriza; pasan la imagen de lo que no puede ser visto de frente; endosan la cara que no tiene rostro (...). Los padres transmiten el nombre que de por sí no significa nada. Endosan el lenguaje. Las mujeres desplazan el peso de la muerte a la espalda de los hijos (...) Pasan el origen. Los padres transmiten el nombre. Las Madres transmiten el alarido (Quignard, 2006, p. 65).

Ya en el colmo de la transgresión la hija de los poemas termina por desprenderse de la madre: “Yo nací sola” (*LPS*, p. 132). El reencuentro de la lengua como *mater primitiva* supone el hallazgo de “otra lengua” que se visibiliza al reconocerse huérfana o sin origen (como Eros). Esto supone romper el yugo sagrado del sentido para inventar un reino de la pobreza, semejante a la “pobreza de la experiencia” de la que parten los niños para recomenzar todo desde el inicio (Virno, 2017, p. 86):

Llueve.

Sobre el jardín cae la lluvia. Mi madre tiene visitas. Yo estoy detrás de otras cuatro paredes. Llueve (...), sobre ese aparador corren las ratas. Oigo su siseo, más próximo que el de la lluvia, en torno a las masitas, a las caricaturas dulces, a las Auxiliadoras de bombón. A lo lejos mi madre habla de guerras y amoríos bien y mal, hay otras gentes.

Yo nací sola. Tengo esta copa de caña y este arco iris por ahora (*M*, 39, p. 132).

La madre está siempre en el centro de la lengua marosiana, como de toda su poesía. Su presencia amenaza los límites de lo representable porque es el seno que lo ha engendrado todo: porque existe lo nombrado puede haber innombrable, nos recuerda Prigent (p. 434), solo porque existe la palabra que lo nombra puede comenzar un mundo nuevo.

Como señala Rozitchner, se trata de: “Retornar al sentido aborigen para decir desde lo más hondo lo inaudito, actualizar el ensoñamiento de las primeras palabras de una lengua perdida, tratar de, en la misma lengua que hablamos, reencontrar el sentido desde la infancia ya ida” (Rozitchner, 2011, p. 22).

4.4.2. La blanca materia del origen

En el mundo que rehabilita la lengua materna todo cobra nueva vida como en las fábulas de la infancia; apenas un par de elementos alcanzan para ese recomenzar. Solo hay que elegir bien la blanca materia sobre la cual inscribir la vida, la muerte y el tiempo. Entre las figuras de la (re)generación, tres elementos se conjugan con insistencia por paronomasia y homología en los poemas: *hongos, huesos, huevos*;

Los labriegos nocturnos labran la tierra; la luna es más piadosa que el sol. Veo al abuelo, a la abuela, a los vecinos, a mi padre, a mi madre. Corren detrás del arado, la mansera; los bueyes llevan el asta con la cruz a cuestras, como si ya divisasen el monte Calvario. La tierra al abrirse, deja salir seres innominados: un hueso, un hongo, un huevo (*HV*, 16, p. 97).

Los huesos como sostén de la materia viviente, la marca apaciguada de la muerte, son un residuo de la vida, el testimonio de la existencia y la ilusión de su regreso: son la materia necesaria que se reorganiza para volver a la vida, el óbolo para cruzar la Estigia y revertir el tiempo. Pueden ser a un tiempo de una materia fantástica o celeste: de tul, de sándalo como las varillas del abanico, varas de flores perfumadas, ligeras y cantarinas cañas como en los cuentos. Los hongos, por su parte, son la materia que atestigua la necesaria conexión con el *trasmundo* que anuncia que la vida no concluye con la muerte, sino que se prolonga en otras existencias más disimuladas y discretas: cambiantes y misteriosos, ni vegetales ni animales, se alimentan de la materia orgánica corrupta, se abastecen de los muertos. Es una de las criaturas-figura predilectas del jardín marosiano, de naturaleza prodigiosa que puede presentar colores y formas diversas, multiplicarse con velocidad y sigilo, aparecer como un milagro. Se consumen como un manjar sagrado y antropófago. La madre, sin embargo, reina indolente o cínica, ignora o aparenta ignorar, las reglas del mundo que ella misma ha creado:

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros, con un breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, ése es gris y parece una paloma, la estatua de una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae –y eso es lo terrible– la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levísima es pariente nuestra.

Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ese blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris. Mamá no se da cuenta de que vende a su raza (*HV*, 15, p. 96)*.

En la tensión entre saber y no-saber, entre el desencanto y la aceptación, se debate la voz de la hija del poema que participa de ambos bandos en esta supuesta guerra. Por filiación o afinidad está obligada con ambos: el deber y el deseo entran en tensión permanente y esta contradicción extraña profundamente el mundo.

Los huevos por su parte, quizás la presencia inanimada más constante y que ella misma define como: “una pequeña gema (...) de dónde se produjo el bigbang, y otra cosa más recóndita y cálida, como un capullo tibio, caliente. Algo, ahí, en la entraña, un inicio, un pío, un latido, una perla, una molestia diabólica y celeste” (NDM, p. 113). El huevo es, como afirma Juan-Eduardo Cirlot (1995, p. 244), símbolo de inmortalidad: la fuerza invisible y misteriosa de la generación y de la vida. Más allá de la simbología clásica de la que está lastrado, el huevo marosiano es siempre prodigioso porque presentifica el “ya antes hubo algo” de la escena primitiva, el germen del mito: los hay de mármol, de oro, de alabastro, negros o azules, como pimpollos de rosa, violetas, celestes y rosados. Incluso los “huevos virgíneos, sin gayadura” son, como las flores, la cifra de la sexualidad y la fecundidad que se presenta siempre como inquietante misterio⁸¹. Los tres elementos, paradigmáticamente entre muchos otros, hacen un mundo de esa letanía de sonoridades que se ancla en la aliteración, la parataxis, la analogía y la paradoja que conjuran su maldición y su violencia sexual como el milagro desencadenado o como potencia inaferrable:

A veces, los caballos se reúnen allá. Las lechuzas con sus sobretodos oscuros, sus lentes muy fuertes, sus campanillas extrañas convocan a los hongos blancos como huesos, como huevos. A veces tenemos hambre y no hay un animalillo que degollar.

Entonces vamos por la escalera hacia el desván a buscar las viejas piñas, los racimos de tablas con sus uvas duras y oscuras, las viejas almendras. Al partirlas, salta la bicheja, lisa, suave, anacarada, rosa o azul.

Si es de color oro la arrojamos al aire y ella se pone a girar envuelta en un anillo de fuego como un planeta. A veces, ni tengo hambre. La luna está fija con sus plumas veteadas. Cantan los caballos (*M*, *II*, pp. 115-116)*.

La herida marosiana, que distancia su lengua de la melancolía llana y la rememoración lineal y nostálgica, es justamente esa rebeldía que resiste el mundo de censura y prohibición. Ya sea como tregua de la guerra o como recomienzo a partir de las cenizas del olvido, se trata de volver a ese mundo de deliciosa falta, de desobediencia a la madre que vigila, que ve incluso cuando no está viendo y que juzga a propios y ajenos; o mejor aún, volver a la madre-niña, a la madre que canta, que juega, que inventa una celebración para las flores, y deja a la hija-amiga cultivar las suyas propias, de palabras:

Cuando nacían las violetas mi madre se alborozaba; era cuando las dos éramos niñas en la vieja casa, y nada podía destruir nuestra frenética amistad. (...). Enviaba mensajes a las vecinas, a las amigas: “Ellas nacieron”, las convocaba.

Y a la tarde, nos reuníamos en el jardín, en torno a las flores. Las amigas de mi madre venían desde la Belleza; tal era su gracia; usaban vestidos de papel de seda y sombreros llenos de pájaros; un churrinche, un cuervo, dos o tres mariposas. Mi madre servía té,

⁸¹ Para indagar en este aspecto de la poética marosiana, remitimos al artículo de Gwen Kirkpatrick, “La naturaleza irresistible e intolerable de Marosa di Giorgio” (2017) donde la autora aborda las figuraciones florales en la poesía de di Giorgio como cifra de la sexualidad femenina y establece una correspondencia con el arte botánico de Linnæus y Georgia O’Keefe.

agudo, perfumado, y vino igual, y hablaba sólo de las violetas. Brindando por ellas, chocábamos las tazas (las tácitas de porcelana son de música). Mi madre hablaba sólo de las violetas; y en su honor, inventaba cuentos, poemas, himnos, otra vez poemas. Ellas escondían la cabecita azul debajo del ala (*M*, 35, p. 130).

La dualidad indecible que se debate en la “guerra de los huertos”, en el corazón de *Los papeles salvajes*, es la ambigüedad latente que ordena el mundo y lo justifica: la madre real (sombra de las leyes de lo común a la que la voz poética pretende sustraerse) o la madre-personaje (representación natural de lo amoroso-materno) y la *mater primitiva* (diosa-madre originaria, procreadora voraz, noche urgente, engendradora de imágenes no vistas) están también en pugna. En el agua oscura y sin fondo de donde procede la lengua sin ley de la infancia, se forma el torbellino que hace contemporáneo al origen: son las insistencias de lo que vuelve sobre sí mismo. Sobre esto, Quignard (2015, p. 140) señala en *El ser del balbuceo* que sustraerse a su influjo es tan inútil como equívoco, pues solo el sacrificio de esa oscuridad hace el amanecer posible:

Cada vez hay que decir que sí al continente perdido.
Hay un sí a la madrastra que está detrás de la madre.
Hay que decir que sí a la Señora de los animales que reina sobre las fieras y que atormenta los predadores y a los cazadores mucho antes del mundo diferenciado o específico de los hombres.
Hay que decir sí a la madre negra en el fondo del cielo que recibe el semen del padre y confía a su oscuridad para renovar al niño sol en su oro de cada día (...)
La existencia traumatizada anterior a la adquisición de la lengua (anterior a la memoria que la lengua instala y que su aprendizaje lento y penoso permite) no puede ser curada sino por el cuerpo mismo (en el interior de su saber no verbal, animal, que reside íntegramente en su intuición no meditada, primaria).

El poema procede acaso de ese sufrimiento no-verbal, infantil, que habla en el fondo del cuerpo adulto. Se trata, dice Quignard, de un sufrimiento sin nombre. La consciencia encuentra sin embargo la manera de articular el trauma originario: “doma el antiguo cuerpo salvaje, luego lo domestica y poco a poco escapa de ello, toma distancia, fantasea, juega, se aleja” (Quignard, 2015, p. 140); se aparta del delirio de esa lengua balbuceada de horror inarticulado y vitalidad irrefrenable e incendia su misterio angustioso, reduce el pavoroso mito a cenizas: juega, habla, miente, fabula, cuenta, canta.

CAPÍTULO 5

LA CONJURA DE LAS HADAS: EL JUEGO Y LA FÁBULA





Entonces, era el alba de la vida.

Habitábamos un pueblo pequeñísimo; las casas estaban hechas de porcelana y enredaderas; no dormía, nunca; me acostaba a las tres de la madrugada, rodeada de estrellas, y despertaba al minuto siguiente, con las voces de mamá y con las rosas. Y comenzaba, otra vez, a rondar, las casas de los vecinos. A lo lejos, parpadeaban las calandrias.

No puedo decir en qué país nací.

No recuerdo ningún dato, no queda ningún documento.

Pero, sé que el amor brillaba y no se podía morir.

Marosa di Giorgio, *Clavel y tenebrario*.

Crecí en un medio rural, enjardinado, y muy bello. En medio del silencio, de la luz del sol y de la luna, corrían secretas pistas, murmullos, conversaciones; se repartían calumnias como si fueran sal o pasteles. Las víctimas, por supuesto eran las mujeres, casadas o solteras, las encantadas muchachas de los jardines, que esperaban la boda como si fuera ésta la cumbre de la vida; y lo era para ellas.

Yo observaba libre y como detrás de una reja. Soñaba lo que estaba pasando o decían que pasaba.

Y en el sueño, con la clarividencia del sueño, surgieron altares, vestidos de novia, de por sí hechizados, misterios nupciales, caminos de pedrerías. La virginidad parecía ser entonces la máxima gema. Tenía casi el valor de un alma.

A mí que miraba detrás de las hortensias, eso me contagió, me quedó grabado.

Marosa di Giorgio, *No develarás el misterio*.

5.1. *Fabula prima: El libro de la naturaleza*

En este capítulo abordamos la lectura de los tres libros siguientes de *Los papeles salvajes*, publicados en el umbral de los años ochenta, que no solo representan materialmente un tercio de su producción poética, sino lo que podríamos llamar su “obra de madurez”: *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981), *Mesa de Esmeralda* (1985)⁸².

En este periodo, Marosa ya vivía en Montevideo con su madre. Se habían mudado juntas, desde Salto, en 1978. Cerca de los cincuenta años, Marosa cambiaba recién el ambiente cultural salteño por la experiencia citadina, aunque su obra era ya a estas alturas ampliamente reconocida en Uruguay y contaba en la ciudad con amistades y contactos que rápidamente la integraron a los círculos culturales montevideanos. El mito-Marosa, la devoción por la poeta extraña, la extravagante y taciturna mujer de pelo rojo que reunía en torno suyo a una cofradía de pintores, dramaturgos, periodistas culturales y poetas, comenzó a gestarse en esos años⁸³.

Podemos decir que se trata de libros de madurez no solo por una cuestión de edad y de oficio (Marosa llevaba más de la mitad de su vida escribiendo los libros que se iban sumando, uno tras otro, a su gran proyecto literario), sino a un conjunto de factores. En 1971, promovida por Ángel Rama (director de Arca en ese entonces), Marosa ya había publicado como “poesía reunida”, todos los libros escritos hasta entonces, lo que significó una instancia determinante de consagración y reconocimiento⁸⁴, que trascendió el círculo cultural de Salto. La aceptación de su obra se reafirma también cuando a fines de los ochenta se preparaba ya una nueva edición ampliada de *Los papeles salvajes* que incluiría *Clavel y tenebrario*, mientras que los otros libros publicados en esta etapa aportaban material suficiente para una segunda parte que se publicó finalmente en 1991. La gran *summa* poética que constituye *Los papeles salvajes* se consolida definitivamente con estos

⁸² Cada uno de ellos fue publicado de forma unitaria e incorporados luego a la poesía reunida: *Clavel y tenebrario* formó parte de la segunda edición del primer tomo de *Los papeles salvajes* (1989), mientras que los dos siguientes libros integraron el segundo tomo, publicado también por Arca en 1991, junto con *La falena* (1987) y *Membrillo de Lusana* (1991). La edición argentina de *Los papeles salvajes*, 2000, de Adriana Hidalgo, propuso una distribución diferente de los libros, quedando dividida la poesía reunida hasta entonces en dos tomos de igual volumen de páginas. A diferencia de la edición de Arca, el *tomo I* (2000a) abarca todos los libros hasta *La liebre de Marzo* (1981) inclusive, mientras que el *tomo II* (2000b) se inicia con *Mesa de Esmeralda* (1985).

⁸³ De los testimonios reunidos en la película documental *Marosa di Giorgio. El ruedo en flor* (2015), se concluye que el renombre internacional de Marosa comienza a gestarse a principios de los 80 cuando grupos de poetas, críticos y académicos argentinos se interesan cada vez más por su poesía y llegan a Montevideo para asistir al recital poético unipersonal que había montado con el director de teatro Atilio Costa, *El lobo* (luego renombrado *Diadema*). La fama de estos recitales y las noticias sobre su poesía habían trascendido el cerrado y casi secreto círculo montevideano, lo que no dejó de causar sorpresa entre sus amigos uruguayos.

⁸⁴ La crítica también había tomado nota del hallazgo de su obra: el propio Rama y Cristina Peri Rossi ya habían publicado sobre ella en el semanario *Marcha*, mientras que Nicolás Olivari también lo había hecho en revistas de Buenos Aires.

libros unitarios, como un proyecto de escritura a gran escala, con libros más extensos y estructurados (dentro de la libérrima estructura del conjunto)⁸⁵.

A partir de *Clavel y tenebrario*, algo cambia en la forma de Marosa de concebir el libro: el desarrollo se amplía pero también el imaginario se adensa, en el sentido en que se diversifican sus matices. Los libros no solo se hacen más extensos sino también más oscuros, menos candorosos y más elaboradamente intertextuales. Sin embargo, en relación a la forma, consolidada ya en libros anteriores como ritmo distintivo, resulta notable que preserven tan rigurosamente la uniformidad del poema breve y del motivo siempre circunscripto a sus límites. Cada poema representa la unidad mínima del conjunto y se mantienen estrictamente independientes unos de otros, pues ningún libro presenta series temáticas, motivos comunes agrupados, enlazados o secuenciados. Cada poema, comienza y termina en su breve espacio; y allí mismo, cerca, casi pegado, vuelve a empezar como un *otro* de sí mismo. En una entrevista de 2001, cuando le piden indicar un libro favorito entre los suyos declara: “Es siempre el mismo libro. Es solo un libro con muchas porciones. Acaso *La liebre de marzo*” (NDM, p. 147).

Si existe una voluntad en la configuración de esta estructura, esa voluntad se concentra en preservar la unidad obstinadamente heterogénea del conjunto, de modo que cuando leemos tenemos la sensación inequívoca de saltar de una escena a otra, de imagen en imagen, sin mapa ni guía, en un recorrido azaroso⁸⁶. Este criterio de relación entre los poemas que componen el libro y que regula cada título, también vale para la relación de los libros entre sí. Marosa misma advierte en una entrevista realizada en vísperas de la aparición de *Mesa de esmeralda*: “Entre un libro y otro no hay separación alguna. Soy siempre yo contando, continuando, firme, tenazmente. Es como una arboleda, voy plantando más árboles. O los hago aparecer con la mirada” (NDM, p. 41).

⁸⁵ *Clavel y tenebrario* (1979) es el primer libro notablemente más extenso que los precedentes y se presenta organizado en textos numerados, que en este caso comprende 124 poemas (en los anteriores la extensión promedio es de 25 poemas). En *La liebre de marzo*, Marosa opta por primera vez por no numerar los textos intensificando así la sensación de continuidad entre fragmentos, que se presentan uno después de otro, solo separados entre sí por una marca tipográfica. Aunque los fragmentos no estén numerados, se trata de un libro extenso, de extensión semejante al anterior. *Mesa de esmeralda*, título inspirado en los preceptos esotéricos del Hermes Trismegisto y su *Tabula Smaragdina*, es un libro extenso subdividido en cinco secciones con poemas numerados de forma independiente, lo que lo convierte, (junto con *La falena*, 1987) en uno de los más extensos y orgánicos de la poesía reunida. Las secciones que integran *Mesa de esmeralda* son: “Tratado del querubín” [que en las citas textuales llamaremos I] (34 poemas); “Cumbres borrascosas” [II] (33 poemas); “Mesa de esmeralda” [III] (50 poemas); “En todos los vestidos bordaban nomeolvides” [IV] (44 poemas); “Mar de Amelia” [V] (57 poemas).

⁸⁶ Podría pensarse que el abandono de la numeración y el reemplazo por separaciones tipográficas en libros como *La liebre de marzo* o *La falena*, podría indicar la búsqueda de una nueva forma de continuidad, sin embargo esto no sucede. La numeración (que usa en todos los libros hasta *Mesa de esmeralda*) tampoco tiene nunca como finalidad ordenar una secuencia.

En el conjunto de *Los papeles salvajes*, las fronteras entre libros resultan indiferenciadas; sin embargo, el breve libro de poemas que podía, en conjunto, formar parte del ramillete irisado, coherente y aleatorio de la poesía reunida, a partir de los años ochenta, da paso a libros individuales más complejos que se conciben de antemano como volúmenes de una obra mayor, enciclopédica, sumatoria. En la entrevista que en 2001 le realiza Rosa Olivera-Williams, declara: “siento que mi obra es un trabajo en bloque; una sostenida atmósfera. Todos son papeles salvajes, todas son misas” (NDM, p. 146).

Los papeles salvajes termina de consolidarse en su segundo tomo, no porque los primeros libros no anticiparan ya la organicidad del conjunto, sino porque a partir de la mitad de su producción, la obra “sin fin”, el gran proyecto literario de di Giorgio comienza a tomar la forma de una obra única, total. Como lo expresa en numerosas entrevistas, ella misma parece ser cada vez más cabalmente consciente de que lo que escribe es una obra mayor a la que agrega diversos tratados, una enciclopedia magna de la naturaleza, de la experiencia sensible, de la infancia como memoria de la lengua y del origen, de la tierra, que nunca o casi nunca nombra, pero que brilla desterritorializada en el relato incesante de la expulsión del paraíso. Acaso *Los papeles salvajes* no sea sino, por su insistencia en el retorno y su obsesión por la reversibilidad del tiempo, un intento de refundación paradisiaca, una tentativa de regreso utópico y definitivo a la naturaleza y a la *lengua ensoñada del origen*.

Tempranamente, en una entrevista de 1973, Marosa di Giorgio hizo un señalamiento largamente citado por la crítica y que da cuenta de la plena identificación con la obra: “Yo soy *Los papeles salvajes*” (NDM, p. 19). Más adelante, en una entrevista realizada por Miguel Ángel Campodónico en 1984, también reconoce la obra como única heredad material y simbólica de toda su vida: “Mi único capital, ¿capital?, es *Los papeles salvajes*, huerto verísimo e ilusorio” (NDM, p. 37). Y mucho más adelante, en 2000, declara: “Soy la habitante de mis libros” (NDM, p. 118). Incluso a la pregunta sobre su situación civil de soltería sin hijos responde con mesura: “Los poemas son como mis hijos. Me volqué con fervor a ellos.... No se puede hacer bien, a la vez, dos cosas” (NDM, p. 60).

5.1.1. La escritura fragmentaria de *Los papeles salvajes*

Entre la concepción monumental de la obra única y la proliferación ilimitada de fragmentos autónomos, la obra marosiana reproduce a mayor escala la lógica quiasmática de su ambigüedad sustancial. Este entrecruzamiento constituye su ritmo propio en la forma de un devenir imprevisible pero continuo. En este sentido, su lógica de crecimiento

resulta más fractal que caleidoscópica. Su expansión no se revela simétrica más que a gran escala, en la repetición de su fragmentada irregularidad. La multiplicación de asimetrías, parecería finalmente prometer la aparición de una figura total ulterior del patrón que revele el secreto de su unicidad. Pero Blanchot, advierte sobre esta ilusión, pues sostiene que nuestro pensamiento se encuentra limitado por “la imaginación de una integridad sustancial, de un devenir dialéctico” que nos impide aceptar la radicalidad de lo fragmentario como tal; sin embargo, plantea también que la “violencia del fragmento (...) nos brinda una relación muy distinta, al menos como una promesa o como una tarea” (1970, p. 481). La lógica del fragmento nos enfrenta a una forma de lo desconocido ya que implica siempre una intensificación del enigma:

El habla de fragmento no es nunca única, aun cuando lo fuere. No está escrita en razón de o con miras a la unidad. Tomada en sí misma, aparece en su fractura, en sus aristas cortantes, como un bloque al que no puede agregarse nada. Pedazo de meteoro, que se desprendió de un cielo desconocido, que es imposible vincular con nada que pueda conocerse (Blanchot, 1970, p. 482).

Lo propio del fragmento no es la unidad como *lo único* sino la fractura (la diseminación de las “fracciones sin resto”) que funciona bajo sus propias leyes: “cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir sino que al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece” (Blanchot, 1970, p. 481). Para eliminar la expectativa de que solo es posible el conocimiento de un *todo* que se revelaría en su finalización, Blanchot señala que no se lo reconoce por ser la “fragmentación de una realidad ya existente o momento de un conjunto aún por venir”. Por el contrario, el habla de fragmentos, que no aspira a *lo único*, en realidad no expresa sino “la energía dislocadora de la poesía” (1970, p. 481). La alegría del fragmento que expresa la poesía de Marosa se replica en cada poema como recommienzo, como la búsqueda de la continuidad en lo discontinuo. De allí que su efecto voluptuoso trascienda los límites del poema, pues el devenir inacabado de los reintentos de asir lo imposible es en sí mismo voluptuoso. Como señalamos, su erotismo procede antes de la forma que del motivo: su sensualidad proviene del movimiento continuo de la forma individual que opera en un dispositivo de funcionamiento rítmico.

Esta noción del fragmento está en estrecha relación con la temporalidad que abordamos en el capítulo anterior. Los “sordidísimos” de los que habla Quignard, los vestigios de las ruinas o desechos de lo útil que, como fragmentos de tiempo, cautivan tanto al trapero benjaminiano como al anticuario quignardiano (Saint-Onge, p. 162), se asimilan a la antigualla marosiana y a su escritura en estado de pérdida. Los recolectores de esos fragmentos de tiempo, como los niños, se sienten fascinados por ellos, porque esos

residuos les revelan el universo de las cosas y de las relaciones que es posible instaurar entre ellas como sucede en el juego:

En estos productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les muestra a ellos y sólo a ellos. Con estos desechos no reproducen las obras de los adultos, sino que ponen en nueva e inesperada relación materiales heterogéneos, por medio de lo que elaboran con ellos en el juego. De este modo los niños construyen por sí mismos ese mundo objetual, uno pequeño dentro del grande (Benjamin, 2014, p. 53).

El “sordidísimo” no es solo un reservorio de anterior, la irrupción de la anacronía en el presente, sino que es lo inacabado irreductible a la totalidad. Sain-Onge señala que “El fragmento literario es, en este sentido, *ruiniforme*, como si guardara la huella residual del estallido de un todo prosaico que lo precediera” (2008, p. 168).

El fragmento adopta la incompletud de lo que intenta asir, pues reenvía al espacio-tiempo quebrado de aquello que resucita y que solo se vuelve presente en la escritura. La escritura fragmentaria se manifiesta como un desvío o como una suspensión de la temporalidad en términos sintácticos: como expresión de *sordidísimos* se manifiesta en los ritmos que se perciben como una melodía incompleta, como la resonancia de una voz escuchada en otro tiempo pero diferida en ecos, en modulaciones que se pierden con la misma velocidad con que se enuncian. Lo que reina en el vestigio es “un todo que no es” (Quignard en Saint-Onge, p. 168). El fragmento guarda la impresión de lo perdido que no puede ser reencontrado. Lo *anterior* quignardiano no puede entenderse sino desde esta *lógica ruiniforme* del fragmento, pues se trata de una fragmentación que tiene lugar en el lenguaje: es allí donde se define su orden lingüístico-poético e incluso narrativo.

Si observamos la parataxis de la unidad individual en el poema-fragmento, notamos que prima la yuxtaposición antes que la coordinación como forma sintáctica, pues los enunciados se presentan como “islas de sentido, más que coordinadas, colocadas unas junto a otras” (Blanchot 1970, p. 483). La yuxtaposición prima como relación sintáctica al interior de la unidad en la que destacan las listas, las largas enumeraciones, la colección de imágenes que son recuento de las maravillas sobre las que no hay casi nada que decir: solo atestiguar su presente y su presentación, su presencia inmediata en la lengua. Esta relación que es posible observar al interior de los poemas, se replica en la relación entre los libros y entre los fragmentos que los componen.

La estructura de *Los papeles salvajes* deviene así una constelación con capacidad de deriva ilimitada, pues se trata siempre de “acoger lo desconocido sin retenerlo” (1970, p. 482). Blanchot señala que el “poema fragmentado” no es un poema incumplido, por el contrario representa una manera de cumplimiento que pone en juego la espera, la pregunta y la afirmación cuando esta resulta irreductible a la unidad. La interrupción que introduce

el fragmento resulta central para pensar la relación entre estos, y aquello que deriva de su unidad plural, que no es una totalidad pero tampoco la adición de partes sueltas; sobre las frases del poema, las palabras del fragmento, señala Blanchot:

A pesar de ser interrumpidas por un blanco, aisladas y disociadas hasta el extremo (...) sin embargo llevan, en su pluralidad, el sentido de un arreglo que ellas entregan a un porvenir de habla. Arreglo de una nueva índole, que no será el de una armonía, el de una concordancia o de una conciliación, sin aceptar la disyunción por la divergencia como el centro infinito a partir del cual, por el habla, debe establecerse la relación; arreglo que no compone sino que yuxtapone, es decir deja fuera unos de otros los términos que se relacionan respetando y preservando esa exterioridad y esa distancia como principio de toda significación (1970, p. 482).

La exterioridad que asoma en la sintaxis del poema es el extrañamiento mismo del destierro que atraviesa todo *Los papeles salvajes*. La unidad de la obra no es algo que salte a simple vista, que pueda resumirse en un sintético esquema, más bien se imbrica minuciosamente entre niveles, entreteje el lenguaje a la forma y la forma al sentido, creando la trama apretada y opaca de un ritmo indivisible. En tal sentido, el cultivo del fragmento, como advierte Blanchot sobre la escritura aforística de Nietzsche, ignora las contradicciones incluso en la contradicción, pues aquí la oposición no opone sino que yuxtapone, y la interpretación no es, por tanto, el “develamiento de una única verdad oculta, incluso ambigua, sino lectura de un texto que tiene muchos sentidos y que no tiene también ningún otro sentido que el *del proceso y el devenir* que es la interpretación” (1973, p. 34). En tal sentido, como señala Barthes citando a Gide, “es preferible la incoherencia al orden que deforma” (2018, p. 125). Para explicar esta idea de fragmentos yuxtapuestos sin miras al orden de la unidad orgánica, en cada fragmento, subraya Barthes, lo que es inteligible es la singularidad de cada momento antes que la duración. El asíndeton y el anacoluto, señalan para Barthes las “figuras de la interrupción y el cortocircuito” que dan cuenta de la naturaleza fragmentaria (2018, p. 216).

Esta “provocación del lenguaje”, que pone en juego el fragmento, “que habla incluso cuando ya todo ha sido dicho” (Blanchot, 1973, p. 34), supone asumir las contradicciones de la pluralidad, la intermitencia y la discontinuidad. Sobre esta indecisión permanente entre la aspiración a la unidad y lo inacabado que sugiere siempre el fragmento, Benjamin observa que para los grandes autores “las obras terminadas resultan más livianas que aquellos fragmentos en los que el trabajo se extiende a lo largo de su vida” (2014, p. 46). El fragmento, dibuja así para Benjamin el “círculo mágico” de una laboriosidad sin límite que marca el trabajo arduo del genio inconforme, del artista que recomienza cada vez *por primera vez* su tarea, en tanto su deseo no responde a la soberbia de alcanzar la perfección, el perfecto acabamiento. También para Barthes (2018, p. 125) en

este espacio que traza la escritura del fragmento se juega algo del orden de la biografía, pues “los fragmentos pasan a ser las piedras que marcan el contorno del círculo: me reparto en círculo: todo mi pequeño universo en migajas”.

Esto no significa, sin embargo, que no haya en esa tarea inacabada un proyecto de unidad, por el contrario, indica la tarea de las tareas que no es la suma de sus partes sino algo mayor que no termina. Marosa es consciente de que lo que elabora como fragmento, señala el deseo y la voluntad de continuidad pero también lo que se proyecta indefinidamente hacia el futuro. En una entrevista señala:

Leyendo a Elliot y a Pavese, recientemente, veo que ellos piensan eso; que una verdadera obra no es la suma de libritos independientes, dispersos, sino el fruto de una mirada fija, intensa, sobre un determinado paraje. De lo mismo, comienzan a saltar flores brillantes, extraordinarias (NDM, p. 41).

5.1.2. Un proyecto de “novela poética”

Esta ética del fragmento, de lo inacabado en elaboración continua, es la que sostiene Marosa en *Los papeles salvajes*: la fascinación por los detalles multiplicados, por la mirada prismática sobre un puñado de hechos, por la inconclusión: “Esto es una especie de tela ¿infinita?, un abanico que siempre tiene otra varilla. Es un asunto holográfico, holístico, donde aparece a cada rato otra perspectiva. Las cosas siguen saliendo, vuelven, vuelven, ¿porque las voy a desechar? Sería como matar algo” (NDM, p. 76).

Este proceso de reescritura permanente, Marosa lo alía a su elección de la denominación de “papeles salvajes”, que da cuenta de la insumisión silvestre de esa lengua en estado natural que funda el territorio del poema. Cada libro, aclara —desde *Poemas* hasta el último libro de relatos—, constituye una pieza fundamental del conjunto, una criatura más de ese bosque amorosamente autocultivado:

En realidad, y creo que es evidente, vengo escribiendo un solo libro. Los que integran los dos tomos de los papeles salvajes (...) y los siguientes: *Misales*, *Camino de las pedreras*, *Reina Amelia*... todos son... papeles salvajes.

Digo salvajes, no por indicar desorden, tierra sin ley. No. Es una indicación de donde transcurrieron, transcurren las cosas. La silvicultura. Un bosque del que he cuidado sin esfuerzo, intuitivamente, cada árbol, cada hoja (NDM, p. 153).

En su ensayo, “Allá donde alumbra la imagen” (publicado inicialmente como prólogo de la poesía reunida de 2000a), Silvio Mattoni plantea una hipótesis que sugiere ver en la obra una suerte de *peri physeos* de progresión estratificada que toma como modelo la materia orgánica y proliferante de la naturaleza y la traslada a la obra:

¿Acaso no pasa lo inexplicable a través nuestro cuando leemos estos “papeles salvajes”? ¿Qué quiere decir esta denominación? ¿Escritos tomados de la naturaleza, no réplicas sino ejercicios simulados del sistema de generación de la naturaleza: individuos más individuos, anomalías, excepciones, que poco a poco van formando una especie? Cada libro como una

especie, varios libros una orden, la obra como el conjunto de lo orgánico y lo inorgánico, nuevo *De rerum natura* sin la ilusión de una causa física para todo, antes bien una obra sobre las cosas y los seres que tiene en cuenta el influjo de las palabras, su materia ingrátida pero consciente, sobre el mundo (2004, p. 115).

Los papeles salvajes es un “libro de la naturaleza”, y como advierte Mattoni, no sobre la naturaleza y su causa física sino que asume en sí mismo la organicidad de la materia viva: crece y se multiplica como cuerpo, como organización de cuerpos. Antes que a la pregunta por su estatuto literario invita a la pregunta por la *physis* de su propia materialidad; antes que un libro sobre la vida se manifiesta como un libro vivo:

No hubo ninguna lectura decisiva. O sí. La lectura, mejor, la experiencia de la naturaleza, ese gran manto, esa gran mano, donde se originaban, milagrosamente, todas las dádivas. ¡Lo que veía! ... Ratones, lirios, cuervos, arcoíris, todo libre, y a la vez equilibrado, sopesado (NDM, p. 67).

No hay, como señala Marosa, una “lectura decisiva” más que la de su medio: “Mi libro preferido es el de la naturaleza; estoy contando las rosas” (NDM, p. 150), dice en otra entrevista muchos años después. La lógica que impone la naturaleza como escritura modelo, explica la concepción de *Los papeles salvajes* a partir de la proliferación orgánica y su aritmética inapelable. Sin embargo, su escritura no puede ser, sin más, un calco del natural. Sobre el procedimiento, una analogía esclarecedora es la que nos ofrece Barthes en “Arcimboldo o El retórico y el mago”, texto en el que observa cómo, en sus famosas Cabezas Compuestas⁸⁷, el artista traslada recursos del lenguaje articulado a la pintura, creando una compleja estratificación de sentidos. Marosa emplea una lógica semejante en el minucioso ensamble de objetos pululantes que crean un puzle de escritura.

Lo que presentan los retratos de Arcimboldo, está cifrado, y la cifra es lo que, simultáneamente esconde y revela: “el mensaje está oculto para el ojo que, pendiente del detalle, se olvida del sentido del conjunto”. Pero, a la distancia, “cambiando el nivel de la percepción, consigo recibir otro mensaje, un aparato hipermétrope que, actuando como una plantilla de lectura, me permite, en un solo golpe de vista, un sentido global, un sentido «verdadero»” (2002b, p. 140).

De forma semejante, en di Giorgio, hay un sentido evidente de la unidad (de las imágenes que componen el fragmento y entre fragmentos), y uno oculto, que revela en

⁸⁷ Cabe señalar que para la edición de 2000 de *Los papeles salvajes*, la misma Marosa eligió como motivo de tapa dos de las célebres “Cabezas Compuestas” de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593): “Verano” (2000a) y “Primavera” (2000b), ambas de 1573. Las pinturas pertenecen a la serie denominada “Las cuatro estaciones” (de las cuales existen numerosas versiones del propio artista) que contempla un rostro de perfil por estación en pares enfrentados (invierno-primavera y verano-otoño). Las únicas series que se conservan completas son las dos versiones de 1573 una de las cuales se encuentra en el Museo del Louvre. Sobre estas singulares creaciones, Barthes considera que en ellas Arcimboldo “habla un doble lenguaje, a la vez claro y confuso”, cuyo sentido sigue siendo perfectamente inteligible. Y aclara: “la única extravagancia que no se permite es fabricar una lengua totalmente incomprensible (...): su arte no está nada loco” (2002b, p. 141).

perspectiva, en la composición de las partes, la unicidad de la obra. Sobre la relación de implicación que logran establecer las cosas que le dan cuerpo a la trama poética, Roberto Echavarren, señala que los breves poemas “al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética”, pero aclara que se trata de “una novela fabulosa que derrota las expectativas antropomórficas” (1992, p. 1105). En una entrevista de 1986, Marosa ya identificaba su poesía reunida con una novela, pero con una que funda un concepto de novela poemática⁸⁸ cuya totalidad no concierne a la estructura narrativa sino a las conexiones y sugerencias de la lengua poética:

Es como una novela. Desde el primer libro al último, el que está por salir, *Mesa de Esmeralda*. No existe una línea central, definida, como tienen algunas novelas, aunque ahora ya no la tienen. Considero que es la recreación de un mundo y por lo mismo tiene características de novela. A la vez es poema, pues el lenguaje es eminentemente poemático (NDM, p. 41).

De todas formas, más allá de *Los papeles salvajes* Marosa puso en práctica la idea de esta novela singular con *Reina Amelia* (1999), que reconoce como otro eslabón de la gran familia de la poesía reunida. Sobre esta clase de novela que no responde a una estructura reconocida, en una entrevista de 1980, con su acostumbrada ambigüedad y hermetismo señala: “lo mío es una suerte de rosario, de himnario, que sale de lo hondo de los cielos, y lleva implícita y explícita, la Creación. Escondida y mostrada, o viceversa” (NDM, p. 26).

La gran obra que es *Los papeles salvajes* no es ajena al juego serio de la infancia, a la intensificación de la repetición como recommienzo incesante del fragmento. Se teje así una novela poética que hace fracasar las perspectivas retóricas y dialécticas. No tiene la estructura escalonada del *Decamerón* o la de *Las mil y una noches*, aunque podría si no fuera porque estas formas narrativas están unidas directa y definitivamente a su desarrollo lineal: las “historias”, si las hay, en la obra de di Giorgio, no se cuentan para hacer “pasar el tiempo” sino para detenerlo o anularlo. A pesar de ello, *Los papeles salvajes* podría asimilarse a otros rasgos del *cuento de cuentos*, a una gran fábula de pequeñas fábulas fantásticas y domésticas, tejidas con recuerdos furtivos que se evaporan a cada instante ni bien terminan de escribirse, que no se fijan a nada y por eso mismo cambian, se sobrescriben, se desmienten unos a otros. Por eso es necesario volver a empezar cada vez, redoblar el esfuerzo para contar siempre la misma historia o continuar sin fin una historia

⁸⁸ Al inicio de su libro *Le récit poétique*, Tadié (1994, p.7) señala como hipótesis central, que hay, en el *relato poético*, como hibridación del poema y el relato, un pasaje hacia la novela. En *LPS* observamos cómo la estructura poético-narrativa del fragmento está ligada estrechamente a la unidad de una novela:

El relato poético en prosa es la forma del relato que toma prestado del poema sus medios de acción y sus efectos, si bien su análisis debe tener en cuenta a la vez las técnicas de descripción de la novela y del poema: el relato poético es un fenómeno de transición entre la novela y el poema.

interminable. De esta *historia interminable*, extraña y heterogénea como la lengua misma, podemos aun aislar algunas figuras para organizar su análisis.

En el segundo apartado “El pasaje del *canto* al *cuento*”, nos abocamos al problema particular que plantea la poesía marosiana en relación a las fronteras imprecisas entre lo narrativo y lo poético: nos adentramos en el terreno movedizo de la fábula donde los animales y la infancia toman la palabra, mientras el origen sigue cantando su misterio irreveleable. Partimos del contrapunto entre el *canto* y el *cuento*, pues en la obra revelan posiciones en apariencia antagónicas entre lo indecible y lo comunicable, entre *páthêma* y *máthêma*, entre el misterio de la infancia o el enigma indescifrable del poema y la verbosidad pueril del cuento, entre el mudo misterio del himno sagrado, y el relato que desbarata el mito para recomenzar aleatoriamente el juego con la palabra y la memoria.

Nuestra intención no es plantear aquí un problema de tramas textuales, sino la pregunta por los límites de lo poético, que revela asimismo los límites del lenguaje, e indagar de qué manera “ese afuera”, representado por el abandono del *jardín natal* que se teje en la trama ficcional, no es ajeno al *afuera* del discurso como límite del sentido.

Las figuras que elegimos para abordar esta “guerra originaria” marosiana son el *juego* (ritos, celebraciones, fiestas y su parafernalia solemne, reliquias, danzas y juguetes): aquello que forma parte de la acción lúdica y dramática, y la *fábula* (desde habladorías y rumores, al cuento como ficción e invento): que representa todo aquello que forma parte de lo narrado y sus rasgos característicos. Estas figuras de las que derivan innumerables imágenes, son los ejes vertebradores de la exploración que en este apartado nos proponemos realizar de las formas plásticas de *Los papeles salvajes*.

En el tercer apartado, “*Fabula mirabilis*: el lado de las hadas”, abordamos la relación entre la singularidad de la materia poética marosiana y la pulpa narrativa que la nutre, sus posibles orígenes y filiaciones. La mentada relación entre la poesía y el “cuento de hadas” que a menudo advierte la crítica, no sin cierta reserva, que existe un trasfondo que corresponde a la materia común, informe y bullente del relato que establece subterráneas conexiones con tradiciones diversas y disímiles, como la de la literatura infantil moderna que representa, por ejemplo, Lewis Carroll (con el que, sin embargo, guarda pocas semejanzas). Distinguir algunas de las posibles fuentes de los relatos que nutren el caldo imaginativo de *Los papeles salvajes*, supone pensar en las asociaciones que la tradición ha establecido entre estas variantes y el concepto de infancia acuñado por la Ilustración. Asociadas a este eje, tomamos algunas figuras, caras al cuento tradicional, que permiten

asociar la poesía marosiana al relato maravilloso: la magia, las transformaciones, las criaturas fabulosas y los objetos prodigiosos.

Autores como Walter Benjamin (2001), Fryda Schultz (1951, 1956), Roger Caillois (1970), Italo Calvino (2014) y Jack Zipes (2014), se interrogan sobre la irresistible atracción del cuento, que en sus versiones más antiguas, oscuras e ignotas, evocan la noche prenatal que llama desde su fondo de aguas negras. Resulta pues de interés notar el punto de fusión que hace del híbrido marosiano un género inclasificable, él mismo paradójico y heterogéneo como las criaturas fantásticas que engendra.

En el cuarto y último apartado nos centramos en una figura sumaria: la *ninfa*. Se trata de la figura que permite el pasaje mismo entre el *canto* y el *cuento*, entre la narración y el poema. Estas presencias femeninas enigmáticas, a un tiempo, espirituales y carnales son las formas de lo femenino superviviente. A caballo entre dos mundos (la vida y la muerte, la realidad y la imaginación), olvidadas por el paganismo y expulsadas del paraíso cristiano, estas criaturas, articulan los pasajes y derivas entre los mundos representados: entre el sueño y la vigilia, entre el pasado y lo *anterior*. La figura de la *ninfa* adopta rasgos múltiples, representaciones de lo femenino, fantástico y fantasmal: el hada, la mariposa, el alma, son rasgos de la figura que se asimilan a la voz poética que atestigua su presencia o la encarna pero cuya misión es siempre la de mantener encendidas las luces del *trasmundo* donde transcurre la novela poética. ¿De qué manera estas *ninfas* custodian y preservan el *jardín natal*? Ya sea con el manto de diosas paganas o con la máscara de pequeñas bestias, la voz poética adopta un cuerpo para volver del pasado. Antecedidas por la Gradiva freudiana, definidas como *Pathosformel* por Aby Warburg (1866-1929), las ninfas son portadoras de *anterior*, caminantes que siempre están llegando de lejos. Agamben (2007c, 2010) y Didi-Huberman (2015c, 2015d), presentan estas criaturas lánguidas, veladas, exiliadas, cuyo rastro seguimos en di Giorgio. Estas criaturas, tejedoras de tiempos heterogéneos, perpetúan el misterio de *Los papeles salvajes*, vagan en el limbo indiferenciado del poema para siempre.

5.2. El pasaje del *canto* al *cuento*

En este apartado interrogamos los pasajes y tensiones paradójales que en la obra de di Giorgio se entretajan entre la poesía y la prosa⁸⁹. Tratamos aquí de comprender los cruces e interferencias de una sobre la otra. Más que una tipología, lo que aquí distinguimos como el *canto* y el *cuento* es la disposición rítmica de una forma-sentido que en cada caso adquiere características singulares que cooperan en la construcción del fragmento: lo que aquí intentamos dilucidar son los movimientos de ese pasaje. La propia Marosa presenta esta doble vía de su escritura:

Todo lo que cuento y canto es mi infancia en una zona agraria, oscura, oclusa, y a la vez libérrima e irisada donde transcurrieron mis primeros pasos. Vi la Creación, Maravilla, el altar de Dios, poblado de liebres, de azucenas, de dientes y corolas. Todo estaba allí, estará por siempre allí. Recuerdos italianos de padre y abuelo se imbrican perfectamente también allí. Soñé con lobos blancos más altos que la casa, soñé con nieve, que era suave y leve como pétalo de gladiolo; también era un sueño la luna enorme de aquellos campos, en medio del aire de plata y de cristal. Estrellas y luciérnagas ardiendo por doquier, sin discernirse unas de otras (NDM, p. 144).

Marosa escoge una forma híbrida y original porque concibe su escritura siempre (re)partida entre *contar* y *cantar*: desea *contar*, pero no bajo las leyes del *logos* que exige obediencia a las reglas de la temporalidad progresiva (además el *cuento*, en su forma pura, no impugna la magia pero la arroja a los márgenes del “maravilloso pueril” al que clasifica y encasilla). Aunque se declina por el *canto*, es decir, por la predominancia de lo poético, no se trata del *canto* hermético del himno, sino del que se abre al acontecimiento que adviene como lenguaje y se revela como motivo.

Con la pregunta insistente sobre si sus textos son poesía o prosa, el entrevistador (el crítico uruguayo Wilfredo Penco), exige de la poeta una proclamación de inclinación o preferencia, pues observa que en ellos, lo narrativo aparece y desaparece en función de necesidades expresivas. Sobre esto Marosa declara:

Esto es una ciudad, una arboleda, un mantel, donde cada pieza, cada malla tiene una independencia y no. Los vínculos son sutiles como la neblina. O el arco iris. Que es y no es. (...) Es una urdimbre leve como las telarañas (el argumento), caen las gemas, que no

⁸⁹ De acuerdo al acercamiento que propone Jean-Yves Tadié (1994, pp. 6-7), el relato poético se instala a medio camino entre lo poético y lo narrativo, aunque es más bien la poética la que opera movimientos en las fronteras de la literatura. El relato poético, sugiere Tadié, surge de la conquista de lo poético sobre la novela y el cuento, pero no debe perderse en la historia de estos ni confundirse con las categorías aledañas de lo extraño y lo maravilloso. Entre poesía y prosa, no hay una oposición auténtica sino que se da entre ambas “una dosificación de funciones” en grados e intensidades variables (que mostró Jakobson en “Lingüística y poética” [1958]). Hay relato en todos los géneros, algo *se cuenta* en todas las formas de expresión. El relato se presenta asimismo como un boceto del género novelístico: el relato poético tiene la ficción de una novela aunque los procesos de narración remiten al poema pues se presenta un conflicto constante entre la función referencial (evocación y representación) y la función poética (que llama la atención sobre la forma del mensaje). Para referir a las cualidades narrativas del poema-fragmento marosiano, hemos elegido aquí la denominación de “poema-relato”.

sé, terminan por comunicarse con los hilos, de modo que son lo mismo sin ser lo mismo (NDM, pp. 30-31).

Para la propia Marosa parece no tener mayor relevancia la distinción genérica. El “argumento”, esto es, el motivo, la “cosa” narrada, no es más que la “urdimbre leve” en la que se inscribe lo poético. No hay por cierto en la metáfora marosiana sobre el contrapunto entre forma y contenido, una auténtica resolución, pues insiste en que siempre es posible invertir los términos. Podemos destacar aquí el acierto de señalar la evolución de la “urdimbre” de lenguaje en motivo, la forma en contenido, o al menos insinuar el borramiento de la diferencia. Describiendo tales movimientos, observamos que el motivo del poema marosiano se presenta como ficcional, del orden de la fábula.

¿Hay acaso, en esta inflexión original, una convivencia transitoria o temporaria de estas dos esferas? ¿Qué es lo que el poema puede contar? ¿Qué puede hacer la fábula por el poema? ¿Qué puede hacer en todo caso el eterno poema, fragmentario, inconcluso, discontinuo por la gran fábula de fábulas, la novela poética de *Los papeles salvajes*? ¿Si el poema no cuenta nada más que la lengua misma, porqué nos asalta obstinadamente en la lectura de *Los papeles salvajes* la fascinación anacrónica del relato como *común arcaico*? La pregunta que abre la obra como “colección” de fragmentos de prosa poética o “relatos poéticos”, es acaso de qué manera se expresa esta suerte de género híbrido que tantas veces la crítica ha emparentado al relato maravilloso, al “cuento de hadas”.

En el pasaje del *páthêma* al *máthêma* que señala Agamben, está la clave de la transición de la *boca cerrada* del misterio a la *boca abierta* de la fábula. Pero, este pasaje entre poesía y prosa no es directo ni definitorio: el *relato poético* adapta al relato los medios del poema definiendo un “universo privilegiado, un paraíso perdido y encontrado” (Tadié, p. 197). En di Giorgio, sin embargo, parece por momentos que es sobre todo el poema el que se apropia de los medios del relato, pero para disolver su materia narrativa en rupturas espaciotemporales, inconclusión y derivas imprevisibles.

No obstante, no se trata de distinguir las diferencias entre imaginación y realidad histórica como si se tratara de un código que establece que los acordes del canto responden al registro de cierta interioridad, mientras que el cuento expresa el carácter ficcional y del *afuera* del lenguaje, o viceversa. En su escritura, lo real y lo imaginario resulta igualmente anacrónico: conviven armoniosamente porque lo muy pretérito alcanza la forma aorística del “había una vez” que borra toda inscripción histórica y todo territorio geográfico. Ante la pregunta de un entrevistador, ella misma no pretende diferenciar entre “una poesía imaginaria y otra realista”: “No veo la línea divisoria, todo es como un retrato que fuera, a la vez, el original” (NDM, p. 26).

El *trasmundo* que presenta *Los papeles salvajes*, tal y como se expresa, no deja de ser profundamente veraz. El componente narrativo del que hace gala el texto señala con insistencia la indistinción entre lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario, lo fantástico y lo documental. Sin embargo, nada en su poesía es del orden del delirio, no al menos del delirio como ignorancia de la naturaleza lingüística y ficcional de ese mundo. Al respecto, al referirse a la escena psicoanalítica en la que se juega la identificación entre la madre real y la lengua materna, Christian Prigent señala (2007, p. 433) que lo que no es alucinación (sinsentido) es fábula (relato, argumento):

Por ser algo del orden de la fábula, no es menos “verdadero”. Son las fábulas las que tejen las vidas de los hombres. Y si *somos*, es en tanto que suma de esas fábulas, en tanto que somos trabajados por ellas y no tenemos otra opción que la de trabajar *con, dentro, debajo*. Es decir, contando fábula contra fábula (y no *verdad* contra *fábula*).

¿De qué se construye la *fábula*? De un *dispositivo* mitográfico que quizás se puede describir así: hay una instancia umbilical generadora de escritura. Es a la vez una potencia de unión y de separación, de evidencia y de ficción fenomenal (de engendramiento de fenómenos escritos).

En estas consideraciones que Prigent esboza en relación a la fábula, a la lengua materna y al origen, es donde bulle la sustancia poética marosiana, allí donde las figuras como operadores de lectura revelan su potencia *poietica*. Desde otra perspectiva, Agamben (2004, pp. 187-196), en “Fábula e historia”, sostiene que el fin de la fábula coincide con el principio de la historia. El filósofo elige aquí la escena del pesebre cristiano para ilustrar la relación entre el lenguaje y la historia en la cual el hombre, enmudecido por encantamiento y no por un juramento de silencio misterioso, cede la palabra a los animales: “mientras el hombre hechizado enmudece, la naturaleza hechizada toma la palabra en la fábula” (2004, p. 189). Sin embargo, los animales que en la fábula “habían salido de la pura y muda lengua de la naturaleza, ahora enmudecen” a partir de la escena del pesebre que es, según Agamben, el momento mesiánico de ese traspaso: el pasaje del tiempo de la fábula al tiempo de la historia:

Los objetos que el encantamiento había vuelto extraños y animados son devueltos ahora a la inocencia de lo inorgánico y están junto al hombre como dóciles herramientas y utensilios familiares. Las ocas, las hormigas y los pájaros parlantes, la gallina de los huevos de oro, el asno cagamonedas, la mesa que se pone sola y el bastón que pega cuando se lo ordenan: todo debe ser liberado del encanto por el pesebre (2004, p. 190).

El acontecimiento de la salida de esa temporalidad mítica, señala que, roto el encantamiento, todo recobra su aspecto tranquilizador, todo vuelve a ser alimento, mercancía, herramienta, “recobra —dice Agamben— su humilde apariencia económica” (p. 190), mientras que la criatura humana, ya desencantada, es devuelta a su humana, profana cotidianeidad. Liberado de todo espesor mágico ya nada es signo de prodigio

adivinatorio: “al haber sido cumplidos todos los signos, el hombre se libera de los signos” (p. 191). El fin de la fábula pone fin a la magia y permite la integración al mundo profano:

Pues es justamente el gesto que separa el mundo humano del pesebre y el mundo de la fábula. Mientras que en la fábula todo es ambigua gesticulación del derecho y de la magia, que condena o absuelve, prohíbe o permite, hechiza o desencanta, (...), en el pesebre en cambio el hombre es devuelto a la univocidad y a la transparencia de su gesto histórico. Sastres y leñadores, campesinos y pastores, verduleros y carniceros, posaderos y cazadores, aguateros y vendedores de castañas: todo el universo profano del mercado y de la calle aflora en la historia con un gesto que proviene de la prehistórica profundidad de este mundo que Bachofen definía como “etéreo” y que en los relatos de Kafka tuvo una provisoria exhumación. Podría decirse que el adormecido y estancado insinuarse de ese mundo —el de la fábula— es el *medium* entre la gestión mística del hierofante y el gesto histórico del pesebre (Agamben, 2014, p. 191).

Como señala Agamben, quizás hay un “entre”, en el que el mundo de la fábula se “insinúa” en el *gesto* del tiempo histórico. ¿Qué hay entre el fin de la magia y el inicio de la historia? ¿De qué modo ese mundo repentinamente profano participa aún de la magia, esto es, de la fe infantil en el poder *poietico* de la palabra? ¿Es posible una reversión del mundo de la fábula, la restitución de un “mundo etéreo”, telúrico y celeste, *ctónico* y matriarcal o al menos la versión fantástica y poética de un mundo, a todas luces, premoderno?

El mundo poético de Marosa di Giorgio, apuesta a la rehabilitación de la fábula o tiene fe de que ese mundo primitivo y ensoñado de la infancia pueda ser traspasado incesantemente por la magia. Allí los animales y las cosas cobran nueva identidad —a veces vida, un insólito poder o también el don de la palabra—, mientras que la criatura humana, nuevamente enmudecida de maravilla y estupor, se instala en la lengua de la infancia y del asombro que es el origen del poema. Traspasado de visiones, el imaginario poético “accede” a la fabulación. Deleuze (2006, p. 16), insiste en que “no hay literatura sin fabulación, pero, la fabulación, la función fabuladora no consiste en imaginar ni en proyectar un yo. Alcanza más bien esas visiones, asciende hacia esos devenires o potencias” que son animales, vegetales, femeninos, infantiles:

Quisiera contar cómo nacían las cosas.
 Cuando ocupábamos aquella vivienda, que no tenía nada de particular. Casi nada. Con sus numerosas alcobas en las que hacíamos representaciones, que los vecinos espiaban por todas las puertas y ventanas. En uno de esos habitáculos —pero, uno sin techo y sin piso—, desde la tierra, a veces, desde la noche hasta el alba, nacían las cosas: cubiertos, rayadores, platos, ollas, tazas. Todo allí, pulcro, tierno y casi tembloroso. Los llevábamos a la cocina para utilizarlos, y nunca se nos ocurrió hacer negocio.
 Y cuando nos mudamos a otra vivienda tampoco nadie comentó nada.
 Lo cuento, ahora, que, ya, parece un cuento (*CT*, 15, p. 187)⁹⁰.

