

Marosa di Giorgio ante lo sublime y lo siniestro



Hebert Benítez Pezzolano

Universidad de la República, Uruguay

Resumen

Durante medio siglo, Marosa di Giorgio dio lugar a una concepción irreductible de la génesis espiritual de su poesía, en consonancia con una zona decisiva de las ideologías románticas. Su identificación con una experiencia de *lo sublime* –facultad del espíritu que para Kant supera la medida de los sentidos– impone la amenaza de toda simbolización, lo que explica el carácter “inenarrable” que proponen *Los papeles salvajes*. Pero si esta densidad de lo elevado está dada por un fondo abismal y ominoso, la categoría de lo sublime es desbordada por la de lo siniestro.

Palabras clave

Poesía
Marosa di Giorgio
Sublime
Siniestro

Abstract

For half a century, Marosa di Giorgio led to an irreducible conception of spiritual genesis of his poetry, in line with a key area of the romantic ideologies. Her identification with the Sublime experience –a faculty of the spirit that Kant far beyond the senses– imposes the threat of all symbolization, which explains the “unutterable” character roles proposed by *Los papeles salvajes*. But if the high density is given by an abysmal and ominous background, the category of the Sublime is overwhelmed by the Uncanny.

Key words

Poetry
Marosa di Giorgio
Sublime
Uncanny

Resumo

Por meio século, Marosa di Giorgio levou a uma concepção irreduzível da gênese espiritual de sua poesia, em linha com uma área-chave das ideologias românticas. Sua identificação com uma experiência do sublime –faculdade do espírito que para Kant supera a medida dos sentidos– impõe a ameaça de toda a simbolização, o que explica o caráter “inenarrable” que propõem *Los papeles salvajes*. Mas se a alta densidade é dada por um fundo abismal e sinistro, a categoria do sublime é desbordada pela do siniestro.

Palavras-chave

Poesia
Marosa di Giorgio
Sublime
Siniestro

Lo “inenarrable” sublime

En el conjunto de *Los papeles salvajes*, en los volúmenes narrativos, en los poemarios finales, en sus recitaciones y performances públicas así como en diferentes entrevistas concedidas a lo largo de cincuenta años de creación, Marosa di Giorgio desarrolló una concepción irreductible de la génesis espiritual de su poesía. Por cierto que es capital reconocer el vínculo de la misma con nociones kantianas de *lo sublime*, las que interpelando a una gran zona de las ideologías románticas y a varias de sus descendencias, se impone como amenaza de toda simbolización. Para Kant, lo sublime nunca es “el objeto de los sentidos” sino “lo absolutamente grande, siendo frente a él todo otro uso pequeño”, pues como “solo se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (Kant, 2007: 183).

Una auténtica poesía de lo sublime entraña la inadecuación con las categorías genéricas, lo que también explica el rechazo de la poeta uruguaya a instalar sus creaciones en el espacio de los géneros literarios. Para Marosa di Giorgio lo poético es ante todo una función que atraviesa géneros y, al mismo tiempo, una exigencia para todo género posible. Un imperativo de inspiración conectado con aquellas raíces románticas capaces de elevar los eventuales prosaísmos de la prosa hasta un lugar metafísico de la poesía. Su recurrencia a la afirmación de que lo que ella escribe es “Poesía”, sin más y con mayúscula, define muy bien esa convicción acerca de un trascendente que le “visita” y que desborda toda tipología. Pero esa trascendencia señala lo ilimitado, la desmesura en que lo divino o lo ideal no excluyen a lo caótico, a lo abisal o a lo monstruoso. Lo sublime, “inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación” (Kant, 2007: 177), porque se trata de un objeto informe que a la vez que se sacrifica en el significante, representa lo ilimitado de sí, permite la siguiente precisión de Marcos Wasem:

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

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

El pensamiento puede otra cosa y su contrario: presentar un objeto como finito y al mismo tiempo concebirlo como actualmente infinito (...) [Pero] lo absoluto no está jamás allá, jamás está dado en una representación, sino que está siempre ‘presente’ como apelación a pensar más allá del allá. Incomprensible, pero inolvidable. Jamás restituído, jamás abandonado (Lyotard, 1991: 184-185).