⁹⁰ Utilizaremos aquí las siguientes abreviaturas para referir a los libros que abordamos en este capítulo: *CT* (*Clavel y tenebrario*), *LM* (*La liebre de marzo*), *ME* (*Mesa de esmeralda*). En las referencias de los poemas citados, a las iniciales de los nombres de los libros le siguen el número de orden del poema, el orden de la sección con números romanos, en el caso de *ME*, y el número de página correspondiente en *LPS*, 2008.

En este poema de *Clavel y tenebrario* podemos leer lo que entendemos como pasaje entre el *canto* y el *cuento*. El texto condensa varios aspectos de ese traspaso, del borramiento de fronteras: la voluntad de contar “cómo nacían las cosas”, lleva consigo una demanda himnica o celebratoria de ese pequeño mundo de juegos (el retablo infantil, la representación miniaturizada del mundo adulto), del mundo profanado por los juegos de la infancia, que reclaman para sí los “restos” de lo útil. Como en los cuentos de Hans Christian Andersen (1805-1875), en la representación, los protagonistas pueden ser ollas y cucharones, de pronto vivos, devenidos gentilhombres y doncellas a punto de casarse. Sin embargo, ese cuento, la sustancia misma del motivo, ha quedado incumplido como relato: ha sucedido en la *in-fancia* donde permanece innombrado. A la distancia, la magia entonces ya solo “parece un cuento”, pero solamente así es como al fin puede ser contado.

El relato marosiano exige aquí, para poder ser narrado, que la magia haya cesado; para que pueda existir en el lenguaje, la vivencia inenarrable (*Erlebnis*), “la cosa” incontrastable del pasado no marcado, debe ser ya *solo un cuento*, es decir, debe estar despojada de su misteriosa indecibilidad (*Erfahrung*). Como *cuento* y como *canto*, “como ficción que se anula en el vacío en que se desatan sus formas” (Foucault, 2004, p. 29) y como “sagrada murmuración” del recomienzo del origen, el texto acoge aquello que *no ha recibido nunca lenguaje*, y lo cuenta solo cuando resta como palabra no dicha:

Como palabra del afuera, acogiendo en sus palabras el afuera al que se dirige, este discurso se abrirá como un comentario: repetición de aquello que murmura incesantemente. Pero como palabra que sigue permaneciendo en el afuera de aquello que dice, este discurso será una etapa necesaria hacia aquello cuya luz, infinitamente tenue, no ha recibido nunca lenguaje (Foucault, 2004, pp. 29-30).

5.2.1. Entre *páthêma* y *máthêma*: La fábula en el umbral del tiempo histórico

La indecisión marosiana que marca la aventura poética supone, como señalamos, la invención del origen, que tampoco es único ni fundante. Todo origen es necesariamente un invento, todo relato del principio es una fabulación, un escenario del deseo: solo hay perspectiva de ficcionalizar, de narrar lo invisible, y en todo relato hay asimismo algo de *primeridad* y *repetición*. El inadvertido pasaje entre el *canto* y el *cuento* que tiene lugar en el poema marosiano se remonta a la distinción que (como señalamos ya en “Umbral”) Agamben realiza entre dos estados en relación a la diferencia entre lengua y discurso, dos mundos, o dos maneras de “tener lugar” la relación entre lenguaje y experiencia: el *misterio* y la *fábula*, que como cifra de *páthêma* y *máthêma*, representan los extremos en tensión del increíble de la experiencia de lo sagrado y aquello que simplemente puede ser contado. Agamben (2004, p. 90) señala estas dos experiencias, en principio, como antagónicas, pues

“la fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta, de la raíz indoeuropea *bhâ (...) contra el mundo de la boca cerrada, de la raíz *mu⁹¹”. Según esta distinción, la fábula nos introduce al mundo de los posibles, donde los animales mudos y las cosas inanimadas pueden tomar la palabra. La fábula, aunque siendo algo esencialmente *contra naturam* es portadora de “muchacha más verdad de lo que podría parecer a primera vista” (p. 90), pues acoge las grandes preguntas de la existencia sin pasarlas por el tamiz mítico-religioso.

La diferencia entre dimensiones que le da lugar a la fábula es el pasaje del auténtico “no-poder” decir misterioso (que no es un *saber* sino un *padecer*) que se transforma progresivamente, dice Agamben, en una doctrina esotérica que cambia el auténtico no-poder-hablar extático, por un “callar” voluntario y estratégico. Este fracaso o perversión del *páthêma*, hace florecer sin embargo, la posibilidad misma del relato:

El *páthêma* se vuelve entonces *máthêma*, el no “poder-decir” de la infancia se torna una doctrina secreta sobre la que pesa un juramento de silencio esotérico. Por eso la fábula, o sea algo que sólo se puede contar, y no el misterio, sobre el que se debe callar, contiene la verdad de la infancia como dimensión original del hombre. Pues el hombre de la fábula se libera de la obligación misteriosa del silencio transformándolo en encantamiento: es un hechizo, y no la participación en un saber iniciático, lo que le quita el habla (Agamben, 2004, pp. 90-91).

El enmudecimiento infantil de la fábula es sufrido como hechizo pues arroja nuevamente al sujeto del lenguaje a la pura y muda lengua de la naturaleza, aunque dicho silencio finalmente deba ser infringido y superado como encantamiento. De allí que mientras en la fábula el hombre enmudece, los animales salen de la pura lengua de la naturaleza y hablan. En el cercano límite entre las dos esferas, por momentos la fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta, sobre el mundo de la boca cerrada. Entendemos aquí que el mundo de la *boca cerrada* refiere a lo que ya hemos presentado como *experiencia poética*⁹² mientras que el mundo de la *boca abierta* representa al mundo de la fábula, del relato, aquello de lo que “se puede hablar”, desobedeciendo el mandato de secreto. El *hablo* está lastrado siempre, como señala Foucault (2004, pp. 7-9), por la advertencia del *miento*, está condicionado por el paradigma de la ficción.

⁹¹ Un análisis profundo de las figuras de la boca cerrada y la boca abierta que da cuenta de la experiencia del habla y del enmudecimiento en el pensamiento filosófico y en la poesía, fue abordado por Gabriela Milone (2014a) en el ensayo “Figuras del habla poética en el pensamiento contemporáneo” y en el libro *Luz de Labio. Ensayos de habla poética* (2015b, pp. 81-98), al cual remitimos.

⁹² Para comprender la naturaleza ambigua y conflictiva del poema marosiano, debemos tener presente que en el apartado 2.5. ya habíamos señalado que lo poético no responde nunca a la trasmisión de un mensaje o contenido como “querer decir”, sino que más precisamente refiere a un querer-no-decir-nada. Desde esta perspectiva, lo anecdótico, el componente argumental se presenta como residual respecto de aquello que pone en escena el lenguaje en su negatividad. Si el *canto* o el dominio del poema se atiene a las reglas de la poemática que privilegia la experiencia como *Erfahrung* (pasaje de la lengua al discurso, “travesía riesgosa” de la traducción de la experiencia), el *cuento*, que es del orden de la fábula, exhuma la huella de la vivencia (*Erlebnis*), de la experiencia auténticamente muda, y, aun sin poder decir nada sobre ella, la *inventa*.

Para entender el carácter de la fábula y el juego como figuras centrales del pasaje entre el *canto* y el *cuento*, o el borramiento del límite entre la forma y el motivo en la escritura marosiana, deberemos tener en cuenta múltiples aspectos: por un lado el carácter de invención de la fábula, el carácter profanatorio del juego, y el componente mítico que conjuga lo narrativo y lo poético en la oposición boca cerrada-boca abierta. Comencemos por la fábula.

Una fábula es ante todo, una invención. Y la invención, nos recuerda Derrida (2017, p. 89) en *Psyché, invenciones del otro*, no es sino advenimiento (“instauración para el *porvenir* de una *posibilidad* o de un *poder*”): el hacer venir o el dejar venir del acontecimiento inaugural es indispensable para que *eso* tenga lugar. La invención, esto es, el *in-venire*, supone siempre “modos del venir o de la venida, en la enigmática colusión del *invenire* o de la *inventio*, del acontecimiento y del advenimiento, del advenir, de la aventura y de la convención” (Derrida, 2017, p. 90). En los términos que plantea Derrida asumimos pues que la invención implica el venir del acontecimiento que puede traer consigo tanto la aventura de la experiencia (dominio de lo transmisible) como la cristalización de la convención. En tal sentido, debemos considerar que la *invención* al estar bajo la órbita de la experiencia, viene *por primera vez*, de forma excepcional e imprevisible, mientras que su normalización, instauro el círculo de la repetición de lo mismo. La novedad de tal invención, señala Derrida, carga consigo “el peso del enigma”: lo que viene por primera vez, es siempre desconocido, siempre *otro*. En el poema lo que adviene como acontecimiento está llegando siempre por primera vez:

Es la aurora de oro, la albareda blanca, colmada todo de racimos y rocío, de aves y de uvas.
Papá mira el jardín de papas, de espumosos repollos, las varas donde las arvejas burbujan
como nardos.

También están los enmascarados de la medianoche, los retrasados, el solo doncel con un
murciélago en la boca y la dama de miriñaque con el vestido amarillo armado sobre
alambre y una capelina de otros cielos. (...)

...Anoto cómo empieza la mañana,

Y hago un dibujo de las apariciones (*CT*, 33, p. 196).

Lo que inventa la fábula es un discurso de sí misma: su eficacia consiste en lograr que olvidemos que se trata de un artilugio del lenguaje, que ignoremos el hecho de que se trata del habla de la palabra; una fábula es “una historia a título de ficción, simulacro y efecto de la lengua” (Derrida, 2017, p. 93).

En la concepción literaria marosiana, la fábula, que aquí distinguimos como la figura que encarna el elemento narrativo, se convierte en materia poética ignorando la distinción genérica. La fabulación poética no puede ser aquí entendida entonces como una prosa poética o como un poema en prosa (incluso la tradicional acepción de “poema

narrativo” resulta inconveniente) pues no se trata simplemente de poner en consideración sus cualidades en la balanza de la retórica. En el poema marosiano el acontecimiento tiene lugar como fábula y esa fábula, esa ficción del enigma de lo nuevo que adviene, genera al menos dos efectos reconocibles: por un lado, las imágenes “narran” un estado de mundo y por otro, en su calidad de fragmento, esas imágenes no llegan a articularse en una narración en el sentido tradicional:

La noche, eso que inexorablemente, acaece. Abre las alas del lagarto. Esconde todo adentro del zapallar.

Nos sigue a la cocina, nos da vuelta el alma que ve las tazas olvidadas, divisa números que en la luz no se pueden vislumbrar.

Me siento en el borde del lecho, sin atreverme al reposo. La sábana centellea. Llena de estrellas desparramadas y apiñadas. Como guijarros blancos y sedosos del fondo del cielo y del mar. Afuera están la castaña de Ilse, de Iris, de Nidia, la vieja leyenda de Carlos niño. Mi alma sola —Rosario apenas— sigue las huellas de la fogata, las arañas, de las muñecas, que —de noche— salen sonriendo del rosal (*ME, III, 17, p. 352*).

Como historia, el relato queda trunco, no termina nunca de realizarse, pues no llega a integrarse en la necesaria progresión espacio-temporal. La vuelta al pasado en el poema presenta siempre la intensidad de este conflicto: el choque de temporalidades que resultan inasimilables a la linealidad y la “narración dislocada” de una historia, que sin embargo reconstruye, al menos en germen, la apertura posible a un sentido temporal del pasado-pasado como rememoración:

Sí, en verdad, ya ninguno vive. Don Luis y doña Venecia, don Enrique y... Sólo si se volviera a aquel tiempo. Entonces, sí.

Están ahí, inmóviles.

Paso rumbo a la escuela, y retorno, bajo el ojo potente de mi madre, que me espía desde lejos. Me miran pasar, los saludo, me contestan, un poco desconcertados... Y va a caer la tarde, se desprenden mariposas, alhelíes, ramitas de estrellas (*CT, 12, p. 186*).

En el poema la descomposición de la sucesión lineal, propia del relato clásico que el poema parece introducir como *querer contar*, interrumpe el sentido y permite la aparición del fantasma (en este caso, los vecinos, muertos antaño, que ven pasar de nuevo a la niña —¿es la misma niña del pasado?— rumbo a la escuela): como fragmento, el texto privilegia el momento (la intensidad del instante) antes que la duración que des-orienta el tiempo cronológico.

Siguiendo la definición aristotélica de “estructuración de los hechos”, la fábula se integra aquí como figura y motivo, como forma-lenguaje que en el texto da cuenta de las transformaciones, de la conjunción de tiempos heterogéneos, de la irrupción de lo fantástico y la aceptación de la magia en su articulación discursiva. En la poesía marosiana, la fábula como figura ejerce la función de ser un medio, el pasador y la “balsa” de lenguaje que atraviesa las aguas negras del olvido, indistintamente prenatal o mortal, para traficar

entre las orillas del sentido del mundo y del trasmundo, los fantasmas y las sombras, los vivos y los muertos, el sentido y su pérdida. La libre fabulación habilita que la voz que presenta los acontecimientos, no especule interpretaciones, ni reclame explicaciones, sino que asista y atestigüe el milagro:

Frente a muchos objetos de porcelana pintada creí reencontrar aves de antaño, ya, frías y tibias, sobre las que hubiesen hecho rosas y paisajes.
Y volvió el ímpetu;
mi oficio antiguo de pastora, el predio de retamas en el que comenzó mi ser y prosiguió, custodiando fierecillas, varas de flores, maíz encantado.
Los pasos resonantes de mi padre; sus vacas; cada una de las cuales constituye un mito; con nombres confusos, “Monja”, “Mariposa”.
Las sandías que aparecían, de pronto, como huevos gigantes, negros, pétreos, pero adentro, estaban el rosado amor, la aurora, los vinos del delirio y la acrobacia.
Reaparezco esta tarde en la colina, con el vestido ancho, colorido, la capota y el cayado (LM, p. 281).

En el poema, el pasaje entre fantasía y realidad, entre el sueño y la vigilia, se da mediante el regreso inesperado del “ímpetu” que trae consigo la antigualla anacrónica, cargada de *anterior*: el recuerdo adulto distanciado y nostálgico, es reemplazado por la alegría aorística, infantil del juego y la anulación de la distancia temporal que le cede el paso al relato del mito, por medio del que irrumpe el pasado fabuloso, emergente, intemporal.

Sin embargo, en el panorama de la ficción actual, queda abolida la posibilidad de la mitología y la retórica (Foucault, 2004, p. 14); en tanto no hay más que lo lingüístico, quedan invalidados la búsqueda de cualquier interioridad y el retorno a un sentido metafísico o a un sujeto que no esté obstinadamente ausente.

En la fábula como ficción tiene lugar el “yo miento” de la literatura: “Lo ficticio no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la imposible verosimilitud de aquello que está entre ambos: encuentros, proximidad de lo más lejano, ocultación absoluta del lugar donde nos encontramos” (Foucault, 2004, p. 27). El lenguaje de la fábula o la nueva mudez del encantamiento no pertenecen al silencio misterioso del mito pues allí se juega lo propiamente inmemorable, el vertiginoso vórtice de la memoria perdida y el resto maltrecho e inescrutable de la vivencia.

En ese espacio abierto al pensamiento de la fabulación poética, “se desarrolla una especie de espacio imaginario. Escribir de otro modo es pensar de otro modo. Pensar de otro modo es vivir toda la experiencia de otro modo” (Quignard, 2010, p. 9). Esta forma otra de pensar y escribir se convierte en un deseo de “decir falso profundo” o deseo de *decir falso, profundamente falso* que se opone a la obligación de un decir verdadero. Esto señala que la literatura se separa de la obligación cristiana de la confesión, como así también de la demanda del decir verdadero del psicoanálisis en el ámbito secular, que equivalen a decir

“todo lo que pasa por el espíritu” para la salvación del alma. La confesión, dice Quignard (2010b, p. 10), es lo mismo que la obediencia. La literatura desobedece este mandato, por eso se encuentra más allá de la verdad, más allá del sentido. En tanto es consciente de que solo resta el lenguaje y su afuera, la fábula marosiana se manifiesta como desobediencia flagrante del mandato de confesión.

Pero, ¿de qué manera se aleja *Los papeles salvajes* del modelo del mito? Si bien la crítica ha señalado en la obra la reconstrucción de un mundo mítico original y personal podemos decir que no se trata de un mito en el sentido estricto. Sobre el mito, afirma Nancy (2000, p. 59) que “en efecto, es siempre «popular» y «milenario» —al menos según su propia versión, según la versión que nuestro pensamiento mítico da de la cosa llamada «mito»”. En tanto participa de la ficción moderna, no podemos hablar de una restauración del mito en el poema-relato marosiano, a menos que se pretenda hacer un uso metafórico o metonímico del término y se ignore la trascendencia del carácter arcaico y comunitario que exige:

El mito es ante todo un habla plena, original, un habla fundadora y reveladora del ser íntimo de una comunidad. El *mythos* griego —ése que es de Homero, es decir el habla, la expresión hablada— se vuelve el «mito» cuando se carga de toda una serie de valores que amplifican, llenan y ennoblecen este habla, confiriéndole las dimensiones de un relato acerca de los orígenes y de una explicación de los destinos (poco importa que, en esta determinación del «mito» post-homérica y enseguida moderna, se crea en el mito o no, se lo mire con desconfianza o no). Esta habla no es un discurso que respondería a la curiosidad de una inteligencia: es la respuesta, más que a una pregunta, a una espera, a una espera del mundo mismo. En el mito, el mundo se da a conocer, y se da a conocer a través de una declaración o de una revelación completa y decisiva (Nancy, 2000, p. 61).

El incesante replanteo del origen como estrategia de construcción del mundo poético de fragmentos recomenzados, pone en evidencia la irrupción de las formas míticas en el texto marosiano. Como señala Nancy (2000, p. 58), “la humanidad naciendo para sí misma en la producción del mito —la humanidad propiamente mitante, (...) propiamente humana—, forma una escena tan fantástica como las escenas primitivas. Todos los mitos son escenas primitivas, todas las escenas primitivas son mitos”. Por caso, *Los papeles salvajes*, confía al carácter mitante el recomienzo de su escena primitiva que asume la libertad creadora del “cada vez la primera”. El autor, advierte que el orden creador de la función mitante “procede del «sentimiento mítico de la libre mentira»: el deseo del mito se dirige expresamente a la naturaleza mítica (ficticia) del mito (creador)” (2000, p. 58).

5.2.2. El juego y la profanación del mito

El planteo en relación al mito que realiza Nancy (2000), tiene consecuencias en nuestro análisis en tanto la fabulación mítica marosiana tiene que ver con la profanación que efectúa el juego. Pero, el límite del mito es asimismo un pasaje y un límite de lenguaje. Al respecto, Nancy habla de una interrupción del mito (para diferenciarse apenas de Bataille que habla de la “ausencia del mito”), puesto que no es algo que pueda simplemente desaparecer. Sin embargo, esta *suspensión* ya inaugura un nuevo sentido: el mito del mito, esto es, el mito que se reconoce a sí mismo como relato, como ficción, como lenguaje. El mito toma consciencia de ser habla del habla, de ser metalenguaje.

En su libro *Profanaciones*, Agamben (2005, p. 100) rescata el análisis realizado por Benveniste sobre el poder profanatorio del juego, especialmente la relación entre el juego y el rito, que no sólo muestra que el juego procede de la esfera de lo sagrado, sino que además supone su inversión:

La potencia del acto sagrado (...) reside en la conjunción del mito que cuenta la historia y del rito que la reproduce y la pone en escena. El juego rompe esta unidad: como *ludus*, o juego de acción, deja caer el mito y conserva el ritual; como *jocus*, o juego de palabras, elimina el rito y deja sobrevivir el mito. “Si lo sagrado se puede definir a través de la unidad consustancial del mito y el rito, podremos decir que se tiene juego cuando solamente una mitad de la operación sagrada es consumada, traduciendo sólo el mito en palabras y sólo el rito en acciones” (Benveniste en Agamben, 2005, p. 100).

A partir de las observaciones de Benveniste, Agamben concluye que el juego libera y separa a la humanidad de la esfera de lo sagrado, al menos de uno de sus componentes. En el caso que analizamos aquí, la fábula contempla la conservación del relato del mito desacralizado en el olvido de su componente ritual: deviene historia o cuento de hadas. Por otra parte el juego como acción dramática, como representación (que incluye la retahíla, la rima, el juego de palabras, la homofonía espejante y la paradoja), conserva del rito la estructura discursiva lúdica pero olvida su contenido místico.

De forma más directa aun, en la profanación propiciada por el juego, el uso al que es restituido lo sagrado, es un uso especial. Agamben subraya que este “no coincide con un uso utilitario” (2005, p. 101) pues la profanación no concierne solo a la esfera religiosa. Como ya lo había apuntado Benjamin, los niños que juegan con cualquier desecho, transforman en juguete lo que otrora formó parte de la actividad económica y de otras esferas de la vida social y familiar adulta. Todo aquello con lo que, ya en desuso, se puede jugar, forma parte del perentorio universo del juego, del juguete. Nada como el juego representa más plenamente la acción y los efectos de la profanación.

En *Los papeles salvajes*, el mundo miniaturizado de los juegos y el juguete, a menudo presenta la acción profanatoria que propicia la pérdida de alguno de los componentes de

lo sagrado (mito o rito). El mundo antes amenazante y serio pierde de pronto su carácter angustioso y severo; o a la inversa, aquello que permanece en la memoria como benéfico y tranquilizador de repente se revela extrañado e inquietante, los elementos cotidianos e inofensivos, de pronto aparecen transfigurados:

Pasábamos sobre los jardines de fresas, de frutillas; en las ramas grises, esos labios rojos y peludos como sexos.
La carroza iba por los senderillos de la fruta, hacia otra plantación, llevando una muñeca para mi prima.
Recuerdo bien la conversación de la abuela, de mamá, la guardé en la memoria como en un álbum, y mi miedo, mi ansiedad, por aquella caja envuelta en papel de gasa, por el ser quieto y bello, que iba adentro.
Pero recuerdo el viaje y nada más. Como si antes de llegar me hubiera muerto (*CT*, 120, p. 240).

La acción profanatoria conjunta que introducen la fábula y el juego como figuras que hacen al motivo y a las manifestaciones desacralizantes del mito serio de la estirpe familiar, actúan de modo que es difícil reconocerlas por separado en el poema. Para distinguir las, señalamos que la forma que adquiere la figura del juego es la representación dramática, que escenifica el traspaso mismo de la esfera de lo sagrado ritual al juego profano de los días sin cuenta del cuento: el pasaje de la boca cerrada del himno sagrado a la boca abierta de la fábula, de la ficción, de la mentira y la habladuría. Este traspaso pone en escena los modos en que la poesía moderna desobedece la distinción entre lo himnico y lo elegíaco, lo celebratorio y la lamentación:

No me puedo olvidar de la diamela (de aquel jazmín de diamelas al pie de la ventana bajísima y enorme).
Era una fogata de luz de luna; los Reyes colgaron los juguetes en sus ramos.
Manaba azúcar, de continuo, tules vivos como almas, almendras como huevos de paloma, y un polvo finísimo y brillante, que volvía, inmortales, a las cosas (*CT*, 35, p. 197).

Refiriéndose a la constitución del “himno órfico” que se presenta ya en la poesía clásica como una forma híbrida y transgresora —que conjuga dos formas poéticas claramente distintas, incluso antagónicas: el *himno* (celebración) y la *elegía* (lamentación)—, señala Agamben (2016) que de igual modo, la poesía moderna permite esta contradicción rechazada por la retórica clásica:

Se puede entonces definir la lengua de la poesía moderna como un campo de tensiones recorrido por las corrientes opuestas de la *harmonia austera* y de la *harmonia glaphyra*, y en cuyos polos están, por una parte, el himno que celebra y aísla el nombre, y por otra, la elegía que, lamentando la imposibilidad del himno, contiene los nombres del discurso significante (p. 209).

En el texto marosiano, el juego opera como figura de la fusión entre celebración y lamento cuando desarticula el componente ritual del himno como murmuración sagrada para poder articular la lamentación del mundo perdido y añorado como motivo. La atención del texto

se inclina hacia una miniatura de la solemnidad del mundo adulto, cuando desvía lo ritual celebratorio hacia la repetición lúdica y seria del juego infantil:

(...) El rocío ponía por todos lados sus espejos, su blanca estrella, las arañas sacaban de sí, hilos larguísimos, e increíblemente, hacían nudos en los que caían gemas; se levantaban espárragos, nardos y claveles, (...) había trocitos de vidrio, luz de estrella. Salí a buscar mi desayuno. Carpi por ahí. Aré con un buey muy pequeño, parecía de juguete, de papel, pero, era muy fuerte y vivo. Eché semillas; rápidamente surgió la planta verde. Comí deprisa porque el sol, al subir, acababa esos resplandores. Volví a casa, y entre antiguos cartones esperé, otra vez, la sombra, y otro amanecer (*LM*, p. 258).

El juego sin embargo, forma parte de la vivencia inmemorable e irrepetible, y su resto pertenece a lo que se olvida y se pierde. Solo el relato puede retenerlo, perpetuarlo.

Benjamin señaló con preocupación el riesgo del olvido del arte de narrar, el abandono del acto primigenio y arcaico de transmitir la experiencia por medio de relatos. A diferencia de los grandes mitos, el relato del hombre y la mujer común va de lo pequeño a lo pequeño. El buen narrador no es sino un coleccionista de escenas, de fragmentos de imágenes a partir de las cuales se vuelve a encender la máquina mitante.

El texto marosiano se despliega como una colección de destellos, de imágenes que componen estancias, paisajes fragmentarios, dislocados. Aunque no lleguen a cuajar en narraciones convencionales, en cada fragmento, en cada imagen del fragmento hay una historia en potencia, el germen narrativo de lo que podrá ser contado en otro momento. Por ello, pareciera no haber nada en el universo marosiano de invisible o irreproducible. Todo el vasto mundo parece estar simultáneamente, en todo momento. El efecto de proliferación constante de la naturaleza, de sucesos milagrosos e indefinibles amenazas, a pesar de su verborragia incontenible puede anclarse en lo no dicho, como una historia contada a medias, como un relato que se interrumpe en la mejor parte, como una historia que se posterga hasta mejor ocasión:

El aire puro, gris, oscuro, de la mañana.
Dibujo en un cuaderno mis primeras letras. El comedor está en sombras.
Mamá dicta por toda la casa leyes severas.
Imprevisiblemente, surge un tulipán; de la mañana oscura, sale dorado, amarillo, anaranjado; por un minuto es de color de rosa y vuelve hacer dorado. (...)
Quedó en suspenso, una sonrisa vaga; los roperos se entreabren; las muñecas descienden lentamente.
Parece que mamá se fue.
Doy gritos que no se oyen.
Pero todo enseguida retorna.
... A través de los años, tan largos, está la mañana aquella.
Del tulipán. (...) (*LM*, p. 282).

Lo que no se dice, es, en todo caso, por falta de tiempo: tiempo físico, cronológico. La escritura que inventa un tiempo dentro del tiempo, que hace correr la eternidad en cada breve fragmento, no tiene tiempo (físico) para decirlo todo. Cada fragmento promete una

historia que, si bien no será contada, podrá abrir esa puerta clausurada en otra oportunidad. Bajo la lógica de corte y unión del montaje, la escritura se construye a partir de la yuxtaposición de imágenes que crea la sintaxis original del fragmento:

Cada fragmento no solo está cortado de sus vecinos, también reina la parataxis dentro de cada fragmento. Esto se ve bien cuando se hace un índice de pequeños fragmentos: cada uno implica un conjunto heteróclito de referencias; es como un juego de rimas (...). Pues bien, ese discurso sería este fragmento. El índice de un texto no es solo un instrumento de referencias; es en sí mismo un texto, un segundo texto que es el relieve (resto y aspereza del primero: lo delirante (lo interrumpido) que hay en la razón de las frases (Barthes, 2018, p. 126).

Lo interrumpido continúa en otro fragmento también interrumpido, lo inexplicable tiene explicación en otra historia, lo que queda a medio narrar sigue en otro cuento, trazando un laberinto borgeano donde cada pieza se corresponde potencialmente con alguna otra, perdida pero cierta, en un puzzle interminable, en otro relato que siempre sucede atemporalmente, no importa si antes o después. En esto se parece el poema-relato marosiano al cuento de hadas. Más que en la florida imaginería o en la gratuidad de la magia, se parece en que no se somete a las exigencias de la explicación, a la demanda de la lógica de causa-efecto. La magia no exige más que fe en el lenguaje:

Existe un hermosísimo idioma cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos. A su lado palidecen las más bellas letras rúnicas.

Lo descubrí una tarde y no lejos: aquí no más, mientras avanzaba entre las boticas de eucaliptos, a la hora en la que las paredes se colman de estrellas, y desde los árboles y el cielo caen pastillas, perlas; vi el idioma y lo entendí, enseguida, como si siempre hubiera sido mío (CT, 21, p. 189).

La figura de la, “*otra lengua de la lengua*”, esto es, la lengua del poema (que es también la lengua de la fábula), es una lengua diferente a la de la verdad materna y la confesión. Esta “*otra lengua*” habilita sin contradicción la ficción y el malentendido, a través de los que la fábula inventa fábulas que inventa otras fábulas: ¿cómo llegó la rata nobiliaria de visita al aparador? ¿Cuándo llegaron las hadas a los plantíos y se quedaron para siempre? ¿Cuándo se levantaron las altas torres que ya no existen? ¿Cómo llegó el diamante al corazón de la fruta? ¿Por qué el huevo que ha quedado negro deja pasar a este mundo, un monstruo, una comadreja diminuta? Pero en el cuento maravilloso no se trata de que las cosas no tengan explicación, se trata más bien de que todas las cosas se cuenten en el momento oportuno (kairológico), en una cadena interminable de sucesos no vistos. Lo maravilloso no surge de la irracionalidad de la mente primitiva, nace del deseo de contar, del deseo de hablar para sostener el mundo en una red discursiva fascinante, mucho más basta que la que abarcan los ojos, la lengua, la memoria. Pero para creer en el milagro primero hay que creer en el lenguaje y en las fábulas que teje:

Oigo a los teros de la infancia, allá sobre el maizal que mi padre inventó, que él hizo, mata por mata, que regó y adoró.
Estoy, de pie, al lado de la casa. Pasan máscaras, la de los teros, la del maíz, la de Dios, esta es la más rara y la más fina.
Y baila, allá, sobre las colinas,
aquellos atroz (CT, 16, p. 188).

Ni el punto cero original del mito, ni el tiempo progresivo de la historia: el poema marosiano inventa otro tiempo: el tiempo siempre nuevo del aoristo, de la fábula, el tiempo del limbo de la ficción, es decir, el tiempo de la lengua que se sabe lengua. A condición de no ceder a lo alegórico o a lo simbólico, no deja de jugar con la posibilidad del “ya antes hubo algo”. La fábula profana el mito porque lo despoja de su carácter solemne, religioso, lo declina hacia el juego y la risa, hacia lo irreplicable del acontecimiento:

Nací en un peral, en un viñedo, en una olivera.
A la caída de la tarde, se podía pasear, junto a los racimos de té y de miel. Antes de que se armasen los fantasmas. Y la tía me llamara, y mamá me llamara, y la abuela me llamara, antes de que sonase sordamente, la campana del principio de la noche, cuando había una sola estrella, verde, madura, perfumada, que, siempre, se podía tocar con la mano, porque, después, la polvareda de Dios inundaba el cielo y tenía que entrar, y sentarme, seriamente, me daban la cena, el plato de arvejas, de mariposas. Las mariposas aún parecían vivas.
Por ellas me peleaba con mi hermana y con mi prima: —Ésa es más grande! —Aquella de colores! —Ésa...
Y las comíamos entre llantos y risas (CT, 25, p. 192).

El canto y el cuento cooperan en la construcción de un sentido que excede tanto los límites de la fábula (en su descomposición de las expectativas de la continuidad causa-efecto) como los límites de lo poético (cuando hace del motivo del poema un relato que sabotea continuamente los límites del cascarón lingüístico-poético).

Sin embargo, la predominancia de lo poético se pone de relieve en la danza de figuras heterogéneas que se acompañan a un sentido, en la conjunción de imágenes yuxtapuestas que crean un ritmo singular e inconfundible, al modo de las composiciones pictóricas de los primitivos maestros del renacimiento. Lo simbólico o lo alegórico, los otros estratos del sentido, quedan subsumidos a la maravillada contemplación de la estancia o el paisaje, casi real, sutilmente dislocado en su perspectiva, en la ensoñada disposición de todo lo que es mostrado mas no explicado. Rememorando a Rilke, Didi-Huberman (2015c, p. 198) señala en esta danza de figuras más una “musicalidad” que un sentido, una sintaxis rítmica de lo que aparece sin reclamar explicación:

Canto profundo de las cosas. Sus diferencias rítmicamente manifestadas (...). Es el sonido “no mensurable” en la medida en la que manifiesta “el estado maduro del espacio”. El tono de la lengua, palabra de doble sentido que nos permite por fin no tener que decidir si es color o sonido, físico o psíquico, fuera o dentro de nosotros.

5.3. *Fabula mirabilis*: El lado de las hadas

¿De qué manera encaja la fascinación arcaica del cuento primitivo en la poesía de di Giorgio? ¿De qué manera puede leerse contemporáneamente esta necesidad permanente de *anterior*? Como señalamos en el Capítulo 4, lo anterior es la expresión temporal de lo anacrónico que funda lo actual como contemporáneo; pero, ¿qué implica esta contemporaneidad? A la pregunta por lo *contemporáneo*, Agamben (2011, pp. 18-19), responde que se trata de una “relación singular con el propio tiempo” y más precisamente la describe como: “*esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo*”. Lo contemporáneo le pertenece a la verdad de su tiempo. Sin importar cuanto se rechace el propio tiempo, no se puede huir de él: le pertenecemos irrevocablemente. El poeta contemporáneo “es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad” (2011, p. 21), pues es el que sabe discernir lo legible en las tinieblas del presente. Esa videncia responde al desgarramiento temporal que le permite ver, dolorosamente, el propio tiempo:

La contemporaneidad se inscribe, en efecto, en el presente, signándolo sobre todo como arcaico, y sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las firmas de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo a la *arché*, es decir, al origen. Pero el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo del devenir histórico y no cesa de operar en este, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro, y el niño, en la vida psíquica del adulto (Agamben, 2011, p. 26).

Esta referencia evoca la imagen del vórtice benjaminiano que conjetura que el origen es inmanente al devenir de la historia. Esta idea del origen como vórtice permite que leamos en lo contemporáneo las huellas de una temporalidad de apariencia remota. De tal modo, la pregunta por el tiempo en la poesía marosiana se realiza en el análisis de la relación entre presente y *arché*.

El parentesco que es posible rastrear en la escritura de Marosa de lo poético con lo narrativo-maravilloso (aunque desviado y heterodoxo respecto de la tradición milenaria del cuento), refleja los profundos vínculos entre lo arcaico y las expresiones más actuales del arte. Como advierte al respecto Agamben:

Los historiadores de la literatura y del arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no tanto porque las formas más arcaicas parecen ejercer en el presente una fascinación particular, sino porque la clave de lo moderno está oculta en lo inmemorial y lo prehistórico. (...) la vía de acceso al presente necesariamente tiene la forma de una arqueología (2011, p. 27).

A nivel del texto, en el seno de la escritura como arqueología del origen, de la *arché*, el poema-relato adopta como expresión el *aoristo*⁹³.

Esta forma temporal que no existe en latín ni en sus derivados, se conserva en la lengua en ejemplos de temporalidad indeterminada como en el habitual inicio del cuento de hadas, que, como explica Caillois (1970), es el anuncio del universo ficticio que se presenta ya en la primera frase: “*En aquel tiempo* o *Había una vez*”. Por eso mismo, advierte, “las hadas y los ogros no podrían inquietar a nadie. La imaginación los exilia a los orígenes, en un mundo lejano, fluido, estanco, sin relación ni comunicación con la realidad del momento, a donde nadie intenta hacer creer que podría producirse” (p. 14).

La temporalidad borrosa del “había una vez”, sugiere que si aquello ha tenido lugar, ese *antes* no restituye una correspondencia clara entre enunciador y enunciación. En términos quignardianos, el aoristo, marca la diferencia entre lo *anterior*, que “es lo que brota aleatoriamente”, y el *pasado* que es “la causa que alucina el efecto” (Quignard, 2010, p. 14). Como observa Emanuel Hocquard sobre el aoristo:

La noción de lo *anterior*, radicalmente diferenciada de la de *pasado*, es una cuña clavada en nuestros hábitos gramaticales y de vida. Con el *aoristo*, el griego antiguo disponía de un tiempo pasado (...) que, contrariamente a otros tiempos del pasado conjugado, marca un pasado indeterminado, sin fecha, ácrono, eruptivo. El inicio de los cuentos «Érase una vez» podría ser un ejemplo de esto. Eso ha tenido lugar *antes*, pero ese *antes* escapa a la articulación de los tiempos en la conjugación (Hocquard en Quignard, 2010, p. 13).

Desde el punto de vista de la lingüística, el tiempo experimenta en todas las lenguas, recortes y categorizaciones que cuajan en los tiempos y modos que constituyen el *tiempo lingüístico*, que a su vez se diferencia del *tiempo físico* (continuo uniforme, infinito y lineal) y del *tiempo cronológico* que es el tiempo «crónico» (del calendario, de los acontecimientos) (Benveniste, 1999, p. 73). Esto pone de relieve el hecho de que “el tiempo lingüístico” funciona como referencia y “centro generador del presente de la enunciación”. Esta evidencia, señala Barthes (2002, p. 26), nos lleva considerar si, de igual modo, además de este tiempo lingüístico, no habría también un tiempo propio del discurso⁹⁴. Es en base a esta pregunta que Benveniste reconoce un sistema doble en las lenguas indoeuropeas:

1) hay un primer sistema, o sistema del discurso propiamente dicho, adaptado a la temporalidad de la enunciación [tiempo lingüístico], cuya enunciación sigue siendo explícitamente el momento generador; 2) hay un segundo sistema, o sistema de la historia,

⁹³ El aoristo (ἀόριστος / *aóristos*, «no limitado») es un tiempo y un aspecto que se encuentra en ciertas lenguas indoeuropeas como el sánscrito, el serbio, el búlgaro, el croata, el antiguo checo o el griego antiguo (y moderno). Denota una acción como ocurriendo en el pasado pero no hace referencia a su progreso ni a sus límites. El aoristo es un tiempo indeterminado que no expresa ni duración ni acabamiento.

⁹⁴ Recordemos que el “tiempo lingüístico” (Benveniste, 1999, p. 76 y ss.), es el que ordena la función del discurso y se basa en el tiempo cronológico aunque ambos no coinciden completamente. El tiempo lingüístico es un tiempo logocéntrico, que señala el “punto cero”, móvil, que coincide habitualmente con el momento de la enunciación.

del relato, apropiado en la relación de los acontecimientos pasados, sin intervención del locutor, desprovisto en consecuencia, de presente y de futuro (salvo perifrástico), y cuyo tiempo específico es el *aoristo* (...), tiempo que es precisamente el que falta en el sistema del discurso (Barthes, 2002, p. 26).

El *aoristo* es un tiempo *a-personal* que se encontraba (y aún se encuentra) incluido en el sistema lingüístico de varias lenguas, que se relaciona con la naturaleza logocéntrica del tiempo gramatical por medio de la oposición *marcado/no-marcado* (Barthes, 2002, p. 27). Cabe destacar que esta distinción, no atañe a la oposición objetivo/subjetivo⁹⁵, pues la literatura revela otros procedimientos sutiles, fundamentales en la expresión de la experiencia temporal:

Lo que se narra de manera aorística nunca aparece inmerso en el pasado, en «lo que ha tenido lugar», sino tan sólo en la no-persona, que no es ni la historia, ni la ciencia, ni mucho menos el *se* de las escrituras llamadas anónimas, pues lo que se traslada al *se* es la indefinición, y eso no es ausencia de persona: *se*, está marcado, *él*, no lo está (Barthes, 2002, p. 27).

En la literatura moderna se trata de poder distinguir entre el presente de la locución (móvil y no marcada), del presente del locutor (psicológicamente determinado). El *aoristo*, como presente de la locución, borra la procedencia enunciativa. En los sistemas lingüísticos que carecen o han perdido la forma del tiempo del mito, sus huellas se reconocen en el *pasado simple* o indefinido y en el imperfecto del indicativo.

Aquello que vincula la poesía marosiana al cuento, a la fábula, a cierto aire de la literatura infantil moderna, es menos la construcción de imágenes visionarias, descripciones y formas lexicales preciosistas, que la disposición de todos estos elementos al servicio de la constitución de figuras asociadas al motivo mágico, situado en una anterioridad indefinida de apariencia legendaria, que es posible asociar a ciertas ficciones donde las formas del aoristo se conservan. En la poesía marosiana, la magia introduce no solo el motivo clásico asociado por excelencia a la ficción infantil y a la infancia como “pensamiento salvaje”, sino un sentido particularmente intensificado e inquietante del misterio que adquiere rasgos de figura.

La figura de la transformación (el efecto por excelencia de la magia que implica un devenir incondicionado entre materias, naturalezas y estados) atestigua el influjo de la

⁹⁵ En este punto, Barthes (2002, p. 27), advierte que “no debería confundirse la relación entre enunciador y referente con la relación entre ese mismo enunciador y la enunciación, pues es únicamente esta última relación la que determina el sistema temporal del discurso”. Estas cuestiones, dice Barthes, han sido poco tenidas en cuenta, pues la literatura ha sido observada prioritariamente desde la “ideología totalitaria del referente”, reduciendo el problema a un contrapunto entre el llamado “tiempo objetivo” o tiempo crónico y el tiempo de la subjetividad psicológica. Para Barthes, el escritor actual, no puede contentarse con expresar su propio presente. Lo que debe lograr es “distinguir el presente del locutor, que sigue estando establecido sobre la plenitud psicológica, del presente de la locución, tan móvil como ella misma, y en el cual está instaurada una coincidencia absoluta entre el acontecimiento y la escritura”.

magia como el milagro que no reclama justificativo ni explicaciones. En el poema se presenta a cada momento, tanto en devenires animales imprevistos como en la espiritualidad compartida entre el mundo ordinario y el del milagro:

Entonces, ardía la luz roja y azul del catolicismo.
En el aire de oro, los albaricoques brillaban como príncipes encantados.
Un perfume amarillo o rosado, perfectamente visible, rondaba la casa, siempre, como una nube eterna. En ese lugar había mucho rocío y muchas luciérnagas y muchas arañas.
Las arañas tejían un organdí celeste, livianísimo, sobre el que el rocío brillaba casi con ferocidad. Las luciérnagas eran tantas; su fuego tan intenso, que se podía cruzar todo el campo sin lámpara. Con ellas se veía como si fuera de día...Uno de los niños se transformaba, pero, los santos amparaban su sombra de conejo (CT, 49, p. 205).

La transformación, sin embargo no siempre remite al extrañamiento o a la magia. El simple y usual encuentro con una paloma, un sapo o un caracol se convierten en una experiencia cercana a la iniciación en el corazón del mito, sobre la que no hay mucho que explicar, salvo enunciar la renovada sorpresa y el enmudecedor goce de la experiencia:

El caracol, esa espiral de humo que no crece, con el borde intensamente rosado, un querube, quéramos exquisito. De pronto, saca la frente y los pies transparentes, y camina como un señor, una señorita de los cielos, de los fúnebres, tiene sordas bocinas sexuales.
Es, a la vez, el señor y la señorita. En este pedacito blanco están Hermes y Afrodita; así, se detiene y se conjuga, solo. Y luego del segundo perturbador, prosigue, sobre las caras rosadas de las rosas, como una carroza, una miniporcelana transhumante.
Hasta que dejo de mirar.
O cae al pasto esa cajita, redonda, desolada (LM, p. 287).

Con esta deliberada elección de observar poéticamente el mundo desde la perspectiva de la maravilla y el asombro, Marosa parece asumir una ética como la de Benjamin, que “prefiere quedarse del lado de las hadas y de la infancia, antes que integrar el lado filisteo de los adultos que crecieron de manera equivocada” (Schiavoni, 1989, p. 17).

5.3.1. El misterio, el olvido y lo narrable

La tradición griega imagina un pasaje acuático, fluvial, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Las aguas del Leteo separan a los que nacen de los que mueren. Es el agua que borra la memoria de toda vida precedente: ese olvido primordial funda tanto lo humano en la escisión que es la infancia, como lo inmemorable en la desgarradura del origen. El *misterio* lo constituye lo *anterior* que funda la escena primitiva como mito, pues todo mito conjura en el relato un enigma originario.

Según advierte Levi-Strauss, “el olvido, como categoría del pensamiento mítico expresa una carencia de comunicación consigo mismo, que forma cadena con el malentendido (que es una carencia de comunicación con los otros)” (Agamben, 2007a, p.

254), y advierte que esa “carencia” funda prácticas rituales: de este modo se reafirma la continuidad de lo vivido que el olvido había procurado desplazar.

Si el componente ritual, como diagnóstica Levi-Strauss en su análisis, se origina en la búsqueda de continuidad de lo que el olvido ha dejado en la oscuridad en el seno del mito, supone que hay un resto misterioso que queda excluido de lo que puede ser narrado. El objetivo de la literatura, sugiere Agamben, es lograr un equilibrio “precario y aventurero” para “mantenerse en la relación justa con el misterio” (2016, p. 15).

En la búsqueda de ese equilibrio se escribe la poesía de di Giorgio. La figura de la magia (que definimos como la percepción y natural aceptación del milagro o la maravilla), representa precisamente esta basculación permanente entre el misterio y lo que puede ser narrado. En la coyuntura entre misterio y revelación que la magia presenta, podemos interrogar el linde entre lo visible y lo invisible en el poema:

Eran blancos o amarillos o rosados, y a veces, azules, casi negros. Se colmaban de flores, de extremo a extremo. A veces, iban por la tierra como personas; otras, transitaban por el aire, lentamente.

Los vi de día y de noche, a través de los patios de la infancia.

El que cuidó de mí tenía flores rosadas y amarillas. Iba y venía conmigo de la escuela. Me protegió de todo, de la muerte, de la vida (CT, 34, pp. 196-197).

Lo *innombrable* y lo “máximamente decible” conjugan la figura de la magia en el texto y constituyen el interrogante fundamental en relación a la pérdida del misterio. En el ensayo “El fuego y el relato”, Agamben (2016, pp. 11-17), a partir de un cuento⁹⁶ que toma de Scholem, señala que lo que un relato narra, es en realidad lo que *ya solo* puede ser contado. Sobre esto, subraya Agamben en su análisis del *exemplum* de Scholem, que no se trata de ensalzar la pérdida y el olvido (en este caso de una tradición o de un saber misterioso) como si se tratara de un beneficio. Esta fábula no pretende retratar la “liberación” del relato de su contenido mítico, es decir, de su secularización. Lo que debemos observar en el ejemplo, en cambio, es la acción del tiempo de la historia (aoristo): “Todo relato —toda literatura— es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego” (p. 12). Lo que destaca Agamben

⁹⁶ Señala Agamben que al final de su libro *Las grandes tendencias de la mística judía* [Siruela, Madrid, 2012], Gershom Scholem (1897-1982) cita un relato, a modo de *exemplum*, que le fue referido por Yosef Agnón, según el cual, generación tras generación de rabinos fueron perdiendo y olvidando componentes significativos de determinado ritual que les permitía alcanzar sus propósitos. Tal práctica consistía en encender un fuego en un lugar determinado del bosque y pronunciar las oraciones. Según el relato, los rabinos, primero olvidaron cómo encender el fuego, luego olvidaron como decir las oraciones, más tarde olvidaron el lugar del bosque donde se realizaba la ceremonia. Finalmente, olvidado todo cuanto constituía el ritual, y aunque este hubiera continuado siendo efectivo a pesar de las sucesivas pérdidas, quedó al menos la relación del suceso, y aun así, “con eso fue suficiente”; como señala el último de los rabinos del cuento: “No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo eso podemos contar la historia” (Agamben, 2016, p. 11).

sobre esta pequeña fábula es que no se trata de que el relato surja *gracias a* la pérdida, sino *a pesar de ella* (2016, p. 16). En tal caso:

El fuego y el relato, el misterio y la historia, son dos elementos indispensables de la literatura. Pero ¿de qué forma un elemento, cuya presencia es la prueba irrefutable de la pérdida del otro, puede atestiguar esa ausencia, evitar la sombra y el recuerdo? Donde hay relato, el fuego se ha apagado; donde hay misterio, no puede haber historia.

¿Qué convivencia es posible entonces entre “el misterio y la historia”, entre el *canto* y el *cuento*? ¿Qué sacrificios y que concesiones reclama o permite el poema-relato? Lo que puede el relato, no es la restitución del misterio sino tan solo (o sobre todo), el relato de su pérdida. En tal sentido, narrar es ya un trabajo sobre las ruinas.

Sin embargo, en el poema-relato marosiano, donde ni siquiera tiene lugar la reposición completa de una historia, la acción aorística fluctúa apareciendo y desapareciendo, haciendo presente, por ráfagas, si no la estructura del relato, sí al menos un aire de la fábula en la sucesión de fórmulas incoativas, en imágenes de evocadora fantasía, en transformaciones imprevistas y apariciones que borran los límites entre el recuerdo y la imaginación, entre lo perdido y lo que la palabra hace presente:

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. Las flores brotaban, rápidamente. Y había algún monigote, mezcla de hombre, de oso y de juguete; a través del ropaje o la pelambre —no sé— se le notaban unos botones brillantes. Parado de algún modo un poco artificial. 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? (CT, 55, p. 208).

La “inconsistencia” a la que se refiere el poema es el punto de partida para comprender el alcance del elemento *incomprobable* que introduce el olvido, que vuelve frágil la materia narrada, pues la arranca de la historia para arrojarla al corazón incandescente del relato, que se abre a “la maravilla” cuando habilita en la pregunta otra posibilidad del “tener sentido”. Las figuras, como configuraciones de sentido, hacen posible que algo así como la magia del cuento de hadas se realice en el poema.

Como señalamos antes, Barthes (2002b) observa que las cabezas compuestas de Arcimboldo se relacionan con la lengua y con el discurso, pero con uno en particular: con el cuento popular. En los textos de Marosa podemos considerar otro desplazamiento funcional del cuento, que se da también a partir de una apropiación selectiva de sus recursos, pero no necesariamente de la materia narrativa. Lo que hace Marosa con los cuentos de hadas se parece más a lo que hace Arcimboldo con ellos, según Barthes, que a los propios cuentos. Hablamos aquí de imágenes y de procedimientos, es decir, de unidades

compositivas antes que de la composición resultante. Barthes reconoce que el pintor aplica en sus cuadros un tipo de “descripción” fabulosa, de modo que sus cuadros “participan así del cuento de hadas. (...) Un relato maravilloso es lo que, como un recuerdo, oscila vagamente tras la imagen, con la insistencia de un modelo”. En el procedimiento compositivo de Arcimboldo, los elementos del lenguaje “se trasmudan en objetos; (...) no pinta tanto las cosas como la descripción verbal que de ellas daría un narrador maravilloso: ilustra lo que en el fondo ya es la copia en palabras de una historia sorprendente” (Barthes 2002b, p.137). Análogamente, Marosa, valiéndose de los recursos del cuento de hadas, como Arcimboldo, dibuja el telón de fondo del relato, lo puebla de objetos y de seres, no la historia (que no será contada), sino un paisaje melancólico y deshinchado, cuyo antiguo sabor de olvido es anterior a su pérdida.

Por esto, el poema-relato marosiano, no responde de forma exclusiva al modelo de ninguna tipología. El equilibrio que logra esta escritura y que impide clasificarla claramente, proviene del fondo del misterio que comparten el relato y el poema: en el centro del fragmento ya no arde ningún fuego, pero incluso la historia de la “pérdida del fuego” se conserva asimismo fragmentada, incompleta, interrumpida, nuevamente enigmática: en ese vaivén, el *cuento* se hace *canto* y viceversa. Esa ambivalencia es el secreto de su ser arcaico y contemporáneo, irremisiblemente actual. Esta fusión organiza en el texto manifestaciones que dan cuenta de la realidad escindida entre lo visible y lo invisible, entre lo acostumbrado y lo extraordinario:

Crecí a la luz de las tomateras asombrosas.
El dios de los tomates era verde y rojo, flexible y largo; podía hundir las cosechas o
alentarlas hasta el cielo. Era de hierro y nácar; envuelto, siempre, en una luz verde y roja.
(...) Viví entre ensaladas, salseras, jugos picantes,
festividades nocturnas, tamboriles,
rondó la Liebre vestida de oro
y el Ratón ansioso.
Los animales del monte hicieron negociados con los hombres. (...)
Yo estuve en el alba de los dioses
cuando ellos inventaron los tomates (CT, 123, pp. 241-242).

La figura de criaturas fabulosas y entidades divinas que pueblan los poemas (extensible a todo lo viviente que se manifiesta por fuera de la norma), da cuenta de que la pugna entre el misterio y “lo que puede ser narrado”, se configura como un *indecidible* entre el secreto y la revelación que se pliega a las necesidades expresivas del poema.

5.3.2. El cuento de hadas y la lengua de la infancia

Entre los llamados “cuentos de hadas” y el poema-relato marosiano, hay más de una relación que vale la pena destacar. La crítica se ha asomado, no sin cierta reserva, a la materia de la maravilla sin tener demasiado en cuenta sus fuentes y filiaciones que son diversas y disímiles⁹⁷. La predilección de di Giorgio por el lenguaje de la fantasía bien merece, sin embargo, cierto detenimiento.

Estudiosos, recopiladores y fervientes defensores del “cuento de hadas” entre los que podemos nombrar a Walter Benjamin ([1936] 2001), Roger Caillois (1939, 1970), Fryda Schultz (1951, 1956), Italo Calvino ([1956] 2014), Bruno Bettelheim ([1976] 1994) y Jack Zipes (2014), coinciden en señalar que las viejas leyendas, las fábulas y los cuentos populares son portadores de verdades profundas de la experiencia humana. Lentamente cocidos al fuego de los siglos, los cuentos retoman y transforman la materia residual de mitos, rituales y leyendas, despojados ya de su fulgor sagrado.

Sobre esta conexión, Walter Benjamin (2001) advierte en “El narrador”, que el cuento de hadas representa una salida y una liberación respecto de la voz severa y absoluta del mito. La palabra, antes debida a los dioses, queda en manos (y en boca) de los hombres y mujeres comunes que transmiten su experiencia:

El cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito. (...) Hace ya mucho que los cuentos enseñaron a los hombres, y siguen haciéndolo hoy a los niños, que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia (p. 128).

De este modo, Benjamin reconoce al cuento de hadas como el primer tutor de la humanidad. Esas pequeñas historias que entretejen angustias reales con soluciones extraordinarias, son invenciones del espíritu que la humanidad, sin sexo ni edad, tramó y recolectó durante siglos con apasionada fruición. Todas las controversias que importan y debe resolver la experiencia están allí: la fortuna y la desdicha, la valentía y el miedo, la bondad y la astucia, la pobreza y la abundancia, la generosidad y la avaricia, la sabiduría y la ignorancia. Sus lecciones simples y claras, pasaron de boca en boca durante siglos, resistiendo variaciones a cada cambio de lengua y de cultura. Sin embargo, ya a fines del siglo XIX el arte de la narración corría el riesgo de desaparecer. En la pérdida del arte de

⁹⁷ Sobre las voces críticas que acuerdan en señalar algún parentesco entre el poema marosiano y ciertos rasgos propios del “cuento de hadas” (campo además difuso en su delimitación), podemos mencionar la de Luis Bravo (1997), César Aira (2000), Osvaldo Aguirre (2003), Esteban Moore (2005), Anahí Mallol (2007), Alicia Genovese (2011), María Negroni (2015), entre otros. Recientemente, en el número monográfico dedicado a Marosa por la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Uruguay), Carina Blixen (2017) analiza esta filiación en su artículo, “Marosa di Giorgio: Prosa del paraíso”.

la narración Benjamin diagnostica la “pobreza de la experiencia”, a partir del creciente descrédito de la sabiduría como “aspecto épico de la verdad” (2001, p. 115).

Sobre la emergencia literaria de la sabiduría ancestral del relato, el límite que traspasa allí la irrealidad comunica y libera la verdad misma del lenguaje que es su afuera: esto revela la ficción maravillosa como ilimitado límite de la lengua que deja ver el *trasmundo*. Marosa valoraba, como lo hizo a su tiempo Schutlz (1951, p. 105) y tantos otros, el carácter verdadero de lo maravilloso: “Y dirán, «todo eso es leyenda». Pero por algo aparece eso en el corazón del hombre. Aparecer significa existir. El hombre ve el trasmundo” (NDM, p. 81). Esta premisa resulta fundante en el pensamiento marosiano, puesto que anuncia la torsión quiasmática que anula la oposición realidad-fantasía:

No se puede separar irrealidad de realidad. Todo es real. Los sueños, aunque no los podamos tocar, son reales. Desde que los percibimos, los vivimos, los padecemos, o los disfrutamos, existen. Y lo que llamamos la realidad, es un sueño, porque no podemos adueñarnos de ella (NDM, p. 125).

El mundo del sueño, tan importante en la poesía de Marosa como en la tradición poética y narrativa más antigua, configura el espacio indistinto en que lo real, lo fantástico y lo maravilloso se encuentran. La *noche sexual*, el inconsciente, los sueños “obsesivos e inexplicables”, todo lo que la razón de la vigilia y del lenguaje no han podido someter a su orden, se conserva y resurge en historias irracionales e improbables, arrojadas por la mentalidad racional y civilizada, a la indescifrable oscuridad de la infancia. La propia Marosa reconoce en el relato maravilloso que teje la memoria de la infancia, la amalgama difusa e indivisible de fantasía y verdad, que transforma en nobleza divina o en astucia campesina lo que la lengua toca, prefigurando ya dos vías posibles:

Es casi imposible separar, analizar, fichar y fechar los misteriosos hilos (...). La infancia fue un castillo angosto y nacarado que tocaba el cielo como una vara inmensa de yuca o nardo. Y también la casa baja y lineal, pero llena de recovecos, donde hablábamos por teléfono con los ratones, y cuyo emblema fue un árbol de magnolias (...) (NDM, p. 96).

Coloquialmente, se considera “cuentos de niños” a toda materia narrada que por irreal o arbitraria está apartada de la esfera de lo aceptable. Sin embargo, los relatos que por su carácter maravilloso y legendario reconocemos como “cuentos de hadas”, no estaban destinados a los niños⁹⁸. Desde inicios del siglo XVIII, cuando comenzaron a circular las

⁹⁸ Los cuentos populares, no fueron inicialmente patrimonio exclusivo de la infancia. Hasta el siglo XVII ni siquiera existía distinción conceptual entre niños y adultos, o algo que pudiera ser reconocido como una “cultura infantil”. Esta diferenciación es tardía y contemporánea de la invención de la escuela moderna. La relación entre educación infantil y censura moral fue impulsada por reformistas y moralistas (jesuitas, educadores de Port-Royal, juristas y pedagogos) del siglo XVII: “El auge de la difusión de la escolaridad (...) introdujo un nuevo concepto basado en el fortalecimiento del *carácter* y de la *razón* del niño” (Cott, 1997, p.15). El concepto de niñez asociado a la protección y al cuidado pero también a la vigilancia y a la obediencia, es netamente moderno, pues se origina en el ideario de la Ilustración. Pensadores como Locke y Rousseau fueron promotores de la idea de infancia inocente y pura que debía ser preservada del mal moral. La labor

primeras recopilaciones escritas, la principal objeción contra estos cuentos no fue su contenido sensual o macabro, sino que constituían la legitimación de antiguas creencias y supersticiones que confiaban aún en la existencia de hadas, ogros y hechiceras con las que la razón moderna no estaba dispuesta a seguir conviviendo. No obstante, no debemos ignorar que la evolución oral de estas narraciones siguió su curso, aun contaminada en parte por la cristalización de la palabra impresa.

Sobre el “cuento de hadas” o cuento maravilloso, no hay sin embargo una acepción única que nos permita delimitar claramente su forma literaria⁹⁹. Caillois (1970, p. 9) señala que a pesar de su aparente arbitrariedad se trata de una forma sujeta a reglas:

El cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de este universo, su ley, su clima. No viola ninguna regularidad (...). Además este mundo encantado es armonioso, sin contradicción, y sin embargo fértil en peripecias (1970, pp. 10-11).

En otro libro, *El mito y el hombre*, Caillois (1939, pp. 8-9) observa en el cuento de hadas “la expresión del estado de un alma sometida a las fuerzas superiores propicias” ante las que el hombre y la mujer creyentes se inclinan con respeto. Lo maravilloso aparece por igual, “en las creaciones espirituales, en la poesía y en las leyendas, como un fenómeno místico” que se origina cuando la humanidad se abandona a las fuerzas del destino (*fatum* o “hado” de donde proviene *fata*, *fée*, hada). Este sentimiento de predeterminación organiza buena

de los pedagogos de entonces fue la de oficiar de censores morales de los llamados “cuentos de hadas”, que luego de circular libremente, de forma espontánea y en todos los estratos durante siglos, una vez escritos, se vieron a las puertas de la nueva escuela, estilizados y adaptados a los gustos y valores de la burguesía emergente. Los cuentos de hadas fueron proscriptos como lecturas escolares durante buena parte del siglo XIX. En la primera mitad del siglo XX, el renovado interés etnológico en las tradiciones orales impulsado por la oleada estructuralista, y la lectura psicoanalítica de los cuentos realizada por Erich Fromm [*El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, 1951] y posteriormente por Bruno Bethelheim (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 1976), propiciaron una rehabilitación del cuento de hadas en relación a la infancia. De la época de debates sobre la reivindicación del cuento de hadas, en un ensayo sobre *El Pentamerón* de Basile, Fryda Schultz (1951, p.106) señala que la puerilización del cuento provocó que las criaturas de los relatos maravillosos fueran definitivamente expulsadas de las ficciones destinadas a los niños: “estos seres incorpóreos han abandonado casi los cuentos infantiles y ahora habitan, ellos y otros engendros desconocidos y algunos monstruosos, en el ámbito de la literatura fantástica escrita sólo para adultos”.

⁹⁹ La denominación “cuento de hadas” (*contes de fées*) fue introducida por madame D’Aulnoy en 1698 que tituló así su colección de cuentos plenos de estos seres fabulosos. Mucho antes de ser denominado “de hadas” el cuento maravilloso, anónimo y oral (llamado simplemente *conte*, *cunto*, cuento, *skazka*, *Märchen*, *story*), ya tenía siglos circulando de boca en boca e incluso formaba ya parte de notables recopilaciones como *Le piacevoli notti* [1550 y 1553] del lombardo Gianfranco Straparola, que a imitación del *Decameron* de Boccaccio, dispone dentro de un marco narrativo cortesano que los contiene, catorce cuentos de la tradición popular centroeuropea que, casi dos siglos más tarde, y con variantes, serán recogidos en Alemania por los Grimm (Jack Zipes, 2014, pp. 61-62). Otra obra semejante, también con marco narrativo de ambiente cortesano, pero que retoma muchos otros cuentos populares (de los que mantiene el tono burlón y soez de la oralidad), es el *Pentameron* o *Lo cunto de li cunti* [1634 y 1636] de Gianbattista Basile, cuya difusión debemos principalmente a la traducción que realizó Benedetto Croce, del dialecto napolitano original al italiano moderno, en 1925.

parte de la concepción literaria marosiana: la voz poética se admite sometida a la corriente irresistible de una voluntad superior, o simplemente ajena e inapelable, como la que ejercen los zorros que hablan una lengua casi humana:

Aparecieron una tarde, allá, debajo de los eucaliptos. (...) los hocicos agudos...

—Son perros.

—Son zorros. (...)

Un día mamá les pasó cerca. Oyó que le hablaban. Se volvió hacia la casa; pero, nadie había; le volvieron a hablar. Eran ellos. En un idioma fugitivo, con algunas palabras negras pero parecido al nuestro. Pasado el terror del primer instante, se inició la amistad. Mamá les mandaba pasteles hechos sólo con azúcar, pasteles de duraznos, algunos concretos, otros, ilusorios. Nos visitaban, hablaban y dilucidaban como personas, traían palomas en el hocico, ramos de flores; se volvían, de nuevo, a su rincón con flores.

No sé qué se habrá comentado en la comarca.

Ahora me parece que fue una relación larga, y a la vez, brevísima.

Y que, me quitó, por siempre, de todas las cosas de la vida (CT, 86, p. 223).

Dentro del dominio de la figura de las criaturas fabulosas, los animales parlantes ocupan un lugar de relieve, pues la lengua que hablan es siempre “otra” lengua que trae consigo el designio fatal de un *regreso* irreversible: hablar o comprender esa *otra lengua*, es ya estar afuera de la primera. El poema conjuga la figura de seres parlantes y de la “*otra lengua*” que —descubrimos—, es la que hablan los animales encantados de la fábula. Con esta lengua, convidan aquí los zorros, a la madre y a la hija del poema. Pero ese convivio, la comunión del goce aorístico de la lengua sin tiempo de la naturaleza, “quita” o separa al sujeto poético, para siempre, “de todas las cosas de la vida”.

El poema pone en evidencia la vinculación estrecha que existe entre la *lengua ensoñada* y la fábula. Esta relación, sin embargo, permite una mirada que va más allá de la obra. En tal sentido, no sorprende descubrir que la mayoría de los recopiladores de cuentos populares antiguos fueran también filólogos apasionados. La atracción de la lengua materna y las fábulas que engendra, persiguen la misma *arché*: el deseo de *anterior*. Lo que el aoristo resguarda es “una irrupción de lo perdido igualmente perdida y a partir de la cual lo perdido se preserva” (Quignard, 2016, p. 95).

Más allá de que haya un general acuerdo sobre la naturaleza del cuento maravilloso, debemos considerar que entre las formas auténticamente orales de los primitivos cuentos y las versiones escritas, hay diferencias concernientes no solo al estilo sino a la manipulación que censores bien intencionados operaron sobre estas versiones cuando, convertida la fantasía en patrimonio de la niñez civilizada, debieron mutilar y adaptar los textos para responder a intereses pedagógicos y morales antes que literarios. Introducimos esta diferenciación, pues a través de sus entrevistas sabemos que Marosa tomó contacto tanto con la narración oral en el seno del ámbito familiar, como con cierta

“literatura infantil” escrita y “apropiada”, a través de la escuela y del esmero cultural materno que se tradujeron en diversos grados de influencia en su escritura.

Por lo tanto, consideramos que en la poesía marosiana confluyen en relación al cuento infantil, de forma un tanto oscura, dos tradiciones de lo poético-ficcional: una escrita y una oral. La primera, adaptada y pulida, es la forma domesticada y secular del cuento que responde a los intereses de la educación, a la moral religiosa y a la convención social. La otra, la oral, libre, profana e incondicionada, revela un carácter campesino y amoral que solo obedece a las necesidades expresivas de la fantasía.

Ambas vertientes se filtran en el pensamiento marosiano a través de los modelos poético-narrativos que representan respectivamente padre y madre: el del universo paterno, está regido por la voz italiana, ancestral e imaginaria, ligado a la agricultura y a la idea de comunidad. El modelo narrativo del universo materno prefiere fuentes escritas y cultas, y responde a su vez a la voz criolla de las mujeres Médicis, espiritual, refinada y aspiracional pues representa cierta sofisticación modernista que la madre desea imprimir a la educación de las hijas. Sobre esta doble fuente cuenta Marosa: “Los relatos de mi padre, donde vivían el lobo y la nieve, se entrecruzaron y hasta diría se fundieron con las bromelias del jardín de mi madre hechas de seda y brasas” (NDM, p. 96).

Los cuentos que Marosa escucha de niña de boca de su padre proceden probablemente de una legítima fuente oral que en Italia es especialmente notable y rica, como lo atestigua la extensa recopilación realizada por Italo Calvino (1923-1985) en *Cuentos populares italianos* ([*Fiabe italiane*, 1956]2014)¹⁰⁰.

La amplia tradición del cuento maravilloso italiano, abunda en ejemplos de encantamientos y transformaciones, de amantes misteriosos inspirados en el relato de Psique y Eros, prodigiosos frutos y hortalizas cuya belleza y lozanía son análogas a las de las diminutas doncellas que guardan dentro, princesas y príncipes encantados, animales parlantes, zorras astutas y lobos embusteros, indescifrables acertijos que solo pueden resolver las vírgenes prudentes y toda la “diversa casuística que gobierna los accidentes humanos”. El cuento, dice Calvino reformulando un viejo dicho toscano, “vale por lo que

¹⁰⁰ A mediados de los años cincuenta, Ítalo Calvino fue comisionado para recopilar cuentos populares italianos, ya que a pesar de su rica tradición, no existía una recopilación de importancia como la que habían realizado los Grimm en Alemania a principios del siglo XIX. Al inicial rechazo de la singular (y titánica) enmienda le siguió, ante la prodigalidad de los resultados, (como él mismo cuenta en el prólogo), el febril apasionamiento por la materia, que lo llevó a recopilar 200 cuentos de diversas regiones de Italia en depuradas versiones. Cabe destacar que el trabajo de Calvino no es lingüístico ni folclórico, sino de investigación documental y compilatoria, pues sus fuentes no son las narraciones directas sino las versiones transcritas durante un siglo y medio por folcloristas y filólogos entre las que Calvino elige las 200 mejores, unifica versiones y estilos. Consideramos que la envergadura de este trabajo y la cuidadosa documentación y recopilación, lo convierten hoy en una fuente confiable para acceder a la materia narrativa de origen anónima y oral que pudo haber nutrido los cuentos que el Pedro di Giorgio les contaba a sus hijas.

sobre él teje, una y otra vez, el que lo cuenta, por ese nuevo elemento que se le adhiere al pasar de boca en boca” (2014, p. 25).

Es por eso que, si bien no sabemos qué cuentos exactamente Marosa escuchara de niña, podemos suponer que esas narraciones eran portadoras de todos los elementos de una tradición antigua, a los que se sumaban, con naturalidad, los agregados originales que todo narrador incorpora siempre y lo convierten en un auténtico autor, y que hacen del cuento un nuevo original que alimenta los sueños infantiles:

De niña soñaba muchas cosas, sueños obsesivos e inexplicables. Soñaba mucho con Italia, con cosas que nuestro padre nos narraba. Veía en sueños aparecer un lobo gigantesco, desmesurado, más alto que la casa. Eso tenía que ver con los cuentos que nos hacía nuestro padre (NDM, p. 125).

El mundo de los cuentos es rural y práctico, masculino y animal, apenas una parcela de tierra cultivada en medio de la imaginación silvestre. El cuento oral se configura como un espacio de libertad de la maravilla, pues responde al devenir imprevisible de la lengua, incluso en la repetición. Algo que no es el contenido se actualiza y se transmite en el momento mismo de la narración. La narración brota, en este caso, del artesanado agricultor que fructifica en los poemas de la hija, pues como observa Benjamin sobre el relato como *savoir-faire* especializado y exigente: “la huella del narrador queda adherida a la narración, como la del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (2001, p. 119).

5.3.3. Filiaciones y contaminaciones del “maravilloso” marosiano

En sus declaraciones, Marosa deja entrever el influjo de la materia narrada y de la lengua en la que están tramados los cuentos que escucha de niña, que reinterpretados a la luz de su experiencia de la naturaleza, constituyen los componentes de su imaginario:

Mi abuelo y mi padre eran italianos. Había en Salto una gran colonia italiana. Hablaban de lobos, de la nieve, del mundo que habían abandonado. (...) la vegetación de Salto me alucinaba. Así creció mi observación de los frutos, de los pájaros, la imaginación que siempre agrega cosas, deforma, ilumina, oscurece (NDM, p. 49).

La experiencia de la infancia, a través de la lengua materna y los relatos que la nutren, va conformando un universo poético propio que toma elementos aislados del cuento de maravillas, pero que también se va poblando de espectros familiares y terrores infantiles que traen consigo, además de su impreciso carácter narrativo, un sentido ominoso del misterio. Mientras que la maravilla no amenaza nuestro mundo, lo fantástico en cambio, “manifiesta un escándalo, una rajadura, una interrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (Caillois, 1970, p.10). Lo fantástico se presenta cuando la ruptura del encantamiento de la fábula y el reinicio de la temporalidad cronológica, incumple el pacto

de no intrusión en lo real cotidiano. Sin embargo, el poema-relato marosiano no adopta la radicalidad de lo fantástico como rechazo de la magia. El extrañamiento que tiene lugar en el texto no altera el orden de lo esperable, sin embargo, lo que resulta siempre imprevisible son sus insólitas consecuencias:

Por más que cerrara, puertas y ventanas, día y noche, siempre, de noche, había animalillos en mi habitación. Un asno diminuto a eso de la medianoche, un conejo con muchas orejas, como hojas; poderosas ratas se comían la cama de al lado, serias y atenciosas, algunas hasta con lentes!; a veces, parecía que todo iba a estar en calma; pero, de pronto, sobre el armario de los libros, divisaba a una gallina, blanquísima como la espuma, esponjada y alerta.

Ese martirio continúa.

Aun, ahora, cuando entro de mañana, a la oficina,
me saco del bolsillo, trozos de mariposa, plumas,
o la diadema de un bicho silvestre (CT, 71, p. 215).

La intrusión de seres fabulosos permite la ambivalencia de lo maravilloso y lo fantástico. Bien pueden ser criaturas familiares, ligeramente desplazadas de lugar y de tiempo como en el ejemplo precedente, o pueden revelarse en criaturas sin forma reconocible, que atestiguan los terrores y amenazas sin nombre de la infancia:

Tenía un ojo como una rosa, grande, crespo, granate, aterciopelado, el otro como una achira.

Todo en un rostro muy pálido, que, a veces, parecía negro. Es lo que más recuerdo de sus discretas visitas al jardín, a la casa, al caer de la tarde, cuando llovía sin ninguna nube, un poquito, apenas, sobre los perejiles ardientes.

Mi abuela y yo, hablábamos; fingíamos actualidad, como si no nos estuvieran mirando, sus desaparejos ojos de coral (CT, 62, p. 211).

Entre lo feérico y lo fantástico no hay en la obra de Marosa una distinción tajante. Las presencias invisibles, las apariciones y la realidad desdoblada que son territorio de lo fantástico, son igualmente aceptadas que las hadas, las transformaciones naturalmente asumidas y los animales parlantes. El extrañamiento está reservado a los resultados antes que a las causas de esos encuentros inevitables. Luis Bravo (1997), lo describe con la subcategoría de “maravilloso negro”, que toma de Caillois, y que describe la conjunción entre lo feérico y lo fantástico:

En lo *maravilloso negro* de di Giorgio lo “monstruoso” representa, o pone en juego, la dicotomía del inconsciente, haciendo real el deseo oculto (inefable), activándose así una poderosa carga de horror y atracción simultáneas. Esta escritura, (...) es la plasmación lúcida y atenta del hilo de los sueños, donde la velocidad de transfiguración de los personajes se halla liberada de los marcos espacio-temporales que la vigilante conciencia impone (Bravo, 1997).

La emergencia de lo monstruoso (cuya irrupción el cuento de hadas no puede conjurar ni contener), señala el desborde de lo fantástico como una irrupción del misterio que el relato debería dominar y someter a los límites de lo decible. Este movimiento en la obra

marosiana es del orden poético y permite la convivencia entre las hadas que bendicen cíclicamente el renuevo de la vida y los fantasmas que anuncian una *linea mortalis*.

La representación de lo siniestro, como apunta Freud (1856-1939), es una elección consciente del autor que incumbe también al lector que la asume. El artista (Freud, 1992, p. 98), es libre de elegir el ambiente de su evocación de tal modo que este coincida con una situación familiar o se aleje deliberadamente de ella. Los cuentos de hadas propiamente dichos, los primitivos y los modernos, clásicamente se inician en un marco de irrealidad y convicciones animistas donde lo siniestro resulta improbable:

Hemos visto que esta impresión es evocada en grado sumo cuando los objetos, imágenes o muñecas inanimadas adquieren vida, pero en los cuentos de Andersen viven la vajilla, los muebles, el soldado de plomo, y nada puede estar más lejos de ser siniestro. Tampoco la animación de la bella estatua de Pigmalión podrá considerarse siniestra (1992, p. 90).

Sin embargo, Freud reconoce en E.T.A. Hoffman (1776-1822) a un maestro de lo siniestro que introduce en sus cuentos elementos cuya animación o imitación de la vida (juguetes, muñecas y enseres domésticos) adquieren un carácter perturbador o inquietante que difumina las fronteras de lo real. En el poema-relato marosiano la diferencia entre animado-inanimado tampoco resulta transparente o tranquilizadora, aunque, vale señalar que aquí lo siniestro tiene que ver con el punto de vista. En los cuentos de hadas, por caso, los huesos de los muertos convertidos en flauta, al ser tocados, delatan a los asesinos, relatando con detalle las circunstancias del crimen, y no obstante, esta escena no es percibida como especialmente siniestra, pues el lector empatiza con el lado de la justicia y de la denuncia. En la poesía de Marosa di Giorgio, en cambio, el motivo recortado apenas en viñetas o postales de un horror pasado no esclarecido, revela al manifestarse, un sentido ominoso:

Al asomarme, vi las “antonias” azules. Sobre los pétalos de seda celeste brillaban las pecas violetas, parecían arder y girar como si fueran almas o planetas.

A veces daban un pequeño maullido, se oía bramar a los dibujos azules... así que habían nacido la noche anterior de súbito y un poco antes de tiempo. A su lado, las otras flores no podían subsistir. (...) Pensé en mamá en un lejano país, que no me había alertado lo suficiente. Tenía un miedo espantoso, como si un muerto anduviera libre y sin embargo... eran tan hermosas. Me atreví a espíarlas a través de una cortinilla. Les vi las caras redondas y los cálices estrellados.

Después, todas las cosas parecieron cambiar de lugar. Torné a mi comarca, pero las “antonias” azules prosiguen su terrible proceso en el pasado y en lo que vendrá (CT, 124, p. 142)*.

Del mismo modo, la figura del elemento prodigioso que en el cuento de hadas es un don que propicia el milagro (metamorfosis, desaparición o habilidad extraordinaria), en di Giorgio se presenta también al servicio de lo ominoso. En los poemas abunda la presentación de manjares que son extraordinarios, tanto por su preparación como por el

modo en que se expresa su delectación y su consumo, y que junto con la alusión a la cópula y al crimen son los motivos predilectos del erotismo en di Giorgio:

Para cazar insectos y aderezarlos, mi abuela era especial.
Les mantenía la vida por mayor deleite y mayor asombro de los clientes o convidados.
A la noche, íbamos a las mesitas del jardín con platitos y saleros.
En torno, estaban los rosales; las rosas únicas, inmóviles y nevadas.
Se oía el run run de los insectos, debidamente atados y mareados.
Los clientes llegaban como escondiéndose.
Algunos pedían luciérnagas, que era lo más caro. Aquellas luces. Otros, mariposas gruesas, color crema, con una hoja de menta y un minúsculo caracolillo.
Y recuerdo cuando servimos a aquella gran mariposa negra, que parecía de terciopelo, que parecía una mujer (*LM*, p. 249)*.

En los cuentos tradicionales, el alimento maravilloso presenta a veces un carácter sagrado que puede manifestarse en la prohibición de su consumo o ser acaso transmisor del don de la videncia o la inmortalidad. En Marosa, como en este caso, puede figurar un alimento ultramundano que, aun en su cotidiana familiaridad, está cargado de un sentido esotérico que no termina de revelarse. La granada recuerda aquí la comida prohibida que toma Perséfone en el Infierno, a espaldas de Hades, y que la condena, en principio, a vivir para siempre bajo tierra. Aquí, la madre del poema ofrece la misteriosa colación a los visitantes como una invitación velada a romper el ayuno de lo real, a condenarse a la vida de irrealidad e indefinible sombra en ese trasmundo agrícola y antiguo:

Alguna noche llegan parientes de la ciudad, mi madre los agasaja, los sienta en torno a la mesa, les parte las granadas; pero, ellas dentro tienen zafiros, bichos de luz; cada grano relumbra en rojo, en oro y en azul; si el rayo de la lámpara es favorable, dan centelleos extraños; pero, aún en la sombra, siguen brillando y revoloteando.
Los parientes no dicen nada; se van con miedo a la ciudad (*CT*, 64, p. 212).

Nada dice el texto de las cualidades de este alimento, más bien da cuenta del inquietante aspecto que podría no ser más que una metáfora. Sin embargo, la ambigüedad del texto promueve una sombría sospecha. En la poesía marosiana, la alimentación infantil racionalista de sopas de leches y bollos de avena sin sazón, que Locke prescribía en el siglo XVII para la adecuada crianza de los niños (*Cott*, p. 15), es reemplazada por opulentas viandas de mariposas, ratones y murciélagos primorosamente confitados:

—Comes murciélago y manzana— dijo.
Y descubrió el pote.
Miré qué servían a mi hermana y a mi prima.
Para cada una, un manjar distinto.
Con los elegantes cubiertos corté el ratón con alas y un trozo de manzana.
Almorzábamos a la luz de las velas porque la casa siempre estaba a oscuras. Después, nos vestiríamos de blanco para ir al colegio.
Cómo se preocupaban los familiares; a la tarde, saldrían, otra vez, a cazar las manzanas, las más rojas, livianas y fragantes, las sacarían bajo la lluvia. Y la abuela, ya, se trepaba, de nuevo; descolgaba otro murciélago de detrás del aparador, y decía “lo haré con almendras” (*CT*, 52, p. 207).

Esta conjunción entre lo familiar inofensivo y lo que se revela de pronto como siniestro parece provenir del choque entre el relato paterno y la esmerada educación infantil promovida por el lado materno. En este sentido, es natural que Marosa no reconozca nada “infantil” en su escritura. Los cuentos que escucha de primera mano no son infantiles. Esos cuentos sin edad muestran sin embozos la crueldad y la injusticia, son enérgicamente morales pero sin moralejas, brutales y sádicos en el manejo de la anécdota. Las “lecturas infantiles”, en cambio, han pasado por la criba de la adaptación y la censura que retiene cualquier disonancia o conflicto auténtico: “No creo que mis relatos tengan tono de cuentos infantiles. De niñas, con mi hermana Nidia, leíamos a Constancio Vigil¹⁰¹, muchos cuentos protagonizados por animalillos nos producían gran encanto; o a Calleja, inquietante por la actividad de brujas y hadas” (NDM, p. 124).

El de los cuentos orales, es un mundo libre dominado por presagios y encantamientos, pero también abierto a la gratificación y a la recompensa, donde se premia la virtud y la bondad pero también la astucia y la perseverancia. Los sapos y ranas encantados del cuento, para Marosa, no se convierten en príncipes sino que llevan su monstruosidad como el estandarte sombrío de su vida secreta, no reclaman promesas incumplidas pero comparten la mesa y la cama como en el cuento de los Grimm, no resuelven grandes misterios pero en cambio escuchan conversaciones prohibidas:

Los sapos surgen de la nada,
de la inexplorada nada,
que, sin tener nada,

¹⁰¹ En más de una ocasión Marosa menciona los cuentos del autor uruguayo Constancio Vigil (1876-1954) y del editor madrileño Saturnino Calleja (1853-1915). Ambos fueron conocidos autores y editores de literatura infantil durante las primeras décadas del siglo XX. Los cuentos de Vigil estuvieron presentes en la infancia de miles de niñas y niños argentinos y uruguayos de los años 30 a 50. Sus atractivas historias protagonizadas por animales antropomorfizados hoy se consideran obras clásicas de la literatura infantil rioplatense. Se caracterizan por su rica imaginación, su tono costumbrista y un cariz instructivo y moralizante que respondía plenamente a la demanda social y pedagógica de la época. Además de sus conocidos cuentos para niños, escribió innovadores manuales de primeras letras y populares libros de lectura, como *Marta y Jorge* [1927] que Marosa evoca en un poema de *Diamelas* (DCM, p. 592).

Saturnino Calleja (1853-1915) fue un célebre editor madrileño que contribuyó notablemente a la difusión de los cuentos clásicos en el ámbito hispanoamericano. Es recordado sobre todo por la extraordinaria cantidad de títulos publicados por él, entre los que se encontraban tanto los cuentos de Grimm, Perrault o *Las mil y una noches*, como los clásicos modernos de Andersen o Collodi, y otros muchos cuentos originales de autores desconocidos (no llevaban firma). El pequeño y sencillo formato de sus libros de cuento, publicados en enormes tiradas, los hacía accesibles para las mayorías populares. Sobre sus versiones de los cuentos de hadas, cabe destacar el alto grado de manipulación de la materia narrativa por parte de los editores que modificaban las versiones originales para ajustarlas a las demandas educativas, religiosas y sociales de la época. En muchos de sus libros se introducen desde cambios sensibles a simples detalles, o a menudo se cambia o inventa el nombre de los personajes (como sucede también en la oralidad). Las singulares adaptaciones, algunas bastante libres y siempre obstinadamente castizas, influyeron, sin embargo, enormemente en el acceso a la cultura escrita de miles de niños y niñas durante décadas. En el caso de Marosa, su acceso a los libros de Calleja permite suponer las relaciones de asociación y confrontación que pudo hacer de niña entre las ficciones orales y agrestes del padre y las versiones escritas, pulidas, adaptadas (y “*con censura eclesiástica*”) de los cuentos de hadas.

echa sobre la tierra tantas cosas.
Pero, los sapos tienen toda la gracia, (...)
A veces, un capullo amarillo
se les agarra de la espalda,
como una pequeña jazmina.
Viven bajo las hojas amparadoras
de los malvones y los paraguas, (...)
Cuando llamé vino uno solo, (...)
cruzó la casa, subió a la cama, saltó a la mesa,
escuchó las conversaciones de las tías y de las abuelas,
que, siempre, hablaban al revés,
o cambiando una sílaba,
y vio otras cosas raras
que sólo sucedían en esta casa (...) (CT, 43, pp. 201-202).

El mundo femenino que asoma a cada instante, a diferencia del mundo masculino campesino y animal, es regio y floral, lleno de convenciones y de secretos códigos. La imagen tutelar de las mujeres de la casa que tocan el piano y hablan francés, es Delmira Agustini (1886-1914), musa y artífice del modernismo; y ese mundo está lleno de susurros y revelaciones furtivas. La abuela y las tías “hablan al revés” sobre cosas que no deben oír las niñas: ¿sobre qué? ¿Adulterios, divorcios, desobediencia a los elementales “mandatos femeninos”, transgresiones sexuales? Tales secretos acarrearán una turbación que se vuelve ominosa porque encubren una verdad escandalosa (paralelamente, de infanticidios y de lobos antropófagos se puede hablar sin disimulo en los cuentos).

Marosa evoca esa otra vertiente colegial y “domesticada” de la literatura que conoció, como cualquier niña privilegiada de la época, a través de los libros cuya influencia desmiente, ignorando los secretos vínculos y tensiones que generan por un lado, las lecturas asociadas a la moral puritana,¹⁰² de la pedagogía materna y parvularia que oculta un innombrable (en el sentido de *infandus*), y otra que, en cambio, celebra con candor, lo informe, lo pavoroso y lo desconocido.

Su evocación de la auténtica “literatura infantil” de la época, recuerda la “felicidad (mas no) clandestina”, con que Clarice Lispector evoca su lectura infantil de Monteiro Lobato. A la pregunta por cuáles fueron sus primeras lecturas, Marosa recuerda:

Los libros de escuela y de religión. En los primeros años, mi hermana Nidia y yo amábamos los cuentos de Constancio Vigil, que nos siguen hasta ahora. Enseguida empezaron las novelas y la gran poesía, la reflexión, el teatro. Para que hacer la historia... Viví leyendo (NDM, p. 98).

¹⁰² En este contexto debemos entender por “puritano” el rigor y el escrúpulo moral excesivo que tiene origen en la doctrina religiosa surgida del calvinismo (s. XVI y VXII). La severidad y los estrictos principios de decoro influyeron ostensiblemente en la educación infantil hasta bien entrado el siglo XIX. Su generalizada influencia se vio reflejada en la producción y regulación de contenidos escolares en manuales y lecturas de carácter moral (catecismos, breviarios, silabarios y alfabetos). Cualquier material de lectura, era pensado a priori con fines alfabetizadores y de formación espiritual. Sobre este tema remitimos al capítulo “Del alfabeto a la elegía. El impacto puritano en la literatura infantil” (Lerer, 2009, pp. 131-165).

En el caso de Marosa, a partir de sus recuerdos y afecciones por narraciones y lecturas de diversa índole, podemos hablar de una infancia de lecturas “pueriles” (por otro lado, propias de cualquier crianza esmerada de la época), y otra de historias indomesticables, cuyo inquietante misterio no apacigua la simple evocación del motivo, y que duermen en el inconsciente hasta que el arte, la poesía y el deseo oscuro del origen las exhuman.

5.4. Exilio y condena de la *Ninfa*

En este apartado nos centramos en la figura de la *Ninfa* que en la obra se identifica con aquella que definiremos como “ninfa marosiana” por sus rasgos singulares: enigmática criatura femenina que participa como testigo o protagonista, como visionaria o escriba. Es la voz femenina del poema que adopta alguna de las numerosas máscaras que cita: niña, muchacha núbil, hada, liebre, gran mariposa, lechuza, señora de los animales, pero no solo se le hace corresponder un cuerpo sino, sobre todo, una serie de atributos.

Las presencias femeninas aquí son observadas desde la perspectiva de la *aparición* y la *iteración*. ¿Quiénes son estas criaturas que aparecen con insistencia en los poemas, que hablan o escuchan, que transforman o contemplan, que irrumpen o esperan, que acogen o visitan? ¿Es posible asimilar la *ninfa* tal como la entiende la rehabilitación del paganismo que explora Aby Warburg con el heterogéneo reparto marosiano de niñas, hadas, muchachas, espíritus, pequeñas fieras? La figura apotropaica de la “ninfa” marosiana (si es que podemos llamar así a estas presencias indefinidas y evanescentes), a menudo ni siquiera tiene una forma reconocible (¿“virtudes”, *seres tristes*, *cremas*, *hongos*, *rocío*?), sin embargo, ostenta muchos atributos que le corresponden a la *ninfa*: tiene un cuerpo, es extraña, taciturna, “de otro mundo”, eterna; trae consigo “todo el ayer”:

Yendo por aquel campo, aparecían, de pronto, esas extrañas cosas. Las llamaban por allí, virtudes o espíritus. Pero, en verdad eran la producción de seres tristes, casi inmóviles, que nunca se salían de su lugar.

Sustancias al parecer, del otro mundo, y casi eternas, porque el viento y la lluvia las lavaban y abrillantaban, cada vez más. Era de ver aquellas nieves, aquellas cremas, aquellos hongos purísimos... Esos rocíos, esos huevos, esos espejos.

Escultura, o pintura, o escritura, nunca vista, pero, fácilmente descifrable.

Al entreleerla, venía todo el ayer, y se hacía evidente el porvenir.

Los poetas mayores están allá, donde yo digo (*CT*, 18, p. 188).

Las criaturas que participan de esta figura aparecen y desaparecen en el poema, no tienen nombre, nadie lo recuerda o ellas mismas lo confunden. Las oímos en la voz poética, o las vemos en los rostros familiares de primas, jóvenes tías, la propia madre. Estas criaturas representan la potencia erótica transformadora del mundo arcaico, mientras al interior del

texto cumplen la misión de ser un puente, una conexión con la *arché*, pues son la cifra misma de lo contemporáneo, atraviesan la frontera de mundos y de tiempos, arriban de forma imprevisible, envueltas en un velo de inquietud y melancolía:

Yo no sabía quién era; vino a la caída de una tarde del verano. Dijo (qué extraño), llamarse, Lila, y a la vez, Esther; tal vez, una amiga, una prima lejana. Aquel cabello fijo y el vestido claro, ¿qué traía en el delantal? ¿la uva? ¿una paloma grande, gris, plateada, que voló, de pronto, un poco, sin motivo?

Yo no sabía quién era. La niña del recuerdo y el porvenir (...) (CT, 89, p. 225).

La ninfa está en movimiento, incluso cuando parece en reposo, siempre está llegando, siempre se está yendo, pues representa todas las formas de transición y metamorfosis. Con pasos de baile acompaña el pasaje del *canto* al *cuento*. Preside el cortejo del mundo que ha debido abandonar, inexistente ya o en decadencia, aunque tampoco encaja del todo en el mundo que visita. Se encuentra a caballo entre mundos que debe conciliar o abandonar. Está hechizada de *anterior*: insiste en conservar el primer nido, la vida sutil y prealfabética, el garabato irresponsable y asemántico de la primera letra:

Estoy en la misma casa. El viento sacude los álamos apaches y los cañamos donde un día las hadas dejaron su proposición de azúcar y de sal. (...)

Lejos, se quedan las poblaciones y los príncipes. Estaré, siempre, en la rama natal, en el nido de los tules y la o. (CT, 104, p. 132)

La criatura femenina marosiana, sin embargo, no aparece de forma caprichosa e inmotivada. Está asistida por la secreta tutela de otras “niñas perdidas” que inspiran las máscaras poéticas en di Giorgio: Emily Brontë, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Delmira Agustini, Alicia. Como ellas, juega a estar extraviada, es apasionada, misteriosa, melancólica, maldita, y como ellas prefigura una voluptuosidad sibilina. Portal del tiempo fuera del tiempo, la ninfa es mensajera de dioses que ya no existen. Con un pie en cada mundo, como la Alicia de Carroll, transita por un entorno hostil, tan sugestivo como amenazante. Se mueve entre seres que no hablan su misma lengua y la rechazan.

Sobre el mundo maravilloso y la ninfa que lo recorre tenemos aún algo que agregar. En relación a las marcas de cierta “literatura infantil” moderna (aquella que no es una reelaboración de tradiciones populares), debemos mencionar la obra de Lewis Carroll (1832-1898) y la profunda impresión que provocó en Marosa su lectura, como señaló en varias entrevistas. Su libro de 1981 debe su título¹⁰³ a uno de los personajes con los que la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas* [1865] toma el té:

¹⁰³ El personaje de Carroll debe su nombre a un dicho popular en la Inglaterra victoriana: “loco como una liebre de marzo”. La frase hecha se origina en la observación práctica de que en época de apareamiento, en la primavera europea, las liebres, poseídas de un incontenible frenesí reproductivo, salen de sus madrigueras sin reparar en el peligro de depredadores naturales o cazadores. Las liebres de la poesía de Marosa, que parecen volar sobre los sembradíos, que aparecen y desaparecen velozmente entre las altas hierbas, se funden

Uno de los personajes aparece insólitamente, como todo en Alicia. Es una liebre. *La liebre de marzo*: mi título homenajea a Carroll. Yo admiro a Carroll y esa liebre aparece ahí. Y la liebre verdadera, el animal, está continuamente en las praderas que yo vi, y aparecía y desaparecía. Coinciden el homenaje que quiero hacer a Carroll y la liebre agraria (...) La liebre es la poesía también, porque es tan fugitivo, tan sorprendente el animal que parece que vuela, que tuviera alas (NDM, p. 40).

Sobre esta predilección, observa María Negroni (2015) que como Carroll, di Giorgio apuesta a la maravilla, pero aclara: “no cualquier maravilla, sino algo más extraño aún: una maravilla en estado de sobresalto, una gran fantasmagoría sin pasado y sin futuro donde por algún motivo, de pronto ya no se necesita de la memoria o la voluntad”. Esta apuesta por lo maravilloso, sostiene Negroni, permite “acceder a un especie de metafísica de lo invisible donde acaece un mundo sin nombres” (p. 223).

Sin embargo, como advertía Caillois sobre la maravilla, lejos de prefigurar un caos incongruente, las aparentes no-reglas del universo literario marosiano, son en verdad otras reglas. También el mundo subterráneo o el mundo invertido del espejo de Carroll son mundos con reglas estrictas: Alicia, para avanzar, debe caminar hacia atrás retrocediendo, mientras que la reina roja se queja anticipadamente por un pinchazo que recibirá en el futuro. La lógica otra de *Los papeles salvajes* comparte con el universo carrolliano transgresiones como las que permiten recordar lo que no ha sucedido, repartir lo que aún no ha sido partido. ¿Son acaso sólo absurdos juegos, infantiles dislates o son insondables deseos y pesadillas que asedian la imaginación originaria?

La voz poética también sugiere que la añoranza no responde al dictado de la pérdida, del mismo modo que es posible establecer un parentesco remoto e inexplicable con las hadas. El paisaje, el contexto y su “relación transicional” con el recuerdo y el olvido forman parte de ese deseo de lo imposible:

(...) en mí se ahondaba una nostalgia por cosas que aún no había perdido ni tenido. Iban en el campo dos o tres vacas con su bramido ingenuo, aterrador, y una oveja, mitad salvaje, mitad niña. Y algún hada, por supuesto, bella como una flor, envuelta en puro tul brillante, parecida a mamá, parecida a mí, segura ascendiente nuestra desde remotos siglos (CT, 114, p. 237).

El poema marosiano se aleja en este punto de la ficción de tipo carrolliana, puesto que la protagonista de los poemas no cuestiona este imposible ni ahonda en su extrañeza. La literatura infantil moderna que representa Carroll, surge en plena era victoriana, a contrapelo de las tradiciones pedagógico-literarias y del estricto código social burgués de la época, de los cuales constituye una aguda sátira. Si Marosa no reconoce nada “infantil” en su propia literatura (en el sentido de “pueril”), tampoco lo hay en Carroll, a no ser el

bien, a conciencia o no, con la liebre carrolliana, por cuanto más allá de la comparación mundana, ambas hacen referencia a la ciega gravitación del instinto silvestre.

manejo de adultos deformes y autoritarios, con los que se cruza la niña, empeñados en desarrollar absurdos razonamientos y trabajos de acuerdo a una no menos absurda fe en la organización que ellos mismos han creado. Allí la paradoja presenta, según Deleuze (2008, p. 25), la afirmación simultánea de un *buen sentido* y su contrario. En todas las cosas hay y no hay simultáneamente, un *sentido determinable*, y esta dualidad, dice Deleuze, es mucho más profunda de la que atañe a la oposición “idea-materia”. De lo que se trata es del acontecimiento puro, del puro devenir ilimitado, y en ese devenir, es el lenguaje el que fija los límites y los sobrepasa (2008, p. 26). Las paradojas que ponen en juego crecer y empequeñecer, retroceder y avanzar, repartir y partir, constituyen trastocamientos que son preguntas relativas al sentido: “¿en qué sentido?”, pregunta y se pregunta Alicia ante cada nuevo devenir del sentido-acontecimiento, y la respuesta, o la repregunta, observa Deleuze, aunque reversible, apunta siempre al mismo efecto: “la impugnación de la identidad personal de Alicia, la pérdida del nombre propio (...). La paradoja es lo que primeramente destruye el sentido único, pero luego es lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas” (2008, p. 27). Marosa siente, sí, predilección por la paradoja que desafía los límites del sentido y que diluye, entre otras, la identidad de la poesía y de la prosa, también la diferencia entre reinos y entre seres:

La lechuga desplegó su ropa de hada. Una cotorra que volaba cerca y era bellísima como una copa de oro dijo: es pura ropa, es ensalada. Y la vio ya en medio de la mesa, en medio de un tomate rojo como el fuego y los terrones de azúcar y de sal (...) (ME, II, 2, p. 327).

Si hay un parentesco entre las novelas de Carroll y *Los papeles salvajes*, quizás sea este trastocamiento paradójico que termina por impugnar el sentido único y por disolver identidades. Sin embargo, a diferencia de Alicia, la ninfa marosiana, no parece cuestionarlo, sino que lo asume, como en la maravilla clásica, como una inescrutable fatalidad. Aunque Marosa siente gran afinidad por Carroll y sus Alicias, su imaginario no forma parte de *Los papeles salvajes*, pues más allá de su empatía, reconoce diferencias fundamentales entre el personaje de Carroll y los suyos:

Leí *Alicia en el país de las maravillas* de adulta, habiendo publicado ya muchos libros. Siempre me contactan a Carroll y su Alicia, como si hubiese algún vínculo. Alicia es inefable, no encuentro calificativo que le venga bien. La conocí desde sólo una lectura, y es un esplendor escondido que no debo volver a visitar. La niña que atraviesa mi trabajo, la que lo protagoniza bajo diferentes nombres, o con el propio, o sin nombre, es Marosa, es mi alma andando y andando como sin fin, encandilada (NDM, pp. 125-124).

La diferencia que aquí advierte la poeta, concierne a la materia fabulosa y a la constitución de sus criaturas: la niña de la ficción carrolliana acomete con agudos razonamientos a sus insólitos interlocutores, mientras busca la salida de ese mundo de pesadilla. La niña de los poemas, en cambio, no quiere “tener razón”, no pretende ganar ningún duelo ni encontrar

la salida. Fascinada por su “extraña maravilla”, vaga por el jardín natal, cegada por una intensa luz que no es ni lógica, ni maravillosa, sino arcaica. En más de una ocasión Marosa desmiente el infundado parentesco:

Lewis Carroll es uno de los más grandes poetas. De su Alicia y de otras maravillosas niñas —las de los retratos— soy admirada amiga, mas no pariente. Quien atravesó el espejo es un ser infantil, encantado. La eterna narradora de mi escritura va por un camino más doloroso y dramático (NDM, p. 81).

Es claro pues que la voz poética de *Los papeles salvajes* no se identifica con “un ser infantil” como el de Carroll. Marosa le atribuye a su protagonista el carácter de una heroína trágica: es la niña extraviada, atrapada en la cárcel de puertas abiertas del *jardín natal*, cuyo mayor dilema es no decidirse entre *no poder* y *no querer* salir de su encierro:

La quinta de naranjos inundó toda la tierra, el cielo, el interior de la casa; con ella vinieron los hongos, las diamelas, nació el ángel que tenía frutas entre las plumas, claveles y diamelas, que en un gran aleteo sobrevolaba la plantación.
Se sucedieron todas las muchachas de la casa, vestidas de novia, interminablemente, y los muertos con coronita.
A veces, me parece que estoy libre,
pero, un pasado acechante,
reabre las puertas (CT, 61, p. 210).

El jardín del que es imposible salir transmuta todo el mundo cuando lo invade, cuando extiende su frontera agrícola y fantasmática. En ese espacio la diferencia y la semejanza (que es la diferencia igual a cero), se acercan, se asimilan y se borran: todo puede ser lo mismo y lo otro simultáneamente: muchachas y flores, bodas y funerales. Como el de Alicia, es un mundo con reglas propias, pero a diferencia de aquel, sus fronteras móviles invaden y absorben el entorno extendiendo sus límites.

En este punto la ninfa marosiana se emparenta a la raza de las hespérides, a las ninfas del ocaso (hijas de Nix, la noche), que custodiaban el jardín de Hera en el extremo de Occidente. En ese jardín custodiaban el árbol cuyas prodigiosas manzanas de oro otorgaban la inmortalidad. La ninfa marosiana guarda también un jardín: los árboles, las flores, los frutos y todas sus criaturas están a su cuidado; pero ese jardín cíclico conoce el invierno, la caducidad: la guardiana no puede evitar que sucumban sus criaturas pero las trae de la muerte como espectros. Su mundo se está derrumbando, es ya ruina de ruinas:

Allí iban la María Josefa y la Poupée María, bajo la tormenta de manzanas que caía sobre la huerta, desde el corazón profundo de la tierra, desde el corazón sediento de las nubes, manzanas como fuego de oro puro, algunas venían envueltas en un papel de plata (...)
Entonces, ellas se asustaban, la María Pepita y la Poupée María, eran madre e hija.
O la madre no se asustaba nunca. Y la niña fingía hacerlo, daba grandes gritos, se echaba de bruces en el mar de lirios, de pronto, fallecía (CT, 32, pp. 195-196).

El destino de la criatura sin edad que dibuja di Giorgio en sus poemas se aventura en otras oscuridades que no son las de la encantamiento. La hija perdida en la que se reconoce no

es la criatura encantada de la fábula, sino la exiliada del paraíso, la que a sus puertas se condena voluntariamente a una espera interminable:

Esa hija soy yo misma. Cuando conocí a Alicia —la de las maravillas— me sorprendió el parentesco: ella es como mi prima hermana. Aunque también existe una diferencia que no sé bien en qué consiste. Yo no puedo salir de esa niña y esa maravilla. Ese es mi error y ese es mi suerte (NDM, p. 18).

¿De quién es la voz de los poemas? ¿Quién transita ese jardín? ¿Es la recién nacida a la que los padres llaman Marosa en tantos poemas, es la niña encantada que transita la subtierra, el “alma encandilada” que vaga sin reposo, la hija perdida o alguna de sus múltiples máscaras? La esencial diferencia con la niña perdida del cuento, es que Alicia consigue salir de la fábula, incluso en la excepción de la sátira rompe la lengua del encantamiento, distingue la lengua libre del sueño, de la lengua de la razón y la vigilia. Pero, ¿qué es la infancia sino la imposibilidad de hacer esta diferencia?

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* (NDM, p. 28)

¿Qué quiere decir Marosa cuando se reconoce como “una visitada”? ¿Quiénes la visitan? La criatura marosiana no confronta lógicas adversas a la propia, más bien las acoge con trágica resignación: lo que adviene como acontecimiento-sentido, adviene asimismo como *visitación* espectral, como *anterior*. A diferencia de Alicia, la ninfa marosiana deambula entre espectros y goza de abismarse en su extravío. Ella es su propio fantasma: la aparición de la niña de otro tiempo.

5.4.1. Visitaciones: Criaturas de los bordes del limbo marosiano

¿De dónde provienen estas *visitaciones*? La ninfa no vive, por cierto, en otra época, no la elige ni la desea, pues ella misma está hecha de tiempo, emerge en todos los tiempos, siempre es contemporánea. En una entrevista, Luis Bravo, motivado por el evidente placer de evocación que transmite su poesía, le pregunta a Marosa, en qué otra época preferiría vivir. Ella responde: “Construyo, reconstruyo gente de otra época. Las recreo y al mismo tiempo las sigo, las espío. Para contribuir a su resurrección. Vivo y trabajo en todas las épocas” (NDM, p. 85).

De alguna forma, la figura fluida y evanescente de la ninfa, más que una prefiguración del pasado, opera atravesando y transformando “todas las épocas”. La “gente de otra época” que habita su universo pertenece casi siempre al panteón familiar; rondan, merodean, vuelven incluso en noticias de la muerte:

Paloma Rosa. Rosita Paloma. María Flor de un Día, María Lirio de Oro. Todas viven por aquí. Dijo y volaba luciendo las hojas verdes, la albahaca de la cola, salpicada de brillantes. (...)

La voz dijo: ¿A quién es que usted busca? Y ella A mis primas. Todas viven por aquí. Sus primas murieron todas. Ayer fue sepultada la última. Paloma I. Rosa. Rosa Iris-Paloma. Igual, siguió navegando. Proseguí. El viento de noviembre erguía el perejil, los penachos. La estrella de la tarde como una yema resbalaba entre las ramas y en el aire. (*ME, IV*, 30, p. 387).

La familia, los parientes, los amigos muertos en la infancia, los vecinos: todos vuelven al poema como espectros. Esa existencia leve no está amenazada por la corrupción, los muertos parecen tan solo pasar de un lado a otro de una división imperceptible: siguen estando apenas cambiados. Para Quignard, a la escena imposible de la concepción (*noche sexual*) le corresponde simétricamente la escena imposible de la muerte (*noche mortal*): es la “imaginación involuntaria de la cesación de la vida” (2009, p.183), según la cual, el “eso ha sido” invade los recuerdos prospectivos de la muerte que vendrá:

De los naranjos sale un fantasma. Parece de crema. ¿Mamá lo abraza? Mi hermanita asesinada antes de nacer. O vivió tres minutos.

Su sangre que corrió sin lástima. El pequeño corazón que nadie quiso.

La encerraron en un cajón de la cómoda. Su sepulcro entre raíces de naranjas.

Esta tarde en que pienso tanto, le doy un nombre, ella que no tuvo; el mío, Rosa.

Las mariposas la representan. (...); ella habla y llora, con su pequeña cabeza de organza, que se desprende y cae al suelo (...). El viento dice: “Esta es la niña”, “La del cajón del ropero” “Y las raíces de naranjas”. (...) “La nuestro cuando quiero” (*ME, V, 14*, p. 401).

¿Acaso los espíritus del pasado se organizan en existencias subalternas y fééricas? Las hadas del jardín marosiano tienen trato con la muerte: no reviven a los muertos pero los guían hasta el claro del trasmundo, o más bien los extravían allí, donde el tiempo se ha detenido. Estas hadas ya no son las damas bienhechoras de los cuentos, son criaturas que vagan también entre sombras, desprovistas de los poderes excepcionales de otros tiempos. ¿Cuándo nacieron las hadas de este jardín? La voz poética a menudo experimenta tal metamorfosis: un devenir hada acontece en el seno de la naturaleza cuyo encantamiento la retiene y la transforma:

Luna, estás brillando, otra vez; (...) Soy tu adoradora, tu sonámbula; (...) me elegiste, me embrujaste. No puedo dejar estos ropajes, esta sábana. Estos tules no tienen salida. Eres la única ciudad que quisiera visitar, la única ciudad en la que podría vivir. Foco fijo sobre la infancia; manejaste los durazneros, que en la noche se colmaban de pequeños sexos rojos y su lúbrico cuchicheo no nos dejaba dormir; promovías la marea de las liebres. (...) Haces nacer mariposas altas y de cabello largo como yo (...). Aprendí todo lo que haces, a volar sin alas, a usar antifaces, a pasar, siempre, el mismo camino (*CT, 85*, p. 222).

Cada transformación tiene condiciones, como la que aquí se realiza bajo advocación selenita: la ninfa marosiana está sometida a su destino de guardiana y de escribiente, obedece a la luna y a la marea de hierba, comanda ejércitos de flores, de liebres, de ratones, mientras su poder erótico responde al mismo natural impulso con que la vida silvestre se

abre paso. Venida de otro tiempo, desterrada del Edén del pasado-pasado, la ninfa no puede sustraerse a su actualidad. Las ninfas son según Didi-Huberman, (2002, p. 7): “divinidades menores sin poder «institucional», que irradian sin embargo un verdadero poder de fascinar, de trastornar el alma y con ella, todo posible saber sobre el alma”. En *Ninfa moderna*, Didi-Huberman advierte que en el cambio de siglo del XIX al XX no hubo hadas madrinas que se inclinaran sobre la cuna de la modernidad intelectual, dispuestas a colmarla de dones frente a las grandes catástrofes que se avecinaban. En su lugar, hubo ninfas: “bellas apariciones veladas, venidas no se sabe de dónde, que avanzan en el viento, siempre estremecedoras, siempre eróticas, no siempre prudentes, a veces inquietantes” (2002, pp. 7-8). Pero, ¿de dónde viene Ninfa? Warburg¹⁰⁴ señala que “es una diosa pagana en el exilio”, lo que revela además su filiación esotérica. Es claro, sin embargo (como se sigue del razonamiento del alquimista suizo Paracelso (1493-1541) que cita Agamben, 2010, p. 39), que como criaturas no adánicas, la ninfa, uno de los seres elementales, no posee un alma inmortal: “más que animales, menos que humanos, híbridos de cuerpo y espíritu (...) han quedado fuera de la dinámica de la salvación-redención”. No en vano Warburg la describe como la criatura sobreviviente por excelencia. Didi-Huberman cita, a propósito, las palabras que Heinrich Heine (1797-1856), en 1853, dedicaba a lo que consideraba “el exilio de los dioses” de la Antigüedad: “esos pobres dioses y diosas con toda su corte (...) debieron huir y buscar su salvación bajo travestismos de toda clase y en los escondites más oscuros, cuando el verdadero Dios apareció con la cruz” (Heine en Didi-Huberman, 2002, p. 25).

Pagana, cargada de tiempo y atributos singulares, la visitante del limbo marosiano, asume el carácter de la ninfa warburguiana: una figura determinada por la relación entre tiempo e imagen, esto es, una relación de semejanza transhistórica, que Agamben (2010, p. 13) caracteriza también a través de su composición de “fantasmata” (término que toma del coreógrafo italiano del siglo XV, Domenico de Piacenza, 1390-1470), y que define como “presteza corporal determinada por el sentido de la medida”. Agamben, ve en este concepto de la danza un antecedente del *Pathosformel*.

La ninfa, es una “figura fluida del deseo y la belleza, que da lugar a imágenes figurativas entre la evaporación y la cristalización” (Michaud, 2016, p. 10). Didi-

¹⁰⁴ Entre los antecedentes de la Ninfa como imagen superviviente y “reminiscencia”, podemos señalar el ensayo de Freud ([1907] 2014), *Delirio y sueño en la Gradiva de W. Jensen*. Más tarde Aby Warburg desarrolló su teoría de la *Pathosformel* primero en sus ensayos florentinos [1893] (reunidos como *El renacimiento del paganismo*, 2005) y después con su gran proyecto inconcluso del *Atlas Mnemosyne* [1924-29]. Esta figura, antes como ahora, a través del arte, de la literatura, han transportado hasta nosotros un *fil rouge* de deseo, de tiempo y de memoria.