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

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

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

El alejamiento requerido para la experiencia de lo sublime, ¿no abre la percepción al espacio del relato? La separación entre la aprehensión y la comprensión, ¿no invoca ya una voz narrativa?, ¿no invoca con una voz narrativa, lo colosal? (Derrida, 2001: 150).

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

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

(...) El tiempo aquel, a la vez siniestro y suntuoso, a la vez panteón y colibrí; la tierra aquella que devoró las menudas piñas de tu pecho, tu corazón azul, que se volvió caja de sándalo para guardarte, abanico de plata en cuyos pliegues duermes para siempre (...) no me olvidó de los robos misteriosos perpetrados a mano armada (...) el leve crimen cometido a filo de ala y a golpe de corazón (...) y la vuelta con la policía cerca del rocío y los ojos de los monstruos girando como bengalas (...) No me olvidó del tiempo, avanzando siniestro y lujoso como un fúnebre; ni del golpe del abanico de plata (...) (*Humo* 14 [1955] LPS I, 2000: 56).

El gladiolo es una lanza con el costado lleno de claveles; es un cuchillo de claveles (...) un fuego errante, nos quema los vestidos, los papeles. Mamá dice que es un muerto que ha resucitado y nombra a su padre y a su madre y empieza a llorar.

El gladiolo rosado se abrió en casa.
Pero, ahuyéntalo, dile que se vaya.

Esa loca azucena nos va a asesinar.

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

(...) Hay cosas que parecen otras cosas: cruces, carros abandonados, caracoles gigantes. Los perros están despiertos; pero hipnotizados por la blanca luna (...) Cada uno está en su altar: el abuelo, la abuela, papá, mamá, yo. Él merodea un instante. Entreabre la puerta. Trae el falo desnudo, el puñal desnudo.

La luna brilla terriblemente.

Las velas vacilan.

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

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

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

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

Dios está aquí.

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

Hace años que anda por la casa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mamá, ¿recuerdas cómo se formaban mujeres?

Y cómo eran comestibles?

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

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

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

Las llevábamos a la ventana.

Y se iban al fondo de la noche,

al fondo de esa noche

a la vez alegre

a la vez aciaga.

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

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

El problema de las conexiones, que afecta la continuidad de un orden narrable, gesto y forma posible de una estructura continua, es el problema de la magnitud de lo sublime. Objeto incommensurable que se muestra y se mutila en el hiato de la narración poética –lo que según este punto de vista también explica las tensiones entre poema en prosa y relato–, su devenir adopta formas textuales muy diversas. Estas van desde los debilitamientos de la coherencia causativo-temporal hasta las elipsis que instauran un velo caoideo en la sintaxis de la narración. Si bien ello tiene importantes grados de ocurrencia en el microcontexto de un poema, manifiesta un despliegue mayor en el macrocontexto constituido por las desiguales relaciones narrativas que entablan diferentes poemas dentro de un mismo libro.¹

En segundo lugar, entiendo que es de capital importancia una observación efectuada por Moses Mendelssohn en su magnífico y no siempre bien recordado estudio sobre lo sublime, de inocultable incidencia sobre Immanuel Kant. La misma, traída oportunamente a colación por Pedro Aullón de Haro, remite a un conjunto de objetos temáticos que para el filósofo judeo-alemán son propiamente sublimes.² La pertinencia de estos en razón de la insaturabilidad de toda infinitud coincide rotundamente con los grandes temas de *Los papeles salvajes*. En efecto, tal como reseña el teórico español,

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

Ostensiblemente, en los fragmentos de los poemas citados emergen de modo explícito la omnipresencia del tiempo de infancia, la figura de Dios y un mundo vivencial cuya historicidad tiende a disolverse en esa dimensión mítica que también se deja nombrar como “eternidad”. La intensa ubicuidad de estos temas y su potente diseminación no los convierte en unidades nucleares independientes, sino más bien en derivas que hacen comprender a un tema por el otro, en una suerte de interpenetración progresiva de valencias.³ El mundo del texto de *Los papeles salvajes* se erige como eternidad en la medida de un tiempo de infancia que, por así decirlo, envuelve principio, medio y fin al tiempo que socava toda sucesión. Mientras, la presencia explícita de Dios es referida por el significante de su nombre –como en dos de los textos arriba citados–, pero también mediante otros que lo exceden dada su inabarcabilidad: multiformes proliferaciones figurales, tales como metamorfosis animales, prosopopeyas y otras metaforizaciones dilatan y proponen lo ilimitado del lugar de Dios, erigido y desplegado bajo modos incalculables en la pastoral de la infancia poética marosiana.