Huberman, reconoce a la ninfa warburguiana como un “verdadero personaje teórico”, portador de “una profunda lección de método [antes que] un simple motivo iconográfico”, pues se presenta como un *paradigma* que “permite captar los vínculos entre la imagen y el deseo, la imagen y el tiempo psíquico” (2015d, p.17).

Los conceptos centrales desarrollados por Aby Warburg, en su tesis sobre la ninfa florentina [1893], son el de “vida póstuma” o *sobrevivencia* (*Naschleben*) y el de *Pathosformel* que significa “fórmula de lo patético”: “híbridos de materia y de forma, de creación y *performance*”, en la que ambos componentes resultan indiscernibles (Agamben, 2010, p. 18). Esta fórmula del *pathos*, contempla la conjunción de los gestos y “accesorios en movimiento” que permiten identificar la figura insistentemente renaciente de la ninfa. Sin embargo, el objetivo de Warburg en su Atlas *Mnemosyne* [1924-1929] no es establecer un arquetipo de la *Pathosformel* Ninfa, es decir, un original del que derivarían innumerables copias, pues es necesario comprender que “ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia” (Agamben, 2010, p. 19).

Las *Pathosformel* están hechas de tiempo. Sobre la ninfa warburguiana, concluye Agamben que no se trata de “una materia pasional, a la que al artista deba conferirle nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición” (p. 19); en el poema-relato lo que recomienza es una estirpe de reinas exiliadas, de hadas desterradas de otros jardines:

(...) Ellas –tres– estaban junto a la mesa, rememorando el pasado y el porvenir, con ojos de paloma, de joven águila. Las vacas y las gacelas rugían en torno a la casa; las vacas con mascarón de alhelfes, las gacelas, bañadas de jazmines. Casi siempre, llevaban un murciélago bien prendido en la espalda.
Y ellas seguían allí,
el pelo hasta el suelo, las manos color rosa; fueron las últimas representantes de una generación de reinas,
que no se va a repetir (CT, 47, p. 204).

Las visitantes peregrinas que prefigura la voz poética como ninfas, son criaturas cuyos “accesorios”, como los llama Warburg, son como en la *Pathosformel*, también los mantos, las regias túnicas en movimiento, las sinuosas capas de tul, seda y organdí que ostentan, y la cabellera suelta que expresa su exuberancia sexual, a las que Marosa les agrega la máscara de liebre, el antifaz y las alas de mariposa, las diademas, los brillantes. Sus amuletos son huevos, huesos, hongos, su emblema las flores y los frutos, su tótem los topos, las liebres, las lechuzas, las mariposas. Ya sea como flores o muchachas, avanzan con paso danzante como parte de un cortejo nupcial o funeral que se parecen perturbadoramente:

El gladiolo está allá, parado, inmóvil.

Parece una mujer de gasa, un hada.
Blanco como el mármol,
como la luna,
el casamiento,
la muerte,
la nada.
Me atrevo a mirarlo,
(...) es como mirar un ensueño (CT, 118, p. 239).

La ninfa está afectada de “reminiscencias” pues su imagen es una huella, la supervivencia que vuelve con la insistencia del síntoma. La ninfa marosiana anuncia, contempla o preside siempre un cortejo inquietante:

Las yucas tenían las manos largas, agudas, con sólo una uña, y en medio, el haz rígido, todo colmado de tacitas blancas, campanitas; daban miedo y alegría; eran funerarias y nupciales. No sé cómo pudimos dormir con aquel desfile nevado que iba hasta el fin del huerto natal. Nadie, sino nosotros, conoció una guardia así. (...) (ME, 13, I, p. 314).

En torno al “accesorio”, tan apreciado por Warburg, en *Ninfa moderna*, Didi-Huberman (2002) despliega un profundo análisis de la caída de los vestidos y sus pliegues. Allí, sostiene la tesis de que la figura de la ninfa tuvo un momento de especial esplendor, que se diluyó en el devenir libertino del barroco (con Poussin y Watteau, que se siguió profundizando hasta la pornografía del desnudo de Courbet y Rodin), cuando los sensuales pliegues del “instrumento patético” que representa el ropaje, tendieron a desaparecer: “los tejidos aparecen a menudo (...) como las superficies sensibles de los campos dinamorfos de toda figuración. Tal es así que esas superficies se muestran capaces de acoger un amplio abanico de inversiones dinámicas” (2002, p. 21).

Especialmente en di Giorgio, son numerosos los ejemplos donde vemos desplegarse las sensualidades de la *draperie* marosiana: los mantos en “celestes radioso” que ciegan a los impacientes amantes, los mantos de la Virgen que parecen hacerla volar, las innumerables sayas que postergan el desnudamiento, pero también el manto simétrico y hechizado del hada-mariposa. La materia flexible, sensual y envolvente del tejido, cuando cobra vida, deviene pesadillesca, despliega una maléfica seducción:

Se adelantaron en el aire como bailarinas. Tenían, realmente, el pie en el aire. Vestidos amarillos, anaranjados. Venían como aluviones desde los cielos.
Quedé espantada. En puntas llegue hasta la casa. Pasé las puertas, las llaves, iba a tocar los vasos y tuve miedo de cualquier barullo, me acosté en el lecho, inmóvil.
Pero, la mariposa estaba allí. Sentí sus piernas de hilo, sus brazos de hilo, su enorme manta de gasa que me arropó.
A veces, como en una pesadilla, llamo a mi madre, y ella acude con tijeras finas. Pero, nada puede, ni yo (LM, p. 259)*.

La ninfa-mariposa deviene, ya tumbada y amortajada, nuevamente crisálida-ninfa. Al respecto, Didi-Huberman considera que la ninfa, como criatura superviviente, conoce su mayor despliegue en la época humanista que representa bien Botticelli, pero luego

“ralentiza su paso y termina por desplomarse en el umbral de la representación moderna” (2002, p. 25). Esta eventual caída de la ninfa que diagnostica Didi-Huberman, coincide en la obra de di Giorgio con la pérdida de la infancia, con el desgarramiento temporal como destierro, con la interrupción abrupta del juego:

Las visitas se recibían en la oscuridad. (...) Mi tía y mi prima venían desde la huerta vecina. (...) Las niñas, que éramos tres, correteábamos por el jardín, para huir, enseguida, cuerdas y cuerdas hacia el corazón de los huertos, usando máscaras de murciélagos o conejas, que nos liberaran de toda acechanza, íbamos hasta el corazón de los naranjos mágicos. (...) las madres daban un débil grito, un llamado. Y volvíamos corriendo, dejábamos caer el manto, quedábamos, allí, de pie, con los ojos tristes y desafiantes (CT, 65, p. 212).

La mariposa y la falena representan cabalmente la metamorfosis que organiza el pensamiento marosiano. En su desarrollo, antes de devenir *imago* deben pasar por una etapa de *ninfa* o crisálida: esta figura atraviesa el pensamiento marosiano con tal insistencia que nos lleva a considerarla la figura suprema de la transformación. Warburg, en su delirio psiquiátrico hablaba durante horas con las pequeñas mariposas nocturnas que revoloteaban en la habitación del hospicio en el que estaba recluido. Las llamaba sus “pequeñas almas vivas” (Didi-Huberman, 2015c, p. 112). La mariposa y la ninfa comparten el mismo cuerpo arqueológico y no pocos atributos: podemos sintetizar su hermandad señalando que son la imagen libre, inaprensible, revoloteante del alma.

Aunque relegada en la pintura moderna a un rincón de los cuadros mitológicos, esta “criatura de la supervivencia”, sin embargo, permanece “escondida en los restos, en los pliegues, en los jirones de su propia degradación. El movimiento de su caída es a la vez sexualizado y mortífero” (Didi-Huberman, 2002, p. 25). La ninfa marosiana cumple a su manera, el ciclo que los estudiosos del arte vieron en la “película acelerada” de los siglos para poder apreciar los movimientos de aparición y desaparición de la ninfa, su esplendor y su caída.

El tejido, la materia sensible tanto del vestido como del texto, cubre y descubre, oculta y revela simultáneamente, seduce con su forma en movimiento, produce un ritmo que se da a leer, dibuja un recorrido, permite leer el movimiento previo y anticipar el próximo; tal es la arqueología del pliegue: “se puede arrugar, desarrugar, interpretar”, dice Didi-Huberman (2015c, p. 317). En Marosa, la crisálida, las alas, la mortaja y el vestido de novia se aúnan bajo el mismo significante. La ninfa no obedece más que al deseo: es el cuerpo liberado que elige *excribir* el texto; pero su “tumultuoso vestido” trae señas, puede ser interrogado por la lengua vigilante, en sus pliegues pueden leerse sus “malos pasos”. El encantamiento choca con las demandas de la temporalidad lineal que obliga a la criatura

a abandonar la madriguera de la infancia, a despegarse del antiguo friso donde, como ninfa, ha quedado grabado el movimiento de su danza:

Estoy muy hechizada.

Habría que investigar mi nacimiento y todo lo demás; las nupcias que se sucedieron sin reposo; traje rosa, traje azul, traje amarillo, traje lila, negro, de varios colores, hasta el tumultuoso vestido blanco del último casamiento, que aún perdura.

Pero, todo esto no me desligó de mi madre, que me vigila, me sigue, me persigue, y a veces, me rechaza, como si fuera a matarme, porque no me parezco a ninguna de las hijas de esta tierra (*CT*, 108, p. 234).

Si bien la ninfa no está ligada a un tiempo, y más aun pensando en la evolución fragmentaria, recomenzada y fractal de *Los papeles salvajes*, quizás es posible aun seguir los momentos de desaparición, de su transformación en ninfa-crisálida, la pequeña momia, “arropada en el lienzo de su sepulcro” (Didi-Huberman, 2015c, p.14), hasta el gesto de retracción que la lleva a un estado pre-larvario. No se trata ya de la “imago resucitada” de la falena diabólica y sensual, ni de la luz recién nacida de la ninfa-crisálida, sino del huevo: el *accesorio* predilecto de la cornucopia marosiana que en el poema-relato invoca nuevamente a la madre como fuerza censora que interrumpe el peregrinar de la ninfa, suspende el cuento de hadas y lo contrae a su forma elemental (de la que luego habrá de renacer). Esa aparente desaparición está gobernada por la misma vigilancia materna a partir de cuya lengua prohibida tejerá el ritmo-sentido de los nuevos pliegues:

Mamá, estoy a tu lado, inmóvil como el día en que nací; soy un huevo blanco, cerrado, tieso, que, a veces, echa un ala que va lejos, a lugares que ni existen; parece que me abro, sale un pollo, una gallina, un faisán, y cruza el monte, los arroyos, llega a la ciudad hasta el príncipe de su palacio de vidrios de colores, y se casa con él; y otras cosas, infinitas, al contar.

Pero, estoy quieta, soy a tu lado un huevo blanco, cerrado, tieso, qué miras con pena, preocupación; con fastidio y ansiedad (*LM*, pp. 294-295).

Sin embargo, la ninfa marosiana guarda el secreto de un recomenzar interminable que no es sino el exilio como punto de partida y de llegada de la repetición cíclica: como huevo-ninfa-imago, la mariposa o la falena marosiana vuelve a contar los pasos de su metamorfosis, salta al centro del vórtice originario de un nuevo ciclo del que emerge renacida para recomenzar su danza de pies ligeros, para vestir otra vez el manto leve de la ninfa arcaica.

CAPÍTULO 6

"ACOPLARSE, COMER, MATAR": EROTISMO, CUERPO Y ESCRITURA.





Vino galopando con un cordero muerto. Por el valle, por las callecitas de los campos. Con aquel niño muerto, que bamboleaba la cabeza.

Había tantas estrellas y las flores azules del mío mío; en el pastizal, tantas flores y bichos chiquititos.

Muchos pecaban en el pasto; otros pescaban en el pasto, ponían los anzuelos y cazaban ratas, pequeñas liebres, que llevaban a sus casas, casi muertas, casi vivas.

Todos querían acoplarse, comer, matar.

Pero era como un sueño que empezaba y se desvanecía.

Marosa di Giorgio, *La falena*.

Las experiencias son iniciáticas, sacrificiales, fatales, inevitables. Los personajes son como son, pero no es posible verlos del todo. Surgen de mí misma y de otro lado, simultáneamente. Me parece estar mirando un campo que se va animando, que es un escenario de bodas, banquetes y crucifixiones.

Las niñas son sólo una. Todas son unas. Y no. Las miro aparecer, un poco asustada.

Marosa di Giorgio, *No develarás el misterio*.

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas de erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: *la poesía es la eternidad. Es el mar que se fue con el sol.*

Georges Bataille, *El erotismo*.



6.1. El goce, el deseo, el crimen

En este capítulo final abordaremos el análisis de los últimos libros que integran *Los papeles salvajes*: *La falena* (1987), *Membrillo de Lusana* (1991), *Diamelas a Clementina Médici* (2000), *Pasaje de un memorial al abuelo toscano Eugenio Medici* (2004), desde la perspectiva del erotismo. A diferencia de los otros grupos de libros separados entre ellos por pocos años, estos corresponden a un periodo más amplio de producción¹⁰⁵, pues el regular acrecentamiento de *Los papeles salvajes* se vio postergado en los años noventa por la explosiva proliferación de las colecciones de relatos eróticos¹⁰⁶. Sin embargo los libros de los que nos ocupamos aquí ostentan elementos suficientes, como el resto de la obra, para ser abordados desde el punto de vista del erotismo.

Cabe destacar, que a su aparición a fines de los ochenta, *La falena* fue reconocido como un libro singular dentro del conjunto de la obra publicada hasta entonces (Bravo, 1997; Minelli, 2002). Su inusitada extensión y su organización formal, permitieron distinguirlo de los libros que ya formaban parte de *Los papeles salvajes*¹⁰⁷. La crítica vio en él un anticipo de lo que luego sería publicado con el rótulo de “relatos eróticos”.

Luis Bravo, encuentra en *La falena* el germen de la escritura de *Misales* (1993) y *Camino de las pedrerías* (1995), en la que advierte la predilección por la transfiguración de lo real que introduce “visiones, terrores, alucinaciones, en un mundo donde las condicionantes reales pasan definitivamente a un segundo plano”(Bravo, 1997).

A *La falena*, le sigue *Membrillo de Lusana*, incorporado en el segundo tomo de *Los papeles salvajes* (1991). El título hace referencia al pequeño pueblo italiano donde había

¹⁰⁵ Los dos primeros libros integraron el segundo tomo de *Los papeles salvajes* de Arca (1991). *La falena* fue el último libro de poesía de Marosa publicado de forma unitaria antes de integrar el conjunto de la poesía reunida. Los restantes, *Membrillo de Lusana* (Arca, Montevideo, 1991); *Diamelas a Clementina Médici* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000), *Pasaje de un memorial al abuelo toscano Eugenio Medici* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008) fueron ampliando cada una de las sucesivas ediciones de *Los papeles salvajes*.

¹⁰⁶ Si bien nunca dejó de publicar, el periodo de casi diez años que separa *Diamelas* de los libros anteriores, se debe a que durante los años noventa Marosa se abocó a la escritura febril de los relatos eróticos que le otorgaron inmediato y renovado reconocimiento. La producción de la década entre 1990 y 2000, supuso, no solo la intensificación del carácter erótico de su escritura, sino que introdujo una nueva perspectiva crítica sobre la obra, al tiempo que se convirtieron en frecuente puerta de entrada para el lector ocasional. El atractivo del relato erótico estriba en que, conservando la rica imaginación de *Los papeles salvajes*, los textos se sumergen en un mundo de una violencia sexual inusitada que, reforzando lo inquietante de su carácter ceremonioso y circunspecto, no pierde la riqueza y los matices de lo mejor de la poesía.

¹⁰⁷ Como señalamos en el capítulo anterior, *La falena* (1987) y *Mesa de esmeralda* (1985), son los libros más extensos y estructurados del conjunto. Ambos se dividen en secciones, aunque estas partes no conservan una relación cronológica o argumental entre ellas. *La falena* está integrada por cinco secciones independientes de poemas en prosa no numerados (solo separados unos de otros por una marca tipográfica). Ellos son: “Carros fúnebres cargados de sandías” [que citaremos como I], “Pavoroso sacón brillante” [II], “Los ojos del gato eran celestes como vidrio y alelí” [III], “La falena” [IV], “Mi vestido se hunde en las bromelias y más allá no hay nada” [V]. Los títulos corresponden a fragmentos de los poemas de cada sección, salvo el primero, “Carros fúnebres...”, que fue tomado de un poema dedicado al abuelo Eugenio Medici que integra la sección “Mar de Amelia” del libro anterior, *Mesa de esmeralda*.

nacido Pedro di Giorgio. En un pie de página aclara: “Lusana, aldea de Italia y de mi origen”. Como anticipa esta breve llamada, el libro se inscribe en la intensidad de los inicios a los que retorna con insistencia, y cuyo particular ritmo se reviste a veces de la fantasía aterradora de las viejas leyendas, espectros lujuriosos y el desenfreno sexual que anticipa varios pasajes, personajes y escenas concretas que cuajarán en relatos extensos como *Reina Amelia* (1999) o *Rosa Mística* (2003). El desarrollo del motivo erótico que es muy notable en los relatos, es más gradual y contenida en *Los papeles salvajes*¹⁰⁸, pero evoluciona notablemente hasta desembocar en un erotismo flagrante que incluye escenas de devoración y ritos conyugales que anticipan la atmósfera litúrgica y mortífera de *Misales* (1993) y *Camino de las pedrerías* (1997).

El último libro, póstumo e inédito hasta la publicación de la edición definitiva de *Los papeles salvajes* (2008b), es *Pasaje de un memorial al abuelo toscano Eugenio Medici* (2004)¹⁰⁹ que retoma la perspectiva del origen personal y familiar, y que se inscribe en la línea del elogio fúnebre de *Diamelas*. En él conmemora al abuelo materno, fundador de la sociedad agraria y familiar en la que Marosa vivió hasta los trece años. Esta imagen masculina tutelar junto con la del padre, impasible y severa, aparece en ocasiones como testigo de los momentos epifánicos en que a la niña se le revela su destino de poeta y escriba familiar. Habiéndose desarrollado paralelamente, igual que *Diamelas*, a la escritura de los “relatos eróticos”, estos libros prescinden de la sexualidad manifiesta de *La falena* y de *Membrillo de Lusana*. En estos libros indagamos el erotismo en las figuras de la tríada de los lujos de exceso erótico: la manducación, la unión sexual y el crimen, y que Marosa expresa como *acoplarse, comer, matar*.

El otro gran libro, no por extensión esta vez, con cuyo análisis cerramos esta sección, es *Diamelas a Clementina Médici* (2000b; 2008): conmovido elogio fúnebre dedicado a sus padres, Pedro di Giorgio y Clementina Médici¹¹⁰. Este libro singular de su poética lo abordamos desde la figura de la “madre-fantasma” o la “madre perdida” y la figura del “destierro”, que alcanza en este libro su mayor evolución.

¹⁰⁸ Como ya mencionamos en el Capítulo 4, desde los primeros libros, la poesía de di Giorgio está teñida de una sensualidad mística que ya se insinúa en los extensos textos narrativos de *Poemas* (1953), de *Humo* (1955) y de *Druida* (1959): atmósferas inquietantes que se adensan en evocaciones góticas: casas lúgubres, bosques umbríos, bestias salvajes al acecho, el interés por el pasado inmemorable, el amor furtivo entre juvenísimos amantes, la tensión constante entre prohibición y transgresión.

¹⁰⁹ Este breve libro, de apenas doce fragmentos de prosa poética, fue un agregado póstumo a la edición de 2008 de *Los papeles salvajes* y es casi seguro que quedó interrumpido a la muerte de la poeta.

¹¹⁰ Este libro fue publicado en un lento *strepitose* a lo largo de unos quince años, a lo que debe sumarse el prolongado proceso de escritura que pudo haber comenzado el año de la muerte de su madre, en 1990. En él hay algunas pocas composiciones fechadas que dan cuenta de textos escritos, por ejemplo, en 1992.

La singularidad de *Diamelas* la constituye el hecho de que se trata del último libro deliberadamente poético de Marosa y la última incorporación consentida y meditada al indivisible conjunto de la poesía reunida. En él se pone en escena, de modo feroz, el deseo *de* la madre, que es, como vimos, el deseo del poema y el deseo de la lengua-materna; al tiempo que evoca en un mismo gesto a la madre real y a la madre fálica con todos sus atributos: divina y terrible, tan bondadosa como perversa, madre perdida y adorado fantasma. Podríamos decir entonces que este libro cierra, sin cerrarlo, (siempre bajo el signo del amor filial y la pérdida del país silvestre), el ciclo de su gran proyecto vital y poético. Como declara ella misma en una entrevista: “*Los papeles salvajes* entendiéndolo por todo lo que soñé, y lo que escribí y he de escribir. Una historia consumada y sin fin. Tiara a la que siempre voy a poner otra perla” (NDM, p. 149).

6.2. Lo *distinto* y la imagen erótica

En el Capítulo 3 señalábamos que la imagen es siempre *sagrada* por cuanto afirma Nancy (2016, p. 456) que: “lo sagrado, significa lo separado, lo puesto a distancia, lo sustraído (...) Es lo que no se puede tocar (o sólo tocar sin contacto). Para evitar confusiones, lo llamaré *lo distinto*”. A diferencia de lo sagrado religioso, “la *distinción* de la imagen, aunque pareciéndose mucho al sacrificio, no es propiamente sacrificial”, ya que no hay, como en el sacrificio, una transgresión legitimada sino que más precisamente “franquea la distancia de lo retirado en el ahora por su marca de imagen. O mejor dicho: por la marca que ella es, instaure simultáneamente tanto una retirada cuanto un pasaje, que sin embargo no pasa” (Nancy, 2006, p. 456).

Esta marca que es la imagen, opera ese “pasaje que no pasa”, a través de lo que vuelve, y lo que vuelve es sin tiempo, “sin edad”. Dice Didi-Huberman (2015d, p. 175) evocando a Rilke, que lo que vuelve “son recuerdos que no son los nuestros, que son más viejos que nosotros” y que constituyen un “rumor de las edades” que conserva, sin embargo, la “novedad siempre prorrogada de las cosas que reaparecen”.

Sobre esta insistencia de lo que vuelve, Didi-Huberman también señala que la *imago* está enferma de su larva; es decir, que está infectada de su propio pasado, y esta enfermedad es, como también lo es para Benjamin y Warbourg, lo que vuelve, lo que retorna como síntoma, como reliquia, como sedimento.

En *Falenas*, en el Capítulo 6, “La aguja y la mariposa, o el dispositivo del silencio penetrante”, Didi-Huberman (2015d, pp. 170-185), realiza una analogía entre el desarrollo

de la mariposa y el destino de la imagen. La *imago*, última etapa de la metamorfosis de la mariposa adulta, se desplaza, se mueve sin otro plan que su instinto; pero la imago no está destinada a durar, sino a volver, quizás, en otros individuos diferentes, idénticos. Otro destino posible para la mariposa o la falena, es ser atravesada por el alfiler del entomólogo, conservada como trofeo y representación. Di Giorgio también juega con esta imagen de la mariposa-*imago* inmovilizada, sacrificada para detener-retener-controlar su belleza amenazante:

Cuando nació mamá se dio cuenta de que era una mariposa. Y con un punzón, que ya tendría preparado, o que sacó de la caja de objetos prodigiosos, me traspasó tan diestramente, que quedé viva, y, así, me puso en el cuadro de sus postales más hermosas. Con el tiempo mis alas aumentaron y cambiaron los colores, celestes y rosados. Hasta tuve una orla color plata, color oro, y puntitos, igual. Mis antenas se iban como hilos, por el olor de las rosas del jardín, los jazmines y azaleas, brillantes del rocío.

Pero, mamá no dejaba de mirarme. Aunque estuviese en la cocina con las habas y el cuchillo, en el huerto, en el altar, con mi padre, o sus hermanas. Jamás sacó los ojos de su hija mariposa. No quitó el punzón que me separaba de las rosas (*LF, V*, p. 508).¹¹¹

Marosa di Giorgio no solo estuvo siempre fascinada por las mariposas, incluso, declaró muchas veces ser una¹¹². La mariposa-Marosa, como imagen de sí misma, es fijada en el poema por la mirada vigilante de la madre que la convierte con ese gesto, dice Didi-Huberman, en un “antepasado traspasado”, es decir, en *lo anterior*, perpetuado en una forma-imagen arqueológica, imagen reliquia. De ella se ha preservado la belleza del color y de la forma, pero a cambio se le ha debido quitar el atributo del movimiento.

De mil formas semejantes, incansablemente a lo largo de *Los papeles salvajes*, la imagen femenina marosiana, retorna, alada, a modo de *Pathosformel*, como antepasado de sí misma, imagen que retorna para permanecer, para perpetuar la existencia del jardín natal y su fantástico entorno en su “diminuta cabeza” de mariposa. Aunque sus antenas se vayan “como hilos, por el olor de las rosas del jardín, los jazmines y azaleas, brillantes del rocío”, el precio de la supervivencia de la imagen es la inmovilidad del alfiler, la penetrante incidencia del sacrificio (la crucifixión) que la fija, inmóvil pero viva, para deleite de la madre-sacrificante, y de las generaciones venideras.

Este “sacrificio” es como señalaba Nancy, la separación misma de la imagen, la distancia que hace de ella “lo distinto”. La imagen, es lo heterogéneo, lo desencadenado y “lo que transporta hacia nosotros, es su mismo desencadenamiento” (Nancy, 2016, p. 457),

¹¹¹ Utilizamos aquí las siguientes abreviaturas para referir a los cuatro últimos libros de *Los papeles salvajes* que abordamos en este capítulo: *LF* (*La falena*, I; II; III; IV; V), *ML* (*Membrillo de Lusana*), *DCM* (*Diamelas a Clementina Médici*) y *PMA* (*Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici*).

¹¹² Cuando en una entrevista le preguntan cuál es su principal defecto, ella responde: “¿Qué defecto puede tener una mariposa?” (NDM, p. 161), y luego, a la pregunta cómo le gustaría morir, responde: “Transformándome en una mariposa ondeante sobre el jardín natal y en la diminuta cabeza, la fantasía, mis familiares, mis animales y plantas, Dios” (NDM, p. 165).

y ese desencadenamiento, “lo que toca es algo de una intimidad que se lleva en la superficie” (p. 458). En tal sentido, en la imagen poética la más subterránea intimidad aflora como *extimidad*¹¹³. La imagen siempre proyecta un pasado íntimo, para siempre inescrutable, hacia un imprevisible futuro que está fuera de todo cálculo, perdido en las sombras del tiempo. Toda imagen expone su afuera, abre su intimidad hacia lo desconocido, da un salto in-mortal hacia el futuro.

Todas las imágenes, sostiene Quignard (2007, pp.23-29), vuelven obstinadamente sobre la escena invisible que atrae en la misma medida que espanta. En toda figuración hay algo de esa imaginería que intenta ser repuesta ante el vacío de la voluptuosidad como pregunta por el cuerpo, los límites de su dimensión material y su heterogeneidad. La imaginación erótica precede a la visión, en ella reina lo *infigurable* de la noche interna:

Es a partir de lo infigurable que ya nos rondan las posturas —mientras que es sólo a partir de la adquisición del lenguaje que se animan la vergüenza, el desprecio, el despecho frente al carácter insuficiente, incoercible, repulsivo, bestial e interminable de esta imaginería. Otro rasgo de la escena invisible es que es perturbadora (...), concierne a la diferencia sexual, que es sin unidad, porque exhibe para cada uno otra diferencia. Es la heterogeneidad de la escena sexual que pone en movimiento en el fondo del cuerpo la “agitación” (*coagitatio*) del pensamiento (2009, pp. 24-25).

El enigma del origen (aquello que Quignard llama “noche sexual”) es para siempre irremontable en tanto “antecede al pasado” que se presenta, más precisamente, como una dislocación del sentido: la imagen imposible es la imagen que reemplaza a otra imagen hasta el infinito en esa escena inaccesible. Lo infigurable (seductor, inquietante, sospechado como terrible) sobrevive, como dice Rilke, en “imágenes anteriores a nosotros” que el arte, la poesía y los sueños conservan y recrean. Lo infigurable que reemplazan innumerables imágenes, es “lo anterior sin lenguaje de la biografía, lo anterior animal de la historia” (2009, p. 25), dice Quignard.

Hay, en este sentido, una falla del lenguaje, una fisura discursiva que permite la penetración de ese no-saber, anterior invisible del cuerpo. La posición conjetural de esa

¹¹³ El concepto de *lo éxtimo* es el neologismo propuesto por Jacques Lacan en su *Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (2009, p. 171) para referirse al trabajo que Ella Sharpe realiza sobre las imágenes rupestres de la cueva de Altamira, y remite a la condición ontológica de la imagen y la Cosa, “lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aún subsiste, el misterio incluso que representa (...) precisamente su emplazamiento”.

Así mismo, recurrimos al término “extrañeza”, cercano al anterior que propone Nancy (2008) en *Las musas y La representación prohibida* (2007b) para referirse a:

la huella de la extrañeza que viene como una intimidad abierta, experiencia más interior que cualquier intimidad, hundida como la gruta, abierta como la aperturidad y la apariencia de su pared. la figura trazada es esa misma apertura, el espaciamento mediante el cual el hombre llega al mundo y este mismo es un mundo: el acontecimiento de toda la presencia en su extrañeza absoluta (2008, p. 101).

Sobre la relación de ambos conceptos, remitimos al artículo de Begonya Saez Tajafuerce y Ana Cecilia González (2014), “El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo”.

imagen que fantasea el origen, hace de ese no-saber del cuerpo un espacio tercero de la lengua en el que el poema se escribe como resistencia a ese vacío inexpugnable y que como vestigio, como sedimento, puede ser una pieza minúscula, in-significante, desecho de lo útil que se escabulle como inmemorable, centro de una nostalgia indiscernible:

Uno de los huevos que puso mamá era rosado, bellissimo; se entreabrió al final de la primavera con un murmullo de papeles acresponados. De él salieron hombres y mujeres ya de neto perfil, zorras, arañas, alondras —todo creciendo rápidamente—, hierbecitas, moluscos, un hada con una dalia gigante en la mano. (...) Yo quería enumerar todo lo que había nacido.

Mamá estaba alta y erguida. Al rato le echaba una mirada a la cáscara rota, color rosa, de la que seguían apareciendo murciélagos y mariposas. (*LF, III*, p. 471).

La inquietud del origen sexual (y las insólitas visiones que inventa) no sólo funda el mito, todos los relatos de la cultura que nos interrogan profundamente, las prohibiciones elementales y la diferencia de los sexos y de las generaciones, sino que reenvía a la angustia que apenas deja entrever y magnifica la maravilla y el pavor del mundo, “acuciante y encantador”. La voz del poema evoca aquí unas avispas, tantas y tan fantásticas como los ángeles que caben en la cabeza de un alfiler:

(...) Pero lo más pasmoso eran los cartones que fabricaban; casi de golpe, aparecían sus palacios de grueso papel gris, entre las hojas, y, adentro, platos de miel. Mientras, proseguía el lagarto cazando huevos de gallina, calientes golosinas; cruzaban las víboras azules como el fuego, subían claveles labrados y rizados, iguales a copas de arroz y de frutilla.

El mundo, por todas partes, acuciante, encantador.

Y una cara, separada, sólo pintada, iba entre las hojas, ojos bajos, boca abierta y roja. Y cuando ya había pasado, pasaba una vez más. (*LF, I*, p. 434).

Las presencias divinas o siniestras, siempre indiscernibles, a menudo obturan y abren a un tiempo las preguntas por eso inquietante que se prolonga o se detiene en el poema; sobre esto, asegura Didi-Huberman (2015c, p. 175) que “la imagen se nos escapa (...) pero ese no es más que el síntoma de una metamorfosis más grave: en el aturdimiento de nuestra imaginación, lo que vuelve es la imagen, y no podemos hacer nada para evitarlo”.

La poesía de Marosa di Giorgio entretiene figuraciones de lo que permanece desconocido y lo más desconocido es el propio cuerpo (que es sin embargo el epicentro de la experiencia erótica, del goce) lo que hace del poema una suerte de huella fósil que interroga, en su unicidad dispersa, una totalidad inescrutable. La imagen se convierte en el signo vacío a partir del cual reconstruir el significante-cuerpo, el cual, librado a la imaginación involuntaria deja la imagen fantasmática abierta a su infinita posibilidad, de todas las imágenes pasadas y futuras, de los devenires posibles, de las metamorfosis,

Al tornar del colegio, los otros niños jugaban en el patio; mamá preparó el té. Comencé a quitarme el delantal. Enseguida, volvieron las plumas. Mi rostro quedó absolutamente de perfil, se arqueó la nariz; crucé la ventana, volé al aire azul, batiendo las alas, blancas, pardas, grises, entreabiertas. Bellísima, impresionante. El cuerpo era pequeño; parecía sólo

una cabeza. Con desesperación recordé el lugar, el caminito, el escondrijo. Llegué en un minuto; de un aletazo barrí el piso, la entrada, pulí los huevos, conté mis pollos; con miedo horrible de que no fuera alcanzarme el tiempo, salí a buscar presas, maté ratones de un picotazo en el oído; los distribuí; a cada uno, uno. Torné de prisa, al aire azul. Pasó La Muerte, tan delgada, con el vestido largo, blanco, de organdí. Entonces, di el grito petrificante que alertó a todo el valle. Y en el mismo momento estuve, otra vez, de pie, en la otra casa. Mi madre recogía el delantal, servía el té, decía: “Gritó la lechuza”. (*LF, II*, p. 450)*

La indagación arqueológica de esta metamorfosis pone en escena el vacío, denuncia que la palabra falta, que el sentido último se concreta en una falla, como fracaso de toda transparencia, como *extimidad* que se desborda en la pregunta por el origen y la permanencia en el no-saber del cuerpo que incita la imaginación poética.

La *extimidad* que abre el poema a la fantasía originaria, es la rescritura de una génesis como recuerdo de una eternidad dichosa que propone di Giorgio, en la que el cuerpo desconoce la parcialidad que lo sume en la diferencia, en la distancia irremediable, en la muerte, en la angustia del melancólico que lamenta la pérdida de su primer cuerpo:

Cuando nací había muchísimos higos. No puede ser, me dirán, si era invierno y hacía frío. Sin embargo fue así; estaban en todos los árboles, aun los que no eran higueras, y en medio de las flores. (...) Yo, en medio de mi primer lloro, pues era a los pocos minutos de nacer, dije a mi madre: — Hay higos.

Y mi madre miró sonriendo a mi Rosa abuela, y le dijo: Mira lo que dice.

Y mi abuela se aproximó, demasiado, con los ojos bajos, la sonrisa fija, y una tremenda corona de higos negros, gruesos y atormentados. (*LF, I*, p. 489).

La falla del lenguaje (como huida del discurso racional, como transgresión de la lógica lineal del tiempo del relato) reconstruye una arqueología del cuerpo perdido e inexplicable e imagina una multitud de sentidos para ese misterio redescubierto. *Los papeles salvajes*, hace de la lengua perdida u olvidada que se renueva siempre en la novedad de la experiencia, la *hiancia* que la imaginación poética horada:

Así que ese era el jardín de mandrágoras. Estaba allí y no me había dado cuenta. Ese es el jardín de los ahorcados. Tironeé una mata, y sí, vi la raíz en forma de hombre. Corrí, loca de terror, al interior de las habitaciones, de donde por cierto, nunca me había movido. Así que ése era el jardín de los ahorcados. Por cada ahorcado, una mata. Pero, hurgué en mi memoria y no había señas. Busqué papel y pluma, más los parientes demoraban tres años en contestar. Di un grito y fue inútil. Corrí hasta el fichero, el armario, y sólo había cajas de dulce y quesos de color rosa, o celestes, cada uno con un ratón en el interior. ¿Los periódicos? Nunca trajeron nada verdadero. Entonces, llamé a las empleadas: —Aline. Todas se llamaban Aline y tenían un par de alas minúsculas cerca del hombro. Les dije: — Díganme, ¿es verdad que los ahorcaron? Ellas se cubrieron el rostro, volaban, se deslizaban, sigilosamente, a ras del suelo. (*LF, III*, p. 475)*.

La imagen invisible es fascinante; “si detrás de la fascinación hay una imagen que falta, detrás de la imagen que falta hay todavía otra cosa: la noche” (Quignard, 2007, p. 8). Esta noche, la *noche sexual*, funda para los seres humanos las leyes del tiempo en tanto prohíbe

el cruce entre generaciones (incesto) y ordena la sucesión temporal: la concepción, el nacimiento y la muerte en una línea vectorial inviolable.

Para Maurice Blanchot (1978, p. 29), la fascinación “nos quita nuestro poder de dar sentido”, en tanto lo que fascina afirma “una presencia extraña al presente del tiempo y del espacio”, arrastra hacia un *anterior*, que para Blanchot es “lo neutro”:

La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, que persevera -siempre y siempre- en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna (Blanchot, 1978, p. 28).

De esta visión eterna, intemporal, está hecho *Los papeles salvajes*: “Los poetas son videntes. Pero, a la vez, son ciegos. Desde Homero ha sido así”, señala Marosa (NDM, 33). Quien está fascinado, dice Blanchot, “no percibe ningún objeto real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación” (1978, p. 29). Esta *distancia*, medida sagrada de la imagen para Nancy, es, según Blanchot, “exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, profundidad no viviente, no manejable (...) donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen” (1978, p. 29). En el poema-relato marosiano vemos a cada instante emerger la imagen feroz, animada:

Venía otra tormenta. Después de todo, no iba a ser gran cosa. Era una nube negra por el aire y por la tierra con la boca redonda en el centro rodeada de grandes dientes picudos y plateados. Se oía un tremendo rugido y un rumor de campanitas. La gallina, gris, parda corrió por la sombra y quedó inmóvil bajo la luz de plata, y quedó diáfana de organdí. En su falda, en su vientre se le transparentaron muchos huevos celestes, rosados y amarillos pero en tonos delicadísimos, tal cuando la hortensia da en la misma planta hortensias rosadas y celestes (...). (*LF*, III, p. 468)*

La imagen “es la forma de lo que aparece” (Blanchot, 1970, p. 503) pero en tanto enigma, ni siquiera nuestra “lectura indiscreta” que pretende ponerla en evidencia puede anular ese misterio, que ante la pregunta se convierte en otro misterio. En el ejemplo, la visión de las aves domésticas, es una insistencia que vuelve en la imaginación marosiana, asociada siempre a la abuela, a la casa familiar, a la pequeña infancia, a las primeras revelaciones de la naturaleza. El misterio de los huevos y la emplumada prole conmueven desde siempre el pensamiento infantil marosiano; es una pieza, entre miles, de la imagen que falta que vuelve a intentar explicar el origen antes de tropezar con lo infigurable. Tal experiencia se presenta como voluptuosidad de los sentidos, cercana en este caso a la mirada infantil “desbordada por la sorpresa del mundo” (Quignard, 2009, p. 122): “Más allá, una gallina, súbitamente, se levantó, y viéronse los huevos abiertos y vacíos como tazas. La gallina iba a pie con sus hijitos recién hechos (...)”. (*ML*, p. 558).

La imaginación involuntaria “transforma «lo invisible en lo real» en «visible en lo irreal»” (Quignard, 2009, p. 110), es decir que pone en lo irreal el deseo de lo invisible. La propia Marosa advierte, cuando le preguntan por su indiferencia a lo social de su tiempo, en una entrevista: “la poeta es otro asunto. Las cosas visibles pasan, las invisibles advienen continuamente” (NDM, p. 34). Puede decirse entonces que, la imagen es siempre doble: “no solo signo y significado sino figura de lo no figurable, simplicidad ambigua que se dirige a lo doble que está en nosotros y reanima la duplicidad en la que nos dividimos” (Blanchot, 1970, p. 504). Sin embargo, Blanchot (1978, pp. 29-30) va más allá al plantear que el poema es solo una conjunción de imágenes que determinan un sentido, sino, que propone que el poema es en sí mismo, una imagen:

¿Acaso el mismo lenguaje no se convierte, en la literatura, completamente en imagen, no un lenguaje que contendría imágenes o expresaría la realidad en figuras, sino que sería su propia imagen, imagen de lenguaje — y no lenguaje con imágenes—, o también lenguaje imaginario, lenguaje que nadie habla, es decir que se habla a partir de su propia ausencia, como aparece la imagen frente a la ausencia de la cosa?

A partir de esta reflexión Blanchot (1970, p. 503) sostiene que la imagen “es el origen del lenguaje y no su abismo, comienzo hablante, antes el final en el éxtasis, y no eleva lo que habla hacia lo indecible, sino que pone el habla en estado de elevación”. Pero el autor va más allá al afirmar que en el poema lo que vemos no son imágenes porque el poema todo es imagen, porque de algún modo toda imagen es también *todo* el poema “siendo su aparición absoluta y momentánea”, la imagen es lo más *glorioso* del poema porque es “su secreto y su profunda, su infinita reserva” (p. 503).

Acaso Marosa es consciente de la potencia del poema como imagen total. Es tan sólida la trama poética que es difícil aislar “imágenes” o recortes parciales, sin herir su ritmo, la imbricada unicidad del fragmento que se despliega como ojos-palabras. Entre visible e invisible, la imagen invita a la “crónica” confusa y sensual del mundo en la gran imagen-palabra del poema:

Para nosotros todo sucede en esta anónima humareda.
La sonata del mundo está muy lejos.
Este es el jardín. Y esa la cocina. Al dios de la cocina, negro, pero invisible, ofrendamos los succulentos tomates de cada día; él, aunque no tiene boca, deja vacío el plato.
Y están las menudas cosas de siempre.
Yo trazaré la crónica profunda e infinita, siempre igual, siempre diferente (*ML*, p. 565).

6.3. Pasiones inconfesables: La entrada al bosque de Eros

Al inicio de *El erotismo*, en el prólogo, Georges Bataille (2005, p. 11) presentaba con estas palabras el ambiguo abismo moral de la voluptuosidad:

El espíritu humano está expuesto a los requerimientos más sorprendentes. Constantemente se da miedo a sí mismo. Sus movimientos eróticos lo aterrizan. La santa, llena de pavor, aparta la vista del voluptuoso: ignora la unidad que existe entre las pasiones inconfesables de éste y las suyas.

Sumida en esta misma contradicción, en la perturbadora tensión entre santidad, voluptuosidad y maldición, la poesía de di Giorgio, se desarrolla casi exclusivamente, mediante una gradación de intensidades que suplanta el desarrollo narrativo y que se hace más explícito a partir de su libro de relatos *Misales* (1993). En una entrevista sobre la renovada intensidad erótica de este libro, Marosa revela de qué manera procede lo erótico en sus textos:

No se trabaja con la voluntad sino por secretos impulsos, pulsaciones. La persona se mantiene en sus trece. Pero, al interior, la pastora llegó a praderas muy soleadas (...). Las niñitas pueden tener ocho u ochenta años —lo mismo da— y vienen sin querer y queriendo, las dos cosas a la vez, a abrir allí la falda y el cáliz. Identidades masculinas en forma de tatú, de tractor, de murciélago, de mariposas, o simplemente en forma de hombres. Y ellas, las niñitas, recién nacidas o milenarias, son emparentadas con el hibisco, la miel, el organdí, el rosal, la ignorancia, el fuego, el rubí y la sabiduría (...). Las experiencias son iniciáticas, sacrificiales, fatales, inevitables (NDM, p. 56).

Estos “secretos impulsos” de la escritura permiten que el simple acto de contemplar una flor, de tomar el té, comer una fruta o adentrarse en la huerta familiar pueda suponer una experiencia erótica en sí misma. La clave no está en el *qué* sino en el *cómo* de ese decir.

En tal sentido, lo que impresiona a primera vista del lenguaje marosiano es su extremo pudor. Las insinuaciones y circunloquios para decir lo que otro tipo de escritura goza repitiendo desembozadamente, aquí encuentra múltiples formas de evasión e intrincados laberintos para no decir lo que quiere decir de forma directa¹¹⁴. Los nombres de los órganos sexuales son desplazados hacia formas vegetales y animales en la metonimia (pistilo, cáliz, corola, fruto, brote, capullo, vaina, boca, tentáculo, tallo, vara) o revestidos de tan solemne y anatómica objetividad, que descoloca la lengua lúbrica del goce cuando la expone en la luz vergonzante de su despojada, desnuda literalidad. En este sentido, podemos considerar que lo erótico marosiano resulta altamente codificado en tanto se reclina sobre un léxico selecto y un acotado repertorio de imágenes que quieren decir lo que quieren decir, y otra cosa, y no otra cosa al mismo tiempo, en un juego de

¹¹⁴ En esta apartado retomamos algunas premisas generales de nuestro trabajo “Pasiones inconfesables: sobre el amor y el crimen en la encrucijada del cuerpo deseante. Una lectura en torno a relatos eróticos de Marosa di Giorgio” (Canseco, 2012).

evasiones que resulta inquietante en la ambigua voluntad de ocultar y revelar. La impudicia llana de la lengua erótica convencional aquí no encuentra cabida pues, incluso cuando el erotismo adquiere rasgos feroces, la violencia voluptuosa siempre se desvía hacia zonas que transgreden la propia transgresión del lenguaje, en una forma de obscenidad desconcertante del sentido plegándose sobre sí mismo. Veamos un ejemplo de este tipo en *Rosa mística* (di Giorgio, 2005b, p. 20), su último volumen de relatos:

Mamá, esta tarde es nuestra. Papá estará en la labranza; tu labor es pequeña y celeste, o tiene un plato con dulces de higo. El higo parece un santo; mira sus vestidos color violeta y color de azúcar. Dices: ¡Estos higos! ¡Cómo brotan! Están extraordinarios. Los llevaré a la iglesia. —Sí, (por ahí alguien te responde). Que los maten. Estos higos son del diablo. Decimos que no y que no con la cabeza. Pero, desde los higos saltan dos penes rojos, morados, diminutos. Uno para cada una. Vienen a nosotras; nos pasan los cendales, haciendo una leve escritura en la superficie, se van a lo hondo y allí trazan fuertes letras, rodeadas de diabluras. Nos cubrimos la cara con el manto, con las manos. Locas de vergüenza y gusto. Por unos segundos estamos encintas, luego nos ruedan gotas de néctar por las piernas y se van al suelo. Y mañana nacen unos seres chiquititos, misteriosos, brillantados. Que se parecen a los higos, a mí y a mamá. Nos vestimos de blanco para estas citas.

Las alusiones sexuales resultan directas y sin embargo las tiñe de irrealidad la fantasía del goce imposible realizado además en un marco de estricto decoro en el que todo resulta contenido, aún en lo insólito del desborde. En este punto, cabe destacar que la fascinación reproductiva del erotismo marosiano se aleja del erotismo de Bataille¹¹⁵ que se empeña (aunque no sin contradicción), en disociar la relación entre la efusión erótico-sexual y la finalidad reproductiva. En cambio, esta parece más afín a una concepción lacaniana del goce. La concepción instantánea, el embarazo fugaz, el parto imprevisible que acontece a menudo como complemento del relato de la unión sexual, son parte fundamental del goce femenino marosiano. En la misma línea de pensamiento, el instinto materno, el cuidado y la abnegación que suprimen y aquietan lo sexual-femenino, aparecen sí disociados del goce. Por eso, no es raro que la involuntaria madre de los poemas devore o de muerte a sus crías monstruosas, estas se escabullan inmediatamente o fracasen casi al instante como proyectos vitales¹¹⁶.

¹¹⁵ Si bien el propio Bataille insiste en separar la vida erótica de la reproducción, es decir, de su sentido de utilidad productiva-social, declara: "He dicho que la reproducción se oponía al erotismo; ahora bien, si bien es cierto que el erotismo se define por la independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, no por ello es menos cierto que el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo" (2005, p. 16).

¹¹⁶ A modo de ejemplo de esta propensión del erotismo de di Giorgio, mucho más frecuente en los relatos eróticos, compartimos, "Misal de la virgen" (di Giorgio, 2005a, p. 104):
—Usted nunca tuvo hijos.

En el mundo ácrono y violento del erotismo, gradualmente se va profundizando la relación entre la mirada azorada de la niña, que se enfrenta a un turbador no-saber sexual, y una mirada más intensa y oscura sobre el cuerpo y sobre el goce.

En el poema, el efecto de sentido erótico se consuma imprevisiblemente en el linde del bosque o en medio de triviales quehaceres, pues acontece como revelación de una fuerza superior o baja (divina o diabólica), que se manifiestas siempre como misteriosa o inexplicable. Este trance de mística continuidad, no es extraño que pueda llegar al sacrificio que, por otro lado, es la transgresión legitimada desde el punto de vista de lo sagrado-religioso. Como ya señalamos en el Capítulo 3, la profanación ocupa un lugar destacado en la concepción erótica de di Giorgio.

El pasaje de una esfera a la otra, de lo sagrado a lo profano, se da en el umbral de ese mundo rural apenas domesticado, en la violencia de la vida que se adapta a las condiciones siempre desmedidas de la sobrevivencia, al exceso como efusión desordenada de la vida que se enfrenta a un orden social y cultural, deliberadamente exaltado, y que funciona como contrapunto necesario del aspecto salvaje, no-domesticado o desregulado. El erotismo marosiano, hay que aclararlo, elude sistemáticamente la normalidad, de las situaciones y de los enunciados. La profanación se da entonces como provocación suprema que horada los tabúes más arcanos de la humanidad, como la violación, el asesinato, el incesto o la muerte infantil:

Al mediodía, las ásperas magnolias y las peras, los topacios con patas y con alas; azucenones, claros, rojos, semiabierto; la casa de siempre, el patio familiar, parecían el paraíso, (...). Y el bebé con sus plumas. No se sabía si era niño o era niña. El bebé entre las cremas. (...) El bebé entre sus tules, sus claras y sus yemas, las “coronas de novia”.

El deseo estuvo, allí, servido. Era eso, exactamente.

Tocaron las campanas a rebato. Cuando el asesinato, la violación del bebé; la devoración, la consunción. Sonaron las campanas a rebato, cuando la visitación al bebé, y todo lo demás.

Las frutas desaparecieron. La casa quedó gris, chiquitita. Como antes, más que antes. Pasó un minuto.

No sé si pasó un día, o pasaron años.

Y Dios perdonó. Se sintió el rumor de sus alas bajando por las uvas.

—No. Aunque, un día, cuando era chica, surgieron de mí, de mi pelvis, tres lagartos. En cartílago grueso y anillado. Tres. — (...)

—Sí. Iban por la hierba. Al parecer tenían ojos, pero no pude saberlo. Se hundieron en el piso. (...)

—Pero antes oí un alarido, como si dijese: ¡Mamá! ¡Ay, madre! ¡Ay!— (...)

—No volvieron nunca. En el momento de la parición, salían de mis pechos (del izquierdo y del derecho), una gotita de sangre y una gotita de leche. — (...)

Y ella quedó impasible. Y aunque era completamente blanca, pareció lo que siempre había parecido, una princesa india, abajo de su anacahuita.

Del mismo modo, el encuentro sexual, nunca está en estos casos exento de sorpresivo humor, produce instantáneamente fecundaciones insólitas, como en “Canción de los puercoespines” (2005a, p. 105):

Se oía en lo hondo de los bosques, gritos de mujeres que tenían pasiones con los bichos:

—Aparte! Fuera, poca cosa, asesino! Yo soy gente. Y usted, no. (...) Otra gritaba: —Me perturbó todo el vientre. Es seguro que voy a poblar la tierra con nuevos puercoespines. Y gritó la otra: —Pero ¿en qué caí...! ¡Si viera mi madre...! ¡De la manera como me crió!

Dios quemó el pecado.
Lo borró.
Lo quemó
Lo dejó blanco, como nieve, como espuma (*LF, I, p. 427*)*.

El terror, la turbación profunda en el goce son los extremos entre los que se inscribe esta experiencia, tal como la entiende Bataille y como la lleva a la práctica di Giorgio. A través del confuso paso del sacrificio al crimen, este universo poético se revela como un reino de lenguaje sembrado de extravagancias y desvíos hacia lo intolerable que afectan una zona de confortable decencia y de intocable pureza, que de pronto es destruida, mancillada. En el mismo sentido que aquí Didi-Huberman (2005, pp. 114-115) se refiere a la belleza, podemos referirnos a la pureza, en tanto que señala que “la belleza importa en primer lugar por el hecho de que la fealdad no puede ser mancillada, y porque la esencia del erotismo es la mancilla. (...) Cuando mayor es la belleza, más profunda es la mancilla”.

En el poema citado, no solo escandaliza la palabra “bebé” asociada a crímenes abyectos. Hay una construcción de sutilezas y delicadezas que hacen el marco propio del goce: la plétora alimenticia de la casa como marco, las fantásticas criaturas, la indefinición sexual (dato irrelevante que se pone de relieve como señalando una zona de incomodidad social, cultural) la criatura envuelta en tules, cremas, todo él nutricio, suave; clara y yema, madre e hijo, materia líquida germinal que emana del huevo roto, que ya no podrá prosperar, clara-alimento-materno del hijo-pura-yema, como un pollito recién nacido; las virginales “coronas de novia” (el adorno o la flor) que evoca siempre la castidad y la pureza, la concepción virginal (no parece haber mansilla sexual en ese origen, en ese nacimiento santo), el virtuoso himeneo. En ese marco de perfección intocable, idílica, el crimen aberrante multiplica sus efectos.

Señalamos que en la poesía de Marosa di Giorgio opera plenamente el *principio de delicadeza* de Barthes (2004, p. 76 y ss.), que supone, a partir de la enunciación de Sade¹¹⁷:

un goce de análisis, una operación verbal, que desbarata lo esperado (...). Según lo cual la delicadeza es una perversión que juega con el detalle inútil (infuncional): el análisis

¹¹⁷ Barthes, parte de un episodio de la vida de Sade que rescata en *Sade, Fourier, Loyola* (1997b), según el cual, el marqués, en su afiebrada imaginación erótica pretende que su esposa, como él mismo, es presa de alguna manía perversa y se complace por ello:

La marquesa de Sade le pide al marqués prisionero que le haga enviar la ropa sucia (conociendo a la marquesa: ¿para qué otro fin si no para hacerla lavar?); Sade finge ver otro motivo, propiamente sadiano: “Encantadora criatura, ¿quieres mi ropa sucia, mi vieja ropa? ¿Sabes que eres de una delicadeza consumada? Advierte cómo percibo el precio de las cosas. Escucha, ángel mío, tengo todo el deseo del mundo de satisfacerte en esto, pues ya sabes que respeto los gustos, las fantasías por barrocas que sean, las encuentro a todas respetables, porque uno no es su amo, y porque la más singular y bizarra de todas, bien analizada, remite siempre a un principio de delicadeza”. (Sade en Barthes, 1997b, p. 174).

Luego, continúa su indagación sobre el principio de delicadeza en *Lo neutro* (2004, p. 77), que pretende “no separar jamás una conducta del relato que se hace de ella, pues el verbo penetra el acto de lado a lado. La enunciación de Sade deja ver lo que es el principio de delicadeza”.

produce lo menudo (un sentido posible de delicado) y es un recorte y una inversión de lo gozoso.

En tal sentido podría decirse que el “goce de lo fútil”, hace a la delicadeza. Como señalábamos antes, el decoro en el poema marosiano, no solo es un rasgo distintivo sino que es un atributo fundamental que crea una atmósfera de transgresión permanente.

Las formas de la transgresión no excluyen la comunión de reinos diversos que crean un incestuoso parentesco de seres y de cosas, donde se prefiere la impunidad de la culpa irresuelta antes que el esquema clásico, consolador, del castigo y la redención. Allí, el crimen ocupa un lugar de controversia porque señala el lugar donde la delicadeza del detalle fútil abona el terreno de la transgresión, de la aberración marcando a la vez una frontera de una moral móvil e imprecisa. En este breve poema que elegimos como epígrafe, vuelve a condensarse toda la verdad del universo marosiano, sus pasiones, sus inquietudes, su imposibilidad:

Vino galopando con un cordero muerto. Por el valle, por las callecitas de los campos. Con aquel niño muerto, que bamboleaba la cabeza.

Había tantas estrellas y las flores azules del mío mío; en el pastizal, tantas flores y bichos chiquititos.

Muchos pecaban en el pasto; otros pescaban en el pasto, ponían los anzuelos y cazaban ratas, pequeñas liebres, que llevaban a sus casas, casi muertas, casi vivas.

Todos querían acoplarse, comer, matar.

Pero era como un sueño que empezaba y se desvanecía. (*LF, I, p. 433*)

Para Bataille (2007, p. 41), los tres lujos de la naturaleza son el *comer* (la manducación), la *muerte* y la *reproducción sexual*: “El hecho de comerse las especies unas a otras es la forma de lujo más simple”. En comparación al animal que se alimenta de la vegetación para proliferar, la alimentación animal es la más onerosa, de allí que estos puntos anuden los sentidos de la reproducción de la vida: la muerte hace lugar a los nuevos nacidos, animales y humanos, mientras que la manducación regula la muerte del animal en la esfera de la utilidad que, como veremos, en el propio Bataille y en la poesía de di Giorgio, se vuelcan hacia la fiesta, el sacrificio, el gasto improductivo.

Para Bataille, también otros lujos, “matar, cazar, hacer la guerra”, son formas reguladas de lo prohibido en tanto forman parte del mismo juego característico de la religiosidad, que alternan formas de prohibición y transgresión sin las cuales no podría tenerse una visión coherente del erotismo (2005, p. 75). Tales actividades humanas, aparecen también en *Los papeles salvajes* bajo la misma dialéctica y como insignia de esa civilización que pone en escena las pulsiones contradictorias, criminales y nobles, que mueven a las sociedades humanas.

Las bodas, las guerras, la reproducción sexual, el trabajo, la alimentación, la educación, aparecen en cada libro de *Los papeles salvajes* creando contrapuntos y matices que construyen las bases de ese orden, que escapa de las fechas y los mapas, pero que señorea en el corazón de las sociedades modernas, mucho más violento y oscuro de lo que estas están dispuestas a admitir. Dice Quignard (2009, pp. 92-93) en *La nuit sexuelle*:

Detrás de la vida social, detrás de los palacios de los príncipes, detrás de la ciudad que rodea sus palacios y sus monumentos, detrás de los mercados, del tráfico, de los comercios, de los muelles, las tareas, los templos y las casas, los rescoldos se avivan; las mujeres y los hombres no dejan de soplar las brasas. Es Sodoma en llamas de la que huyen Lot, su mujer y sus dos hijas. Es Troya que arde, donde Eneas se echa a su padre a la espalda y arrastra a su hijo de la mano. Es Nápoles de Monsu Desiderio. Cada ciudad disimula un corazón sexual aterrador de lo que los humanos no pueden llevar a cabo. En el corazón de cada ciudad del mundo se encuentra un barrio en llamas. Un West Point sexual, tiránico, incomprensible, espantoso, nocturno, sobrecitado, rige los comportamientos humanos por debajo de la vida refinada, mezquina, diurna, laboriosa, descontenta, cansada, amarga.

6.3.1. *Acoplarse: Celebración nupcial*

La falena y *Membrillo de Lusana* no son ajenos a este iterar, aunque es preciso notar que allí se intensifica la presencia voluptuosa del cuerpo núbil. La novia, la niña casadera, que está presente desde *Poemas*, se acerca cada vez más al *leitmotiv* erótico central a medida que se acorta la distancia con los relatos eróticos posteriores. Sin embargo, este cuerpo no deja de ser por ello *in-fantil*, en la azorada expectativa de una boda sexual que adviene con violencia sobre un no-saber que se experimenta como iniciación y como terror que se expresa en el pudor extremo. En una entrevista en la que Marosa es interrogada sobre la intensidad erótica de *Misales* y la relación con su poesía, señala:

Creo que no hay nada en el mundo, en el mundo del sueño y del pensamiento y en otros, que no esté emparentado con eso llamado infancia. Pero, por Dios; la infancia es todo. Es el valle de la gracia y las cumbres borrascosas. La llovizna y el lobo que nunca dejan de caer y de atisbar. Seguro que no relato un acaecer concreto, tal vez ni siquiera aproximado. Pero el encaje está tramado con hilos de aquel largo y breve e infinito verano. Aquella mi primer estadía en el mundo se colma cada vez de más impresionantes poblaciones. Con todos sus hechos y banderas (NDM, p. 57).

El secreto de la escritura marosiana, incluso del erotismo (o sobre todo del erotismo), está en la infancia. Los terrores infantiles que para el psicoanálisis modelan la experiencia individual, tienen un protagonismo fundamental en la poesía de di Giorgio: obscuridad, sombras, espectros apenas insinuados, figuras indiscernibles, indistintamente sagradas y malditas asedian la infancia, los bichos, de pronto monstruosos, que atraen y que aterran; las bestias devoradoras de niños o el crimen del pequeño animal, (no importa si útil o no: pavos o liebres, comadrejas o ratones), conmueven la lengua de la infancia que se paraliza y se fascina ante el espectáculo de la muerte. Todo el material de la imaginación infantil

ha sido entrevisto en el pasado real que deviene fabuloso para renovar la angustia, la fascinación intacta de entonces. Conviene aquí volver, sobre la idea, repetida a estas alturas, que de la infancia (como tema y como experiencia de la lengua), Marosa toma su aspecto de fragilidad conmovida y muda ante la ferocidad arrasadora de la vida. De alguna forma obscura, como siempre en el espíritu humano, tal acontecimiento se anuda subterráneamente con la angustia del origen sexual y la aflicción de la violencia reproductiva: todo está tramado, dice, lo profundamente erótico incluso, con los mismos “hilos de aquel largo y breve e infinito verano”, la “primera estadía en el mundo”. Como ella misma rememora:

De niña viví en el campo y vi acoplarse a los animales. Me llamaba la atención el apasionamiento de las gatas, que tienen normalmente una expresión tan impassible y lejana. Y noté volar moscas ensambladas. Yo veía sin morbosidad alguna. Como un ángel que observa las cosas del tiempo y de la tierra. Ahora, esos recuerdos me sirven para los relatos, para la escritura erótica que estoy haciendo (NDM, p. 59).

Desde la mirada infantil sin preconceptos, puede surgir la fascinación al descubrir su intrínseco sentido. Sin embargo, la mera observación de la naturaleza no garantiza la experiencia de ensoñación voluptuosa. La propia Marosa, ante la insistente demanda de sus entrevistadores por las claves de su erotismo, que no encuentran en aquella mujer extravagante pero serena a la criatura sexualmente voraz que imaginan como las protagonistas de sus relatos, responde: “Yo no soy un ser para el sexo sino para el ensueño ardiente. En este sueño se cumplen todas las bodas. Todo es cumplido en permanencia. Al fin todo es una boda” (NDM, p. 32).

Como ya lo mencionamos antes, no es la sexualidad adulta la que campea las páginas de *Los papeles salvajes*, tampoco es nunca una visión pueril de puritanismo espantado; es más bien una visión perversa-infantil, en el sentido en que los seres y las cosas pueden gozar con todos sus pliegues y orificios, sin cuestionamientos ni pudores y sin embargo, quedar, esos mismos seres, *siderados*, horrorizados, separados ante lo inexplicable, ante la otredad de procedencia indeterminable. Incluso cuando las alusiones sexuales se hacen explícitas, no deja de haber una insistencia deleitable de ese no-saber:

Una terrible mariposa negra llegó en la noche y se posó en el techo. Sabía todos los juegos sexuales. Aterrados, nos hicimos los desentendidos. Pero ella bajó; hasta murmuró algo; a uno, le pegó en el rostro; a otro, se le posó en el pecho; yo corrí, llamando a alguien que no estaba, la casa solitaria, el viento.

Ella me cercó, me conminó; a cada uno, cercaba y combinaba. Estuvo activa durante toda la noche; logró, paso a paso, sus designios. En el alba se fue sobre las arboledas.

Cerramos, dos veces, las ventanas, las cortinillas. Que no llegase, nunca más, el día. Huimos a la oscuridad, locos de miedo y de vergüenza (LF, I, p. 438).

Desde esta perspectiva del erotismo, el amor como pasión humana y el enamoramiento como móvil del *erotismo de los corazones*, resulta poco habitual en la poesía marosiana, al

menos en la gran franja que media en los libros de los años 60 y 80. Sólo al principio, en *Poemas, Humo y Druida* se insinúa la presencia fugitiva de un partenaire amoroso, un *tú* de edad indiscernible a quien la voz poética identificada con una niña al borde de la adolescencia le ofrece aventuras silvestres o le promete un porvenir venturoso en el “país de antes”. Este linde entre amor y erotismo, no parece esclarecerse con la lectura de otros libros de poemas en los que solo tiene cabida una erotización generalizada del entorno, mayormente desubjetivada, en el sentido que el yo es apenas un testigo involuntario de trances ajenos, la escriba que padece el acontecimiento sobre el cuerpo sin poder explicar su naturaleza o procedencia. Sin embargo, el erotismo de los corazones está sujeto a los mismos éxtasis y a las mismas violencias elementales que el erotismo de los cuerpos y el de lo sagrado.

Como señalaba Bataille (1959, p. 13) en *La literatura y el mal* “la muerte es la verdad del amor. Así como el amor es la verdad de la muerte”. Esta afirmación, surgida de su lectura de *Cumbres Borrascosas*¹¹⁸ de Brontë, confirma en la literatura la estrecha vinculación entre el amor y la muerte. Esta relación entre verdad y amor, o entre verdad y lenguaje forma parte del pensamiento que di Giorgio despliega en sus entrevistas en torno al tema, en la que asegura que el amor en su poesía se da en relación al lenguaje:

Es como si lo más íntimo, el mismo hecho amatorio, con sus trémolos y fases, se hiciera con palabras, con palabras que son piedras preciosas, ágatas y amatistas, esmeraldas y violetas. Yo creo que pasa como en *El Bolero* de Ravel, en que el acto sexual se cumple con música; acá se ejecuta con palabras (NDM, p. 59).

La efusión amorosa aparece en parte dissociada de la carne que ocupa necesariamente el lugar del contacto de los cuerpos. Lo erótico se da en todo caso como expresión de la materia del lenguaje, en la escritura que toca el cuerpo con la materia misma de la lengua. Aquí mismo Marosa señala no solo la virtud táctil de la lengua erótica sino que la lleva a pensar en otros antecedentes de esta escritura de efusión amorosa: “Después iría a San Juan de la Cruz, y es andar en lo mismo (...). Y podría marchar a *Cumbres borrascosas*, donde Kate dice a su hombre Heathcliff: *Yo soy Heathcliff*” (NDM, p. 59). La poesía de los místicos españoles y la oscura pasión de Emily Brontë se ubican entre sus ideales de

¹¹⁸ “Cumbres borrascosas” es también la segunda de las cinco secciones de poemas que forman parte de *Mesa de esmeralda* (1985). Esta es una de las pocas referencias explícitas a un texto literario que cobra una visible notoriedad (el primer poema de la sección está dedicado a Emily Brontë). El hecho de que Marosa titule así a una de las secciones de poemas de su libro, habla de influencias y predilecciones, de la selección de un ambiente, un imaginario y una sensibilidad en la que se inscribe, por la que ya había mostrado predilección desde *Poemas* (1953). En este marco, resulta de interés destacar que uno de los estudios que Bataille consagra al análisis de la relación entre erotismo y literatura en *La literatura y el mal*, es justamente la novela de Emily Brontë, *Cumbres borrascosas* [1847].

literatura amorosa además del *Cantar de los cantares*, que cita más de una vez cuando es interrogada sobre sus fuentes:

Recuerdo el amor de los amores, el *Cantar de los cantares* (...) busco y encuentro momentos culminantes, desbordados, mágicos, fuera de toda lógica ya. (...) [Allí] el rey y su dama, la iglesia y su grey, se aman apasionadamente, en círculos (...) cada vez más apasionantes, empecinados. Es un cambio de elogios, de agasajos, pero llevado al extremo. Al excelso extremo (NDM, p. 58).

En di Giorgio probablemente el amor como sentimiento humano no se revele más que a través del incontestable arrebatado de impulsos carnales que no resisten el cuestionamiento moral. ¿Qué sucede entonces entre este abismo que se abre ante la escena invisible y los múltiples devenires voluptuosos, que tanto transmiten el temblor por lo sagrado-desconocido, como manifiestan la absoluta extrañeza ante el goce? La cifra del erotismo (que la poeta misma pone en la infancia) emerge de fondo inescrutable de la “noche anterior”. Esta imaginación originaria, dice Quignard, nos arroja al espanto y a la angustia, mientras que su otra cara, simbólica, metaforizada, civilizadora, se ofrece, por ejemplo en el *Cantar de los cantares*, una pieza que enmascara el rostro verdadero, infernal y eruptivo del erotismo:

El puritanismo define a los que no soportan la escena in-mostrable e incesante. La mayoría de las sociedades son puritanas. Detestan tanto que esta les sea recordada como origen sexual del vínculo social, que como fundamento primario de todos los valores. El puritanismo es la inmaculada concepción de lo social, la mujer velada, el *Cantar de los cantares*, el hijo muerto sobre el regazo de una madre que llora; antes que los amantes que se desnudan y se aproximan con alegría (Quignard, 2009, p. 117).

Este rechazo, para Quignard, “puritano”, de la escena primitiva, funda lo social y garantiza su reproducción, al tiempo que permite acuñar las más bellas figuraciones de la poesía y del arte a partir del refinamiento de ese despojo vergonzante y turbulento de lo innombrable del origen. Quizás toda la imaginación poética sea, en tal sentido, puritana a la hora de abordar la propia oscuridad irremontable de donde proviene:

¿Por qué las imágenes sexuales involuntarias más obscenas desembocan en las tramas lingüísticas más prestigiosas, más magníficas, más sentimentales? Héroe de caza, héroe de guerra, hijo de rey, musa, hada, princesa. El nacimiento viene a iluminar la penumbra continua. La consciencia sublima el sueño. El lenguaje educa la infancia (Quignard, 2009, p. 28).

La imaginación feérica evoca el prestigio y el refinamiento de un mundo de delicadezas que goza en ser mancillado, ultrajado por el costado más feroz del goce. Todo ello nos reenvía nuevamente a las reflexiones del Capítulo 5 en el que destacamos que la realeza de ese mundo se alimenta del mismo limo primitivo que los cuentos más antiguos (cuentos anteriores a la denominación “de hadas”) en los que ya los hombres y mujeres de entonces intentaban apaciguar el incendio de la masacre sexual por medio del relato.

Los movimientos de prohibición y transgresión de los que partimos, suponen que hay aspectos del erotismo, más o menos normalizados, que inciden en el poema. “La boda”, motivo predilecto de la escena primitiva marosiana, es una metonimia de la unión sexual, revestida de una legitimidad que disimula mal la violencia erótica pero que, a su vez, siempre es motivo de mil delicadezas. No prescinde de la grave ceremonia, de los motivos del sacrificio y de la fiesta, ni del fasto de los altares y los velos, aunque la boda sea de la ninfa protagonista consigo misma:

Cuando fui de visita al altar usé vestido de organdí celeste más largo que yo, por donde, a ratos, sobresalía un pie de oro, tan labrado y repujado, desde el seno mismo de mi madre. Mi pelo también era de organza celeste, más largo que el vestido, pero podía pasar al rosa y aún al pálido topacio.

Desde que llegué las habitantes se pusieron a rezar, y así empezó la novela. La novena empezó así. Los picaflones, colibríes, atravesaban las oraciones, entraban a ellas y salían, su fugaz presencia produjo, primero, desasosiego, para dar después otras destrezas e intensidad a la sagrada murmuración.

Algunos seres estuvieron de visita, afuera y por un segundo, vino la Vaca de cara triste, el Conejo, la Nieve, y una mosca.

Mientras estuve, las habitantes rezaron apasionadamente, mirando sin cesar, mi velo, mi pelo, que en pocos segundos, iba del azul al rosa y aún al rubí pálido, con absoluta naturalidad. (*LF, II*, p. 475)*

Ligada al misticismo como legitimación de su atracción erótica, la boda tiene en di Giorgio un doble sentido sobre el que ya advertía Bataille) en *El erotismo*: “la simbología conyugal de la unión mística en la que resumen su experiencia místicos como Santa Teresa o San Juan de la Cruz, tiene el objetivo de *negar el horror* que produce la «fangosa realidad» de su significación sexual” (2005, p. 229).

La enigmática oscuridad de lo sexual que conmueve el fondo de lo humano incumbe a todas las formas del erotismo, entre las que incluimos la procreación como fuente de goce. En tal sentido, la interrupción es otra forma de expresión del erotismo: el extrañamiento que deja a la protagonista inmóvil o suspendida es la más frecuente. También expresan este aspecto los nacimientos instantáneos, el sacrificio, el crimen, la manducación, el banquete caníbal, las innumerables formas en las que el erotismo marosiano excede los límites de la normalización, y toca los bordes prohibidos de la carne. En tal sentido, los fracasos de la reproducción, incluso relativos, insignificantes o pequeños, expresan el exceso o derroche lujoso de la vida, el más oneroso en su despliegue-repliegue, que dejan una huella en el equilibrio del mundo,

En aquella tierra oscura, en el fiordo, las señoras y niñas escondían sus fetos.
Había siempre niebla, un espeso humo, iban tapándose la cara, y ocultas unas de otras.
Furtivamente clavaban piedras y leyendas.
“Tu madre”
“Corazón de Jesús”
“Enano”

“Animalito”

“Amor mío”

Y huían con las manos sobre el rostro.

Sobre las pequeñísimas tumbas surgían unas flores. Alta, rojas o lilas. Que no parecían flores (*ML*, p. 568).

Como ya lo habíamos señalado, el erotismo, y con especial insistencia el marosiano, no deja de ser “afirmación de la vida hasta en la muerte”; incluso en la destrucción, en la amenaza de la discontinuidad, la continuidad se prolonga en la vida que cambia de forma y “deviene menor” e incluso imperceptible, pero no desaparece. En el mundo marosiano todo parece tener un rostro doble: uno vital y otro mortífero, uno aciago y el otro festivo. Y es siempre, una cuestión de lenguaje que concreta su decir hasta en la confusa superposición de las interpretaciones más provocadoras. Lo que está en juego es, justamente, la adaptación de un nuevo código que se reinventa a la medida de las exigencias del goce.

Si volvemos a la lectura que hace Barthes del texto de goce, observamos que el lenguaje de di Giorgio juega entre el límite prudente de la convención, de la cultura, del decoro, y el otro, móvil que se adapta a las metamorfosis, al juego perverso entre saber y no-saber, a lo indecible cuando ha traspasado las fronteras de lo humano.

6.3.2. Comer: Economía del goce

El lujo de la manducación, en la esfera del erotismo marosiano, suele presentarse naturalmente vinculado a las formas del amor materno y familiar (como veremos más adelante en *Diamelas*) pero convertido por la memoria y la maravilla en un gozoso ritual. Esta es la forma más habitual *del comer* en la poesía de di Giorgio en la que tiene lugar una intensa delectación sensorial.

Por otra parte, el acto de comer se vincula con la reproducción de la vida, la producción de riquezas y las demandas de la sobrevivencia material. La construcción de ese universo familiar y doméstico imbricado de todas las pasiones, que es *Los papeles salvajes*, no es ajena a ninguno de los aspectos a los que está ligada la reproducción de la vida, su proliferación y su destrucción en un círculo interminable. Incluso la más trivial de las tareas domésticas, esta signada por lo terrible: el descubrimiento infantil del origen de los alimentos, puede resultar una experiencia estremecedora,

Me levanto cerca del mediodía. Me siento a la mesa. No miro a los mayores. Sólo me atrevo hacia las niñas.

En cada plato un pájaro o una porción de él.

— ¿Quieres un ala? ¿La cabeza? ¿El pecho? ¿Uno entero?

Un día, a las diez, me atreví y miré en la olla.

Hervían todos juntos. En borbollón. Y como volando.
(¡¡¡Sopa de pájaros!!!)
Crucé desmayada hasta el linde y me desmayé.
De adentro de sus matas frías,
celestes y abriantadas,
huían los claveles (*ML*, p. 563).

En los poemas se presenta una naturaleza que se derrama en demasías de toda clase: cosechas prodigiosas, lluvias alimenticias de todo tipo, criaturas comestibles que caen en la mano como un maná celestial. Más que la cópula, el comer y todo su espectro semántico (la cacería, la siembra, la cosecha pletórica, la disposición de alimentos sagrados), tienen una fundamental incidencia en la erótica de *Los papeles salvajes*.

Tal como lo presenta la poesía, cuya lengua se vuelca en de exuberante abundancia, la figura del comer, del banquete procede de la *excedencia*, es decir del “excedente tomado de la masa de la riqueza útil” (Bataille, 2007, p. 67) y su consumo tiene efectos sensuales y proliferantes no solo sobre el cuerpo y el entorno, sino sobre el lenguaje mismo:

Me vino un deseo misterioso de ver fruta, de comer fruta; y salí a la selva de la casa. Cacé una manzana, un membrillo malvarrosa, una ciruela y su capuchón azul. Asé, ligeramente, una dalia, y la comí, tragué una rosa; vi duraznos y su vino ocre, uvas rojas, negras, blancas; los higos, que albergan, por igual, al Diablo y a San Juan, y los racimos de bananas y de nísperos; me cayeron dátiles en la blusa.
Me crecieron alas, blanquísimas, me creció el vestido. Eché a volar. No quería volver, más. Llegué a un tejado; creyeron que era una cigüeña, un gran ángel; las mujeres gritaban; los hombres rondaron con intenciones ocultas.
No podía volver, ya.
Ando, ando.
Las gentes retornan de las fiestas, se desvelan;
y yo vuelvo a pasar volando (*LF*, I, p. 432)*.

Sin embargo, esta forma habitual y sostenida del exceso erótico marosiano todavía no ha desplegado toda su potencia. En el comer es posible observar múltiples aristas implicadas al efecto erótico que responden a las exigencias de la delicadeza. En tal sentido, el lujo de la *manducation*, como señalábamos en el apartado inicial, tiene estrechos lazos con la reproducción sexual, la cacería, el sacrificio y la fiesta. En *Los papeles salvajes* el acto de comer suele ser una prolongación de la voluptuosidad infantil-perversa que prueba el mundo con múltiples bocas. Las preferencias de ese saboreo van desde la evocación de alimentos primitivos (frutas, hortalizas, miel, siempre al alcance de la mano), escenas de cocina y banquetes más y menos modestos, a la suntuosa mesa de la ofrenda y las extravagantes confituras y manjares que la “Rosa-abuela”, la gran matriarca de los poemas, se encarga de proveer y administrar.

Las bodas y los nacimientos son epicentro de la fiesta como escenario propicio de la celebración sacrificial teñida de un evidente sentido religioso: “Pasan los amos de los

huertos. Con sus bolsos y bandejas. Llevan un corderillo recién nacido o recién sacrificado, peras y manzanas, ramos de lilas. ¿Habrà boda?” (*LF*, I, p. 435).

El banquete se abre al sacrificio en el que la excedencia es la víctima que será devorada por los participantes: “la víctima será la única en salir completamente del orden real en tanto que ella sola es llevada hasta el final por el movimiento de la fiesta” (Bataille, 2007, p. 68). A veces el banquete puede tomar formas inhumanas de depredación, oscuramente religiosas, en las que los participantes comparten la *continuidad* del ser, que arranca a la víctima violentamente de la *discontinuidad* de la vida:

Atravesando la leve tormenta de verano entró una muchacha, que, sin que se lo preguntásemos, dijo llamarse Cordera de Dios; y al oír lo de “cordera”, nos abalanzamos sobre ella, sobre sus miembros y todas las partes; cedieron fácilmente, como si hubiese sido armada para durar poco.

En las cazuelas individuales repartimos las porciones —parecían salpicadas de ojos y de amatistas—, las devoramos medio cantando, medio llorando.

En el suelo quedaron el bolso con el pequeño documento que no miramos, y algunos restos de la melena. (*ML*, p. 547)

La delectación cruel de la víctima sacrificial reenvía al abismo del goce perverso. En los poemas, como vimos, no hay fronteras entre lo animal y lo humano, pues la sobreabundancia de la vida los pone en el mismo estrato: el cordero muerto puede ser un niño, la cordera, una muchacha. Tal como lo señalaba Bataille poniendo de ejemplo el sacrificio azteca, la víctima entra en “la intimidad de los participantes y participa de su *consumación*” (2007, p. 58). El excedente de la riqueza que representa la víctima es la *parte maldita* destinada a la dilapidación.

En su economía política, Bataille (2007, p. 20) designa este concepto como noción de gasto (consumo [*consumation*]) de la riqueza, el cual señala, en todas las esferas de la actividad humana, “el movimiento de la energía excedente en la efervescencia de la vida”.

La procreación arbitraria que comentamos en el apartado anterior, tiene una relación compleja con el concepto batailleano de *consumation* ya que la espasmódica concepción y los nacimientos monstruosos tienen el sentido del excedente lujoso pero también el inocente y modesto sentido de lo útil en un mundo que parece estar surgiendo a cada instante.

Parece interesante, en este punto, subrayar el vínculo que di Giorgio activa en su poesía entre los conceptos de producción y excedencia destinada a la destrucción del consumo, y el otro abismo, abierto por la reproducción sexuada, que pone en juego “el exceso proliferador del ser” y la muerte individual:

Ningún animal puede acceder a la reproducción sexuada sin abandonarse a ese movimiento, cuya forma cumplida es la muerte. De todos modos el fundamento de la efusión sexual es la negación del aislamiento del yo, que sólo conoce la pérdida de los

sentidos excediéndose, trascendiéndose en el abrazo, en donde se pierde la soledad del ser (Bataille, 1959, p. 28).

En el mundo de *Los papeles salvajes* todas las criaturas, vegetales, animales o humanas, representan una exuberancia que debe ser moderada y las convierte en una potencial ofrenda. En numerosos ejemplos, la muchacha de los poemas se presenta a sí misma como la víctima que se dirige al sacrificio que, aunque tenga o no un carácter sexual explícito, siempre representa un pasaje hacia la *continuidad* del ser.

La vida animal es onerosa, y su consumo representa un consumo intenso de energía: “el comer [*manducation*] conduce a la muerte pero bajo una forma accidental. *De todos los lujos concebibles, la muerte, en su forma fatal e inexorable, es ciertamente el más costoso*” (Bataille, 2007, 40). La fragilidad del cuerpo animal, dice Bataille, “expone el sentido lujoso, pero esta fragilidad y este lujo culminan en la muerte” (2007, p. 42). La vida animal conjuga en su exigua existencia las características de la víctima maldita y sagrada, consagrada al consumo violento. Como vimos, en el mundo marosiano las potencias vitales son sustituibles, permutables: todo busca el riesgoso equilibrio de un estado de voluptuosidad permanente por medio de la dilapidación. Incluso las pequeñas anécdotas, las infantiles incursiones en la naturaleza están teñidas del sentido voluptuoso y terrible de la *manducation* como un criminal derroche:

Cuando era chica yo daba un silbo a mi amiga Octavia que vivía lejísimo, e íbamos juntas a buscar “larvas”. Por el camino no nos mirábamos porque teníamos vergüenza anticipada. Con un martillo rompíamos la pared, y ellas aparecían diminutas, la cabeza nítida y el vestidito.

Era menos horrible cazar muchas. Susurraban en un idioma parecido al nuestro, como un dialecto que estremecía.

Octavia y yo, llevándolas, buscábamos un banquito anticísimo entre las malvas y las azucenas, y allí, comenzábamos a devorarlas.

Pero ellas, todas, tenían una enorme dignidad.

Pues, viéndose perdidas, nunca,
ni una, pidió piedad. (*ML*, p. 552).

El banquete nupcial y sacrificial, los fastos y las exuberancias de las bodas, la solemnidad y el desborde que incluye lo sexual, lo sacrificial y lo alimenticio sagrado, se aúnan en la figura de la manducación. La transgresión se cumple, con igual intensidad, por la sola participación de la fiesta. En el convite prohibido y maldito, es imposible no participar de los crímenes sagrados y de la *parte maldita* pues su maldición es contagiosa:

La hija del diablo se casa. No sabíamos si ir o no ir. En casa resolvieron no ir. Ella paseaba con la trenza brillando como un vidrio al sol. Vestido celeste. Y las pezuñas delicadísimas, cinceladas y de platino. Con los ojos un poco redondos, insondables, se paraba frente a cada uno, como publicitando, invitando, o, consciente e inconscientemente, amenazando. La hija del diablo se casa. Cerraron las puertas de mi casa. Pasado el mediodía resolví huir. (...)

¡Al fin toqué las puertas de los hornos! Pasaban platos con todas las escenas del amor

erótico. “Invitan con la Carne”, dijo una voz que me pareció de una vecina; miré y, si era, estaba embozada. Y también servían niños no natos, cubiertos con azúcar. “Son riquísimos”. El tam tam celebratorio apareció adentro de la tierra y en un perpetuo crescendo, anuló las conversaciones y llegó al colmo. La hija del diablo, de pie junto a la pared, el pelo igual que el sol, entreabrió el vestido, las piernas, las pezuñas. Su himen cayó roto (se oyó un leve bramido) y corrió como una margarita entre nosotros. Alguien gritó: —¿Y el novio? —Se va por aquí. Es chiquitito... (...) (LF, V, p. 518)*.

En “Prefacio a la transgresión”, Foucault (1999, p. 164) destaca que “la palabra que hemos dado a la sexualidad es contemporánea, por el tiempo y la estructura, de aquella por la cual nos anunciamos a nosotros mismos que Dios había muerto”. El lenguaje, arrojado por Sade, “hasta una noche en la que Dios está ausente y en la que todos nuestros gestos se dirigen a esta ausencia” (Foucault, 1999, p. 165), abre el vacío puro de la transgresión hasta el límite de lo decible. La transgresión no hace más que mostrar en sí misma esta experiencia del límite: el límite de la palabra y de nuestro mundo. Por esta razón, afirma sobre la transgresión que:

hay que liberarla de sus equívocos parentescos con la ética. Liberarla de lo escandaloso o lo subversivo, es decir de lo que está animado por la potencia de lo negativo. La transgresión no se opone a nada, no se burla de nada, no busca sacudir la solidez de los fundamentos; (...). No hay nada negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma ese ilimitado en el que salta abriéndolo por vez primera a la existencia. Puede decirse sin embargo que esta afirmación no tiene nada de positivo: ningún contenido puede vincularla, ya que por definición, ningún límite puede retenerla (1999, p. 166).

Ni positiva ni negativa, la transgresión delimita el espacio neutro donde un erotismo como el marosiano se expresa excediendo todo exceso, y a ese abismo sin dioses de la existencia ofrenda su propia demasía, su sacrificio verbal: “el sacrificio es inmoral, la poesía es inmoral”, afirma Bataille en la *Experiencia interior* (2016, p. 169). La noción de gasto sin provecho supone que el sacrificio, en la poesía, tiene lugar en el lenguaje:

Sobre la poesía diré ahora que es, según creo, el sacrificio donde las palabras son víctimas. Utilizamos las palabras, las volvemos instrumentos de actos útiles. No tendríamos nada humano si el lenguaje en nosotros debiera ser por completo servil. Tampoco podemos prescindir de las relaciones eficaces que introducen las palabras entre los hombres y las cosas. Pero las arrancamos de las relaciones en un delirio (2016, pp. 167-168).

En estos términos debemos valorar la propuesta del erotismo marosiano. Más allá de la seducción propia del motivo, desbordado, sagrado y sacrificial; su lenguaje por momentos dislocado, su sintaxis llena de pliegues, el aliento entrecortado del relato interrumpido, fragmentario, son gestos de una transgresión discursiva, cuyos límites buscan el punto de quiebre en el horror de la muerte y el sacrificio. El resultado de tales operaciones discursivas, es un universo bien urdido que emerge del fulgor atávico que recrea la lucha trágica entre las menudas víctimas (frutas y animalitos, a veces) y el a veces involuntario victimario, cuya culpa expía el movimiento mismo de esa violencia sagrada. Si vimos antes

vinculaciones con las formas de continuación y de interrupción de los mitos, un emerger intermitente de una irracionalidad pretérita, son los relatos, las fabulaciones de la muerte las que fundan las leyes primitivas de la sexualidad, de la procreación y de los placeres que se siguen cumpliendo en ese mundo, y que siempre tienen el sentido cumplido de lo inevitable:

En la cocina arde el destino, el ser que esta tarde mataron en los maizales; ya en la olla, en el plato, roto en cuatro pedazos, y, luego en muchísimos más.
Todos llegan a comer, aun los insectos, desde los agujeros y las ramas, vienen con sus pinzas, sus dentaduras de levisimo coral.
Hay un aroma arrebatador.
Hasta que desde la cocina ordenan: niñita, ven a comer. Y me observan.
En la madre selva aguarda su turno una mosca de plata.
Yo como despacio y con furia. Afuera ahora se desata la guerra.
Delante de los caballos va la reina Elveta.
Yo quiero dejar de mirar y es imposible.
Dejar de cenar y es imposible.
No puedo detener lo que pasa (*ML*, p. 566).

6.3.3. *Matar: Pasión del Mal*

La novela de Emily Brontë (1818-1848), *Cumbres borrascosas* (1847), está, como vimos antes, entre las acotadas referencias literarias a las que remite siempre Marosa. Este dato no es menor, pues recordemos que su imagen aparece asociada a la de la infancia, de la que confiesa no querer salir, en tanto es para ella “el valle de la gracia y *las cumbres borrascosas*” (NDM, p. 57). El título original de la novela, *Wuthering Heights*, que significa literalmente “el lugar donde el viento es violento”, refiere no solo al turbulento paisaje espiritual de la novela sino que es el nombre “de la casa aislada, de la casa maldita que es el centro de la novela” (1959, p. 9); casa que nos recuerda inmediatamente la imagen con que inicia el primer texto de *Poemas* (1953): “Sobre el promontorio la casa era un cascarón macabro. Tuve miedo. La fiebre me hacía delirar un poco” (*P*, I, p. 17). La maldición que trae consigo este paisaje gótico de los primeros libros de di Giorgio, es la de la pasión oscura de *Cumbres borrascosas*. Aunque esta intensidad pasional no desaparece nunca, se traduce luego en la sensualidad indomable de los libros posteriores, y la casa siniestra deviene el jardín delicioso y terrible aunque dolorosamente perdido.

Los posibles paralelismos entre la obra de di Giorgio y la de Brontë, más allá de la confesa afinidad espiritual que une a la contemporánea uruguaya con la inglesa victoriana, pueden ser leídos a través de lo que Bataille, distingue como el *Mal* en la literatura, pues toda la poesía de di Giorgio está bajo el signo fascinante de la pasión destructiva, como la que expresan los amantes de la novela de Brontë.

Cuando nos referimos al Mal en la obra de di Giorgio, lo hacemos en los términos que plantea Bataille en *La literatura y el mal*, como aquello que resulta irreductible a la razón y al cálculo de la utilidad. El Mal es para Bataille la forma consumada de la pasión gobernada por una crueldad soberana. En el caso de di Giorgio prevalece sobre el Mal moral que sancionan las convenciones, la crueldad de la naturaleza que decide arbitrariamente sobre la vida y la muerte:

Cuando tenía seis años, ocho años, la abuela dictaminó vestido de liebre, que me librase de todo mal. (...)

Al alba, antes, en la noche, yo iba a la escuela, vestida así, en cuatro pies, entre las hierbas parpadeantes y las dalias (...). Mas, una vez, los niños feroces me descubrieron. Gritaban ¡Ahí, va Rosa la liebre! ¡Va la liebre, la liebre! ¡Va la liebre! y se me acercaban.

Las estrellas extendieron sus ramos, para que trepase y huyera con ellas.

Pero empezó la aurora a pintar.

Y se vio el sacrificio en el matorral (*LF, I*, p. 431)

Lo que hay en común entre ambas expresiones literarias, siguiendo el razonamiento de Bataille (59, p. 15), es “el movimiento de divina embriaguez que no puede soportar el mundo de los cálculos”. Y lo que define al *Mal* como “divina embriaguez” es la “preferencia por el instante presente”; y la infancia es lo que siempre está inmerso en un perpetuo presente.

Bataille se refiere a ese Mal soberano que representa la literatura como el *vicio* (que “deriva de una profunda implicación de la muerte”) que convive con el amor más puro: entiende que el Mal es “la forma más violenta de expresar la pasión” (59, p. 11). Sobre *Cumbres borrascosas* Bataille (59, p. 10) señala que se trata de “la más profundamente violenta de las historias de amor”, aunque no deriva, por cierto, por parte de su autora, de una experiencia del amor (que “no conoció”), sino de “un conocimiento angustiado de la pasión (...) que no une sólo el amor a la claridad, sino también a la violencia de la muerte”:

Dijeron “es la piel de Mario”. Y yo miré y era un hatillo en el suelo. Reunida, arrollada; pero se veía que había sido quitada de un solo tajo, con real maestría, sin dañarla. ¡Pero tenía pelo largo color de plata pardo, como de zorro o lobo!

También dijeron: va a ir a la cruz sin su piel, desnudo. Vi que lo izaban hasta una cruz alta y mal hecha. (...) Yo, mirando hacia la cruz, grité: ¿Cómo? ¿Por qué?!

Pero había una sinfonía. Un gran mirlo, una primadona, que explicaba cantando el por qué (*ML*, p. 555).

Bataille señala que, Emily Brontë, “en su pureza moral intacta, tuvo una experiencia profunda del abismo del Mal” (59, p. 9), y el Mal en esta novela, anida para él, en el corazón de la infancia salvaje y soberana de sus protagonistas. Este Mal absoluto, soberano, que destaca Bataille (y cuya forma acabada se presenta para él en la obra de Sade), pone como condición no obtener ningún beneficio material por sus crímenes: su única finalidad sin finalidad (o finalidad inútil) es el goce supremo; el sentido del Mal es ajeno a cualquier tipo

de servidumbre. La literatura participa para él profundamente de esta forma del Mal. En tal sentido, la poesía de di Giorgio es un ejemplo irrevocable de ello. Aunque Marosa niega que haya “violencia” en sus textos, sí admite la ferocidad salvaje, soberana de su erotismo, que es lo que Bataille describe como Mal,

Violencia, no advierto. Sí tensión erótica, luces corriendo, o candelas en hilera. Llamados desde el otro lado del mundo. Es un país salvaje. Un escenario de jardines infinitos, y un pequeño jardín a la vez. Siempre el mismo y siempre cambiante (...) hay una envoltura y un trasfondo dramáticos, una textura de almas, recuerdos, apariciones, desapariciones, fe, desolación, vida y muerte (NDM, p. 116).

Las bodas, las concepciones fabulosas y repulsivas, los crímenes y violaciones terribles, son asumidos como algo natural e irrevocable que ponen en juego, cada vez, la amenaza de la muerte: “el Mal, (...) traduce la atracción hacia la muerte, ante la que es un desafío, como lo es en todas las formas de erotismo” (1959, p. 22).

La violencia del erotismo, en la poesía de Di Giorgio, nos lleva nuevamente a la relación entre la reproducción y la muerte: “La sexualidad implica la muerte no sólo porque los recién llegados prolongan y sustituyen a los desaparecidos, sino además porque la sexualidad pone en juego la vida del ser que se reproduce. Reproducirse es desaparecer” porque incluso los seres más simples que no se reproducen sexualmente deben desaparecer primero como individuos para dar lugar a otro, idéntico a él (Bataille, 1959, p. 10). En di Giorgio, la angustia reproductiva como parte del erotismo femenino responde a la misma intensidad de la búsqueda de *continuidad* en la interrupción de la muerte, en la mística ansiedad de infinito que ve en la perpetuación de otro individuo una forma de la interrupción de la discontinuidad individual, aunque para ello deba poner en riesgo el propio cuerpo. Señala Quignard (2009, p. 22) en *La nuit sexuelle*, que para los seres humanos, el lugar del goce más profundo en su angustiada contradicción, está en el infierno sangrante del origen:

La fecundidad es sangrante. Porque la multiplicación entre los hombres es mortífera.
Porque los hombres y las mujeres, se reproducen sólo a través de mujeres y todos las hacen sangrar cada vez. (...)
Eros es un dios asesino.
La escena invisible funda la atopía de lo anterior.
Esta atopía es primero un agujero rojo, luego un mundo interno negro.
Es el infierno.

Este rasgo no solo es evidente en los poemas sino que ella misma lo expresa, sobre *Camino de las pedrerías*, dando a entender que la intensidad erótica es mensurable en su capacidad de crear nuevas formas, ritmos, y devenires insospechados. La forma más alta del erotismo marosiano son el crimen sacrificial y la reproducción, que aunque fallida, aleatoria y siempre sorprendente, prolonga la voluptuosidad de la unión sexual: “estos textos,

proyectan una tremenda sexualidad, un agua furiosa, que deja todo tremante, transformado y embarazado. Todo pone huevos. Puede nacer un polluelo, una camelia hembra, de cualquier hendidura” (NDM, p. 92),

La madre miró a la nena; vio que estaba por poner un huevo. La nena tenía la boquita roja, entreabierta, el pelo de oro, erizado, y emitía un murmullo inconfundible.

El padre por pudor de lo que iba a acontecer, salió al jardín y se sentó bajo el árbol de ciruelas. (...)

La nena extendió los brazos y puso el huevo. La madre lo tomó en sus manos, cálido, y corrió a presentarlo al padre, que seguía bajo el árbol. Este esperó ver un huevo de gallina o de paloma, que era lo que más conocía. Mas, no, divisó uno de material exquisito, como de porcelana o alabastro, y envuelto en luces.

La madre volvió con él a la habitación y lo colocó en una canasta ya arropada de encajes y puntillas; la nena se acuclilló y empezó a empollar con los ojos bajos, el cabello cubriéndole el rostro; pensó de nuevo en el tremendo pájaro, que había bajado del viento por un minuto, había tenido con ella relaciones extremas, y tal vez, ni existía ya. (LF, V, p. 503)

Lo que puede volver intolerable ese fulgor erótico, es en definitiva, la disposición orgánica de una *excritura*, que *toca* (*pone*, arrebujá, empolla) el cuerpo, lo afecta y lo expone a una moral extra-textual en estado de alarma. Aquello que señalamos como el exceso del erotismo marosiano, escandaliza la moral del texto porque sin descomponer su estructura, permite devenires imprevisibles del ritmo, orgánico y feroz que podríamos denominar, con Barthes, como la *moralidad*¹¹⁹ del texto, es decir la relación que el cuerpo erótico establece con el lenguaje por medio del *texto de goce*.

Que di Giorgio no vea una violencia real en sus textos, responde más a su consciencia de que lo que sucede en el poema, no es la anécdota en sí, sino *el lenguaje*: el acontecimiento solo tiene lugar en el lenguaje, en la escritura: “Todo se realiza en el lenguaje. Y lo demás es cuento. Mejor dicho, es nada. La boda es con el lenguaje”. (NDM, p. 116).

Que *todo se realiza en el lenguaje* es la clave del erotismo y justifica la minimización de la violencia como real, porque eso *es cuento*, es maravilla, es decir, es literatura, y que esto no sea *nada*, revela su carácter no interpretable: es decir, es límite del lenguaje que excede la servidumbre de la razón explicativa y utilitaria de la interpretación. Que *la boda es con el lenguaje* supone no solo un compromiso ético de la poeta con el texto, supone sobre todo que no importa demasiado qué forma adopten los amantes ni la obscenidad de la escena primitiva soterrada, sino que lo sexual-erótico es la *excritura* misma del cuerpo *en estado de lenguaje*. En di Giorgio el erotismo es el matrimonio a-moral de la sexualidad salvaje y feliz del animal con el yugo de las prohibiciones elementales, de la sanción social

¹¹⁹ Que no es una moral, porque en todo caso, el texto es amoral, no dictamina lo bueno y lo malo. Con *moralidad del texto*, Barthes se refiere al “pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje”

y de la culpa religiosa que hacen de esta unión una experiencia tal que provoca estragos en la lengua y en el cuerpo textual:

Anoche, llegaron murciélagos
Si no los llamo, ellos, igual, vienen.
Venían con las alas negras y el racimo. Cayeron adentro de mi vestido blanco. De todas las rosas y camelias que he reunido en estos años. Y en la canasta de claveles y de fresas. La Virgen María de un grito y atravesó todas las salas; con el pelo hasta el suelo y las dalias. Las perlas, almendras y pastillas, las frutas de cristal y almíbar que vivían en fruterías y cajas de porcelana, quedaron negras y volvieron a ser claras, pero como muertas. Goteaban sangre mi pañuelo blanco y mi garganta (*LF, I, p. 435*)*.

Si el texto tiene una forma humana, si es acaso una anagrama del cuerpo, como señala Barthes (2006, p. 29), esta forma es la del cuerpo erótico; pero “el placer” del texto no es reductible “a su funcionamiento gramatical (fenotextual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica”. Esto se debe a que en el texto, lo erótico se juega no tanto en lo que muestra sino en lo que deja entrever (o disimula o intenta deliberadamente escamotear), como las vestimentas que se abren apenas anticipando una desnudez que es en realidad inalcanzable,

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay «zonas erógenas» (...); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (...), entre dos bordes (...); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (Barthes, 2006, p. 19).

La interrupción, la intermitencia, explican el erotismo marosiano como la tensión que ella misma advierte en el juego permanente de “aparecer-desaparecer”, que pone de manifiesto la imposibilidad de cualquier complacencia. El goce es angustioso porque no garantiza la eficacia del derroche lujoso, y por eso mismo es un peligro, porque no tiene medida. Como señala Bataille (2007, p. 28): “Tanto si se trata de erotismo puro (amor- pasión) como de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que se vislumbra la destrucción, la muerte del ser”.

Es así que en di Giorgio, la perversión y la violencia que ella niega como real es, en realidad, solo textual, pues el crimen no está ligado a la fórmula sádica de la eliminación del partenaire sino que es, sobre todo, el movimiento máximo del lenguaje erótico que se superpone ya sea al deseo de la voracidad destructiva-reproductiva femenina o a la crueldad sin concesiones de la naturaleza en estado salvaje,

Creo que hago un trabajo puro. No me deslizo hacia nada turbio. El erotismo, se viva como se viva (aun siendo una mujer solitaria como yo, que soy una mujer soltera) hace vibrar a todo ser. Ese es también un camino hacia Dios. (...). Mi erotismo es muy especial, sucede en zonas que no son la realidad. Surgen entidades misteriosas, connubios que podrían parecer extraños: de pronto un zorro erotizado copa a una jovencita, pero ocurre en un plano extraordinario donde eso puede y debe ocurrir (NDM, p. 129).

Cada movimiento de esa violencia primordial del erotismo, responde al ritual amatorio que dispone el agente del deseo: niña, adolescente, mujer “casada”, anciana, cumple un sagrado ritual que conjuga lo salvaje del instinto y lo arbitrario de la ley. La clave de lectura de ese “límite místico” de la literatura, quizás pueda orientarse a lo que lleva a Bataille a conmoverse ante la “pureza moral” de Emily Brontë que, *sin conocer el amor*, pudo asomarse a su negro abismo. La santidad de la sexualidad marosiana (siendo “una mujer solitaria”, “soltera” como ella dice) parece ir por carriles semejantes a los de un “trabajo puro”, que permite en la lengua, los desbordes del corazón y de la carne, erotizando “zonas que no son la realidad”, llevando la mirada a lo extraordinario:

Siempre estaba acostada y daba a luz. Era un cuerpo grande, blanco y perfecto. Se apagaba y se prendía como una luciérnaga. Los bichitos sexuales que vivían en la pared dejaban sus hoyos y pozos e iban a sorberla por todos los rumbos. Entonces, ella irradiaba como un sol. Pasada la adolescencia dejó de brillar. Estuvo un tiempo, quieta, y luego se irguió en el día corriente y entre las cosas, dispuesta a casarse con un lobo o con un hombre (*LF, V*, p. 535).

Lo que destaca en el poema es la propiedad transitiva del goce en la continuidad abierta por el abismo voluptuoso entre los seres, de un modo semejante al sacrificio. En el texto marosiano, el retardo o la prolongación de las sensaciones, las demoras, el desfallecimiento, la concepción repentina y en definitiva, todas las involuntarias reacciones del cuerpo erótico, señalan la voluptuosidad como un poder, tan arrasador como oscuro, al que no es posible sustraerse: allí la violencia ciega del instinto y la consciencia de la muerte se dan la mano:

El arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos. Desfallece nuestro corazón frente a la idea de que la individualidad discontinua que está en nosotros será aniquilada súbitamente (Bataille, 2005, p. 21).

La lengua erótica marosiana, a diferencia de la intrincada construcción narrativa de Brontë que prepara minuciosamente los deleites de la crueldad y la venganza, se complace en la intermitencia de la insinuación. La variedad de términos que proliferan en los textos de di Giorgio para significar la cópula y otras aproximaciones sexuales no deja de ser sorprendente, y permite entrever la importancia de los matices que vinculan la sexualidad no solo con la muerte, sino con la reproducción, con la risa, con el grito, con lo sagrado: *deshacer, desprender, entregar, desarmar, copar, casar, ceder, trozar, cazar, devorar, engullir, topar, zarpar, hozar, hurgar, desbaratar, rodear, husmear, serpentear, colmar, aplicar, trabajar, laborar, hacer, sorber, reverberar, trepidar, asar, abrasar, tremar, etc.*

La intermitencia actúa de modo que lo que queda librado a la nostalgia es captado por el deseo de la continuidad que de pronto todo lo incendia y lo trastorna: “Tal vez es

nostalgia, esa leve lluvia sobre los seres y las cosas. Tal vez estoy sentada en la sala mirando un eterno álbum. Pero hay un diablo, rojo como un ají, un icono erotizado, que me enhebran y dirigen” (NDM, p. 146).

El erotismo marosiano reinventa el erotismo tradicional, atado también a la dialéctica de prohibición-transgresión, pero desde una mirada que pone al cuerpo femenino y su experiencia singular como epicentro de devenires y transformaciones, en la agonía mortal o voluptuosa que confunde el cuerpo con la lengua, y la lengua con el cuerpo. Aquí el Mal, no se presenta en el crimen sádico-perverso que goza en la destrucción del partenaire, sino en la disposición perverso-polimorfa infantil que goza irresponsablemente en cada pliegue en que la lengua horada la *hiancia* de lo no interpretable. La materia con la que está tramado el erotismo marosiano va más allá de lo temático figurativo, lo imaginativo funambulesco que atrae irresistiblemente, la confrontación de los códigos de la que hablaba Barthes: “todo lo que existe está erotizado, tiene un relámpago visible, o no, permanente. Un rayo que no cesa. Con ese rayo tramé *Los papeles salvajes*, los *Misales*, el *Camino de las pedrerías*, la *Reina Amelia*, y tramaré lo que vendrá” (NDM, p. 145), acota sabiamente la poeta. Incontestable como toda fuerza natural, este rayo atraviesa la lengua, los lenguajes y deja a quien escribe en la posición de quien contempla impasible, dice: “La retama amarilla, estrellada, y las estrellas, floridas; cae un pliego, rueda por las ramas/y va al suelo, leo:/No investigues, /no preguntes, no insistas. /Apúntalo en las ramas” (*LF*, *V*, pp. 533-534).

6.4. *Diamelas a Clementina Médici: El deseo de ver lo ausente*

En una obra poblada por fantasmas y presencias donde pululan sin pausa antepasados, vecinos y parientes muertos o perdidos de todas las edades, y otra enorme fauna de criaturas espectrales, *Clementina Médici* es el único fantasma de “carne y hueso”¹²⁰.

Como apunta Silvio Mattoni (2017, p. 247), el carácter de *memorial* de este libro “revela la importancia del luto, y del sentimiento de duelo, en una obra que parecía más bien animada por imágenes vitalistas”. Son diversas las razones por las cuales este libro resulta único en el conjunto de *Los papeles salvajes*. Por única vez de forma evidente, la poesía de di Giorgio, se reclina sobre un motivo único como hilo conductor, al tiempo que

¹²⁰ Parte de este apartado retoma algunos puntos y continúa nuestro trabajo “Inventar la muerte, vislumbrar la eternidad. La epifanía de lo imposible en *Diamelas a Clementina Médici* de Marosa di Giorgio” (Canseco, 2010).

convoca todos los recursos de su escritura, lo que permite que este libro condensado y breve, reúna multiplicidad de figuras.

El *anacronismo*, como recurso privilegiado de configuración del no-tiempo de la experiencia cobra especialmente en este libro un sentido ultramundano. Los motivos clásicos son convocados con discreción, no tanto como máscara o alegoría, sino que, despojados de su trasfondo mítico, se ofrecen como excusa de la fábula: ficción del viaje de ultratumba detrás de la amada sombra (¿conversación final o eterno arrobamiento, diálogo infinito del poema?). Un papel central tienen también: a) la *aflicción* que suplanta, según Barthes (2009, p. 119) la simple emotividad del duelo, b) el *fort-da*, el juego repetitivo y espejante de presencia-ausencia, c) la *supervivencia* como huella fósil de la imagen. Marosa no lleva un diario (al menos conocido) sobre la muerte de la madre ni intenta pensar sobre ella a partir de una única imagen, sin embargo, algo de la intimidad del duelo barthesiano permite un contrapunto entre la reflexión y la poesía de *Diamelas*.

Marosa publicó una primera versión más breve de *Diamelas a Clementina Médici* en 2000¹²¹, en homenaje a su madre que había muerto en 1990. Había vivido con ella en Montevideo desde que ambas habían dejado la ciudad de Salto en 1978, tras la muerte de Pedro di Giorgio.

La poderosa sideración de la figura materna cobra aquí, finalmente, un nuevo significado. El *significante* por excelencia en la vida de la hija, la fuerza vital materna, ha desaparecido de la forma que más importa: materialmente¹²². Todo lo que en *Los papeles salvajes* pertenece al sueño y a la maravilla, solo es posible porque hay un cuerpo que lo sueña y lo sostiene. Frecuentemente en sus entrevistas la evoca como una figura

¹²¹ Los primeros catorce poemas de *Diamelas*, que se dieron a conocer en calidad de inéditos, aparecieron en el *dossier* de *Diario de poesía*, 34, (García Helder, 1995), mientras que el libro completo apareció en la primera edición de *Los papeles salvajes* de Adriana Hidalgo en 2000. El largo proceso de elaboración del libro, desde la muerte de Clementina hasta a la primera edición de *Diamelas* en 2000, nos hace suponer que la autora realizó para ella una meditada y depurada selección. Comparando las dos versiones, la original y la ampliada, creemos entender que la primera selección de poemas representa más fielmente la unidad distintiva que probablemente quiso imprimir la poeta al libro: austera y contenida en su brevedad, sin dejar de ser ferviente. Póstumamente, en la edición de 2008, *Diamelas* se amplió notablemente con el agregado de una cincuentena de poemas (casi el doble de lo publicado hasta entonces). La calidad elegiaca de la voz poética dirigiéndose a la madre ausente ante el descrédito de su muerte que le daba al libro un ritmo ágil e intenso en su levedad ensoñada y trágica, parece por momentos interrumpida por pasajes de angustia llana y áspero desencanto. En este apartado señalamos con un doble asterisco (***) los poemas y fragmentos que fueron agregados en la edición de *LPS* (2008b).

¹²² Kildina Veljacic (2017, p. 269) en “El duelo materno en la encrucijada de *Los papeles salvajes*” menciona una anécdota que narra el cineasta Ariel Mastandrea en el documental *Marosa di Giorgio. El ruedo en flor* (2015). Según Mastandrea, preocupados los amigos porque Marosa rehuía rotundamente el acostumbrado contacto social luego de la muerte de su madre, le enviaron una esquila a la que la poeta respondió con una breve carta en la que declara: “De a poco iré reubicándome en esta nueva y desconcertante realidad. Yo nunca pude ni quise salir del ruedo en flor de mamá; de ella deriva en gran parte, todo lo que traté de escribir”.

determinante para el destino de su escritura: “mi madre fue importante para mi escritura. Ella escribía poesía y humor del más allá (...). Mi madre era una sensitiva: una extraña poeta que no intentó escribir, bailarina inmóvil que dibujó una finísima, extraña, perturbadora danza” (NDM, pp. 52 y 54).

Dentro del conjunto de la obra, la madre ausente de pronto abisma y amenaza, más que cualquier otro espectro del pasado (abuelos, padre), la lógica imperturbable del universo de *Los papeles salvajes*. Esta ausencia (más bien, la figura de su retiro) reaviva intensidades anacrónicas: principio y fin se trastornan y quedan en carne viva los nervios de la temporalidad marosiana, expuestos a una razón lingüístico-cronológica que no había sido tenida en cuenta hasta el momento. En el paso a la escritura, todo esto, adquiere un *ritmo* que si bien no es ajeno al conjunto de la obra, se resignifica en contrapunto con una nueva conciencia: la *aflicción*, angustia que se prolonga indefinidamente más allá del concepto psicoanalítico de duelo. Tal *aflicción* puede ser caracterizada como el derrumbe del sentido ante la angustia: el “*ella ya no está*”, deviene opaco, sin adjetivo: se vuelve “*insignificante* (sin interpretación posible)” (Barthes, 2009, p. 89):

O no sé, me derrumbo. A lo mejor sólo estás en el suelo. Amarilla y chiquita. Y yo no sé cómo estás.

Mamá, quisiera besarte.