En tercer lugar, lo sublime se traza en lexemas inconfundibles que proponen significaciones amenazantes de objetos irrepresentables, los cuales poseen la capacidad de inducir a terror. Si “el sentimiento de lo sublime se alumbra (...) en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer”, pues “el objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto”, y dada su proximidad éste “quedaría destruido

1. A propósito del tratamiento de las relaciones entre poema en prosa y narración en *Los papeles salvajes*, remito a mi libro *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* (2012), especialmente a los apartados 2 y 3 del capítulo IV, “Prosa, verso y narración en *Los papeles salvajes*” (89-104) y “Las pausas del poema” (105-119).
2. El trabajo de Mendelssohn, de 1758, fue publicado con el título *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften*. Cito por Pedro Aullón de Haro (2006: 84).

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

o en trance de destrucción”, por otra parte “el sujeto (...) se sobrepone al miedo y a la angustia mediante un sentimiento de placer más poderoso”, este se consigue por una contemplación distanciada cuya fuente kantiana es la Razón, facultad que efectúa “la pregunta inquieta y angustiada de cuanto excede esas fronteras visuales: lo que rebasa el límite del horizonte” (Trías, 2006: 39-40).

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

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

Vértigo siniestro

Después de Kant los románticos superan la dicotomía entre lo bello y lo sublime, asumiendo una nueva noción de belleza mediante la síntesis y totalización de ambos, condensados ahora en una sola categoría, “en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión” (Trías, 2006: 42). De esa forma, el carácter abismal, ilimitado, misterioso y a su vez ominoso de la existencia irrumpen en el concepto de lo bello y en las creaciones artísticas que consecuentemente lo realizan y lo transforman, para alcanzar así extremos hasta el momento desconocidos. Así, Eugenio Trías sostiene que la revelación de lo infinito en lo finito es concurrente con la interrogación a una divinidad que de pronto es coincidente con el “corazón de la tiniebla”, dotada de un “fondo oscuro y siniestro” en “perpetuo autodesgarramiento”, lo que inclina la inquietud interrogativa “hacia ese fondo del ser que (...) sentimos como un abismo”, y por lo tanto “invita al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro” (*Ibidem*).

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

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

Parece inevitable reconocer en la cita precedente algunos de los rasgos notables de la poesía de Marosa di Giorgio; en ella, tras las “formas sensibles”, se produce

parte de lo que Trías concluye, recogiendo un pensamiento de Novalis: “La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos” (2006: 54). La energía metamorfofísica que despliegan los distintos seres, cosas y fuerzas en el mundo marosiano revela la rasgadura del velo por la que resplandece el caos, tema del que me ocupé parcialmente en otro trabajo (Benítez Pezzolano, 2000: 51-61). Por su parte, aunque restringiéndose a la obra explícitamente narrativa de la autora salteña y en atención al vínculo de lo fantástico con lo erótico, Gilberto Vásquez Rodríguez apunta un aspecto de la dimensión del problema:

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

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

Pregunté: –¿Qué comes?

Dijo: –Arroz con monstruo.

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

El amo trajo una botella, de vino de moras, y pareció ofrecerme y yo iba a aceptar.

Pero agregó: –Solo si participas también de lo otro. Miré las puertas y ventanas, clausuradas. No se oía ni el rumor del viento. El camino remoto hacia mi casa.

Tenía hambre y sed. Dije: –Sí, sí, bueno.

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

Y así, comenzó la cena.

Que no hubo forma de finalizar.

Ni de empezar.