Hace tanto que no te veo,

que no vienes por acá. (DCM¹²³, p. 624) **

Si en los libros anteriores el mundo no deja de fructificar, de auto-engendrarse, es porque existe una *función* materna (que no es nunca el estatuto de “la Madre”), que garantiza el “brotar” de la poesía. *Madre, mamá, ella*: una y múltiple, todas y la única; la propia, siempre otra, el siempre inaccesible origen desgarrado. Si hay una “escena primitiva” en *Los papeles salvajes* esa escena es femenina, maternal, parturienta:

Te imagino dando a luz a tus nenas, Nidia y yo. Joven mujer escindiéndote. Pero ¡qué milagro es!

Y el día final, el vestido azul, la definitiva mano.

Yo creía, no sé, iba a nacer de nuevo bajando por tus bellas piernas, o te iba yo a dar a luz. Se me cruzaban las cosas, todas.

Creí íbamos a huir del sanatorio. Juntas y a vivir (DCM, p. 590) **.

Ahora el uróboro reinicia la vida, la serpiente se muerde la cola: el principio y el fin se confunden en absurdas conjeturas que desorientan la linealidad del tiempo. La muerte, siempre presente entre los tópicos de la obra, sobre todo como amenaza de la violencia

¹²³ Si bien la figura materna está representada ampliamente en la sección que abarca *La falena* y *Membrillo de Lusana*, hemos decidido en este caso, dar protagonismo absoluto a un solo libro, por su densidad significativa dentro de la obra y su distancia temporal respecto a los anteriores. Salvo una excepción los poemas citados en estos apartados corresponden al libro *Diamelas a Clementina Médici*.

erótica, adquiere aquí, la carnadura tangible de lo irreparable. *Diamelas* pone en el centro de la escena el diálogo entre la voz poética y la sombra, en el que una superposición de finas capas de realidad permite intercalar el tiempo de la conciencia desgarrada y el tiempo sin tiempo de la imagen poética.

Si hay en el duelo marosiano un fondo mítico que se articule como fábula, este es el de la travesía inversa de Deméter-Perséfone, porque aquí es la hija la que busca a la madre, la que necesita traerla de la muerte para que siga reverdeciendo su jardín salvaje. En este sentido, la lógica de *Diamelas* no se sustrae a la lógica pagana del *conte de fées*: parece un trato justo para la madre sumarla al panteón de los lares como reina indiscutida para evitar asimismo que ese mundo se extinga:

Mamá, no te abandono;
estoy sentada siempre junto a las plantitas que te acompañaban.
Anda una mariposa; desde aquí la veo; pasó una golondrina; y tú catalogas todo como siempre.
Te veo las pequeñas manos.
Los dedos eran junquillos y en sueños parecía que sufrían.
Pasan ahora en vuelo tu pelo negro,
tu sonrisa apenas,
tu vestido de novia corto y rosado
y tu voz lila (*DCM*, p. 625).

La eficacia de la fábula se apoya en la insistencia de la evocación que no cesa, al igual que la espera y el deseo. A cada instante la voz poética pronuncia su expectación o su compromiso: “mamá, no te abandono”. Un recurso que está presente en toda la obra y la caracteriza, aquí se intensifica y se torna más clásico que visionario, y en tanto *anacronismo* pone a disposición sus materiales: el tiempo cronológico escindido, múltiples temporalidades no marcadas, duración kairológica, ensoñaciones, proyecciones, deseos y recuerdos:

Miro al lecho y nunca estás.
Al sillón y no estás.
Entonces, llevo los ojos hacia afuera, a los ramajes. Y tú empiezas a vivir a través de mí.
Y vienen los gorriones musicales. Papá está cantando con ellos. Oigo su canto, bello y triste. (...)
Porque nos ve juntas.
Pero así (*DCM*, p. 590) **.

En *Diamela* se cumple la transgresión de los tres tiempos de la “noche sexual” quignardiana que provee claves de lectura reveladoras del sentido poético del libro (que, como ya sabemos, no necesita ni quiere más explicación que el goce estético-erótico del texto): la retroversión imposible entre generaciones (la hija como madre de la madre), el retorno de los muertos mil veces pergeñado, la escena de la concepción (reemplazada aquí por nacimientos reiterados y la hipótesis de una concepción virginal que garantiza el

estatus divino). Esta forma particular de anacronismo señala que no solo Clementina ha muerto (nuevo dato de inexorable realidad biográfica), sino que el origen desgarrado que funda la poética, sufre una nueva sacudida: lo primero que se conmueve es el lenguaje como umbral de lo *anterior*,

Estoy sentada en el lugar de siempre, en el mismo sitio. Esperando vengas.
Con el vestido azul, el collar y el abanico.
Virgen de las tardes de mi vida.
En tanto arda la estrella vespéral envuelta en lágrimas que hará nacer los lirios, cirios,
setas rojas y de color rosa.
Mamá: ¿eso cómo se llama? Y aquello, ¿qué es?
Enséñame mamá. Ayúdame
en medio de esta tarde oscura.
en medio de esta noche fría. (*DCM*, p. 588).

Si la búsqueda imposible del origen, su inquietud sexual, perturba desde siempre el alma poética marosiana, de pronto esa búsqueda y esa inquietud se intensifica y se confunde, se *aflije*. Barthes en su *Diario de duelo* evoca en este punto a Winnicott cuando señala la aflicción como *el miedo* irracional y terrible a “*lo que ya ha tenido lugar*. Pero, cosa más extraña: *y que no puede volver*. Y es esa misma la definición de *definitivo*” (2009, p. 170):

Pescaron una mariposa de varios metros; venía envuelta en un tul plateado, pero éste se desvaneció en el aire. Y se vio a la mariposa sonreír tristemente por lo que acontecía. Sus ojos eran como los de una muchacha o un muchacho. Y tenía treinta y dos dientes de marfil purísimo.
¿Volverla al agua? Pero, sin el tul? Acaso ella, lo recrearía?
Era una mariposa enorme, fuerte y liviana, era asombrosa y parecida a ti. Era tú misma. (*DCM*, p. 630).

Este, sin embargo, no se trata de un duelo “normal” (“malestar sin chantaje posible”, como lo define Barthes, p. 101). Lo que sublima *Diamelas*, es más bien la intensificación y la prolongación, en el plano de lo real, de un duelo más largo y duradero, o más bien de otros duelos escópicos que prolongan el primero, el elemental: el abandono del vientre materno, la pérdida del mundo silvestre para ir a la escuela, el abandono del campo por el pueblo, la pérdida de la pequeña ciudad (Salto) a cambio de la mayor (Montevideo), y finalmente, el último sello: la madre misma, que hasta entonces ha sido el *fil rouge* de todas las otras escenas de duelo y de toda su poética. Marosa no vela solo a la madre, vela también su paraíso, el jardín encantado de la infancia del que nunca se ha desprendido: en la pira funeraria arden sus “papeles salvajes”. El mundo se tambalea: tanto el fundamento real como el imaginario son amenazados por la desaparición:

¡Qué tremendo cuadro!
¡Qué noche inmensa y definitiva!
Tendría que arrodillarme para siempre.
Tendría yo también que dejar de vivir (*DCM*, p. 591) **.

Pero el amor, el dolor y el miedo de la muerte ajena y de la propia también se expresa como afición necrófila cuando el yo poético declara: “Mamá, ya estoy rondando tus huesos blancos, los adoro, es esa una cueva de lirios. /Y no hay nada como eso” (p. 599).

Este saber sobre la muerte, deja de ser un “saber prestado (de la filosofía, venido de los otros)” que es reemplazado por la “domesticación radical y *nueva*” de la conciencia de la propia muerte: “yo también moriré *para siempre y completamente*” (Barthes, 2009, p. 131).

El interrogante de una muerte que no acaba de delimitar su alcance y su realidad posibilita la fusión entre deseo y memoria, presente y pasado, realidad y alucinación y, antes o después de la palabra, madre e hija. Esta fusión abre una brecha en el sentido que devela el insalvable vacío entre la imagen y su deseo. En ese estado de comunión gozosa y angustiante, el poema deviene *epifanía de lo imposible*; gesto ambiguo, dichoso o inquietante, de lo que siempre “queda por decir”:

Y los días de verano en torno al 6 de enero. Los árboles oscuros, frescos, y otros de colores.
Y nosotras con juguetes.
Y tú, ojos negros y piel nívea.
Greta Garbo de jardines,
un vestido gris, sandalias finas.
Y eso que me decías de ti y de otros años,
tus noviazgos celestes y dramáticos.
Hay algo que no puedo decir.
Algo insondable que se queda por decir (DCM, p. 592) **.

El duro tránsito de la muerte hacia la nada de la ausencia se torna un pasaje entre lo real y lo soñado que pretexta innumerables metamorfosis para no desaparecer. En *Diamelas*, vida y muerte, gozo y horror, dos aspectos menos antagónicos que complementarios, conviven creando una ilusión de realidad en la que el amado fantasma está permanentemente volviendo a la vida bajo máscaras distintas, como la *imago* (imagen obsesiva del muerto), como *memento mori*, recordatorio permanente de la ausencia. Los nombres adquieren aquí el grado de “fórmula patética”: “querido cisne”, “mi bella durmiente”, “hada de los robles”, “ama jardinista”, “reina de las bellas”, criatura alada en su metamorfosis final. Como sea, el amor filial reconstruye, desde el lenguaje poético, el paraíso de la reunión definitiva, la retroversión imposible del tiempo: “Yo sé que estás acostada, con las manos en el regazo. Esperando que yo llegue y te diga: Levántate y vamos” (DCM, p. 625) **.

El poema no solo desmiente la muerte; el yo hace planes, proyecta triviales acciones que contrastan con la solemnidad y la pompa que amerita la dignidad celeste de la madre. Se presentan como estrategias de distracción para retener a la que se ha ido:

Si estuvieras aquí. Pero, sí estás, digo, sí... Iríamos por las veredas a comprar algo, ¿Agua colonia? ¿Un jabón en rosa suave rodeado por unas puntillas?

No sé. O algo para comer. “Algo chiquito”, tal pediste un día. ¿Qué era?, ¿un bombón, un huevo de codorniz? lo que querías comer.
Imagino un óvalo y lo izo en el muro. Estás en el óvalo. Como antaño, antes que yo naciera.
Vestido negro y casi actuando.
El sombrero.
Un ramo florido.
Y ahí, en el ramo, oculto, pero a la vista, hay un amoroso huevo de codorniz. (DCM, p. 587)

6.4.1. Deseo: El milagro interminable

El poema que abre la serie es ya una anticipación del gozo del reencuentro; inaugura el recorrido por la intimidad de la memoria fabulosa y por esa ida que no termina de acontecer: “Sea donde sea, sé que me estás esperando, allá en lo hondo de la casa de las quintas, con sus cordeles de sol y luna, su pobre y extraña maravilla” (DCM, p. 585).

De antemano, el yo poético afirma la certeza del reencuentro, incluso “añade el lugar donde la espera que apunta al porvenir se ha fijado en la distancia de una casa lejana” (Mattoni, 2017, p. 249). Aquí, el tiempo y el espacio, aparecen delimitados como *ritmo*: dan el tono del libro, como canto o como danza al que se acompasa la espera del reencuentro. El yo lo sabe de antemano: se arma de paciencia y se encomienda al Eros de la dilación. En *Diamelas* con especial énfasis, se construye el *ritmo* a partir de una coreografía de figuras del reencuentro y de la espera, de la intermitencia entre la desaparición y la aparición: juego elemental, *fort* (se fue), *da* (ahí está), en el que no solamente el objeto amado se escinde hasta desaparecer para ser luego redescubierto, sino que la voz poética también procura “desaparecerse” a sí misma, borrarse en el sufrimiento y reaparecer en el gesto amoroso del poema. Como señala Blanchot:

Aproximarse juega el juego del alejamiento. El juego de lo lejano y de lo próximo es el juego de lo lejano. La indecisión es lo que aproxima lo próximo y lo lejano: ambos no situados, imposibles de situar, nunca puestos en un lugar y en un tiempo, sino cada uno en su propio hiato de tiempo y de lugar (1999, pp. 100-101).

De igual manera, simétricamente, finaliza *Diamelas*, ante la certeza de un pasaje constante, un *hacia* sin clausura que no podría terminar porque “esa ausencia no deja de empezar cada día” (Mattoni, 2004, p. 113):

... Yo te busco en las tacitas y el jarrón. Ese jarrón en un liviano celeste puro hueso.
Pero, ahí no estás, fantoma inocente
y madre desaparecida
y brezal de la princesa.
Yo me aferro a tus rodillas,
a tu cintura sacra,
de dónde me desprendí un día
para quedar entre tus manos blancas.
Y ahora, ¿qué?
vuelve y vamos juntas

por la noche oscura
por la luz del alba.
Dirán: Ahí va una hija con su madre
y una madre con su hija,
hacia el nunca más. Hacia (DCM, p. 643).

La transitividad interrumpida del adverbio, reinaugura el juego de los posibles, vuelve a abrir la puerta al amado fantasma: ya desaparecida, empequeñecida y etérea, Clementina Médici puede habitar cualquier rincón: también las páginas del libro-homenaje. Tiempo y espacio se condensan en un solo punto, en un único cuerpo-alma: ya no solo una hija con su madre sino una sola madre-hija.

Si bien la presencia materna que gravita permanentemente las páginas de *Los papeles salvajes* se rodea de un halo místico nunca del todo esclarecido, es en *Diamelas* donde la mujer desmiente su naturaleza terrenal y doméstica de esposa-progenitora, y adquiere definitivamente un carácter sagrado. La figura de Clementina-madre se reviste de una gracia inmóvil que la ubica en el centro de la escena, cuyas imágenes se arremolinan en torno suyo sin tocarla: “Tú tendrías una aguja o una revista. /Pero como siempre parecías estar haciendo nada. /Parecía que estabas en el cielo” (DCM, p. 586).

Clementina no es la madre que cumple un rol tradicional. La figura materna aparece desplazada de los significantes acostumbrados de amor maternal, abnegación y protección. Como diosa-reina-madre de ese mundo primitivo, es en cambio, una criatura inescrutable cargada de una energía sensual que determina el movimiento de los astros: es una diosa multiforme, “Virgen de las tardes de mi vida”, la llama la hija, o puede ser también una reina intocable como cuando advierte: “algún audaz te roza los dedos y cae fulminado (...) Y dicen todos: Ella es la reina. No se le puede rozar ni la mano” (p. 622)

La angustia del origen como “noche sexual”, se exalta ante la desaparición de la madre, que no solo no se resuelve sino que se abisma más profundamente. El permanente oscuro enigma de la concepción (siempre obscuro, violento y recóndito), queda sin respuesta y se multiplica en hipótesis que refuerzan el mito de la concepción virginal, mágica e inmotivada.

Esta criatura femenina inmovible, asiste a los cambios o los genera inconscientemente, abandonada a su destino de deidad instintiva que no se sabe a sí misma generatriz de aquello que la rodea. Ante lo inexplicable, la mirada de la hija solo puede ser de absorta y conmovida devoción:

Llueve.
En las tinas se están elaborando sapos y más plantas.
Oímos el borboteo. Te miro y miro la sucesión de los milagros. Aunque es noche cerrada, todo se sigue viendo. Estás en el sillón, blanca como el pan y como el nardo (DCM, p. 586).

Clementina parece no reconocer en su cuerpo el signo de esa maternidad que termina siendo otra forma de la gracia divina, bullente de novedad, y se desplaza libremente por ese mundo que inaugura con su presencia. Su condición la convierte en depositaria de la sabiduría, resguardo de todo conocimiento posible en ese mundo de revelaciones que se conservan como “infancia” o como no-saber iniciático, indecible misterioso del mundo: “Esas flores rosadas, estrictas como manos y con un solo dedo. Tú me dijiste el nombre bromelia un día, como quien hace estallar un sello” (*DCM*, p. 600).

Este tipo de circunstancias proliferan a lo largo de *Diamelas*: la madre no explica el mundo, lo revela como milagro con apenas un susurro: “Y siento esa llovizna mágica — la de tus murmullos— que constituyen la vida” (*DCM*, p. 630). Su omnipresencia en la vida de la hija garantiza su testimonio maravillado como fuente inagotable de la fábula:

Mientras hablas, un bulbo se remueve y crece (...) y como siempre lleva tu marca: Clementina. Médici.

Porque la hiciste tú, tú la hiciste! ¡Eres tú quien hace las flores! Con tu cuchillo de cocina, plateado y fino. Tu tijera negra. Laboras lo hondo de la tierra. Y en la luz haces aparecer los lirios (*DCM*, p. 585).

Esta fascinación contemplativa distancia permanentemente a la hija de su objeto de deseo. La voz de la hija del poema, tendiendo un puente entre recuerdo y presente, no desconoce la juventud y la inexperiencia de la madre:

Desde mis pocos años yo veía los tuyos como algo serio. Ahora sé. Sólo eras otra niña pasando por el patio de la casa. Pero tú tenías algo gris, sombrío, y blancamente sombrío, como si desde dentro de ti saltaran nardos (*DCM*, p. 607).

Esto, sin embargo, no amengua la intensidad de la fascinación sino que la resignifica en su valor subjetivo. La juventud de la madre no equivale a un defecto que pueda corregirse con el paso del tiempo sino más bien a una virtud de inmovilidad eterna: “Tus ojos de veinticinco años (fueron los de siempre), negros y profundos”. Frente a la certeza que cree conocer perfectamente a su objeto de deseo (su mirada, su voz, sus gustos y aficiones), es posible advertir, sin embargo, el carácter incómodo de esa zona siempre inexplicada y desconocida de la propia madre, que la *distancian* y la *distinguen* del resto de los mortales. Como imagen sagrada, la madre está “separada” del amor terreno en tanto encarna el misterio “sombrió” de lo innominado e inspira, más que el apacible, familiar afecto, la aversión sutil de un extrañamiento místico.

El suceso extraordinario del milagro, aún en su cotidianeidad, adquiere un carácter impenetrable en la imposibilidad de retener en él la esencia de lo nombrado: es lo imprevisible del instante soberano desligado de todo vínculo. Lo *milagroso* “es lo imposible,

lo que no se resuelve en nada” porque se presenta como “no subordinado a un proyecto ni a las demoras (...) de lo posible” (Lorio, 2019, p. 325). Esta soberanía del milagro es convocada en cada poema de *Diamelas* que afirma la prodigiosa existencia de una madre como Clementina.

Esta maravilla trasciende el ámbito del recuerdo para convertirse en una opción de lo real desde la mirada del yo poético, atravesada por la contingencia de su infancia asombrada. La relativización de esa realidad ilusoria, es apenas un aspecto más de la personalidad de la hija-niña que escudriña en la imagen-infancia el vínculo entre la madre, el tiempo y el vértigo interior que la abisma y la separa del mundo:

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.
(...)
Entre las otras niñas y yo hay un abismo.
Nunca pude entender lo que ellas hacen.
Nunca pude salir de mí misma (DCM, p. 638).

La misma nobleza extraña que separa a la madre del mundo y la distancia en esa suerte de santidad perturbadora, también afecta a la hija que no puede sustraerse de la sideración materna sobre su propia vida:

(...)Yo voy a la escuela. Llevo un delantal demasiado breve. Y los rizos demasiado largos. Me da temor este atuendo y no me atrevo a reclamar. Me baso en mis deberes que son perfectos.
Y salgo a los gladiolines. Las varas azules, negras, rojas, me alumbran sucesivamente el rostro, como si fueran cirios del altar.
Y yo una santa —pequeña y rara— que se hubiera decidido a transitar (DCM, p. 637).

La escuela, el aprendizaje de las primeras letras está para siempre ligado al amor materno. Ante su ausencia, todo arde y se consume en la pérdida de la voz (del *grano de la voz* querida), se disemina en las imágenes, inmovilizada para siempre en una fotografía familiar o en la conocida caligrafía de dedicatorias amables, en los viejos libros de lectura, los manuales de primeras letras y las novelitas juveniles:

Tu voz incomparable, opaca.
Tu voz parecida a la de ninguna. Esa es la felpa que tengo en mis oídos y anda por todo el aire de la casa. Esos trazos irrepetibles, únicos. En la página preliminar de *Marta y Jorge* (Constancio Vigil), y de *En familia* (Héctor Malot): *A mis hijitas... para que la blancura de su corazón...*
Otra vez quiero ir a la escuela. Quiero aprender esa letrita.
O copiarla cien veces hasta saberla, sentada sola en medio de un jardín (DCM, p. 592)**

La lengua está tan profundamente arraigada al origen sexual y a la madre, que el vértigo de la muerte pone en abismo la escritura más simple, la primera, y contrae su sentido hasta

hacerlo desaparecer. Ese es su síntoma, su aflicción y su espanto: la pérdida de los nombres que arrastran la lengua hasta la *insignificancia* de lo inanalizable:

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 esta palabra críptica y no se puede. Giran en torno a mí las dos tapas de nácar, idénticas e inasibles: Ma-Má. (DCM, p. 631)

En tal sentido, el misterio es lo *insignificante* por antonomasia y en *Los papeles salvajes* todo el misterio se manifiesta como el retiro del sentido hasta un *anterior* inmemorial e inanalizable. Mas la escriba actual de los poemas asume retrospectivamente, en la tarea de rescatar el tiempo imposible *de los años de la magia*, un destino. Esta vocación de escribiente y testigo privilegiado se repite luego en *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici* con idéntico sentido de guardiana de la memoria familiar de los muertos, cuando la voz poética, nuevamente anuncia:

Pasan muy arriba los halcones, gritan los teros. Tú abres la neblina como si fueran coordinados. Yo te miro, chiquitita, entre las lilas; no me ves. Soy tu escriba; vine en tu imaginación desde Italia (“misteriosa Italia griega, y ya para siempre perdida canta”) (PMA, p. 647).

La escribiente reconoce en la escritura fúnebre de *Diamelas*, y en el todo de *Los papeles salvajes*, una tarea futura en la supervivencia de lo inmemorial de la imagen (Didi-Huberman 2005b, p. 65), el insistente retorno de *lo anterior*, el presente escrito en el pasado que vuelve: no la mortaja luctuosa sino el capullo, más intemporal que germinal, de la guarda definitiva. Cuando piensa en la madre, en sus paseos de compras o sus banales labores, contrastados y envueltos con la dignidad divina de su nombre (*Clemen, mamá*), advierte: “Aún no lo sabía pero yo ya estaba haciendo su nido y el de los otros, con ramo de bromelia, hierbas extrañas (de las que usan los pájaros), oro en pelusa y salvajes papeles” (DCM, p. 617) **.

Incluso esta revelación retrospectiva del sentido de toda su escritura como duelo es, desde el inicio, una afirmación de *Los papeles salvajes* como escritura fúnebre en el sentido de la “afirmación de la vida hasta en la muerte” batailleana. Este obstinado vitalismo requiere del tamiz de la mirada asombrada para abolir la trivialidad de los quehaceres más pedestres y elevarlos al estatus (a veces cómico) de una experiencia extática. Al momento en que se instaura un nuevo orden de lo natural, todo se transfigura por un deseo de perfección lujosa, que lleva la mirada hacia un instante de cautivada maravilla,

Aquí la gente sólo hace y dice estupideces.

En tu sitio hay un jabón, una magnolia con resplandor de astro.

Estoy mirándote las medias, los zapatos, el sacón granate con el botón de níquel con que

me llevaste a la escuela por primera vez.
La maestra te miró admirada.
Y el vuelo del milano (DCM, pp. 589-590).

La dignidad materna, su delicadeza e inteligencia soberana nunca están en cuestión; como dice Barthes hablando de la propia madre (2009, p. 266): “no se habla nunca de la inteligencia de una madre (...) pero es todo lo que nos permite vivir soberanamente con un ser”. El mundo se repliega en el duelo, se reduce a la incomodidad de la ausencia de esa delicadeza o inteligencia que ahora falta. Frente a la pérdida, “el duelo sella al mundo a lo mundano, de irrealidad, de inoportunidad” (Barthes, 2009, p. 138) y el mundo se torna vulgar y deprimente. Solo volver a la figura, reivindicarla en su singularidad, parece al menos transitoriamente, conjurar esta contrariedad:

Mamá ¿cómo te apartaron de todo? ¿No tienes más una oportunidad?
Veo tu aristocrática letra en un libro: Clemen Médicis de di Giorgio.
Sé que querías ser una protagonista, una heroína.
Y así fue sin darte cuenta. Sólo por estar. De la manera tuya. Sólo por tu presencia.
Ahora corro, corro y corro, sin poder alcanzarte.
Ahora, no sé ya (DCM, p. 632) **.

6.4.2. Sagrado manjar y banquete último

La aflicción de la ausencia interminable, la llana consciencia sin prerrogativas, trastorna de pronto todo el sentido de *Los papeles salvajes*. Sin embargo, al mismo tiempo, la elaboración poética de esta conciencia salva el conjunto de la obra como ritmo-sentido. Como señala Meschonnic, la escritura poética, en tanto sentido desconocido, se revela como el presente de un futuro que no llega a avizorarse pero que resuena como *ritmo*; anticipadamente hace el futuro imprevisible del milagro que no se asimila nunca a un saber sino más bien a un sabor, al saboreo de una felicidad futura,

Mamá y las tías miran hacia adelante, al porvenir, como si aún fuesen niñas.
Y los potes de fino talco con las tapas abrillantadas. Delante de la puerta hay dos pinos. Y hay algo misterioso en nuestras vidas. Esa lámpara marcha con zumo de ciruela.
Y boyá en la sopa una rosa roja, que, a ratos, hace “tic” y está muy activa. (DCM, p. 636).

El misterio nunca esclarecido de la imagen hace el sentido poético como ritmo: no hay más explicación que su sola presencia, su aparición que conjura la muerte y el olvido en un mismo poderoso gesto, como señala Didi-Huberman (2005c, p. 197):

Las imágenes son nuestras supervivientes: no sólo porque se mantienen ante nosotros más allá de una muerte pasada sino también porque nos suscitan, nos estremecen, nos abren más allá de toda vida —y, por tanto, de nuestra propia vida— presente. En eso, supervivencia e infancia son inseparables.

La generación de imágenes del universo familiar garantiza su supervivencia. Ese brotar incesante es una expresión de lo sagrado que inicia la lengua simultáneamente con el

arribo de las cosas a ese mundo tribal en el cual la madre, diosa agraria en su reino primitivo, procura entre juegos y gestos cotidianos, la perpetuación de su estirpe:

Vi subir el sol, ¡cómo antes lo veíamos! Sin averiguar nada sobre él. Sólo era un tulipán diamante, un diamante lirio, que nacía, iba a la cúspide y volvía a caer.

Y en ese lapso, dulcemente, pasaban las cosas (a veces, con miedo, sí). Hacías las comiditas en tu cocina. Yo podría contar los nombres, detallar todo, mas nada digo: eran hostias, alimentos sagrados y bullentes. Yo te miraba a través de la ventana y de un rosal; las rosas, granates, oscuras, místicas, también, como tu saco y tu alma toda. Yo te miraba desde las margaritas, cuando tú cocinabas en la eternidad (*DCM*, pp. 592-593)

En la materia vacía de la lengua se manifiestan los nombres secretos; en los fenómenos que sostienen la fe pagana de la mirada, se revela el tiempo kairológico del milagro (“ese lapso” indeterminado e inescrutable) que se vuelve balbuceante lengua infantil ante el banquete sagrado del amor, aquel que el diminutivo empuja a la región del juego, del alegre simulacro como una forma transgresiva de retrotraer la fábula al misterio del origen, (¿o es acaso, el origen del misterio?). El misterio de eternidad incommovible de la imagen (el gesto cotidiano y vulgar de cocinar pero ya eternizado, neutralizado fuera del tiempo y del espacio), no es, sin embargo, simplemente mudo o simplemente original, es más bien, el recomenzar incesante del amor materno en el *vórtice* del origen, como lo anuncia el milagro (que ignora toda ciencia) del ciclo imperturbable de los astros en el cielo o el del renuevo de las estaciones:

Al ver unas hojas de geranio y otras de malva, redondas, oscuras, frescas, me dije: ni es necesario, Clemen, que estén las flores. Sólo con evocarte, ellas aparecen, reina de las bellas, tú con tu cuchillito de jardín, plateado y fino, corres el telón de las primaveras y lo colmas de todos los frutos y las flores.

Y detrás hay siempre, un velo a áureo, melancólico, donde ruedan las uvas como lágrimas. Y ruedan las lágrimas igual que uvas (*DCM*, p. 602) **.

La admiración y el asombro son acaso los vértices por donde pasa la mirada antes de convertir en don sagrado la supervivencia de este paraíso autosustentable. El juego de la madre-niña-diosa que prodiga sus milagros, convierte cualquier rasgo pretendidamente insignificante en maravilla:

Mirada desde lejos, tu vajilla era chiquita, de muñecas. En aquellas cacerolitas picabas ají y papas del tamaño de pimpollos de rosa. Y con eso alimentabas a los cuatro?!

Por la ventana caminaba el sol, y un día se cayó en la olla. Hirvió hasta quedar rígido, y blanco, y brillante como un huevo.

Ibas por los dormitorios mostrándolo: — ¡Cociné al sol!!!

Y tenías una sonrisa pícaro,
un poco espantada (*DCM*, p. 620).

La miniaturización de ese mundo (y el juego que conjuga en la sorpresa la belleza y el espanto), supone una operación transgresiva que arranca el objeto de la esfera de la utilidad: los enseres parecen de juguete, el alimento es más bien etéreo, “las comiditas” resultan inmateriales o deliberadamente simbólicas, espirituales, son “hostias, alimentos

sagrados”, tan distantes de su mundanidad que ni siquiera pueden ser nombrados. Como señala Didi-Huberman, sobre las pequeñas figuras, miniaturas y juguetes, cada *forma* “posee sin duda virtualmente esta potencia de anacronismo, de genealogía, de memoria que reaparece” (2015c, p. 49). Estas pequeñas formas suponen necesariamente un desplazamiento, “regresan” porque son reconocibles en tanto simulacro de su doble útil, adulto, serio o verdadero.

Lo que “aparece” en las figuras en miniatura, en los juguetes, es la memoria de las generaciones a través de la memoria del objeto, capas de tiempos y de fábulas sobrescritas; en ellas la infancia *sobrevive* más allá de la infancia misma hacia un anterior inmemorial: es lo que las hace fascinantes y aterradoras. Lo que se pone en escena en *Diamelas* con la insistente miniaturización de la cocina de Clementina, es justamente la *inutilidad* del gesto, la soberanía de ese gasto inútil que niega la voluntad abnegada de la reproducción de la vida provechosa. (De ahí el asombro de la voz de la hija: “¡y con eso alimentabas a los cuatro!?”). La madre parece asegurar la reproducción de la vida y sin embargo, este gesto se sustrae continuamente a la seriedad penosa de los quehaceres mundanos: si ella es una reina, lo que hace es un juego, una pantomima, una broma o un ritual. Como figura ctónica, Clementina puede ser indistintamente, la hija perdida en la subtierra (como Perséfone), la madre arcaica (como Deméter), o Yambe/ Baubo, la que arranca una sonrisa a las mujeres en medio de la pena.

Sobre esta naturaleza enigmática y ambivalente de la figura de Clementina Médici, señala el crítico uruguayo Roberto Echavarren (2004):

La “madre” (...) es ambigua, contradictoria. Por una parte se presenta como censora, exige decoro, silencio, comportamientos dignos o serenos; por otro sugiere que la censura es una broma perversa, un maléfico chasco, una estratagema: se hace cómplice de las transgresiones o fechorías. La madre ve —aunque en ocasiones simula no ver—, prodigios vegetales o animales y es un prodigio ella misma.

Marosa es acaso hija de una diosa despreocupada e inaccesible, cuya naturaleza esquiva advierte que esa maternidad es apenas un juego infantil, o una consecuencia natural de la sucesión espontánea de las generaciones.

En el relato de las costumbres alimenticias de esta genealogía fabulosa la voz del yo reconstruye un mundo de sensaciones y prodigios que, tamizado por la mirada infantil, convierte los dones cotidianos en una celebración del asombro. La memoria está atravesada por el goce intenso de recordar lo imposible. El rito, el sacrificio y el juego están presentes en esta reconstrucción gozosa del ejercicio vital de la supervivencia, como cuando Clementina Médici, en su impostura sagrada, puede ser repetidamente epicentro del asombro en la vida de la hija: “Cocinas las honguitas, las papas de ruedas níveas. /Con

el aceite y el sartén mágico. /Yo te miro asombrada, cerca, de pie. Tengo ocho, cinco, dos años...”. (*DCM*, p. 591).

Entretanto, Clementina parece ejercer en los espacios del acontecer del milagro la disposición arrogante de la diosa generatriz, ajena a los avatares de la supervivencia, como cuando la voz de la hija recuerda: “No jugabas con nadie, ni con los dioses ni conmigo. Yo te veía absorta, inmóvil. Y hermosísima. /Nunca te miré comer, creo que no comías. Te vi tomar té... eso” (*DCM*, p. 587). El misterio en torno suyo no deja de causar estupor en la hija que conjetura secretas reacciones, misteriosos trances que si no explican a su madre la dejan más enigmática que antes: “nunca trajiste nada de las huertas. /Tal vez comías en un gesto apasionado y fino como en un orgasmo. /Pero no te veíamos. Solo aquel exquisito, invisible y maravilloso gesto de desprecio” (p. 612). Sin embargo no deja librada a la contingencia la conservación de su prole. Ella misma puede ser el alimento que prodiga el don de la existencia: “Arroz de madre, mamón oscuro, clara teta” (p. 629).

El comer se asimila con lo ritual en tanto la madre ofrece el alimento sagrado que asegura la supervivencia pero que ostenta asimismo la virtud del misterio. ¿Qué sustancias secretas permiten mantener ese mundo de prodigios alejados de la corrupción del tiempo? ¿Cómo mantenerlo a salvo de la destrucción de la memoria?

Los vegetales con que complementabas nuestra salud, el aloe, el saúco, la madreelva, el duraznillo, la malva, el llantén y el benjuí, te saludan desde esta mañana tan hermosa, dicen:

— ¿Cómo estás Clemen y cómo estás?

Con una vocecita, una sonrisa dulce, inmortal. (*DCM*, p. 625).

Cuando la voz del yo nada puede revelar de cierto prefiere dejar hablar a la naturaleza cuya voz inocente e inalterable restituye todo a un estado de virginidad original. La materialidad de ese mundo está atravesada por el hiato que distancia el presente y la memoria, para proteger su integridad inasimilable al secreto de la eternidad. Lo extraño o lo deforme son apenas lecturas desplazadas, una variante defectuosa de lo real visto bajo una lupa inclemente que no oculta su banalidad: “miro a la oveja que quedó clavada y entonces le veo los ojos. Son de vidrio rojo; de juguete. Y desde allí clamo: ¡Mamá! Esta oveja que nos trajo no está viva, no es de verdad” (*DCM*, p. 608) Sin embargo esta impostura de lo real a través del objeto miniaturizado, sustituye el lugar de la ausencia por otras máscaras que recuerdan la labilidad de ese mundo sin reglas: “Las muñecas, equivocadas, comenzaron a caminar (...) Dijimos: ¡No se dejen engañar! ¡Son sólo muñecas!” (*DCM*, p. 630).

Niña-juguete de su madre-niña, la voz de los poemas se advierte una extensión viva de aquella maternidad de juego y también ejercicio vital de una cotidianidad terrena

y apacible, cuya inmovible “normalidad” funciona como necesario soporte, el lienzo propicio para el bordado de la fantasía:

Mamá. Qué linda tarde.
Parece que estás.
Y yo vuelvo de la escuela y guardas mi delantal; me das un reto por poca cosa o nada.
Dices: —Toma tu té sin dejar gota. Y trae el pañuelo para bordar, los hilos de colores.
Hoy usa más el hilo...
Y los árboles se mueven dorados y luctuosos.
Y veo tu silueta de reina. Desubicada (o no). Que va al jardín y arregla una rama. Que junta fresias (*DCM*, p. 638) **.

Es en las escenas más cotidianas y domésticas, donde Clementina “parece estar”, su sola presencia promueve el salto: la inmersión instantánea en un tiempo *anterior* y no marcado que retorna intacto. La conciencia de la desaparición física de la madre es también la aceptación del retiro del sostén material de la mirada, de la imaginación, de la íntima trama de la vida que deviene grave acontecer ante la muerte. Sin embargo, toda aquella materia significativa del pasado no desaparece si se asume como herencia: la hija del poema puede aún jugar en contrapunto, *fort-da*, entre la pérdida irremediable y su recuperación fantasmática en la lengua del poema:

Cuando vi que te ibas, clamé, sin decir nada. Se va la telaraña toda, la urdimbre de mi vida.
Y no. La heredo yo.
Debo mantener los hilos. Cada cosa quédese en su punto.
La historia tan delicadísima, no se va a perder el álbum vivo.
Y así estoy alerta, trabajo siempre (...) (*DCM*, p. 605) **.

Las preguntas irresueltas de la infancia, distanciadas de su centro por el tiempo y por la angustia, permiten en el poema la intermitencia entre la suspensión maravillada que revive la experiencia pasada y la luctuosa certeza del presente inevitable que recorre las escenas cotidianas de renovada extrañeza. Silvio Mattoni (2017, p. 249) advierte esta tensión en el pasaje entre el momento epifánico del pasado y el discurso fragmentario del presente que no se recuerda simplemente sino que *retorna*,

Tales centelleos se dan en el presente, la convocatoria de fracciones de recuerdos que realiza la escritura, pero tienen un doble carácter: antes, en el pasado, fueron epifanías, apariciones de una intensidad absoluta e inexplicable, como imágenes de la experiencia intensa, son retornos más que relatos. La “sucesión de los milagros” sigue su ritmo y enlaza el momento epifánico de la infancia con el rapto de frases que le suceden y lo traen sin contarlos más bien cortándolo de una memoria trivial que lo borraría.

La voz de los poemas encuentra entre las cotidianas labores femeninas el camino del “retorno”. En estas tareas inexorablemente unidas al universo materno, emergen las figuras que representan la perfecta separación que las escinde a ambas de las penurias de los días mortales. Los recuerdos del pasado se condensan en figuras de *lo anterior* que se materializan en objetos distintos (tazas, flores, vestidos, jarrones, comiditas, ollas o

tijeras). Aquí la figura de la antigualla se actualiza en la presencia de estos objetos arqueológicos que guardan, capa tras capa, un anterior inmemorial, más antiguo que la infancia misma de la voz que rememora, porque lo que evoca esa figura se remonta, en este caso, a la trama apretada, indiscernible ya, de la historia que tejen todas las hijas y las madres que se remonta hasta el origen de los tiempos:

Tu tijera negra de jovencita, de tus labores; la que perdiste por años antes de que yo naciese. Y un familiar halló en los arenales.
Con ella hicimos los vestidos de la muñeca
y la horma de nuestras vidas.
Tiene dos piernas que parecen cuatro y unos redondos ojos que fueron impasibles cuando emprendiste el viaje!...
Está en la mesa de luz, quieta.
Con ella cortaste el alelí rosado.
Y juntas, con ella, cortaremos nuestra parcela de inmensidad (*DCM*, p. 602).

Pero ese mundo de ensueño y pesadilla no es solo de Marosa y su madre; es compartido con otras figuras femeninas tutelares que se entrecruzan hasta confundirse: abuelas, tías, primas. Estos seres indistintos comparten un código de complicidad que involucra los espacios domésticos, los rurales y la escuela, pero es sobre todo en la casa y el huerto donde se extiende su señorío. Sobre la figura de la madre y de la abuela se construye esa genealogía mítica que inaugura su nombre y su estirpe, y el principio del deseo:

(...) Madre Clemen, tú y tu madre Rosa, son las reinas. Me arrodillo; bajo los ojos e igual las miro.
Vuelvan de regalo,
vuelvan de verano,
con los batones floreados, las diademas (*DCM*, pp. 594-595).

El dominio de lo femenino ocupa a veces el espacio material e ideal de la cocina. Es este el lugar de las transformaciones donde el misterio y el asombro acontecen diariamente, y donde bullen las sustancias sagradas y secretas que reproducen la vida material y simbólica. En esos altares la voz del yo renueva sus votos de perpetua devoción.

Es a veces la abuela materna, tótem indiscutido de su estirpe, quién ancla el mundo del recuerdo a esa realidad inasible, traspasada de admiración por la mirada de la niña. El yo de los poemas es consciente de la imposibilidad de seguir la huella extraordinaria que estas presencias imponen con su autoridad incuestionable y arbitraria sobre las cosas que dominan:

Abuela Rosa y Rosabuela,
yo te celebro, te homenajeo desde lo más profundo de mi ser.
Los frascos del dulce, maravillosos. El dulce se desplegaba dentro como un vestido, un pavorreal. Oh, ese color granate y ese negro con tantas luces.
Pero ahora hay un hueco, un ábside, un rocío altar.
Pero ¿dónde están las frutas?
Las persigo con un cuchillo para cortarlas, abrillantarlas.
Mas no son iguales.

Las tuyas vuelan lejos con vestidos de cola, diademas de hadas. (DCM, p. 624)

La insatisfacción del deseo invade la voz de la hija cuando la huella de la madre sobreviene imposibilidad. El rastro de las mujeres de su estirpe es acaso irrecuperable e inimitable en tanto es lo irrepetible del juego profano de los días idos. De nada sirve seguir sus huellas; lo escindido solo persiste en el relato como el recomenzar de una imposibilidad y la repetición no tiene otro sentido que el fracaso que recuerda la singularidad de lo irrepetible,

(...) Con el delantal rosado, soy la cocinera.

Necesito dos hongos. Uno para poner en la olla, desmenuzado, que se disuelva, y de aroma y gusto. Dé bríos a la sopa. Y el otro, el más importante, misterioso, quedarán entero, brillante y afelpado, flotará sin límites, hará algo diabólico, endemoniado, para realzar la sopa: quizás en qué se transformará.

Pero, ¿dónde están los hongos? ¿Dónde los voy a buscar? (...)

En eso una voz dice: — Pero yo los tengo! Ven, ven! Los tengo yo!

Sí. Sí. Es la voz de mamá.

Entonces me echó a correr sin quitarme el delantal rosado.

Corro y corro perennemente sin encontrar donde están los dos hongos y mamá (DCM, p. 634).

En esa huella de perfección inalcanzable que encarna Clementina y las otras madres de la familia, el retorno de *lo anterior* solo es posible a través de ese mundo suntuario que no tiene paralelo en el presente ni podría tenerlo; solo lo irrealizable puede conservar en el poema la virtud de una verdad irrefutable:

De seguro estás en el jardín inconsútil, y es al mismo tiempo, el que hiciste con rosas y claveles tan preciosos. Y aquellas mariposas, no muy grandes, dos alas negras y dos rosadas, como brasas, (que mirabas asombrada), y la gran mariposa celeste de nuestras vidas, la de puntos brillantes en el ala, cuyo vestido trato aún hoy día, inútilmente, de imitar.

De seguro estas en el sillón altar, los pies de porcelana,
el arcoíris bañándote la cara. (DCM, p. 642).

6.4.3. Final y adiós: El duelo del desarraigo

En el dolor del duelo, que Barthes señala no como un proceso sino como un “punto inmóvil” (2009, p. 161), la insistencia de la aflicción se concentra en el largo desarraigo de la tierra natal, del cual la muerte de la madre es el tramo último y definitivo. El dolor de este exilio, material y espiritual, se inicia en los primeros libros de *Los papeles salvajes* y se extiende hasta *Diamelas*, donde la herida se reaviva con la desaparición de Clementina. La voz de los poemas crea permanentes contrastes entre la lucidez del desarraigo, que se sostiene en el plano de la sucesión lineal del tiempo (el pasado-pasado, la mirada retrospectiva), y una lengua que antepone a la razón el deseo de recomenzar la vida de cualquier modo, poniendo a disposición incluso la propia materia vital:

Y un día decir adiós a “La Quinta”, para siempre, a los poemas?...! A mis padres ya sólo vivos como figuras transparentes en mi imaginación. A toda la familia de pies sobre flores. Oh, yo quisiera poner huevos. Y de mí resucitasen todos. Y darles yo de comer y de mamar. Mas, sólo estoy sentada aquí, entre estas sombras que se aproximan en la noche intensa. Y en el jardín imaginario el extraño silbido de una liebre, y las resedas. (DCM, p. 623).

Hay una asociación indisoluble entre la palabra poética y el lugar del arraigo. La pérdida de ese territorio supone asimismo la pérdida de la poesía. Si bien esta incomodidad permanente se mantiene como uno de los motivos poéticos centrales, de pronto, en *Diamelas* esta cobra nuevamente la actualidad de una amenaza urgente. Con la renovación del dolor de la pérdida del espacio también peligra la memoria de los padres. La voz poética, a lo largo de *Los papeles salvajes*, insiste en mantener vivo el “jardín inconsútil” que la trama poética diseña como perenne e incorruptible. Sin embargo, la conciencia del desarraigo asoma con insistencia así como asoma la conciencia de la muerte de la madre en *Diamelas*. Esta conciencia de separación fluctúa entre la desconsolada pregunta y la resignación. La voz de los poemas se sabe abandonada a la fatalidad del desplazamiento, del alejamiento permanente:

(...) Yo trepo a un árbol y salto a otro, a otro, hay segundos en que voy volando.
—Mira cómo va...!
—Mira cómo se va yendo...!
Ya estoy en la chacra de los vecinos.
Yo disimulo allá arriba; soy cauta; pero ellos ven todo desde las ventanas. Yo ya dejé esa chacra, y otra, otra, viajo por los árboles remotísimos.
Entonces me da un terrible miedo. De no poder volver. Mas, encuentro en un segundo la clave y retrocedo.
Vuelvo árbol por árbol y salteo algunos, hasta caer en mi patio, desde donde repaso la hazaña en las arboledas,
y por ende,
mi oscuro porvenir (DCM, p. 637).

El “oscuro porvenir” que anticipa el poema es siempre una premonición retrospectiva. El yo del pasado aun ignora ese destino, pero desde la perspectiva del presente de la enunciación, ese cándido no-saber se anticipa como tragedia. El dolor de la pérdida material de este jardín, se extiende a la escritura a través de los años y es quizás la misma, paradójica razón de su existencia literaria.

Cuando es interrogada sobre el destino de la tierra de sus abuelos en la zona agraria de Salto, ante la insistencia de los entrevistadores, ávidos de datos verídicos, Marosa se evade o responde con parcas palabras sobre las circunstancias históricas. El hecho documental no tiene nada de extraordinario, carece de toda magia: la chacra cayó en el abandono a la muerte del abuelo Médici; la tierra fue dividida y luego vendida, los huertos de frutales arrasados, la gran familia dispersada, sin embargo, este mero dato catastral y

prosaico no logra iluminar los íntimos movimientos del deseo desterritorializado. En *La falena* (p. 544), rememora así el destierro y su secuela:

Aquella chacra, que perdimos por una hipoteca, recuperé toda abriantada y confitada. Está plena de huesos y de almas, se le caen dalias y confites. No me imaginé, al decirle adiós desde un montículo, que ella me iba a seguir.
Por todos lados encuentro su manto estrellado como el de la Virgen.

En una entrevista con Roberto Mascaró, la poeta se muestra dispuesta a develar un rastro de realidad en la historia de ese desarraigo primordial y los que siguieron, y que dieron lugar a *Los papeles salvajes*. Ante la pregunta del entrevistador: “—A pesar de ese reiterado arraigo que hay en tu escritura en una zona de la infancia, tu historia personal está poblada de abandonos, de cambios, de viajes”; Marosa responde:

Hubo llantos, sí (no mostrados), al dejar los jardines, el lugar del Hada. Pero también era preciso continuar el camino, el liceo, las bibliotecas, el teatro. Salto era como hoy, y tal vez en algunos aspectos, más de lo que es hoy, una ciudad con exquisiteces (...) estas ciudades del interior tienen mucha calidad, mucha alma (...)
El traslado a Montevideo también tuvo su melancolía; me iba aún más lejos del jardín en llamas. Desaparecí una noche, sin decir nada (lo que quedaba de mi familia ya estaba en Montevideo). En las manos, una canastilla con algunas cosas que quería mucho.
Son quince años [en Montevideo] (...) Pero las cosas, los sueños, eran los mismos del jardín natal: claveles, tenebrarios, liebres, falenas, membrillos. Es decir, siempre la historia con violetas, la historia con misterios, la mesa de esmeralda (NDM, p. 53).

El relato lineal y prosaico de los hechos no difiere mucho de la biografía poética que constituye *Los papeles salvajes*, incluso por momentos, coincide palabra por palabra. A eso se refiere quizás Marosa cuando señala que todo lo que dice en su poesía es *verídico*: en la estrecha fusión que logra entre vida y obra, el lenguaje se constituye en verdad de la poesía así como la poesía se constituye en verdad del lenguaje, dejando poco espacio para otra verdad que no sea la que se enuncia bajo la luz de la fantasía poética,

(...) miro tu vida. La larga parábola, de la ciudad al campo, del campo a la ciudad.
Con aquella belleza irrepetible, única. Y vas diciendo algo.
¿Qué representaba con toda esa belleza?
¿Qué era lo que decías?
¿Qué fue lo que escribiste? (DCM, p. 597) **

Solo la imaginación poética, a la postre, permite restañar la pérdida, restituir los animales, las flores y los frutales al lugar de donde fueron arrancados. La pregunta por “los otros” que se perciben como una amenaza en el lugar propio, se repite esporádicamente en *Los papeles salvajes*, y reaparece claramente en *Diamelas*, fuera de cualquier metáfora, reabriendo sobre el territorio familiar, la vieja herida de todo lo amado y lo perdido,

Al ver una hoja de duraznero retomé los huertos, aquellos, nuestros.
Pero, ¿quiénes osaron comprarlos? ¿No sé advertían? Era cosa para siempre nuestra.
¿No oían las campanas debajo de la tierra? Era cosa sacralizada y nuestra. Nunca serían los amos. ¿No vieron el durazno? (...)
Esa tierra es de Eugenio y Rosa, de Clementina y Pedro, de Josefa, Ida.

Y de nosotros, los niños de entonces.

Algunas noches voy y entro, o llegó de día y ando invisible entre esos otros que no advierten (...) (DCM, p. 594).

El desplazamiento invisible del yo es una figura recurrente que remite a la fantasía de ver sin ser visto, al tiempo que redirige la imagen al “mariposeo” del sentido como movimiento libre en el que la imagen delinea una coreografía de figuras, que distancia y aproxima, como en un juego infantil, su objeto de deseo.

Así como la mariposa en su última etapa de transformación deviene *imago*, la imagen sustraída a la imaginación fantasmática atiende al desarrollo de un deseo largamente madurado en la crisálida de la lengua poética, aunque esta imagen sea siempre furtiva, arrancada a la imaginación salvaje de un improbable,

Quiero ir de visita a la chacra y de noche. Que estén. He de integrarme con naturalidad. Me volveré chica y muy delgada y con trenzas. Voy a comer en ese plato un huevo de oro; casi seguro bajó de ti mamá (...)

Mientras el viento de la noche pasa la ventana, huye, hace girar las nubes, hace girar las lilas, vuelve y huye.

En el inmenso ámbito sólo resuena un grito. ¡Papá y mamá! (DCM, p. 590) **

Aunque la voz se desplace del puro deseo fantástico a la rememoración de un acontecimiento pasado, incluso tamizado por idéntica fantasía, la potencia oracular no desaparece. Incluso en el pasado, aquello siniestro no se termina de entrever aunque se constaten sus efectos en el presente. Como señalábamos antes con Barthes, lo que se mantiene en vilo en la angustia es la posible repetición del “desplome *que ya tuvo lugar*” (2009, p. 134). En el poema sin embargo, el yo no se guarda del sufrimiento retrospectivo y vuelve con insistencia sobre ella: se deja *tocar*, nuevamente por la imagen. Los anuncios aciagos se diseminan a lo largo de *Diamelas* y sin embargo no se refieren solamente a la muerte de Clementina. Toda la familia es nuevamente evocada en el gesto de perderse, de disolverse en el punto en que las imágenes pierden el sustento del fondo en el que se recortan:

Las hermanas de mi madre. Josefá, de mármol y pelo negro. Ida, rubia y con ojos verdes.

Y las primas: Rosita, Mercedes, Juana, Margarita, Emilia. Y otras. Cruzaban los jardines para venir a vernos.

Ya no hay ninguna.

...¿Qué hago, tías?

Tías, no sé qué hacer.

¿Espero en la marcela? ¿Volverán?

Con un bicho de luz como escudo.

Algo va a pasar.

Se abrirá una puerta. Y se abrirá (DCM, p. 634).

Los oscuros presagios parecen ser percibidos por la sabiduría oracular de las mujeres de la casa, y el tesoro incommunicable de esa existencia inmemorial, deviene un oscuro arcano

que hay que proteger o del cual hay que protegerse: nunca es esclarecida la orientación del movimiento angustiante de esa otredad inasimilable,

La madre de mi madre, Rosa Arreseigor de Médicis notó era un alba muy distinta. (...) Y cercano al mediodía sucedió una cosa. Como ser la venta de un caballo o de un ave. O aún más insignificante.
Pero nos dimos cuenta; no era sólo eso.
Algo había cambiado. Hubo un tic. Allá.
Atrás del cielo. (DCM, p. 636) **

La pregunta por el origen de la escritura se cruza inevitablemente con la pregunta por el origen histórico, que lleva, sin embargo, más allá de la filiación genealógica, a reconocer que el indecible que se juega en la poesía no es un mero gesto literario sino que se trata realmente de un inabordable que permite que la poesía se forme en torno suyo como una dolorosa perla:

Las raíces de estas cosas son un tanto insondables, siempre. Yo veo un paisaje, una campiña de Toscana, al pie y en las laderas de los Montes Apuanos. Veo a Lusana, el sitio de Pedro, mi padre. (...) Crecí en la zona de San Antonio, en Salto. Chacras, huertas, granjas fundadas por italianos. Pero las raíces, repito, son siempre insondables. Habría que ir hasta la burbuja de dónde saltó el Universo, a la voluntad de Dios. (...) Tuve anunciaciones. Una voz que oí en mi adolescencia en la galería de la casa. Tres veces se repitió la voz, era como si alguien hablara sobre la poesía. (NDM, p. 52).

Ante la fragilidad de ese mundo que se pierde en el pasado, la palabra poética construye un resguardo provisorio, sin embargo lo perdido no puede hallarse más perdido. El riesgo que expone la voz poética y que mantiene en vilo permanente al universo de *Los papeles salvajes*, es el grado máximo de desaparición que puede soportar, porque la naturaleza de ese mundo poético es estarse alejando permanentemente, estar desapareciendo a cada instante.

La inversión de los roles madre-hija parece suspender, transitoriamente, este alejamiento. De esta manera la hija lograría invertir el curso del tiempo tomando en sus manos la punta del ovillo de la vida: “Mamá, te llevo en brazos, nena del puerto del Salto” (DCM, p. 588) o tratando de reiniciar la vida reemplazando a la madre por una presencia más tangible: “A veces, cuando veo una pequeña niña, me digo: ¿No será Clementina Médici que ha vuelto? Y siento deseos de robarla y de criarla” (DCM, p. 588). Mientras que por otra parte reconoce la reciente orfandad: “Ahora soy yo la huérfana. Ya no me queda casi nadie” (DCM, p. 628).

Al respecto, Barthes, hablando de su propio duelo, descubre esta zona sensible de la pérdida, que deja a quien no ha prodigado más que cuidados, reducida de pronto a una condición pueril. Frente a esto el hijo/a debe revertir el orden supuestamente natural de los cuidados. El autor, señala con perplejidad que perder a la madre “ha sido como perder

a mi hija” (2009, p. 67) mientras que ahora, huérfano, él mismo ha debido convertirse en su propia madre (2009, p. 46).

En una entrevista que le realiza a Marosa Eduardo Espina en 1994, a la pregunta por la relación con su madre y cómo esta aparece en la obra, contesta: “Fue tremenda. Es tremenda. Puedo decir que ella es Marosa. Y yo soy ella. Vino, viene y vendrá siempre, desde todos los rumbos” (NDM, p. 59). Una condición del trastocamiento de la “noche sexual” supone esta inversión antinatural del tiempo en la que no solamente se reinventa el origen, sino que los roles de las generaciones se invierten y finalmente los muertos vuelven con los vivos.

Marosa recorre detalles biográficos mezclados con su particular perspectiva como una forma de guardar registro de los hechos necesarios para sostener otros hilos de la trama fabulosa. A ella, como última escriba del ardiente relato familiar, corresponde la tarea de nombrar y de recortar lo inmemorial del fondo indistinto de la materia mortal:

(...) Hija de Eugenio y Rosa, melliza de Josefa, hermana de Ida, esposa de Pedro, veo tus años junto al río, tu ir y venir al colegio (Preve), la Primera Comunión fija en la fotografía
(...) Y la boda, del Carmen, vestido rosa, medias con vainilla, melena breve y ojos azarosos.
Y los invitados todos, sentados en las flores.
(...) Y las miradas cortas, extasiadas,
hacia ti,
de la comadreja y del lagarto,
nerviosos en tu boda (p. 588) **.

Aquellos seres, cuyos nombres parecen cifrados, revisten el carácter sagrado de la imagen que suspende el sentido “en curso”, del dis-curso. Recordemos que para Nancy (2016, p. 471) la imagen es “«presencia real» porque es presencia contagiosa, participante y participada, comunicante y comunicada en la distinción de su intimidad”:

Me parecía tan misterioso ver llegar esos seres desde lo hondo de los universos; porque para mí era un advenimiento.
Mi abuelo Eugenio, mi Rosa-abuela. Mi padre Pedro, mi madre Clemen.
Sus nombres parecen cifrados, que ocultan una cosa.
La abuela teje y desteje algo que no es un hilado; y se inclina sobre el pote de los dulces y claveles.
Papá lleva sus ojos verdes, sabios.
Mamá está hecha con rosas blancas y negras rosas.
Ya estoy escondida como siempre dentro del Rosal. Pero, todo veo. Entorno el incomprensible mundo. Arriba como anillitos y pulseras, están desparramadas las galaxias.
Dónde van ellos, Dios mío, ahora?
Que no sea allá muy lejos, estén por aquí nomás. (DCM, p. 630) **

El panteón formado por padres y abuelos participa de todas las cualidades de lo sagrado que les confiere su ser imagen de un amor inextinguible. Lo extraordinario adviene cotidianamente en la realidad doméstica en la que el clan di Giorgio-Médici inició una dinastía fantástica. En este mundo, Dios no podría ser una presencia remota y ajena a lo

cotidiano: “Y Dios. Nunca se ve pero es de la familia” (*DCM*, p. 613). O en ocasiones se oculta entre las cosas, se manifiesta en cada fenómeno natural, en cualquier rincón de la casa o del campo: “«Es Dios con traje negro», dice tu perlada voz que constata los milagros y los sobrepasa” (*DCM*, p. 609).

Frente a la imagen, que es en realidad lo *distinto*, el tratamiento poético de la muerte incluye la mácula, esa marca distintiva que separa la imagen, la *distingue* y la eleva al carácter de lo sagrado (Nancy, 2016, p. 453), y que puede resultar apenas un detalle de la imagen, un disimulado distintivo apenas perceptible: “Si nos vieran aparecer en los lugares que siempre concurrimos (...) Y no advierten que siempre vamos juntas. Y tú vas como eras. / Más esa cosita levísima que te cubre ahora. Ese arroz, esa diamela” (*DCM*, p. 604). Esta marca que distingue la imagen se trata de una *alteración* (Barthes, 2011, p. 385), en el sentido de una auténtica “mancha” de corrupción con la que ahora está marcada la materia frágil de la vida; diferencia que separa, al menos transitoriamente a los vivos de los muertos. Esa alteración, sin embargo, es también lingüística, o más bien se torna lingüística en el poema como distinción “en la que se inscribe la fisura del sujeto” (Barthes, 2011, p. 386) que revela una grieta del lenguaje que es también una grieta de la vida y que puede resultar no menos intolerable que la marca identificable como corrupción sobre la materia sensible.

La negación de la muerte y la cercanía del fantasma, el contacto asiduo con su materia mortal, tiñen los poemas de *Diamelas* de un perturbador extrañamiento. Este sentimiento de “lo siniestro” (*unheimlich*), que sobrevuela con insistencia *Diamelas* (y que signa todo *Los papeles salvajes*), para Freud “está próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante, (...) casi siempre coincide con lo angustiante en general” (1992, p. 35). Recordemos que este sentimiento de extrañamiento supone en principio la “inmanencia de lo extraño en lo familiar” como lo demuestra el derrotero etimológico realizado por el propio Freud para arribar a la idea de que, en lo ominoso, “la inquietante extrañeza es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar” (Kristeva, 1988, p. 359). La criatura amada, el más íntimo amor de la voz poética es ahora una presencia que encarna lo siniestro de diferentes modos, cuando se presenta en figuras que resultan perturbadoras y sombrías en su repentino distanciamiento. Ya en una entrevista de 1982, Marosa declaraba anticipadamente su particular relación con la muerte a través de la poesía:

La muerte es una mujer de blanco sentada en todas partes. Pero yo la he vencido. Por cada presencia suya yo tengo una aparición: un huevo que ya es una mariposa, una rosa, un pájaro, una rata, una explosión de astros es decir una explosión de seres (NDM, p. 33).

Esta familiaridad con la muerte, no garantiza ningún tipo de inmunidad para la voz poética que no termina de conjurar la angustia pero la transfigura aquí como a lo largo de toda la obra, frente a las pérdidas sucesivas, en otra cosa que, sin dejar de ser aterradora, se mantiene en la estremecedora cercanía de lo familiar. La radical otredad a la que se enfrenta esta experiencia es a la del propio inconsciente. La emergencia de lo siniestro, como señala Kristeva (1988, p. 361) que retoma la palabra de Freud (1992, p. 224), surge del rechazo de la muerte: “la confrontación con la muerte y sus representaciones se impone en primer lugar, porque nuestro inconsciente rechaza la fatalidad de la muerte: «nuestro inconsciente tiene tan poco lugar como antaño para la representación de nuestra propia mortalidad»”.

Frente a esta fatalidad, la transgresión mayor es la negación categórica de la muerte, como cuando la hija en un estallido de delirante optimismo, aleja la sombra luctuosa, al tiempo que renueva el dolor del alejamiento del lugar amado. Si el dolor no se presenta bajo la forma de la ausencia de la madre, lo hace bajo la forma del desarraigo:

Cae otra noche de color extraño. De los caminos y los muros sale el bramido de los tucutucus (...)
Es un llamado y una sorpresa. Una sorpresa y un llamado. (...)
Mamá está viva. Pero no resucitó. Está viva. Y quiere librarme de las raras estrellas. Y poco puede. Observa. (...) Nuestro hogar quedó lejos. Como si lo hubieran trasladado a un sitio remotísimo. En algún momento en que cerramos los ojos. (...) (*DCM*, p. 608).

El sueño es una alternativa que lo real ofrece para la manifestación de lo imposible. Sin embargo, el deseo de consumación regula la intensidad de la imagen; el que en definitiva, permite el pasaje del estado de ensoñación de la voz poética al de la realización:

Anoche, 31 de enero, en sueños vi a mamá. Nos abrazamos estrechamente cerca del ropero. Estaba tan bella, tan blanca, tan igual. Me decía en un tono de levísima súplica y con una sonrisa casi:
¡Quiero quedarme un poco más aquí!
Ten paciencia, yo le contestaba.
Pronto, aquí retornarás.
Y lo que decía en sueño era verdad (*DCM*, p. 621).

Cabría entonces preguntarse en qué punto se produce ese quiebre que sustrae a la voz poética de su paraíso del reencuentro para devolverlo a la conciencia del vacío de la muerte, que vuelve a abrir la herida sexual de la escena originaria invisible, para la cual la imagen superviviente crea para ese acuciante enigma un sucedáneo de oscura, voluptuosa satisfacción. Esta imagen arranca de su fondo la presencia de la madre muerta. Es apenas una forma de subsistencia de lo que no se resigna a desaparecer pero que tampoco logra satisfacer el anhelo del reencuentro:

Si nos despertáramos cantando en el atardecer para reingresar como siempre al otro día.
Pero si tú no oyes definitivamente. Y yo también he de callar y dejar de hablarte... por lo

menos sigo escribiendo esto. Cuento que nos conocimos y nos quisimos.
Y que la gente decía de muy lejos:
Mira, mira, allá, allá lejos
va una bromelia con su hija (DCM, p. 616) **.

El poema se configura en la última morada para la madre que representa aquí al conjunto del universo personal marosiano (toda la familia y el desaparecido mundo que habitaron). Aunque esta vivaz señora ya no pueda oír y la hija deje también en algún momento de hablarle, su única misión sigue siendo hacer escribir el amor para dejar testimonio de su existencia.

Volvemos aquí sobre las palabras de la poeta (nuevamente resignificadas) con las que, ante el asedio de los entrevistadores que quieren desentrañar su misterio (misterio a la vez expuesto en su materialidad impenetrable), afirma categóricamente su origen y su ser mismo: “Yo soy *Los papeles salvajes*”. Identificación, fusión, participación, ¿qué es y dónde comienza la obra? ¿Dónde comienza y termina la vida? Reconocer los límites de su escritura, los lindes entre realidad biográfica y fantasía poética nunca fue un problema o una contradicción para Marosa, como si parece serlo para sus exégetas y lectores. Sin embargo, esto puede ser explicado por la experiencia de la imagen como límite del lenguaje y del cuerpo.

Insistimos, con Nancy, que no se trata de una mera distinción “subjetivo-objetivo” sino de una participación (de la muerte y, por extensión, de la pérdida del paraíso de felicidad y bienestar de la infancia *insignificante*). En tal sentido, cada imagen de *Los papeles salvajes* es en sí una apertura, la herida del deseo o el umbral del lenguaje donde se produce el pasaje, el deseo de la imagen. La imagen poética, como imagen del duelo es el lugar del eros que busca una carnadura más real que la de la apariencia, de la pura semejanza de la mimesis.

La poética exige más. El exceso erótico de la imagen intenta tocar el cuerpo con el cuerpo: quiere abrazar a la madre muerta con sus propios brazos, quiere sentir bajo sus pies el suelo húmedo de la tierra y embriagarse del perfume vespertino de las diamelas. La *imago* se multiplica por contacto, por contagios, por ecos. Cuanto más se eleva y se abre una imagen, más se hunde. La *imago* marosiana, coincidentemente con lo que señala Nancy (2006, p. 16), no se reduce al juego de ausencia-presencia sino que es:

un absentismo interminable que viene y que vuelve a venir a la presencia en la resaca mediante la cual la imagen nos toca, nos golpea y, como suele decirse, nos fascina; es decir, nos arrastra en esa ola de su profundidad que hace superficie. En la fascinación tiene lugar la *méthesis*.

Ante la amenaza de la desaparición, real y simbólica, la palabra poética no ofrece solamente la limitada posibilidad de sostener la apariencia de un mundo semejante al perdido, de evocar a los muertos como meras apariencias. La cercanía de la muerte, cuando afecta, advierte Barthes (2009, p. 131), supone la conciencia plena de la propia desaparición *completa y definitiva*. Como señala Lacoue-Labarthe (2009b, p. 45) en el epílogo póstumo de su *Préface à La disparition*, escrito a propósito de la inminente amenaza de su propia desaparición física (motivada por su repetida experiencia de una muerte aparente): “En este signo reconocí de pronto la condición de la existencia poética. La cual no consiste en atravesar apariencias (justamente, no son apariencias) sino en arriesgarse a mantenerse en el lugar de origen del *aparecer* que es todo”.

Podemos leer en estas últimas palabras de Lacoue-Labarthe sobre el sentido poético de la existencia, en estrecha relación a una obra como la marosiana: cada poema no evoca una apariencia de mundo, una semejanza mimética que nos llevaría a “conocer” a través de sus ojos el perdido jardín y sus habitantes, sino el regreso de la ausencia en la herida del origen en el vórtice mismo de la herida sexual, del origen desgarrado donde cada ausencia vuelve a comenzar cada vez. Es el fondo de la noche de las preguntas que emerge de lo desconocido sin respuesta que conserva la supervivencia. Todo lo que fascina, que arrebatada de espanto y de deseo proviene de ese fondo inescrutable que sobrevive en cada *imago*, en cada alma-mariposa que revolotea sin descanso en *Los papeles salvajes*.

La única transformación definitiva de Clementina Médici en el tránsito que la hija sueña ilusorio como sus juegos de la infancia, es el pliegue o la torsión de la cinta de Moebius que comunica ausencia y presencia, que transmuta en el quiasmo los valores del pasado y del presente, que trastoca el orden de la muerte y de la vida, en la apariencia de esa imagen intemporal, es decir, en el aparecer que la hace materialmente presente.

Marosa cierra con *Diamelas* el ciclo perpetuo de *Los papeles salvajes* (último libro incorporado en vida a su poesía reunida) con la conciencia plena de que se trata, a estas alturas, de una herencia, tarea de una memoria futura que sigue ritmando el sentido como misterio en un fabuloso, imprevisible porvenir. Realiza, a la vez, esta última, intensa tarea como garantía de la supervivencia de la imagen ya para siempre fragmentaria e inconclusa, del sublime inabarcable en el que se sumerge apasionadamente y como un resguardo ante la propia muerte, un anticipo de la desaparición definitiva:

Oh, andan las ranas, en la laguna, pero por todo; esas raras ranas, hechas de nada y de canción de cuna.

Mamá, como aún tú y yo estábamos vivas, salíamos del jardín de dalias,
y nos aventurábamos en la noche oscura (*DCM*, p. 610) **.

EPÍLOGO

LA MEMORIA DE LAS FLORES



Niña, niña mía. Prende otra vez tus párpados. Tu edad ha vuelto. Allí, el duraznero, el arcángel de los durazneros -el cuerpo de ascendida plata y el plumaje ferozmente rosado- y la higuera todo cuajadas, todo colmadas de diminutos porrones de miel, y la garza muerta que se deslíe dulcemente bajo el sol -sólo perdurarán y brillarán el pico y las patas de seco palo rojo-, y el sapo como una pobre cáscara saltarina, y las garzas vivas signando la niebla, a lo lejos, siempre blancas y erguidas, como huesos sedosos, huesos fantásticos, huesos de hadas.

Lleva otra vez tu escaso delantal granate y negro y misterioso y perfumado como la piel de un higo.

Avanza con tu pelo vívido y tus senos enamorados.

Oh, niña, niña mía, niña 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, arminio dulce; vuelve otra vez a roer las piñas, a comer mariposas.

Están encendidos cerca del fuego, los dulces verdes y dorados y tenebrosos y los vasos aquellos vívidos como tulipanes y naranjas.

Besa otra vez las maderas fragantes de tu casa, su florido umbral, su corona de humo.

Tu edad ha vuelto. La luna es blanca y perfumada como una almendra sin piel. Cuelgan gusanos lúcidos y diáfanos de cada tallo, de cada hoja, aquellos gusanos como pequeñas hogueras, como tubos de nácar, como dedos de los ángeles. Voy a besar de nuevo tus senos de higos misteriosos, tus uñas opalinas. Ladrona de las lámparas de los trineos, enciende, otra vez, el corazón de los pinos en tus llamaradas.

Niña, niña mía, monjita de la nieve, velada con una hoja de castaño, gladiolo de la orilla del bosque; pequeño cordero con esmeraldas en el corazón.

Mira que estoy aguardando, mira que estoy de pie en el umbral, mira que estoy aguardando que retorne del aire tu trineo cargado de jacintos. Niña, niña mía, niñita. Cadáver oculto en la más antigua cómoda, en el más viejo mueble. Cadáver manando almíbar.

Marosa di Giorgio, *Humo*.



La memoria de las flores

El supuesto inicial del que partimos plantea que la obra poética de Marosa di Giorgio se construye en torno a la insistencia de una restauración del “paraíso de la infancia”, en cuyas formas singulares de expresión poética es posible reconocer un sentido erótico. Nuestra investigación se propuso interrogar entonces los medios y las posibilidades de tal “restauración” de un tiempo-lugar perdido o abandonado, y de la original organización lingüística que el sentido voluptuoso de la lengua marosiana ha creado para alcanzarla.

De este modo, relacionando la pregunta por la experiencia y los límites del lenguaje en la conformación de la obra poética, nos aproximamos primero al campo general de la experiencia para reconocer luego dos variantes específicas en relación a la obra analizada: la experiencia poética y la experiencia erótica.

Con este propósito, en el recorrido que realizamos en nuestro trabajo partimos de la delimitación del campo de la experiencia como principal eje teórico-filosófico de la investigación que a través de la propuesta de Agamben, describimos en estrecha relación con el lenguaje y con la infancia. A partir de estas tres nociones fundamentales, propusimos una demarcación del campo teórico de la experiencia que nos permitiera identificar los alcances del concepto en la lectura de la obra poética de di Giorgio. De tal modo, una vez definida como punto de partida la relación entre experiencia y lenguaje, en la cual la infancia oficia de umbral o pasaje entre una y otra, nos abocamos al análisis de los rasgos que definen la experiencia poética.

Por esto, al vincular la centralidad del lenguaje en relación a la experiencia (que ratifica la perspectiva de Hertmans) con la síntesis teórica que establece Agamben entre experiencia, lenguaje e infancia, observamos que este *experimentum linguae*, como lo llama Agamben, constituye el argumento principal de la delimitación del campo de la experiencia poética en torno a la *Erfahrung*. Tal *experimentum* adopta rasgos propios en la lengua del poema (que analizamos desde la perspectiva de Lacoue-Labarthe).

El *indecible* poético de la *Erfahrung*, en estrecho vínculo con el misterio que entraña la infancia, cobra un nuevo sentido con Agamben cuando señala que en la experiencia no nos enfrentamos a un indecible como límite del lenguaje sino a la propia materia de la lengua. Esta afirmación, sienta por sí misma las bases de una perspectiva materialista de la *poética de la infancia* que nos propusimos definir.

Esta conclusión sobre la naturaleza de la relación entre lengua e infancia tiene al menos dos consecuencias inmediatas. Supone por un lado, asumir el carácter misterioso de la experiencia, pero por otro, supone rechazar la idea de que tal misterio permanezca

indecible. Esto requiere reconocer en la lengua poética la facultad de alcanzar la máxima “decibilidad” en la que, sin embargo, renunciamos al sentido discursivo impuesto por la razón (Lacoue-Labarthe) y al mismo tiempo nos abrimos al contacto con la materia misma del lenguaje con la que es dado tocar el cuerpo, tocarlo con la *cosa* de la palabra (Nancy). Tal extremo de lo decible confirma que ese *afuera* del lenguaje que se revela en la lengua literaria, en el poema (que referimos principalmente desde la lectura que realiza Foucault de Blanchot), es en sí mismo *infancia*. Este *afuera* que podemos identificar con la infancia, prefigura la noción misma del límite del lenguaje que se plantea en términos de *indecible* que “aún se dice”, como límite del sentido que se abre a la decibilidad extrema de la que el poema hace la dificultad de su acceso (Nancy).

Una vez definida la relación fundamental entre infancia y lengua poética, destacamos además que la lectura de la obra marosiana exige, necesariamente ampliar y complejizar el concepto de infancia, puesto que su poesía no solamente articula de forma original la relación entre lenguaje y experiencia, sino que, con especial insistencia, hace entrar en juego figuras de lo infantil bajo la forma de recuerdos y de “vivencias” ubicadas en un hipotético pasado biográfico del sujeto poético.

A partir de la introducción de esta variable de la relación entre infancia y experiencia, debimos entonces considerar de qué manera se introduce y se relaciona con la primera, una concepción de infancia más cercana al concepto convencional de “primera etapa de la vida”. Para redefinir los alcances del concepto de infancia, recurrimos a los aportes de autores como Lyotard, que la identifica como el deseo de la escritura y que se manifiesta sin embargo como *inescribible*. Por su parte, Barthes señala la idea de que el cuerpo sensible del pasado, es decir, el cuerpo infantil, constituye la *memoria prediscursiva* a partir de la cual la escritura se forma. Quignard, para quien la infancia permanece anclada conceptualmente a un tiempo *anterior* a-histórico, destaca que a partir de su abandono, el sujeto histórico renuncia a su propia actualidad para experimentar como desgarro el olvido de la *noche sexual* de la que proviene. Por otro lado, Agamben define también a la infancia como *potencia inaferrable* y señala asimismo el carácter *inmemorable* de la infancia como la “razón soberana que se comprende a sí misma incomprensible”.

Estas operaciones fueron relevantes en nuestro trabajo, en tanto que, lejos de pretender caracterizar a un sujeto infantil, o incluso marcar un contrapunto entre un enunciador infantil y otro adulto, fueron el punto de anclaje necesario para plantear la definición de lo que en el abordaje del texto poético denominamos luego “posición infantil”, tomando como referencia, entre otros aportes, los rasgos que sobre la figura del retorno a la infancia postula Barthes en su seminario *El discurso amoroso*. En este sentido, definir

estos operadores de lectura, nos permitió por un lado trascender la acepción exclusivamente filosófico-lingüística de infancia, y por otro, tomar distancia de la llana rememoración de la niñez biográfico-temporal.

En relación a la experiencia erótica que definimos a través de los conceptos teórico-filosóficos de Georges Bataille, luego de indagar las manifestaciones del erotismo en la intimidad, en el pensamiento y en el arte, concluimos en señalar que el sentido erótico presente en la poesía marosiana, no se pliega a las exigencias léxico-temáticas y a los motivos habituales del campo del erotismo. Antes bien, las figuraciones del deseo en la obra se construyen en un riguroso equilibrio entre prohibición y transgresión, entre regulación y derroche desmedido. A partir de estas observaciones, advertimos que el erotismo marosiano se caracteriza por una inusual combinación entre un lenguaje pleno de insinuaciones y alusiones que recurre a la metonimia para dar cuenta con mayor o menor intensidad, de la violencia propia del erotismo. Esto genera una expansión del cuerpo sensible a través de la imagen y en la materialidad de la escritura. De tal modo, las formas convencionales de la lengua materna son “desfiguradas” (Barthes) en la trasgresión sintáctica: tal transgresión resulta, en sí misma, erótica.

De este modo, la pregunta por el carácter voluptuoso de la expresión poética marosiana, nos llevó a considerar la incidencia de las formas narrativas que emergen en el poema-fragmento marosiano. Nuestra propuesta fue abordar este problema desde la concepción de ritmo a partir de la cual identificamos la originalidad del lenguaje y la extrañeza de los motivos de la poesía de di Giorgio, como la conjunción indivisible de las formas poéticas en las que no es el lenguaje el que hace a la obra, sino la obra la que modela al lenguaje (Meschonnic) y no desde una perspectiva meramente formalista de distinción entre géneros discursivos. Asimismo, esto nos llevó a interrogar, en una mirada que trasciende la unidad del fragmento (Blanchot), la conformación de la mentada unicidad de la obra.

De este modo, tomando como modelo replicante el fragmento, observamos que tal unicidad no contempla ni la continuidad ni la estratificación semántica o estructural, ni siquiera la imbricación entre motivos que podrían dibujar al menos series o patrones al interior de los libros individuales que constituyen la poesía reunida. La heterogeneidad de la que está lastrado cada poema-fragmento configura sin embargo la original unidad del conjunto: su principal rasgo de unicidad está en la continuidad sin fin de lo inacabado.

Siguiendo la huella de la lógica paradójica que distingue a *Los papeles salvajes*, el recorrido propuesto en el Capítulo Umbral, consideró el planteo de dos principios discursivos divergentes para el desarrollo del análisis: por un lado el de *ritmo*, que

distingue la especificidad de lo lingüístico-poético (Meschonnic), y por otro, el de la *fábula* que introduce la idea de “lo que puede ser contado” (Agamben). Esta decisión metodológica contempló la necesidad de destacar la superación de tales diferencias en la síntesis que la escritura marosiana hace posible.

El principal escollo consistió en proponer un modo de lectura y análisis que considerara el carácter aporético de la poesía marosiana y lo integrara a la reflexión que se presenta ya, en primera instancia, tensionada entre formas poéticas y narrativas. Considerar la importancia de este atributo de la obra, nos permitió describir su naturaleza paradójal a partir de la figura del “quiasma”, el cual marca la torsión que, generando un entrecruzamiento, invierte los términos de una relación. Aplicar la lógica quiasmática al conjunto de la poesía nos permitió describir la manera en que la contradicción se neutraliza en la comunicación y unificación de los opuestos, convirtiendo figurativamente al discurso poético en una superficie espacio-temporal, única e irreversible, como la que es posible observar en una cinta de Moebius.

A partir de este modelo de razonamiento, nuestro propósito fue plantear una ficción crítica que nos permitiera interrogar la naturaleza ambigua y paradójal, de indecisión o de fricción entre dos dimensiones que se funden en una superficie unívoca: el poema y el relato, el canto y el cuento, el mundo femenino y el masculino, la cultura y la naturaleza, la experiencia y la vivencia, la *materia ensoñada* de la lengua materna y la obediencia al lenguaje patriarcal, el tiempo “crónico” y lo *anterior*, el sueño y la vigilia, el recomienzo y la repetición. Como “el arcoíris, que es y no es” al mismo tiempo, di Giorgio juega con las posibilidades sincrónicas de la poesía y la prosa, entre las que el texto no obliga a elegir ni a renunciar a ninguna. Al contrario, la lógica del poema alienta la síntesis de esa contradicción sustancial, pues su aparente dualidad nunca es tal: en su poesía todo siempre es una cosa y la otra, simultáneamente.

Considerando estas observaciones, arribamos a la conclusión de que esta poesía se desarrolla en los márgenes de las expectativas de cualquier normalidad instituida: ni poesía ni prosa, sino una escritura híbrida y libre que se realiza bajo la ley sin ley del fragmento, de la fábula que ya nada cuenta, del ritmo como forma cambiante y aleatoria.

Cabe destacar que en el concepto de ritmo que señalamos como argumento metodológico de una lectura poética singular, lo poético no recae en la identificación y verificación de caracteres retóricos externos, sino en la plasticidad que las formas lingüísticas son capaces de desarrollar para dar cuenta del sentido poético. Recordemos que el ritmo, alude al movimiento de las formas, o más precisamente, al movimiento que traza la forma en su realización.

En tanto el ritmo refiere al movimiento de las formas sintácticas que en el poema describen la disposición o reparto singular del sentido, en nuestro trabajo, llamamos “figuras” a las formas que los movimientos del sentido dibujan en el texto. Como forma en movimiento, las figuras provienen de las insistencias que afloran con numerosas variantes en el texto. El ritmo, que concibe el poema como expresión de la “organización del sentido” (Meschonnic) que conjuga todos los elementos del discurso, a través de las figuras adquiere un carácter claramente identificable y analizable.

En el caso de la poesía de Marosa, dentro de los elementos lingüísticos que crean la coreografía, la danza de figuras que tejen la trama de *Los papeles salvajes*, apuntamos la parataxis y la yuxtaposición, como las relaciones sintácticas privilegiadas que le dan su carácter distintivo. Fieles a la ley del fragmento, las figuras constituyen la materia poética misma en la que se conjugan la disposición rítmica de la forma-sentido y los motivos fragmentarios de la fábula. A partir de la yuxtaposición de imágenes que se alían formando una singular e irrepetible constelación de sentidos (Benjamin), los poemas se constituyen como montajes poético-plásticos, al modo de los retablos del temprano renacimiento cuyas formas componen estancias y paisajes irreales, que narran a su vez un sentido, aun desde la aparente incongruencia de los elementos que los componen (Didi-Huberman).

El principal propósito en relación al carácter poético de *Los papeles salvajes*, fue postular la conformación de una *poética de la infancia* que partió de considerar, conjuntamente, por un lado, una teoría de la experiencia de la poesía (Lacoue-Labarthe), y por otro, lo infantil como experiencia, que en un borroso límite apenas permite distinguir en el poema, entre *Erfahrung* y *Erlebnis*.

Habiendo señalado este aspecto, se hace necesario recordar aquí las condiciones en las que una “poética de la infancia”, como aquí la consideramos, asume la diferencia entre la *infancia de la experiencia* y la *experiencia de la infancia*.

El objeto de estudio de nuestra investigación terminó por delinarse en el entrecruzamiento de los términos de la relación infancia-experiencia, pues la premisa teórica a través de la cual definimos la “infancia de la experiencia” como eje de la reflexión sobre la lengua poética, tiene como contrapartida la gravitación de la vivencia como acontecimiento que permanece, por cierto, inabordable y que en el análisis debe ser interpretada en términos de una “experiencia de la infancia”.

A partir de la síntesis teórica de los términos invertidos en el quiasma, observamos que una *poética de la infancia* no señala una cuestión argumental o de destinación, de recuerdos de la niñez pretérita o de expresiones de temática infantil, sino que constituye los procedimientos de escritura que ponen en juego la exploración de la experiencia de los

límites del lenguaje. No obstante, la consideración de una “poética de la infancia” tal como la entendemos, debe presentar dos condiciones fundamentales de la relación experiencia-infancia: a) la *experiencia como infancia* (es decir, *Erfahrung*, que toma formas diversas: como *experimentum linguae* con Agamben, parte de la eliminación de la categoría de “lo indecible” propuesta por Benjamin; con Hertmans se asume que no hay experiencia que no sea lingüística; a su vez, Lacoue-Labarthes reflexiona sobre la poesía como *vértigo de la memoria*, el *indecible* que se abre al extremo de decibilidad del poema, el misterio pronunciándose); b) la *infancia como experiencia* (esto es, *Erlebnis*: la vivencia y su resto incommunicable, la experiencia previa a la idea de experiencia, el acontecimiento imprevisible e inaferrable que rehúye la expresión lingüística, el motivo evanescente, del argumento el resto inmemorable, la conjunción de imágenes, su silencio, su *distinción* y su *distancia*, la posición infantil del texto, la fábula personal y la ficción biográfica).

En este sentido, la incorporación de la “experiencia de la infancia” como ampliación del campo problemático de la experiencia, no solo entrecruza los términos de la relación, sino que “torsiona” el sentido mismo de experiencia, de modo que esta adquiere en la lectura el carácter de una “superficie” conceptual unificada. Esto significa que tal inversión o torsión, nos permitió visibilizar que el intento de sostener una concepción única, meramente teórica y funcional de infancia que responda solo a las exigencias del análisis poético, se ve desbordada por el emerger anacrónico e incondicionado de lo infantil como juego y como fábula, que introduce otras variables de la experiencia-infancia y que Marosa sostiene como motivo central de *Los papeles salvajes*.

La poesía de di Giorgio, en tanto asume la infancia como principal tarea del hacer *poietico*, asume *hacer* la materia misma de la lengua, la cosa de la palabra pensándose a sí misma. Una implicancia central de esto, señala que toda *poética* tiene un carácter programático que la obliga a asumir el lugar auto-reflexivo de una teoría poética de sí misma, lo que la convierte en un metalenguaje que habla de la poesía por medio de la poesía. No obstante, en la anulación de la dualidad de la experiencia propiciada por el entrecruzamiento del quiasma, la *poética de la infancia* solo puede hacer experiencia de sí misma y de su materialidad fónica, de la música susurrante del sentido.

En su función metalingüística de “pensamiento del pensamiento poético”, la *poética de la infancia* fracasa en su misión programática. Si como “poética” establece las condiciones de una praxis, el genitivo “de la infancia” la reenvía al vórtice arcaico de un origen en permanente devenir que desbarata toda previsión programática, y la convierte antes en un

pensamiento de la materia misma de la lengua, esto es, de la lengua vaciada de conceptos, de la *cosidad* del lenguaje.

De allí que, de las diversas perspectivas sobre la infancia que podemos considerar en la poesía de di Giorgio, privilegiamos aquellas que se configuran en torno a “la niña del recuerdo y del porvenir”, es decir, a las figuraciones compatibles con una concepción del tiempo en la que el pasado aparece disuelto en una anterioridad *no orientable* de la que surge una percepción de lo arcaico, del pasado-no-pasado, de lo contemporáneo y de lo anacrónico que valoramos desde la perspectiva de Didi-Huberman y Quignard.

A partir de los hallazgos en torno a la infancia, nuestra investigación asumió el interés y la necesidad de realizar un recorrido que vincule tres ejes centrales de la experiencia poética vinculados a la infancia: el tiempo, el origen y la lengua materna. Tales ejes, fueron articulados a través de los modos de “posición infantil” que se prefiguran como “insistencias” que adoptan la forma de la inversión del tiempo y el regreso a la infancia como utopía (Barthes), la iteración lúdica de los niños y el recomienzo del juego infantil (Virno, Benjamin, Didi-Huberman), la lengua ensoñada de la infancia (Rozitchner), el anacronismo (Didi-Huberman), lo Anterior y la *noche sexual* (Quignard). Una vez definidos los rasgos de posición infantil que adopta el texto para cada eje, identificamos las figuras que nos permitieron sondear los movimientos del ritmo singular que las “coreografías de figuras” trazan en los textos de cada uno de los libros. Las figuras que destacamos en un primer acercamiento fueron el retorno, la edad, la antigualla (tiempo); el país de antes y el jardín en llamas (origen); la madre, la desobediencia, la *otra* lengua (lengua materna).

Estas figuras si bien resultan significativas en relación a una determinada “posición infantil”, no son las únicas que pueden señalarse. Estos tres ejes fundamentales no agotan la variedad de figuras que emergen motivadas por las obstinadas recurrencias presentes en una obra de tal intensidad como la marosiana. En relación al dominio de la imaginación y del componente de la fábula, que compete al rasgo argumental de la evocación o presencia de lo *anterior*, destacamos las figuras que involucran el componente lúdico y narrativo que vinculan el universo marosiano a la ensoñación infantil del cuento, a través de un puñado de elementos de los que se vale para referir al reino de lo imaginario: la magia, las criaturas fabulosas, las transformaciones. También dedicamos a la figura de la ninfa reflexiones en torno al pasaje de un mundo a otro o el “entre” mundos que entreteje la poesía marosiana.

A partir del análisis de las figuras observamos en la indistinción de las funciones de la relación experiencia-infancia, que entre la travesía hacia lo desconocido de la *Erfahrung* y la primera impresión preconceptual de la *Erlebnis*, no existe una dicotomía

real que distinga lo predominantemente poético de lo sugestivamente narrativo que cada una insinúa. Este carácter de fusión extrema del poema marosiano, entre la forma y el motivo, también explica que los textos poéticos de *Los papeles salvajes* no difieran sustancialmente de los denominados relatos eróticos.

Esto nos lleva sin embargo a sopesar que, al menos en *Los papeles salvajes*, lo poemático prevalece sobre lo narrativo por cuanto consideramos que aquí es el relato el que tiene la capacidad de convertirse en materia poética y no al revés. No es el relato el que contiene al poema, pues no se trata de una mera cuestión de formas y estructuras genéricas, discusión pragmatista y poco fértil para di Giorgio. Lo que esta relación revela es que el relato es el tema del poema. El motivo del poema es la materia misma de la vivencia que no quiere o no puede contar nada, o solo quiere poder decirse en el *vértigo* voluptuoso de la *memoria floral del recomienzo*, de la trama cifrada como misterio.

Esto sucede en la obra tempranamente, como lo anuncia el primer libro de 1953, en el que una joven de provincia, del interior del interior, con ingenuidad o no, llama *Poemas* a una colección de relatos casi góticos y siempre extraños. Si hay una *lengua ensoñada* que el poema aspira a reencontrar como *mater primitiva*, está simultáneamente en el “cuento” como balbuceo infantil del asombro y en el saboreo de la lengua enjoyada de la infancia, aprendida de madre y de tías que tocan el piano, hablan francés y leen a Delmira Agustini. Todo esto, a su vez, está en tensión con el ámbito de las rudas chacras pobladas de comadreas y lagartos, hadas-mariposas, zorras y murciélagos, liebres e iguanas que hay que matar, y comer, o como sea combatir con espíritu civilizador. La trama poética se desarrolla en el discurso siempre doble y ambiguo que aprende la niña de los poemas, entre las delicadezas extremas de femineidad sobreactuada y la rudeza de la labranza, de hombres con manos como terrones, asesinos de liebres predadoras, degolladores de pollos inocentes, narradores de cuentos terribles. Todo está en pie de guerra y la batalla marosiana se libra en los altares de los aparadores llenos de reliquias y antiguallas, asediados por ratones y murciélagos, pero también en la paciente voluntad del cultivo frente a la naturaleza indomable, entre el mundo espejado e invertido de padre y madre. Es, como la de Troya, una guerra por el poder de la belleza.

Hay una lucha entre la naturaleza salvaje que impulsa a las jovencitas a desobedecer a madres y abuelas, a “pecar” a sus espaldas, y el amor y la vigilancia materna legitimada en el juicio lapidario de las vecinas que llegan a tomar el té, a compartir el banquete donde se crucifica a las pecadoras. Es la mezcla de horror y delicia que, como decía Bataille, enciende el corazón de la santa y abrasa de pasión al lujurioso. Conviven una cultura de rizos y trenzas y una naturaleza de cabellera suelta hasta el suelo que busca

liberarse a cada paso. Hay una educación infantil, pueril, de cuentos de Vigil y cartillas escolares, delantales y azucenas que convive con conflicto y sin conflicto con ese resto indomesticable que llamamos infancia, lo *otro* salvaje e irreductible que escucha historias que no comprende, pues no puede procesar la información según la cual la felicidad abrasadora del cuerpo está prohibida. Si *Los papeles salvajes* fuera un tratado antiguo, al modo de las obras didácticas que mezclaban la metafísica y la física, la poesía y la filosofía, esta sería una *suma naturæ* que enseña a las nuevas generaciones a convivir con las contradicciones del mundo civilizado, con el absurdo del pudor que contradice los impulsos naturales del cuerpo. La naturaleza desmiente y desbarata la esmerada educación de la *puella* que se desvía y deviene *infans* a cada instante, que pierde la lengua del padre para volver a sumergirse en la Estigia tenebrosa de la *noche sexual*.

Como anticipamos en la introducción, la invención pura emerge “entre” la *boca cerrada* del himno sagrado y la *boca abierta* de la fábula, en tanto la obra no pretende restituir una mitología. Lo que recomienza en di Giorgio no es el relato del mito sino su profanación, el momento mismo de la revelación de su naturaleza lingüística. Si la lengua de la infancia está saliendo permanentemente de la lengua al discurso, la lengua poética marosiana está saliendo de la *boca cerrada* del mito, del musitar místico del canto, a la *boca abierta* de la fábula, del cuento: permanece en ese pasaje, está en estado de encantamiento mientras habita el limbo incondicionado de los cuentos.

Por su parte, y en relación a nuestro abordaje de la experiencia erótica, en los últimos libros de *Los papeles salvajes* hasta *Diamelas*, analizamos la posibilidad de leer la imagen poética como expresión del “límite hermenéutico” donde el lenguaje revela su afuera, donde la materia de la palabra y el cuerpo se tocan. La palabra-imagen como un “pensamiento de los ojos”, queda en estas circunstancias relevada de las demandas de la representación. En torno a este eje, interrogamos las figuras de la cópula, la manducación y el crimen como expresión de la violencia del erotismo. Sin embargo estas figuras tampoco agotan el horizonte voluptuoso. La fuente de su erotismo es ambigua, como todo en la obra: por un lado expresa con vigor la contradicción del discurso de la moral, ante el que la voz poética se revela, y que se presenta en escenas de educación femenina ligadas al anhelo del matrimonio, a cierta sensualidad núbil aceptable y domesticada, a la reproducción (milagrosa y aterradora al mismo tiempo), a labores domésticas que implican tanto el dominio de cocciones e hilados, como a los quehaceres prodigiosos que incluyen cazar mariposas y hacer brotar a voluntad flores y frutos. Este mundo materno está ligado a su vez a un mundo externo que lo replica y lo revela, una suerte de limbo de lo social que incluye el camino a la escuela (donde la magia parece diluirse), y la comunidad de los

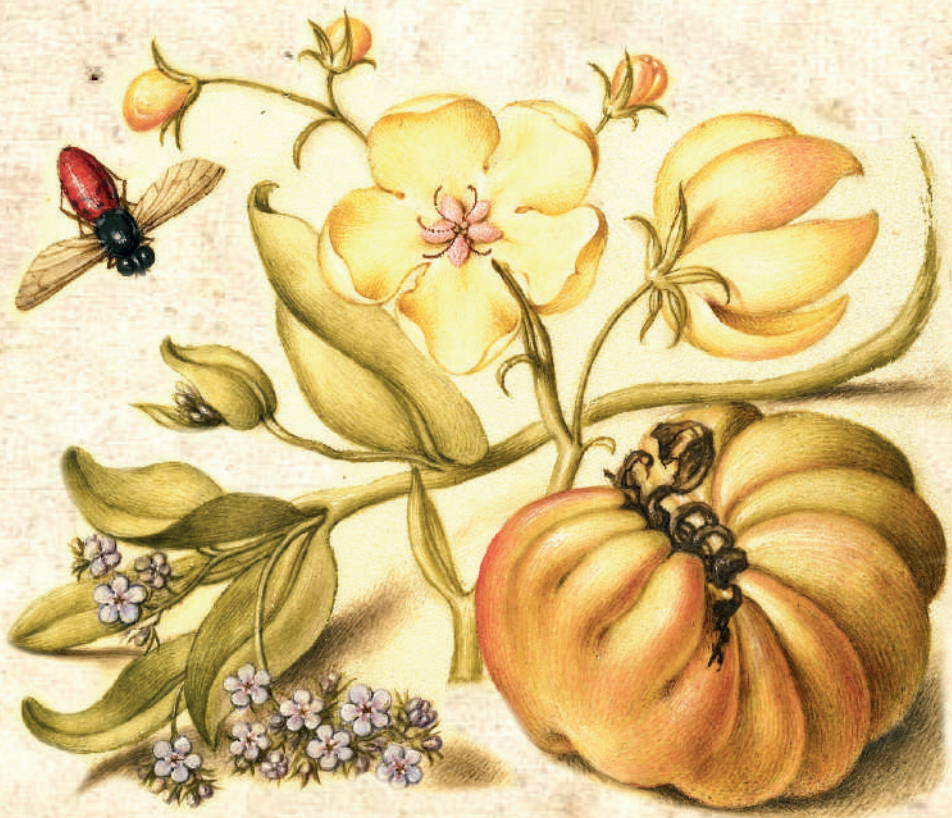
otros, más allá de los lindes del jardín, cuya presencia a veces inquietante, deja entrever un mundo de censura, condena y crueldad, más que el ambiente de complicidad y maravilla que pareciera evocar otras veces.

Por otro lado se presenta el mundo salvaje, abiertamente erótico y urgente, que contempla y recoge todo lo inculto y lo prohibido, lo que no está escrito ni tiene palabra: la sexualidad animal, libre y brutal, la naturaleza maravillosa y feroz que crea y destruye por igual, la vida y la muerte imprevisibles que no se atienen a ningún discurso moral. En el erotismo marosiano la boca dice una cosa; el cuerpo dice otra. La boca prescribe, prudente y contenida, el cuerpo la desmiente: ¿qué cuerpo? El cuerpo de la lengua-materia, esto es, la lengua del cuerpo, de los instintos y de la naturaleza. El sincretismo de la lengua marosiana puede alcanzar ese equilibrio entre la lengua materna-nacional, exquisita en su discreción y acomodado a las reglas de la decencia, y la lengua del cuerpo, la lengua-cuerpo-sensible, la *lengua ensoñada*, animal, femenina, *maternal* y material que puede tocar el mundo y hacer existir en palabras las delicias prohibidas, perdidas con el paraíso, olvidadas o enmudecidas por la lengua del Padre.

De este modo, podemos afirmar que el Eros marosiano tiene un sentido fundamental: reinventar a la madre sobre el cuerpo expropiado por la lengua patriarcal, volver a inventar el amor de la lengua a partir de la libertad y la indulgencia, a contrapelo del sacrificio, de la renuncia, de la sustracción del goce y de la vigilancia. En esa contradicción permanente se cuece el caldo primitivo de la poesía marosiana, pues trata de pensar otra lengua desde la madre: la madre arcaica, la madre-primitiva diosa generadora del jardín inculto de *Los papeles salvajes*. Concluimos en que se trata de volver a pensar el orden de lo femenino materno, pero no reproductivo ni repetitivo sino recomenzado, que inventa, ya no nuevos rituales para perpetuar otras reglas, sino el juego libre y vertiginoso, incondicionado y serio de las niñas y los niños, que fabula un recomienzo para la infancia del mundo, del lenguaje y de la vida.

APÉNDICE

BREVE PANORAMA SOBRE LAS EDICIONES Y LA CRÍTICA DE LA OBRA MAROSIANA





Vine a la luz en este florido y espejante Salto del Uruguay, hace un siglo, o ayer mismo, porque a cada instante estoy naciendo. Era por junio y por domingo y a mitad del día. Imagino el rostro pálido de mi madre, y más allá a los campos con la escarcha crecida - como mármol levísimo, lúcido, adecuado sólo para construir estatuas de ángeles- y con las telarañas cargadas de perlas, y las naranjas como bombas de oro, olvidado ya el azaharero origen. Y del campo hablo, porque a él partí, apenas vividos ocho días. La casa de mis abuelos era larga, oscura y baja, y su edad, de cien años, y apropiada sólo para que morasen fantasmas, o algunas gentes extrañas y hermosísimas, o un animal blanco y poderosamente milagroso. En su torno todas las flores se ceñían y todas las bestias y las sombras todas y los destellos. Yo partí de ella solo para ir a la escuela; pero, la escuela quedaba apenas más allá y también bajo las flores; borroneó mi caligrafía primera el polvo amarillo de la garganta de las amapolas.

Los seres que vivieron conmigo aquellos años -digo abuelos, padres, tía, prima, hermana, algunos ya muertos, pero, no muertos- se me mostraron siempre silenciosos e irisados. Me amaban extrañamente y les amé -o los amo- con locura. Y recuerdo también a los animales que colaboraron con nuestras vidas, que abrían cerca de nosotros, sus caras santas, sus ojos bonísimos, y aunque de ellos no resten ni los huesos, segura estoy de reencontrarlos alguna vez

Apenas rozando el umbral de la adolescencia, Dios me quitó el bosque. Y me trajo a la ciudad, que, con todos sus espejos y sus flores, no es el bosque. Mucha gente empezó a deslizarse en mi torno, a indagar en mi rostro; pero, inútilmente.

Cumplí los estudios del bachillerato como casi todas las niñas del mundo. Solo que, muchas veces, una luciérnaga, venida de antes, me calcinó los deberes.

Marosa di Giorgio, "Señales más".

Entre dos orillas

En este apéndice presentamos un acotado panorama de las lecturas críticas de la obra marosiana “entre dos orillas”. Si bien el estudio de su obra se ha extendido donde quiera que la literatura latinoamericana ocupe un espacio académico, nos parece provechoso destacar aquí la configuración inicial del campo rioplatense de la crítica de la obra marosiana.

Sergio Chejfec (2012), identifica los vínculos que unen la literatura argentina y uruguaya como constructos imaginarios sociales y culturales de larga data, que se asientan en una mezcla de admiración y nostalgia por un imposible. Para Chejfec “el Uruguay es el *locus* metafórico por excelencia de la literatura argentina”. Si el Uruguay existe en la literatura argentina, existe pues como promesa de algunas libertades, de cierto alivio de la carga histórica y como alternativa a los fracasos histórico-políticos inexcusablemente argentinos. La alusión a la tierra oriental puede equivaler de alguna manera a una añoranza infantil o familiar “decisiva en la calidad de la experiencia”. Si es que el país vecino, conserva el carácter del “sueño preservado de una Argentina imposible”, es en gran medida a través de los lazos literarios que han preservado este imaginario desde el siglo XIX¹²⁴. En este apéndice, recorreremos brevemente el mapa crítico rioplatense y los derroteros de las ediciones sucesivas de *Los papeles salvajes*, que si bien fueron expuestos sintéticamente en nuestro “Umbral” y mencionados en las respectivas introducciones de los Capítulos 4, 5 y 6, aquí nos permitimos ampliar someramente¹²⁵.

¹²⁴ Bastan algunos ejemplos para ilustrar cómo la literatura uruguaya termina tarde o temprano siendo satelizada por la argentina en los devenires de su historia literaria. Prueba de ello es que no existe panorama de la literatura argentina que no siga de cerca sus mutuas relaciones e implicancias. Para Chejfec es indiscutible su influencia en la gestación de esta suerte de “utopía oriental”, como en el caso de Juan Carlos Onetti, mientras que el imbatible bestsellerismo de Galeano y Benedetti no distingue orillas. Mención aparte merecen autores como Felisberto Hernández, Mario Levrero o Armonía Somers cuyas obras irrumpen en el panorama de la literatura argentina, permaneciendo al margen de toda predicción normativizada, en la que nunca se hace evidente un conflicto de fronteras. La obra de di Giorgio nació y se desarrolló al margen de toda geografía política. Si bien el Salto natal aparece en ocasiones como un vago motivo poético, no hay nada en su poesía o en su obra narrativa que se atenga a la referencia, a la reificación de un origen terrestre: la tierra natal deviene un paisaje mítico y para entrar de lleno en ese universo maravilloso es preciso aceptar de antemano esta premisa.

¹²⁵ Parte de este artículo fue publicado en *Cuadernos de LIRICO*, 8 (Canseco, 2013) con el título “La disolución de las fronteras. Notas para pensar la otra orilla en la obra de Marosa di Giorgio” y es aquí actualizado con aportes de la crítica de los últimos años sobre la obra de di Giorgio.

Marosa di Giorgio, las ediciones y la Argentina

Marosa abandonó su ciudad natal recién en 1978 y se trasladó a Montevideo donde vivió hasta su muerte, en 2004. Nada en este parco dato biográfico deja entrever el vínculo temprano e intensamente vivo que la unió con la Argentina.

Ya en 1955, Marosa, apenas conocida en su ciudad por la publicación de algunos poemas en la prensa local, publicó su segundo libro *Humo*, en la ciudad de Santa Fe, a donde había ido a pasar una temporada con parientes instalados definitivamente del lado argentino. Aunque puede ser más bien anecdótico el dato de esta sencilla edición de autor, de alguna forma empezaban ya a tejerse los lazos que más tarde arraigarían firmemente en el panorama de la poesía argentina actual.

Revisar la historia de sus publicaciones dentro y fuera de Uruguay puede ayudarnos a conjeturar las vías de la circulación que siguió la obra en el trascurso de casi cinco décadas de producción incesante. Si bien no han sido la crítica ni la edición argentina las primeras descubridoras y difusoras del fenómeno marosiano, es notable en qué medida su injerencia ha incrementado la circulación de su obra en todo el continente a partir de los años 90.

El primer libro de di Giorgio, *Poemas*, apareció en Salto en 1953 en una sencilla edición de autor de apenas dieciséis páginas. Al año siguiente, esta misma serie de poemas apareció en la colección *Lírica Hispánica*, en Caracas, junto con un nuevo grupo de textos, en un único libro que llevó el título de *Visiones y poemas*, a cargo de las editoras Conie Lobell y Jean Aristeguieta¹²⁶. Más adelante, con su cuarto libro, *Druida* (1959) y *Magnolia* (1965)¹²⁷, Marosa volvió a repetir la aventura venezolana con nuevas publicaciones en la colección *Lírica Hispánica*.

Magnolia, que había recibido en 1960 un premio en el Concurso del Ministerio de Instrucción Pública en la categoría “Inéditos”, iba acompañado, además de la presentación de las editoras, como era habitual, por una breve autobiografía en clave poética. En ella Marosa se presenta como salteña y uruguaya pero jugando siempre en el umbral del paisaje fabuloso de la infancia, transfigurado por la palabra poética en un no-lugar¹²⁸ (*LPS*,

¹²⁶ Sobre la historia de las publicaciones venezolanas, señala García Helder:

La misma serie de poemas fue incluida junto a otra más larga, en *Visiones y poemas*, libro de 62 páginas publicado en el número 135 de *Lírica Hispana*, Caracas, 1954. El volumen incluía sendas presentaciones de las directoras de la colección (...) El 1971, cuando la editorial Arca, de Montevideo, reunió sus siete primeros libros bajo el título unitario de *Los papeles salvajes*, di Giorgio decidió excluir las serie *Visiones*, decisión que se sigue respetando (*LPS*, p. 16).

¹²⁷ *Druida*, colección *Lírica Hispánica* número 196, Caracas, junio de 1959. *Magnolia*, fue editado en el número 266 de la colección *Lírica Hispana* de Caracas, junio 1965.

¹²⁸ En la presentación poética que acompañaba el libro a modo de ficha biográfica, Marosa se presentaba a los lectores con estas palabras:

p. 110). Recién su quinto libro, *Historial de las Violetas* de 1965, es publicado por primera vez en Montevideo en la colección “Aquí Poesía”.

Es a principios de los 70 cuando la obra de Marosa adquiere verdadero relieve con la publicación de su poesía reunida bajo el título de *Los papeles salvajes*. Las doscientas páginas de esta primera edición de Arca (Montevideo, 1971)¹²⁹ tienen el valor de ser además el reconocimiento a una obra que ya había atestiguado, sobradamente hasta ese entonces, su solidez y originalidad. A mediados de los sesenta, su poesía ya formaba parte de varias antologías poéticas entre las que vale mencionar: *Cien años de raros* (1966) de Ángel Rama y *Treinta años de poesía uruguaya* (1967) de Alejandro Paternain, a las que después se sumarían *Antología crítica de la poesía uruguaya 1985-1990* (1990) de Roberto Apratto, *Transplatinos* (1991) y *Medusario. Muestra de la poesía latinoamericana* (1996) de Roberro Echavarren, *Escritoras de América del Sur* (1995) de Verónica Zondek.

Daniel García Helder señala en el apéndice biográfico¹³⁰ que acompaña la edición definitiva de *Los papeles salvajes*, que “si en las décadas de 1960 y 1970 Marosa di Giorgio recibió sólo, aunque varios, reconocimientos y apoyos oficiales o institucionales, en las siguientes éstos se alternaron con los internacionales” (*LPS*, p. 664). Efectivamente, las décadas de 1980 y 1990 fue el momento de un estallido general de la atención sobre su obra y sobre ella misma. A principios de los noventa Marosa estrenó sus recitales poéticos¹³¹ en Buenos Aires, en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Se trataba de un espectáculo de recitaciones con acompañamiento musical que había comenzado a presentar en Montevideo, cuando se mudó a esa ciudad a comienzos de los ochenta. Según Helder, Nicolás Olivari ya había escrito sobre su obra en varias revistas de Buenos Aires durante los setenta, como lo habían hecho también Ángel Rama (que fue además, en Arca, el primer

Nací y vivo en Salto Uruguay,/una ciudad que queda cerca del agua y de la luna./Mi infancia está en los campos,/los árboles, los demonios,/ los perros, el rocío;/ queda en medio del arvejal,/y dentro de la casa;/ a veces, venía a visitarme el arco iris,/serio como un hombre,/ las larguísimas alas tocando el cielo./ Mi infancia es la luna,/patente como una rosa,/y el grito de los muertos,/ Mis libros de poemas se llaman/*Poemas, Humo, Druida, Historial de las violetas, Magnolia*./Lo demás, es todavía, hoy y mañana,/y no me importa (*LPS*, p. 110)

¹²⁹ La primera edición de Arca de *Los papeles salvajes* (1971) incluía los ya citados: *Poemas, Humo, Druida, Historial de las violetas, Magnolia*, y se sumaban dos títulos inéditos hasta entonces, *La guerra y de los huertos* y *Está en llamas el jardín natal*.

¹³⁰ La edición íntegra de *Los papeles salvajes*, (Adriana Hidalgo, 2008) está acompañada por una “Síntesis biográfica de Marosa di Giorgio” firmada por Daniel García Helder en la que sintetiza los aspectos más notables de la vida de la poeta que incluye una detallada cronología de las publicaciones.

¹³¹ La larga tradición de declamadoras de la que Marosa se había empapado en sus años de colegiala en las décadas del 40 y el 50, sumado a la intensidad dramática de la interpretación de los textos y la ritualidad teatral de las puestas en escena de sus recitales, han despertado siempre gran interés en la crítica. Son numerosos los trabajos que abordan el estudio del material audiovisual de sus presentaciones (registradas en grabaciones de audios y video de diferentes épocas) desde el punto de vista de la performance. Sobre este tema remitimos al libro de Irina Garbatzky, *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2013) y al trabajo “A la escucha de *Diadema*” (2017).

editor de *Los papeles salvajes*) y Cristina Peri Rossi¹³² en el semanario uruguayo *Marcha*. Este dato señala que la voz de di Giorgio era ya reconocida y citada por estudiosos y poetas a pesar de la limitada circulación que pudo haber tenido aquella primera edición de Arca.

La historia de sus ediciones continúa con la aparición de sucesivos libros en la década de los ochenta que generó material suficiente para un segundo tomo de *Los papeles salvajes*. Así, en 1989 apareció una segunda edición del primer tomo de Arca que incluía un nuevo libro, *Clavel y tenebrario* (Arca, 1979). El segundo tomo, publicado en 1991, incluía: *La liebre de marzo* (Cal y Canto, 1981), *Mesa de esmeralda* (Arca, 1985), *La falena* (Arca, 1987), y el hasta entonces inédito, *Membrillo de Lusana*.