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

La escena propone, como en tantos casos de *Los papeles salvajes*, un ritual de devoración. Aquí el manjar es un “monstruo” que aún parece vivo, debatiéndose entre lo crudo y lo cocido, vale decir, entre la barbarie y el disciplinamiento civilizatorio del deseo. Pero su vida es una resistencia “imbatible, macabra y vaga”, triple adjetivación que, en mi concepto, al recaer sobre ese ser comestible del mundo agrícola, se proyecta estrictamente sobre la naturaleza monstruosa de un deseo demasiado vivo, que el “monstruo” revela y oculta, motivando así en su figura la disrupción de lo siniestro. ¿Pero quiénes

son estos comensales? Un *yo* femenino de referencia infantil y un “amo” de los huertos y las quintas, un propietario adulto cuya casa se encuentra a remota distancia. Es quien invita con ese plato de múltiples ojos y pestañas, ese sin-límite en que lo que será comido ofrece desde su belleza la proliferación de su mirada ilimitada, que es asimismo la del deseo que toca a ambos (imbatible, macabro y vago), enraizado en un salvajismo fundamental. Lo siniestro se despliega en la conjunción de la comida con “lo otro”, instalado y velado deícticamente, con la clausura de “puertas y ventanas” que hacen a la escenografía oscura y abismal para que ocurra lo temido y lo prohibido.

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

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

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

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

Es una posibilidad *olvidada* que resurge. La posibilidad de vuelo es una convicción infantil descartada por el adulto. Por lo tanto, y como afirma Freud, el devenir niño y la experiencia de lo siniestro se implican. Lo siniestro, según Freud, sería el resurgimiento de una creencia infantil. Lo que antaño resulta familiar, y que de algún modo sigue siéndolo, el adulto lo experimenta como no familiar (...) El vuelo no es el resultado de una evolución, de una superación, ni tampoco es una regresión (decadencia, embotamiento) sino una “involución”, un devenir niño, de la experiencia siniestra, cuando resurge una creencia descartada (...) (Cursiva y comillas en el original.) (1992: 1109).

Estas apreciaciones de Echavarren son sumamente significativas en cuanto la imagen del vuelo es desplazada de las tradiciones del idealismo romántico. Todo lo contrario: la infancia, el volar y lo siniestro trenzan, en la línea de pensamiento freudiano,

un enroque radical. El vuelo deviene en una figura paradójica, pues el ascenso es involución en la medida en que la “creencia infantil” es reasumida por una palabra adulta que se pone a trabajarla y que *ya* no la descarta. Es, como observa Echavarren a propósito del texto citado a continuación, una instancia adulta en que aquello que otrora fuera familiar, ahora deja de serlo:

Olvidé el primer vuelo. Lo recordaba apenas, y volvía a olvidarlo. Después, con la frecuencia, me vino cierta alarma. En el momento preciso, cuando todos duermen, salgo al cielo... Aunque no hay nadie, saludo, me río, hablo. Y también tengo zozobra, vergüenza, porque, ¿qué es esto? ¿qué me sucede?
(*La liebre de marzo* [1981] LPS I, 2000: 278)

La extrañeza, el desconocimiento y el reconocimiento simultáneo de sí –en el momento íntimo, separada de los otros y de la luz del día– es producto de la lucha entre la memoria y el olvido, entre la cordura y el retorno involutivo de la ascensión. Por eso la escritura signa el dilema ante los otros y ante un sí mismo atravesado por esa alteridad: “alerta”, “zozobra” y “vergüenza”. Pero el vuelo es, naturalmente, multiforme en *Los papeles salvajes*, y adopta muy diversas figuraciones. A tales efectos, transcribo una breve muestra fragmentaria:

A veces, en el trecho de huerta que va desde el hogar a la alcoba, se me aparecían los ángeles (...)
(*Historial de las violetas* 14 [1965] LPS I, 2000: 98)

Era el último verano de la chacra.
Me paré sobre el alambre, como un pájaro –tenía trece años– como un petirrojo.
En el aire había un mapa enloquecido (...)
(*Clavel y tenebrario* 74 [1979] LPS I, 2000: 226)

Soy la Virgen. Me doy cuenta. En la noche me paro junto a las columnas y a las fuentes. O salgo a la carretera, donde los conductores me miran extasiados o huyen como locos.
Soy la Virgen. El Ángel me hablaba entre jazmines y en varios planos. Me dijo algo rarísimo; no entendí bien (...)
Estoy sola. Silba el viento. ¿Adónde voy? ¿Adónde voy?
y jamás habrá respuesta.
(*La liebre de marzo* [1981] LPS I, 2000: 312)

Abrí las alas, cerca del techo, y me pegué. Marrón con manchas guinda y números desconocidos.
La madre de familia y los niños, (que ya iban a la escuela), vieron que eran números desconocidos.
Querían arrancarme las alas.
No sé bien qué hablaban.
Yo estaba allá, arriba, sin peso (...)
(*La falena* [1987] LPS II, 2000: 145)

Te veo por el centro. Me enredo con tus alas.
Algunos dicen: Va envuelta en sábanas celestes.
Y yo digo: Pero, si es mi madre. ¿Cómo no ven? Y éstas son sus alas.
(*Diamelas a Clementina Médici* LPS II, 2000: 315)

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

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

Sin embargo, el vuelo bien puede asumir modalidades incalculables, alejándose de figuraciones ostensiblemente aladas e internándose, más que en un movimiento involutivo, en una regresión que eleva al sujeto por encima de la propia fosilización del lenguaje. Se trata de una exploración de altura, de un vuelo hacia atrás que se hunde en la cuna de un significante inadmisibles como tal, denunciando así la carencia, la oquedad del código de la lengua en que éste se inserta. En suma, me refiero al magnífico caso de un breve texto poético de *Diamelas a Clementina Médici* (2000):⁴

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

Qué palabra misteriosa: Mamá.

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

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

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

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

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

Más allá de una lectura freudiana, la orientación a la palabra, en este caso como en otros de la poesía de Marosa, devendría como un acto de exploración extremo de las afecciones del signo en el seno de las vibraciones del ser. La palabra misma –no cualquier palabra sino "Mamá"–, transformada hasta la pronunciación en un silabeo primordial ("Má-Má") que fisura su unidad mediante la interrogación sonora y la duplicación acentual, al tiempo que connota ambiguamente un decir de remota infancia, es buscada en su energía óptica y no meramente semiológica. Es esta una palabra enclavada en una raíz profunda que se vuelve indiscernible, inanalizable, cercana a un *real* lacaniano, que sigue haciendo *ser*, y que, para decirlo cerca del pensamiento de Hans-Georg Gadamer, es fundamento del "ser que puede ser dicho".

Dicha palabra puede ser sentida, precisamente, como la palabra familiar por antonomasia, la palabra-madre, el signo-fuente de la lengua madre ahora deseada por

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

Fuere como fuere, la familiaridad extrema se des-familiariza mediante la forma extrañada del lenguaje, que la desplaza de su lugar común, para reasignarla en un plano que escapa a los límites descriptivos de una semántica procedente de la lingüística estructural, aunque no de las trazas de un capítulo de lo siniestro, que, por lo demás es “ingramaticalizable”, pero ante todo, como el poema mismo expresa (y la propia poeta emplea la palabra en una entrevista ya citada), el análisis imposible de esa “palabra críptica” que ya subrayo, responde a lo que ella oculta bajo las tapas de valva-nácar: una “carne” resistente a la designación y al relato, es decir “un cuerpo *inenarrable*”.⁵

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

Bibliografía

- » Aullón de Haro, P. (2006). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid, Verbum.
- » Benítez Pezzolano, H. (2000). “Marosa di Giorgio en las bocas de la luz”. *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo, Linardi & Risso/Fundación Bank Boston, 51-61.
- » ——— (2012). *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo, Estuario.
- » Cixous, H. (2004). *Deseo de escritura*. 1969-2001. Barcelona, Reverso.
- » De Man, P. (1998). *La ideología estética*. 1996. Madrid, Cátedra.
- » Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós.
- » Di Giorgio, M. (2000). *Los papeles salvajes*. Vols. I y II. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Echavarrén, R. (1992). “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”. *Revista Iberoamericana* 160-161, 1103-1115.
- » Garet, L. (2006). *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo, Aldebarán.
- » Kant, I. (2007 [1790]). *Crítica del Juicio*. Madrid, Espasa-Calpe.
- » Lyotard, J.-F. (1991). *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris, Galilée.
- » Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. 1982. Barcelona, Random House Mondadori.
- » Vásquez Rodríguez, G. (2008). “El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio”, *GUPEA, Anales Nueva Época* 11, 261-282.
- » Wasem, M. (2008). *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Buenos Aires, Godot.