En 1995, *Diario de Poesía* le dedica un dossier a la obra de Marosa di Giorgio, coordinado por Daniel García Helder y Osvaldo Aguirre. Esta publicación es un importante aporte a la difusión de la obra de Marosa di Giorgio en Argentina y en ella se reúnen una serie de importantes voces críticas dispersas que venían ya pensando en torno a esta extraña¹³³ de las letras rioplatenses. Este gesto inscribe además a su obra, en el panorama de la poesía latinoamericana que fue trazando *Diario de poesía* en esos años. Este dossier incluye ensayos críticos de Elvio Gandolfo, Guillermo Piro, Mirta Rosemberg y Javier Barreiro, además de extractos de otros estudios y reseñas, una entrevista de

¹³² En octubre del 1972, en el semanario *Marcha*, Cristina Peri Rossi publica una reseña de *Los papeles salvajes* de 1971 titulada “La palabra mágica”. Allí la crítica uruguaya señala:

Es curioso como algunos de los autores seleccionados [por los “raros” convocados por Rama en su antología] —Felisberto Hernández por ejemplo—, dejó de ser un “raro” (en el sentido de la difusión minoritaria de su obra tanto como en su visión del mundo) para hacer un hito obligado en toda referencia seria a nuestra literatura, y aun, cómo el pasaje del tiempo afianza su género narrativo y su influencia en las letras hispanoamericanas modernas (...) en una línea donde el desgarramiento de la realidad, las claves oníricas, el empleo de recursos fantásticos, no son meros adornos sino formas de explorar el mundo (2017, p. 149).

Néstor Sanguinetti, que realiza una semblanza de esta primera aproximación de Peri Rossi a la obra de Marosa di Giorgio, advierte que la tardía recepción de la crítica se debió a los convulsionados momentos políticos que atravesaba el país en aquel entonces. De hecho, el texto salió publicado después de que su autora abandonara el país ya que esta reseña fue la última colaboración de Peri Rossi en *Marcha* antes de su exilio. El texto, de una notable precisión crítica señala los brillos y sombras de la poética marosiana. A propósito del rescate de su morosa reseña, Peri Rossi escribe a Sanguinetti:

Leí la nota que publiqué entonces y me pareció justa y que resaltaba lo más entrañable de la poesía de Marosa. Uruguay es un extraño y maravilloso país lleno de locos y locas lind@s, como dice el tango, de políticos filósofos como el Pepe Mujica, y de escritores “raros” que asumen su destino, como Felisberto Hernández o la propia Marosa. Una literatura, la uruguaya, llena de escritoras mujeres, a diferencia de otras, donde todavía son pocas. Entre ellas, Marosa hace las delicias de las rarezas (2017, p. 148).

¹³³ La rareza marosiana también es y ha sido tema frecuente de la crítica. Como señalamos antes, tempranamente Ángel Rama (1966) la incluía en su antología de “raros” uruguayos mientras que Perlongher y Echevarren también colocaban su obra entre las voces más singulares a principios de la década del 90. La rareza marosiana no deja sin embargo de cautivar. La particular atracción de la lengua marosiana a menudo es abordada desde el aparato estético-crítico generacional que no deja de renovarse. En esta línea podemos remitir a los trabajos de María José Bruña Bragado, “Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa di Giorgio” (2010, pp. 223-240) e “Irreverencia queer. Poéticas del disenso en el barroco de Marosa di Giorgio” (2017, pp. 203-213).

Oswaldo Aguirre, una cronología, y una nutrida selección de textos de *Los papeles salvajes*, a la que se sumaban fragmentos del libro, inédito entonces, *Diamelas a mi madre* y un relato de *Misales* (Cal y Canto, 1993). Como fuere, esta relación cada vez más consolidada con la poesía argentina (se suceden numerosas entrevistas, encuentros, recitales poéticos, festivales de poesía) da sus frutos en forma de nuevas e importantes ediciones de su obra.

Fue justamente su relación con Daniel García Helder la que propició inicialmente la alianza que conocemos hoy entre la obra de di Giorgio y la editorial Adriana Hidalgo¹³⁴. Si nos adentramos en la experiencia vital de di Giorgio frente a las repercusiones de su poesía, vemos que el reconocimiento de la crítica y el impulso internacional de su obra fueron un notable paso profesional en su carrera. Como señala uno de sus biógrafos y amigo, el poeta uruguayo Leonardo Garet (2006, p. 59):

El mundo editorial y la crítica de Montevideo acogieron a Marosa con unánime aprobación, aunque las editoriales no acompañarían el reconocimiento con una retribución económica, y la dádiva de algunos ejemplares fue todo lo que obtuvo. Lo comentábamos siempre. En 1997, cuando la edita una editorial extranjera, por primera vez firma un contrato y recibe un pago por adelantado. Desde *Los papeles salvajes*, Marosa era muy leída en nuestro país, por lo que se puede probar, una vez más, que el profesionalismo de un escritor de ficción que respalde sus ventas exclusivamente en la calidad literaria, es nada más que una utopía en Uruguay.

En 2000 apareció la edición argentina de *Los papeles salvajes* en dos tomos, con un prólogo de Silvio Mattoni, “Allá donde alumbra la imagen”. Existe asimismo una segunda edición de Adriana Hidalgo de *Los papeles salvajes* (2008b), preparada por Daniel García Helder, que agrega al contenido casi idéntico de la anterior, una nota bibliográfica y datos sobre las primeras ediciones, al tiempo que salva erratas históricas e incorpora algunas páginas inéditas¹³⁵.

La otra gran parte de la obra marosiana está compuesta por los relatos eróticos: *Misales* (Cal y Canto, Montevideo, 1993), *Camino de las pedrerías* (Planeta, Buenos Aires, 1997), *Rosa Mística* (Buenos Aires, Interzona, 2003). Todos estos libros fueron publicados también por editoriales argentinas como Interzona y El Cuenco de Plata, y reunidos

¹³⁴ Melisa Machado (1999) cita en su artículo una entrevista con di Giorgio que rememora este encuentro: “Una de estas cálidas mañanas recibí un llamado de Daniel comunicándome que una dama argentina, una de las dueñas de las poderosas librerías Ateneo, iniciaba esta línea editorial y que mi suma poética *Papeles salvajes* había sido propuesta y aceptada para esas ediciones. Se iniciarán esmeradamente y con miras a una muy amplia difusión, dentro y fuera de Argentina” (*El País Cultural*, 512, Montevideo, 18/06/1999)

¹³⁵ La edición de 2008 de *Los papeles salvajes* incorpora, en relación a la edición de 2000, una autobiografía poética “Señales mías” que acompañó originalmente la primera edición de *Druida* (1959), además de un significativo número de poemas inéditos de *Diamelas a Clementina Médici* (teniendo en cuenta su brevedad inicial), que en la edición de 2000 se tenía como el último libro de *Los papeles salvajes*. También se agrega un libro inconcluso a su muerte: *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici* y la breve biografía realizada por Daniel García Helder.

posteriormente en otra edición de El Cuenco de Plata (2008a) bajo el título general de *El Gran Ratón Dorado. El Gran Ratón de lilas (Relatos eróticos completos)*.

Su obra publicada se completa con *Reina Amelia* (Adriana Hidalgo, 1997), un relato extenso que fue separado del conjunto y publicado, por una decisión editorial, como novela, y su último libro, *La flor de lis* (El Cuenco de Plata, 2004), que se publicó poco antes de su muerte y en el que la autora retoma el breve poema en prosa característico de *Los papeles salvajes*. Esta edición es además acompañada por una grabación en CD, *Diamelas*, que recoge veintiséis de los poemas que formaban parte del repertorio de sus recitales poéticos.

La obra publicada de di Giorgio se ha seguido acrecentando con la recopilación de entrevistas seleccionadas, *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004* (2010), de gran interés documental y literario, dada la propensión de Marosa a yuxtaponer, hasta la indistinción, la literatura y la vida. Esta recopilación, más que una clave de interpretación de su poesía (pues la obra permanece intacta en su misterio), funciona como una suerte de borrador oral y un doble secreto de la obra: es la muestra, a través de los años, de la obra no escrita, la obra por escribirse, la poesía indiferenciada aún de la reflexión en proceso de escritura permanente.

Quizás el libro más atípico de la autora lo constituya *Otras vidas* (2017) que recopila diversos textos “no literarios” escritos por di Giorgio, muchos de ellos por encargo. Son en su mayoría breves y singulares semblanzas y comentarios sobre otros autores uruguayos y argentinos. Pertenecen al “género prologal” según Rosana Guardalá (2017), aunque resultan la mayoría híbridos, a medio camino entre la ficha biográfica y la reseña, escritas con el mismo lirismo que traspasa todo lo suyo, inclusive, las entrevistas mano a mano¹³⁶.

Marosa en el panorama poético rioplatense y latinoamericano

Es evidente que di Giorgio no buscaba la notoriedad ni la mera polémica en torno a su estilo, en apariencia abiertamente provocativo, sino más bien una solidaridad ética en el reconocimiento íntimo que no se agota en la evocación sentimental del terruño y de la infancia, (al estilo de los neorrománticos). Más bien lo contrario, la singularidad que la apartó siempre del alcance masivo, puede ser entendida también como una postura frente

¹³⁶ Un análisis de este libro fue realizado por Rosana Guardalá en su artículo “Las lecturas críticas de una druida. Notas sobre los prólogos escritos por Marosa di Giorgio” (2017, pp. 235-245). En él destaca las relaciones de recurrencias y bifurcaciones de la escritura “no literaria” de MDG con su escritura poética.

a la estética que elige uno a uno a sus lectores hablando una lengua común, antigua: la de la mirada azorada ante la sorpresa del mundo. La autora declara en una entrevista:

Un autor no leído no tiene sentido. No voy a buscar nunca la popularidad masiva, ni me voy a desvivir por eso, pero quiero que ese barco, que esa nave que eché a andar, marche, camine. Y pasa una cosa muy rara también. Hay gente de poco cultivo a la que le interesa mi literatura. Será porque lo cotidiano está presente, la gente se encuentra con lo que vio, con lo que ve todos los días (di Giorgio en Mérica, 1981, p. 17).

Pero la imagen tutelar de Marosa di Giorgio en la poesía latinoamericana trasciende la voluntad de hacer de su universo privado un espacio literariamente respirable. En gran medida es la crítica la que ha puesto la obra de di Giorgio en cuestión para interrogarla en cuestiones de filiaciones posibles, de afinidades estéticas.

Los primeros textos críticos uruguayos, los que más trascendieron el círculo amical de la poeta, pertenecen a Roberto Echavarren, quien ya a principio de los ochenta incluía la lectura de la poesía de di Giorgio en su cátedra de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Nueva York. Wilfredo Penco y Luis Bravo, también ocuparon un lugar destacado en la difusión y lectura crítica de la obra de di Giorgio. Es Roberto Echavarren (1992) quien mejor actualiza su posición en el panorama histórico-literario uruguayo:

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. La obra de Di Giorgio no tiene nada que ver con los programas y los proyectos que se consideraban válidos en el Uruguay de los años sesenta, dominados por una poesía coloquial y comprometida que ofrece hoy, como entonces para los lectores exigentes, las marcas patéticas de su insuficiencia (...). En Di Giorgio, en cambio, aflora una conciencia muy aguda del artificio, de la extravagancia, la burla y los disfraces. Lo familiar, en su obra, aparece como no familiar (...) es una cuestión de sujeto y escritura: entabla el estatuto de la ficción a partir de un presente no ausente, no anquilosado, no obliterado de antemano por el cliché (1992, p. 1103).

Queda claro que la crítica uruguaya, al menos por el lado de Echavarren, reconoce algunas filiaciones con la poesía uruguaya anterior aunque para ello tenga que remontarse al modernismo de Delmira Agustini, Julio Herrera y Reissig o a las figuras todavía más difusas de Lautremont y Jules Laforgue, como una manera de enmarcar la producción de una obra, a primera vista, inclasificable. Echavarren (1992) desarrolla una red de voces posibles de la siguiente forma:

Uruguay no tuvo ni un Lezama Lima, ni un Borges, ni un Octavio Paz, ni un Vallejo, ni un Neruda, es decir, no tuvo un poeta fuerte de vanguardia. Si tuvo, en la ficción, dos figuras cruciales: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. Pero el momento fuerte de la poesía uruguaya escrita en castellano fue el modernismo, con Delmira Agustini y el Julio Herrera y Reissig de *La torre de las esfinges*. La poesía uruguaya escrita en francés ya había tenido su momento culminante en la segunda mitad del siglo diecinueve. (...) Isidore Ducasse (Lautreamont) y Jules Laforgue, gracias al hecho de escribir en francés y de pasar una parte de sus cortas vidas en Europa, proyectaron, como fundadores de la modernidad, sus trayectorias no sólo sobre el modernismo hispanoamericano que intentó digerirlos,

sino sobre el simbolismo y el surrealismo franceses. (...) De Lautreamont, Di Giorgio hereda los rasgos animales o inhumanos, a ratos feroces, las transformaciones vertiginosas del yo lírico y de cualquier otra presencia o interlocutor (...). De Jules Laforgue, Di Giorgio hereda la pantalla complementaria de la luna, la superficie intocable sobre la que se reflejan los objetos platónicos de un apetito de insatisfacción (1992, p. 1104).

Por su parte, la crítica argentina no perdió de vista los recorridos posibles de la obra marosiana y la afilió rápidamente al neobarroquismo latinoamericano que reconoce la paternidad indiscutible de Lezama Lima. Ciertamente, parte de la potencia multifacética y llena de sugerencias del lenguaje marosiano, están en relación con el neobarroco, tal como lo concibe Severo Sarduy en su ensayo *El barroco y el neobarroco* ([1972] 2011). Sin embargo, y aunque di Giorgio no pueda ser considerada plenamente dentro de esta estética por ciertas diferencias radicales con otros de sus representantes, hay críticos que consideran lo contrario. Para Alejandra Minelli (2003, p. 195) resulta sorprendente su flagrante exclusión del llamado neobarroso rioplatense junto con Alejandra Pizarnik. Si bien la obra marosiana es mencionada al pasar por Perlongher ([1991] 2008) en su ensayo “Caribe transplatino”, este reconocimiento moroso no ahonda lo suficiente en las posibles conexiones de la poesía uruguaya con esta estética, limitándose a mencionar a Espina y a di Giorgio por rasgos puntuales: “Otros bardos brillan también en los lindes de las landas barrocas: en el Uruguay la cintilación arrasadora de Eduardo Espina (su poemario *Valores Personales* es de 1983) y el encanto preciosista de Marosa di Giorgio” (1991, p. 102).

Es Martín Prieto (2007) en su ensayo “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, quien revisa el panorama de la poesía contemporánea poniendo especial atención en el destino del discutido colectivo denominado “neobarroco” a fines de los ochenta.

Así como Echavarren señalaba la falta de figuras señeras en la historia de la poesía uruguaya reciente, Prieto menciona también esta carencia, del lado argentino, señalada por Tamara Kamenszain en *El texto silencioso* (UNAM, México, 1983), donde la poeta propone armar, según palabras de Prieto que la cita, “el padre ficticio que a la poesía argentina le faltaba, huérfana (...) de la figura y de la voz de un poeta como César Vallejo, Pablo Neruda o Nicanor Parra, todos ellos de inmediata y comprobable influencia continental” (Prieto, p. 24). Kamenszain pensaba entonces en las figuras tutelares de Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Francisco Madariaga. Finalmente, señala Prieto, que en 1986, Kamenszain advierte en otro ensayo que el poeta que reúne las condiciones de aquel mentado “padre ficticio” de la poesía argentina contemporánea es Osvaldo Lamborghini, señalando además que después de su periplo por

la poesía, ciertas vías quedan ya agotadas; sin embargo el arduo recorrido lamborghiano anticipa más bien el de su natural sucesor, Néstor Perlongher.

Mención aparte merece el hecho de que Prieto señala, en coincidencia con Echavarren, y en este caso como contracara del germen neobarroco, al resurgimiento de una línea coloquialista-comprometida (resabio de la poesía revolucionaria de los 60-70) que se aviva con la vuelta de la democracia y que tiene a Juan Gelman como abanderado. Contra todo pronóstico, es Ricardo Zelarrayán quien encabeza, por así decir, una nueva línea de sensibilidad poética más afín a Lamborghini. La política vinculada al neobarroquismo, claro está, no desapareció sino que ocupó otros espacios, se diversificó en voces menos miméticas y muchísimo más complejas que la de los primeros coloquialistas.

Lo que nos interesa sin embargo son las proyecciones y vinculaciones del neobarroco argentino con el resto del continente y es que, como señala Prieto (2007, p. 27), después del Modernismo la poesía argentina se abstuvo del contacto asiduo y del intercambio con otras las literaturas. Si las vanguardias habían cerrado las fronteras literarias a lo extranjero latinoamericano, el neobarroco volvió a poner en vigencia el diálogo ininterrumpido. Es en este punto en que la obra de di Giorgio atisba un horizonte de diálogo posible con la poesía argentina actual¹³⁷.

Pero es la efervescencia de la provocación neobarroca uno de los alicientes de su reactivación permanente y su vigencia. Sus discutidos y discutibles límites y características generaron una respuesta desde *Diario de poesía*, firmada por Daniel García Helder (1987), bajo el título de “El neobarroco en la Argentina” que no solo impugna la clasificación neobarroca sino que divide las aguas en favor de lo que más adelante se conoció como “objetivismo”. Frente a esta polémica, y en la “otra orilla” del interés de identificarse con una determinada estética, la obra de di Giorgio continuaba gestándose, indiferente a esta polémica. Más allá de las apropiaciones y renunciaciones que uno y otro colectivo hicieran de la obra de los poetas más o menos consagrados, el valor de estas arduas discusiones, radica en que en ese mismo movimiento se propiciaba la difusión y publicación de poetas apenas conocidos para los más jóvenes, como de hecho sucedió con

¹³⁷ Prieto señala al respecto en la bullente afloración de intensidades una afinidad más allá del movimiento programático:

el chileno Enrique Lihn, en el libro de Kamenszain de 1983, el cubano Severo Sarduy, entusiasta prologuista de *Ciudad del colibrí*, una antología de Carrera publicada en España en 1982, la uruguayaya Marosa di Giorgio, el brasileño Haroldo de Campos y, en todos, el cubano san José Lezama Lima. Eso, hacia atrás. Y hacia los costados, los uruguayos Roberto Echevarren, Eduardo Milán, Eduardo Espina, el brasileño Wilson Bueno, autor de *Mar paraguayo*, escrito en portugués-guaraní, el chileno Diego Maquieira, el cubano José Kozler (2007, p. 27).

la publicación del dossier dedicado a di Giorgio en 1995, y de muchos otros poetas en aquellos años. Es insoslayable, llegado este punto, reconocer el meritorio trabajo que durante más de 25 años realizó *Diario de Poesía* en la difusión de nuevas voces, en homenajes rendidos y compendios sumatorios, manteniendo una mirada vigilante sobre el pasado reciente de la poesía argentina con miras a garantizar, por una u otra vía, su futuro.

Si echamos una mirada al panorama joven de la poesía argentina, si dejamos de pensar la orilla opuesta de la literatura como “otra”, veremos que la obra de di Giorgio ha dado y sigue dando, quizás desiguales, frutos argentinos. Pero poco importa que el vástago se evidencie cercano a la especie que le ha dado forma, porque como sabemos, las diferencias de género o naturaleza no generan controversia en la esfera del pensamiento marosiano. Para Marina Mariasch (2008) el panorama¹³⁸ de fines del siglo XX y principios del XXI de la poesía argentina atestigua la promisoría influencia de voces plurales entre las que la obra de di Giorgio ocupa un lugar destacado.

Lo que se respira en torno a la obra marosiana es justamente una intensa libertad que se acompaña con una necesidad casi física de liberar al lenguaje del embozo de la metáfora, del juego de palabras cuando se cierra en un sentido velado aunque evidente. Todo lirismo convencional sucumbe ante esta concepción de un lenguaje literal; literalidad que sugiere que ese lenguaje ha sido liberado a sus más urgentes instintos.

En la obra de di Giorgio, no hay, como vimos, el menor énfasis nacionalista, ni siquiera regionalista. ¿Es posible acaso, o al menos útil, ubicar su poesía en alguna dicotomía que la fuerce, que la obligue a poner en juego su ética pluralista? Si las pujas y polémicas del neobarroco pusieron algo de esto en juego, la poesía marosiana ha demostrado que puede salir indemne, en su juventud y vigencia, porque hay en su fondo una unidad que reniega de todo servilismo discursivo y sus previsibles filiaciones.

¹³⁸ Cabe señalar que en este breve pantallazo todavía se agitan los vientos neobarrocos que tanto se afanaron en moderar las voces críticas desde *Diario de Poesía* a principio de los noventa:

La presencia de Marosa di Giorgio en los textos actuales también fulgura. Las referencias más evidentes surgen frente a Gabriela Bejerman y Fernanda Laguna, ambas poetisas nacidas a comienzos de los '70 y que alguna vez publicaron con seudónimos de flores (Lirio, Dalia). En la primera, la exuberancia y la yuxtaposición, la sensualidad de un mundo donde todo seduce o da miedo, la cualidad barroca de algunas líneas. En Laguna, la percepción de un mundo como recién inaugurado, donde las tareas domésticas y las “cosas de la casa” (un budín recién horneado que se eleva) sorprenden como trucos de magia. Pero hay otras conexiones más sutiles. Por ejemplo, la que liga a Di Giorgio con el poeta Martín Rodríguez (1978) que, como ella, tiene en el centro de su poética al huevo, fértil, germen. Para Marosa, un huevo “es la pequeña gema, o lo que fuere, de donde se produjo el Big Bang”. Es probable, también, que la prosa de Di Giorgio haya sobrevolado la escritura de algo de la producción de Washington Cucurto. Y un libro precioso, *Las bellezas del lobo*, de Julia Sarachu (1976), guarda alguna relación con la uruguaya (Marina Mariasch, 2008, p. 23.)

Actualidad de la crítica

El deseo de escritura crítica que genera la obra de Marosa trasciende hace tiempo los límites geográficos del Río de la Plata. Son numerosos los trabajos que se suman año a año al acervo crítico de la obra desde las más diversas perspectivas. Lo que planteamos en nuestro “Umbral” como un problema de “método” es sin duda la urgencia de nuevas preguntas, de nuevos problemas de la literatura, del pensamiento y del lenguaje que esperan respuesta a través de la interrogación de una obra que no deja de darse a pensar.

La publicación de producción crítica más reciente y de mayor envergadura por su alcance internacional, es actualmente el número monográfico que en 2017 la *Biblioteca Nacional de Uruguay* dedicó a Marosa di Giorgio. Los veinticuatro artículos y *papers* reunidos en esta publicación (de los cuales cinco son “rescates” de publicaciones del pasado: cartas, reseñas y artículos), ofrecen un panorama del rumbo actual de los estudios sobre la obra que demuestra la creciente diversificación y profundización de los temas que se distancian, en cierto sentido, de la primera oleada crítica, deslumbrada y barroca como la propia obra, que podríamos definir como la “del descubrimiento”.

Los artículos que forman parte de la publicación ilustran este panorama¹³⁹. La directora de la revista, Ana Inés Larre Borges, explora allí la historia de las ediciones de la obra marosiana deteniéndose en los aspectos documentales, en un texto que oficia de introducción a la publicación. Mateo Vidal pone en diálogo el carácter visionario de la poesía marosiana y su mundo interior con el romanticismo, mientras que Sebastián Urli, explora la obra desde la perspectiva del mito, en la tensión entre la fundación del relato y su detención. Por su parte, Carina Blixen, investigadora de la Biblioteca Nacional de Uruguay, repasa en su artículo los tópicos asociados a lo infantil que ponen en cuestión la filiación surrealista y se inclinan por la perspectiva psicoanalítica que ve en el cuento de hadas una clave de lectura reveladora. Ignacio Dansilio, aborda la relación de la poesía con el arte *naïf*; Anna Deeny Morales, la lee en cambio, en sintonía con la poesía de Emily Dickinson, como una “poética de la soledad”. Julieta Yelin propone un recorrido desde la perspectiva de la “mirada animal” que surge de los imaginarios zoológicos en la poesía de di Giorgio; allí indaga en el componente narrativo de la metamorfosis y lo extraño. En su artículo Joyelle McSweeney realiza una lectura del libro *Historial de las violetas* al que define como “necropastoral”, categoría que describe como “modo literario ecológico antipatriarcal que prioriza la sobrefecundidad, lo anacrónico, lo monstruoso, lo débil y lo

¹³⁹ Mencionamos aquí solo los artículos que no fueron antes referidos o citados en el cuerpo del trabajo.

póstumo” (2017, p. 171). Por su parte, Irina Garbatzky aborda la perspectiva de la teatralidad en la construcción de la voz performática en *Diadema*.

La producción crítica y académica sobre la obra de Marosa di Giorgio, tanto sobre su poesía como sobre su narrativa, continúa creciendo entre investigadores y críticos en los centros de estudios latinoamericanos y departamentos de español de numerosas universidades en todo el mundo. Como lo demuestra la publicación brevemente reseñada aquí a grandes rasgos, los enfoques de estudio no dejan de multiplicarse y anudarse a los más diversos dominios del análisis poético-literario, psicoanalítico, filosófico y estético-político. Si bien nuestro trabajo se desarrolla entre fronteras bastante holgadas, la realización de esta investigación nos ha mostrado que son innumerables los caminos por explorar pues en torno a la plétora de la escritura marosiana las bifurcaciones del análisis se multiplican a cada paso.

En Uruguay, Marosa permanece intensamente presente en el recuerdo de amigos y admiradores que han hecho un culto de su obra y su figura, como lo demuestran los periódicos eventos que se organizan para homenajear su memoria¹⁴⁰. En noviembre de 2019, a quince años de su muerte, Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, presentaron en Salto y Montevideo, el libro *Marosa*, una publicación de corte documental, en formato de álbum de imágenes, que reúne memorias, correspondencia, fotografías y manuscritos. Recientemente, en junio del 2021, la editorial HUM de Montevideo, reeditó *Rosa mística*, *Camino de las pedreras* y *Misales*, sumandose así nuevas ediciones uruguayas de la obra. Estas ediciones de los relatos eróticos de di Giorgio se suman a los títulos que las editoriales Criatura y Estuario, también en 2021, reeditaron respectivamente de otras renombradas autoras uruguayas como Armonía Somers y Amanda Berenguer.

¹⁴⁰ En 2007 se trasladaron sus restos al panteón familiar en la Sociedad Italiana de Salto donde fueron depositados junto a los de sus padres. Ese mismo día se inauguró una sala que lleva su nombre en la *Casa-Museo Horacio Quiroga* en Salto donde se exponen algunos objetos personales de la poeta como parte del vestuario de sus recitales, muebles, retratos familiares, autógrafos y primeras ediciones. La intendencia del Salto, colocó su nombre a una calle de la ciudad en 2016.

En junio de 2011, el día que Marosa hubiera cumplido 79 años, se fundó la *Asociación Marosa di Giorgio*, en la ciudad de Salto que realiza periódicamente actividades conmemorativas y cuyo sitio web (<http://www.marosadigiorgio.com.uy/>) oficia como repositorio de información y novedades culturales sobre la obra y la vida de la poeta. En 2015, con vocación conmemorativa, la misma Asociación instituyó un concurso de poesía que lleva su nombre: “Concurso Iberoamericano de Poesía *Premio Marosa di Giorgio*”. La última convocatoria fue lanzada el 17 de junio de 2019, aniversario del nacimiento de la poeta.

Códigos QR: *Diademas**

Los siguientes códigos QR redirigen, al ser escaneados, a la página www.palabravirtual.com que alberga los poemas pertenecientes al recital poético *Diadema* (2004b) de Marosa di Giorgio. Presentamos aquí catorce de los veintiséis poemas del recital que fueron citados en el cuerpo del trabajo.



A veces los caballos



Al asomarme vi las antonias



Al mediodía, las ásperas
magnolias



Al tornar del colegio



Anoche llegaron murciélagos



Así que ese era el jardín
de mandrágoras



Cuando fui de visita al altar



Deja tu comarca entre
las fieras y los lirios



La hija del diablo se casa



Los hongos nacen en silencio



Me vino un deseo misterioso



Para cazar insectos
y aderezarlos



Se adelantaron en el aire



Venía otra tormenta

BIBLIOGRAFÍA



Bibliografía primaria

- Di Giorgio, M. (1999). *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Giorgio, M. (2000a). *Los papeles salvajes*. Vol 1. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Giorgio, M. (2000b). *Los papeles salvajes*. Vol 2. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Giorgio, M. (2004a). *La flor de lis*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Di Giorgio, M. (2004b). *Diadema. Recital poético* (Ayuí-Tacuabé). CD-ROM. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Di Giorgio, M. (2005a). *Misales. Relatos eróticos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Di Giorgio, M. (2005b). *Rosa mística. Relatos eróticos*. Buenos Aires: Interzona.
- Di Giorgio, M. (2006). *Camino de las pedrerías. Relatos eróticos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Di Giorgio, M. (2008a). *El Gran Ratón Dorado. El Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Di Giorgio, M. (2008b). *Los papeles salvajes*. Edición íntegra. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Giorgio, M. (2010). *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Di Giorgio, M. (2017). *Otras vidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bibliografía crítica

- Aguirre, O. (1995). Recuerdo y porvenir. *Diario de poesía* (34), Junio-Agosto, Buenos Aires, 21-22.
- Aguirre, O. (05/2003). La edad de desovar, de fornicar y de empollar. *Revista Bazar Americano*. Recuperado de <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=197&pdf=si>
- Achugar, H. (08/2005) ¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio. *Revista Hispamérica*, 34, (101), 105-110.
- Aira, C. (2001). *Diccionario de Autores Latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé – Ada Korn.
- Amícola, J. (2014). Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia* (11), 1-13, DOI: 10.4000/lirico.1847.
- Avaro, N. (2000). Un planeta absoluto. Sobre Marosa di Giorgio, *Los papeles salvajes. Diario de poesía*, (54) Junio-Agosto, Buenos Aires, p. 36
- Benítez Pezzolano, H. (2012). *Mundos, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario.
- Benítez Pezzolano, H. (2014). Lugares de infancia en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio. *Cuadernos LIRICO*, 11, 1-12. DOI: 10.4000/lirico.1773
- Bravo, L. (1997). Las nupcias exquisitas y el collage onírico. *Cuadernos de Marcha*, año XII, (129), Montevideo. Recuperado de: <http://www.henciclopedia.org.uy /autores/Bravo/pedrerias.htm>
- Bravo, L. (2012). Lecturas herme(néu)ticas para el código: *Los papeles salvajes*. En *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario.

- Bruña Bragado, M.J. (2010). Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa di Giorgio. *Cuadernos de LÍRICO*, (5), Université Saint-Denis-Paris VIII, 223-240, DOI: 10.4000/lirico.417
- Bruña Bragado, M.J. (2017). Irreverencia *queer*. Poéticas del disenso en el barroco de Marosa di Giorgio. *Revista de la biblioteca Nacional de Uruguay*, (13), 203-213.
- Campero, M.E. (2013). *Está en llamas el jardín natal: la poética de Marosa di Giorgio*. (Tesis doctoral). University of Maryland, College Park. Recuperado de: https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/14050/Campero_umd_0117_E_14127.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cancellier, A. (2013). La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo. *Oltreoceano. Forum Editrice Universitaria Udinese*, 7, 193-203.
- Canseco, A. (2010). Inventar la muerte, vislumbrar la eternidad. La epifanía de lo imposible en *Diamelas a Clementina Médici* de Marosa di Giorgio. *Escribas. Revista de Letras*, 5, UNC, 97-108.
- Canseco, A. (2011a). Los años jóvenes de la escriba. Una lectura en torno al no-tiempo en *La guerra de los huertos* de Marosa di Giorgio. En S. Mattoni (Ed.) *Para el cielo estrellado. Temas de poesía argentina*. (pp. 11-33). Córdoba: Alción Editora.
- Canseco, A. (2011b). Metamorfosis lingüísticas del cuerpo barroco. Apuntes sobre lengua madre y transgresión en Marosa di Giorgio. En *El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*. Córdoba: CFFyH.
- Canseco, A. (2012). Pasiones inconfesables: sobre el amor y el crimen en la encrucijada del cuerpo deseante. Una lectura en torno a relatos eróticos de Marosa di Giorgio, «*Discours et figures du crime*». *América. Cahiers du CRICCAL*, (43), Université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3, 54-79.
- Canseco, A. (2013). La disolución de las fronteras. Notas para pensar la *otra orilla* en la obra de Marosa di Giorgio. *Cuadernos de LIRICO*, 8, Université Saint-Denis-Paris VIII, DOI: 10.4000/lirico.934.
- Canseco, A. (2018). Escritura y transgresión en los umbrales del cuerpo y del lenguaje. La apertura hacia una experiencia de lo sagrado en la poesía de Marosa di Giorgio. *Revista Iberoamericana: Configuraciones de lo sagrado en la literatura contemporánea del Cono Sur*. LXXXIV (263), 573-588.
- Chejfec, S. (20/09/2012) La parte por el todo. Alegato oriental. *Parábola anterior*. Recuperado de <http://parabolaanterior.wordpress.com/2009/01/01/la-parte-por-el-todo/>
- Echavarren, R. (1991). *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*. México: El Tucán de Virginia.
- Echavarren, R. (1992). Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay. *Revista Iberoamericana*, LVIII, (160-161), julio/diciembre, 1101-1122.
- Esteban, P. (2009). Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 38, 55-71. Recuperado de <https://core.ac.uk/reader/38824500>
- Gandolfo, E. (1995). Sobrevuelo. *Diario de poesía* (34), Buenos Aires, 20-21.
- Garbatzky, I. (2011). Del teatrillo de la infancia a las performances poéticas. *Bocadesapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, (9), 44-49.

- Garbatzky, I. (2017). A la escucha de *Diadema*. *Revista de la biblioteca Nacional de Uruguay*, (13), 191-201.
- García Helder, D. (04/1987). El neobarroco en la argentina. *Diario de Poesía* (4), Buenos Aires. Recuperado de: <https://ustedleepoesia2.blogspot.com/2009/08/el-neobarroco-en-la-argentina.html>
- García Helder, D. (ed). (1995). Dossier: Marosa di Giorgio. *Diario de poesía* (34), Buenos Aires, pp. 13-24.
- García Helder, D. (ed). (2005). Dossier: Homenaje a Marosa di Giorgio 1932-2004 a un año de su muerte. *Revista Hermes Criollo* (12), Montevideo. Recuperado de <https://www.marosadigiorgio.com.uy/estudios-sobre-su-obra/dossiers/revista-hermes-criollo/item/115-homenaje-a-marosa-di-giorgio-1932-2004>
- Garet, L. (2006). *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa Di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán.
- Genovese, A. (2011). El imaginario del poema: Marosa di Giorgio. En *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. (pp. 115-126). México: FCE.
- Guardalá, R. (2017). Las lecturas críticas de una druida. Notas sobre los prólogos escritos por Marosa di Giorgio. *Revista de la biblioteca Nacional de Uruguay*, 13, 235-245.
- Kirkpatrick, G. (2017) La naturaleza irresistible e intolerable de Marosa di Giorgio. *Revista de la biblioteca Nacional de Uruguay*, 13, 103-109.
- Le Corre, H. (1999). *Eros scriptor*, letra y erotismo en la poesía de Delmira Agustini. En R. Forgues (Ed.). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, [pp. 245-259]. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes.
- Lockhart, W. (1969). El mundo poético de Marosa di Giorgio. En *El Uruguay en las venas* (pp. 117-125). Montevideo: Alfa.
- Machado, M. (18/06/1999). A escribir he venido al mundo. *El País Cultural* (502), Montevideo, Uruguay, 10-11.
- Mallol, A. (2007). Una caricia deliciosa (Marosa). En E. Bestani y G. Siles (Ed.) *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*. (pp. 235-246). Tucumán: UNT, Facultad de Filosofía y Letras.
- Mariasch, M. (2008). El sexo de las flores. *Diario Perfil, Año III* (293), Buenos Aires, 21-23.
- Mattoni, S. (2004). Allá donde alumbra la imagen. En *El cuenco de plata* (pp. 109 – 115). Buenos Aires: Interzona.
- Mattoni, S. (2017). Manuscritos de luto. *Revista de la biblioteca Nacional de Uruguay*, (13), pp. 247-255.
- Mérica, R. (07/1981) Delicias en el jardín de las maravillas. *El Día*, Montevideo, 17-18.
- Mérica, E. (10/2016). Marosa di Giorgio, “la voz más nueva de Uruguay”. Recuperado de: <https://vocacionfm.uy/mistica-de-la-poesia-de-marosa-di-giorgio/>
- Minelli, A. (2002). Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio. *Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2, São Paulo. Recuperado de: www.conversiones.com/textos/nota0503.doc
- Minelli, Alejandra. (2003) Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio. *Revista La Aljaba*. Segunda época. Vol. VII, 193-205.

- Moore, E. (2005). Marosa di Giorgio: la furtiva magia del mundo. *Revista EOM/Eldígoras.com. El otro mensual, revista de creación literaria y artística*. Recuperado de: <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/tierra35emo01.htm>
- Negrón, M. (2015). Pequeñas liturgias íntimas. Marosa di Giorgio: *La liebre de marzo*. En *La noche tiene mil ojos*. (pp. 223-226). CABA.: Caja Negra.
- Olivera, J. C. (2005). El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 43-69. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110043A>
- Olivera-Williams, M. R. (02/2005). La imaginación salvaje. *Revista Iberoamericana*, XXL, (211), 403-416.
- Pedemonte, J. P. (prod. y dir.). (2015). *Marosa di Giorgio. El ruedo en flor*. Los pájaros ocultos. Artistas de la cultura uruguaya (Serie documental). Uruguay: Ministerio de Educación y Cultura.
- Perlongher, N. (2008). Caribe transplatino, 1991. En *Prosa plebeya. Ensayos 1980 – 1992*, (pp. 93 – 102). Buenos Aires: Colihue.
- Prieto, M. (2007) Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina. En Delgado, S., y Premat, J., (eds.), *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea, Cahiers de L.I.R.I.CO*, 3, Université de Paris 8 - Université de Bretagne-Sud, Paris, 23-44.
- Rama, Á. (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- Rama, Á. (1972). *La generación crítica 1936-1969*. Montevideo: Arca.
- Schwartz, J. (2002). *Vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vásquez Rodríguez, G. (2008). El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio. *Anales Nueva Época*, 11, 261-282.
- Veljacic, K. (2017). El duelo materno en la encrucijada de *Los papeles salvajes*. *Revista de la biblioteca Nacional de Uruguay*, 13, 257-273.

Bibliografía general

- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2007a). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007b). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007c). *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2008) *El lenguaje y la muerte. En seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2012). *Teología y lenguaje*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Agamben, G. (2014). *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. México: Sexto Piso.

- Agamben, G. (2016a). *El final del poema: estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016b). *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso.
- Agamben, G. (2016c). El pozo de Babel. Trad. de Gabriela Milone. *Lo común. Revista Caja Muda*, (8), 111-118.
- Agamben, G. (2018). *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles (2009). *Poética*. Biblioteca Clásica. Buenos Aires: Colihue
- Bachelard, G. (2004). *Estudios*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Barthes, R. (1997a). *Incidents*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1997b). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (2002a). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2002b). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003a). *Cómo vivir juntos. Soluciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2003b). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2003c). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- Barthes, R. (2004) *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XX
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2006). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2009). *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2009b). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2011). *El discurso amoroso. Seminario de la École des Hautes études de sciences sociales, 1974-1976*. México: Paidós.
- Barthes, R. (2017). *Mensaje sin código. Ensayos completos de Communications*. CABA: Godot.
- Barthes, R. (2018). *Barthes por Barthes*. CABA: Eterna Cadencia
- Bataille, G. (1959). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (2002). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquest.
- Bataille, G. (2003a). *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, G. (2003b). *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción.
- Bataille, G. (2004). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos, 1944 – 1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, G. (2005). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (2007). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bataille, G. (2016). *La experiencia interior*. CABA: El Cuenco de Plata.
- Bellessi, D. (2011). *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1989). *Ensayos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y pobreza [1933]. En *Discursos interrumpidos I*, (pp.165-173). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, W. (2001). El narrador [1936]. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, (pp. 111-134). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2014). *Calle de mano única*. CABA: El Cuenco de Plata.
- Benveniste, É. (1966). La notion de “rythme” dans son expression linguistique. En *Problèmes de Linguistique Générale. Vol. 1*, (pp. 327-335). Paris: Gallimard.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de Lingüística General. Vol. 2*. México: Siglo XXI.
- Berkman, G. y Cohen-Levinas, D. (Ed.) *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy*. Paris: Cécile Defaut.
- Bettelheim, B. (1994) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo-Crítica.
- Biset, E. et al. (2015). *Sujeto, una categoría en disputa*. Adrogué: La Cebra.
- Blanchot, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Blanchot, M. (1973). *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén.
- Blanchot, M. (1976). *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, M. (1978). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, M. (1999). *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- Busquet, A. (2016). Materialismo, muerte y lenguaje. En *Cuadernos materialistas* (1), Colectiva Materia, 6-15.
- Caillois, R. (1939). *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa.
- Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calvino, I. (Ed.) (2014). Un viaje al país de las hadas (Introducción). En *Cuentos populares italianos, vol. 14*. Biblioteca Calvino. Madrid: Siruela.
- Canseco, A. (2007). El júbilo de la poesía: una propuesta para leer y escribir desde Juan L. Ortiz. *El lenguaje y los lenguajes*. Villa María: Instituto UNVM
- Canseco, A. (2008). La nostalgia de lo imposible. Visiones y versiones del erotismo según Bataille. En A. Canseco, N. Lorio y G. Milone, *Inhumanidad, erotismo y suerte en Georges Bataille* (pp. 19-57) Córdoba: Alción Editora.
- Canseco, A. (2009). Escritura caníbal. Lenguaje, erotismo y literatura en Michel Foucault. En N. Lorio et al. *La escritura y lo sagrado. Bataille, Derrida, Marion, Blanchot, Foucault*. (pp. 115-144) Córdoba: Alción.
- Canseco, A. (2012). Imágenes que hablan: en torno a la consciencia de sí en *Las lágrimas de Eros* de G. Bataille. En G. Milone y G. Simón (eds.). *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. (pp. 43-66). Córdoba: Alción.
- Canseco, A. (2014). Escribir la lectura. Consideraciones en torno al método en el abordaje teórico-crítico de la obra poética. En G. Milone (Ed.). *Violencia y método. De lecturas y crítica*. CABA: Letranomade.
- Carroll, L. (2006). *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí. La avispa con peluca. La caza del Snark. Cartas. Fotografías*. Buenos Aires: La Flor.
- Cassin, B. (2014). *Más de una lengua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassin, B. (2019). *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. CABA: El Cuenco de Plata.

- Cirlot, J-E. (1995). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Labor
- Colli, G. (2010). *El nacimiento de la filosofía*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cott, J. (1997). Algunas anotaciones sobre la creencia en el mundo de las hadas y el concepto de infancia. En *Cuentos de hadas victorianos*, (pp. 9-44). Madrid: Siruela.
- Dalmaroni, M. (Ed.). (2008). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- De Certeau, M. (2004). *La fábula mística, siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia.
- Del Barco, O. (1996). *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*. Córdoba: Alción.
- Del Barco, O. (2008). *La intemperie sin fin*. Córdoba: Alción.
- Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción.
- Deleuze, G. (2008). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1999). *Kafka. Para una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1985). Des Tours de Babel. En *Difference ill Translation*. Traducción de Jorge Panesi. Ithaca and London: Cornell University, Press.
- Derrida, J. (11/11/1988). Che cos'è la poesia? *Poesia, I* (11). Traducción de J. S. Perednik. *Derrida en castellano*. Recuperado de: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm>
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (2001) La lengua no pertenece. *Diario de Poesía* (58), Buenos Aires. Recuperado de: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/celan.htm>
- Derrida, J. (2009a). *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (2009b). *La difunta ceniza*. Adrogué: La Cebra.
- Derrida, J. (2017) *Psiché. Invenciones del otro*. Adrogué: La Cebra.
- Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2005) *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Traducción de Juana Salabert, Buenos Aires: Losada.
- Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2015b). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición, 1*. Madrid: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2015c). *Falenas. Ensayos sobre la aparición, 2*. Madrid: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2015d). *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2014). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. CABA: Siglo XXI.
- Eliot, T. S. (1964). *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber.
- Ernout, A y Meillet, A. (2001). *Dictionnaire etymologique de la langue latine. Histoire des mots*. 4º Edic. Paris: Klincksieck.
- Espinosa Berrocal, M. (2011). Otra retórica del relato lírico. *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, (11), doi: <http://doi.org/10.4000/trans.447>

- Ferrada, J. (03/2019). Sobre la noción de *excritura* en Jean–Luc Nancy. *Cinta de moebio. Revista de Epistemología de las Ciencias Sociales* (64), Santiago de Chile. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0717554X201900100123>
- Fontenay, E. de. (2009). *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris: Fayard.
- Fontenay, E. de. (2013). Lord Chandos y sus ratas. La sorpresa de una trascendencia. Trad. Adriana Canseco. *La danza. Revista Caja muda*, 6, 431-449. Córdoba. Recuperado de <https://issuu.com/cajamuda/docs/issuun6completo>
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura, Tomo I*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2004). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Freud, S. (1984). Tótem y Tabú y otras obras (1913-14). En *Obras completas, vol 13*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (1992). *Lo siniestro. El hombre de arena de Hoffmann*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (2012). *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Freud, S. (2014). *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. Buenos Aires/ Madrid: Amorrortu.
- Gadamer, G. (2005). *Verdad y método*. Sígueme: Salamanca.
- Garrido, J. M. (2016). Estudio sobre lo bello, lo sublime y lo siniestro en la estética de Kant. *Revista de Teoría del Arte*, 1 (6), 103-174. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41614/43125>
- Geldas, B. y Micolet, H. (edits.) *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*. Nantes: Cécile Défaut.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave lo opaco*. CABA: FCE.
- González, H. (2001). *La crisálida: metamorfosis y dialéctica*. Buenos Aires: Colihue.
- Grossman, E. (2012). La chute des corps: le “coup de dés” de Jean-Luc Nancy. En G. Berkman y D. Cohen-Levinas (Eds.) *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy*. (pp. 367-373). Paris: Cécile Defaut.
- Hadot, P. (2007). *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Valencia: Pre-Textos
- Heidegger, M. (2000). *La experiencia del pensar* seguido de *Hebel, el amigo de la casa*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- Heidegger, M. (2005) *Arte y poesía*. México: Fondo de cultura Económica.
- Hertmans, S. (2008). Un infierno tautológico. Sobre el silencio de Lord Chandos. En H. Hofmannsthal. *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)...* (pp. 161-188). Valencia: Pre-Textos.
- Hofmannsthal, H. (2008). *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 Gragera y un ensayo de Juan Navarro Baldeweg*. Valencia: Pre-Textos.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid: Alianza/ Emecé.
- Hurault, M.-L. (1999). *Maurice Blanchot. Le principe de fiction. L'imaginaire du Texte*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Jakobson, R. (1975). Lingüística y poética [1958]. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix-Barral.

- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Kant, I. (2008) *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Ensayo de estética y moral*. Madrid: Alianza.
- Klosowski, P. (2005). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Terramar.
- Kristeva, J. (2014). Freud: *heimlich/ unheimlich*, l'inquiétante étrangeté. En *Étranges à nous-mêmes*. Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (2009). *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2013). *El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós
- Lacan, J. (2015). *El Seminario. Libro 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacoue-Labarthe, P. (2009). *La poesía como experiencia*. Trad. de J.F. Megías. Madrid: Arena Libros.
- Lacoue-Labarthe, P. (2009b). *Préface à La disparition*. Paris: Christian Bourgois.
- La Rocca, P. y Neuburger, A. (Ed.) (2019). *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: UNC.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Aloma: revista de psicología, ciències de l'educació i de l'esport Blanquerna* (19), 87-112. Barcelona.
- Le Brum, J. (2004). *El amor puro de Platón a Lacan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata/Ediciones Literales.
- Lerer, S. (2009) *La magia de los libros infantiles. De las fábulas de Esopo a las aventuras de Harry Potter*. Barcelona: Crítica.
- Lévi-Strauss, C. (2003). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lorio, N. (2019) *Georges Bataille. Una soberanía trágica*. Adrogué: La Cebra. Recuperado de: <https://edicioneslacebra.com.ar/wp-content/uploads/2019/12/Georges-Bataille-una-soberani%CC%81a-tra%CC>
- Lyotard, F. (1997). *Lecturas de infancia. Joyce, Kafka, Arendt, Sartre, Valéry, Freud*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lyotard, F. (2006). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Lyotard, F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires: La Cebra.
- Maccioni, F. (2014). Escribir, lo común. Ideas, figuras e imágenes en torno a la lectura de Giorgio Agamben. *Revista Badebec*, vol. 4 (7), 11-34.
- Maccioni, F. (2019). *Contemporáneos del mundo, políticas de la imagen y del recomenzar en la obra de Joaquín O. Giannuzzi y otros poetas argentinos*. Córdoba: UNC. Recuperado de https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_MACCIONI.pdf
- Maccioni, F.; Milone, G.; Santucci, S. (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Revista Landa*, 8 (1), 311-323.
- Maldinay, H. (2016). La estética de los ritmos [1967]. Trad. Guadalupe Lucero. *Cuadernos materialistas* (1). Colectiva Materia, 38-58.
- Marion, J-L. (2005). *El fenómeno erótico*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata/ Ediciones Literales.
- Mattoni, S. (24/07/1998) Insectos, niños, arco iris. Notas sobre *Children's corner* de Arturo Carrera. *Revista Nombres: Exterminios II*, (11-12), 275-283. Córdoba.

- Mattoni, S. (27/07/2005). El amor y el origen de la poesía. *Nombres. Revista de Filosofía* (19), 47-65. Córdoba.
- Mattoni, S. (2008). *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*. Córdoba: Alción.
- Mattoni, S. (2013). *Caminos de agua. Lugares, música, experiencia*. CABA: El Cuenco de Plata.
- Meschonnic, H. (1982). La poétique et la pratique de l'écriture. En *Pour la poétique I* (pp. 141-156). París: Gallimard.
- Meschonnic, H. (1986). *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H. (2006). La parti du rythme. En *La rime et la vie* (pp. 275-284). París: Gallimard.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. CABA: Mármol Izquierdo.
- Michaud, G. (2016). *Forma fluens: à una passante revenante. Spirale*, (256), 10-12.
- Milone, G. (2013). Habla poética: límite del lenguaje y escritura de la cosa. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 5, (2), 13-43.
- Milone, G. (2014a). Figuras del habla poética en el pensamiento contemporáneo. *Revista Orbis Tertius*, vol. XIX, (20), agosto, 40-48.
- Milone, G. (2014b) *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. Córdoba: UNC. Recuperado de: https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones_anteriores/archivos/imagenes/e-books/TESIS-MILONE-GABRIELA-E-BOOK.pdf
- Milone, G. (2015a). Babel, imágenes de un habla inconclusa. *IV Jornadas Internacionales de Hermenéutica. "Hacia una hermenéutica neobarroca: mestizaje, imagen, traducción"*. Buenos Aires, 1-5.
- Milone, G. (2015b). *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Córdoba: Portaculturas
- Milone, G. (2016). Figuras de habla poética. *El taco en la brea*, 4, año 3, noviembre, 47-64.
- Monteleone, J. (2013). El deseo de narrar. En W. Benjamin. *Historias desde la soledad y otras narraciones*. CABA: El Cuenco de Plata
- Monteleone, J. (2014). Toda calle termina en un libro. En W. Benjamin. *Calle de mano única*. CABA: El Cuenco de Plata
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Trad. J. M. Garrido Wainer. Santiago de Chile: Arces-Lom.
- Nancy, J-L. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.
- Nancy, J-L. (2003a). *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- Nancy, J-L. (2003b). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Nancy, J.-L. (2006). La imagen: *mímesis* & *méthexis*. *Revista Escritura e imagen*, 2, 7-22.
- Nancy, J-L. (2007a). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión de alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- Nancy, J-L. (2007b). *La representación prohibida*. Seguido de *La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J-L. (2008). *Las musas*. Traducción de H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J-L. (2013). Hacer, la poesía. Trad. Gabriela Milone. *Revista Babedec*, 3 (5), 155-163.
- Nancy, J-L. (2014). *Lengua apócrifa*. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza.

- Nancy, J-L. (2016). La imagen. Lo distinto. *Revista Caja muda. La danza*, 6, 451-476
Córdoba. Trad. Gabriela Milone. Recuperado de <https://issuu.com/cajamuda/docs/issuun6completo>
- Negrón, M. (2013). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra
- Pacella, C. (2008). *Muerte e Infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba: Recovecos.
- Pacella, C. (2009). *El motivo es el poema. Poéticas de la modernidad en Girri*. Córdoba: Alción
- Pautrot, J. (2003). Pascal Quignard et la pensée mythique. *The French Review*, 76 (4), 752-764. USA. Recuperado de: www.jstor.org/stable/3133084
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Prigent, Ch. (2007). On ne fait pas de poésie sans casser d'oeufs. (Notes sur la poésie - en parcourant Deleuze). En B. Gelas y H. Micolet (Ed.). *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, (pp. 429-442). Paris: Cécile Defaut.
- Quignard, P. (1998) *Petits traités I. Tomos I à IV*. Paris: Gallimard.
- Quignard, P. (1999) *Petits traités II. Tomos V à VIII*. Paris: Gallimard.
- Quignard, P. (2000). *El sexo y el espanto*. Cuadernos del Litoral. Córdoba: Edelp.
- Quignard, P. (2006). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena.
- Quignard, P. (2007). *Sordidissimes. Dernier Royaume, V*. Paris: Gallimard.
- Quignard, P. (2009). *La nuit sexuelle*. Paris: J'ai lu
- Quignard, P. (2010). El pasado y lo anterior. *Nombres. Revista de filosofía: Política*, (24), 7-16, Córdoba.
- Quignard, P. (2011). *Butes*. México: Sexto Piso.
- Quignard, P. (2012). *Les desarconnés. Dernier Royaume, VII*. Paris: Grasset.
- Quignard, P. (2013). El misólogo. Trad. Adriana Canseco. En G. Milone (Ed.). *La obstinación de la escritura* (pp. 169-185). Córdoba: Postales Japonesas.
- Quignard, P. (2015). *El ser del balbuceo. Ensayo sobre Sacher-Masoch*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Quignard, P. (2016). *Sobre lo anterior. Último reino, II*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Revel, J. (2008). *El vocabulario de Foucault*. Buenos Aires: Atuel.
- Rodríguez Freyre, R. (2020). *La forma como ensayo*. Adrogué: La Cebra.
- Rosset, C. (2009). *Le choix des mots*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Rosset, C. (2012). *L'Invisible*. Paris: Les Éditions de Minuit
- Rozitchner, L. (2011). *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Saez Tajafuerce, B. y González, A.C. (2014). El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 17, (2) 491-502.
- Saint-Onge, S. (2008). Le temps contemporain ou le Jadis chez Pascal Quignard. *Études françaises*, 44, (3), 159-172. Presses de l'Université de Montréal.
- Sarduy, S. (1974). *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Saussure, F. de (2005). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schiavoni, G. (1989). Frente a un mundo de sueño. Walter Benjamin y la enciclopedia mágica de la infancia. En W. Benjamin. *Ensayos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión

- Schultz de Mantovani, F. (1951). *La fábula del niño en el hombre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Schultz de Mantovani, F. (1959). *Sobre las hadas. Ensayos de literatura infantil*. Buenos Aires: Nova.
- Sollers, P. (1989). *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos.
- Soriano, M. (2010). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Colihue
- Sloterdijk, P. (2006). *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Lecciones de Frankfurt. Valencia: Pre-Textos.
- Sloterdijk, P. (2011). *Esféricas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela.
- Tadié, J.-Y. (1994). *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.
- Tatar, M. (2012). *Los cuentos de hadas clásicos anotados*. Barcelona: Crítica.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Virno, P. (2004). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Madrid: Traficantes de Sueños/Cactus/ Tinta Limón.
- Virno, P. (2017). *La idea de mundo. Intelecto público y uso de la vida*. Traducción de Ariel Pennisi. CABA: La Marca.
- Wittgenstein, L. (1989). *Conferencia sobre la ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*. Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, L. (2015). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Seguido de *Sobre la certeza*. Madrid: Gredos.
- Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia social y cultural de un género*. Buenos Aires: FCE.

AGRADECIMIENTOS

A mis directores, Cecilia Pacella y Silvio Mattoni por la larga paciencia y el acompañamiento de todos estos años.

A mis amigas queridas, Gabriela, Natalia, Franca y Lorena por su lectura aguda y sensible, y el amoroso aliento que me permitió, al filo de lo impensable, terminar este trabajo.

A mi hermana Fernanda, hada tejedora de delicados diseños, cuya talentosa mano e ilimitada generosidad hicieron posible la belleza de la imagen en estas páginas.

A mis padres, a mi madrina, a mi hermana Patricia y a mis sobrines amados cuyo afecto y apoyo absoluto se hacen presente de todas las maneras posibles.

A Fernando, por el amor y el sostén incondicional que hacen que todo lo demás sea posible.

A CONICET, que financió esta investigación.

A la Universidad Nacional de Córdoba, por la inestimable potencia transformadora de la educación pública.





Córdoba, julio 2020



DOCTORADO EN LETRAS



UNC

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC