

ABSTRACT

Title of Document: ESTÁ EN LLAMAS EL JARDÍN NATAL: LA
POÉTICA DE MAROSA DI GIORGIO

María Elena Campero, Doctor of Philosophy,
2013

Directed By: Professor Emeritus Jorge Aguilar Mora,
Department of Spanish and Portuguese

In the work of Marosa di Giorgio (1932-2004), the experience of Uruguayan countryside, in which she lived up until her teenage years, leaves an indelible trace that becomes the core of a peculiar literature. Her prolific work, which includes poems in prose and narrative, has often astonished and disoriented critics. Few of them have carried out a thorough analysis of her complete work. Instead, for many years, di Giorgio has remained classified as a “strange poet” and her books have been approached by critics in a tangential and incomplete way. One of the goals I intend to achieve is to go beyond this point.

First, I focus on the city-countryside tension present in di Giorgio’s poetic compilation *Los papeles salvajes* as related to her personal story but also as a triggering force that shapes her writing. Although her fictional universe is eminently

rural, I examine how the presence of the city arises in the horizon as the final cause responsible for the disappearance of her beloved childhood space. I show how di Giorgio re-signifies shocks and brightness/light, both directly related to the space of the city, and places them in her family's small farm in order to transform the rural landscape into a territory that does not bear exclusively the economic value imposed by the city. By doing so, di Giorgio presents this rural domain as complete otherness in relation to the city, protecting it from the city's threat.

Second, I analyze the wild and incredible erotic encounters that take place in nature, a repeated topic of all her narrative, as an experience of otherness and becoming. Special emphasis is placed on her novel *Reina Amelia* since it presents how otherness, in the erotic field, is always punished in the city. Finally, I argue that the eroticism proposed by di Giorgio is of peculiar divine nature.

Finally, I explore in depth how otherness and the experience of becoming/metamorphoses intertwine as a key force of di Giorgio's literary universe. In addition, I study how this conjunction of otherness and becoming/metamorphosis manifests itself in di Giorgio's particular writing style.

ESTÁ EN LLAMAS EL JARDÍN NATAL: LA POÉTICA DE MAROSA DI
GIORGIO

By

María Elena Campero

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2013

Advisory Committee:

Professor Jorge Aguilar Mora, Chair

Professor Laura Demaria

Professor Roberto Patricio Korzeniewicz

Professor Eyda Merediz

Professor Juan Carlos Quintero-Herencia

© Copyright by
María Elena Campero
2013

Agradecimientos

Nunca hubiera podido prenderle fuego al jardín natal de di Giorgio sin el acompañamiento dedicado y paciente del profesor Jorge Aguilar Mora. Su entrega constante y su pasión por la palabra son el envés de cada una de estas páginas. Bajo su dirección, los verbos “pensar” y “escribir” han progresivamente cobrado otro matiz, se han vuelto tornasolados. Gracias por este eterno regalo, querido profesor. He intentado que estos papeles –al igual que los de di Giorgio– fuesen también salvajes y, para ello, he contado siempre con su incondicional apoyo.

Nunca hubiera encontrado este jardín sin el sendero dibujado por el profesor Enrique Foffani tiempo atrás. Su generosidad constante, que no conoce límites, y su calidez humana me acompañan desde entonces. Por eso, en el fondo de este incendio centellean, indelebles, los recuerdos y las enseñanzas de mi primer maestro. Gracias por siempre estar ahí, más allá del tiempo y de la distancia.

Quisiera agradecerle muy especialmente a los miembros del jurado: a la profesora Eyda Merediz por toda su colaboración en este proceso; a la profesora Laura Demaria por siempre estar ahí, por ayudarme tanto y de diferentes formas, por su cariño siempre presente; al profesor Juan Carlos Quintero-Herencia por compartir conmigo el entusiasmo por la poesía e impulsarme a continuar acechándola en nuestro seminario sobre di Giorgio y al profesor Roberto Patricio Korzeniewicz por gentilmente aceptar ser jurado de esta tesis. Quisiera agradecer especialmente también a la profesora Carmen Benito-Vessels por todo su apoyo a lo largo de estos años y por su lectura cuidadosa y atenta. Mi sincero agradecimiento a todos.

También quisiera agradecer a la profesora Roberta Lavine y al profesor Manel Lacorte por preocuparse por mi formación como docente y por prepararme para los desafíos que se avecinan.

A mi constelación de amigas, que llenan mi vida siempre de tantas muestras de cariño y de risas: Florencia, Cristina, Melanie, Rocío, Judith, Verónica y Chila. Gracias por estar a mi lado a lo largo de todos estos años y por hacerme parte de sus vidas. Sepan que las atesoro muchísimo. A Maggy y Alejandra, por la bendición de cosechar dos hermanas más, por la belleza de la amistad pura.

Quisiera especialmente agradecerle a mi adorada familia. A mis padres, para quienes las palabras no bastan, por imbricarse así en mi corazón, porque tanto amor sí es posible. A Angélica y Lucía por llevarme en sus almas y por ser ellas –siempre– partes vivas de la mía. Al Titi por siempre pensarme, por su corazón puro. Y a mi queridísimo Jorge D.R. Lemmi por una infancia que todavía titila.

A Fernando, por ayer, hoy y mañana. Porque palpitas siempre en este corazón mío.

A Dios, por tanto y por todo.

Índice

Agradecimientos.....	ii
Índice	iv
Obras de Marosa di Giorgio.....	vi
Introducción	1
Capítulo I. “ <i>Yo encontré todo en un jardín</i> ”	24
I.1. De María Rosa a Marosa	24
I.2. Cartografía de la ciudad.....	41
I.3. El damero en teoría.....	51
I.4. Shock, shock, shock, la ciudad.....	63
I.5. Tras las huellas de la ciudad	74
I.6. Idas y vueltas de un viaje absurdo.....	90
I.7. La ciudad en la luna.....	99
I.8. Una promesa escrita en la tierra	100
I.9. El campo, ese paraíso salvaje	106
I.10. Luciérnagas en el jardín	111
I.11. De pronto, nacieron las azucenas	127
Capítulo II. “ <i>Hay una constelación hirviendo adentro de la piedra</i> ”	144
II.1. La efervescencia de la chacra	144
II.2. La búsqueda erótica de lo divino	148
II.3. De visiones y esperas o los primeros atisbos del erotismo	154
II.4. Las tretas de dos visionarias	171
II.5. La otredad y el deseo.....	177
II.6. El cuerpo del deseo	186
II.7. La huella erótica de la palabra	201
II.8. Crónica del erotismo en la ciudad.....	210
II.9. Del Batón Bermejo a los brillos: la travesía del deseo femenino	215
II.10. La cacería amorosa de la imaginación.....	237
II.11. La rosa granate, esa divina prostituta	253
Capítulo III. “ <i>Fijar lo errante, desatar lo fijo</i> ”	266
III.1 Todo, a la vez, reanimaba y desanimaba.....	266
III.2 Avatares de la naturaleza.....	284

III.3. El sargo y yo	291
III.4. Los derroteros del lenguaje	305
III.5. El catálogo chacarero	314
III.6. La apertura rítmica del poema en prosa	326
III.7. Entre huesos, huevos: la desestabilización de la palabra	343
III.8. Complicidades de una palabra	354
Conclusiones	366
Obras citadas	397

Obras de Marosa di Giorgio

---. *Los papeles salvajes*. Ed. Daniel García Helder. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2008. Impreso.

---. *El Gran Ratón Dorado, el Grán Ratón de lilas. Relatos eróticos completos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. 2008. Impreso.

---. *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 1999. Impreso.

---. *La flor de lis*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. 2004. Impreso.

Introducción

“A escribir he venido” (citado en Garet 42), repite con insistencia di Giorgio, como si vida y escritura fueran una pareja indisoluble. Se vive para escribir y, al mismo tiempo, se escribe para dar vida. La palabra se vuelve siempre ese obsequio pavoroso y ardiente a la espera de ser echada a rodar por el camino de la imaginación. Por eso, la escena de alumbramiento del sujeto poético en un poema en prosa de la colección *Mesa de esmeralda* bien podría ser la de toda la obra de di Giorgio: “Yo también quería poner mis huevos. [...] Y salieron camelias, fijas, de loza, de organdí. Cálices estrechos y de color de rosa, como licoreras. Y dalias de vidrios de colores. Me senté yo también a empollar; mi cabello se desparramó por el suelo. Pero me dormí, como siempre, con las alas plegadas. Con los ojos abiertos” (LPS 5/373).¹ Escribir, para di Giorgio, es siempre poblar ese universo contenido en el jardín de la infancia, en la chacra de la familia di Giorgio-Médici. El huevo, de cáscara blanca o marrón, desaparece y, en lugar suyo, irrumpe una constelación de flores exquisitas. Empollar esas flores increíbles obliga a mantener los ojos bien abiertos mientras duerme. Y, por supuesto, es porque se incuban flores de este tipo (y no huevos comunes y corrientes) que el sujeto poético ostenta alas y una larga cabellera. La vida sale del cascarón como otredad y se echa a andar tras esos títulos con nombres de la flora y la fauna: *Historial de las violetas*, *Magnolia*, *Clavel y tenebrario*, *La liebre de marzo*, *La falena*, *Membrillo de Lusana*, *Diamelas para Clementina Médici*, etc.

Todos los críticos coinciden en que di Giorgio es una de las grandes poetisas latinoamericanas del siglo XX; sin embargo, muy pocos han intentado dilucidar o describir su obra como una totalidad. En la mayoría de los casos, se centran en un

único aspecto de su producción, sin aventurarse a llevar a cabo un análisis detallado y abarcador de la escritura de di Giorgio. Muchos de los trabajos son interesantes y sugerentes, pero dejan la vasta producción incompleta o desatendida en tanto conjunto. Una excepción es el caso de Roberto Echevarren cuyos aportes serán analizados en detalle más adelante. La otra excepción es Leonardo Garet y su obra *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio* (2006) quien intenta un acercamiento integral a la producción de la uruguaya desde su lugar de amigo íntimo. Muchos de los datos biográficos con los cuales contamos y materiales antes poco accesibles o, incluso, inhallables se deben a su tarea de recuperación.

La riqueza y vastedad de la obra de di Giorgio habilita acercamientos y análisis de diversa naturaleza. Desde la teoría *queer* hasta el neobarroco, desde el devenir de Deleuze y Guattari hasta la mística, por nombrar solamente algunas de las vertientes investigadas. No obstante, como ya señalamos, muchas veces se trata de propuestas parciales que no dan cuenta de la complejidad y la interrelación existente entre sus libros. Otras veces, los estudiosos se aferran a la supuesta rareza o extrañeza de la obra de di Giorgio y no van más allá de este simple gesto de señalamiento. Aparte de los casos citados, a la fecha todavía no se ha publicado un volumen crítico exclusivamente dedicado a la poeta uruguaya.

Esta reticencia de la crítica con la obra de di Giorgio también debe pensarse en relación a la operación de Ángel Rama cuando incluyó a esta poeta en su antología *Aquí. Cien años de raros* (1966). Este modo de leer la literatura uruguaya inaugurado por Rama ha sido recurrente dentro de la tradición uruguaya. Sin duda, trae a la memoria la pregunta formulada por Sylvia Molloy en “Dos lecturas del cisne: Rubén

Darío y Delmira Agustini” (1985): “¿se habrá pensado lo suficientemente en el Uruguay como tierra privilegiada de raros y precursores de venas originales?” (57). Incluso, un volumen completo de la revista *Cahiers de LI.RI.CO* del año 2010 es dedicado exclusivamente al tema y lleva por título “Raros uruguayos. Nuevas miradas”. En América Latina, esta categoría utilizada por Rama tiene un claro antecedente en el texto *Los raros* (1896) de Rubén Darío. El nicaragüense la utiliza a los fines de agrupar individuos y obras que traen aparejadas una ruptura evidente con la tradición literaria de su momento. “El término ‘raro’, acuñado por Darío, da cuenta de un margen agregado de incomodidad y sofisticación a los modelos del *dandy* tomados de sociedades más desarrolladas. La palabra ‘raro’ es la manera de nombrar algo escaso y extraordinario: el lugar del arte y los artistas en las sociedades aluvionales del Río de la Plata de fines del siglo XIX” (Blixen 57).

Ahora bien, la selección de Rama reúne un amplio espectro de escritores, entre ellos: Lautréamont, Horacio Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis Guarini, Armonía Sommers, María Inés Silva Vila, Gley Eyherabide, Héctor Massa, Luis Campodónico Jorge Sclavo, Mercedes Rein, Tomás de Matto y Marosa di Giorgio. Rama reconoce como punto de origen de estos escritores el canto I de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont a partir del cual se desencadena esta “línea secreta de la literatura uruguaya” (8), minoritaria, que nada tiene que ver con el realismo imperante en el campo literario uruguayo. Rama afirma que “[s]us autores le son curiosamente desatentos” (8) y, asimismo, que –en términos generales– se practica en forma esporádica, sin una consagración completa. Para el crítico, el único que le ha sido completamente fiel es Felisberto Hernández. Por otra

parte, Rama se apura a anular cualquier vínculo o semejanza con la literatura fantástica, practicada en la orilla vecina, bajo el impulso del grupo *Sur*. Cuando estos uruguayos recurren a lo fantástico es para explorar el mundo (9) y, por ende, no se compara con el uso estereotipado de lo fantástico que hacen los escritores argentinos, quienes reciben dicho modelo de la tradición inglesa. Rama, en cambio, opta por el término “literatura imaginativa” (9) y la describe de la siguiente manera:

Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciaría el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de “literatura diferente”. (9)

Para Rama, esta forma de literatura “reconoce críticamente la realidad, a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una intensa vivencia personal” (9). Asimismo, el crítico señala cómo esta literatura fue impulsada en la década de los años cuarenta a partir de tres factores: los aportes experimentales de la vanguardia europea de entre guerras, la distancia que asumen los escritores más jóvenes con la estética de la generación anterior y la relación conflictiva que entablan con el orden oficial (9).

Interesa traer a colación un ejemplo más cercano, pero que ahora se propone cuestionar esta categoría de rareza asociada con la literatura uruguaya. Se trata del libro *Orientales a través de su poesía. Siglo XX* (1996) de Amid Hamed en el cual

problematiza esta categoría de lo “raro” en un intento de explicar la supuesta extrañeza o peculiaridad de la poesía uruguaya:

Qué lugar es ése que produce “raros” y precursores. La rareza es apenas un resultado de la falta de explicación. Tratar de dar cuenta de ese lugar o “tierra”, por lo tanto, ayudará a restarle a los escritores ese calificativo ominoso –en el sentido freudiano– y a acomodarlos en un nuevo margen, desde el cual su obra adquiera una nueva legibilidad. Suscribirlos a ese margen peculiar –que elimine su rareza o anomalía– equivale a reconocerles una filiación diferente y, al mismo tiempo, a reacomodar los mapas desde los cuales tradicionalmente se los lee. Por tanto un territorio que esté en condiciones de leer a estos escritores sin “rareza” se debe redefinir a sí mismo. [...] Un lugar que asimile a estos poetas completamente, que les reste su plusvalía significativa, que los “normalice”, debe construirse una genealogía diferente, debe leer su tradición de modo distinto, debe, en definitiva y fatalmente, proponerse como otro país. (12)

De acuerdo con el crítico, dicha peculiaridad de la literatura uruguaya resulta del encuentro de tres lenguajes: la poesía gauchesca –vehículo primigenio del formante oriental–, el tango y la línea poética franco-uruguaya con Isidore Ducasse y Jules Laforgue. Su trabajo restituye así la dicotomía oriental-uruguayo, planteando el segundo término en tanto creación del estado batllista racionalista y homogeneizador. Esta invención gestada y proyectada desde Montevideo deviene con la derrota de Aparicio Saravia en 1904 no sólo imposición problemática y definitiva para todo el

territorio, sino también silenciamiento forzoso de ese formante oriental que generó y, al mismo tiempo, fue generado por la literatura gauchesca.

Justamente, al abordar la literatura gauchesca, en tanto manifestación concreta de ese formante oriental, Hamed retoma los desarrollos teóricos de Josefina Ludmer y se centra en dos rasgos suyos característicos: la convocatoria al cuerpo del gaucho (fuera de la ley) y la bestialización en tanto procedimiento configurador del enemigo. Si hasta aproximadamente 1860 impera el cuerpo lúdico y libre del gaucho, con el advenimiento del proceso de modernización dicho cuerpo será sometido a múltiples coerciones a los fines de “educarlo” a través de un férreo disciplinamiento. Sin embargo, dicho sustrato oriental emergerá una y otra vez en la literatura uruguaya, por ejemplo, en esa ferocidad y enmascaramiento presente en la escritura de Isidore Ducasse como también a partir del novecientos uruguayo convertido en uno de los dos polos de fuga: el retorno a ese pasado oriental. De allí la multivocidad de la poesía de Herrera y Reissig o el erotismo feroz de Agustini. El otro horizonte de fuga, obviamente, es la Europa cosmopolita. Estos dos polos de fuga, de acuerdo con el crítico, operarán como tales también para la literatura uruguaya del siglo XX.

Hamed plantea entonces la presencia de dicho formante oriental como el índice de un profundo antagonismo entre el poeta y ese territorio delimitado como “uruguayo” a partir del tratado de paz de 1828 y reconocido como tal en la Constitución de la República Oriental del Uruguay de 1830. Y, por ende, busca fundamentalmente la reactualización del formante oriental en el papel separante desempeñado por Montevideo.

Su texto asume el desafío de filiar una serie de poetas claves para la historia literaria de Uruguay en función de si pactan o no con ese discurso racionalista promovido desde Montevideo. Además de los ya mencionados, Hamed incluye dentro de este grupo a Juan Cunha, Susana Soca, Jules Supervielle, Amanda Berenguer, Circe Maia, Idea Vilariño, Marosa di Giorgio, Roberto Echavarren, Eduardo Milán y Eduardo Espina. De acuerdo con Hamed, muchos de estos poetas se ponen al abrigo de este lenguaje hegemónico capitalino y optan, en cambio, por abreviar en el discurso oriental donde sí tiene cabida una concepción lúdica del cuerpo y una constante bestialización del sujeto poético. Es decir, este formante oriental planteado por Hamed despliega y plantea un fuerte sustrato irracionalista en clara tensión con el discurso racionalista y homogeneizador propuesto desde Montevideo.

La reflexión en torno a la alegada rareza de la literatura uruguaya no ha caducado y ha motivado trabajos recientes como el mencionado volumen de la revista *Cahiers de LI.RI.CO*. Por ende, estas reflexiones merecen ser tenidas en cuenta a la hora de abordar la producción de di Giorgio. En “Variaciones sobre lo raro” (2010), Carina Blixen señala cómo durante los años sesenta la categoría de lo “raro” sirve para proponer un espacio de la imaginación en medio de una cultura marcadamente militante, mientras que en los años de dictadura militar (1973-1985) se vuelve un espacio de la resistencia (56). Después de este período, Blixen reconoce que la categoría es inútil, ineficaz porque se ha producido un proceso de interiorización de esta noción de extrañeza. Incluso, ya para ese entonces había dejado de ser una línea minoritaria y marginal de la literatura uruguaya para convertirse en central (Blixen 59). Por otra parte, también destaca cómo en plena etapa de la muerte del autor esta

recuperación de la categoría de lo “raro”, llevada a cabo por Rama, supone traer a discusión la vida de los escritores y se pregunta: “¿no es una manera de manifestar una íntima extranjería, una rareza que percibe el sujeto que se mira a sí mismo y actúa en el mundo a partir de la escritura?” (61). Blixen sugiere que la categoría de lo “raro” pudo haber funcionado como una manera de hacerle frente tanto a la alienación como opresión experimentadas por el escritor contemporáneo.

En su “Prefacio” al volumen colectivo de la revista *Cahiers de LI.RI.CO* titulado “Raros uruguayos, nuevas miradas” (2010), Valentina Litvan y Javier Uriarte hacen hincapié en cómo lo raro ha perdido en la actualidad su potencial como categoría en nuestro horizonte cultural donde lo periférico ha pasado a ocupar un lugar central y donde la extrañeza se ha vuelto un fenómeno de todos los días. Se preguntan entonces si “¿[e]s legítimo hablar de ‘raros’ en una sociedad como la nuestra o acaso cada uno de nosotros es un ‘raro’ en un mundo caótico, en la sociedad de la diferencia, donde los parámetros de normalidad son cada vez más laxos e impera un individualismo exacerbado?” (11). Litvan y Uriarte le restan importancia al matiz de lo novedoso y original que dicha categoría trae consigo, como también la disocian de cualquier criterio de calidad. Más bien, destacan que la riqueza de este concepto radica en que todavía constituye un vía válida para pensar cómo la literatura y la crítica postulan lo diferente, lo otro (12). Y, en este sentido, proponen “[...] habitar lo raro, pensarlo como una zona generadora de significados y potencialidades inusitadas, transitar por estos territorios como por espacios desde donde es legítimo volver a pensar el fenómeno literario” (12). Sin duda, como veremos más adelante, la

obra de di Giorgio tematiza esta cuestión de lo diferente o de lo otro y, al mismo tiempo, promueve estos sentidos inesperados señalados por Litvan y Uriarte.

Si la rareza es un epíteto que ha perseguido a di Giorgio y su obra durante años, parece incluso haber contagiado el *modus operandi* de la crítica. Las reflexiones de Echavarren respecto a la obra de di Giorgio son paradigmáticas de las curiosas operaciones que los críticos literarios hacen cuando se enfrentan con su obra. O sea la operación crítica global de Echavarren con la obra de di Giorgio también se torna extraña, rara, en cierto punto. Esto no desmerece la calidad de su contribución. Sin duda, las reflexiones de Echavarren son uno de los aportes de la crítica más sugerentes al momento; no sólo por la lucidez de sus comentarios, sino también por ser uno de los pocos que se aboca a identificar y desarrollar los núcleos de la escritura de di Giorgio. Sin embargo, sus reiteradas intervenciones ponen de manifiesto el desafío que la escritura marosiana representa para la crítica. Porque, en definitiva, todo intento de encorsetar la producción de di Giorgio bajo una única categoría resulta un ejercicio poco productivo. Ésa es la misma conclusión a la cual arriba Achugar al darse a la tarea de clasificar la obra de di Giorgio y encuentra siempre disonancias que impiden filiarla con esta o aquella estética (barroca, surrealista, kitsch, camp, etc.).

En su ensayo “Barroco y neobarroco: los nuevos poetas” (1992) Echavarren incluye a di Giorgio, junto con Perlongher y Lamborghini, dentro de la estética neobarroca. Para el crítico, esta emergencia del neobarroco coincide con una etapa nueva de la cultura “que da un nuevo sesgo a la lucha de los particulares y su pretensión libidinal errática” (146). Así, identifica como rasgos comunes del barroco

y neobarroco: la tendencia al concepto singular, la admisión de la duda, el énfasis en experiencias que van más allá de todo límite y, por último, la voluntad de franquear las fronteras establecidas entre el lenguaje del poema y las aparentes expectativas del lector (149). Estas reflexiones de Echavarren vuelven a repetirse de forma más abreviada tanto en el “Prólogo” como en el apartado dedicado a Marosa di Giorgio, en la colección *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996) a cargo de José Kozer, Jacobo Sefamí y Echavarren.

En ese mismo año de 1992, Echavarren publica en la *Revista Iberoamericana* un ensayo titulado “Marosa di Giorgio, última poeta de Uruguay”. En este texto, esta filiación de di Giorgio con la estética neobarroca desaparece. Es más, Echavarren señala a di Giorgio como un miembro más de este *boom* de la poesía uruguaya escrita por mujeres; por supuesto, sin sugerir ningún tipo de genealogía dentro de este heterogéneo conjunto. Se repiten las mismas reflexiones antes publicadas acerca de la subjetividad en la obra de di Giorgio, ahora adensada con otras secciones tituladas “la experiencia (in)significante”, “las homofonías”, “el espacio”, “el neutro, el otro”, “siniestro, sublime”, “el sol y la luna”, “la mirada”, “los no personajes” y “el coito”. En dichos apartados, muchas de las premisas neobarrocas planteadas en sus textos anteriores re-emergen, pero desprovistas de toda designación que las vincule con dicha estética. En el año 2005, Echavarren publica “Marosa di Giorgio: devenir intenso” donde se repiten de manera idéntica muchas de las secciones anteriores del último ensayo de 1992 comentado. También se pierden algunos párrafos y se agregan otros dos apartados más: “la intensidad” y “atisbos de ‘novela’”. No obstante, la referencia al neobarroco tampoco vuelve a hacerse.

Cuando se vuelve a editar *Misales* (1993) en el año 2005, Echavarren escribe el “Prólogo” y allí tímidamente asoma una referencia al concepto barroco, y al dualismo presente en los textos de di Giorgio.

Este escueto recorrido por los textos de Echavarren muestra hasta qué punto la obra de di Giorgio no siempre se ajusta a encasillamientos o clasificaciones de este tipo. El hecho de que Echavarren recurra primero a una estética como el neobarroco y, luego, se despoje por completo de dicha designación es una intervención crítica extraña, peculiar. O sea esto es sintomático de la posición que ocupa el proyecto literario de di Giorgio en el campo literario uruguayo y el tipo de vínculo existente entre ambos.

Di Giorgio juega también con esta categoría de rareza una y otra vez: “Bueno... Vos sabés que yo tenía el cabello muy largo, y la gente siempre dijo que yo era rara... siempre dijo. Vos te acordás que en Salto, me llamaban ‘La rara’” (citado en Garet 39). No sorprende entonces que Carina Blixen dedique su ensayo “Variaciones sobre lo raro” a di Giorgio con las siguientes palabras:

A Marosa di Giorgio (1932-2004). Nadie como ella reencarnó la extravagancia del *dandy* en sus caminatas por Montevideo, en su detenido deambular por sus cafés. Nadie como ella volvió a plantear una relación tan íntima, ambigua y problemática entre la obra y la vida. Fiel a sí misma, comenzó antes, atravesó la dictadura y logró en sus últimos años el reconocimiento mayor que su obra merecía. (55)

Por momentos, di Giorgio pareciera pactar con la etiqueta puesta por Rama: “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. A lo mejor, la gente no se equivoca. Y esto, desde la escuela, cuando iba con el delantalito y los rizos. Creo que por una fracción de segundos, no fui una niña autista, nació una niña poeta” (*No develarás el misterio* 37). Otras veces, abiertamente desafía a los críticos desde ese mismo rótulo que le ha sido impuesto y, por eso, termina preguntándole a Achugar: “¿A vos también te visitan los ángeles?” (“¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio” 110).

Hay en di Giorgio un esfuerzo deliberado por mantener y alimentar ese misterio que su persona irradia, como si habitara otro escenario y realmente se gozara en hacerlo. Su vestimenta, su rutina diaria, la descripción de su departamento en Montevideo, sus visitas diarias a los cafés, la manera en que se dispone a escribir, su pasión por el teatro, su inutilidad para cualquier labor cotidiana doméstica: todos estos detalles forman parte de un relato, recuperado por la crítica a lo largo de todos estos años, que se propone mantener la *performance* que di Giorgio promovió desde sus comienzos. En este sentido, es evidente una cierta fascinación por parte de la crítica con el personaje Marosa di Giorgio, como si los especialistas tampoco quisieran salirse de la oportunidad que les ofrece la poeta de transitar un discurso que rebasa la obra. No es de extrañar entonces descripciones de la siguiente índole en la bibliografía en torno a su obra: “Quien le observa sentada, detrás de sus anteojos felinos, en una de las mesas del montevideano Café Sorocabana, asiste a la visión de una musa lautreamónica” (Bravo, “Marosa di Giorgio: Don y ritual”). Más adelante volveremos sobre esta cuestión.

Uno de los acercamientos más prometedores en torno al tema de lo raro dentro de la tradición literaria y crítica uruguaya es el propuesto por Hugo Achugar en su ensayo “¿*Comme il faut?* Sobre lo raro y sus múltiples puertas” (2010). Achugar se pregunta qué significa dicha categoría en una sociedad periférica como la uruguaya. En primera instancia, reconoce que los diferentes modos de pensar lo raro no tienen tanto que ver con la variedad de interpretaciones que suscita, sino –más bien– que esta categoría debe pensarse en tanto disenso, según es planteado por Rancière. O sea como una situación que puede ser dividida en su interior y, al mismo tiempo, reconfigurada a partir de otro régimen de percepción y de sentido (citado en Achugar 18). Luego de emprender un recorrido entre las múltiples valencias de lo raro, señala que siempre involucra una lógica de los modos de ser y, por ende, una práctica de inclusión y de exclusión, de pertenencia o no. “Ser raro es ser otro” (21). A veces, sujeto u objeto son valorados por su carácter excepcional. En otras oportunidades, esta rareza trae aparejada un precio, se vuelve una diferencia no permitida. Achugar subraya que éste fue el escenario muchas veces vivido en Uruguay, un país que siempre se ufano de tener una sociedad homogénea e hiper integrada (21). Por eso, propone lo raro como una embestida contra el *comme il faut*, lo establecido, lo que sigue las convenciones, lo que es apropiado: “Por lo que lo raro es también lo no convencional, lo inconveniente, lo que perturba, lo indecoroso, lo indecente, lo obsceno, lo inmoral, lo deshonesto, lo licencioso, lo libre. Eso, al fin; lo libre. Lo que habilita no el cálido ámbito del hogar –*heim*– sino la intemperie de lo que está “fuera de eje”, descentrado, deslocalizado, ‘incomprensible’” (27). Nos interesa, entonces, postular esta categoría de lo raro –con la cual la obra y la persona de di Giorgio

siempre fue asociada– con este espacio o esta práctica de la libertad (Achugar 27); sin, por eso, pasar por alto ese riesgo señalado por Achugar: que lo raro termine por asimilarse, por normalizarse e institucionalizarse (27).

En la literaria uruguaya, Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y Felisberto Hernández (1902-1964) son dos escritores que también cultivaron intensamente la libertad en su escritura y con los cuales la obra de di Giorgio dialoga.

Herrera y Reissig atraviesa su escritura de un impulso furibundo por dinamitar ataduras de cualquier tipo. Nada escapa a esta férrea voluntad, ni el yo lírico, ni la palabra poética, ni el mundo exterior. Este trío goza de la libertad más absoluta en *uno* de sus poemas más representativos: “La torre de las esfinges. (Psicologación morbo-panteísta)”. Este poema, incluido en *Los peregrinos de piedra* (1909), despliega un paisaje alucinante, donde el vértigo de la palabra pareciera no dar descanso al lector. Ya es un lugar común de la crítica afirmar que Herrera y Reissig se acerca aquí al proyecto vanguardista ahondando en el sinsentido, la dificultad, la opacidad del lenguaje y la postergación o anulación del referente. Bien lo señala Saúl Yurkievich en *Celebración del modernismo* (1976): “Con Herrera y Reissig estamos en el límite de tolerancia ante la inminente ruptura de la analogía clásica, de la concatenación, de la articulación semánticas estatuidas, de la mimesis naturalista, de los códigos que constriñen a las poéticas prevanguardistas. Estamos en la víspera de una revolución” (76). Si en general la poesía de Herrera y Reissig se caracteriza por una poética acumulativa (como también utiliza di Giorgio en su obra) y omnívora – así la califica Yurkievich– sujeta a una estilización y sublimación extrema del imaginario modernista es porque precisamente se formula como contrapartida a esa

sociedad burguesa y comercial, en pleno crecimiento a fines del siglo XIX y principios del XX.²

Este paisaje hermético, plegado sobre sí mismo, es el resultado de la percepción y enunciación de un yo lírico. No se trata de una subjetividad monolítica, estable, racional y lógica; por el contrario, desde un primer momento se presenta a la deriva total: “Del insonoro interior / de mis oscuros naufragios, / zumba, viva de presagios, / la Babilonia interior...” (28). A lo largo de todo el poema, el sujeto lírico, en tanto instancia de enunciación, es el pivote donde encalla un discurso disparatado en el cual los significantes irrumpen libérrimos en toda su plenitud, motivando una serie de asociaciones inesperadas y extrañas: “Las cosas se hacen facsímiles / de mis alucinaciones / y son como asociaciones / simbólicas de facsímiles...” (31). La subjetividad en este poema de Herrera y Reissig dice precisamente su discordancia; el yo de “La torre de las esfinges” es incapaz de cristalizarse en tanto sujeto único, idéntico y racional. Tanto es así que en un momento el sujeto lírico admite que “¡y hosco persigo en mi sombra / mi propia entidad que huye!” (31). Yurkievich subraya cómo esta percepción de la realidad emerge justamente vía el desarreglo de los sentidos que todo lo trastrueca (78). Paisaje, lenguaje y yo poético se vuelven entonces alucinantes, espectrales, ilógicos y zumbadores. El poeta uruguayo celebra y libera al lenguaje poético de todo anclaje a un discurso racional y lógico. De allí que Eduardo Espina en su ensayo “Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de ‘La torre de las esfinges’” (1989) enfatice que “[l]a escritura que emerge de ‘La torre de las esfinges’ no se dirige al entendimiento del logos tradicional; establece el suyo propio, marcando una

desviación epistémica con respecto a la uniformidad de las cosas. [...] Precisamente esta insuficiencia del mundo objetivo coloca a la palabra poética ante el desafío de reinventarlo [...]” (452). La práctica poética de Herrera y Reissig afirma una escritura que responde a la libertad más absoluta, negadora de cualquier tipo de sujeción, que propulsa una imaginación creadora de universos y un lenguaje desatinado y frenético.

La obra de Felisberto Hernández también despliega los sorprendentes alcances de la imaginación en el mundo cotidiano. En su ensayo “Felisberto Hernández. Burlón poeta de la materia” (1964), Ángel Rama reconoce que “[...]la particular operación creadora de Hernández, consistió en descubrir nuevos sistemas de relación entre las cosas reales, seres u objetos, sin alterar la esencia de cada uno de ellos, limitándose –y sin duda ya es mucho– a modificar el juego de las vinculaciones que establece la trama de lo real” (30). Rama destaca que este misterio de las cosas –al cual se refiere Hernández varias veces– consiste en que las señas formuladas por los objetos para relacionarse resultan desconocidas para el hombre (30). Porque, como afirma en “Explicación falsa de mis cuentos”, “[e]lla [la planta] misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance” (216). Asimismo, para el crítico, una de las estrategias claves de Hernández es cosificar lo humano (30). De allí la mujer vuelta muñeca en “Las Hortensias”, la cara del protagonista capaz de llorar de manera independiente en “El cocodrilo”, la comparación entre una cara y un objeto en el cuento “Menos Julia”, o las múltiples referencias a las partes del cuerpo como si se trataran de objetos en sí mismos autónomos, entre otros ejemplos posibles. Rama propone que este intento de

cosificar el orden de lo humano responde a una premisa de libertad que la escritura de Hernández se empeña en desplegar y gozar:

La libertad absoluta que el hombre puede alcanzar cuando no opera sobre seres humanos reales, otros, distintos, independientes, que le oponen su propia verdad y autonomía, sino sobre pequeños objetos circundantes, es la que Hernández disfruta intensamente y que le lleva, por ese camino de lo placentero que él recorrió en su creación y designó como el de la “pereza”, a cosificar el mundo circundante; para luego poder rearmar, rigiéndose por su gusto o por su capricho, el sistema de referencias que le resultara más propicio a su personal inmersión en las cosas. (30)

En “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández”, Ítalo Calvino también enfatiza este carácter físico de los objetos y de las personas (4) y, asimismo, identifica la asociación de ideas en tanto procedimiento organizador de la materia narrativa. Muchas veces, los personajes se dan a este ejercicio asociativo o reflexionan acerca de ello como hace el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942):

[...] objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. En esa extraña reunión de elementos de un instante, un objeto venía a quedar al lado de una idea –a lo mejor ninguno de los dos había tenido ninguna relación antes ni la tendrían después–; una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras cosas llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran

comprendidas o incomprensibles o la reunión se deshacía. De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de diferentes cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfraza de cosa quiera y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. (47)

La escritura de Hernández tiene siempre como núcleo un conjunto de imágenes y percepciones extrañas o particulares cuyo punto de arranque es siempre la realidad cotidiana. Sin embargo, el juego perceptivo propone estas asociaciones inesperadas, pero éstas no ponen en jaque la existencia de dichos objetos tal como se dan en la realidad. “Este punto es esencial, pues el centro del arte felisbertiano es la creación de lo artístico desde lo común y cotidiano, sin perderlo de vista jamás” (Corona Martínez 114). La acción es relegada y, en cambio, percepciones e imágenes invitan a la imaginación a una travesía sin comparación dentro del ámbito de todos los días.

Ese mismo ímpetu de libertad y de imaginación creadora, presente en Herrera y Reissig y Hernández, se apodera de la escritura de di Giorgio cuando vuelve sobre la inolvidable chacra de la infancia. “Cuando a los veinte años miré mi niñez apareció eso fulgurante, extraordinario, inagotable. Se desplegó de una manera infinita que ya nunca pude detener” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 51). La luminosidad incandescente de la infancia y de ese universo rural habitado por di Giorgio y su familia se proyecta desde el pasado para irradiar el presente de la escritura por poco más de medio siglo. La obra de di Giorgio apunta una y otra vez a su biografía, a esa experiencia rural, adensada por la imaginación y convertida en la matriz de toda su

literatura. Por eso, ante las objeciones de los críticos que han acusado a di Giorgio de repetirse, Echavarren cuestiona esa reprobación y, en cambio, afirma: “Pero explorar un territorio, el registro de variantes de una manera, puede ser aquí el síntoma perentorio de un poder” (“Marosa di Giorgio: devenir intenso” 6). El jardín hallado a los veinte años de edad es, sin duda, el núcleo de su escritura. “Entro a la comarca encantada, y hay otras cosas que son las mismas cosas, y viceversa...” (*No develarás el misterio* 21). Desde un presente de escritura allí localizado, se proyecta una experiencia poética que lleva inscritas las huellas de esta chacra sorprendente y terrible, de esta chacra redescubierta por la palabra bajo la premisa de una libertad absoluta. Todo intento de dejar atrás dicho paisaje y las historias –asociadas con él y suscitadas por él– resulta imposible porque, justamente, “[e]l pasado continúa un implacable proceso en el presente y en lo que vendrá” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 22). El pasado rural de di Giorgio retorna para abalanzarse sin vacilación sobre ese presente de la escritura y habitarlo:

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. (*LPS* 71/215)

El presente se colma de alas de mariposas, de plumas, del fulgor proveniente de la corona de una luciérnaga, que se asoman tímidamente desde un bolsillo. Ni siquiera el futuro puede escapársele a ese poder centrífugo del pasado. Por eso, di Giorgio en una entrevista admite que “[y]o no puedo salir de esa niñez y esa maravilla. Ese es mi horror y esa es mi suerte” (*No develarás el misterio* 18). No obstante, por más que di Giorgio aceche incesantemente este territorio del pasado y las acciones allí vividas, ambos son irreducibles. Ese universo rural y sus eventos nunca terminan de entregar su sentido, obligando a di Giorgio a confinarse a su dominio, a la vez limitado e infinito. “Canto y cuento lo que vi. Con Nidia fuimos habitantes de una indecible aurora. Porque por más que cuente y cante el prodigio queda allá intacto” (*No develarás el misterio* 22).

Comenzamos entonces estas páginas con una escueta biografía de di Giorgio, haciendo hincapié en un evento de gran impacto tanto para la escritora como para su vocación poética: su traslado del campo a la ciudad y la eventual pérdida de la chacra familiar. En el primer capítulo, trabajamos la tensión campo-ciudad en tanto una fuerza modeladora y disparadora de su escritura. Para abordar esta cuestión, analizamos la presencia de la ciudad en el horizonte de *LPS* como la principal causa económica responsable de la desaparición de la chacra. Y, asimismo, planteamos

cómo la poética de di Giorgio re-significa los *shocks* y los brillos, ambos vinculados con la ciudad, y los ubica en el corazón de la quinta con el fin de proteger ese entrañable espacio. De esta manera, la escritora despoja a la chacra de ese valor económico, impuesto por la ciudad, y la convierte en otra chacra, más allá de los alcances de aquélla. Asimismo, demostramos cómo, al inscribirse los *shocks* y los brillos en el paisaje rural, circunscriben una experiencia singular para el sujeto poético, imposible de vivir en la ciudad. Se trata de una experiencia intensa, fragmentada, discontinua, que obnubila y que titila sin cesar.

En el segundo capítulo, analizamos la narrativa erótica de di Giorgio y cómo los insólitos encuentros eróticos vividos en la naturaleza implican siempre una experiencia de otredad y de devenir; mientras que en la ciudad son censurados y castigados como se plantea en la novela *Reina Amelia*. Nuevamente, di Giorgio explora las posibilidades que el espacio de la chacra inaugura para todas las criaturas en materia erótica. Asimismo, esbozamos las posibles razones detrás de la exclusión del poemario *Visiones* de su obra compilada. Por otra parte, abordamos otras cuestiones como la representación del cuerpo femenino, la relación erotismo-escritura, el vínculo con la obra de Delmira Agustini, el motivo de la caza de amor, entre otros. Y, por último, planteamos el peculiar carácter divino del erotismo propuesto por di Giorgio en sus textos, cuyo exponente por antonomasia es *Rosa Mística*.

En el tercer capítulo, trabajamos cómo la metamorfosis y la otredad constituyen una fuerza directriz de su escritura que hace posible un tipo de experiencia únicamente posible de ser vivida como tal en el campo. Además,

examinamos la relación yo-otro y los devenires y las comparaciones. También, analizamos de qué manera este universo marosiano, atravesado por la metamorfosis y la otredad, inaugura y propone otras formas de generar significado. Dicha cuestión se aborda desde diferentes recursos que hacen al particular estilo de la escritura de di Giorgio: su carácter enumerativo, la apertura textual, la manifestación de la esencia contradictoria y paradójica del ritmo la desestabilización de la palabra y los varios usos de la conjunción “pero”.

Con este recorrido nos proponemos llevar a cabo un análisis global y detallado de la obra de di Giorgio en su totalidad, que vaya más allá de las aproximaciones parciales e incompletas publicadas hasta la fecha. Si por su supuesta o alegada rareza la obra de di Giorgio ha sido postergada por la crítica, entonces buscamos incorporarla al diálogo y a la reflexión. También indagamos en estas formas de otredad, cristalizadas en su escritura, que muchas veces han resultado en la marginación de su obra en el campo crítico-literario. Asimismo, pretendemos esbozar una caracterización y una descripción básica de la producción de di Giorgio que promueva nuevos acercamientos e inaugure futuras líneas de investigación acerca de su producción.

“Y cerca, lejos, no se sabe, quedan unos papeles, de un rosado pavoroso, ardiente, como si hubieran albergado un obsequio, que ya no está, y del cual, ellas, las niñas margaritas, hubieran querido participar” (*LPS* 649). Ese regalo retorna rosado, pavoroso y ardiente, gracias a la escritura, una tarde en que las niñas margaritas se sientan a jugar o se dejan hamacar por la brisa primaveral. Entonces, los papeles

salvajes se suceden unos a otros, en un frenesí que sólo la muerte pudo frenar: “Los papeles salvajes revoloteaban y se establecían” (*La flor de lis* 107).

Capítulo I. “Yo encontré todo en un jardín”

I.1. De María Rosa a Marosa

María Rosa di Giorgio Médici (Salto 1932-Montevideo 2004) era hija y nieta de inmigrantes italianos y vascos establecidos en las chacras ubicadas en los alrededores de la localidad uruguaya de Salto. Nació en el sanatorio “Salto” de dicha ciudad el 16 de junio de 1932, pero a los pocos días fue llevada a la propiedad rural de la familia, donde residió toda su infancia y los inicios de su adolescencia.

Tanto María Rosa como su hermana Nidia asistieron primero a la “Escuela Agraria Nro. 13” y, después, cursaron quinto y sexto grado en la “Escuela Urbana Nro. 8”. Cuando di Giorgio estaba en su segundo año de liceo en el “Instituto Politécnico Osimani y Llerena” –aproximadamente 1945– ya la familia se había radicado en la ciudad de Salto (Garet 34).

Los textos más antiguos de di Giorgio datan de julio de 1946. Aparecieron en el periódico estudiantil *Adelante*.³ Aunque se sabe que en 1949 obtuvo el primer premio de prosa y poesía en un concurso para estudiantes promovido por la revista *Nocturno* de Buenos Aires, se desconoce el destino de estos textos (Garet 42).

Finalizada la escuela secundaria, di Giorgio asistió a la Facultad de Derecho, pero luego de muy poco tiempo desistió por falta de interés. Ya antes de publicar su primer poemario formaba parte del grupo teatral “Decir” de Salto, creado y dirigido por Nydia Arenas en 1947 y cuyas reuniones se llevaban a cabo en el “Liceo Nocturno” de esa ciudad. Afirma di Giorgio en un reportaje publicado en *El País*: “El teatro es una de mis preferencias, y hubiera querido dedicarme por entero al teatro o al cine, pero eso era imposible en Salto” (*No develarás el misterio* 125). A partir de

los programas teatrales disponibles, se deduce que di Giorgio participó al menos en veintiocho producciones en un período de dieciocho años. Entrevistada por Ramón Mérica, di Giorgio admite que otras de sus grandes pasiones fue el cine:

A mí me bastó una vez ver una película y ver una vez el circo para que la imaginación ya aceptara eso como el mundo propio.... Entonces después de ver eso se abrió una zona, además de que lo de interpretar está en mí... me encantaría ser actriz... Y en la adolescencia con mi hermana, habíamos elegido eso, que no pudo ser.... Entonces tuvimos que ser empleadas municipales. (citado en Garet 48).

El único biógrafo de di Giorgio, Leonardo Garet, no especifica cómo se mantuvo económicamente la poeta en el período que se extiende desde aproximadamente 1950, cuando abandonó la carrera de Derecho, hasta 1959, cuando obtuvo su primer empleo en Salto. Sin embargo, se sabe que es entonces cuando comenzó a configurarse el universo de *Los papeles salvajes (LPS)* con la publicación de su primera colección titulada *Poemas* (1953), seguida por *Humo* (1955) y *Druida* (1959).⁴ De acuerdo con Garet, existió un primer conjunto de textos que di Giorgio entregó al escritor Adolfo Montiel Ballesteros para que éste los leyera. Sin embargo, la poeta destruyó estos textos primeros (Garet 37).

Es ineludible destacar la exclusión del poemario *Visiones* (1954) de las futuras compilaciones de *LPS*. Este poemario marginado fue publicado por única vez en mayo de 1954, en Venezuela, por *Lírica Hispana*, junto con una re-edición de su primera colección *Poemas*. De allí su título: *Visiones y poemas*. Hasta la cuarta edición definitiva de *LPS* (2008), el único crítico que había hecho referencia a dicha

exclusión fue Garet en su libro *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. En la última edición definitiva de *LPS* (2008), Daniel García Helder incluye en la carátula de presentación de *Poemas* una referencia a esta colección excluida de *LPS* por la autora en 1971, destacando que se trató de una decisión de di Giorgio respetada hasta el presente (16). Por su parte, en *El milagro incesante*, Garet insinúa una explicación a esta temprana y sostenida exclusión de *Visiones* del resto de su compilación poética:

[...]Parecen haber triunfado razones no precisamente estéticas en el silenciamiento en su totalidad de *Visiones*. No es de extrañar que, por imposición directa o indirecta, se haya visto obligada a hacerlo. La cuestión sería que el libro, en esa época, agredía la moral y más concretamente, la religión.

La autora no “se olvidó” del libro. En una nota bibliográfica manuscrita con su letra titubeante de los últimos meses, consta *Visiones y poemas*.

La audacia de ese libro casi inicial, que se divulgó en el extranjero, debe haberle traído a su autora más de un dolor de cabeza considerando el pequeño ambiente y los años en que se movía. Frente a sus últimas obras, no hay duda de que *Visiones* se trata de una cumplida anticipación de preocupaciones. Una iluminación anticipada.

(212)⁵

Residiendo todavía en la ciudad de Salto, di Giorgio escribió *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965), *La guerra de los huertos* (1971) y *Está en llamas el jardín*

natal (1971).⁶ Asimismo, di Giorgio trabajó como cronista de los eventos sociales y culturales del diario local *Tribuna Salteña* por un período de cinco años, en el puesto que su hermana Nidia había dejado libre en 1957 al irse a trabajar a la Intendencia Municipal. La mayoría de las notas eran sobre fiestas de quince años y bodas. No siempre di Giorgio asistía al evento. Muchas veces se valió de las fotos que Luis Gularte había tomado del acontecimiento y, a partir de ese material, escribía su crónica.

Di Giorgio repitió luego el camino emprendido por su hermana Nidia y así en 1959 ingresó como secretaria en la sección de Registro Civil de la Intendencia Municipal de Salto. En 1962 ganó dicho puesto por concurso y se mantuvo en estas funciones hasta 1978. Al año siguiente, di Giorgio leyó sus poemas por primera vez en Montevideo, en el “Ateneo”, presentada por Carlos Rama. “Sin exageración puede decirse que desde entonces sobrevinieron innumerables lecturas y recitales” (Garet 67).

En 1971 se publicó la primera edición compilada de sus poemarios bajo el título de *Los papeles salvajes*. Dicha edición estuvo a cargo de Ángel Rama y se publicó en la editorial Arca, Montevideo. Como ya hemos señalado, di Giorgio incluyó dentro de esta colección sus siete poemarios escritos hasta entonces, con excepción de *Visiones*.

En 1978, ocho años después de la muerte de su padre, Pedro di Giorgio, la poeta pidió el traslado de su puesto administrativo (28 de febrero de 1978) a la ciudad de Montevideo donde vivía su hermana Nidia desde 1964. Di Giorgio se radicó entonces en la capital junto a su madre y se hizo cargo de una cátedra de recitales

poéticos en las bibliotecas municipales (Garet 66). Ya en Montevideo se dieron a conocer *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981), *Mesa de esmeralda* (1985), *La falena* (1989) y *Membrillo de Lusana* (1989). Estos libros vinieron a formar parte de la segunda edición de *LPS* ampliada en dos volúmenes de 1989 (tomo I) y 1991 (tomo II).⁷

Una parte importante de la obra de di Giorgio se publicó en Uruguay en plena dictadura militar (1973-1985). Sin embargo, los acontecimientos políticos nacionales no pasan a su universo literario. Como le admite a Eduardo Espina en la entrevista “La reina de las mariposas”, para ella la referencia política, económica, social y geográfica no es una cuestión crucial (di Giorgio, *No develarás el misterio* 63). Aún así, no siempre se mantuvo su obra a salvo. Una exposición de sus poemas manuscritos, ilustrados por César Rodríguez Musamanno, en el “Instituto Cultural Uruguayo Soviético” desapareció durante un allanamiento militar. Nunca pudieron recuperarse estas obras en las que habían participado los dos artistas (Garet 38).

Por esta época, di Giorgio empezó la publicación de su obra narrativa de marcado acento erótico, con libros como *Misales. Relatos eróticos* (1993), *Camino de las pedrerías. Relatos eróticos* (1997) y *Rosa Mística. Relatos eróticos* (2003).⁸ Y también apareció su única novela, *Reina Amelia* (1999).

La tercera edición de su compilación poética estuvo a cargo de Daniel García Helder en 2000 y fue publicada en Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires. Solamente se diferencia de la edición anterior en que incorpora el libro *Diamelas a Clementina Médici* (2000), motivado por la muerte de su madre en 1990. La cuarta edición definitiva –reunida ahora en un único volumen– se publicó en 2008 e incorporó

poemas excluidos de *Diamelas a Clementina Médici* (2000) como también un poemario póstumo *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici* (2004).⁹

A partir de la década de los ochenta, di Giorgio organizó recitales de poesía escenificados que le valieron el reconocimiento público. En 1988 recibió una pensión graciable otorgada por la Cámara de Senadores durante el gobierno de Julio María Sanguinetti en reconocimiento a sus méritos literarios. Poco antes ya habían comenzado sus viajes por el mundo llevando su poesía en sus célebres recitales: Israel (1982), Italia (1982), Holanda, los Estados Unidos (1988 y 2003), Gran Bretaña, Francia (1992), Brasil (1981), Chile (2003), México (2000 y 2001), Paraguay (1999), Colombia (1996 y 2001), Venezuela (Garet 74)... y Argentina, país que di Giorgio visitaba con frecuencia. En los últimos diez años de su vida, ofreció un recital por año allí. Di Giorgio también participó en los videos “Lobo” (1998) de Eduardo Casanova y “Montevideo-Proust” (1997) de Hermes Millán, ésta última de escaso éxito (García Helder 662).¹⁰

La flor de lis (2004) fue su último libro publicado en vida por la editorial El Cuenco de Plata e incluyó el CD del recital *Diadema*.¹¹ Esta obra lleva la curiosa dedicatoria “(Poemas de amor a Mario)” y se abre y cierra con textos tomados de *LPS*.

En el año 1993 se le diagnosticó cáncer de huesos. Falleció en Montevideo el 17 de agosto del 2004.

En el año 2010, la editorial El Cuenco de Plata publicó una compilación de entrevistas a di Giorgio titulada *No develarás el misterio: entrevistas 1973-2004*.

Dicha colección fue reunida por Nidia di Giorgio, hermana de la poeta, mientras que la selección del material estuvo a cargo de Edgardo Russo y la edición y el prólogo pertenecen a Osvaldo Aguirre.

Desde su primer libro, *María Rosa es Marosa*. Di Giorgio firmará con este nombre sincopado sus obras, y de esta manera será conocida a lo largo de toda su carrera literaria. Su nombre refundido hace disparar su imaginación en todo su potencial, y así ella afirma: “Marosa es el nombre de una planta italiana, fantástica; cada tanto da una flor sumamente abrigantada. Parece ser que esta flor fue traída de las Galias, o no, pero formó parte de los rituales druídicos. Así decían siempre en mi casa. A lo mejor inventaron todo. Inventaron el nombre Marosa” (*No develarás el misterio* 84). Hasta la publicación de *Druida* (1959), la escritora siempre firmó sus obras incluyendo el apellido materno Médici, pero agregándole una “s” para convertirlo en Médicis (Garet 24). Sin embargo, con la publicación de *Druida* deja de usar el apellido materno para siempre (García Helder 60). Como señala Garet, “[l]a primera creación literaria fue ella misma. Cierta vez comentó que tenía que actuar de Marosa” (24).

En la esfera privada di Giorgio y su familia adoptaban una actitud similar. Su sobrina Jazmín Lacoste aporta una interesante información al respecto: “Parece que ya en su casa, entre ellas [las mujeres de la familia] se llamaban por sobrenombres, Marosa era el búho, por la sabiduría, mamá [Nidia] el irará y mi tía Poupèe era el chajá. Yo la asocio a la tía Búho con todos los momentos importantes de mi vida” (citado en Garet 75).¹² Garet también menciona que di Giorgio muchas veces firmaba notas destinadas a otros escritores, personas del ámbito de la cultura o amigos con la

firma de “Druida” (63). Con motivo de una reunión en la residencia de Artigas Milans Martínez, di Giorgio pasó la siguiente nota por debajo de la puerta de Garet: “Leonardo: dice Artigas que el sábado ofrece una gran ensalada (de ratones y hierbas mágicas), como despedida (un poco anticipada) del año. Druida” (Garet 63, 101). Di Giorgio deja atrás a María Rosa y es Marosa, es Búho, es Druida, transita una multiplicidad cuyas infinitas posibilidades son como un arcoíris, sostenido en el tiempo, a la espera de sus osados pasos.

La escritora no solamente lanza su nombre hacia una dimensión nueva, sino también lleva su apariencia personal y presentación pública por un sendero muy similar. Garet señala que di Giorgio era percibida como excéntrica e incluso llamada “la rara” en la localidad de Salto debido a la “pequeñez provinciana y pacata” local (39) y a la envidia que suscitaba su destacado rol en el ámbito cultural. Por su parte, el periodista Ramón Mérica también ofrece una descripción interesante acerca del impacto que esta escritora generaba en Salto, a principios de la década de los sesenta:

Era una señora extraña: el pelo muy largo que se desplomaba sobre la espalda desnudísima en verano, que se enredaba en los chales en invierno, que siempre merodeaba por encima de pechos como de mascarón de proa (la imagen me vino porque en el Club Remeros había, y hay, un mascarón colgado de una pared), la cintura muy fina, quizá muy apretada por aquellos cinturetes Marilyn Monroe que radio Salto promocionaba con euforia, los collares interminables, las caravanas haciendo juego aún más interminables, y después los tacos, aquellos tacos que parecían salir de debajo de la tierra y clavarse en

sus zapatos, aquellos tacos sobre los que ella evolucionaba, ausente, enhiesta, la mirada sin saber adónde iba porque estaba velada por unos anteojos en punta hacia arriba, me parece que con piedritas, aunque creo que no miraba nada, mucho menos vidrieras. Eso sí: todo el mundo la miraba a ella. (citado en Garet 38)

Sin embargo, la curiosidad que provocaba la figura de di Giorgio no estaba limitada a su ciudad natal: “No sólo en Salto sino en la ciudad que fuera, llamaba la atención y era la ‘rara’, por la rareza y los colores de su vestimenta, por la *bijouterie* y por sus hábitos de pasar horas en un café, frecuentemente sola y fumando. Esa agresión que ella percibía, enseña la brecha enorme que generaba la incapacidad de comprensión” (Garet 40). La mayoría de los comentarios acerca de la apariencia de di Giorgio hacen hincapié en su singularidad y en la imposibilidad de pasar desapercibida.

Merece destacarse un hábito de di Giorgio mantenido a lo largo de toda su vida tanto en Salto como en Montevideo: su visita diaria a los cafés locales donde pasaba horas sola o con gente del ámbito de la cultura discutiendo temas de interés mutuo. En Salto, sus cafés predilectos eran el famoso “Sorocabana”, la confitería “Oriental”, “El Ding Dong”, “El Galeón” y el café “Azabache”. En Montevideo frecuentó la sucursal local del “Sorocabana”, “Mincho Bar”, “Outes”, “El Luzón” y “El lobizón”. Afirma la escritora uruguaya respecto de estas reuniones imprevistas con colegas y amigos como Wilfredo Penco, Roberto Echavarren, Amanda Berenguer, Teresa Porzecanski, entre otros: “Somos la misma gente rondando los mismos lugares. Gente del teatro, de las letras, pintores. Nos sentimos muy a gusto. Alternamos algún whisky, algún vino, con el café y su oscura pedrería. Porque yo

creo que el vino oscuro y el café tienen piedras preciosas” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 127). Sin duda, la figura de di Giorgio está asociada al famoso café “Sorocabana”, y tanto que la escritora uruguaya aceptó prologar el libro de Alejandro Michelena, *Gran café del centro. Crónica del Sorocabana de la plaza Cagancha* (2003). Por supuesto, no se trataba de una cliente más en el café. La escritora y crítica uruguaya Sylvia Lago recuerda así esas peculiares tertulias:

La evoco: hada, ninfa, pitonisa, hechicera de largos cabellos que se derramaban sobre sus hombros desnudos en un lejano verano abrasador; así se me apareció en nuestro primer encuentro. Vestía una solera estampada, en la que predominaba el amarillo, con un lazo de satén azul que ceñía su cintura. Emperatriz majestuosa, imponía su presencia desde aquella mesa del viejo Sorocabana, sobre la plaza Cagancha, mirando con sus ojos profundos el revolotear de las palomas o la marcha de los transeúntes agobiados por el calor. Sola, Marosa, que era temprano y los amigos no ocupaban aún el lugar que les correspondía en su mesa. Un café humeante frente a ella, la mano que avanzaba hacia el pocillo y, brillando en sus dedos, las sortijas de fantasía con gemas esplendentes: su figura se imponía en el entorno. (citado en Garet 80).

Esta tertulia en el café no sólo es un resabio anacrónico de una práctica propia del siglo XIX, sino también se vuelve peligrosa durante aquellos años de dictadura militar: “Lo paradójico fue que comenzaba a florecer en torno a Marosa di Giorgio la tradición de la tertulia, en tiempos oscuros en los cuales se había dejado de practicar –

al menos públicamente— la sana costumbre intelectual del diálogo, del intercambio y del coloquio” (Michelena, “Itinerarios y tertulias de Marosa”). La reunión en el café es un momento de reunión y discusión con colegas y amigos, pero —además— debe pensarse en tanto instancia de exhibición, de puesta en escena de una subjetividad diferente. La misma di Giorgio hace referencia a este aspecto en el prólogo “Sorocabana” al libro *Gran Café. Crónica del Sorocabana de la plaza de Cagancha* de Michelena: “Un día me planté en una silla de ese célebre salón. Y ahí quedé como una cala, una drácena de pelo rojo” (9). Di Giorgio, cala y drácena, irrumpe sorprendente, colorida, extraña, y permanece allí largas horas —año tras año— ofreciéndose en tanto espectáculo extraordinario en la ciudad.

La fascinación y el desconcierto que tanto di Giorgio como su orbe literario suscitan debe buscarse en un espacio vital para la escritora: la chacra familiar. Cuando se le pregunta por ese paisaje rural de *LPS* donde lo natural convive sin conflicto con lo sobrenatural, di Giorgio afirma categóricamente: “[c]anto y cuento lo que vi” (*No develarás el misterio* 22). El proyecto escriturario de di Giorgio abreva en esos años de la infancia y temprana adolescencia transcurridos en las chacras ubicadas en los alrededores de la ciudad de Salto. Tanto es así que cuando en una entrevista del año 2000, ya ella con varios años de residencia en Montevideo, se le pregunta por aquello que observa cuando transita la Avenida 18 de Julio, una de las más importantes de Montevideo, la escritora uruguaya contesta: “No veo 18 de Julio. Y sí el ave con transparencias, los huevos celestes, rosados y amarillos. Y siempre pasa un hada con un pétalo distinto. Soy la habitante de mis libros” (*No develarás el misterio* 118).

Es importante tener en cuenta que la escritora vivió los primeros años en la quinta más pequeña, ubicada en la avenida San Martín y Apolón de Mirbeck, cedida por Eugenio Médici a Pedro di Giorgio en el momento que contrajo matrimonio con su hija Clementina. Sin embargo, en los últimos años vivían en la quinta más grande, contigua a la primera, junto con toda la familia de Clementina Médici motivados por las secuelas de la parálisis del abuelo. “Eran dos chacras juntas... una sobre la avenida San Martín y otra sobre la avenida Apolón. Yo viví en las dos al final, porque iba de una a la otra” (citado en Garet 19).

A lo largo de toda su trayectoria literaria, la poeta hace hincapié en la relevancia que este espacio rural de la chacra ha tenido para su proyecto literario; y, por ende, trae también a discusión el escenario urbano en tanto espacio diferente del rural. En un pasaje de una entrevista radial (1988) del programa “Planetario” 1988, emitido por Radio “El Espectador” di Giorgio aborda esta cuestión:

A veces me pregunto qué hubiera pasado si hubiese nacido y crecido en una ciudad, con breves, escasas visitas al campo. No sé.

El periodista le dijo: “¿Se podría haber inhibido la parte de creación?”

Y con decisión contestó:

—Sí, sí. Nací donde debía nacer. (citado en Garet 36)

Precisamente, la escritora uruguaya reconoce que ese escenario de las chacras de antaño constituye un hito irremplazable en su biografía literaria: “Todos los acontecimientos marcan. Pero tuve el privilegio de vivir en los campos, escenario de lo maravilloso, de lo casi increíble. Todo se da en un relámpago, la gloria, la muerte,

la resurrección. Es estar frente a frente, con esas cosas magnas” (Galemire, “Marosa: ‘Lo que yo digo es claro como la luz del día y misterioso como la noche’”). En este enunciado, di Giorgio delimita un espacio determinado y lo amalgama a un tipo de experiencia particular.

El espacio rural habilita para el sujeto poético acciones que se dibujan y perfilan más allá de todo lo verosímil, de todos los límites imaginables. La obra de di Giorgio explora así modos particulares de estar en el mundo, de convertir ese espacio rural en propio. Porque, como afirma Henri Lefebvre, todo espacio implica habitar, destacando el cariz activo de esta última acción. “Habitar es una actividad, una situación. [...] Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio” (*De lo rural a lo urbano* 209). Por ende, en estos textos de di Giorgio el espacio se concibe –en concordancia con los planteos del francés Michel de Certeau– en tanto lugar practicado (129), sin el carácter estable ni unívoco inherente al concepto de lugar. Señala Michel de Certeau:

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales (129, énfasis del autor).

Significativamente, en la “Síntesis biográfica de Marosa di Giorgio”, incluida en la edición definitiva de *LPS* (2008), Daniel García Helder define el hogar de la infancia y temprana adolescencia de la escritora uruguaya como “quinta suburbana” (656), especificando al respecto: “[Eugenio Médici, el abuelo materno] compró en un remate dos quintas linderas en una zona denominada San Antonio Chico, en el límite entre un área de horticultura intensiva que rodea la ciudad de Salto y un área más vasta de ganadería extensiva que abarca cerros y cuchillas de naturaleza basáltica con abundancia de piedras semipreciosas, ágatas y amatistas” (656). Es decir, no se trataba de una zona rural completamente aislada o desprovista de la cercanía de una ciudad por kilómetros a la redonda. Todo lo contrario. Sin embargo, los comentarios de di Giorgio presentan la chacra de antaño erguida, allí, solitaria, en medio del campo: “Además, viví en el campo, en un misterioso prado” (*Diario de Poesía* 14). Este imaginario de la chacra-isla se actualiza en muchas oportunidades como, por ejemplo, en el siguiente pasaje de la “Entrevista con Marosa di Giorgio” (1985), realizada por Renée Scott, donde la escritora uruguaya destaca no sólo la particularidad sino también el aislamiento de su chacra en relación con las demás chacras de la zona:¹³

Cuando abrí los ojos vi una arboleda. Y crecí. Hasta los trece años viví ahí, ése 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. Las otras chacras eran más claras, ésta era muy apartada. Ese era mi ambiente. Visto con naturalidad. Mi mundo era ése y, entonces, no me

asombraba. Pero el asombro vino después en mi adolescencia, cuando empecé a escribir. (272)

La poeta, entonces, residió hasta los trece años en las chacras, cuando su familia decidió mudarse a la ciudad de Salto ante la pérdida de aquel querido territorio. El impacto y la trascendencia de la vida en la chacra es de una magnitud tan grande que di Giorgio nunca pudo librarse del recuerdo de ese tránsito del campo a la ciudad; y su escritura, menos. En el penúltimo poema de *La falena*, la escritora recuerda el momento de la despedida de su adorada quinta:

Aquella chacra, que perdimos por una hipoteca, recuperé todo
abrillantada 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.

.....

...Y se oye el traqueteo del coche que trae los víveres desde la
ciudad. (LPS 544)

A su vez, Garet en *El milagro incesante* elabora sobre lo dicho por di Giorgio:

Coincidió la pérdida que experimentó la niña cuando debió abandonar
el mundo idílico de la chacra para seguir estudiando, con la pérdida
real de las propiedades de la familia, una decadencia económica que se
había iniciado con la enfermedad del abuelo, una parálisis. La chacra

había significado un patrimonio importante, con árboles frutales de todo tipo, viñedos y elaboración de dulces, conservas y vinos. (31)

Las propiedades familiares fueron vendidas a parientes del abuelo, quienes talaron los árboles y desarraigaron las vides, para instalar una planta de leche y de productos lácteos:

La casa de aquella chacra de Pedro di Giorgio se conserva intacta y excepto una pieza anexada, es dable pensar que luce tal como fue en los años de la familia di Giorgio. No así los alrededores, donde las plantaciones son otras, no están los viñedos ni los naranjos. El horizonte de plástico de los invernáculos sustituye a los montes. Persisten las bromelias en los alrededores de la casa y “más allá no hay nada”. De la casa de la chacra lindera, donde vivía el abuelo Eugenio, resta sólo una pared medio derruida. Las calles de acceso siguen siendo de tierra y las casas que la vista alcanza a divisar, en su mayoría, son de la misma época. (Garet 85)

Di Giorgio residió en Salto hasta 1978 (46 años de edad), cuando decidió radicarse – junto con su madre– en la capital. Con la partida a la ciudad, primero a Salto y, luego, a Montevideo, ese querido territorio se convirtió cada vez más en un recuerdo irradiante del pasado: “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 unas canastillas, con algunas cosas que quería mucho” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 53).

Instalada en la ciudad, la escritora lidió no sólo con la pérdida de la chacra familiar sino también con una demanda infructuosa por parte de este nuevo espacio: la de ser el otro. Afirma di Giorgio en “Señales mías”, texto que funciona a modo de prólogo a la primera edición de *Druida* publicada en Caracas: “Apenas rozado 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” (*LPS* 10).¹⁴ La ciudad busca o pretende encontrar en di Giorgio un otro asimilable, interesado en exhibir su otredad en función de esa ciudad-sujeto. Si se quiere, ésta última anhela convertir a di Giorgio en una especie de *dandy* del siglo XX. En el ensayo “El pintor de la vida moderna” (1859-60, publicado en 1863), Charles Baudelaire describe al *dandy* de la siguiente manera:

Igualmente, a sus ojos, prendados ante todo de la distinción [...]. Es, ante todo, la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias. Es una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se encuentra en otro, en la mujer, por ejemplo; que puede sobrevivir incluso a todo aquello que llamamos ilusiones. (Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”)

Sin embargo, la poeta no está dispuesta a ser esa otredad bajo los términos impuestos por el espacio urbano. Por el contrario, a lo largo de toda su carrera literaria, di Giorgio ahondó y exploró una otredad comprometida únicamente con la fidelidad al mandato de una libertad radical, ignorante de cualquier sujeción. Al sentarse a la

mesa del café en Salto o Montevideo, al pasearse por sus calles, al concebir su orbe ficcional, la poeta uruguaya despliega y se adentra en una otredad singular, que no se relaciona con las expectativas de la ciudad, sino que –más bien– asume los desafíos de una búsqueda personalísima.

I.2. Cartografía de la ciudad

En la entrevista titulada “Una fantástica batalla agraria” (1988) realizada por Mario Delgado Aparain, di Giorgio –convertida en peligrosa sirena– hace el siguiente comentario respecto de su libro *Mesa de esmeralda*: “Todo lo que está en ese libro es agrario, está dentro de los árboles, arriba de los sauces, debajo del cielo” (*No develarás el misterio* 45). La escritora uruguaya busca hechizar con su canto rural y omite toda referencia a esa escenografía urbana presente a lo largo de su obra.

Si hasta los trece años el mundo conocido de di Giorgio se reducía casi exclusivamente al paisaje rural de las chacras y quintas, entonces el traslado a Salto significó y dejó un fuerte impacto en su persona. Cuando la poeta hace referencia a ese momento puntual de su biografía en la entrevista de Osvaldo Aguirre de 1996 reconoce, por un lado, el rol de la ciudad de Salto, como contrapunto necesario, para la transformación de esa chacra antes familiar y ahora vuelta otra, extraña, siempre generadora de asombro. Y curiosamente, por otra parte, desplaza el *shock* experimentado en la ciudad de Salto a la chacra familiar convirtiéndola en un espacio donde “de pronto” algo irrumpe prendido, saturado, transmutado, cautivando la atención de di Giorgio por décadas:

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 como
equilibrado, sopesado. *Al comenzar el segundo año del liceo fuimos a
la ciudad, a Salto; y todo apareció de golpe, transfigurado, encendido.*
(*Diario de poesía* 14, énfasis mío)

En tanto espacio nuevo y diferente a la chacra natal, la ciudad de Salto no sólo posibilita un distanciamiento de la joven respecto del escenario rural sino también inaugura una nueva forma de percibir dicho espacio. El abandono del ámbito rural y la posterior radicación en la ciudad se revelan entonces como eventos claves en la trayectoria poética de di Giorgio. En este caso, la ciudad se presenta de cuerpo entero asumiendo un rol protagónico en la gestación de una mirada poética. Está claro que aquello que se transfigura y se enciende no es Salto, sino ese otro espacio que di Giorgio adolescente dejaba atrás para siempre. En este pasaje, di Giorgio convierte entonces a la ciudad de Salto en el factor que motiva una percepción novedosa y diferente de la quinta: esa naturaleza libre, equilibrada, sopesada se transforma “de golpe” en un paisaje “transfigurado, encendido”.

De esta manera, con la mudanza a Salto, la poeta se percató de lo que parece una obviedad: tanto el campo como la ciudad definen un modo de vida que le es propio, singular (Wirth 5; Williams 25). Esta primera experiencia urbana de di Giorgio se complementa con su radicación en Montevideo a fines de la década de los setenta. Recién en los años ochenta comienzan sus viajes por el mundo: Israel, Italia, Holanda, los Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Brasil, Chile, México, Paraguay, Colombia y Venezuela (Garet 74). La vecina Argentina es un país al que di Giorgio

siempre visitó mucho; es más, en 1955 residió tres meses en la localidad argentina de Santa Fe (provincia de Entre Ríos) durante una visita prolongada a su prima Hebe Iris, establecida allí con su marido. En la década de los años noventa sus visitas a Argentina se hicieron aun más frecuentes motivadas por sus recitales poéticos.

Entonces, recién en los últimos veinte años de su vida di Giorgio tiene una experiencia más concreta y cosmopolita de las metrópolis de estos tiempos. En relación con este punto, es importante señalar que toda la bibliografía consultada en torno a la temática de la ciudad tiene como referente a metrópolis como París, Londres, Nueva York, entre otras. ¿Cómo puede entonces ingresar una localidad como Salto –cuya población en la década del cincuenta rondaba los 50.000 habitantes (Garet 37; García Helder 659)– o incluso la misma Montevideo dentro de este imponente conjunto? ¿Es un desatino crítico valerse de dichos planteos teóricos para pensar la obra de di Giorgio?

No parece ser el caso. A los fines de justificar esta posición, recuperamos un comentario de Raymond Williams de su libro *El campo y la ciudad* (1973) que sirve para abordar dicha cuestión: “[...] [Wordsworth] ve la ciudad a partir de la propia existencia campestre que modela su visión” (197). Esta observación es un punto de partida más que obvio, pero que –sin embargo– no debe olvidarse. Al pasar di Giorgio los primeros años de su vida en una chacra, ese escenario rural necesariamente se convierte en un “acá” con sus particulares modo de percepción, que se diferencia de ese “allá” representado por Salto. En ese momento, para di Giorgio criada en la chacra, Salto es el mundo urbano más próximo. Luego, por supuesto, vendrán las visitas a Montevideo y a otras metrópolis internacionales. Estas

dos ciudades uruguayas, mencionadas un escaso número de veces en la obra de di Giorgio, son así los centros más cercanos posibles a la ajetreada vida urbana de entonces.

A pesar de que Salto por aquella época contaba con una población que lo acercaba definitivamente más a ser pueblo que ciudad, los comentarios de di Giorgio lo identifican muchas veces en función del segundo término: “Aunque nací en la ciudad, a los pocos días me llevaron al lugar donde vivían mis padres y mis abuelos, que era una granja en las proximidades de la ciudad de Salto” (Scott 271). O, por ejemplo, en la edición primera de *Magnolia*, di Giorgio incluyó una ficha autobiográfica en verso donde nuevamente se presenta Salto:

Nací y vivo en Salto del 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 adentro de la casa;
a veces, venía a visitarme el arco iris,
serio como un hombre,
las larguísimas alas tocando el cielo.
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. (Garet 231)

Sin embargo, otras veces, la descripción de Salto hecha por di Giorgio se acerca más a la vida tranquila y poco emocionante de un pueblo cualquiera del interior del país, alejándose por completo del imaginario suscitado por la idea de ciudad, como afirma en una entrevista de Wilfredo Penco: “Fuimos niñas un tanto fantásticas. Con la prima Ilse, formábamos un trío pálido, hierático; íbamos al alba al liceo, con tiasas túnicas blancas; pero muy pintadas, con caravanas titilantes y flores en el pelo. Esto conmocionó a la población del Salto, gris y rutinaria (salvo numerosas excepciones). El mundo está dividido entre los que sueñan y los que no sueñan” (citado en Garet 34). Di Giorgio reconoce así una diferencia notable existente entre, por un lado, los aburridos y monótonos habitantes de Salto y ese trío fantástico dispuesto siempre a soñar. Un comentario muy similar hace Michel de Certeau en el capítulo “Andares de la ciudad”: “Lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar” (121).

Esta representación de la urbe como espacio gris, sombrío, oscuro es evidente en la única novela de di Giorgio titulada *Reina Amelia* donde la ciudad ficticia de Yla o sus habitantes se presentan varias veces así: “[I]as caras estaban como más oscuras y todas iguales” (23), “el cielo morado de Yla” (30), los pobladores tristes y oscuros de Yla (34), las nubes negras que se posan sobre la ciudad (72, 108), la negra ciudad (139), los ciudadanos oscuros que eligen a Amelia como soberana (132), “la negra y casi secreta Ciudad de su origen” (153), etc. Incluso, dos textos de *LPS* donde se presenta el escenario urbano hacen hincapié en que se trata de un espacio privado de

sol: “[...] Me olvidé de decir que no había sol, que era al mediodía de un día de luna” (LPS 66/212) y “Existe una ciudad en la que, nunca, salió el sol” (LPS 266).¹⁵

¿Acaso detrás de estas representaciones de la ciudad en la obra de di Giorgio se insinúa Salto? Salto opera en ella de modo similar a Venecia en el personaje de Marco Polo de *Ciudades invisibles* (1972) de Ítalo Calvino, quien asegura: “—Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia. [...] Para distinguir las cualidades de las otras [ciudades] he de partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia” (100). En relación a este punto, es importante señalar las aproximadamente cuarenta referencias a “la/una ciudad” o “el/un pueblo” en LPS donde la posibilidad de especificación es siempre traicionada o dejada trunca. En *Sociología del Uruguay* (1965), Carlos Rama define Salto como una localidad de no más de 60.000 habitantes por aquel entonces y, además, como un centro regional agropecuario (20). Es posible que di Giorgio sintiera la estrechez de una comunidad pequeña donde gran parte de la vida y de las preocupaciones giraba en torno al rendimiento de las cosechas. No obstante, Daniel García Helder en “Síntesis biográfica de Marosa di Giorgio” sí llama la atención sobre la existencia de un circuito cultural en Salto:

Por medio de la actividad teatral y de la frecuentación de todos los espacios culturales que ofrecía la ciudad a mitad del siglo XX (biblioteca municipal, museo histórico, librería, cine, sala de muestras, confiterías y cafés: Sorocabana, Ding Dong, Azabache, Oriental, El Galeón, etc.), Marosa integró desde joven el medio artístico, literario y profesional salteño. (660)

Por otra parte, Carlos Rama afirma que las ciudades del interior de Uruguay, como Salto, operan a modo de intermediarias entre la campaña y la capital (32). O sea que, quizás, a la sombra de Salto también se esconda Montevideo en tanto destinataria final de toda la producción de la región. Afirma Carlos Ramas que la capital “es el centro agrícola nacional, superior por su consumo” (31). Montevideo representa un caso prototípico de macrocefalia desde sus orígenes en 1726 (Cardoso 72), pues se convirtió en “un polo único a escala nacional con área de influencia” (Rofman 187). Es decir, si hay una ciudad por antonomasia en Uruguay, ésta es Montevideo. Su primacía sobre el resto de las ciudades es tal que a veces en lugar de “urbanización” directamente se hace referencia a dicho fenómeno como “montevideanización” (Benvenuto 25). Sin embargo, se debe tener en cuenta que a nivel nacional Salto le sigue a Montevideo en número de habitantes; obviamente, con una importantísima brecha poblacional entre ambas.¹⁶

O sea la experiencia urbana de di Giorgio involucra las dos ciudades más importantes en el plano nacional.

“Pude huir, no sé cómo, sólo yo, por una vez, todo está fijo allá, en Montevideo me da miedo” (*LPS* 12/377): el sujeto poético hace esta aseveración en el poema 12 de la colección *Mesa de esmeralda*. ¿De dónde surge esta imagen tan disonante de la ciudad de Montevideo, como sede de la fijeza, si ya a principios del siglo XX experimenta su más importante modernización? En las primeras décadas del siglo XX, el escenario urbano uruguayo vivió una notable modificación: los autos, los edificios nuevos, las telecomunicaciones, el aumento de la población, etc. Es cierto que el grado de renovación no alcanzó el vértigo que sí se observaba en su vecina de

la otra orilla: Buenos Aires. Sin embargo, aunque durante esos años la capital argentina funcionó a modo de ideal próximo y aunque en Montevideo todo parecía suceder a menor escala, ya en su visita a Montevideo en 1930, Le Corbusier se espantó ante el espectáculo del recién inaugurado Palacio Salvo, primer rascacielos en el territorio uruguayo, y afirmó de la vida allí: “la vida es un deleite; aquí se percibe un espíritu deportivo, un no sé qué ágil y robusto, una actitud afirmativa” (citado en Rocca, “Cruces y límites de la vanguardia uruguaya (campo, ciudad, letras, imágenes)” 420). Los cambios son evidentes; tanto así que *Mundo Uruguayo* en 1922 publica el siguiente comentario: “Montevideo hace años que ha perdido sus características de aldea colonial, inmóvil y tranquila” (citado en Bouret y Remedi 44). Obviamente, se trata de una “modernidad siempre a medias y desigual” (Bouret y Remedi 22), pero es –sin duda– una etapa de modernización intensiva.

En di Giorgio, la ciudad se define por su visión desde el campo, desde la chacra vieja, como la ciudad de Despina en *Ciudades invisibles* (1972) de Ítalo Calvino donde su imagen varía si se la observa desde el desierto o desde el mar: “De dos maneras se llega a Despina: en barco o en camello. La ciudad es diferente para el que viene por tierra y para el que vienen del mar” (32). A diferencia del cuento de Calvino, donde el viajero a camello puede ver más allá y descubrir la ciudad portuaria o el marinero imaginarse Despina como el inicio de su travesía en una caravana de camellos; di Giorgio ve la ciudad siempre desde un solo punto de vista forjado en el campo, en la chacra natal. La ciudad de Montevideo aparece por atrás, vista desde la campaña; y nunca como la capital dirigida hacia afuera, hacia el Atlántico; nunca como ciudad portuaria agro-exportadora, receptora de la ola de modernización, de los

capitales extranjeros, de los inmigrantes, con el ajetreo de los primeros tranvías y coches.

La instancia de enunciación de di Giorgio adulta convive y abreva de este punto de vista forjado en el campo de pequeña: “[l]o feroz era tener seis años y al mismo tiempo treinta [...]” (*LPS* 480). Justamente, es desde esta intersección de perspectivas que di Giorgio puede percatarse del potencial latente en esos jardines familiares de su infancia y su temprana adolescencia, y explorarlo constantemente en su escritura. Por eso, el atractivo de ese mundo rural supera ampliamente aquel ofrecido por la ciudad.

Por otra parte, esta concepción de Montevideo como espacio de la fijeza pone de manifiesto que la propuesta de di Giorgio se desentiende de aquellas categorías ofrecidas por la ciudad para explicarse a sí misma. La ciudad no se relaciona ni con la velocidad, ni con el movimiento, ni con el cambio incesante. Desde la otredad de la escritura de di Giorgio la ciudad se revela en la fijeza y en la estabilidad pura.

¿Acaso se esconde alguna metrópolis más imponente detrás de la más pequeña y local Montevideo? En el prólogo “Sorocabana”, fechado julio 2003, di Giorgio esboza esta sugerente comparación: “El café estaba siempre colmado, y los pocillos, también, ese zumo emparentado con uva y violetas. Pero, en la mañana, en horas muy tempranas, estaba casi desierto, y volaba una maravillosa neblina sobre la plaza Libertad y sobre la calle Yí; trasladaba a Londres o a Praga o...” (Michelena, *laza de Cagancha* 10).¹⁷

Montevideo, invadida por la neblina, logra así emparentarse con algunas de las ciudades más importantes a escala mundial.

Por un lado, estas referencias específicas delinean un recorrido donde lo local, lo nacional y lo internacional dialogan y se imbrican. O, si se quiere, se funden en ese habitual “la ciudad” o “una ciudad” generalizado que se repite en *LPS* o que emerge designado como Yla en su novela *Reina Amelia*. Así, lo importante no es que di Giorgio se refiera a Salto, Montevideo o una capital europea como Londres, sino – más bien– que la idea de ciudad siempre penda del hilo de su escritura.

Si di Giorgio se valió de su experiencia citadina concreta o de su furibunda imaginación, o de ambas, es irrelevante. Lo decisivo es la omnipresencia –en contrapunto– de la ciudad en los textos de di Giorgio.

En este sentido, es necesario recuperar esta dimensión simbólica del concepto de ciudad de la cual participan sus libros. Al respecto, en *Imaginarios urbanos* (1997), Néstor García Canclini plantea la siguiente relación:

Ante todo debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito. Pero las ciudades se configuran también con imágenes. Pueden ser las de los planos que las inventan y las ordenan. Pero también imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas. (107)

Esta cita restituye el rol fundamental desempeñado por el plano imaginario en la configuración de la idea de ciudad misma y de cómo los sujetos la viven a diario. No solamente es crucial convertir a la ciudad en el objeto de reflexión y de análisis de la historia, la política, la filosofía, la economía, la sociología, la urbanística, la arquitectura, sino además ahondar en las maneras en las cuales la ficción se arroga el derecho de representarla; y, más importante aún, qué pone en juego o cuestiona dicha cristalización literaria de la imagen de ciudad.

Al funcionar como un sujeto que busca interpelar a di Giorgio, la ciudad también termina siendo actualizada en todo su proyecto escriturario.

I.3. El damero en teoría

La reflexión latinoamericana sobre la ciudad cuenta con una amplia trayectoria donde conviven pensadores pioneros como Raúl Scalabrini Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada, José Luis Romero, Ángel Rama, Jorge Enrique Hardoy, Richard Morse, y otros recientes como Néstor García Canclini, Adrián Gorelik, Beatriz Sarlo, Armando Silva, Rosalba Campra, Graciela Silvestri, por nombrar solamente algunos. Sin embargo, esta temática es de antigua data en las tierras americanas y se remonta al momento mismo de arribo de los primeros europeos. No es el propósito de este trabajo agotar la bibliografía acerca de esta cuestión sino –más bien– plantear sus núcleos más importantes y relevantes.

Por una parte, es importante tener en cuenta que desde un principio América se pensó como una “red de ciudades” (Romero 12). Gorelik señala que la ciudad ha sido “[u]n objeto definido por la cuestión de la modernidad, en mayor medida incluso que en Europa, ya que desde su nacimiento fue su producto más genuino, una

máquina para extender la modernidad y reproducirla en un territorio extraño” (19). En este sentido, en estas tierras se invirtió completamente el modelo europeo; es decir, se priorizó primero el asentamiento de las urbes y, luego, se promovió el correspondiente desarrollo aledaño del área agrícola (Rama, *La ciudad letrada* 25). De esta manera, el área rural se configuró en tanto espacio económico no sólo dependiente sino también al servicio de los grupos urbanos favorecidos con la explotación de ese mundo rural (Romero 10). No obstante, es importante tener en cuenta que la situación adquiere otros matices particulares e incluso involucra otras coordenadas en zonas con alta densidad de población indígena.

No se puede ignorar que parte de ese dominio y primacía del que gozó la ciudad en Latinoamérica se debió justamente al rol central desempeñado por las áreas rurales en tanto proveedoras de materia prima. Como señala Gorelik, la identificación ciudad/modernidad se planteó en el debate latinoamericano directamente en función de la tensión campo/ciudad (19) ya sea para celebrar el espacio urbano, símbolo de la civilización, y oponerlo a la barbarie presente en esa naturaleza americana y en el pasado español –herencia del planteo dicotómico de Sarmiento–; o, ya sea para consagrar ese mundo rural o aldea tradicional en claro antagonismo con la cultura de la civilización urbana. Esta última posición tiene sus fuentes en el pensamiento centroeuropeo de la segunda mitad del siglo XIX (19).

En *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), las formulaciones teóricas de José Luis Romero se encaminan siempre a demostrar el papel preeminente desempeñado por la ciudad en esta vasta región:

[...]Latinoamérica se había constituido a partir del siglo XVI como una proyección del mundo europeo, mercantil y burgués. Vigorosos centros de concentración del poder, las ciudades aseguraron la presencia de la cultura europea, dirigieron el proceso económico, y sobre todo, trazaron el perfil de las regiones sobre las que ejercían su influencia y, en su conjunto, sobre toda el área latinoamericana. Fueron las sociedades urbanas las que cumplieron este papel, algunas desde el primer día de la ocupación de la tierra, y otras luego de un proceso en el que sometieron y conformaron la vida espontánea de las áreas rurales.

La historia de Latinoamérica, naturalmente, es urbana y rural. Pero si se persiguen las claves para la comprensión del desarrollo que conduce hasta su presente, parecería que es en sus ciudades, en el papel que cumplieron sus sociedades urbanas y las culturas que crearon, donde hay que buscarlas, puesto que el mundo rural fue el que se mantuvo más estable y las ciudades fueron las que desencadenaron los cambios partiendo tanto de los impactos externos que recibieron como de las ideologías que elaboraron con elementos propios y extraños. (10)

Los argumentos del historiador argentino restituyen el vínculo económico existente entre la ciudad y el mundo rural. Romero vuelve así visibles los nexos forjados a partir del interés económico entre ambos espacios presentes desde la etapa de la conquista y colonización del territorio americano y que continuarán acentuándose

cada vez más con la implantación de las premisas capitalistas en pleno siglo XX. Son estos mismos caminos de ida a la ciudad o de vuelta al campo los que los textos de di Giorgio delinear y recorren en *LPS*. Es importante traer a discusión la premisa que guía el análisis emprendido por Raymond Williams en *El campo y la ciudad* (1973):

He estado sosteniendo que el capitalismo, como modo de producción, es el proceso básico de la mayor parte de lo que conocemos como la historia del campo y la ciudad. Sus impulsos económicos abstractos, sus prioridades fundamentales en lo que respecta a las relaciones sociales, sus criterios de crecimiento, de ganancia y pérdida han modificado durante varios siglos nuestro campo y han creado los tipos de ciudades que tenemos hoy. (371)

Para Williams, los destinos de ambos espacios se han visto modelados directamente por la fuerza irrefrenable del capitalismo, de su empuje y avance. Tanto es así que el crítico plantea cómo esta relación entre campo y ciudad deja ya de confinarse a los estrechos límites nacionales para plantearse a nivel internacional, entre países. En *La producción del espacio* (1974), Henri Lefebvre arriba a un enunciado muy parecido y así plantea que cada sociedad, con sus respectivos modos de producción, genera su propio espacio (31). En consecuencia, según Lefebvre, todo espacio social es un producto social (26).

En Latinoamérica, esta primacía del rol de la ciudad se acentuó durante el proceso de modernización (1870/80-1920) signado por el avance del liberalismo económico y por la democratización tanto política como artístico-cultural. Esta modernización fue solamente posible en la coyuntura política internacional posterior

a la Guerra de Secesión estadounidense y la guerra franco-prusiana, es decir, cuando las demandas económicas metropolitanas necesitaron satisfacerse en el continente americano. Por eso, en *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), Ángel Rama plantea la modernización latinoamericana en tanto respuesta a un “reclamo externo” (32). De esta manera, el ingreso de Latinoamérica al capitalismo estuvo limitado por el papel asignado a las economías locales en la división internacional del trabajo como, en primer lugar, proveedoras de materia prima y productos agropecuarios y, luego, consumidoras de productos manufacturados europeos:

Fue, ciertamente, la preferencia del mercado mundial por los países productores de materias primas y consumidores virtuales de productos manufacturados lo que estimuló la concentración, en diversas ciudades, de una crecida y variada población, lo que creó en ellas nuevas fuentes de trabajo y suscitó nuevas formas de vida, lo que desencadenó una actividad desusada hasta entonces y lo que aceleró las tendencias que procurarían desvanecer el pasado colonial para instaurar las formas de la vida moderna. (Romero 247)

En estos años se produjo un crecimiento demográfico descomunal, alentado por la llegada de inmigrantes europeos, iniciándose así una etapa de rápida transformación en la fisonomía, estructura social, forma de vida de las principales ciudades de la costa atlántica, especialmente, de las capitales de Argentina, Brasil y Uruguay, primeras en recibir la masa inmigratoria proveniente de ultramar y las inversiones extranjeras. Las consecuencias inevitables de semejante transformación demográfica no dejaron de manifestarse casi de inmediato: “Ese crecimiento es directo responsable

de la urbanización, al sumarse los inmigrantes europeos a los que vienen de los campos nacionales pauperizados” (Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* 34). La ciudad terminó así de consolidarse no sólo como foco aglutinador de la población, sino también como rectora del destino político-económico nacional.

En el caso específico de Uruguay, este papel trascendental reservado a la ciudad de Montevideo se puso en efecto durante el proyecto político de modernización de José Batlle y Ordóñez. Afirma Gerardo Caetano al respecto: “[e]l batllismo reformista podía ser fácilmente asociado a la ciudad, y más aún, a Montevideo [...]” (“Del primer batllismo al terrismo: crisis simbólica y reconstrucción del imaginario colectivo” 116). Hacia 1900 la ciudad de Montevideo ya aglutinaba una tercera parte de la población del país.

Las dos presidencias de Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915) sentaron los cimientos del Estado uruguayo moderno y dieron lugar a un desarrollo capitalista dependiente de prolongada existencia. De acuerdo con Gerónimo de Sierra, la acción política desplegada por Batlle y Ordóñez puede calificarse como un “proyecto hegemónico nacional-burgués” (429) –origen del modelo estatal nacional y reformista–, que explica el preeminente rol reservado a la urbe, especialmente a Montevideo:

[...][S]e fue dando el sistemático crecimiento de la población urbana (sobre todo capitalina) motivado tanto por la ya mencionada desocupación de trabajadores rurales, como por la importantísima migración de origen europeo, fruto de la crisis en las metrópolis

capitalistas. Al mismo tiempo crece la pequeña industria y el comercio de Montevideo, vinculados casi exclusivamente al mercado de consumo interno, con el consecuente fortalecimiento político de dichos sectores. Este considerable desarrollo de lo urbano, que se combina con el tradicional peso histórico de la ciudad-puerto, configuran otro de los elementos claves para explicar la particular articulación de fuerzas sociales y políticas que hacen posible la posterior estabilidad del modelo batllista. (426)

Cuando en la década del cincuenta di Giorgio decide circunscribir el universo de *LPS* a los límites de lo rural, ya la ciudad se había impuesto como una presencia definitiva y dominante en el horizonte. Como bien señala Amir Hamed en su libro *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*, a partir de la derrota de Aparicio Saravia en la batalla de Masoller en 1904, la ciudad de Montevideo asumió un rol instrumental central frente al resto del territorio, convirtiéndose así en el bastión del proyecto modernizador racionalista y homogeneizador del Estado batllista (22). De acuerdo con Hamed, esta función divisora de Montevideo se remonta a la época de las invasiones inglesas (1808-1810), momento en el cual la ahora capital parte el territorio en dos e instauro la tradición de ciudad sitiada y en permanente confrontación con el resto del territorio oriental y con aquellos discursos que le resultan ajenos. Esta omnipresencia y preponderancia de la capital en el escenario nacional constituye una realidad ineludible. Sin embargo, las coordenadas de análisis esbozadas por Hamed no son del todo adecuadas para abordar la producción de esta poeta uruguaya. Más que oposición al discurso hegemónico y racionalista impuesto

desde Montevideo al resto del territorio, la obra de di Giorgio responde a una pérdida material concreta: la del territorio de la chacra de la infancia y temprana adolescencia. No se trata de pujas entre órdenes discursivos antagónicos, ni de una relación desfasada o inarmónica entre la poeta y el Estado. Es, si se quiere, una cuestión de biografía, de vida familiar obligada a dejar atrás la quinta familiar para radicarse en la ciudad de Salto. Y, por supuesto, de anagnórisis del potencial latente en aquel territorio perdido una vez establecida ella en la ciudad.

En “Las grandes urbes y la vida del espíritu” (1903), Georg Simmel señala que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el impacto del sistema de producción capitalista acompañado de sus correspondientes avances tecnológicos transforman no sólo el escenario urbano sino también el estilo de vida de sus habitantes. Así, la metrópolis ofrece al sujeto sus abrumadores estímulos pululando por doquier, su ajetreo incesante, sus nuevas multitudes inundando las calles, sus mercancías exhibiéndose en las vidrieras de los comercios, dejando –sin duda– una huella indeleble en los sujetos que allí residen.

Massimo Cacciari señala que “[l]a metrópolis supone un salto cualitativo respecto de la ciudad tradicional, marcado por la generalización de la economía monetaria: es la forma que asume la completa mercantilización de las relaciones sociales” (citado en Gorelik 214). Para Simmel, la metrópolis trae aparejada una objetivación de las relaciones sociales de modo tal que el sujeto experimenta un extrañamiento tanto de su persona como de las demás personas. En este sentido, uno de los núcleos del pensamiento simmeliano es analizar cómo el individuo se esfuerza

por mantener su autonomía y su peculiaridad frente a la fuerza de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura y de los avances tecnológicos (247).

Simmel plantea que la vida en la metrópolis se caracteriza por promover el carácter intelectualista en el individuo o, en otras palabras, una reacción racional a los fines de que el sujeto no se vea abrumado por los estímulos de diferente tipo que se le abalanzan al circular por las calles. Incontables e incesantes estímulos de todo tipo acosan al individuo que se desplaza por las calles convirtiéndose aquéllos en un ataque incontrolable e imposible de asimilar en su totalidad por el aparato sensorial humano. Simmel describe así esta nueva realidad impuesta por el paisaje urbano: “[e]l fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas” (247). Algunas décadas después, Walter Benjamin lleva estas reflexiones de Simmel un paso más allá y reconoce en el *shock* la experiencia propia de la ciudad moderna. Para Benjamin, una de las experiencias privilegiadas por la cual el individuo se expone al *shock* es la de la muchedumbre. Años antes, ya Baudelaire, Whitman, Poe, Simmel, Marx, Engels, Freud, entre otros, se habían sentido fascinados y aterrados frente a este protagonista ineludible de la vida metropolitana. Por ejemplo, el poeta cubano José Martí durante su exilio en New York da cuenta de estas masas obreras en “Pórtico”: “Rondaba cerca de él la muchedumbre /..... que siempre en torno / de las fábricas se congrega” (107). De allí entonces que mucha de la poesía inspirada en la ciudad plantee el “[...] cuestionamiento de la identidad: el antagonismo entre lo

íntimo (el Yo) y lo ajeno (los otros) [que] se agudiza en la ciudad por la aglomeración humana a la que está expuesto diariamente el escritor” (Cañas 10).

De acuerdo con Simmel, la respuesta racional preserva al individuo de la metrópolis frente a la violencia continua de los incesantes estímulos de todo tipo. De allí la característica indolencia en tanto modo de reaccionar propio de los habitantes de las metrópolis que “es el fiel reflejo subjetivo de la economía monetaria triunfante” (Simmel 252). Para el sociólogo y filósofo alemán, el dinero iguala las cosas en función de su valor (cuánto); de esta manera, elimina su singularidad y, en consecuencia, “[...] socava irremediabilmente el núcleo de las cosas, su peculiaridad, su valor específico, su incomparabilidad” (252).

Ahora bien, como señala Williams, la ciudad ya se había convertido en el siglo XIX en uno de los temas predilectos, por ejemplo, de escritores y poetas ingleses: “La experiencia de la ciudad había llegado a difundirse hasta tal punto y los escritores estaban tan desproporcionada y profundamente implicados en ella que cualquier otro modo de vida parecía carente de realidad; todas las fuentes de percepción parecían comenzar y terminar en la ciudad y si había algo más allá, ese algo estaba más allá de la vida” (293). Sin embargo, es durante las primeras décadas del siglo XX, con la vanguardia, cuando la gran ciudad moderna irrumpe en la obra de artistas de todas las disciplinas. En su “Introducción” al volumen *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art* (1985), Edwards Timms destaca cómo la ciudad ingresa como tema de la poesía y del arte en el “Manifiesto Futurista” (1909) de Filippo Tommaso Marinetti. Por ejemplo, en el postulado número 4 se celebra esa nueva conquista del mundo moderno, la velocidad: “4.

Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil en carrera con su caja ornada de tubos como serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece precipitarse contra la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotraccia*” (Marinetti 21). Se les ofrece a los escritores y poetas un escenario en incesante transformación y movimiento: “De igual modo, la vida acelerada de la ciudad les hace, a estos artistas, replantearse la relación entre la percepción y el mundo que los rodeaba. A partir de 1900 los fulminantes cambios tecnológicos y sociales precipitan nuevas formas de la percepción y requieren un alto grado de reajustes sociales y mentales” (Cañas 33). Este impacto de la ciudad se refleja directamente en muchos textos vanguardistas cuando ponen en escena la reificación o cosificación del individuo resultante de la vida urbana moderna. “En la nueva cosmópolis, no es el hombre quien modifica la ciudad, sino la ciudad quien modela al hombre. En última instancia, es el objeto quien actúa sobre el sujeto” (Schwartz 147).

En el caso particular de Uruguay, merece destacarse la obra de Alfredo Mario Ferreiro (1899-1959), uno de los pocos escritores uruguayos en acoger en su obra la modernidad tecnológica de la urbe. Por ejemplo, en su dedicatoria titulada “Expreso” del poemario *El hombre que se comió un autobús. (Poemas con olor a nafta)* (1927) establece una comparación entre su Chuchú querida y su persona con el motor del auto:

Tú y yo somos a semejanza de los motores maravillosos: no rateamos jamás. Nunca se nos ha visto en panne. Nuestro amor

victorioso –acelerado a fondo–, recorre la carretera de la dicha, pese a los baches que, a propósito, cavan manos y almas enemigas.

Con los faros encendidos –alegría de luz en las tinieblas– nuestro motor de amor puro arrastra la carroserie de la ilusión.

Y allá vamos, con el ímpetu de un Packard, la sonoridad de una Ortofónica y la constancia de un Ford. (11)

En “El dolor de ser Ford”, Ferreiro parodia el poema “Lo fatal” de Rubén Darío, antropomorfizando al auto y haciéndolo objeto de reflexiones filosóficas a propósito de su falta de singularidad. En la edición de 1927, Ferreiro explicita este paralelismo entre hombre-auto:

Qué dolor da ser hombre
como los otros hombres
y ser además, bueno,
y que todos nos crean un cualquiera
juzgando por la apariencia externa. (23)

Asimismo, es necesario tener en cuenta que en el mismo año (1927) de la publicación de este poemario de Ferreiro aparecieron otras dos obras importantes para la época: *Palacio Salvo* de Juvenal Ortiz Saralegui y *Paracaídas* de Enrique Ricardo Garet. Sin embargo, como bien señala Eduardo Espina, no se puede perder de vista que “[...] Ferreiro llega a la fiesta de la máquina y a la celebración de los nuevos absolutos como la velocidad, con casi veinte años de atraso” (440).

I.4. *Shock, shock, shock, la ciudad*

Al reflexionar sobre la experiencia citadina del *shock* siempre se ha recuperado el mismo pasaje del ensayo “El pintor de la vida moderna” (1859-60, publicado en 1863) de Charles Baudelaire, donde éste presenta al pintor Constantin Guy (1802-1892) como un hombre de esa multitud devenida reservorio de energía. Es decir, el *shock* resulta de la novedad de ese paisaje urbano, de esa multitud que atrapa la mirada del pintor.¹⁸

Baudelaire, en la tarea de describir a este pintor y dibujante, lo presenta en tanto hombre de mundo, hombre-niño y, por último, hombre de la multitud. Justamente, al centrarse en este tercer punto el escritor francés se vale de una serie de imágenes que conllevan esa experiencia del *shock*: “Así, el enamorado de la vida universal entra a la multitud como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a un caleidoscopio dotado de consciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida” (Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”). Ingresar y darse a la multitud implica estar preparado para centellear, para sacar chispas de ese roce, para hacerse eco de todos y cada uno de los múltiples avatares que se abalanzan sobre el sujeto. En esta cita, Baudelaire pone en escena, por un lado, la incidencia concreta del nuevo paisaje urbano sobre el pintor; y, por otro, un artista activo, que es apresado por y responde a los nuevos bríos de los tiempos modernos.

En *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (1982), Marshall Berman piensa el ensayo de Baudelaire en función del nuevo fin del

arte moderno: recrear las innovaciones experimentadas en el campo de la energía y de la materia por la implementación de la tecnología y la ciencia moderna. De acuerdo con Berman, el verdadero trabajo al que debe consagrarse el artista moderno es intentar plasmar en su obra estas transformaciones, es dejar que su sensibilidad sea arrebatada por dichos cambios de modo tal que en el trabajo artístico confluyan todas estas fuerzas explosivas (145). Aún más, Berman señala que recién en las primeras décadas del siglo XX el arte vanguardista encontrará y ahondará en estas posibilidades tempranamente vislumbradas por Baudelaire. Por eso, para Berman, es tan emblemático el poema en prosa LXVI, “La aureola perdida”, de *Pequeños poemas en prosa* o *Spleen de París* (1868).¹⁹ En este texto, Baudelaire tematiza la reciente desmitificación que experimenta el arte en la modernidad y, por ende, el nuevo lugar que ocupa el artista dentro de la sociedad. En su interpretación, Berman destaca cómo impacta en el poeta el escenario urbano modernizado de París, señalando que “[...] la nueva fuerza que los bulevares han generado, la fuerza que barre con el halo del héroe y le hace acceder a un nuevo estado mental es el tráfico moderno” (158, énfasis del autor).²⁰ Berman hace hincapié en el hecho de que el poeta ahora debe adaptarse a los movimientos bruscos y abruptos, a los sobresaltos característicos de la ciudad moderna donde “la muerte llega a galope por todas partes a la vez” (Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa* 123). Los ajustes a los embates provenientes de la ciudad moderna no involucran solamente al cuerpo, sino sobre todo a la mente y a la sensibilidad (Berman 159).

“El pintor de la vida moderna” puede considerarse entonces uno de los primeros textos en plantear la experiencia del *shock* en función del escenario urbano,

de sus adelantos tecnológicos y de las infinitas oportunidades que el sujeto espera descubrir en sus recorridos por la ciudad. El *shock* emerge de esa irrupción de lo nuevo que ha tomado posesión de calles, avenidas y bulevares de la ciudad.

En “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939), Walter Benjamin sigue estas coordenadas trazadas por Baudelaire en su obra. Dado que en el ensayo de éste la multitud es el reservorio de energía al cual debe arrojarse el poeta, Benjamin se enfoca en esta cuestión: “En lo que concierne a Baudelaire la masa es para él algo tan poco externo que en su obra se sigue cómo, atraído y embelesado, se defiende sin embargo de ella” (137). De allí que para el teórico alemán en uno de los sonetos más famosos de Baudelaire, “A una transeúnte”, el momento del encuentro y desencuentro entre hombre y mujer es facilitado y –simultáneamente– frustrado por la gran multitud. Sin embargo, como señala el mismo Benjamin, el poeta francés magistralmente jamás menciona una multitud. Se trata así de un amor a “última vista” en el cual el momento de la seducción y de la despedida coinciden: “Y así es como el soneto representa la figura del *shock*, la figura incluso de una catástrofe que ha llegado a alcanzar la naturaleza del sentimiento de quien tanto se emociona. [...] Ponen de manifiesto [estos versos] los estigmas que la existencia en la gran urbe causa al amor” (Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” 140). Desde la perspectiva teórica de Benjamin, la experiencia del *shock* en la obra de Baudelaire está intrínsecamente ligada a este contacto con la muchedumbre. El crítico encuentra en la carta del poeta francés a Arsène Houssaye, que sirve luego de prefacio a *Pequeños poemas en prosa*, una prueba fehaciente de ello. En este texto, Baudelaire se pregunta si la prosa poética de la que se ha valido para la composición de los textos

de *Pequeños poemas en prosa* puede verdaderamente ser la forma literaria adecuada “a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia” (6). Y, a continuación, afirma que este deseo de hallar la forma literaria apropiada para las condiciones mencionadas “nace sobre todo de la frecuentación de ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones” (6).

No sólo la multitud, también la tecnología puede desencadenar el *shock*. Benjamin destaca cómo este confort propio de la vida moderna aísla a las personas y, simultáneamente, las conduce a una evidente mecanización. “La técnica ha sometido el sensorio humano a un entrenamiento de índole muy compleja” (Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” 147). Las acciones de apretar, insertar y cambiar han tenido grandes consecuencias en la vida cotidiana del hombre ciudadano. Por ejemplo, las condiciones materiales del cine, con su ritmo determinado por la edición de la cinta, imponen sobre los espectadores una forma de percepción dominada por el *shock*, convirtiéndose éste en su principio constructivo. Incluso desplazarse en medio del tráfico “[...] condiciona a cada uno con una serie de *shocks* y colisiones. En los cruces peligrosos le contraen, iguales a golpes de batería, rápidos nerviosismos” (Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” 147).

Benjamin establece un paralelismo entre el *shock* resultante de la fuerza de la multitud y el producto del trabajo del proletariado en las fábricas: “A la vivencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria” (“Sobre algunos temas en Baudelaire” 149). De esta manera, la irrupción del capitalismo en el paisaje urbano del siglo XIX hace del *shock* el signo de esa modernidad recientemente alcanzada: “Tanto en la producción industrial como en la

guerra moderna, en las multitudes y en los encuentros eróticos, en los parques de diversiones y en los casinos, el *shock* es la mismísima esencia de la experiencia moderna” (Buck-Morris 16).²¹

Parte de la originalidad de las reflexiones de Benjamin consiste en pensar el *shock* provocado por el impacto del escenario urbano y de la tecnología en íntimo diálogo con el tema de la experiencia. De esta manera, el *shock* en tanto problemática adquiere nuevos matices y puede plantearse a partir de nuevas coordenadas de análisis.

Para Benjamin, Baudelaire con su obra poética asume una cuestión clave para su época: “Apunta la pregunta acerca de cómo pueda fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma” (“Sobre algunos temas en Baudelaire” 131). Giorgio Agamben retoma este tema en *Infancia e historia* (1978) cuando se refiere al escenario finisecular en el cual se cristaliza la poesía moderna y afirma que “[...] si se considera con atención, la poesía moderna – de Baudelaire en adelante– no se funda en una nueva experiencia, sino en una carencia de experiencia sin precedentes” (54). Justamente cuando la experiencia se borra del horizonte de posibilidades para el individuo, Baudelaire encuentra en la vivencia cotidiana del *shock* de las multitudes de París el núcleo de su poética.

Benjamin reconoce que toda reflexión en torno a la categoría del *shock* implica reconocer primero una transformación en el concepto de experiencia; es decir, en la modernidad se ha producido un pasaje significativo del concepto de *Erfahrung* (experiencia larga) a *Erlebnis* (experiencia inmediata). Para Benjamin, *Erfahrung* constituye ese conjunto de conocimientos y de sabiduría popular que

forma parte de una tradición, que se transmite de generación en generación gracias a la memoria. En *El Narrador* (1936), Benjamin adopta una actitud un tanto nostálgica en relación a la desaparición de este tipo de experiencia, y la vincula con la literatura oral y las sociedades más tradicionales. Este ensayo dedicado a la obra de Nicolai Leskov (1831-1895) se inaugura con un diagnóstico un tanto apocalíptico: el arte de narrar está llegando a su fin justamente porque la facultad de intercambiar experiencias está desvaneciéndose del patrimonio del ser humano. En este sentido, Benjamin afirma que la experiencia ha perdido su valor y pareciera que –en un futuro– lo fuera a perder completamente. Asimismo, el filósofo alemán reconoce el papel desempeñado no sólo por el ascenso de la novela, sino también por la hegemonía del imperio de la información por encima de la narración.²² Por eso, Benjamin encuentra en la Primera Guerra Mundial un momento revelador del cambio que ya se venía operando dentro de la sociedad:

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás la experiencia resultante de la refutaciones de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por

la inflación, a la corporal por al batalla campal, a la ética por los detentadores de poder. (Benjamin, *El Narrador*)²³

Como contrapartida, resulta indispensable definir el concepto de *Erlebnis*, característico de la modernidad, en tanto experiencia aislada del momento. En uno de sus trabajos más tempranos titulado “El regreso del flâneur” (1929), Benjamin contrasta los dos tipos. Por un lado, identifica esa experiencia anclada a lo único y sensacional (*Erlebnis*) y, por otro, esa experiencia que busca la eterna mismidad (*Erfahrung*) (266). Mientras la primera se caracteriza por una singularidad incapaz de suscitar repeticiones significativas a lo largo del tiempo, la segunda es sinónimo de persistencia, permanencia (Jay 334). El *shock* es una evidencia concreta de este predominio de la *Erlebnis* en la vida moderna. En sus recorridos por la ciudad, el sujeto es embestido por innumerables estímulos de todo tipo; sin embargo, dado el carácter privativo de cada uno, al sujeto le resulta imposible concatenarlos, amalgamarlos en una unidad significativa. Como señala Michael Jennings, las reflexiones de Benjamin ponen de manifiesto las consecuencias impuestas por el capitalismo industrial en la vida moderna con su proliferación de *shocks* por doquier y, al mismo tiempo, revelan lo complicado que resulta convertir dicha colección fragmentaria e inarticulada de *shocks* en un todo coherente y significativo (83).

Ahora bien, volviendo a “El pintor de la vida moderna”, llama la atención que con frecuencia se ignore otro pasaje anterior también incluido dentro del mismo apartado “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” donde el escritor francés liga la novedosa mirada del niño y del convaleciente, su capacidad de dejarse sorprender por la realidad, con el *shock*:

El niño todo lo ve como novedad; está siempre *embriagado*. Nada se parece más a lo que se llama inspiración que la alegría con que el niño absorbe la forma y el color. Me atrevería a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime va acompañado de una sacudida nerviosa, más o menos fuerte, que resuena hasta el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En uno, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el otro, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. (Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, énfasis mío)

Baudelaire abreva en la representación clásica del poeta inspirado, arrebatado, en estado de trance, fuera de sí, embriagado en sus sentidos. Sin embargo, esta imagen del artista adquiere sus propios tintes, se desvía radicalmente hacia otros rumbos poco platónicos. Es decir, para Baudelaire, un pintor como Guy tiene la capacidad del convaleciente –quien se ha rozado con la muerte– o del niño de interesarse profundamente por las cosas. Ambos comparten una curiosidad vuelta –en palabras del francés– “una pasión fatal, irresistible” (Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”). Esta cita forma parte de este contexto mayor y obliga a pensar este *shock* nervioso en diálogo con la inagotable capacidad del niño y del convaleciente de descubrir siempre la realidad circundante como novedosa. Baudelaire piensa este *shock* experimentado por el aparato psíquico como una determinada forma de percibir la realidad que usa el lente de la novedad. En este pasaje, no se trata del *shock* que provoca el desconocido objeto que se tiene al frente (como más adelante plantea en su ensayo), sino del *shock* que se anticipa en esa novedosa aprehensión del entorno.

Descontextualizando los planteos de Ferdinand de Saussure, aquí valdría traer a colación su célebre enunciado: “[l]ejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto [...]” (55). O, si se quiere, los desarrollos teóricos de Baudelaire sugieren que esa novedad del mundo moderno, generadora del *shock*, alecciona un punto de vista saturado por la sorpresa. Esta reflexión de Baudelaire re-envía el *shock* –tradicionalmente pensado en función del objeto– al sujeto, a un modo de percepción cuya brújula es la novedad y cuyo aprendizaje está íntimamente ligado a la experiencia urbana.

Ahora bien, es importante retomar las figuras del niño y del convaleciente propuestas por Baudelaire para subrayar que el *shock* es una manera novedosa de percibir la realidad. En *LPS* el sujeto poético se presenta como una niña y, en algunas ocasiones, bajo los efectos de alguna enfermedad. Por una parte, es indudable que al sujeto poético le resulta imposible dejar atrás, de manera definitiva, esa niña-adolescente del pasado: “Soy siempre la misma niña a la sombra de los durazneros de mi padre” (*LPS* 17/97). Una y otra vez, el sujeto poético revisita el paisaje de la infancia y la temprana adolescencia para encontrar allí una nueva historia que contar. Sin embargo, por otro lado, tampoco se puede simplificar esta cuestión. Es decir, no se debe pensar el *shock* en tanto manera de percibir la realidad en función de una mirada infantil que se lanza sobre los jardines y las cosechas. Este, por ejemplo, parece ser el camino sugerido por María Negroni en su breve introducción a la obra de di Giorgio incluida en una antología de poetas latinoamericanas *La maldad de escribir: 9 poetas latinoamericanas del siglo XX* (2003). Negroni propone que en la escritura de di Giorgio el lenguaje se ejerce desde la perspectiva infantil, rechazando

toda ley adulta. En consecuencia, el mundo que se representa es aquel previo a la represión: sin la separación de sujeto-objeto, sin moral, sin jerarquías, sin lógica. Por su parte, también Amir Hamed en *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX* afirma que en di Giorgio se produce esa fuga hacia el territorio de la memoria o de su niñez y, en función de éstos, ella se posiciona. Para Hamed, esta posición de niña, instalada bajo el amparo de Dios y la narrativa patriarcal, le provee a di Giorgio una coartada infantil para desplegar una actitud y una técnica de desresponsabilización en relación a los acontecimientos acaecidos y a la tradición literaria de la cual abreva (82).

En realidad, la operación de di Giorgio es mucho más compleja y sutil que la mera adopción del punto de vista de una niña. El *shock* no tiene su razón de ser en la perspectiva infantil asumida por la voz poética. Aunque su escritura invita a ser leída de esa manera, dicha aproximación se revela insuficiente a la hora de explicar el proyecto escriturario global de *LPS*. El mismo argumento puede esgrimirse en relación con este sujeto poético infantil muchas veces enfermo, afiebrado, delirante. En este sentido, no es la enfermedad el factor desencadenante de esta visión singular, novedosa, sorpresiva de este entorno rural. Di Giorgio muy sagazmente deja palpitando estos caminos sin salida, estas pistas falsas, mientras su obra poética transita por otro sendero.

Es importante señalar que en el primer pasaje antes analizado Baudelaire hace referencia a la incidencia concreta del *shock* en el aparato psíquico; o sea, plantea su carácter traumático. Esta nueva forma de percibir, dominada por el paisaje siempre renovado, deja necesariamente una huella en el cerebro del sujeto. Este camino

señalado será luego retomado por médicos y psiquiatras de fines del siglo XIX, preocupados por la incidencia del nuevo mundo moderno y de sus tecnologías. Como bien señala Tim Armstrong, “el término *shock* ha sido central para explicar los orígenes de la modernidad tecnológica y artística” (60).²⁴ En su ensayo, Armstrong plantea que el término *shock* reúne dos significados distintos. El primer significado tiene su origen en las nociones de colisión, batalla, velocidad y “*thrill*” e involucra un modelo económico donde la experiencia es planteada en tanto sucesión de estímulos a ser procesados en el tiempo (60).²⁵ El segundo significado, desarrollado básicamente por Sigmund Freud, se vincula con el concepto de trauma y con la atemporalidad de la herida inconsciente (Armstrong 63). Por eso, desde un primer momento, la discusión en torno al *shock* debatió si el impacto psicológico debía tener necesariamente una apoyatura fisiológica, en alguna herida, o si podía ser de naturaleza puramente emocional.²⁶

En todo caso, lo importante para Baudelaire no es la figura del niño ni del convaleciente sino aquello que estos individuos ostentan: la novedad de una mirada, la sorpresa de una percepción. La escritura de di Giorgio capitaliza así un modo de percepción inaugurado por la vida moderna de la ciudad, pero –al mismo tiempo– imposible de sostener en el espacio urbano. Adoptando este tipo de percepción sería una odisea para cualquier individuo dar dos pasos en las calles de una ciudad.

Todo *shock* implica una manera dislocada, descentrada de descubrir la realidad. En este sentido, el mundo ficcional de *LPS* se construye desde una posición excéntrica que siempre está llamando la atención sobre sí misma, que no se cansa de exhibir su novedad.

I.5. Tras las huellas de la ciudad

En la primera publicación de di Giorgio titulada *Poemas*, el espectro del espacio urbano se dibuja y desdibuja a lo lejos, gracias a los efectos de la luz de la luna en la oscuridad inmensa de la noche invernal y nevada:

Noche de mayo y de magnolias.

La luna inventa un pueblo blanco en las colinas.

Van a venir, de nuevo, Gerardo y Elena.

Por eso puse una magnolia en el vaso y estoy quebrando avellanas.

(LPS 3/19)

Este pasaje constituye la representación inaugural de lo urbano, su primerísima aparición, en el vasto conjunto de la obra de di Giorgio. Porque, como afirma Lefebvre, ningún espacio desaparece, sin dejar tras suyo, alguna huella, alguna marca (*La producción del espacio* 164). Pueblo o ciudad, poco importa la distinción demográfica. En todo caso, se trata de ese espacio tan diferente a las adoradas y añoradas chacras de la infancia donde inmigrantes italianos –como los abuelos de la poeta– supieron encontrar un nuevo hogar poco después de haber cruzado el océano Atlántico. Y, sobre todo, porque en el momento de escribir, di Giorgio ya sabe que ese avance ciudadano resulta imposible de detener: “Pero, la vida en las quintas cambió. La ciudadela avanzó hacia el lugar de los jardines, y hubo mármol rosado donde antes había albahaca” (LPS 494).

En este sentido, la poeta desea que efectivamente aquello que se yergue sobre el horizonte sea una mera ilusión óptica, sea un engaño a los sentidos, provocado por los reflejos de la luna sobre el paisaje nocturno e invernal. Sin embargo, di Giorgio

bien sabe que no lo es. En el “Prólogo” a *Misales*, Roberto Echavarren hace referencia a esta cuestión afirmando:

Mientras la ciudad, las relaciones adultas, la cotidianidad compartida, los conocimientos mediatizados fueron mantenidos a distancia detrás de una frontera intangible, ella reservó un espacio central para su juego. Leerla es entrar a una campana neumática, tal el *Locus Solus* de Raymond Roussel, o la película *El show de Truman*. (6)

El paisaje de chacras y huertas de la infancia pareciera colmarlo todo, pareciera serlo todo, irguiéndose, allí, solitario y recluso: “Era el borde de las chacras de la infancia; más allá, los pastizales, los barrancos” (*LPS* 16/402). La propiedad del abuelo Eugenio Médici y del padre Pedro di Giorgio sí conviven con otras chacras como las de Menoni, de Botarro, de Zunini, de Malvasio, de Varese (*LPS* 16/402), o las quintas de Savio y de Pruzzo (*LPS* 497). Este grupo de propiedades, dedicadas a la horticultura y a la floricultura, son el escenario privilegiado en *LPS*; tanto es así que al traspasar los límites de la heredad pareciera no haber nada más. Por eso, no sorprende cuando el sujeto lírico asegura que “[m]i vestido se hunde en las bromelias. Y más allá no hay nada” (*LPS* 535). Un comentario similar hace di Giorgio en la entrevista a cargo de Osvaldo Aguirre para *Diario de Poesía* (1995):

–En tus poemas hay espacios recurrentes: la casa, el jardín, la huerta, el camino a la escuela. Pero no más allá: el mundo exterior no aparece. ¿El recorte es el que marca tu experiencia?

–Pero eso es ilimitado, infinito. Un mundo pobladísimo, riquísimo. No puedo sacar la mirada de ahí; siguen apareciendo cosas. (15)

A lo largo de todo *LPS*, di Giorgio demarca este territorio familiar haciendo hincapié en el linde, en la frontera que lo separa de las tierras ajenas. La escritora refuerza así este carácter cerrado y claustrofóbico del terruño natal, convirtiéndolo en un paisaje aparentemente recortado sobre sí mismo. No obstante, como señala la poeta, ese territorio delimitado es en sí mismo todo un universo, a cada momento se descubre allí una flor desconocida o avanza sobre la cocina una sombra recién formada. La chacra familiar es un espacio infinito que siempre se está ofreciendo, que siempre invita. “Guardo el enmascarado jardín que me guardaron” (*LPS* 11/377), asevera el yo poético, completamente convencido de la tarea que le ha sido encomendada exclusivamente a su persona. Echavarren hace hincapié en este aspecto en el mencionado “Prólogo” al afirmar que “[r]endir ese clima se volvió para di Giorgio una tarea de gozo y de responsabilidad, una misión única, reservada para ella, a la que se consagró con furia y perseverancia” (6). Por supuesto, el sujeto poético no está prisionero en estos estrechos confines. Por el contrario, varias veces sale de ellos. Cuando esto sucede siempre la escritura de di Giorgio se vuelve explícita. Por ejemplo, en una de estas oportunidades, un rayo imprevisto deja al yo poético expuesto en el momento preciso en que lleva a cabo dicha transgresión: “Llegué a la franja del fin, a la tierra ya casi ajena. Dejé de andar. Un rayo venido quizá de dónde, me alumbró y quedé en evidencia, como si estuviera representando: el cabello suelto, la cara oval, vestido a cuadros, zapatos de niña, rojos y altísimos” (*LPS* 481). En otro texto, al dejar atrás la línea divisoria el sujeto poético afirma: “[u]na vez, no sé cómo, perdí el rumbo; la luz del alba me halló cerca de la ciudad” (*LPS* 16/402). Este último

pasaje pertenece al mismo poema en el cual se afirma que más allá de las chacras de la infancia no hay nada, excepto barracos y pastizales.

A pesar de la decisión de di Giorgio de presentar un mundo poético predominantemente rural en *LPS*, la intromisión y participación de lo urbano es un factor clave a la hora de comprender cabalmente las coordenadas sobre las cuales se levanta su universo ficcional. Poemario tras poemario, di Giorgio intenta mantener lo urbano a distancia, lejos, porque sabe –de primera mano– de la inminente cuota de amenaza que trae aparejada:

Cuando yo era casi chica conocí a la Reina Elveta.

Ella era muy hermosa, sonreía siempre, y llevaba en el hombro un papagayo dorado, un loro de oro. Ella era la beldad de una ciudad escondida que quedaba ahí cerca y allá lejos.

Aparecía en nuestra campiña con sus ejércitos terriblemente empenachados. Papá tenía miedo de que destruyera el pobre sembradío, porque sí no más, como por juego. (*LPS* 566)²⁷

Con esta amenaza de despojo, representada por la reina Elveta y su ejército, se hace hincapié en lo arbitrario, en lo inmotivado del ataque promovido desde esa ciudad oculta. Di Giorgio pone en escena el carácter injustificado de la embestida y, por ende, formula una crítica al tipo de relación establecida por la ciudad con ese entorno rural. Asimismo, se debe resaltar cómo a partir de la doble redundancia, “ahí cerca y allá lejos”, el espacio urbano pareciera desplegarse por doquier, volverse visible, omnipresente, poblando paulatinamente “[e]l horizonte [que] era, perfectamente, redondo y vacío” (*LPS* 113/237).

Es notable el ejercicio de encubrimiento del espacio urbano practicado por di Giorgio con los puntos suspensivos.²⁸ Este signo de puntuación se convierte en la huella de una tachadura intencional, de una voluntad preocupada por silenciar la indiscutida injerencia de un espacio sobre el otro:

Dijo: –Vengo de un congreso de poesía. En la ciudad de... Atrás de las colinas.

Dije: –Sé bien dónde está el congreso. Sí.

Y ella nos daba las botellas doradas envueltas en poesías. (*LPS* 621)

La presencia de la ciudad en *LPS* se cristaliza así en una grafía que la denuncia y la exhibe en tanto componente por considerar dentro del conjunto de poemarios. Estos trazos dejados en la escritura no serán las únicas irrupciones de lo urbano en *LPS*, aunque di Giorgio sí se esfuerce en que la ciudad se pierda en el horizonte, desaparezca, sin siquiera poder jactarse de tener nombre: “Erraba por una ciudad que había perdido el nombre, entre manzanas sin color y monjas que no sabían rezar” (*LPS* 14/86).

Más que ilusión óptica, el pueblo proyectado por la luz de la luna sobre la colina de nieve se vuelve una presencia concreta, siempre al acecho. Se trata de un temor recurrente que atosiga la escritura de di Giorgio a lo largo de los años; se trata de un temor confirmado por el presente de enunciación, por la certeza de la pérdida irremediable del territorio de antaño: “No volveré al lugar que vi de chica. Naranjales de mi primer país” (*LPS* 270). La amenaza de despojo y de destrucción representada por Elveta y su ejército ciudadano se multiplica a lo largo de *LPS*, planteándose a partir de ficciones muy diferentes entre sí. La hipoteca en beneficio del rico hacendado

Yeats (*LPS* 12/83), el labriego o asesino maldito (*LPS* 21/99), los omnipresentes ángeles invasores (*LPS* 30/104), la guerra de los huertos (*LPS* 1/141; 3/142; 5/143; 24/320), las arrasadoras langostas procedentes de Paraguay (*LPS* 83/221), los ladrones dispuestos a llevárselo todo (*LPS* 27/193), las brujas malvadas interesadas solamente en las flores (*LPS* 12/349), el vendaval que se lo llevó todo (*LPS* 31/410), son algunas de las modalidades bajo las cuales dicha fuerza intimidante se presenta y se metamorfosea.

Esa ciudad oculta y agazapada en el horizonte abandona este último para materializarse en la figura del tren, símbolo de un progreso que se sabe de antemano fallido, fracasado: “De ciprés a ciprés iban los trenes. Su violín triste, señalando el desencuentro, el sur de todas las cosas” (*LPS* 25/101). Di Giorgio presenta el tren en tanto lagarto, mimetizándolo en función de ese entorno para así atenuar el impacto de su inesperada irrupción o aparición en el espacio rural: “El tren entraba a la quinta y se detenía. [...] El tren gris y pardo, los colores del lagarto; su espuma como humo y un silbido que hacía recordar muchas cosas. El tren lagarto era partido en anillos y vuelto a enhebrar” (*LPS* 8/375). Estas cualidades animales se vuelven hiperbólicas, exacerbadas de modo tal que la máquina deviene monstruo: “El tren, ese monstruo, partió el bosque como si lo fuera a matar, (quedaron dos bosques), y se perdió en el infinito” (*LPS* 430).

Como señala Williams, este recurso se volvió un modo característico de imaginar la ciudad dentro de la tradición literaria inglesa: “[...] una forma de ver la ciudad como un animal destructor, un monstruo, que está muy por encima de la escala humana” (209). Esta manera de representar la ciudad no fue exclusiva, por lo demás,

de la literatura inglesa. Dondequiera que se dio ese crecimiento incontrolable de lo urbano –en Estados Unidos y en Francia, sobre todo– también se le concibió como algo monstruoso.

Pero también el tren de juguete de los sueños se vuelve en di Giorgio una pesadilla hecha realidad: “La conversación en este punto, me despierto y me siento. Los trenes de juguete se han vuelto de verdad. Ululando cruzan la chacra y van rumbo a la ciudad. Son las tres. En el reloj que se multiplicó por todas las paredes. Y son las tres. En el –acaso– ya para siempre inalcanzable, jardín de dalias y de enebros” (*LPS* 477). Otras veces, la contigüidad en el cuerpo del poema del tren con el hombre conejo Iván (*LPS* 430) o el lobo (*LPS* 430), acentúa la cuota de amenaza presente en el primero, dado que en estos casos las niñas protagonistas deben escapar de los peligros de persecución y violación. Al atravesar tanto la chacra como el bosque, el tren deja ambos espacios escindidos, rompe indefectiblemente su armonía primigenia y anuncia el peligro.

Por eso, es comprensible el temor ante el acercamiento del tren cargado de ganado que marcha hacia la feria:

Pájaros en los alambres de la tarde,
pasa el ferrocarril que lleva los ganados a la feria,
no sé cómo viene tan cerca de la casa,
cruza los ramajes, los lirios, las arvejas,
en medio de los trigos que abren las manos con hostias perfumadas.
(*LPS* 56/208)

Sin embargo, la insistencia del tren es tal que, incluso después de haber sido saqueado por ladrones rurales, regresa insatisfecho: “Pero a la aurora siguiente, estaba ahí de nuevo, erguido, gris, como un pueblo en fila, entre los dientes apasionados del maíz” (LPS 8/375). En este caso, la presencia de lo urbano es arrastrada hasta allí, hasta los mismísimos sembradíos vía la comparación. Por un lado, di Giorgio subrepticamente insinúa esta intrusión de un espacio sobre el otro, este avance de la ciudad sobre las tierras rurales aledañas; mientras que, por otro, intenta inútilmente mantener al margen, sobre ese horizonte, la participación ciudadana. En este pasaje la escritora revela las verdaderas intenciones intrusivas y comerciales provenientes de la ciudad. Una vez más, emerge y se cristaliza esta amenaza del despojo.

Di Giorgio contrarresta esta brusca acometida del tren, recurriendo a la capacidad inventiva, creadora del ser humano, vinculándola a la figura materna:

 Mi madre está haciendo gladiolos, con organdí amarillo,
 organdí rosa, organdí nevado.

 ¡Ella hace los gladiolos!

 Y los saca al jardín; los pone en las varas; en seguida, prenden
 y se perfuman.

 Los ferrocarriles huyen con violencia hacia atrás.

 No entiendo; en cambio de ir hacia el futuro, se precipitan al
 pasado. (LPS 570)

La madre podría pensarse como un *alter ego* de la escritora. Asimismo, los gladiolos organdí de la madre se pueden ver como los equivalentes naturales de los varios poemarios de di Giorgio, la mayoría de ellos con títulos alusivos a flores.

En efecto, tanto la obra poética de di Giorgio, como los gladiolos de la madre, constituyen una afirmación contundente de cómo la capacidad creativa del ser humano puede asumir el desafío de revertir el destino supuestamente inexorable de ese mundo de las chacras. El tren se dirige hacia el pasado, hacia esas chacras y huertas de antaño porque reconoce en dicho espacio posibilidades inauditas o inimaginables en la ciudad. Di Giorgio se niega a ver el esplendor y ajeteo de la gran ciudad, las variadas vivencias propias de la vida contemporánea. Son los campos los portadores de dicho encanto y es allí a donde deben encaminarse los trenes. El futuro se encuentra palpitando en el pasado.

Aún más, ante el inminente peligro de batalla en los huertos, di Giorgio exhibe la premisa rectora y operante en la recuperación poética de su chacra natal: “Por protegerlos de algún modo, enumerábamos los seres y las cosas: ‘Las lechugas, los reptiles, comestibles, las tacitas...’” (*LPS* 5/143). Ante la inminente posibilidad de que la vida en la quinta se esfume para siempre, sin dejar huella alguna, di Giorgio se vale de la palabra para cristalizar y, al mismo tiempo, saturar de ficción esos recuerdos de antaño. Vocablos e imaginación se aúnan para rescatar del olvido esa chacra, para entonces abandonada y perdida.

“Lejos, se quedan las poblaciones y los príncipes” (*LPS* 104/ 232). Los poemas en prosa de *LPS* insinúan la presencia de otro espacio diferente del de los huertos, ubicado siempre en un “allá”, en evidente tensión con ese “acá” desde donde se narra y desde donde se percibe el mundo. Cuando el sujeto poético hace referencia a la partida de sus padres de la quinta, lo único que aquél puede hacer es quedarse allí mismo, permanecer en esa casa imposible de dejar, con su mirada dirigida hacia una

única dirección: “Sigo fija junto a la puerta. Y mis desolados ojos taladran el horizonte” (*LPS* 560). Frente al vacío, al hogar de entonces abandonado y perdido para siempre, el yo lírico acribilla ese más allá, busca traspasar esa línea firme tras la cual se esconde la ciudad. Al enfocarse en la principal responsable de su tristeza no solamente la señala y la destaca, sino también la horada, como si pudiera infligirle cortes, heridas, huecos para hacerla desaparecer, para desmaterializarla. Aunque hacia allá efectivamente ha debido partir la familia, no todo se encamina en dicha dirección. El proyecto escriturario de di Giorgio, al igual que el pujante tren, se vierten hacia el pasado. No todo desemboca ineluctablemente en la ciudad.

Otras de las operaciones practicadas por di Giorgio sobre el espacio urbano en *LPS* es su desplazamiento hacia los márgenes o la periferia del universo poético, atribuyéndole así una participación que se pretende de reparto, pero que se sabe peligrosamente protagónica. Esta retirada forzada de la ciudad a los márgenes implica asumirla como una presencia que acecha al campo, incluso cuando se quiere mantenerla a la distancia. La ciudad se sugiere en tanto *locus* desplazado hiperbólicamente hacia atrás en el paisaje representado de modo tal que se yergue y constituye sobre el horizonte mismo: “Lejos, hay un rumor de bailes; en los más lejanos horizontes hay un rumor de baile y de pelea” (*LPS* 36/362). Con esta atribución de doble valencia al espacio urbano, di Giorgio evita saturar a la ciudad o al pueblo con una connotación exclusivamente negativa;²⁹ pues conjuga una cualidad positiva de armonía y regocijo con una cualidad negativa de conflicto y desunión. En todo caso, esta adjetivación bifronte insinuada sobre el horizonte coincide con la actitud de fascinación y de miedo, también contrarias, adoptadas por el sujeto poético

al entrar en contacto con la ciudad. Tras abandonar el territorio familiar, el sujeto poético confiesa: “[u]na vez, no sé cómo, perdí el rumbo; la luz del alba me halló cerca de la ciudad. Mi terror fue tal, que, de pronto, me nacieron alas [...]” (*LPS* 16/402). En otro poema, volviendo de la ciudad junto con los padres y la hermana en el carricoche, el sujeto poético asegura que “[...] como éramos tan pequeñas, la ciudad nos parecía fabulosa, merodeando las chacras, los arvejales por donde la luna resbalaba como una vieja fatídica [...]” (*LPS* 26/154).

Para reforzar incluso más esta ubicación periférica de la ciudad, di Giorgio le confiere al horizonte diferentes características asociadas directamente con el espacio urbano: “[t]erminó el ciclo escolar. Pero, en el horizonte, se dibuja, ya, otro marzo escolar” (*LPS* 13/400). En otros textos la actividad comercial se ubica “allá”, a una prudente distancia: “Y más allá, la caravana de nocturnos comerciantes que iba como siempre con sus productos y sus presas. De sur al norte, y de norte a sur” (*LPS* 557). Asimismo, son frecuentes las referencias a guerras (*LPS* 24/320; 559), a rumores de enfrentamiento (*LPS* 141), a soldados (*LPS* 299) y a guerreros (*LPS* 6/113). En un momento, aparece una imagen enigmática e inquietante: “Y el pálido horizonte con los crucificados” (*LPS* 462).

De esta manera, poco a poco, en *LPS* se descubre el espacio urbano en los bordes, en los confines del universo poético. Este ejercicio de traslación hacia los márgenes se complementa con escasas referencias a localidades remotas ya sea desde un punto de vista espacial como Rodas (*LPS* 457), Jerusalén (*LPS* 473; 474; 551), Lhasa (*LPS* 548; 612), Altai (*LPS* 548; 549), ya sea desde un punto de vista temporal como Tula (*LPS* 466) y Korssabad (*LPS* 25/335). A veces, estas ciudades constituyen

un comentario al pasar que sirve para traer a colación un afuera, abriendo así una puerta hacia el exterior del orbe marosiano (*LPS* 457; 548). En otros casos, ese espacio ajeno a *LPS* se convierte sorpresivamente en el espacio de enunciación del sujeto lírico (*LPS* 466; 473; 474; 621). Otros poemas, en cambio, proponen que ciudades como Altai o Jerusalén sean destinos de viaje deseados por el yo lírico; en el caso de esta última ciudad, el viaje hacia allí pareciera llevarse a cabo en una barca comandada por un gran ratón (*LPS* 551).³⁰

El pasado familiar también encuentra su camino de regreso a *LPS* a través de menciones a determinadas localidades de Italia. En uno de los poemas, Lusana (*LPS* 443) es el lugar de origen de María-Ana o Ana-María. Esta población vuelve a aparecer en el título de su poemario de 1991, *Membrillos de Lusana*. Una nota al pie de la última edición de la obra completa aclara el título: “Lusana, aldea de Italia y de mi origen” (*LPS* 545). El hecho de que el nombre de esta aldea de la región de Toscana se incorpore al título de la colección no implica que la ciudad se vuelva ahora protagonista. En una nota publicada en la Colección de Escritores Salteños (tomo 11), di Giorgio da cuenta de su odisea personal para llegar a dicha localidad y la describe como un pueblo pequeñísimo perdido entre las montañas: “Fue necesario cruzar la tarde de lluvia, montañas embrujadas, un país casi irreal, para dar con el promontorio, donde las casas, tal vez, ocho no más, y la iglesia, están enlazadas e inmóviles a través de los siglos” (citado en García Helder 666). En una entrevista de Roberto Mascaró (1993), di Giorgio insinúa una comparación afirmando, “[y]o veo un paisaje, una campiña de Toscana, al pie y en la ladera de los montes Apuanes. Veo a Lusana, al sitio de Pedro, mi padre, *Membrillo de Lusana* nombré a mi último libro.

Y crecí en la zona de San Antonio, en Salto. Chacras, huertas, granjas fundadas por italianos” (*No develarás el misterio* 52). En 1996 di Giorgio explícitamente establece una continuidad entre la chacra familiar y esa pequeñísima aldea toscana con sus campos adyacentes: “El lugar donde transcurrieron mis primeros trece años, parecía un trasplante de Toscana. Todos habían venido de allá y se conocían; eran vecinos allá y hablaban, claro, está, en italiano; y fundaron las maravillosas quintas de naranjas, las quintas negras y de oro” (citado en Garet 23). Por otra parte, ni la temática ni el lenguaje de *Membrillo de Lusana* pone de manifiesto diferencia alguna con el resto de sus poemarios.

Es fundamental desplegar la cartografía imaginaria presente a lo largo de estos catorce poemarios que incluye Puerto Palmeras (*LPS* 6/69), Belleza (*LPS* 35/130), Pueblo Palmeras (*LPS* 23/90), Rata (*LPS* 471), Rubí (*LPS* 471), Priscilla (*LPS* 471), Valle Negro (*LPS* 471), Jazmines (*LPS* 471), Marosa (*LPS* 471), Armoricana (*LPS* 471), Taza (*LPS* 471), Ciudad de los Santos y los Lirios (*LPS* 474), Rosadales Imponentes (*LPS* 467) y ciudad de Taza (*LPS* 616). Las tres primeras ciudades ficticias indican el lugar de procedencia del médico, de las amigas de la madre y de la niña Lía, respectivamente. Rosadales Imponentes también desempeña el mismo papel señalando el punto de partida del viaje del oso hasta llegar al lugar de la representación teatral, después de cruzar los plantíos de cedros. Rata, Rubí, Priscilla, Valle Negro, Jazmines, Marosa, Armoricana y Taza (*LPS* 471) son todas capitales minúsculas de reinos vecinos casi subterráneos que el yo poético debe atravesar a los fines de alcanzar su Palacio Natal. La segunda referencia a la ciudad de Taza (*LPS* 616) surge como una pregunta de Clementina Médici y, aparentemente, se da

respuesta a la misma en un afiche prendido al aire. Por último, interesa señalar el poema en el que la Ciudad de los Santos y los Lirios es el escenario donde el sujeto lírico se desplaza sin destino fijo y observa cómo cae sorpresivamente una mariposa del cielo. En este texto se combina una ciudad imaginaria con una ciudad real encantada: “Jerusalén encantada, marzo de 1983” (*LPS* 474).

Este conjunto de ciudades ficticias anula todo asidero posible con la realidad; pero sirve para dibujar, para delinear el cuerpo urbano allí donde al principio solamente se figuraban los juegos de los rayos de la luna sobre la nieve. Además, este grupo de ciudades imaginarias también debe pensarse como un anticipo de la novela *Reina Amelia* donde una ciudad inventada se convierte en el escenario privilegiado de la acción, espacio que se propone como un mundo alternativo.

En *LPS* las chacras de antaño aparecen en un primerísimo plano –por momentos microscópico–, mientras que el espacio urbano se insinúa sobre el horizonte, en tanto fondo. La novela *Reina Amelia* invierte completamente este esquema y esta distribución de roles. Ahora, es la ciudad de Yla el escenario privilegiado donde acaece la acción. El bosque, en cambio, se ubica en un segundo plano secundario: “El bosque, esa negra cocina hacia el fondo, un profundo telón, donde desde siempre habían ocurrido preámbulos, las constelaciones primeras” (31).

En la novela, el bosque es a la ciudad de Yla, lo que la chacra es a la ciudad de Salto. Porque, justamente, a este bosque se dirigen tanto la protagonista Lavinia como otras mujeres de la comunidad a aplicarse brillos-ensueños, gracias a los cuales experimentan trances individuales de índole erótica:

Hubo como un leve llamado y ya estuvo la ejecución; había, sí, sitios abundosos; sacó y unció en su físico. El efecto se hizo esperar un rato; cuando estaba por llegar, reclinóse, levantándose mareada y con mucho rubor; dio un abrazo a un árbol como si fuera otra persona. Al salir del bosque cubrió la cara. Llevaba ramos incendiados debajo del velo ¿Qué había sacado? Una tela plateada, levísima, animal, un algo sibilino, y muy voraz. Que, solo, se le metió entre los hábitos. Un rato después comenzó la primera visión, la emoción primera. ¿Era bicho? ¿Era vegetal? ¿Sólo ilusión? ¿Qué importaba ya? Ya era verdad. Tornó a la casa. Sus puntos ya estaban habitados, bullían y rebrillaban. Eso ella había querido. Volver así con el filete titilante en todas las partes.

(12)

Si en *LPS* di Giorgio satura el paisaje de quintas y chacras de antaño con brillos y luces, en la novela *Reina Amelia* muestra qué sucede cuando esos brillos se llevan al cuerpo y se viven hasta sus últimas consecuencias. O sea cómo la ciudad sanciona o limita experiencias de este tipo en función del mantenimiento de un cierto orden y del cumplimiento de sus preceptos. Porque, al final, el bosque es quemado por pedido de la nueva Reina Amelia. En este sentido, la novela constituye el envés de ese mundo chacarero de *LPS* en la medida que narra aquello de lo que los poemarios intentan –en vano– escapar. *Reina Amelia* exhibe así esa fijeza o permanencia moral vigente en la ciudad y las consecuencias que deben asumir todos aquellos que se aventuren en dirección contraria. Es inevitable que, al igual que la chacra natal, Yla se presente como una ciudad-isla: “El origen de ese matriarcado, casi perpetuo, casi perfecto, no

se sabía. Quedaba como un ánfora muy particular en lo más profundo de la noche de Yla, una ciudad cuyo origen era inextricable, unida por un leve junco al resto del país, era como una reina un poco en desuso ella misma” (*Reina Amelia* 59).

De esta manera, entre la chacra natal de *LPS* y la ciudad de Yla de *Reina Amelia* hay un diálogo intenso que debe ser atendido en detalle. Desde la ventana de la casa de la chacra natal del poemario *La falena* el sujeto poético afirma: “En medio de números, letras, yo veía a través de las ventanas, el bosque remoto. Y el pálido horizonte con los crucificados” (*LPS* 462). Así, desde la chacra puede verse el mundo imaginario de Yla con su bosque de los ensueños. ¿Acaso entre estas cruces se encuentra la de Desirée, condenada en *Reina Amelia* por su sexualidad desmesurada, ignorante de todo límite y portadora del célebre Batón Bermejo?

Exceptuando la novela de 1999, en el resto de toda la narrativa erótica de di Giorgio la ciudad apenas se insinúa. El erotismo llevado a su máxima potencia parece no tener demasiada cabida en la ciudad. En *Misales*, *Camino de las pedrerías*, *Lumínile* y *Rosa Mística* se producen encuentros eróticos inimaginables donde los cuerpos de hombres, mujeres, niñas/os, la Virgen María, animales, vegetales, Dios, ángeles se invitan, se invaden, se violan, se obstruyen, se lían. En estas uniones todas las fronteras han sido cruzadas, no queda lugar para los prejuicios ni para el sonrojo. En consecuencia, las pocas referencias al espacio urbano en este conjunto siguen las coordenadas ya delineadas en este trabajo para *LPS*. Así, muchas veces simplemente constituye un ámbito de donde proceden o hacia donde se dirigen los personajes.

La ciudad es un espacio de intercambio comercial, pero no erótico, pues en ella la vida sexual de los personajes está siempre sujeta al escrutinio de los otros, al rumor del cual es casi imposible deshacerse.

En *La flor de lis*, el último poemario publicado por di Giorgio en vida y separado de *LPS*, la ciudad ingresa principalmente a través del café como espacio del encuentro frustrado, pospuesto o imposible con Mario. A diferencia de los textos de su narrativa erótica donde se impone una tercera persona omnisciente, en *La flor de lis* se vuelve a esa primera persona protagonista, presente a lo largo de los poemarios de *LPS*:

Veo a Mario en esta tarde un poco gris, un poco dorada; salgo por la ventana, y camino. Doy una vuelta que semeja un paseo y no lo es. Veo a Mario. Está en el cafetín. Yo paso despacio. Quiero sacar un seno y que él lo vea y otros no, y lo saco. Paso por la vidriera. Él mira el pico rosado, la aureola lila y violeta de ese Rosellón que está virgen, con la boca cerrada, abierta, y da un pío, un brinco, aletea.

Huyo de la ciudad, me voy por las arboledas al cañaveral de todos los cantos, al río de garzas, y al pastizal, donde él me alcanza. Acaso.

Y me abraza y lo abrazo.

Acaso. (33)

I.6. Idas y vueltas de un viaje absurdo

Existe una forma de ingreso de lo urbano en *LPS* de gran trascendencia tanto para di Giorgio como para esta colección de poemarios: el camino comercial entre el

campo y la ciudad. Sin embargo, se trata de un ir y venir carente de todo sentido porque, en definitiva, encubre o pospone ese último viaje desde el campo hacia la ciudad, sin retorno alguno. “Fina luna de nieve, mi compañera, cuando los absurdos viajes del campo a la ciudad y de la ciudad al campo” (*LPS* 512), proclama el sujeto poético en *La falena*. Varias veces a lo largo de *LPS* di Giorgio trae a colación este recorrido, sabiendo de antemano lo ilusorio que es aquel intento de mantenerse ajena a la ciudad. Este camino absurdo aparece en un comentario del policía del poema 12 de *Druida* al señor Beryl, cuya tierra hipotecada por el hacendado Yeats va a perder: “-Y labra usted una tierra que ya va a perder?” (*LPS* 12/81). Es la misma pregunta que se le puede hacer a di Giorgio: “¿y labra poéticamente una tierra que ya perdió?”. En efecto, a esa tierra perdida de antaño di Giorgio se da la tarea de labrarla poéticamente. La escritura de *LPS* constantemente recorre e indaga este absurdo que la acecha desde la pérdida.

Es importante señalar que en *Poemas* (1953), *Humo* (1955) y *Druida* (1959) di Giorgio pareciera todavía estar en una etapa inicial de búsqueda y experimentación. Estos tres primeros poemarios constan de textos más extensos que los escritos a partir de *Historial de las violetas* (1965). Por otra parte, todavía no irrumpe el paisaje de las chacras con el mismo ímpetu ni en toda la plenitud que tendrá a partir de la colección de 1965. Por supuesto, se presenta un escenario rural, pero no parece ser la quinta de la infancia. En su artículo “Marosa di Giorgio: mundo, mito y lenguaje”, Lucía Delbene señala cómo los paisajes de nieve y montañas, presentes en estas tres primeras obras, se vinculan con las historias oídas de boca de su padre y de su abuelo sobre esa Italia dejada atrás. Esta observación se fundamenta

en un comentario de di Giorgio en una entrevista a cargo de Carlos María Domínguez: “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” (*No develarás el misterio* 49).

Ahora bien, si la partida de la chacra natal se produce en plena adolescencia de di Giorgio, tal vez esa progresión psicológica la lleva –en cambio– hacia atrás en el tiempo, de vuelta a la casa natal. Porque, además, se trata de un proceso lento, como si la huerta se encontrara en estado latente para recién emerger seis años después del primer poemario y a los treinta y tres años de edad de la escritora.

En términos generales, se puede afirmar que estos tres primeros poemarios de di Giorgio presentan una extraña atmósfera imprecisa que combina pastores, parroquianos, cazadores, campos, bailes, dragones, aldeas, burlando cualquier intento de fecharla y clasificarla. Por momentos, el clima recreado podría calificarse de pre-moderno. Sin embargo, sí hay una importante continuidad entre estos tres poemarios iniciales y el resto de la obra en el hecho de que exhiben el carácter comercial del espacio urbano. Así, se puede mencionar, por ejemplo, las ferias adonde se dirigen los pastores (*LPS* 1/35), la aldea que recorre el cazador de zorros para vender sus presas (*LPS* 2/39), Azarías el mercader a camello recorriendo las casas de picos rojos y picos blancos (*LPS* 6/48) y la visita de la anciana Edda al mercado de oro (*LPS* 5/67). En todos estos casos, se ofrece otro espacio hacia donde los personajes deben dirigirse con fines comerciales.

Cuando en el poema 5 de *Druida* la pequeña inválida se entera de que la vieja Edda deberá dejarla sola un tiempo por su visita al mercado, la niña describe así la

ciudad: “Cuando Edda se fue, ella quedó soñando con el camino: los sutiles candeleros de pasto, llenos de luces, de perlititas, las liebres de pupilas siempre moradas y abiertas, la escuela blanca y el mercado de oro” (*LPS 5/67*). En este caso, para seguir con su estrategia encubridora, di Giorgio no explicita que el mercado se encuentra en la ciudad. En cambio, se deduce en esa referencia al camino, a la escuela y al tiempo que Edda tarda en llegar. Di Giorgio trae así a colación el aspecto económico de la ciudad, invistiendo a ésta de riqueza, y haciendo que exhiba el brillo del oro, su inconfundible resplandor. Esta ciudad comercial, imposible de fechar y de localizar geográficamente, se levanta así desde los primeros poemarios, dándole ya un cuerpo concreto a ese pueblo fantasma inaugural de *Poemas*.

Este carácter comercial de la ciudad vuelve a presentarse explícitamente en el poema 14 de *Druida*:

Había hecho un buen negocio con la piel de los zorros cazados en el corazón del gran bosque y con la carne de los peces cazados a la orilla del gran río; e iba a depositar su fortuna en la ciudad de madera cuando la ciudad lo deslumbró, lo empujó, lo hechizó. Oh, nunca hubiese imaginado aquellas torres de madera, aquellas tiendas de frutas de colores, aquellas manzanas como cabezas lampiñas, y sobre todo, las palomas que lo picaban todo y lo adoraban todo. (*LPS 14/85*)

Por un lado, di Giorgio pone en escena la relación económica que la ciudad impone y mantiene con su entorno rural. Dentro del recorrido por la ciudad se incluye un comentario que refuerza esta imagen del espacio urbano como bastión y propulsor de la actividad económica: “Dio con el Banco; pero, se equivocaba de ventanillas y de

número” (*LPS* 14/86). Y, por otro, se presenta un personaje completamente obnubilado por el paisaje urbano, atrapado por los encantos ciudadanos, envuelto en esos resplandores imposibles de obviar. Esta actitud es de una singularidad completa en el marco de *LPS* dado que, en términos generales, son la chacra y el jardín de antaño aquello que aprehende al sujeto poético.

Valiéndose de una ciudad ubicada fuera del presente de enunciación, la escritora uruguaya pone en escena tanto la naturaleza económica del espacio urbano como la atracción generalizada que ejerce sobre los individuos. Es decir, ya desde sus primeros poemarios, el espacio urbano se introduce en la escritura de *LPS* presentándose a partir de dos características que –a su manera– ponen en peligro esa zona rural tan querida por la autora.

A partir del poemario *Historial de las violetas* (1965) las contadas referencias al espacio urbano en su obra privilegian la presentación de la ciudad como receptora de la producción chacarera resultante del trabajo de su familia y de vecinos de la zona:

Me emociona cuando en la madrugada, oigo crujir los carros, casi en la noche, camino a los mercados, los hombres que vienen de las antiguas huertas, donde mi niñez se abrió y huyó como una rosa. Y casi miro la brillante carga, las bolsas de rocío, los repollos de hermosas alas, las cebollas metidas en su gasa, los espárragos como manos de un solo dedo, el azúcar de las zanahorias, los limones duros como piedras, cargados de caña, de licor, las ciruelas de oro, el ajo de alabastro, las papas, de nácar bajo la oscura manta, los zapallos envueltos en sus

propias azucenas amarillas, y, no sé, algún hongo, algún murciélago.

Brilla fija la aurora del mercado, papá viene de lejos. (*LPS* 18/ 150)

Di Giorgio descubre el camino comercial transitado por su padre Pedro y por sus vecinos al mercado de la ciudad para vender las verduras y frutas cosechadas en las quintas de la infancia. Una vez más, el mercado de la ciudad se levanta sobre el horizonte, brillante, irradiando el fulgor de su señorío sobre dichas tierras. “Porque la ciudad puede también concebirse como una ciudad de luz. Y lo era en el más simple de los sentidos físicos” (Williams 285). En definitiva, siempre sobre el horizonte, persiste la presencia acechante de “[u]n mercado, una luz azul” (*LPS* 249).

Son varios los pasajes de *LPS* donde se hace referencia a la actividad comercial de la chacra y donde se indica el destino final urbano de dicha producción local. Entre otros productos, la chacra “exporta” a la ciudad: ganados, cáscaras plateadas, fresas y azucenas y frutillas. En otras oportunidades solamente se menciona el negocio en curso con gallos del bosque, hongos, duraznos, miel, etc.

A su manera, muchos de los textos de *LPS* pueden pensarse como trayectorias espaciales (de Certeau 115), dado que siempre remiten a este tránsito entre diferentes ámbitos. Aunque de Certeau aborda este tema con diversos tipos de discurso en mente, y no sólo los ficticios, sus argumentos sirven para pensar este carácter espacial inherente y subyacente a toda la escritura de di Giorgio: “Los relatos podrían llevar también este bello nombre [*metaphorai*]: cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases y recorridos. Son recorridos de espacios” (de Certeau 127).

En función de esa presencia de lo urbano, cobra especial relevancia el penúltimo poema de *La falena*, ya mencionado:

Aquella chacra, que perdimos por una hipoteca, recuperé todo
abrillantada 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.

.....

...Y se oye el traqueteo del coche que trae los víveres desde la
ciudad. (*LPS* 544)

Di Giorgio pone en escena no sólo el hiato entre el campo y la ciudad sino también el vínculo económico existente entre ambos espacios a través de un uso particular de los puntos suspensivos. Si –como hemos señalado– en varios poemas de *LPS* los puntos suspensivos son utilizados para encubrir el espacio urbano, en éste se prolongan de una manera inusitada en toda la colección de catorce poemarios. De esta manera, di Giorgio revela la pérdida de la chacra natal y, al mismo tiempo, la relación económica con el espacio urbano que motivó la desaparición de ese paisaje de la infancia. La escritora uruguaya inscribe gráficamente esta tensión campo-ciudad en el poema y, por ende, el cuerpo textual termina escindiéndose. El poema se estrangula y, así, se vuelve una condensación de los dos espacios a partir de los cuales toda la obra cobra forma: el campo y la ciudad.

Por un lado, este poema exhibe las formas de intromisión y de avance de lo urbano sobre el ámbito rural a través de la hipoteca y de los víveres comprados en la ciudad. La hipoteca es el veredicto final sobre un modo de trabajo y producción de la tierra que ya no satisface las demandas ciudadinas. Los tiempos han cambiado; y, como afirma el sujeto poético, ya “[n]adie puede pagar el alquiler ni volar [...]” (*LPS* 265). Di Giorgio implícitamente sugiere una relación comercial fallida, malograda e imperfecta entre campo y ciudad, en detrimento –por supuesto– del primero.

No extraña entonces cuando en otro poema de 1971 el viaje de vuelta al campo desde la ciudad suscita la siguiente queja en boca de los padres: “Y tú y mamá rezongando suavemente sobre las mercancías recién adquiridas” (*LPS* 26/154).

Por otro lado, la poeta revela cuál es la estrategia adoptada a lo largo de todo *LPS* con el fin de recuperar poéticamente la tierra de antaño: abrillantar y confitar el paisaje perdido. Biografía y arte poética se funden y confunden.

Al eclipsar el valor económico de la chacra natal, en tanto unidad de producción de víveres para la ciudad, di Giorgio logra ponerla al abrigo del omnívoro apetito ciudadano. En *LPS*, las quintas de la infancia se transforman en un espacio surcado por lo sobrenatural donde todo eventualmente puede acaecer. Las chacras dejan atrás su pasado como meras proveedoras de frutas, verduras y flores para la ciudad, y emergen como territorio de algunas de las ficciones más imprevisibles y libres de la literatura latinoamericana.

Ahora bien, en una primera lectura básica de *LPS*, di Giorgio señala como nudo del conflicto esa relación comercial imperfecta y fallida entre las chacras y la ciudad, cuyo resultado más tangible es la desaparición del primer espacio. La

escritora uruguaya pone de manifiesto las falencias de dicho lazo económico y lo perjudicial que han sido para su querido territorio. Curiosamente (o no tanto), una de las críticas esgrimidas por di Giorgio contra la ciudad es de índole económica. Y, más importante todavía, es que esta acusación proviene de la experiencia histórica concreta de la familia di Giorgio-Médici y de los demás vecinos de la zona durante la década del cuarenta. Sin embargo, lo estratégico de la treta urdida por di Giorgio es que esta crítica no se plantea directamente en la descripción de la imagen de ciudad. *LPS* no ofrece una representación de la ciudad a partir de la ambición, de la codicia, de la usura, etc. La escritora no recurre a las convenciones retóricas clásicas tendientes a una caracterización peyorativa del espacio urbano.

Muy lejos se encuentra el proyecto de di Giorgio de planteos dicotómicos como la corrupción de la ciudad *versus* la inocencia e idealización de la vida de campo. Una y otra vez, la obra de la escritora uruguaya escapa a este lugar común. La propuesta de di Giorgio no sólo es mucho más sutil sino también más compleja en la medida que exige un ritmo mesurado y paciente para que la ciudad emerja allí donde la voz de di Giorgio se ha pausado. La crítica económica solapadamente esbozada en *LPS* ha de buscarse en los incontables viajes, en el horizonte, en la queja pronunciada, en los brillos y luces infundidos, en los *shocks* vividos, en la fascinación del yo poético suspendido en el tiempo. Es preciso entonces ver la ciudad en esa colección que constituye el envés de la hipoteca o del brillo de la moneda. Se trata de seguir las huellas dejadas por una ciudad siempre presente en la escena de la escritura.

I.7. La ciudad en la luna

En el poema 85 de *Clavel y tenebrario*, el sujeto poético se dirige explícitamente a la luna y asevera: “Eres la única ciudad que quisiera visitar, la única ciudad en la que podría vivir” (*LPS* 85/222). ¿Cómo se explica este enunciado si a lo largo de todo *LPS* la escritora convierte el terreno rural de antaño en el espacio por antonomasia al que desea fervientemente volver? ¿Qué implica convertir esa luna brillante sobre la chacra en la única ciudad habitable para la escritora uruguaya?

En el poema 26 de *La guerra de los huertos* el sujeto poético califica a la ciudad de fabulosa, pero atribuye dicha percepción a su temprana edad: “[...] y como éramos tan pequeñas, la ciudad nos parecía fabulosa, merodeando las chacras [...]” (*LPS* 26/154). En términos generales, todo *LPS* —en tanto obra de su madurez— se dirige en otra dirección, empeñándose en demostrar una y otra vez cómo lo extraordinario encuentra en el mundo rural un escenario perfecto para irrumpir.

En el anterior poema 85, di Giorgio ofrece una caracterización peculiar de esta ciudad-luna: “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. Eres el Cine, tus siniestras fotografías, tu blanco y negro, podrían quitar la vida” (*LPS* 85/222). Por una parte, la luna es una omnipresencia luminosa cuyo poder directamente se ve reflejado en la proliferación de cosechas y de animales. Es esa lámpara natural que capta bajo su halo claro y que perpetúa el recuerdo del paisaje del pasado. Por otra, al mismo tiempo, es esa máquina cinematográfica que proyecta luces y sombras, fantasmas y ánimas, sobre los campos. Esta descripción de la ciudad-luna de ninguna manera se vincula con la

categoría de ciudad; por el contrario, parece totalmente ajena a la misma. ¿Puede quizás plantearse que la ciudad-luna se vuelve un destino deseable y habitable justamente porque di Giorgio aquí inaugura otro concepto de ciudad que no se relaciona con su acepción general? Esta ciudad-luna es el único espacio urbano que la escritora uruguaya quisiera visitar porque es una ciudad otra.

I.8. Una promesa escrita en la tierra

Para di Giorgio, la pérdida es el factor inmediato propulsor de su escritura, que deviene promesa silenciosa hecha a sí misma y a su familia de continuar con el legado agricultor de sus antepasados:

Recuerdo, me recuerdo, pequeñísima, con un vestido azul con pecas rojas, siguiendo a mi padre que araba. Con bueyes. Sobre el lomo de los bueyes iban parados muchos pájaros de diverso tamaño y color. Era un grupo sobrenatural. Papá me dijo –¿Por qué no haces un libro? Lo pensé: ¿Qué querrá decir? ¿Armar materialmente un libro con papel y cartón, hojas y tapas? ¿O escribirlo? No me animé a preguntar. Tenía seis años. (citado en *Diario de Poesía* 15)³¹

Esta invitación o mandato a surcar poéticamente la tierra familiar, aceptado y practicado por di Giorgio durante décadas, necesita pensarse y valorizarse en función del contexto socio-histórico de entonces. Di Giorgio apuesta estéticamente por un territorio ya marginado, en ocaso, desde hace tiempo en Uruguay. En este sentido, una reflexión de Williams acerca de la decadencia de la Gran Bretaña rural viene al caso: “[...] en el siglo XIX se dio casi una proporción inversa entre la importancia relativa de la economía del trabajo rural y la importancia cultural de las ideas rurales”

(307). Salvando la distancia temporal y las diferentes realidades nacionales, esta observación permite pensar este ingreso de las chacras, quintas, huertas y granjas, ubicadas en los alrededores de Salto, al plano simbólico una vez que se ha consumado su intrascendencia económica a nivel nacional. Si estas tierras dedicadas a la producción local han sido despojadas de todo valor e impacto económico importante en la década del cuarenta, la escritura de di Giorgio se comprometerá con volverlas simbólicamente productivas durante el resto de su vida.

Imaginar entonces una existencia desprovista de ese querido territorio resulta imposible para di Giorgio:

Y un día decir adiós a “la Quinta”, para siempre, a los poemas?...! A mis poemas?...! A mis padres ya sólo vivos como figuras transparentes en mi imaginación. A toda la familia de pie sobre las flores.

Oh, yo quisiera poner huevos. Y de mí resucitasen todos. Y darles yo de comer y de mamar.

Más, 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. (*LPS* 623)

La oscuridad de la noche invita a que en completa soledad resuene la vida de ese jardín de antaño y palpite el deseo de dar a luz y cuidar a esos seres queridos. No se trata de hacerlos renacer de la nada, sino de traerlos al presente desde la vida que ya tuvieron, que ya transitaron juntos, cobijándolos en el espacio antes compartido. Y es

ese deseo imposible –o, si se quiere, posible solamente en la escritura– lo que sustenta el devenir ansiado por el sujeto poético. Di Giorgio se atreve en este poema a soñar con ser otra porque solamente así puede volver a tener aquella vida familiar del pasado. Anhela habitar otro cuerpo, experimentarlo, con el único propósito de volverse madre de aquellos que la han engendrado o de aquella quien antes fuera su hermana. Es la fuerza de ese tremendo amor aquello que impulsa a di Giorgio a extremos impensables o insólitos, a decisiones vividas en y desde la escritura.

Muchos de los textos de *LPS* se ofrecen como recuerdos de esa vida en la chacra y, en general, el sujeto poético siempre ahonda en los sentimientos que dicho escenario le suscitaba en el pasado y le produce en el presente. La escritura de di Giorgio se hace eco de un comentario del narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* de Felisberto Hernández: “Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos” (9). La persistencia del espacio se extiende en el plano emocional hasta el presente de enunciación de ese yo lírico:

Si en la noche oigo ladrar los perros, mi corazón se parte; si los oigo clamar lejanamente ni corazón se detiene, apresurado. Y torno a ver la huerta antigua, el jardín de aquellos años, el aroma a arveja, las vacas, los caballos que pastan en la luna. Entonces, los hombres se reúnen bajo el olivar, charlan de la próxima cosecha, de los fantasmas que en esa época acuden como pájaros, los espectros con alas de sábanas, y se roban todo el fruto.

Me acerco a las cómodas, las dulceras con sus higos y sus lilas.
(En la cama ¿quién se halla? ¿es un viejo? ¿es una novia?).

Voy a la casa, a las fogatas. Si en la noche, un perro ladra,
torno a ver la muerte, vuelvo a ver la vida. (LPS 8/144)

La entrega a esta querida tierra y a sus seres queridos es completa; por eso, cuando José Luis Guarino le pregunta a di Giorgio si no teme verse invadida por el desengaño al visitar el paisaje de chacras de la infancia, la escritora responde: “No. No hay cambios. Pienso ir y mirar... esté como esté, va a vibrar lo mismo en mí a latir de nuevo. Yo no temo esa imposible destrucción” (citado en Garet 84).

Todavía en *Diamelas a Clementina Médici*, a casi medio siglo de la publicación de *Poemas*, el sujeto poético desafiante y ofuscado continúa no sólo con el mismo reclamo sino –sobre todo– con el mismo vigor:

Al ver una hoja de durazno retomé los huertos, aquéllos,
nuestros.

Pero ¿quiénes osaron comprarlos? ¿No se 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?

Las flores rosadas y
doradas.

Apareciendo en ejército a sitiar todos los sitios, como las mil
carillas de la Divinidad tan y tan seguida.

Esa tierra es de Eugenio y Rosa, de Clementina y Pedro, de
Josefa, Ida.

Y de nosotros, los niños de entonces. (LPS 594)

Esta tenaz vehemencia de la voz del yo poético sólo puede aprehenderse en toda su extensión y potencia si se piensa en función de aquello contra lo cual arremete. O, mejor dicho, la dimensión y la persistencia del reclamo exasperado de di Giorgio es directamente proporcional a esa fuerza citadina que atraviesa y jala su escritura derribando para siempre los surcos y sembradíos de aquella otra época. Al ignorar esta cuestión o abordarla sólo superficialmente se desconoce o se malentiende la obra de di Giorgio en tanto tal. En definitiva, cuando esto sucede, se deja el proyecto escriturario de di Giorgio *in media res*, trunco, incompleto, incapaz de explicarse a sí mismo.

Echavarren destaca la uniformidad y la persistencia como características de la escritura de di Giorgio sumamente difíciles de lograr y sostener por tantas décadas de trabajo:

Es notoria en di Giorgio la cohesión, la continuidad del tono, de los procedimientos y el material anecdótico.

Algunos reseñistas se han rebelado contra la consistencia de esta obra. Han acusado a di Giorgio de repetirse. Pero explorar un territorio, el registro de variantes de una manera, puede ser aquí el síntoma perentorio de un poder. (“Marosa di Giorgio: devenir intenso”

6)

A modo de broma ingeniosa, Elvio Gandolfo en la sección titulada “Sobrevuelo” del *Diario de Poesía* insinúa que toda la obra de di Giorgio pareciera haberse escrito de un solo impulso, entre los 15-20 años de la poeta. Y que luego la escritora uruguaya sólo habría ido repartiendo los textos en el tiempo, publicándolos uno a uno, con

leves modificaciones (20). Tanto este comentario –deliberadamente falso– como el pasaje de Echavarren destacan la homogeneidad, la continuidad y la obstinación de una escritura que se niega a renunciar al territorio original de la familia. En la entrevista de Renée Scott de 1985, la escritora uruguaya señala que esta continuidad entre poemarios es tan fuerte –desde su punto de vista– que todas sus publicaciones conforman una especie de novela poemática:

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. 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. (274)

Diez años después, en la entrevista de Osvaldo Aguirre, al hacer referencia a la problemática definición genérica de *LPS*, di Giorgio nuevamente vuelve sobre dicha cuestión y asegura: “–A la vez, casi todos, son relatos. Es una larga historia, una novela. Todos los libros están enramados, enlazados, componen uno solo” (*Diario de Poesía* 15).³² *LPS* revela aquello que la escritura puede lograr cuando está rodeada por el fantasma de la ausencia, del vacío.

I.9. El campo, ese paraíso salvaje

Muchos de los modos de pensar y de representar el campo son formulaciones simbólicas cuyo origen debe buscarse en la ciudad y que, en tanto tales, plantean una visión idealizada del espacio campestre. Una de sus expresiones más importantes es la tradición literaria de la pastoral inaugurada por los poetas bucólicos de Alejandría en el siglo III a.C. y de larga descendencia en la literatura occidental con las *Bucólicas* o *Églogas* de Virgilio y su característica Edad de Oro o el motivo del *beatus ille* horaciano. También la tradición clásica es una de las principales fuentes del imaginario idealizado al que muchas veces recurren escritores y poetas combinando en prados y jardines centauros, Pan, faunos, semidioses, el zagal, la cita, etc.

Otra tradición más cercana en el tiempo, es aquella que ofrece la literatura inglesa en pleno siglo XIX cuando el menguante impacto económico del campo en la economía nacional inglesa se refleja en los diferentes modos en que las ideas culturales relativas al campo se expresan: a) la novela regional, b) la expresión de sentimiento acerca de la tierra y la vegetación natural combinado con un imaginario amoroso y del deseo y c) los recuerdos y relatos de la vida rural ya sea con una inflexión en lo folklórico ya sea con una inflexión en los usos y los abusos de la tierra, en el vínculo con un mundo natural en peligro (Williams 307). El caso inglés merece tenerse en cuenta en la medida que es representativo de una sociedad que se encuentra bajo los efectos recientes de la modernidad tecnológica, capitalista y burguesa.

Al haber vivido trece años en la chacra, di Giorgio no necesita recurrir a ninguna de estas mediaciones simbólicas de la cultura letrada citadina respecto de lo rural. El proyecto de di Giorgio no asume ni idealizaciones heredadas de la Antigüedad ni se hace eco de una conciencia anti-desarrollista a través de la cual se demoniza a la ciudad. Su propuesta estética abreva, en cambio, en la vivencia concreta y directa del mundo rural. En su “Prólogo” a *Misales*, Echavarren justamente hace referencia a esta cuestión y afirma:

Las memorias campesinas interactúan con su vida ciudadana, pero la experiencia de la naturaleza, aprehendida por intuición en el ambiente de la chacra, arroja conocimientos de primera mano, interpretados por un razonamiento fecundo y singular que suele contradecir o poner entre paréntesis los conocimientos recibidos en el medio urbano, vale decir las representaciones que le llegan a través de la comunicación intersubjetiva, no vividas sino mediadas. Di Giorgio maneja información de primera agua. (5)

Por supuesto, en *LPS* hay nostalgia por la chacra familiar perdida para siempre. Sin embargo, esto no lleva a di Giorgio a plantear una visión idealizada del campo; por el contrario, violaciones, asesinatos, canibalismos, crucifixiones, incestos, zoofilias son alguno de los eventos más dramáticos, presentes en esta vasta colección. En *LPS* se combinan las actividades cotidianas y reales llevadas a cabo por los habitantes de cualquier chacra uruguaya de la primera mitad del siglo XX junto con otros eventos insólitos fruto de la imaginación más libérrima.

Por otra parte, *LPS* no habla del tradicional vínculo de la pérdida del territorio con la etapa de la infancia, en el que se reconoce a esta última en tanto sinónimo de felicidad, inocencia, seguridad y paz (Williams 185). La convención literaria de proyectar estos estados y sentimientos sobre el paisaje y esa porción del pasado no se respeta en la escritura de di Giorgio. En este sentido, por ejemplo, el sujeto poético no tiene pudor alguno en reconocer ese costado también oscuro de los primeros años: “Recuerdo la terrible infancia” (*LPS* 18/380). No todas las referencias a la chacra de antaño están saturadas de angustia y miedo, pero sí es importante subrayar que di Giorgio se aparta de toda representación idílica de la infancia y de dicho escenario rural. La escritura de *LPS* se esfuerza por recorrer todos los espectros posibles, incluso asumiendo contradicciones: “Todo está esplendente y solitario, protegido, desamparado. Toda está como nunca y como siempre” (*LPS* 27/322).

“Apenas rozado el umbral de la adolescencia, Dios me quitó el bosque” (*LPS* 10), asegura di Giorgio en el prólogo “Señales mías” a la primera edición de *Druida*. Al radicarse la familia en la ciudad, la escritora uruguaya se ve forzada a dejar atrás la querida tierra de los primeros años. Es, si se quiere, expulsada de este paraíso, que puede considerarse así por el sólo hecho de haber sido vivido en la infancia. Se trata de un paraíso donde todo permanece inmutable, más allá del paso del tiempo porque, como afirma di Giorgio, “[...] va a vibrar lo mismo en mí y a latir de nuevo” (citado en Garet 84). Cuando el sujeto poético hace referencia al terruño natal asegura: “[e]l campo es enorme y todo abierto; pero yo no encuentro ninguna puerta” (*LPS* 109/235). ¿A qué puerta está di Giorgio haciendo referencia? ¿Es acaso la puerta de entrada o la puerta de salida? Ambas, tal vez. Porque, por un lado, la escritora ha sido

expulsada de dicho territorio y, por eso, pretende una y otra vez regresar a él. Sin embargo, por otro, di Giorgio jamás ha salido de él: “Pero, de una cosa estaba bien segura; jamás iba a dar un solo paso más allá de la propiedad familiar” (*LPS* 6/165). Entonces, la imagen tradicional del paraíso con puerta de salida se transforma, en el caso particular de di Giorgio, en un paraíso sin puertas ni de entrada ni de salida a pesar de que ese campo abierto ofrece puertas de todo tipo por doquier.

La expulsión del paraíso implica siempre un re-planteo de la relación naturaleza-ser humano. Desde un punto de vista mitológico, la tensión entre naturaleza-hombre se disipa ya sea a través de la melancolía ya sea vía la metamorfosis. Con el Cristianismo, en cambio, resulta inadmisibile cualquier tipo de resolución de dicho vínculo; es decir, existe una oposición insalvable entre naturaleza-hombre. Únicamente Cristo puede redimir al ser humano del pecado original, pero solamente una vez muerto. El cuerpo se convierte en el peor enemigo del alma. Dos son entonces las opciones: o bien la naturaleza vence al alma o bien es ésta la que se impone a la naturaleza. Toda posibilidad de conciliación desaparece, se esfuma; la superación de este abismo entre ambos términos se vuelve impensable. Sólo hasta el siglo XIX los románticos, especialmente los alemanes, se aventuran a superar esta brecha entre naturaleza-ser humano. Escritores como Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Clemens Brentano, , Adalbert von Chamisso, Friederich Heinrich Karl –más conocido como Barón de la Motte Fouqué– reconocen esta naturaleza en tanto cruel, terrible y, sin embargo, consideran que el ser humano puede identificarse con ésta a través del amor y de una fidelidad total hacia ella. De esa manera, se puede obviar el pecado original que instaura esta separación, esta ruptura.

A su manera, di Giorgio se filia a esta tradición de los románticos alemanes aceptando esa naturaleza tal cual se le ofrece, con todos sus visos de crueldad y ferocidad: “Así me enfrenté al jabalí. Era feo bellissimo. O no sé si lo miré. Un remolino de cuernos. Su bramido atravesó las nubes blancas que volaban lejos. Quedé rígida. Tal fue el terror que me volví muñeca. Mas, él no se atrevió, se humilló, se volvía con el oscuro trote, y había como un relámpago y un trueno” (*LPS* 17/335). En su “Prólogo”, Echavarren también señala este aspecto: “No obstante su feliz suficiencia, su autonomía, el universo de di Giorgio es un teatro de la crueldad” (8). La escritora uruguaya enriquece esta tradición no sólo con su doble visión, de infancia y de madurez, sino también con esta otredad que su escritura asume y explora en toda profundidad.

En el momento de la escritura, el paisaje de antaño siempre es convocado por di Giorgio como el punto de partida disparador de todo su orbe rural, que debe ser llevado hasta sus límites más recónditos, donde se desborda la imaginación, en seres y situaciones paradójicas, contradictorias, violentas, absurdas, caóticas. El campo y la vida familiar en dicho espacio se ofrecen directamente a la poeta, sin despojarse de nada, sin buscar idealizaciones de ningún tipo. “La casa está abierta y deshabitada. Y sabe que alguien la está mirando desde afuera” (*LPS* 250). Los chispazos del recuerdo no siguen su dirección natural; más bien, alteran su curso para bailar, retorcerse y estallar en el aire. Delinean –en ese cielo chacarero– el camino a recorrer por las ficciones y dejan estelas imposibles de olvidar.

I.10. Luciérnagas en el jardín

“Al comenzar el segundo año del liceo fuimos a la ciudad, a Salto; y todo apareció de golpe, transfigurado, encendido” (*Diario de Poesía* 14). El episodio podría calificarse de epifánico. Di Giorgio comprueba que el escenario del campo se ha visto eclipsado definitivamente por la ciudad justo cuando su familia se ve obligada a radicarse en la ciudad de Salto.

El espacio de la chacra natal aparece como si estuviera asaltado por luces de neón, convocando o invitando siempre al *shock*. Con esta respuesta, di Giorgio insinúa ya dos estrategias no sólo claves para la poética de *LPS* sino también recurrentes durante un período de cinco décadas: encender o iluminar ese mundo rural de las chacras y, al mismo tiempo, volverlo la matriz de incesantes *shocks*. Si la ciudad de Salto es el único destino para la familia di Giorgio-Médici a fines de la década del cuarenta, la escritura de *LPS* buscará provocar, en catorce poemarios, una y otra vez, otro salto: el “salto” de la chacra de antaño, la irrupción luminosa y la restitución plena de un territorio rescatado del olvido.

El brillo y la luminosidad con la cual di Giorgio reviste la producción de las chacras y de los jardines no se limita a este dominio. Por el contrario, todo el recuerdo del paisaje familiar irrumpe en la escritura de di Giorgio centelleante, resplandeciente, colmado de luz: “Ese rosado, oro de la tarde, último. Me hace recordar de ‘El Recuerdo’, la casa que, cuando niña, mamá y yo, veíamos desde lejos, a la caída de cada tarde, cuando el sol la prendía como a una lámpara o un cristal. Mamá: –Es ‘El Recuerdo’. Y en mí se ahondaba una nostalgia por cosas que aún no había perdido ni tenido” (*LPS* 114/ 237). Este recuerdo deseado, o forjado en la

ficción, contrasta notablemente con el recuerdo testimonial de la autora teñido de matices oscuros, sombríos: “Hasta los trece años viví ahí, ése 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. Las otras chacras eran más claras, ésta era muy apartada” (Scott 272).

En la escritura de di Giorgio, ese oro del mercado visitado por Edda o los fulgores de la fortuna que el joven cazador busca depositar en esa ciudad fascinante son, en cambio, absorbidos por el entorno del sujeto poético. “Está en llamas el jardín natal” reza el título del poemario de 1971. Di Giorgio repite esta aseveración en el poema 5 de dicha colección homónima (*LPS* 5/167). No es casualidad entonces que este poemario con un título tan categórico y tan sugerente se inaugure con una lección importantísima del abuelo al sujeto poético, brindada en medio del jardín de la chacra del primero: cómo opacar el brillo de la moneda, cómo neutralizar la amenaza de la hipoteca que pende sobre la chacra. Porque, en este sentido, cabe recordar que el dinero, en efecto, es “el nivelador más pavoroso” (Simmel 252). Al anular las diferencias existentes entre las cosas, las uniformiza. Al buscar siempre aquello que tienen en común las cosas –su valor de cambio–, el dinero ataca la especificidad de los objetos, se apodera de su núcleo más exclusivo y lo cancela volviendo dicho objeto intercambiable con cualquier otro.

El abuelo lanza la moneda al aire, haciéndola brillar por última vez antes de que se convierta en caramelo y, luego, en vara. El brillo de la moneda es así eclipsado por completo, hasta el punto de transformarse en un objeto muy diferente. Parece que

di Giorgio no quiere dejar indicio alguno de su aparición en medio del jardín de los abuelos.

Si “está en llamas el jardín natal” no es solamente porque el avance de la ciudad y su relación comercial con el campo se haya convertido en una hipoteca imposible de saldar, sino porque en *LPS* di Giorgio se da a la tarea de contrarrestar ese triunfo dorado y definitivo del espacio urbano. Para esto, la poeta uruguaya decide volver ese campo entrañable de la infancia en un escenario encendido, prendido, luminoso: “Y, a lo lejos, la casa, recta, alta, misteriosa; con todas las luces como para un baile; hasta el alba, arderá” (*LPS* 21/318). Aunque el sujeto poético sepa, por supuesto, que esa casa remota se encuentra “[s]in ninguna luz como en la guerra” (*LPS* 21/318).

En el poema 5 de la sección “Mesas de esmeralda” del poemario homónimo, di Giorgio esboza una explicación escueta acerca del brillo de unas mariposas muertas servidas como manjar exótico: “[...] pues, las mariposas, al querer ser tomadas, se iban lejos; no corrían ni volaban, estaban muertas, pero aparecían lejos y brillando con intensidad, como haciendo hincapié. Enfrentaban con su celestial, singular muerte” (*LPS* 5/345). ¿Acaso entonces esta luminosidad que di Giorgio infunde, sobre todo en el paisaje rural, puede entenderse en tanto énfasis, en tanto necesidad vehemente de destacarlo una y otra vez a lo largo de todo *LPS*? En este sentido, si “[d]esde comienzos del siglo XIX la iluminación de gas se había utilizado para causar efecto y por un afán de exhibición tanto como por utilidad [...]” (Williams 285), ¿puede pensarse este encenderse del campo también en tanto práctica de despliegue y de ostentación que tiene como objeto el medio rural? ¿Es esta una

manera singular de poner de relieve este escenario rural ya desaparecido, de rescatarlo del olvido en que ha caído producto de este predominio citadino?

Las mariposas al fulgir no solamente se señalan a sí mismas sino –sobre todo– desdican o cuestionan su condición de muertas, paradójicamente, desde su muerte misma. Por eso, la incandescencia de estas mariposas puede pensarse como una respuesta, una reacción que pone de manifiesto una voluntad expresa de no dejarse apresar, de no dejarse deglutir; incluso, desde la ironía de saberse destinadas a eso. En este sentido, si se traslada esta reflexión a un contexto mayor como el conjunto de *LPS*, la iluminación con la cual di Giorgio salpica el paisaje rural es una manera de permitir que éste llame la atención sobre sí mismo. Es un intento de secuestrar la mirada del otro y dirigirla hacia allí, hacia ese borbotón de chispas cuyo punto de arranque es siempre el escenario familiar ya perdido.

Di Giorgio se propone así destacar la riqueza de ese universo rural haciendo sobresalir luminosamente –si se quiere– cada uno de sus infinitos componentes.

En consecuencia, si ese brillo de la moneda proveniente del espacio urbano es lo que atenta contra la persistencia de las chacras y huertas de los primeros años, la estrategia de di Giorgio consiste en crearle una competencia brillante y omnipresente en el mismísimo seno de *LPS*. No son casuales las casi trescientas referencias al paisaje rural, en sus catorce poemarios, en las que dicho paisaje ostenta esa singular luminosidad. Los fulgores con los que la poeta uruguaya satura dicho escenario ponen de manifiesto una escritura devota a probar su perduración, su eternidad: “Manaba azúcar de continuo [de la diamela], tules vivos como almas, / almendras como huevos

de paloma, / y un polvo finísimo y brillante, / que volvía, inmortales, a las cosas” (*LPS* 35/197).

Por otra parte, esta decisión de di Giorgio de destacar cada uno de los infinitos componentes del mundo rural contradice la actitud *blasé* o de indolencia característica del habitante de la gran ciudad (Simmel 252). En este sentido, la escritura de *LPS* se presenta como un intento continuo de subvertir esta indolencia. Di Giorgio se empeña obstinadamente en llevar la mirada del lector hasta ese rincón perdido de la chacra donde las azucenas –súbitamente, o de pronto, al estilo marosiano– nacen desplegando esa blancura fascinante.

Las irrupciones luminosas en el paisaje de antaño se convierten en un rasgo característico del estilo de di Giorgio que acompaña su escritura por un período de cincuenta años. No se trata de un fulgor aislado, perdido en esa inacabable chacra. Poemario tras poemario, se ratifica y consolida una escritura horadada por repentinas fugas de luz y de brillo que envuelven en un halo irradiante aquello que se despliega en el cuerpo del texto.

Esta luminosidad infundida en *LPS* no conoce limitantes de ningún tipo; es decir, puede afectar tanto a una verdura, a un animal, como a una persona. Todo aquello que participa de este universo puede repentinamente iluminarse. Nada se excluye, todo puede arder. Desde esta multiplicidad en llamas se constituye una totalidad, un campo encendido. Cada elemento tocado por el fulgor de la escritura de di Giorgio opera a modo de una luciérnaga: “La violeta silvestre brilla, aquí y allá; se prende y apaga como si en vez de flor fuera luciérnaga” (*LPS* 9/375).

Dentro del marco ficcional general del poema, estas irradiaciones urden otra trama circunscrita a dichos objetos; cuentan otra historia que los tiene por protagonistas principales: narran su propia existencia, son una celebración esplendorosa de sí mismos. Los diferentes componentes del orbe rural de *LPS*, sean del orden que sean, son señalados y postulados, son repuestos en la práctica escrituraria en toda su singularidad y especificidad. El fulgor irradiante separa al objeto de ese entorno siempre colmado y lo devuelve único, aislado, rebosante. A su manera, duplican el destino de la chacra, repiten su misma historia, una y otra vez, de manera incesante. Di Giorgio recupera cada uno de estos componentes del mundo rural porque ya no existen en tanto tales, porque han desaparecido conjuntamente con la chacra.

Los pasajes luminosos de *LPS* constituyen una colección comprometida con restituir, una por una, las piezas de ese rompecabezas rural de chacras y quintas ahora ya imposible de reconstruir. Cada una de estas franjas centellantes de escritura se ofrece en *LPS* sólo como espectáculo para los sentidos.

Estas irrupciones centellantes interrumpen la trama narrativa para señalar y destacar aquello sobre lo cual recaen, ofreciéndolo en toda su plenitud y en todo su potencial. Operan a modo de ese rayo de la tormenta que vuelve esa gallina común y corriente en una criatura extraordinaria, completamente transfigurada:

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.

Como pudo la gallina partió de la luz. Ya parda y gris, comadreja casi, huía terriblemente aterrorizada de volver a quedar en el punto de luz de la tormenta. (*LPS* 468)

Cada objeto se vuelve una versión saturada e hiperbólica de sí mismo, tal como estas luciérnagas que se proclaman a sí mismas como manifestación de la grandeza divina: “La constelación de luciérnagas también se prendió. [...] Sobre todo, hacia el sur, las luciérnagas ardían rojas, azules, grandes, verdes; parecían almas que viviesen a gritos, a sobresaltos, rabiosamente, la gloria de Dios” (*LPS* 12/83). El campo saturado de luces intermitentes rebosa de mismidad, toma cuerpo en medio de esa oscuridad a la cual ha sido sentenciado; se configura y postula, desafiando esas sombras de la nada que todo esfuman. Al hacerlo, hace visible esa presencia divina y la despliega cual ribete tornasolado por el claro de luna. En ese instante, se cumple aquello avizorado incluso en los sueños: “Después soñé que habían florecido todas las yucas, que se les encendían las velas, los candelabros, como para una gran capilla ardiente” (*LPS* 10/78). La escritura de di Giorgio hace de este inolvidable campo tierras sagradas en las cuales es posible observar titilar las chispas de la magnificencia de Dios. La naturaleza de Salto recordada y recreada se convierte en templo encendido, fulgurante. A veces el sujeto poético y sus compañeros buscan intensificar la experiencia valiéndose de oscuros lentes:

[...] que usamos siempre, color plata, oro, guinda, y a través de los cuales, es más intensa y grave,

la luz de Dios. (LPS 26/321)

Cuando el resplandor de Dios irrumpe es necesario darle el debido espacio. Todo, por eso, se hace a un lado, se vuelve periférico, incluso aquello que se venía narrando. La irradiación celestial no sólo se inscribe en el centro del poema en prosa, sino también simultáneamente se propone como punto neurálgico del relato mismo. El resplandor de Dios moviliza hasta una montaña de palabras a los mismísimos márgenes de la página.

“Soy una protagonista en llamas. Lo que toco, lo que transito, cae en cenizas y, de inmediato, reaparece multiplicado y potenciado” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 33), afirma la escritora en una entrevista de 1982. Todo aquello que cae en la trampa de la palabra de di Giorgio se pulveriza para renacer convertido en otro, como el ave fénix. La escritura es una fantástica máquina incendiaria empeñada en hacer desaparecer ese paisaje rural tal cual se lo conoce para hacerlo resucitar flameante, colorido y purificado en otro: “[...] y algún arco iris errabundo y ardiente, quemaba las cosas, las embellecía demasiado, asaba la frente de los robles, a las nueces las irisaba, las doraba, las plateaba; por dentro las volvía de oro puro y de cristal” (LPS 21/123). Aquello rozado por la luz arde y se purifica, se desgasta. Entonces, el pasado recreado se salva del olvido irrumpiendo incluso más centellante que en aquel entonces: “Pasan los años, y cada vez, viene más cerca, y más brillante, la tarde los abanicos de colores” (LPS 246). Para di Giorgio, la quinta de antaño desencadena un *nostos* abrasador que –paradójicamente– nunca termina de regresar del todo: “Volvía a mi antiguo y escondido mundo en llamas” (LPS 15/170).

Los rayos de luz, al revestir el objeto, le insuflan un estado de concentración y de intensidad total de modo tal que les resulta imposible pasar desapercibidos: “Las cosas se hacían más próximas y exaltadas. [...] Pero, se encendían y se acercaban, con más furia, el tenedor y los cuchillos” (*LPS* 304). Es interesante el modo en que se ofrece dicha luminosidad, colmada de cólera, de ira. O sea la postulación y restitución de estos objetos se hace con tanta fuerza que el fulgor los rebosa. De este modo, la manera rabiosa o ensañada por medio de la cual se exhibe el brillo pone de manifiesto la intensidad que reclaman esos objetos recuperados del olvido. Y, simultáneamente, el poder de la embestida que los ha borrado y relegado al país de los recuerdos. “Brillaban con furia, con desesperación” (*LPS* 261) o “[l]as estrellas se encendieron con furia, con locura” (*LPS* 30/323) asegura el sujeto poético. En su artículo “Marosa di Giorgio: devenir intenso”, Echavarren también destaca este punto:

La furia subraya la intensidad de la experiencia, cercana a un tope irresistible, y la desesperación sugiere una gratuidad insignificante. A pesar de ser intensos (furios) esos brillos no alcanzan a decir nada: lo único que pueden hacer es brillar en la inminencia de una revelación que no ocurre. El brillo implica una profecía que no llega como significado, no llega a tener significado. (8)

O, más bien, se trata de una profecía cuyo único significado es la intensidad de ese brillo que envuelve el paisaje rural. Di Giorgio no se propone ir más allá de ese halo esplendoroso; es en ese reverberar luminoso del orbe de la chacra donde su escritura se funda y se vuelve productiva. Los textos de di Giorgio anulan el potencial de proyección y de anticipación que toda revelación conlleva; en cambio, esa aceleración

vertiginosa –característica de la intensidad– es absorbida por los rayos de luz que transitan las superficies de los cuerpos. Muchos de los poemas en prosa lanzan así una revelación que luego se retrae, se vuelve sobre sí misma y se adensa en esa velocidad propia de la intensidad. Porque, como reconoce Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968), “[l]a razón de lo sensible, la condición de lo que aparece, no es el espacio y el tiempo, sino lo Desigual en sí, la disparidad tal como se comprende y determina en la diferencia de intensidad, en la intensidad como diferencia” (334). Los rayos de luz se vuelven corpúsculos afiebrados, que chocan entre sí, para generar nuevas chispas que redoblan el impacto centellante. Las palabras y las cosas se someten a una vorágine luminosa de modo tal que “[...] el resultado del poema es un misterio con resplandores. Es decir, un misterio a medias” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 78).

Para Echavarren, esta intensidad con la cual di Giorgio inviste ese paisaje rural se relaciona con un exceso de atención, con la facultad de observar detenidamente y hacer irrumpir la imaginación allí donde los ojos se detienen. Afirma di Giorgio respecto de esta capacidad: “Sí, tengo siempre, como cosa permanente, una inquietud que me lleva a registrar todo lo que pasa. Siempre ansiosa –no me sale otra palabra–, siempre esperando que eso transcurra. Siento que estoy constantemente más acelerada que los antecesores. Hay dentro de mí un tic tac perenne, un alerta constante. Algo que nunca duerme” (*No develarás el misterio* 106). Esta atención exacerbada se convierte en el umbral donde florecen los sentidos y una catarata insólita de imágenes de todo tipo. Como afirma Echavarren, “di Giorgio usa sus sentidos como los instrumentos de un virtuoso. No se trata de un instrumento,

sino de muchos. Se trata de nombrar lo que ocurre en el instante, las destilaciones de energía que transfiguran todo” (“Marosa di Giorgio: devenir intenso” 18).

Dado la omnipresencia de estos fulgores, en muchos de los poemas el final es secuestrado por la escena de la espera. “Espera constante: ocurren hechos que no terminan de entregar su secreto y el testigo, o quien experimenta un pronombre personal que transita un borde roto de experiencias anómalas por lo común no puede hacer nada con respecto a las experiencias o fenómenos, ni huir de ellos ni detenerlos o modificarlos” (Echavarren, “Marosa di Giorgio: devenir intenso” 8). Un número importante de veces esta espera se vincula con la escena amorosa. Otras veces, no. “Y yo, allí, de pie, inmóvil, en el umbral, esperando no sé qué, que algo cayese del cielo, está en llamas el jardín natal” (*LPS* 5/164). Para di Giorgio, cuya ocupación predilecta era contemplar la Creación (*No develarás el misterio* 161), la espera le devuelve, cual regalo imprevisto, ese paisaje rural encendido e intenso. El jardín natal arde en una constelación de fuegos artificiales siempre prontos a explotar. Por otra parte, la espera delimita y define la escena de escritura misma: “Soy una princesa desnuda y descalza, una monja un poco gitana, esperando que le caiga, desde el cielo, algo a las manos. Algo, como ser, una vara de gladiolo, una rata. No necesito más” (*Diario de Poesía* 14). El poema de hoy es esa rosa que cayó, hace un instante, del cielo, mientras la escritora pacientemente se daba a su espera (di Giorgio, *No develarás el misterio* 21).

Cada luz que se prende y se apaga, poema tras poema, delinea y circunscribe una experiencia de la discontinuidad, de la fragmentación. “Las luciérnagas, rompían a cada segundo el aire inmortal” (*LPS* 11/167). La intermitencia de estos bichitos de

luz se sobreimprime a esa eternidad de la noche oscura y, al hacerlo, pone de manifiesto su carácter transitorio, fugaz, efímero. Al contrastar con ese fondo oscuro, sempiterno, este concierto de luces cuestiona dicha continuidad, la horada una y otra vez, saturándola de destellos momentáneos. Toda pretensión de eternidad queda cancelada o burlada con ese encenderse y apagarse incesantes, incluso ese persistente deseo de volver la chacra duradera en el tiempo. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que lo absurdo –siéndole fiel al vocabulario marosiano– brilla hasta el hartazgo en su propio proyecto. Pero, también, todo lo contrario; es decir, que el hartazgo de ese absurdo –paradójicamente– hace brillar e irradiar ese territorio perdido, volviéndolo así imperecedero en su práctica escrituraria. “La pequeña luz del insecto parece ser lopreciado, lo valorable, en un mundo de oscuridad, donde los elementos –plantas, animales– reaparecen con un nuevo brillo. La escritura realiza así un trabajo de desvelamiento o descubrimiento [...]” (Hamed 82).

En su particular manera, la escritora uruguaya coloca allí, en el seno del paisaje rural, la experiencia propia de la gran ciudad, a los fines de traicionarla. Porque, como bien señala en la entrevista de Mario Delgado Aparáin, “[e]l presente es así, para todos nosotros el presente corre continuamente hacia el pasado” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 44). Al sujeto poético siempre pareciera imponérsele un presente de enunciación que ya es un pasado pasadísimo a la hora de la escritura: “Ah, entonces, entendía. Yo era de ayer, no de hoy” (*LPS* 4/ 345). En definitiva, la pertenencia a esa zona rural determina una temporalidad congelada en el tiempo:

Cuando nací me encontré con eso: El Coche. En plena edad de los automóviles y los aviones, él estaba allí, largo y negro, y tirado por caballos; tenía lámparas, papá era el auriga, y nosotras, mi hermana y yo, Nidia y yo, viajábamos, tan naturalmente, por arriba de los jardines encantados, donde nacían arvejas con antenas y luciérnagas comestibles. (*LPS* 110/235)

Sin embargo, di Giorgio no se conforma solamente con esto: en otro poema, las hermanas terminan unciendo una liebre al coche, sustituyendo a los caballos. Por eso, cuando una experiencia urbana irrumpe en el corazón de *LPS* siempre se falsea con el propósito de responder al principio mayor subyacente a esta vastísima colección: la celebración y perpetuación del mundo de las chacras y quintas de la infancia.

Estas irrupciones luminosas o abriantadas interrumpen aquello narrado por el poema en prosa para plantear un determinado encenderse imprevisto por la trama de la historia. Introducen una fisura en el cuerpo textual que llama la atención sobre sí y que lleva ese objeto –al volverlo incandescente– a un primer plano narrativo: “Casi no dieron paso las telarañas y su deslumbrante poderío. Todas las cosas centelleaban. Parecía que nunca iba a volver la noche” (*LPS* 9/80).

Por eso, estas iluminaciones o brillos infundidos sobre el paisaje natal pueden pensarse en tanto correlatos perfectos de los *shocks* presentes a lo largo de todo *LPS*. Los *shocks* son inducidos por determinados componentes de ese mundo chacarero, obnubilando por completo al yo poético; despliegan y condensan siempre el momento preciso en el cual la atención del sujeto lírico es raptada por algo perteneciente a ese orbe rural. A su manera, remiten siempre a ese objeto que los ha suscitado, lo señalan.

Las franjas luminosas que tiñen la escritura de di Giorgio operan del mismo modo al constituir un reclamo concreto a fijar la mirada en ese destello del paisaje: “Yo, de entre las frutas, perseguí la ciruela; digo, por su curva de corazón, y el color a uva y a violeta, a clavel y café, había otras, amarillas como el sol; bajo la cutícula tirante, estaban los licores y un topacio. Centelleaban. La gente se confundía, y en vez de ‘el árbol de las ciruelas’, decía ‘el árbol de las estrellas’” (LPS 17/402). Las luces y los brillos inscriben y despliegan gráficamente aquello que los *shocks* directamente narran. Constituyen así el envés y el revés de una misma estrategia adoptada por di Giorgio: tanto los brillos de la moneda proveniente del mercado citadino como el *shock*, característico del espacio urbano, invierten su dirección para proyectarse sobre ese paisaje rural perdido años atrás. En muchas oportunidades se solapan coincidiendo en el cuerpo del poema.

A diferencia de ese avance económico urbano que ha terminado eclipsando todo fulgor posible en el campo, di Giorgio –en cambio– arroja una avalancha de luces y brillos sobre este querido escenario a modo de letrero luminoso indicador en plena ciudad: “Las luciérnagas prendieron fuego el campo y no lograron quemarlo, nunca” (LPS 297). Con estas luces pasajeras, momentáneas, transitorias, di Giorgio sabe que esa chacra reconstruida en la práctica escrituraria no corre peligro alguno. La irradiante amenaza económica de la hipoteca ha sido obturada y, como contrapartida, todo un campo se ha prendido, titilante, desafiante en la escritura de la hija de una familia chacarera.

Muy distinta es, por ejemplo, la situación de sus vecinos los Savio, lo cual hace inevitable el reclamo proferido en el poema 7 de la sección “El mar de Amelia”

de *Mesa de esmeralda*: “No dejes que quemen la quinta de Savio, que le prendan fuego en esta víspera de Año Nuevo, cuando suenan las campanas de debajo de la tierra y fosforecen los años” (*LPS* 7/308). Por eso, esta iluminación del campo natal, desperdigada acá y allá, una y otra vez, incesantemente, constituye una forma de proteger dicha tierra tan querida. Justamente, en un poema de *Diamelas a Clementina Médici*, el sujeto poético reconoce que se encuentra “[c]on un bicho de luz como escudo” (*LPS* 634) esperando a sus tías ya fallecidas.

Pero, también, esta intermitencia de luces se presenta como un fenómeno imposible de ser captado por las demás personas: “Me estaba reservado lo que a nadie. ‘Voy a ver brillar los bichos’” (*LPS* 259). Este carácter exclusivo pone de manifiesto una subjetividad diferente, elegida para completar dicha tarea, ya que reúne las características que esa labor exige. Aunque se intente por múltiples vías desligarla de dicha responsabilidad, el mismísimo paisaje vuelve a coronarla con su titilante diadema de luciérnagas:

Me llamaron en la oscuridad para sacarme las luciérnagas. Se me habían enredado en el pelo, en las orejas, en los dedos y en el ruedo. Mamá prosiguió sentada, y yo de pie a su lado, y con una mano que parecía pinza de porcelana me quitó los insectos celestiales y los puso en un geranio.

Dijo: –No tornes al jardín. Ve adentro. Obedecí, pero en puntas de pie, volví a la ventana, y al instante, ya tenía otra guía de luciérnagas. Me acosté y me dormí, abriantada y asustada. (*LPS* 23/337)

Como sucede con los *shocks*, el yo lírico es atrapado por esos fulgores, por esos rayos; o, mejor dicho, se trata de un sujeto que se deja secuestrar, que está dispuesto a detenerse ante aquel espectáculo luminoso que se despliega frente a él. “La luz no pedía nada. Pero, no podía irme” (*LPS* 251). Nada hay que hacer con dichas irradiaciones, basta percibir las y reconocer aquello sobre lo cual se posan. Así, esta iluminación del campo es una forma más con la cual di Giorgio destaca y explora de nuevo el vínculo entre el sujeto poético y ese universo rural que resulta imposible ignorar. El carácter claustrofóbico de *LPS* no solamente proviene de este entorno chacarero aparentemente preeminente y homogéneo, sino también de esa relación especial forjada por el yo lírico con su paisaje natal. Las luces, los brillos, los *shocks* capturan al sujeto a tal punto que ya no hay forma de regresar. La escritura de *LPS* abunda incesantemente en este secuestro del yo lírico motivado por el paisaje rural.

La práctica escrituraria de di Giorgio en *LPS* también busca reflejar estas irradiaciones: “Dijo mi madre: ¿No te olvidaste de la Quinta? Y a su conjuro me volví chiquita. Subieron espárragos color rosa, celestes y amarillos, como lápices de una escritura amada y desconocida, y al cortarlos, escribí con ellos, por todas partes, palabras, números, letras, que daban un fulgor de perlas y de perlas preciosas” (*LPS* 6/373). Di Giorgio invierte nuevamente la dirección del proceso; al proponer que la luminosidad de su escritura sea el origen de estos espárragos convertidos en arcoíris. Como si intentara ocultar esa dispersión de luces y brillos que realiza su escritura. Sin embargo, en el resto de este poema 6, escribir con este lápiz mágico insufla actividad en el campo: caen murciélagos, las gatas ponen huevos y la hermana junto con las

primas vuelan. La contigüidad de las acciones narradas las hace parecer disparadas por esta escritura encendida.

En el poema inaugural de *Magnolia* di Giorgio introduce una curiosa escena de lectura. Primero, hace referencia a una muchacha que escribe “[...] poemas enervantes y dulces, con gusto a durazno y a hueso y sangre de ave” (*LPS* 1/111); para luego completar este cuadro con los poemas escapándose por la ventana y brillando en el momento antes de convertirse en material de lectura para un singular grupo de seres: “A veces, entraban las nubes, el viento de abril, y se los llevaban [a los poemas]; y allá en el aire ellos resplandecían; entonces, se amontonaban gozosos a leerlos, las mariposas y los santos” (*LPS* 1/111).

I.11. De pronto, nacieron las azucenas

Para di Giorgio el acto mismo de escribir se encuentra íntimamente imbricado en una especie de conmoción que la embarga cuando se enfrenta al espectáculo de la chacra familiar. Di Giorgio traza un paralelismo entre su vivencia concreta y el *shock*³³ experimentado por el sujeto poético a lo largo de un período de un poco más de cincuenta años de producción: “La naturaleza era para mí la gran palabra. Digo la creación, o Dios, la matriz de donde salta todo. Yo la vi manando, dando y administrando cosas. *Quería traducir en mi escritura lo que me conmovía*. Todo lo silvestre: los limoneros, la Virgen, el ámbito de mi casa. Lo quería sin proponérmelo, sin darme cuenta” (*Diario de Poesía* 14, énfasis mío).

En la entrevista de 1996 que le hizo Osvaldo Aguirre para *Diario de Poesía*, la escritora uruguaya, al explicar su singular mirada estética, nuevamente hizo

referencia a una especie de conmoción, perturbación sufrida a los cuatro años de edad que la dejó como testigo clave de todo cuanto acontecía alrededor suyo:

–Dijiste que tu destino de poeta fue, incluso, anunciado en la infancia.

¿Cómo ocurrió eso?

–Lo que me decían los ángeles. Pero no quiero ni debo explicar. Hablaban en la galería y no, del todo, en ella; con un ala al resguardo y otra afuera. Como los de Fra Angelico. Hasta los cuatro años fui, me parece, como todo el mundo. Pero ahí sufrí una perturbación; quedé como una testigo, sensible y ardiente, de todas las cosas. Mi protagonismo era como testigo: las cosas pasaban, yo las miraba en profundidad, con una atención extrema, y dolorosa. Quedé expectante.

–¿Hubo alguna experiencia concreta que provocara esa “perturbación”?

–No... Un día en el jardín, de pronto, me emparenté con la magnolia. Como ella eché unos ojos grandes, blancos, negros, nerviosos, fijos.

(Diario de Poesía 14)

Porque sí, de la nada, súbitamente, la escritora se vuelve una entidad muy parecida a esta flor. Como muchas veces sucede en el orbe marosiano, no hay razón o motivo aparentes para que esto acaezca. La expresión adverbial “de pronto”, repetida a lo largo de toda la vasta obra de la escritora uruguaya, revela ese carácter azaroso o fortuito de los acontecimientos. De la nada irrumpen, tomando –la mayoría de las veces– por sorpresa al mismo sujeto poético.

Esta acción de emparentarse con la magnolia pone en escena cómo la escritura de di Giorgio asume una perspectiva otra de ese mundo rural. Flores, animales, verduras, objetos, familiares son todos observados desde otra posición, desde otras coordenadas, desde otro aparato perceptivo. Se trata entonces de capturar otro modo de percepción –periférico si se quiere– y de ponerlo en funcionamiento allí en medio de la chacra y del jardín. Pero, por sobre todo, se trata de descubrir que todo ese mundo de antaño se vuelve otro, nuevo, diferente, singular al sustentarse a partir de estas otras miradas. Y, al mismo tiempo, di Giorgio propone que es necesario devenir, convertirse en parte de ese mundo para dar cuenta del mismo cabalmente. Explorar la otredad significa estar dispuesto a darse de cuerpo entero.

Para esta misión encomendada a y asumida por di Giorgio de llevar cuenta de todo aquello que participa de ese mundo rural de maravillas cotidianas, el rol de testigo es clave: “Yo todo lo miro, lo escudriño, desde un hueco de la pared, desde las ramas, recorro los senderillos del huerto junto a los melones de ámbar, a las sandías negras con los gladiolos dentro, junto al rebaño de los hongos, pasan los ladrones [...]” (*LPS* 27/154).

Ahora bien, ese entorno rural se abalanza sobre di Giorgio y se convierte en irrupción plena que la captura y la somete a su sempiterno hechizo: “Yo sigo inmóvil, hipnotizada, como si me hubieran cazado, o casado, o matado” (*LPS* 448). Por eso, la escritora afirma que “[n]o puedo sacar la mirada de ahí; siguen apareciendo cosas. [...] Las cosas siguen saliendo, vuelven, vuelven, ¿por qué las voy a desechar? Sería como matar algo” (*Diario de Poesía* 15). Y así se vuelve inevitable el hacer hincapié en la importancia de mantener “[...] una mirada fija, intensa, sobre un determinado

paraje. De lo mismo, comienzan a saltar flores brillantes, extraordinarias” (Scott 274).³⁴

En *LPS*, el *shock* no se presenta como caso aislado y particular; no es una excepción dentro de la colección de poemarios. Por el contrario, este estado de *shock* es una constante que atraviesa la escritura de di Giorgio condensando la peculiar relación del sujeto poético con su entorno. “La huerta me amenazó, se caía sobre mí” (*LPS* 97/229). El yo lírico ha sido secuestrado, arrebatado por ese encanto, por ese hechizo irresistible de las chacras y quintas de antaño. La imposibilidad de salirse, de evadirse del *shock* por parte de la voz poética o, en otras palabras, su persistente recurrencia pone de relieve la trascendencia de esta experiencia:

Hay una hortensia en la habitación. No sé si nació, sola, en el florero, o vino de un baile. Es redonda, rotunda, absurda. Es de color rosa oscuro, como de luna, como de sol. No se le cae un coral ni una uva. Es como un amor fijo, sin rumbo, un amor a nadie, que no tuviera destinatario, que se empecinara en acrecentarse, así, cada vez, más.

A través de la noche, la medianoche, en la mayor oscuridad, ella sigue surgiendo profunda y rosada.

Unos ladrones vienen por la pieza, creen que es la Virgen y por un instante, quedan petrificados, y huyen sin robar.

La mantis religiosa bailaba y tableteaba, lejos; pero cambió el mensaje. Son terribles los poderes de esta flor.

Yo estoy echada, de espaldas, mirándola, siempre. Al alba entra mi madre, y me saca la sábana, la coronita de perlas. Para ver si

reacciono, me levanto y hago algo. Pero ya, es inútil. La hortensia está fija y se pasea como un amor sin rumbo solamente amor. (LPS 18/316)

Por un período de cincuenta años, la escritura de di Giorgio abreva en el *shock* que todavía le continúa provocando el recuerdo de la chacra natal con “[...] las maravilladas clavelinas, de las que aún hoy día no he podido reaccionar” (LPS 50/370). Este no es un detalle menor; por el contrario, se revela como un núcleo importante de su práctica poética.

¿Qué significa presentar o producir desde 1953 un sujeto poético amarrado y obnubilado por el *shock* que le causa el mundo rural?

A diferencia del *shock* señalado por Simmel, Baudelaire y Benjamin, en el universo de LPS el paisaje rural de las chacras de antaño es el causante recurrente del *shock*, es su inagotable matriz. La operación propuesta por di Giorgio consiste en extrapolar esta categoría de su espacio original de emergencia y de cristalización para ponerla a funcionar en ese otro espacio ahora ya eclipsado por los avances urbanos. Al ejecutar dicha empresa, la escritora uruguaya convierte ese medio chacarero en generador incesante de *shocks*, como si el sujeto poético estuviera transitando una atiborrada avenida metropolitana: “Tanto le habían embellecido [al farol chino], perlado, que no se podía dejar de mirar. Yo me alejaba de espaldas, por no dejar de mirar” (LPS 456).

Paradójicamente entonces, di Giorgio rescata el espacio rural que ha sufrido la embestida del avance urbano valiéndose de una categoría urbana por antonomasia como es el *shock*. Los textos de la uruguaya reclaman para sí el *shock* producto de la gran ciudad, pero al volverlo resultante de ese mundo rural lo transforman

radicalmente, le imponen una nueva valencia. Todo aquello ciudadano encuentra entonces su camino de regreso a la escritura, pero siempre desentendido de su contexto original de emergencia, dispuesto a traicionarlo una y otra vez.

Al igual que las luces y brillos, los *shocks* hacen saltar ese paisaje ya desaparecido, hacen vibrar –como una serpiente cascabel– cada uno de sus componentes; aunque sin agotarlos jamás: “Por suerte, las moreras estaban lejos; pero, yo, como en un embrujamiento iba allá. Las moras, al verme, caían sobre mí, las negras, las nevadas, con un chistido de perla, en rápida corona por la cara, seguían el vestido y hasta el suelo corrían. Les decía: –No se desprendan, no caigan, no mueran” (*LPS 29/358*).

Cada poema que acoge un *shock* delimita entonces una minúscula porción de esa chacra familiar; así, al combinarse y al repetirse, poemario tras poemario, los *shocks* configuran un mapa heterogéneo e inacabable de la quinta de la infancia. Muchas veces, el sujeto poético pareciera recorrer la chacra con cámara filmadora en mano, documentando cada una de las maravillas naturales allí presentes. De esta manera, los *shocks* operan a modo de *zooms-in*, ofreciendo una visión microscópica, en detalle de ese mundo rural que les da cobijo. Contrarrestan así la actitud de indiferencia no sólo propia de la ciudad sino también proyectada desde allí hacia esta zona rural: “Vuelan lejos los automóviles, los aviones, ajenos por completo a todo, a los altares pequeños y potentes que salen de la tierra, a la Cruz errante, a los juntadores de yuyos” (*LPS 22/152*).

Di Giorgio convierte los *shocks* en modos para dar cuenta de dicho territorio, para regalarlo novedoso y saturado de un potencial ignoto hasta entonces. Restituye

las piezas de ese mundo rural iluminadas y cargadas de sí mismas, colmadas hasta el máximo en todas las dimensiones imaginables, como si esa amenaza del dinero y de su poder anulador de las diferencias y de la singularidad de cada cosa nunca hubiese existido. Como afirma Mabel Moraña: “[e]n Marosa di Giorgio los objetos son igualmente redimensionados; cumplen una función diferente a la que poseen en el mundo habitual, sustentan de una manera solidaria al sujeto que los mira y los crea al mirarlos” (193). Al recortar y singularizar un objeto perteneciente a dicho entorno, el *shock* lo revela, lo explora, lo aísla para entregarlo único e irreplicable, condensando en sí mismo un modo de percepción original.

Las descripciones de flores, vegetales, frutas, muchas veces habilitadas por el *shock*, se vuelven así un espectáculo para los sentidos del sujeto poético:

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. (LPS 12/95)

Los incontables productos de la chacra de la infancia siempre se presentan como dones colocados especialmente allí, en la chacra sembrada, en la olla de la cocina bullente o en el jardín florecido, para ser encontrados por la voz poética. Se suceden así gladiolos, hortensias, caracoles, hadas, violetas, zapallos, azucenas, ciruelos en un catálogo de nunca acabar.

La irrupción del *shock* a lo largo de *LPS* obliga al sujeto poético a dirigir la mirada hacia ese paisaje rural, a colocarse frente a ese escenario supuestamente familiar, conocido, habitual, próximo, para terminar percibiéndolo como extraño, nuevo, distante, sorprendente, irreconocible. “Lo natural es sobrenatural. Todo es extraordinario. Imposible de creer. Y, sin embargo, ahí está. Lo estamos viendo. O creemos estar viéndolo, pero siempre es una manera de verlo” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 52). En un pasaje de “El arte como artificio” (1917) Viktor Shklovsky afirma:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.* (60, énfasis del autor)

La reflexión de Shklovsky hace hincapié en cómo a través de procedimientos particulares se logra la percepción estética de un objeto. En la obra de di Giorgio, esto muchas veces se alcanza gracias a la metamorfosis del sujeto poético en flor, animal, insecto, etc. Es decir, se recurre a puntos de vista no humanos para hallar en ese subterfugio una novedosa e insólita manera de percibir la realidad del paisaje conocido. Como señala Carlo Ginzburg en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia* (2000), a partir de la obra *Libro del emperador Marco Aurelio con relox de príncipes* (1529) de fray Antonio de Guevara, se adopta el punto de vista del

salvaje, de los animales o de los campesinos para observar a la sociedad de forma crítica, distanciada, no familiar (26). Sin embargo, la escritura de di Giorgio va más allá de este primer momento y se compromete con la ostentación novedosa e inesperada de los objetos y seres pertenecientes a ese orbe rural. En *LPS*, los diferentes componentes del mundo rural sobreviven porque, por un lado, di Giorgio ha asumido la tarea de hacer perdurar ese territorio de antaño y, por otra parte, porque ha sido tal el impacto estético de dicho universo que di Giorgio no puede despojarse de su influjo.

Todo *shock* implica un reenvío hacia el objeto provocador del mismo y, en tanto tal, constantemente llama la atención sobre éste, lo señala enfáticamente. Sin embargo, no sólo se destaca el objeto, sino también siempre se postula como sorprendente, novedoso. Di Giorgio somete ese paisaje natal a la ley de lo nuevo que, por otro lado, es el gran motor impulsor de ese mercado capitalista. O, si se quiere, lo nuevo es la marca indeleble de esas mercancías compradas por los padres, motivadoras de quejas: “Las cosas llegan al mundo en mil aspectos diversos para alcanzarnos cuando ya son todas ‘prácticamente de una única forma’, es decir, cuando todas tiene la naturaleza de mercancía, y son idéntica e indiferentemente intercambiables, equivalentes en la equivalencia general del dinero” (Rella 116).

Muchas veces, la escritura de di Giorgio lleva este principio de la novedad a su punto límite de modo tal que flores, verduras, plantas devienen completamente a raíz del profundo extrañamiento u *ostranienie* al que son sometidas. De esta manera, la novedad abandona su circuito comercial o económico para –en cambio– someterse a los imperativos de la productividad creativa de la escritura.

Justamente, esta operación de distanciamiento de di Giorgio para con su chacra natal, esta conversión de lo familiar en extraño inaugura *LPS*: “Sobre el promontorio, la casa era un cascarón macabro. Tuve miedo. La fiebre me hacía delirar un poco. Me asomé a la ventana. La medianoche tenía luna. Una alta luna, entera y sombría” (*LPS* 1/17). Sin embargo, afirmar que la apertura de *LPS* eleva la casa sobre el promontorio de lo ominoso, despojándola de toda seguridad, bienestar, protección, intimidad, confianza, sería una aseveración apresurada y, en definitiva, injusta.³⁵ Freud define lo *unheimlich* como “[...] aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (220). De esta manera, se circunscriben dos posibles factores causantes de esta angustia y terror: a) el retorno de complejos infantiles reprimidos, los cuales son re-animados por algún tipo de impresión o b) el retorno de convicciones primitivas superadas. Sin embargo, di Giorgio no emprende ninguno de estos dos caminos señalados por Freud.

En el apartado “La poesía moderna y la experiencia” de *Infancia e historia*, Agamben afirma que la experiencia protege al sujeto de toda sorpresa. De allí que experimentar algo siempre implique despojarlo de su novedad, anulando el potencial de *shock* latente en su seno (55). En este sentido, se podría decir que la escritura de di Giorgio se aventura en dirección contraria. O sea la poeta uruguaya siempre necesita retornar al espacio de la infancia para así revivir los innumerables *shocks* cotidianos que dejan al sujeto poético aturdido.

Cabe tener en cuenta que esta irrupción de los objetos, gracias al *shock*, muchas veces se refuerza al hacerla coincidir con su emergencia primigenia en el espacio de la chacra. La presentación plena de una fruta, flor, vegetal o animal se

intensifica cuando el sujeto poético reconoce que es testigo único de su nacimiento: “Me hechizaron las cosas que salen de la tierra, ¿cómo salen?” (LPS 248). Di Giorgio sobreimprime el *shock* al instante de su aparición primera, volviéndose así un impacto primerísimo:

Imprevistamente, surge un tulipán; de la maraña oscura, sale dorado, amarillo, anaranjado; por un minuto, es de color de rosa; y vuelve a ser dorado. Tan grande y hermosísimo. Quedo en suspenso, una sonrisa vaga; los roperos se entreabren; las muñecas descienden, lentamente. [...] ... A través de los años, tan largos, está la mañana aquella. Del tulipán. (LPS 282)

Para Ginzburg, esta presentación primigenia es un rasgo característico del extrañamiento presente en dos tradiciones literarias muy diferentes. Por un lado, la tradición inaugurada por Tolstoi y Marco Aurelio y; por otro, la de Proust. En el primer caso, estos escritores pretenden efectuar vía el extrañamiento una crítica moral y social. Se trata de ir más allá de las meras apariencias con el fin de lograr una comprensión más cabal y detallada de esa realidad. En el segundo, en cambio, el objetivo de Proust es suscitar una inmediatez impresionista (35). Aunque los propósitos son diferentes, Ginzburg señala cómo “[e]n ambos casos estamos ante un intento de presentar las cosas como si hubieran sido vistas por primera vez” (35).

Di Giorgio se esfuerza siempre por ofrecer esta escena de arrebatamiento en tanto secuencia completa. De esta manera, enfrenta el sujeto al objeto, despliega el objeto en detalle y, por último, especifica los efectos provocados en el sujeto. Es importante señalar que tanto en los desarrollos teóricos de Simmel como en los de

Freud se hace hincapié en que la tendencia general del ser humano es siempre evitar los efectos del *shock* valiéndose de la intervención de la racionalidad/entendimiento o de la conciencia, respectivamente. Por el contrario, en *LPS* el sujeto poético no se vale de ninguna protección; se expone abiertamente a su irresistible influjo, ofrece su cuerpo vulnerable para que sea habitado por aquello que se despliega frente a él. Se trata entonces de un sujeto lírico que se deja capturar, que se deja cazar/casar (como afirma di Giorgio). No existe la más remota posibilidad de escape.

Los *shocks* provocados por el paisaje rural dejan siempre al sujeto poético pasmado, asombrado, hechizado, hipnotizado, prendado, azorado, encantado, embelesado, imantado.³⁶ El arrebató es de tal envergadura que toma incluso posesión de su cuerpo dejándolo inmóvil, fijo, paralizado, enmarcado en una escena final: “Yo quedé inmóvil fija, tensa, no podía ir” (*LPS* 24/338). Sin embargo, esta sorpresa se yergue sobre el vacío, sobre esa desposesión primera de la chacra natal y, por eso, el yo lírico asegura: “Quedé prendida a no sé qué, / y a nada” (*LPS* 261). Franco Rella en su libro *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento* (1984) señala:

Así pues, el asombro y la estupefacción son agradables y placenteros, como cualquier cosa que pueda colmar el alma y sedarla en una especie de muda y tensa suspensión de las cosas del mundo. Pero en ella se hace visible, como en una máscara que cubre y al mismo tiempo descubre con sus facciones grotescas el rostro oculto, la mirada de la muerte, que ya se había mostrado. (116)

Y, asimismo, usualmente se acompaña de una irrupción emocional; es decir, el sujeto lírico especifica puntualmente en qué estado emocional dicho *shock* lo ha dejado

sumido. Las emociones oscilan del temor a la fascinación, en una peculiar combinación de ambas: “Y yo, aterrada y encantada, no podía dejar de mirar la ciudadela del maíz, mazorcas, pedrerías. Y ansiaba que no terminase la noche, demorara el sol” (*LPS* 39/392). El *shock* de *LPS* revela un yo poético susceptible, vulnerable, totalmente expuesto al paisaje rural. “Comprender menos, ser ingenuo, quedarse estupefactos, son reacciones que pueden llevarnos a ver más, a alcanzar algo más profundo, más cercano a la naturaleza” (Ginzburg 27). En este aspecto, se establece una brecha abismal entre el *shock* ciudadano y el tipo de subjetividad allí posible. Si el habitante de una moderna metrópolis se dejara abrumar por los incesantes *shocks* que se le presentan a diario terminaría desquiciado o, como afirma el sujeto lírico en un poema de *La liebre de marzo* “[...] pues, yo estuve, desde siempre al margen, con el pelo rubio que corría por el suelo, y el recuerdo de otra edad” (*LPS* 293). Ni la indiferencia ni la anomia ni la reacción intelectualista, propias todas de la ciudad, emergen en la escritura de di Giorgio.

El sujeto poético no puede ir más allá del plano de la sensibilidad, le resulta imposible librarse del efecto de captación de aquello que se despliega frente a él. Di Giorgio no se cansa nunca de mostrar cómo ese entorno campestre la atrapa, suscitándole a veces terror, a veces fascinación. Frente a los gladiolos recién florecidos el sujeto poético afirma: “Estoy a la vez, mareada y en éxtasis, siento malestar y bienestar. Me quedo tan extraña, como si estuviera muerta o encinta. Y si no vienen por mí, no podré irme” (*LPS* 10/145). Para Echavarren, las reacciones experimentadas por el sujeto guardan estrecha semejanza con aquellas señaladas por Freud a la hora de caracterizar lo *unheimlich*; es decir, cuando se halla lo extraño en

el seno de lo familiar (“Marosa di Giorgio: devenir intenso” 12). Sin embargo, este estado de turbación experimentado por el sujeto poético, que muchas veces le provoca tanto miedo como felicidad, más bien evoca el concepto de *astonishment* de Edmund Burke en tanto “es ese estado del alma en el cual todas sus emociones son suspendidas, con algún grado de horror” (Burke II 95).³⁷ Se trata así de un terror que atrae (Cruz 132). Para el filósofo irlandés, lo bello produce deleite mientras que lo sublime produce terror deleitable. Este deleite que trae aparejado el terror sublime no se vincula con el placer positivo, dado que la causa y la naturaleza del deleite son diferentes. Ni se relaciona con el pavor completo porque siempre el sujeto se encuentra a cierta distancia, resguardado de aquellos espacios, poderes o dimensiones que suscitan dicho sentimiento.

Obviamente en los textos de di Giorgio ni lo grande ni lo sublime burkeano suscita este asombro; es ese mundo chacarero cotidiano –desconocedor de la palabra imposible– el que provoca dicho efecto. Tampoco se cumple con la necesaria distancia estética –señalada por Burke– que mantiene al individuo al margen de todo peligro. No se puede hablar entonces de una intromisión de lo sublime en los textos de di Giorgio, pero sí muchas veces de su efecto de *astonishment*. Esta categoría burkeana es importante en la medida en que permite entender las emociones del sujeto frente a un factor externo en contraposición a la característica reacción racional o consciente del habitante de la gran ciudad. Por otro lado, el hecho de que se trata de un dúo antitético de emociones responde a una verdad constitutiva de la poética de di Giorgio: “[t]odo lo que existe está en conflicto” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 19).

A veces, el *shock* suscitado por ese mundo chacarero es de tal fuerza e intensidad que afecta al sujeto poético al grado de provocar su metamorfosis:

De pronto, nacieron las azucenas:

En el aire oscuro de la noche, del atardecer, abrieron sus caras blancas, sus fosas blancas, ¿qué iba a hacer yo, con esa gente blanquísima?

Me ocurrían cosas extrañas, silabeaba, deletreaba como si sólo 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 anticísimas en un idioma que sólo se conocía 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 al 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 (*LPS 21/173*).

En otros casos, ni siquiera pueden escapar de su poderío otros componentes pertenecientes al mismo orbe natural. El impacto se multiplica dentro del orden de la misma naturaleza, como si le resultara imposible mantenerse resguardada de su propio influjo:

El gladiolo blanco nació cerca de casa. Como un cordero. Pura seda, pura gasa: margaritas blancas, superpuestas, en sólo un haz, rosas

blancas hacia arriba. Era una muñeca sagrada, sin cabeza, todo hecha de alas. Un reflejo santo. A influjo de ese haz de estrella fría, los erizos del jardín se amontonaban, y sus oscuras púas, duras plumas, quedaron de rubí, de granates y rubí; les nacieron pinchos con perlas, piedras blancas, y al irse ellos a la oscuridad, veíamos hacia allá, un chisperío. ¿Qué hacer? Volver a la cena de siempre, yo no quería; irme más allá, donde Eso no estuviese, no podía.

El viento balanceaba el haz de hielo. Esa nieve sin tocarla.

Quedé inmóvil, fija.

Desde lo alto caían maná, lágrimas, y un perfume de cedros de otra edad. (*LPS* 34/324)

Durante medio siglo, las chacras de antaño encuentran a través del *shock* la manera de emerger siempre novedosas, sorprendentes, singulares, extrañas, a pesar de tratarse del mismo territorio. El paisaje rural de *LPS* se vuelve sorpresa continua a la espera de un sujeto convocado siempre a su descubrimiento: “Y yo, allí, de pie, inmóvil, en el umbral, esperando no sé qué, que algo cayese del cielo, está en llamas el jardín natal” (*LPS* 5/164).

“Sobre el promontorio, la casa era un cascarón macabro” (*LPS* 1/17). Es perfectamente lógico entonces que el primer poema de esta vastísima colección de *LPS* se inaugure con esta aseveración porque, efectivamente, en el momento de publicar sus poemas su querido territorio ya era un cascarón macabro. Sin embargo, al mismo tiempo, no se puede pasar por alto que dicho texto se cierra abriendo el camino que transitarán sus futuros escritos por medio siglo: “La cierva llegó a lo alto.

Y se paró repentinamente. Deslumbrada. Estaba saliendo el sol” (*LPS* 1/18). La cierva no sólo ha sido tocada por los rayos del sol, también se encuentra obnubilada, admirando ese naciente fulgor. Deslumbrada, entonces, en sus dos sentidos. De cascarón macabro, la chacra natal de *LPS* pasa a refractar brillos e incitar *shocks*. La práctica escrituraria de di Giorgio, refulgente y de impacto, aloja en su seno estas experiencias de la discontinuidad y de la fragmentación llevándolas a tal grado de intensidad que se ponen a funcionar en estos textos desentendiéndose de su entorno urbano de emergencia o, si se quiere, en contra suyo. Paradójicamente, con esta repetitiva irrupción plena de lo intermitente, di Giorgio logra hilvanar una continuidad discursiva solamente posible en medio de este ámbito rural. Con estas palabras, con estas narraciones forjadas a partir de la discontinuidad, la escritora uruguaya restituye la continuidad de su mundo de chacras y quintas. Y, asimismo, exhibe un sujeto poético que se atreve y compromete a vivir estas luces y *shocks*, a veces como testigo, a veces como protagonista, hasta sus últimas consecuencias, haciendo del fulgor de la querida chacra un deslumbramiento permanente.

Capítulo II. “Hay una constelación hirviendo adentro de la piedra”

II.1. La efervescencia de la chacra

La chacra de antaño, titilante y generadora de *shocks*, le ofrece al sujeto poético una experiencia discontinua, repetida al infinito, que extiende los límites del territorio desaparecido hasta el presente de enunciación. Brillos y *shocks* convierten entonces al querido jardín en otro, poniéndolo más allá del alcance de la ciudad. Esta experiencia de discontinuidad, posible en el terruño de la infancia, se perpetúa también a través del erotismo. La chacra habilita encuentros eróticos de todo tipo donde no sólo los seres vislumbran una frágil continuidad, sino también donde el deseo siempre trae a escena el tema de la otredad.

“Y... recuerdo al amor de los amores, al *Cantar de los cantares*. Me preguntas por ‘amor’, y entonces, busco y encuentro momentos culminantes, desbordados, mágicos, fuera de toda lógica ya” (di Giorgio, *No develarás el secreto* 58). Los relatos eróticos de di Giorgio constituyen una colección de escenas, de fragmentos, de historias que se inician *in media res* sobre lo que puede suceder cuando se conjugan dos seres –animados o inanimados, reales o ficcionales. Su escritura erótica despliega encuentros desaforados e inimaginables en los cuales los cuerpos se contorsionan afiebrados a más no poder de flores, íncubos, guindas, penes, perros, dientes, pistilos, cuchillos, Dios, entre centenares de opciones posibles. Echavarren lo percibe en su “Prólogo” a *Misales*: “Los detalles anecdóticos varían, pero las narraciones breves de di Giorgio aluden a un mismo hecho que se repite, a un éxtasis vivido, a una serie de arranques o raptos” (6). Forman parte de este conjunto *Misales. Relatos eróticos* (1993), *Camino de las pedrerías. Relatos eróticos* (1997),

Rosa Mística (2003), *Lumínile* (2003)³⁸ y su única novela *Reina Amelia* (1999). Cabe aclarar que las cuatro primeras obras fueron re-editadas en el año 2008 en el volumen compilatorio titulado *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos (EGRD)*.

En estos textos, todo tipo de bodas –como suele denominarlas– se celebran a cualquier hora y con esponsales pertenecientes a cualquier reino. Las imágenes, las historias, las uniones no pueden dejar de manar, de acaecer, de irrumpir para capturar incesantemente la escena de la escritura. El deseo caza la letra. La escritura repite así la escena erótica para descubrirla inagotable, multifacética, nunca del todo aprehensible, esquiva, fragmentaria, fugaz. No hay cansancio, no hay saturación, no hay monotonía para di Giorgio en la recurrencia de este universo erótico. A tal punto que Ana Inés Larre Borges afirma: “[n]adie ha hecho en nuestro idioma nada parecido” (citado en Garet 187).

Esa constelación de cuerpos efervescentes atrapa a di Giorgio del mismo modo que los *shocks* en el jardín y la quinta. Estas dos líneas de escritura se cruzan en el tiempo. Los últimos poemarios de *LPS*, *Diamelas a Clementina Médici* y *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici*, junto con *La flor de lis* se publican en medio de una etapa dedicada exclusivamente a la narrativa erótica. Tanto en los *shocks* como en estos encuentros eróticos, la naturaleza se ofrece en innumerables versiones, desplegándose activamente, vuelta espectáculo colmado tanto de belleza y fascinación como de crueldad y miedo. Ya se trate del sujeto poético obnubilado por una nueva flor descubierta en el cantero cercano o de un súcubo que se pasea por la piel de la manzana para luego osar adentrarse en su blanca

pulpa, di Giorgio siempre pone en escena cuerpos afectados por la naturaleza; como si se dejara un cuerpo allí solo, en medio de los surcos de la huerta o en las proximidades del bosque, esperando que algo le suceda: “Venían los planetas. Yo estaba en el jardín, caída, esperando al amante que nunca vino. Estaba allí tendida. Separé las piernas, apronté las tetas. Éstas abrieron el pico y piaban despacito” (EGRD 306).

Es revelador que las experiencias eróticas solitarias de la pequeña señora Lavinia de la novela *Reina Amelia* se describen como el *shock* en *LPS*: “Lavinia seguía entrando al bosque, fuente de oscura alegría. Todas las mañanas caminaba (aunque ansiaba nadar) hacia él” (15). En la colección de poemarios de *LPS*, el *shock* siempre involucra un yo lírico obnubilado y atrapado por su entorno rural. Esta conexión explícita y poderosa entre sujeto y naturaleza siempre deja al primero paralizado, inmóvil, incapaz de dar un paso más allá de aquel espectáculo insólito y atractivo. En el caso de Lavinia esta unión carnal con la naturaleza se cristaliza. El cuerpo de esta pequeña señora se deja traspasar y colmar por esa naturaleza tentadora y palpitante en la profundidad del bosque. El vínculo entre sujeto y mundo natural se lleva hasta sus últimas consecuencias, y ambos se imbrican íntimamente. Lavinia es así invadida y habitada por esa naturaleza en constante efervescencia y germinación. Los límites se esfuman: la naturaleza pasa a formar parte de Lavinia mientras ésta vuelve a ser naturaleza.

El oxímoron “oscura alegría” designa el efecto padecido por el sujeto, la huella dejada por la naturaleza en el cuerpo. Nuevamente di Giorgio califica esa embestida del entorno rural, ya sea *shock*, ya sea experiencia erótica, a partir de dos

cualidades opuestas: alegría y tristeza, fascinación y terror. La escritura de di Giorgio aloja en su seno estas experiencias a partir de una formulación ambigua, matizada, cincelada de grises.

Aunque Echavarren establece una continuidad entre los textos de *LPS* y aquellos de *Misales* en su “Prólogo”, él mismo reconoce una diferencia entre ambos y así asegura que esta narrativa erótica “[...] da una vuelta de tuerca a la acumulación intransitiva de *Los papeles salvajes*. La escritora intenta aquí una forma de relato extendido. Y el éxtasis, que se repite, como un estado del tiempo, adquiere un carácter notoriamente lúbrico” (6). En *LPS* también hay éxtasis, pero se trata de un éxtasis contemplativo, resultante del impacto de la naturaleza insólita de la chacra. El sujeto poético de *LPS*, obnubilado y atrapado por el paisaje, queda siempre fijo, inmóvil, aterrado y encantado, con su cuerpo inmerso en pleno *shock*, mientras que en la narrativa erótica el cuerpo es siempre reclamado por la acción; es recorrido, devorado, deseado, violado, mordido, observado, embarazado, asesinado, gozado, horadado, torturado, sacralizado, transitado, habitado, picoteado, etc. ¿Qué no le ocurre al cuerpo en los relatos eróticos de di Giorgio?

En su entrevista con Renée Scott (1985), la escritora uruguaya describe la experiencia de su niñez y temprana adolescencia en la chacra en términos de impacto, al modo del *shock* y del encuentro erótico: “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” (272). La experiencia del paisaje de la chacra atraviesa a di Giorgio: vive en ella como si siguiera sucediendo, porque es una presencia que no se contenta con los dominios de la memoria. Las huellas de la quinta y de sus jardines

toman incluso posesión del cuerpo de la poeta, se inscriben en éste para volverse el corazón palpitante de toda su producción, puros latidos siempre idénticos y siempre distintos: “Mamá saca mi corazón de niña, pequeñito, y late todavía” (*LPS* 13/148). Para di Giorgio, la chacra de antaño es siempre entraña, siempre embarazo en puerta: “[...] a mí la Naturaleza me pasó, me traspasó a fondo, a fuego. Llegar a más es imposible” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 61).

No sorprende que la última obra de di Giorgio publicada en vida, *La flor de lis*, se inaugure con una visita al doctor.³⁹ En lugar de garfios animales, vegetales, celestiales o humanos, el cuerpo del sujeto lírico es atravesado por el adminículo médico que sale manchado de sangre confirmando la gravedad de su estado. “–Si se va se termina el mundo” (11), le dice el especialista. La paciente concuerda con esta triste afirmación. Sin embargo, cuando parte del consultorio, ese cuerpo enfermo y próximo a la muerte –como di Giorgio misma con su cáncer óseo– todavía logra sacar desde sus entrañas “[...] algún coágulo que se le deslizaba, grueso y suave como una ciruela, desde la matriz a la braga y casi al suelo” (11).

II.2. La búsqueda erótica de lo divino

Los relatos de *Misales*, *Camino de las pedrerías* y *Lumínile* son breves y ponen en escena una multiplicidad de encuentros, despojados de todo prurito o prejuicio, en los cuales se explora con la imaginación todo tipo de erotismo. *Rosa Mística* constituye la propuesta más radical en la medida que plantea cómo la intensidad y la multiplicidad de encuentros con otros constituye una vía válida para que el sujeto alcance un estatuto divino. El erotismo de di Giorgio traza un arco que va desde los misales a la rosa mística, deja una estela sagrada –como el cometa de la

novela– en la noche oscura bajo cuyo auspicio y resguardo criaturas reales e imaginarias, animadas o inanimadas, se encuentran.⁴⁰

Por su parte, en la novela *Reina Amelia*, la escritora uruguaya indaga cómo el erotismo se vive en el marco restrictivo y sancionador de la ciudad y, especialmente, qué consecuencias tiene para una mujer vivir al margen de la norma.

En su obra *El erotismo* (1957), Georges Bataille identifica tres formas de erotismo: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado. Para Bataille, en los tres casos el erotismo genera un sentimiento de continuidad que busca socavar la discontinuidad y el aislamiento del ser. La propuesta de Bataille en torno al erotismo se organiza precisamente a partir de estas categorías de continuidad y discontinuidad. El filósofo analiza cómo el erotismo implica siempre una nostalgia por la continuidad del ser y, en consecuencia, es su búsqueda constante la que “[...] llevada a cabo sistemáticamente más allá del mundo inmediato, designa una manera de proceder esencialmente religiosa; bajo su forma familiar en Occidente, el erotismo sagrado se confunde con la búsqueda o, más exactamente, con el amor de Dios” (20). En Oriente igual búsqueda tiene lugar; sin embargo, no se liga directamente a la representación de Dios. En todo caso, las reflexiones de Bataille subrayan que todo erotismo es en sí mismo sagrado.

En coincidencia con las reflexiones de Bataille, la escritura de di Giorgio también reconoce todo erotismo en tanto sagrado: “Sí; pienso, siento, que son libros sagrados, místicos. Lo agudamente erótico, significa la vibración suprema, unión con lo divino” (*No develarás el misterio* 192). Esto no significa que di Giorgio respetara el credo y los dogmas de la Iglesia Católica de la cual se reconocía miembro. “En su

formulación literaria la fe en Dios se manifiesta casi siempre en forma de herejía en relación con su adhesión a la iglesia Católica que tuvo diversas oportunidades de confirmarse” (Garet 167). Más bien, di Giorgio recupera algunos figuras emblemáticas de la Iglesia Católica –la Virgen María, los ángeles, los santos– y los somete al mismo trabajo literario que a aquellos seres de la huerta y del jardín. Se trata entonces de otro imaginario en el cual su escritura abreva:

Soy de Dios y de sus ángeles. Eso me advirtieron y lo acato. Quisiera entrar a la teología, indagar dentro de lo posible, en esa tela, ese tejido llamado Dios. Esa cosa evasiva y alucinante. De qué está hecho Dios. Saber algo sobre Eso. Y estoy en la Iglesia Católica desde siempre. En el jardín de esa Iglesia. En algún punto del mismo, mi hermana Nidia y yo seguimos con vestido blanco, con un ramo de azucenas. (di Giorgio, *No develarás el misterio* 61)

Al igual que los románticos alemanes del siglo XIX, di Giorgio busca restituir el vínculo quebrado por el Cristianismo entre el hombre y la naturaleza. En la obra de di Giorgio, el sujeto es invitado a participar del orbe natural, a integrarse de cuerpo entero. La identificación del hombre con la naturaleza a través del amor y de la fidelidad a ella, propuesta por los románticos, constituye una forma de subvertir esta separación de antigua data. Di Giorgio también busca salvar esa brecha y, a su modo, explora este amor a la naturaleza donde además del tatú se dan cita tanto Dios como sus ángeles.

En *La llama doble. Amor y erotismo* (1993), Octavio Paz señala que la mayoría de las religiones más importantes ha generado también –tanto en su seno

como fuera suyo— grupos, sectas o corrientes que proponen la vía de la carne y del sexo como forma de acercamiento a lo divino (20). Esta tradición ha tenido mayor raigambre en el mundo oriental que en Occidente (Paz 22). La escritura de di Giorgio también emprende esta dirección al restituir y ahondar en esta fusión entre lo erótico y lo espiritual. Al hacerlo, trae a discusión la cuestión de la otredad. “No podrá ser de otro modo: el erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad” (Paz, *La llama doble. Amor y erotismo* 20, énfasis del autor). Es, precisamente, este desafío de otredad el que asumen los textos de di Giorgio al asirse del erotismo, al postularlo una y otra vez, al hacerlo vibrar sin cesar en cada encuentro, al convertirlo en una fuerza irrefrenable que todo lo atraviesa. La otredad pasa a ser un tema de reflexión constante en la obra de di Giorgio, una premisa que impulsa su escritura hacia horizontes desconocidos y singulares. ¿Qué le sucede al yo y a ese otro cuando se funden tan sólo un instante para conjurar la muerte? ¿Quién soy yo, quién es el otro allí desnudo frente a mí? ¿Cómo se vive desde el cuerpo ese abismo de otredad, esas oleadas de placer y dolor promovidas por los desafueros de la pasión? ¿Qué consecuencias acarrea tanto para el sujeto como para su comunidad la elección de un erotismo otro? ¿Cómo se experimenta la escritura cuando se propone dar cuenta de los avatares del erotismo y de la otredad? ¿Es acaso este erotismo de los cuerpos una forma válida y exitosa de aproximación a lo sagrado? ¿Es la naturaleza toda un templo de comunión con Dios?

Por otra parte, en sus reflexiones teóricas Paz se hace eco de la distinción clásica entre sexualidad y erotismo. Esta última es una práctica privativa del ser humano, sujeta siempre a la invención y a constantes modificaciones y, al mismo

tiempo, modelada directamente por los imperativos de la imaginación. “Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres” (Paz, *La llama doble. Amor y erotismo* 15). Los acoplamientos del mundo animal no ofrecen variedad ni innovación alguna; se llevan a cabo de manera idéntica desde hace siglos. Además, con el erotismo, el objetivo primordial de la sexualidad –la reproducción– pasa a un segundo plano y, en cambio, son los fines individuales y sociales los que se ponen en juego. En definitiva, “[e]l erotismo defiende a la sociedad de los asaltos de la sexualidad pero, asimismo, niega a la función reproductiva” (Paz, *La llama doble. Amor y erotismo* 17).

En el universo de di Giorgio no se mantiene la exclusividad del erotismo en tanto práctica humana por antonomasia. Es decir, la relegación de la sexualidad al reino de la naturaleza (Paz *La llama doble. Amor y erotismo* 15; Bataille *El erotismo* 33) queda anulada en la práctica escrituraria de la uruguaya. En su entrevista con Walter Cassara, di Giorgio asegura que “[h]ay una constelación hirviendo adentro de la piedra” (*No develarás el misterio* 159). Por eso, al comentar sus libros eróticos, di Giorgio afirma que “[t]ambién pueden considerarse paganos y panteístas. Por la animación, la visión de cada ser y cada cosa, como si un ángel, alguien distinta la habitase” (*No develarás el misterio* 116). Seres y objetos de todo tipo participan de esta actividad cuya “búsqueda psicológica [es] independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (Bataille, *El erotismo* 15). La naturaleza titila de un deseo antes reservado solamente al sujeto; se insufla de humanidad. Animales, plantas, insectos y entes dejan que la imaginación tome

posesión de sus cuerpos y los sorprenda en malabares insólitos. El hombre y su entorno se funden y confunden en una danza única propulsada por el deseo.

No sorprende entonces que en “Misa y tractor” de la colección *Misales* el nuevo tractor se altere con la sola presencia de la pequeña Arabel, hija del dueño de la hacienda:

Pero un día vio a quien nunca había visto, no sabía cómo, ¿Por qué era muy chica y de golpe creció?, no sabía. Se trataba de la señora Arabel.

–Ay–se dijo–. No puedo más, me muero. Esto, ¿Qué es? Un manjar del cielo. Torta de anís. Jazmín con miel.

La pequeña señora Arabel estaba mirándolo como si no lo viera, con su cara joven de hija del amo y la ama, pensando quizás en qué.

Lo que más deseó fue que trepara a él, para sentirla de cerca, aspirar la fragancia de los calzoncitos de nardo que aparecían debajo del vestido y que ya estaba mirando.

Su corpacho de hierro crujió un poco del gusto, la ansiedad, las oscuras ideas, entreabrió sus fauces de hierro. Hizo “Craac”, “Araac”.

Se dijo a sí mismo: Malditos fierros, soy de fierro. (*EGRD* 34)

El título de la primera colección, *Misales*, ya encauza los relatos de di Giorgio dentro de la tradición literaria del Modernismo y su proyecto de secularizar y sacralizar el campo de la erótica como es evidente en el poema “*Ite, missa est*” de Rubén Darío (Gutiérrez Girardot 82). O, también, en los versos de “Ofrendando el libro” de su

compatriota Delmira Agustini, cuya dedicatoria “A Eros” da cuenta de la dirección general adoptada en la colección *Los cálices vacíos* (1913). Como observa Echavarren, di Giorgio continúa los pasos inaugurados por Rubén Darío con sus *Prosas profanas* (1896)⁴¹ y su propósito de socavar aquella brecha entre lo místico y lo carnal (“Prólogo” 6). Estas obras narrativas de di Giorgio se lanzan a recuperar ese espacio donde los brillos de lo profano contienen también resplandores sagrados, y viceversa. De acuerdo con Echavarren, la escritora uruguaya vuelve a proponer esa unión posible solamente en las mitologías antiguas: la fusión de lo animal, de lo humano y de lo divino. De allí la filiación, tantas veces citada por la crítica, con la *Metamorfosis* de Ovidio y, en el ámbito nacional, con la obra de Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont, y Delmira Agustini (Echavarren, “Prólogo” 6). Por eso, cuando un planeta se posa en el jardín de la protagonista y ésta sale a su encuentro, la joven reconoce en éste ecos de cualquiera de estos tres reinos. En medio de la pasión erótica, el planeta se revela intercambiable y equiparable con otros que palpitan dentro suyo y que solamente necesitan de la chispa del deseo para manifestarse: “Quedamos por ahí prendidos. Íbamos en el cielo; él hacía ahora un rumor raro, como si fuera un hombre, como si fuera un animal, o Dios. Proseguimos así y navegando” (*EGRD* 19/290).

II.3. De visiones y esperas o los primeros atisbos del erotismo

Este erotismo no es exclusivo del mundo narrativo de di Giorgio. Por el contrario, se encuentra integrado al universo poético de *LPS*. En su artículo “Lecturas herme(néu)ticas del código ‘Los papeles salvajes’”(2005), Luis Bravo señala el poemario *La falena* como antecedente de su narrativa erótica. Puntualmente, destaca

el poema del casamiento de la hija del diablo donde “[p]asaban platos con todas las escenas del amor erótico” (*LPS* 518).⁴² Consideramos que habría que ir más allá de esta colección dado que desde un principio la dimensión erótica forma parte del universo marosiano.

El segundo poemario *Visiones* (1954), excluido siempre del volumen compilatorio de *LPS* por orden expresa de di Giorgio, es un punto de referencia ineludible en relación a la futura escritura erótica. Como explicamos en el primer capítulo, para Garet el segundo poemario *Visiones* corre este destino debido al carácter transgresor de algunos de sus poemas en materia religiosa. Garet destaca especialmente la osadía en la cual incurrió di Giorgio con su texto II titulado “Dios rozó con sus labios mi frente”. Sin embargo, ya en el segundo texto de *Poemas*, su primera publicación, se insinúa una historia de amor entre un niño de doce años y la Virgen. Obviamente, el grado de explicitación no alcanza el grado de este texto II, ni siquiera se dice que se trata de la Virgen.⁴³ No obstante, ese relato erótico se presenta de similar manera al anterior: “Estábamos en una nube. Se esperaba un rumor de estrellas o un rumor de pájaros. Nada se oía. Me incliné y entonces, Marcos me besó... Pero, vino viento del sur y libró la cumbre” (*LPS* 2/19).

Asimismo, es también Garet quien señala el carácter precursor de esta colección en relación a los textos más recientes de di Giorgio: “Frente a sus últimas obras, no hay duda de que *Visiones* se trata de una cumplida anticipación de sus preocupaciones. Una iluminada anticipación” (212). Garet tiende coordenadas de lecturas claves para entender la marginación y exclusión de *Visiones* del conjunto de la obra de di Giorgio; sin embargo, no lleva esta importante observación más allá del

gesto de señalamiento. Es necesario recuperar esta afirmación de Garet y restituir el diálogo entre estos ocho textos de *Visiones* y la narrativa erótica publicada a partir de la década de los años noventa.

¿Es *Visiones*, “el libro bajo llave” (Garet 210), un ejercicio de represión consciente impuesto por la poeta? Las razones de su marginación pueden tener que ver –como especula Garet– con el carácter conservador prevaleciente en una localidad como Salto a mediados de la década de 1950. Más si uno de los textos trata de religión y, más todavía, si se pretende insuflar ésta de ventarrones eróticos. Sin embargo, por otra parte, creemos que esta decisión también se debe a que di Giorgio en *Visiones* descubre el potencial latente, entre chispas y sombras, de cuerpos que colisionan y cuerpos que nunca se atreven a hacerlo. Encuentra así la experiencia del erotismo que –por supuesto– se hará presente de manera intermitente en poemarios de *LPS*, como lo nota Bravo, pero cuya indagación profunda y monotemática se pospone a la narrativa. Siguiendo los trazos labrados por su título, *Visiones* tal vez constituye un hallazgo prematuro, una anticipación literaria a la cual resulta imposible dedicarse en ese momento. Si los textos eróticos últimos se leen en función de *Visiones*, todo ese halo de misterio o enigma, con el cual la autora intencionalmente reviste tanto su producción como su personaje público, se desvanece. *Visiones* desnuda literalmente el cuerpo erótico de la narrativa de di Giorgio; lo despoja impudicamente de toda gasa, de todo vaho de perfume.

Sin duda, es posible dilucidar el núcleo subyacente al erotismo de di Giorgio, tanto de sus poemas eróticos de *LPS* como de su posterior narrativa. Sin embargo, en el caso de los primeros se trata de una labor de reconstrucción afectada por la

fragmentación, la multiplicidad, la elipsis, los innumerables protagonistas y situaciones, los saltos, el desorden, etc. El erotismo sigue un camino sinuoso dentro del inagotable universo chacarero. En otras palabras, el erotismo es un componente más del orbe configurado por di Giorgio y, muchas veces, su presencia intermitente se pierde, se diluye.

En el caso de la narrativa, sucede exactamente lo contrario. El persistente y obsesivo erotismo de sus relatos pareciera no ofrecer matices o diferencias grandes de una obra a la otra, como si se tratara de una colección de experiencias eróticas. Pero, ya con la novela *Reina Amelia* y, principalmente, con *Rosa Mística* este erotismo se encamina en una dirección única. En definitiva, todos los relatos eróticos publicados hasta el momento se encuentran abarcados e incluidos en éste. Suma y punto de culminación de su erotismo, en *Rosa Mística* di Giorgio explicita a través de una única historia y un solo personaje –a diferencia de la novela, por ejemplo– esta concepción erótica sagrada sobre la cual se yergue su obra. No es un detalle menor que se trate de su última obra calificada como relato erótico. Ni tampoco puede obviarse que en su primera edición del 2003 –y no el volumen colectivo póstumo *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas* (2008)– el conjunto *Rosa Mística* estaba integrado por el texto “Lumínile” y, luego, “Rosa Mística”; el primero compuesto por esa sucesión de encuentros y colisiones de cuerpos, al estilo de *Misales* y *Camino de las pedrerías*; y, el segundo, íntegro en esa narración explicativa o hermenéutica de su particular concepción erótica del universo. Entonces, en esta edición primera, ambos textos se rozan, se complementan, se funden constituyendo una unidad. Se vuelven envés y revés de un mismo fenómeno.

Así pues, la única otra obra en la cual di Giorgio hace una propuesta muy similar –en el nivel contenido– es el poemario marginado *Visiones. Si Rosa Mística* puede pensarse como el epílogo de la narrativa erótica de di Giorgio, *Visiones* es su prólogo.

A diferencia de las demás obras narrativas, en *Visiones* se cristaliza una primera persona protagonista de varias experiencias eróticas de diferente índole. Después de *Poemas*, su anterior publicación, este hecho ya constituye una novedad por sí misma. Di Giorgio le traza a este sujeto lírico un recorrido erótico, una historia. Lo sorprendente de *Visiones* es esta narración –entendida en amplios términos– sobre el destino erótico del yo que anticipa y explica los caminos adoptados por el erotismo en la posterior escritura de di Giorgio. Todo compactado en un único libro y todo demasiado evidente. Tal vez, la exclusión de este poemario de ediciones y reediciones de *LPS* se relaciona directamente con este motivo. *Visiones* revela –en demasía y tempranamente– la trama que subyace al orbe erótico pergeñado por di Giorgio.

Por otra parte, también conviene señalar algunas cuestiones formales que pueden haber contribuido a esta marginalización de *Visiones* del resto de su producción. En primer lugar, estos ocho textos –numerados en el interior del conjunto– reciben en el índice también un título. En general, todos los primeros textos de di Giorgio son numerados. Recién a partir del poemario *La liebre de marzo* di Giorgio adopta también el asterisco como forma de separar un texto de otro. Por lo tanto, esta necesidad de numerar y titular sus textos constituye una rareza dentro de la totalidad de la obra de di Giorgio. La escritora solamente recurre a títulos en su

primer conjunto de relatos eróticos *Misales*; sin embargo, esta forma no se combina con la serie numerada. Este detalle reforzaría la filiación erótica de *Visiones* con la posterior escritura erótica de di Giorgio. Más aún, si se tiene en cuenta que en el índice el título de la colección, *Visiones*, se acompaña de la siguiente aclaración entre paréntesis: “(Relatos poéticos no publicados)” (di Giorgio, *Visiones* 63). Mientras que la re-edición de *Poemas*, que forma parte del volumen completo, lleva la siguiente explicación: “(Primeros poemas dados a la publicidad, son los que integran el opúsculo del mismo nombre)–Segunda Edición” (di Giorgio, *Visiones* 64). ¿Acaso esta disquisición genérica, expuesta por el índice, traiciona la voluntad homogeneizadora de di Giorgio quien percibe esta errónea categorización como una amenaza para esa voz poética todavía en vías de consolidación en el campo literario de entonces? Porque, precisamente, esta decisión de filiar su obra con la poesía es evidente en los dos textos que funcionan a modo de prólogo de *Visiones*: “Autoprólogo” y “Mi poesía”. En el primero afirma: “[...] siempre sentí que Poesía y Dios son una misma cosa, y que por lo tanto, mi lema es también: ‘POESÍA ES LA ESENCIA DE TODO’” (*Visiones* 13). En el segundo, el título habla por sí mismo.

Hay dos poemas claves para la experiencia erótica de este sujeto lírico de *Visiones*. En primer lugar, “Dios rozó con sus labios mi frente”, en el cual se insinúa un encuentro erótico entre el sujeto poético afebrado y Dios, durante la noche de Viernes Santo en el olivar. Ahora bien, importa destacar cómo la fecha y el espacio remiten más a la imagen de Jesús, de ese Dios hecho hombre que reza para que se cumpla la voluntad divina a horas de ser condenado y crucificado. La veracidad del relato queda suspendida o puesta en entredicho dado que la protagonista ha estado

postrada en cama, enferma desde diez días antes y vigilada por su familia. Además, primero escucha la voz de Dios en pleno sueño y allí recién despierta, y se dirige a su encuentro sobrenatural en el olivar:

En la punta del olivar Dios estaba parado. Una luz blanca le iluminaba el rostro. Yo empecé a caminar hacia Él, suavemente. Él me atraía con su mirar fijo y azul. ¡Dios mío!

Me iba a caer de rodillas; pero, Dios tendió sus manos –largas manos tibias– y me sostuvo.

Yo pude mirarlo un poco, con la boca entreabierta y el pecho desgarrado. Dios rozó con sus labios mi frente. Después, sentí como una caricia en los labios... Caí en un desmayo hondo que parecía de muerte. (18)

Cuando despierta a la mañana siguiente, su vestido tiene rastros de tierra provenientes del olivar. En el momento en que decide contarle a su madre lo sucedido, el sujeto poético reconoce la imposibilidad de hacerlo: “Entonces me pareció que lo que iba a decir era tremendo” (19).

Y, en segundo lugar, “Por el camino venía Blanca”, en el cual la naturaleza, bajo los influjos veraniegos, se presenta palpitante y sensual, lista para irrumpir sexualmente en cualquier momento: “Y el sol hacía como nunca su trabajo maravilloso. Yo casi sentía espesarse las gemas de los tallos, ponerse erectos los pimpollos y reventar la fruta” (34). Este paisaje rural efervescente, a punto de estallar eróticamente, se corresponde con la atracción que existe entre el yo poético y un joven pastor:

Y dejó su hoz el joven pastor del pelo tostado y el perfil fuerte.
Y vino a echarse a mi lado [en la carreta llena de heno seco]. Yo le
hablé; pero mi voz tenía una cadencia extraña que yo no sabía. Cuando
se curvó sobre mí había en sus labios y sus ojos el color de la miel y
del sol.

En el aire, vuelto casi rojo, golpeaban abejas hambrientas. El
beso hubiera sido definitivo. Y huí.

Estuve de rodillas, desesperando, bajo las ramas húmedas,
junto a la piedra que me era sagrada. Ahí brotaba el agua pura... el
agua santa... ¡oh las cosas que nunca han sentido!

Y por la amargura, por el miedo de mi carne, rodó el agua.

...Ardía enero, entre tanto, granada madura y con olor a
fuscias. (35)

La joven rechaza la invitación erótica del pastor y, en cambio, busca refugio en ese paisaje rural sagrado. La escena final es un bautismo por medio del cual la joven pacta una alianza con esa naturaleza, tan colmada de energía: “Algo invisible, desconocido, violento, salía de las cosas” (35). La fuerza abrumadora, erótica, del mundo silvestre reclama ese cuerpo de la joven para sí, lo roza, lo embelesa, lo abruma, al punto tal que se le adelanta al pastor y, obviamente, le gana: “Iba descalza, sintiendo que me subían por la carne, de la arena, espigas áureas. Pasaban las abejas como alados gotones de miel, y yo soñé con la miel suave y ardiente, esa que tiene gusto a fresas y a sol” (34). ¿Cómo competir con tan insólita invitación? El joven pastor no tiene mucho que ofrecerle a esa joven, que ya ha sido cautivada por un

paisaje omnipresente y siempre predispuesto al encuentro. En efecto, el sujeto poético declina la propuesta del joven y, en cambio, busca refugio en ese templo sacro de la naturaleza. A su manera, toda la literatura de di Giorgio es reproducción y confirmación de esta escena.

Tanto los poemas de *LPS* donde se hace hincapié en el impacto o *shock* del paisaje rural sobre el yo lírico como los incontables y sorprendentes encuentros eróticos de seres inimaginables de ese mundo silvestre que acaecen en su producción narrativa abrevan en esta escena, la continúan y cada uno a su manera le da un cierre, un cierre al infinito. Cada texto se detiene en el umbral de una experiencia en y de la naturaleza. Finalmente, es significativo que este último texto cierra la colección del mismo modo que la inaugura; esto es, con un sujeto lírico a la espera. En *Fragments de un discurso amoroso* (1977), Roland Barthes reconoce justamente que la identidad de aquel que ama se define en la espera: amar es saber darse a la espera (40). Toda espera presupone una ausencia, el otro se esfuma, desaparece, dejando allí una huella y un vacío palpitante por ser colmado:

Ahora bien, no hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en un estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, *en sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido de una estación. La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no

de quien parte—: *yo*, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente. (Barthes 45, énfasis del autor)

Son varios los poemas de *Visiones* en los cuales el encuentro erótico es frustrado o esquivado de modo tal que los personajes femeninos quedan paralizados en una fijeza que nunca se resuelve. Porque, como afirma Barthes, “[l]a espera es un encantamiento: recibí *la orden de no moverme*” (124, énfasis del autor). La espera, siempre inconclusa, deja a los personajes femeninos inmóviles y vulnerables, ofreciéndolos como materia a ser narrada. En el texto VII Marta Einstein es privada de la oportunidad de casarse permaneciendo “dormida y virginal” (33). En el poema “Ana María”, la joven permanece petrificada en la ventana observando a su querido Gerardo partir para no regresar más. Un escenario similar se reitera en “Las torres de María Isabel” donde el sujeto de enunciación está a la espera de un amor pasado y se describe a sí en los siguientes términos: “...Yo era pálida. Un poco inmóvil; un poco de mármol; un poco de nardo” (27). La historia de la protagonista se duplica en el relato de la relación entre María Isabel y Balduino. Cuando éste se acerca a besarle la punta de los dedos —próximo ya a irse— se dice: “Ella retrocedió a su puerta medieval. Y se quedó inmóvil. Como una virgen olvidada” (30). El cuerpo masculino es una ausencia vuelta espera que siempre compele a narrar ese sujeto femenino, a ofrecerse, a repetirse una y otra vez, paralizado en dicha espera.

Visiones se abre con “Bosque de bronce” en el cual el yo lírico implora el regreso imposible del ser amado de la muerte. La espera así se perpetúa al infinito. Huir de ese beso, que hubiera sido definitivo, es una forma de privarse del otro, del varón, para siempre. Es decir, el principio y el cierre del poemario se encadenan;

conforman un círculo alrededor de cada uno de los sujetos poéticos y delimitan el territorio de la espera. La soledad entonces irrumpe como un mar que baña las riberas de ese bosque devenido en isla, solitaria y apartada de todo, en el imaginario del sujeto poético.⁴⁴ Asimismo, esta referencia a la isla trae a colación la obra *La isla de los cánticos* (1924) de su compatriota María Eugenia Vaz Ferreira (1875–1924).

La ausencia del otro convierte el bosque en isla; y la inmovilidad toma posesión de todo el texto, yendo más allá del sujeto: las cigüeñas paradas quietas al margen de la ribera, el agua inalterable, la luna omnipresente y fija en el cielo, el bosque vuelto bronce fulgurante por el atardecer. Y, por supuesto, la muerte del amado en tanto inmovilidad absoluta. La isla es ese presente de soledad y espera. Pero, simultáneamente, también habilita el ejercicio de la imaginación más pura: “Tú y yo en la isla. / Mi sueño de la isla” (16).

En sus dos poemas más antiguos –de los cuales se tiene conocimiento gracias a la esmerada tarea de archivo de Garet–, escritos durante la adolescencia y publicados en el periódico estudiantil *Adelante* (julio de 1946), ya aparece esta escena:

Mi día

 Era un día de lilas y jazmines,

 Era un día de alas... ¡era mi día!

 Los pájaros artistas sus clarines

 concertaban en cálida armonía.

 De los oscuros, íntimos jardines

había huido la melancolía...

¡y una lluvia rosada de jazmines
sesgaba continua sobre aquel día!

Yo, trémula, extática en la espera,
sentí abrirse en mi rubia primavera
un ansia secreta como un corazón...

Y hoy te pregunto ¿por qué no viniste,
por qué de tu cumbre no descendiste?

¡Yo no esperé nunca con igual pasión! (Garet 41)

Por un lado, se describe un escenario a partir del imaginario modernista (ya convertido en cliché) y, por otro, se hace hincapié en la fallida espera del amado. La visión poética de Delmira Agustini está presente en estos versos de di Giorgio, quien fue expuesta a esa obra desde pequeña por su madre y sus tías. Más adelante volveremos sobre este punto. Por el momento, interesa subrayar la descripción que hace el sujeto poético de sí misma mientras espera el arribo de su amor: “Yo, trémula, extática en la espera” (Garet 41). Este verso constituye una formulación temprana, tal vez la más antigua publicada, de la actitud asumida por el yo poético en *LPS* y por muchos personajes femeninos en la narrativa erótica de di Giorgio. El sujeto se encuentra paralizado en la espera, atravesado su cuerpo de gozo y miedo, tironeado por esa mezcla contradictoria de emociones que la ansiedad del encuentro le suscita. Esta espera irresuelta y prolongada en el tiempo, forjadora de binomios emocionales

antitéticos, es una intuición precoz de di Giorgio, que la acompañó a lo largo de toda su carrera literaria. No se ha insistido con suficiente ahínco ni analizado en detalle este aspecto tan importante de la obra de la escritora uruguaya. Tampoco se lo ha pensado en función de ese impacto o *shock* de la naturaleza ni del encuentro erótico, ya realizado o pospuesto. Y, sin embargo, constituye una característica omnipresente en toda la producción del sujeto poético y del narrador, como también, de los personajes.

En su segundo soneto juvenil, el sujeto lírico también va en busca de un otro exótico con quien espera sumirse en la pasión más gozosa:

El Encuentro

Yo iba por el mundo, con mi gajo de retama
húmedo aún de niebla... por tierra desconocida...
Buscando los ojos negros, vivos como llama,
¡dos ónices regios para abrochar mi vida!

¡Arabia! ¡Arabia! Desprendió la pobre rama
su floración blanca... ¿qué importa la flor caída?
Arabia ¡Y en ella tú, el que sólo odia o solo ama!
¡Moreno hasta el encanto, la pupila ardida

Y en la sonrisa un sello de enigma o “ananké”!
¡Oh! Eres como el sueño más salvaje que soñé!
...Rehuyamos el oasis de vida enredadera,

rehuyamos el torrente azul de agua tranquila,
¡yo quiero este desierto que arde en hoguera!
¡yo quiero la tormenta de fuego que aniquila! (Garet 41)

La cita nunca se concreta, solamente se enuncia para mantenerse en el plano de lo hipotético. Por eso, cuando de esa truncada reunión sólo queda el recuerdo de lo imposible, la naturaleza toda de la chacra irrumpe, con sus seres reales e insólitos, y viene a su encuentro, para hallar al yo poético arrodillada al lado de la piedra. Si en *LPS* di Giorgio propone a través de la contemplación y del *shock* esa unión del sujeto lírico con el mundo de la chacra, en su narrativa erótica materializa esa unión de todo con todo al punto de alcanzar carácter sagrado. Los cuerpos se religan unos con otros hasta el extremo. Todo es factible de amalgamarse, aunque sea por unos instantes. Sin olvidar nunca que en cada ser destella la chispa de Dios.

Ese sujeto poético de *Visiones*, que escapa del amor humano y opta por dejarse capturar, visual y corporalmente, por ese jardín alborotado en flor, sabe que al emprender ese viaje a través de los senderos de la chacra y el jardín terminará con el beso de Dios en la frente. Porque, sin duda, la experiencia de la naturaleza es sagrada para di Giorgio. La espera deja al sujeto poético en *Mesa de esmeralda* como eterna novia abandonada frente al altar: “Yo seguía de pie, desnuda, y veía que el novio no aparecía” (*LPS* 27/408). O, lo que es lo mismo, continúa su travesía casada consigo misma: “Antes de subir al coche, me puse el mantón de las mujeres casadas. Los parientes dormían, deliraban. Como no había novio me besé yo misma, mis propias manos. Y partí hacia el sur” (*LPS* 2/162).

En el “Prólogo” a *Misales*, Echavarren también hace hincapié en este último punto recuperando el relato “Misa final en traje de novia” en el cual la protagonista poética le ruega a su ángel de la guarda el día preciso de su boda: “–Sálveme. De este casamiento... y de otros posibles. Sálveme” (*EGRD* 108). Invocado y respondiendo al pedido, el ángel asesina al marido y, de paso, termina sustituyéndolo. Echavarren lleva esta cuestión un paso más allá al filiarla con la biografía de di Giorgio y así trazar puntos de contacto y de divergencia con Delmira Agustini:

Pero di Giorgio, a diferencia de Agustini, ya no se debate entre el poema y la casa de citas, entre la soledad o la convivencia con un marido mediocre y asesino. El cuerpo autónomo en di Giorgio alcanza una libertad más allá de los condicionamientos de una vida en común, de una correspondencia erótica de pareja entre dos personas. Es una máquina célibe. Sustrae el cuerpo del dominio masculino y familiar. Como Jane Austen, produce su obra evitando casarse.

[...] Casarse con el ángel es casarse consigo misma. (7)

Hay un prometido esperando en el altar a di Giorgio: el lenguaje. “Todo se realiza en el lenguaje. Y lo demás es cuento. Mejor dicho, es nada. La boda es con el lenguaje” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 117). La cita es con la palabra y con las posibilidades palpitantes en los vericuetos de la imaginación misma. Porque, como asegura Paz, “[e]n todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo” (*La llama doble. Amor y erotismo* 15). Por eso, en el relato 57 de *Camino de las pedrerías* se afirma: “Hugo del Carril, Gardel, Novarro, Valentino. Pero los cuatro eran sólo uno y uno sólo” (*EGRD* 225). O, como ya

anticipaba en *LPS*, “[e]staba parada en medio de la luz de luna. A lo lejos, seres increíbles: Mario, los unicornios, los lobizones, la paloma de la paz, la Liebre de Marzo” (*LPS* 250).

En *La flor de lis*, di Giorgio le rinde homenaje a esa espera paciente de Mario vivida desde la escritura. Por un lado, vuelven los poemas en prosa similares a los de *LPS* y, por otro, se intercalan otros de vertiente eminentemente erótica. Muchos de estos últimos remiten a esta historia de amor, fragmentaria y desordenada, entre Mario y el sujeto poético. Cabe recordar que *La flor de lis* lleva una curiosa dedicatoria: “(Poemas de amor a Mario)” (5). Como reconoce Barthes “[...] hay siempre, en el discurso sobre el amor, alguien a quien nos dirigimos. Este alguien pasó al estado de fantasma o de criatura venidera. Nadie tiene deseos de hablar del amor si no es *por* alguien” (83, énfasis del autor). En su artículo “Lecturas herme(néu)ticas del códice ‘Los papeles salvajes’”(2005), Luis Bravo señala que en un principio esta dedicatoria había sido pensada como subtítulo. Y, además, destaca que se trata de la única dedicatoria que no está destinada a un miembro de las familias di Giorgio-Médici.⁴⁵

La flor de lis, su última publicación en vida, se abre con siete poemas en prosa y se cierra con un poema, todos ya publicados en *LPS*.⁴⁶ Resulta interesante que el poema final de esta colección se repita también en la serie inaugural:

*Miró un pimpollo de rosa amarilla (como un topacio, un
coágulo e miel, un pocillito de té).*

*Y una telaraña que empezó a ser cuando ella empezó a mirar,
el hilo de seda que giraba y formaba la tela (con las piedras
brillantes).*

Y una azucena roja, señoril.

Viendo esas cosas no fue a la guerra,

no se casó con nadie,

perseguía a Mario.

*Y, ahora, sopla viento del norte en las colinas, viento del sur,
del este y del oeste.*

*Se entreabren oscuras ventanas donde ella está fija para
siempre.*

Y los más antiguos códigos, flor de lis. (La flor de lis 8 y 125)

La historia de amor de *La flor de lis* incluye el encuentro primero (17, 39), recuerda la presencia de Mario en el cafetín (32), lo vuelve un lobo sorprendido con su poesía (77) o el Puma a esperar en las confiterías a medianoche vestida de hada o de bruja (80). Pasa a ser su compañero –luego desaparecido– en la aventura a la ciudad de porcelana celeste (101) y hasta es perseguido por el yo lírico-armiño-rosa (29).

“Esperando que vinieras” (80) define una actitud clave del sujeto poético, del narrador, de los protagonista en toda la obra de di Giorgio: “Y yo, allí, de pie, inmóvil, en el umbral, esperando no sé qué, que algo cayese del cielo, está en llamas el jardín natal” (*LPS* 5/164).

Esta espera de otro encubre la única espera posible en los textos de di Giorgio, aquella que se cumple en la naturaleza: solamente el universo puede arrojar desde el

cielo o hacer irrumpir desde el seno de la tierra un milagro capaz de volver esta espera significativa, de interrumpirla para dejar a ese sujeto anonadado frente a un espectáculo imprevisto pero –al mismo tiempo– anhelado. Pimpollo, telaraña, azucena roja lo colman todo, sin dejar intersticios alguno por donde pueda colarse otra actividad. Se trata de un sujeto poético atrapado –tras las ventanas– en la escena de contemplación sempiterna. Evadirse resulta imposible para ese cuerpo, y ni siquiera Mario puede instigarla a eso. La identidad misma del amante se juega en esto: “yo soy el que espera” (Barthes 126, énfasis del autor). Por eso, el sueño recurrente de di Giorgio es “[q]ue vuelvo a Salto y encuentro una confitería, donde una noche de agosto...” (di Giorgio 2010, *No develarás el misterio* 88).

II.4. Las tretas de dos visionarias

Cuando de historias se trata, son múltiples las que tiene di Giorgio sobre los comienzos de su vocación literaria. A veces es una respuesta al mandato paterno (*Diario de Poesía* 15); otras veces, el ímpetu irrumpe de la nada, motivado acaso por la advertencia de la madre de que las niñas no deben leer novelas (Scott 274). Sin embargo, la mayoría de las veces el relato de di Giorgio se dispara en busca del más allá para encontrar la anunciación de su destino como poeta en el mensaje susurrado por el ángel en la galería (*Diario de Poesía* 14), por la mirada hipnótica de la Virgen María (Garet 177), o, incluso, por una orden expresa del mismísimo Dios:

Por aquel entonces, Dios ya me quería, me amó siempre con voracidad. Como yo era una niña, él venía a mi 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. Por entonces, Él me dijo que mi único destino era escribir poemas. Y yo lo escuché sencillamente, sintiendo que iba a obedecerlo.

[...]

Apenas rozado 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.

[...]

En 1953, Dios me dijo que echase a volar *Poemas*; lo que en ellos cuento, y que, a tantos pareció tan raro, es verídico. (“Señales mías” publicado a modo de prólogo en la primera edición de *Druida* (1959), *LPS* 9)

Di Giorgio narra su iniciación poética como si se tratara de una relación de tipo amorosa entre Dios –siempre disfrazado de seres de la naturaleza– y ella de niña. Ya no se trata del Dios despojado y escandaloso, que se presenta en “Dios rozó con sus labios mi frente” de *Visiones*. Más bien, se presenta como Zeus, el cual no teme hacer todo aquello a su alcance para ganarse el amor terrenal. Vía este rodeo profano, di Giorgio se emparenta con la tradición mística, especialmente con los testimonios de carácter visionario de los españoles San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila. Y, además, a través de este comentario subraya el carácter sagrado de su unión con la naturaleza. No se trata de una unión mantenida a prudente distancia y con algunas precauciones. Por el contrario, la fusión con ese paisaje rural es siempre de cuerpo entero, exige una entrega total y absoluta. Es decir, esta propuesta –que ya se enuncia

en *Visiones*– luego se ratifica en “Señales mías” que opera a modo de prólogo de la colección *Druida*. No sorprende que ambos hayan sido excluidos sistemáticamente de ediciones posteriores de *LPS*. “Señales mías” solamente vuelve a incorporarse, en tanto texto introductorio, a la edición definitiva de *LPS* del 2008 cuando ya di Giorgio ha fallecido.

Di Giorgio disfraza al Dios amante del mismo modo que Delmira Agustini en el poema titulado “Visión”, incluido en *Los cálices vacíos* (1913). En este texto, el sujeto lírico se vale de una cadena de símiles –o disfraces, si se prefiere– para describir a ese amante que se le aproxima en el encuentro erótico: hongo gigante, copa de cristal, enfermo de la vida, creyente, gran sauce de la melancolía y torre de mármol del orgullo. El encuentro erótico queda truncado y se revela como insuficiente dado que ha dejado al sujeto lírico aguardando:

Yo esperaba suspensa el aletazo
del abrazo magnífico; un abrazo
de cuatro brazos que la gloria viste
de fiebre y de milagro, ¡será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
cuatro raíces de una raza nueva.

Yo esperaba suspensa el aletazo
del abrazo magnífico...

Y cuando
te abrí los ojos como un alma, vi

¡que te hacías atrás y te envolvías

en yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra! (49)

La escena de la espera se repite. Irrumpe entonces una expectativa incumplida, demorada, desfasada, imposible: la de un amante dispuesto a y comprometido con forjar una pasión sobrehumana. Porque, como admite en “Fiera de amor”, palpita en su ser un deseo de amar “[c]on la esencia de una sobrehumana pasión” (57). De allí que en poemas como “El surtidor de oro” u “¡Oh tú!” el sujeto poético vaya en busca de un amante ideal, del más allá, que poco tiene que ver con la esfera terrenal. Por eso, muchas veces la frustración, la decepción y cierto matiz trágico revisten los versos de Agustini.

La escritura de la poeta modernista busca superar o vencer la espera de ese amante ideal o “nuevo dios” (51), ansía concretarla con ahínco; difumina el encuentro erótico en una visión, protegiéndose así del alto grado de explicitación de sus versos. Muchas veces, Agustini opta por restringir esa pasión recalcitrante al plano de la imaginación o fantasía del sujeto poético, convirtiéndose el deseo en un secreto, como en “El silencio”; o cobrando el carácter de un sueño como en “La intensa realidad de un sueño lúgubre”. En estos poemas, el título mengua o traiciona la intensidad de los versos. Esta estrategia de Agustini exhibe suspicazmente este ejercicio de poder, este silenciamiento al cual se somete no sólo la vida erótica, sino sobre todo un sujeto de enunciación femenino que desea y goza.

En cambio, di Giorgio se regodea en la postergación, se suspende en ese momento, se mece yendo y viniendo, lo transita sin tregua, sin cesar. No pretende dar un paso más allá del jardín, es en la espera donde burbujea la escritura. Di Giorgio

colma esa espera con la naturaleza toda sometida a los ímpetus de una imaginación vertiginosa.

Vale entonces también pensar el título del poemario marginado por di Giorgio desde esta perspectiva; es decir, a modo paliativo contra el alto nivel de explicitación sexual de la colección, como afirma Garet. Con el término “visiones” di Giorgio disfraza y hace estallar en mil pedazos la historia del recorrido erótico del yo lírico. La unidad narrativa configurada por esa primera persona se fragmenta en piezas aparentemente inconexas e independientes entre sí. El relato de esa trayectoria erótica del yo pierde su fuerza y definición para –en cambio– multiplicarse en visiones provenientes de un más allá. En definitiva, el título del conjunto es un índice anticipatorio del ostracismo al cual se destina *Visiones*. Sin olvidar, por supuesto, que estas mismas visiones encuentran su camino de regreso a la obra de di Giorgio en *Misales* en cuya primera página figura la siguiente declaración: “Hasta el capuchón en que habito, desde muy lejos, me llegan el latir del mundo, sus silbidos y alaridos, con los cuales me atreví a armar, soñando estos gajos, estas misas con luz violeta” (*EGRD* 10). Pasados treinta nueve años, las visiones devienen sueños; porque como afirma Barthes: “[...] el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio” (125). O, en palabras de di Giorgio, “[y]o no soy una ser para el sexo sino para el ensueño ardiente. En este ensueño se cumplen todas las bodas. Todo es cumplido en permanencia. Al fin todo es una boda” (*No develarás el misterio* 32).

No sorprende entonces que el primer texto de *Misales*, “Misa de Pascuas”, justamente recupere esta idea del relato erótico como un sueño. La primera parte de la

narración relata la historia de una vieja señora Violena, de noventa años, que es visitada por un joven buen mozo que la solicita en amores. Esta situación trae a su memoria su pasado de casada con un hombre-animal, sus encuentros a escondidas con el murciélago, el vecino y el sobrino de su marido. También, el nacimiento de sus hijos conejos, muertos poco tiempo después. Este *flashback* se engarza así con la relación con el joven, quien termina confesándole: “-Mi nombre es Dios. No me reconociste” (*EGRD* 18). Esto acaece mientras Violena está cocinando un budín, que termina quemándose. La segunda parte está separada de la primera con un inusual “Fin” y en ella se cuenta la historia de Violena, quien murió quemada. Siempre había vivido con sus padres y jamás se había casado ni había tenido relación alguna. Es decir, la segunda parte del relato desdice o cancela la primera que finalmente pareciera ser un sueño, una ficción puesta a andar que poco tiene que ver con la vida real de Violena.⁴⁷

Existe, además, una evidente conexión con Agustini que di Giorgio misma se encarga de señalar:

Mi mamá era como una princesa. Las hermanas igual; siempre leyendo... De chica me decían poemas, me hablaban de Don Quijote, de Rubén Darío, de Delmira, me mostraban fotos de Delmira. Era una granja, pero ahí también comienza otra cosa. La parte intelectual, digamos. Pero así, de modo espontáneo, al vuelo, no oprimente; pero algo que siempre estaba. Siempre estaba flotando esa cosa distinta, esa otra zona. (*Diario de Poesía* 15)

Debido a estos puntos de contactos entre di Giorgio y Agustini, la exclusión de *Visiones* de ediciones posteriores puede también pensarse en función del peligro que implica ser filiada a una tradición; en este caso, la poesía escrita por mujeres, con Agustini a la cabeza. Dada su relación con Agustini, di Giorgio temió ser leída exclusivamente desde la estrecha tradición de la literatura escrita por mujeres y optó entonces desplazar este poemario. Es posible que la respuesta se encuentre en una anécdota: cuando Rafael Courtoisie le pide a di Giorgio que participe en una antología titulada *Poesía contemporánea rara y femenina*, ella se niega a hacerlo alegando “[y]o no escribo ‘poesía femenina’... Rara, sí. Pero femenina, no” (“Marosa y el ángel de todos los sexos”). Ante esta réplica, Courtoisie tuvo que cambiar el título de la colección a *Antología de la poesía rara de todos los sexos*, tomando en cuenta que, según di Giorgio, hay ángeles sin sexo y ángeles con todos los sexos. Ella era, por supuesto, de este último tipo.⁴⁸

II.5. La otredad y el deseo

Cuando de erotismo se trata, todo ser o ente –para ajustarnos al orbe marosiano– puede devenir otro: “Corrió enseguida hacia afuera; ya lejos dio un alarido, se volvió lobo, perro, gato, mono, loco, muerto. Decía a los gritos, pero con miedo: Me apoderé de ella. La tomé por la boca, por donde come y respira. ¿Qué más? Recordaba el hoyo, que parecía una vagina llena de dientes, de espinas” (*EGRD* 319). En el encuentro erótico irrumpe una exuberancia de vida y, en consecuencia, reverbera en el ser no sólo la posibilidad de una continuidad sino también el vacío violento e inconfundible de la muerte (Bataille, *El erotismo* 23). El erotismo siempre suscita en el sujeto “[...] una disolución de esas formas de vida social, regular, que

fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (Bataille, *El erotismo* 230).

El encuentro con el cuerpo del otro hace titilar una constelación de otredades en el yo, porque, como reflexiona Bataille, “[e]l erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser” (*El erotismo* 33, énfasis del autor). En el relato 19 de *Lumínile*, di Giorgio subraya este aspecto cuando –hacia el final– trastoca la primera persona protagonista, gozosa con la cebra macho, y la convierte en tercera:

Estaba con los animales. Era de día y de noche; oscuro, claro.

Parada en dos pies, con las manos sobre una piedra, el oso me remiraba. La larga boca abierta y la baba brillante goteando en lágrimas. Esperaba más allá un elefante cuya trompa fálica copulaba en la tierra, para entusiasmarme. Yo lo miraba, y al oso; a punto de conceder.

Pero elegí la cebra. Que se había elegantemente conservado en otro plano. Las rayas de tan nítidas, titilaban, se le movían.

Me acerqué (los otros animales gimieron, partido el éxtasis).

Yo miré, y sí, era una cebra macho.

El macho de cebra me fichó, me reprochó mis amorosos dolores con el oso y el elefante. Exhibía sus bajos con puntas de plata.

En un minuto estuvo todo hecho.

Yo dije Ah y me corrió un poco de sangre de la boca y de otra boca, como si hubiera perdido algún clavel y una rosa.

Comenzamos a huir; de tanto en tanto nos deteníamos a repetir el hecho. Mi herida se revolvía misteriosa.

...*Iban el macho de cebra y señora*, velozmente, por el campo raso, bajo el cielo y sus estrellas, tantas, que algunas se caían por el suelo. (*EGRD 20/291*, énfasis mío)

Esta otredad, que palpita en el sujeto y que se dispara en el encuentro erótico, se anuncia también en la multiplicidad de nombres asignados tanto a personajes masculinos y femeninos, como a machos y hembras en los relatos de di Giorgio. El lenguaje acompaña y duplica los avatares experimentados por estos seres sometidos a los altos voltajes de la pasión; en el lenguaje se sobreimprimen deseo y otredad conformando una unidad indivisible que constantemente llama la atención sobre sí. En el texto 62 de *Camino de las pedrerías* el narrador, por ejemplo, afirma: “Le decía Muñeca, Nardo, Altar” (*EGRD 62/234*). O, asimismo, las múltiples designaciones con las cuales se conoce el lagarto que desea la señora Sigourney, entre ellas: “el Lascivo y el Vicioso”, “el Lagarto de Todos”, “el Lagarto de Siempre” (*EGRD 9/147*). Detrás de cada nombre propio se esconde o perfila una serie de otros, de subjetividades, esperando el momento habilitado por el desenfreno erótico para irrumpir y presentarse de cuerpo entero. O, en palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, “[e]l nombre propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad” (*Mil mesetas 43*).

El encuentro con el otro está siempre atado a la siguiente premisa: “Apareció uno [murciélago], pero se desdobló en varios” (*EGRD 70*). Porque, como le confiesa la afiebrada voz a la joven, la premura de la unión con el otro todo lo demanda, todo

lo pone en juego, todo lo hace posible: “[m]e tornaré caballo. Lo que quieras” (*EGRD* 43/201).

“Sólo hay devenires que responden a una intensidad recurrente, a una frecuencia compulsiva” (Echavarren, “Marosa di Giorgio: devenir intenso” 19). Nada es imposible para ese amante impulsado por las vibraciones de la pasión, ni siquiera se ve desalentado por una novia fugitiva, asustada. Por eso, cuando la señora Dinoráh se escapa al insondable jardín de hortensias en el relato “Hortensias en la misa”, el Novio no se preocupa ni desiste de su pasional propósito. Más bien, se vuelve cerdito de jardín con el único objetivo de consumir su deseo por Dinoráh. Y, sin rodeos o excusas, lo logra. “Como pude, lo hice. A eso venía” (*EGRD* 47), declara el Novio ya reconstituido en el borde del linde del jardín. El cuerpo se lleva hasta extremos inimaginables para satisfacer ese deseo que nada sabe de esperas. El vértigo de la pasión se acelera en el Novio a tal punto que se vuelve velocidad pura que todo lo altera y todo lo domina. Imposible mantener las formas. Ese Novio con traje rígido, con camisa de organdí de novio, de muerto, delgado y alto, de melena corta y cara pálida necesariamente deviene –porque no le queda otra opción o porque ella no le ha dejado otra– “algo vivo, caliente, grueso, liso, un cerdito de jardín” (*EGRD* 46). Paradójicamente, ser el novio de la señora Dinoráh, no es ser el Novio, sino su cerdito de jardín. Cumplir el destino erótico al cual el cuerpo del sujeto se siente convocado implica saber dejar abierto ese hueco por donde puede colarse ese otro que devuelve el jardín de las hortensias. En la obra de di Giorgio, el jardín y los campos siempre regalan pura otredad, ya sea en forma de *shocks*, ya sea como amantes desesperados e insistentes.

El erotismo irrumpe como una fuerza centrífuga que arroja al sujeto más allá de todo límite para encontrarse cara a cara con el abismo absoluto de la muerte: “Dentro de la cama yo ofrezco mi ostra, pequeña, oval, ribeteada de coral, por donde Juan lleva y hunde su puñal. Que me parte en dos. Después, yo lo abrazo. Como si no me hubiera querido matar” (*EGRD* 9/276). En lo efímero de esta embestida, el sujeto lanzado fuera de sí se resquebraja, se colma de intersticios por donde se escapa quien era hasta ese preciso momento.

“Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (Bataille, *El erotismo* 22). Instalado en la periferia de su ser, el sujeto erótico de di Giorgio mira a ése que él era con cierta nostalgia. No obstante, son estas nuevas fisuras, vueltas ríos de luz, donde encalla, palpita y navega la otredad. Escindido así, agrietado de pies a cabeza, por un segundo confía en que puede ganarle a la muerte.

Propulsada por el erotismo, la otredad no solamente irrumpe en el momento en que los cuerpos se dan. “Se levantó un aroma a intensa cópula por toda la habitación. Él se retiró con la cara plena y desfigurada” (*EGRD* 79). Siempre se prolonga, va más allá, una vez consumado el encuentro, cuando ya resulta imposible echarse atrás: “¿Quién tendrá hilo, quién me uncirá?!... No puedo, no debo quedar así, abierta, descosida. ¡No soy yo, no, no!...” (*EGRD* 12/279). Nada, entonces, será como antes. En otros relatos esa otredad no responde a motivación alguna; por el contrario, después ella misma motiva el anhelo de un encuentro. En el relato 12 de *Camino de*

las pedrerías, la protagonista se vuelve araña así, de la nada: “En un soplo dejé la ropa y alcancé una rama” (*EGRD* 12/152). Vuelta araña, la protagonista se da a la tarea de tejer: “Era una red grande, de varias vueltas, que yo sujetaba bien. A ratos, me ponía en su centro, o me iba al gajo con miedo, como si oyese pasos en el jardín” (*EGRD* 12/152). Mientras el relato tematiza la otredad, la protagonista literalmente la inscribe allí, urde esa nueva identidad que ahora está en el tejido. La otredad es así disparada de una rama a la otra, sostenida en el aire y expuesta tanto a lluvias como a vientos. Ser otro implica darse al vértigo de ese abismo, lanzarse –sin protección alguna– hacia esa otra zona, esa otra rama, que está allí a la espera de ese otro que ahora somos. La otredad es la velocidad experimentada en ese tramo, ahora visible por la huella de ese hilo tocado por la luz de la luna, que ha salido exclusivamente para presenciar la osadía de ese arrojado. Despedirse a sí mismo y saber que en esa proyección somos ya otros. La otredad encalla en la naturaleza para envolverla, cual brocado transparente y brillante, protegiendo y ofreciendo en tanto regalo ese paisaje rural en el cual todo puede acaecer.

Hasta ese momento, estos hilos de otredad –esa cristalización o representación suya– tienen como único propulsor la araña, es ésta quien unifica y amarra todos los recorridos. Sin embargo, poco después la araña admite: “Miré, pidiendo llegase un arácnido. Uno, macho. (Yo tenía ya muchos deseos de copular.) Y que me ayudase a asegurar la red” (*EGRD* 12/152). No sólo el deseo impulsa al sujeto a la otredad, también la otredad llama o invita al encuentro erótico. O, si se quiere, la otredad se construye en esa conjunción con el otro, en ese tejerse juntos.

Inesperadamente, quien sale a su encuentro es la novia de su primo, quien se pone a tirar piedras a esa red recién hilada. La araña narradora asegura: “Yo estaba escondida en el gajo. Pero, ella, igual, me miraba. Estaba oscuro, pero sabía que me miraba. Tuve miedo de que rompiese la red. Se veía que estaba enojada. Yo no podía aparecer y ahuyentarla porque era como reconocer que yo era yo y había hecho la red” (*EGRD* 12/152). La otredad implica estar siempre sometido a la mirada de los demás, a las violentas reacciones que vivir la otredad hasta sus últimas consecuencias trae aparejada. ¿Me atrevo a exponer la otredad que soy –de cuerpo entero– en el centro de la telaraña o, mejor, busco refugio en el gajo de la rama que me esconde? ¿Centro o periferia para estas subjetividades otras? La escritura de di Giorgio se esfuerza por volver esos otros en protagonistas, por dejarlos iluminados en el centro mismo de la red.

Además de las visiones, los sueños, la hipnosis de la mirada virginal de María, di Giorgio reconoce el influjo directo del paisaje rural en su narrativa erótica. Es decir, el encuentro de dos seres es una escena repetida infinidad de veces en los campos de sus primeros años:

De niña viví en el campo y vi acoplarse animales. Me llamaba la atención el apasionamiento de las gatas, que tienen normalmente una expresión tan impasible y lejana. Y noté volar moscas ensambladas. Yo veía sin morbosidad alguna. Como un ángel que observase las cosas del tiempo y de la tierra. Ahora, esos recuerdos me sirven para la escritura erótica que estoy haciendo. (di Giorgio, *No develarás el misterio* 59)

Di Giorgio está acostumbrada a esas escenas en las cuales dos cuerpos terminan confundándose en uno sólo, en las cuales dos seres discontinuos se ofrecen momentáneamente en tanto continuidad pura (Bataille, *El erotismo* 25). Pero, no siempre se encuentran dos seres pertenecientes al mismo reino: “He visto la conjugación de una abeja con un azahar y era hermoso, una cosa de ángeles. No está destinado a funcionar en la literatura. Es” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 7). En *Mil Mesetas* (1980), Deleuze y Guattari reflexionan sobre estas “[c]ombinaciones que no son genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones *contra natura*, así es como procede la Naturaleza, contra sí misma” (248). Di Giorgio también propone estas bodas o participaciones *contra natura* y, cuando lo hace, se ponen en juego o se despliegan devenires: “Hay un bloque de devenir que atrapa a la avispa y la orquídea, pero del que ninguna avispa-orquídea puede descender” (*Mil mesetas* 245). En este sentido, el devenir no hace más que señalarse a sí mismo, volcarse sobre sí: “Lo que es real es el propio devenir, el bloque del devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 244). Al oponerse a la filiación, a la correspondencia o semejanza, a la herencia, a la reproducción sexuada, a las cadenas instauradas por los verbos “ser”/”parecer”/”equivaler”/”producir”, el devenir involucra siempre una fractura con las instituciones ya existentes o en vías de constitución (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 252).

Es importante tener en cuenta que las reflexiones de Deleuze y Guattari no se plantean en función de los estrechos límites del erotismo. Por el contrario, su marco de referencia es muchísimo más amplio y será retomado en el siguiente capítulo con

el tema de la metamorfosis. Sin embargo, algunos de los aspectos teorizados por los filósofos sirven para pensar e iluminar el proyecto erótico puesto a funcionar por di Giorgio en su narrativa. Por ejemplo, al hacer referencia a la sexualidad Deleuze y Guattari afirman que “[l]a sexualidad es una producción de mil sexos, que son otros tantos devenires incontrollables. *La sexualidad pasa por el devenir–mujer del hombre y el devenir–animal del humano: emisión de partículas* (280, énfasis de los autores). Y, a continuación, aclaran cómo esto nada tiene que ver con la imitación de alguna especie o el hecho de hacer el amor con un animal en particular. Más bien, en esta alianza se establece una línea o bloque de devenir que determina una zona de entorno y de indiscernibilidad: “una relación no localizable que arrastra a los dos puntos distantes o contiguos, que lleva uno al entorno del otro, –y el entorno–frontera es indiferente tanto a la contigüidad como a la distancia–” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 293). Por eso, Deleuze y Guattari hacen hincapié en cómo todo devenir es siempre un estar entre dos, una frontera, no se limita a uno o la relación entre los dos. Para estos filósofos, el devenir es esa línea de fuga que pasa entre la avispa y la orquídea llevándolas hacia un entorno compartido en el cual los puntos de cada una dejan ya de ser distinguibles (*Mil mesetas* 293). Cuando esto ocurre, tanto la avispa como la orquídea –para continuar con el ejemplo– se desterritorializan.

El erotismo de di Giorgio se puebla de escenas en las cuales se hace el amor; obviamente, de todas las formas imaginables. A veces, también del encuentro nace una nueva criatura, sin importar que se trate de seres heterogéneos. La alianza entre dos heterogeneidades produce un devenir, hace irrumpir una otredad que no puede reducirse ni a uno ni a otro, ni restringirse a la relación entre ambos. A su manera, la

narrativa erótica de di Giorgio revisita una y otra vez, sin cansancio ni agobio, esta escena del encuentro entre amantes para disparar allí estos devenires. La escritura es así forzada a transitar esa zona limítrofe, de línea de fuga que toda alianza trae consigo aparejada:

Cuando llegamos a Amelia, nos sorprendió el ver que gente y animales se parecían. Todo era muy ambiguo; unos iban de trajes, otros no; habían creado una lana.

Dos hombres gatos nos acompañaban por un instante, dándonos con gran presteza el mapa de la ciudad. Enseguida se acoplaron en un rápido y elegante acto sexual, y cuando los volvimos a ver, los dos ya eran sólo uno, y éste sonrió con dientes casi azules como de turquesas. (*EGRD* 39/197)

Ese brillo azul de turquesas, centellante, se vuelve un rayo único, singular, que traza un recorrido en el aire y que invita a los allí presentes a también perderse en éste.

II.6. El cuerpo del deseo

En la narrativa de di Giorgio, la escena erótica va desde la experiencia misma de la cópula más exquisita hasta el relato indiferente de una violación. No hay una historia previa relevante, ni hay personajes de notable profundidad psicológica, ni hay un narrador inmiscuyendo sus comentarios en la trama narrativa. Hay, en cambio, un encuentro en la naturaleza, multiplicado infinidad de veces.

El narrador siempre asume una actitud objetiva e imparcial, que mantiene a raya del relato cualquier cuota de sentimentalismo o melodrama. En el relato 59 de

Camino de las pedreras, un joven fascinado por tener sexo con una bruja termina asesinándola y acostándose con ella ya muerta:

Le apretó el cuello, con dudas extremas. En un leve cric, ella parpadeó y dejó de existir.

Entonces, le tomó los pezones y dio un aullido de gloria, de bicho.

Fueron al suelo, juntos, la bruja y él, él y la bruja; él, vivo, y ella, muerta. Ella, muerta, y él, vivo. Se tendieron y sacudieron y para lo que fuera. Para lo que él quería, quisiese, se le ocurriese, le viniera en gana.

Pasaba la noche y la medianoche, también.

Y él proseguía, decía: Está muerta y sangra, todavía. Esto sí es una delicia que nadie tuvo. Nunca tendría.

Y la ajustaba más a todo lo suyo. Y hozaba.

Él, un hombre común, común, y ella una bruja. Él, nervioso y vivo; ella, muerta y fija.

Él, desnudo, desnudo, manaba su vino blanco, oscuro. A ella volaba muérdago de la cintura.

A veces, cuando él paraba, se apartaba un poco, a ella salía un pájaro negro. Desde la ostra oscura. (*EGRD* 231)

Incluso cuando el sujeto poético es protagonista también se adopta una actitud muy parecida, desprovista de todo matiz de emoción o de sensibilidad:

Con el punzón tocó a las puertas de todo mi ser, y aquello transitaba. Pensé: ¿No seguiré desovando e interrumpiré?

Mas, no aconteció.

Él hacía bailar el metal con eficacia y suavidad. Hasta que tuve todo con el metal. (*EGRD* 182)

En la mayoría de estos textos, di Giorgio no insinúa una toma de posición a favor de aquel o aquella desfavorecido/a por las circunstancias. No hay nunca tampoco una exploración de las causas psicológicas. Mario Vargas Llosa en “El placer glacial” hace justamente hincapié en esta búsqueda de impersonalidad como un rasgo característico de la historia erótica de *Historia del ojo* (1967) de Georges Bataille:

Las expresiones que delatan una psicología en el narrador o en los otros protagonistas han sido sistemáticamente soslayadas, como si estorbaran el objetivo de la historia. Esta, por lo visto, sólo puede alcanzar lo que se propone mediante seres descarnados y abstractos, desasidos de toda intimidad, en cierta forma neutros, y entregados en cuerpo y alma y en todos los instantes de su vida (como el contemplativo o el obeso) a un quehacer único. (28)

A su manera, Echavarren también enfatiza este punto al afirmar que en la obra de di Giorgio priman afectos impersonales y no sentimientos subjetivos; que su escritura se mantiene lejos de “las modalidades intersubjetivas previsibles” (“Marosa di Giorgio: devenir intenso” 8). Aún más, hay otro rasgo señalado por Vargas Llosa en la escritura de Bataille, el carácter autosuficiente de las acciones, que podemos encontrar en la obra de di Giorgio. Las acciones no responden a motivación alguna y, muchas veces, tampoco acarrear consecuencias. Para Vargas Llosa las acciones se imponen y desencadenan propulsadas por necesidad inmanente y por voluntad o

instinto de los personajes (31). “Este mundo ha reemplazado la causalidad por la casualidad y la lógica de lo arbitrario” (Vargas Llosa 33).⁴⁹ La misma frase es válida para el universo configurado por di Giorgio. Por su parte, Leonardo Garet también hace un comentario similar: “No hay búsqueda o preparación del encuentro con el otro, apenas una invitación, las más de las veces expresada en un tono formal, que contradice la intimidad de lo que propone. Todo se realiza como si no hubiera intervención mental sino simplemente instintiva, o sea el ser anterior al contacto con el árbol de la ciencia” (175).

Di Giorgio se vuelve así una cazadora de encuentros, esperando cuadrar la escena perfecta, inesperada, prohibida, increíble, de modo tal que la palabra roce esos cuerpos, ubicados en el jardín o en el bosque, para perpetuar la fugacidad de un instante en palabras. Su escritura se compromete únicamente con la descripción de la escena de un encuentro, con la descripción de qué le pasa al cuerpo –sea humano o no– cuando colisiona o se engarza con otro.

En *La llama doble. Amor y erotismo*, Paz describe ese momento: “El abrazo carnal es el apogeo del cuerpo y la pérdida del cuerpo. También es la experiencia de la pérdida de la identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones, caída en una sustancia oceánica, evaporación de la esencia. No hay forma ni presencia: hay la ola que nos mece, la cabalgata por las llanuras de la noche” (205). Para Paz, cuerpo e identidad se esfuman, se desvanecen en el torbellino del rapto de los amantes. En su práctica escrituraria, la escritora uruguaya contraría este eclipse del cuerpo acerca del cual reflexiona Paz. En muchos relatos eróticos de di Giorgio, ese momento de apoteosis del cuerpo –especialmente femenino– persiste en el

tiempo, sin darle paso a la pérdida. Obviamente, hay cabezas que ruedan, hay cuerpos desmembrados y asesinados, hay cuerpos despellejados, hay cuerpos abortados. No obstante, la escritura de di Giorgio reclama para sí el cuerpo femenino y lo adensa al punto tal que ese mismo cuerpo ahora no se reconoce en aquel que era. El cuerpo femenino es una otredad en sí mismo por intensificación y no por pérdida en y con el otro.

En estos pasajes, en los cuales narración y descripción se combinan para contar la trayectoria del cuerpo femenino, la escritura de di Giorgio alcanza su momento climático. Respondiendo únicamente a una imaginación prolífera e ignorante de todo límite, sus imágenes exhiben una sensibilidad exquisita capaz de lograr escenas insólitas de la violencia inherente a todo encuentro sexual con una delicadeza y sutileza expresivas extraordinarias:

Arturo se fue encegueciendo, nublando, paso a paso; no le importaba ya nada, a no ser resguardar, custodiar el tubo sexual allí adelante. Sería imposible destrozarse esa red de exquisitos piolines tan bien enlazados, ni lo que atrapaban; esa radiante ciruela, o frutilla, rotunda, rojísima, no, ahora que veía bien esa angelita azul brillante aleteando por librarse, por no morir y seguir viviendo, pero allí. (*EGRD* 115)

Son estos cuadros eróticos, logrados gracias a la maestría descriptiva de su dominio del lenguaje y del ritmo en la presentación de los eventos, los que insuflan de potencial sus relatos eróticos alejándolos de todo matiz sensacionalista. Para esto, di Giorgio se vale del imaginario de la chacra, el cual –por supuesto– no desaparece; por

el contrario, sus relatos eróticos se localizan en su gran mayoría en un paisaje rural, poblado de jabalíes, lobos, almas, gallinas, hongos, mariposas, etc.

Este imaginario rural prolifera en los relatos de di Giorgio porque se utiliza para describir esos cuerpos palpitantes, asaltados por otro o a la espera de otro: “Entonces, él le vio el montículo todavía sin vello, donde ardía una lamparita, sobresaliendo, un rojo corazón de pichón, pulsando ansioso, casi saltando” (*EGRD* 166). Si en *LPS* la escritura se esfuerza por ofrecer ese mundo natural siempre novedoso y sorprendente que se vale del *shock* y de un trabajo descriptivo minucioso y exquisito, donde los objetos en sí mismos son puestos en un primer plano; en sus relatos eróticos, esos encuentros eróticos repetidos incesantemente se vuelven borbotón de chispas anunciadoras de un cortocircuito, no solamente debido a los increíbles participantes involucrados en el acto, sino sobre todo porque se deja encallar ese imaginario rural en insólitas partes del cuerpo, volviéndolo novedad, sorpresa pura. O, en otras palabras, en *LPS* el sujeto poético es atrapado visual y psicológicamente por ese entorno de huertas y quintas; mientras que en los relatos eróticos ahora es el cuerpo secuestrado y habitado por criaturas de toda especie pertenecientes a dicho ámbito. Por eso, cuando Pablo le confiesa su deseo a su prima, le dice: “–Quiero besarte en... Ya sé, eso está sacro. Y más adentro, también. Allí donde te nacen los huevos. Y están los bichos brillantes. Yo quiero solazarme con tu luciérnaga. De adentro. Trizarla y comerla” (*EGRD* 18/160). En la práctica escrituraria de di Giorgio, el paisaje rural de la infancia –ya desaparecido– tiene su revancha, regresa convertido en una fuerza arrolladora que no conforme con apoderarse de la mirada del sujeto decide también apropiarse de su cuerpo.

El acto erótico en sí mismo es previsible. Placer, dolor, muerte, violación, abandono, asesinato, masoquismo, fetichismo, embarazo, son algunas de las sendas recorridas por los personajes en estos relatos. Pero lo que le pasa al cuerpo cuando esto acaece no es previsible. La escritura de di Giorgio se dirige hacia el cuerpo, alterado por la cercanía del otro, con el objeto de saturarlo, de recorrerlo, de tensarlo, de erizarlo, de conmoverlo, de iluminarlo: “De las valvas ya le salía humo, una luz fuerte, porque se había prendido llaga. Caían unos huevecitos rotos, de cáscara celeste, alguna pequeña criatura, también caía y se estrellaba” (*EGRD* 222). A su particular modo, di Giorgio impulsa el cuerpo hacia la “[...] conexión de deseos, conjunción de flujos, *continuum* de intensidades” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 166).⁵⁰ Con cada historia agregada, ese cuerpo femenino experimenta una nueva embestida de energía, de líquidos, de placer y de dolor, de pasajes, de tensiones, de fricciones, de explosión, de circulación, de impacto, de reverberación de sí mismo en los umbrales inaugurados por un nuevo encuentro. El cuerpo femenino es apertura constante a un mundo, pequeño como insecto o absurdamente inmenso cual planeta, que viene a su encuentro. El cuerpo femenino invita a la escritura para que lo explore, lo transite, lo describa en ese estado inherente de plenitud y de multiplicación desmesuradas. Hay un aprendizaje que se hace con el cuerpo que di Giorgio se preocupa por mantener vivo y palpitante en sus obras:

Lo que resuena en mí es lo que aprendo con mi cuerpo: algo tenue y agudo despierta bruscamente a ese cuerpo que, entretanto, se embotaba en el conocimiento razonado de una situación general: la palabra, la imagen, el pensamiento, actúan a la manera de un latigazo. Mi cuerpo

interior se pone a vibrar, como sacudido por trompetas que se responden y se superponen: la incitación hace huella, la huella se amplía y todo es (más o menos rápidamente) devastado. (Barthes 214)

Con el transcurso de los años, la narrativa erótica de di Giorgio se acumula y, al mismo tiempo, se centra cada vez más en el cuerpo femenino. Tanto en *Misales* como en *Camino de las pedrerías*, estos pasajes centrados en el cuerpo femenino están dispersos en los textos, articulándose en función del acto erótico. Recién en el relato *Rosa Mística* el cuerpo femenino acapara toda la atención, como si esos pasajes – centrados en el cuerpo y presentes en su narrativa desde un principio– se expandieran y desarrollaran hasta sus últimas consecuencias. Porque, en definitiva, este relato es una celebración de ese cuerpo femenino y de aquello que puede lograrse y alcanzarse a través suyo. Di Giorgio lleva todos los componentes ya trabajados –desde *Misales* en adelante– a un grado extremo de radicalización y concentración. *Rosa Mística* podría pensarse como epílogo o, retomando el comentario de Echavarren, vuelta de tuerca a toda la narrativa erótica anterior de di Giorgio. Con la novela *Reina Amelia* (1999) se continúa esta tendencia al centrarse en un número limitado de historias acerca de la vida erótica de las mujeres en la ciudad de Yla. No obstante, cabe aclarar que en esta novela el interés de la escritora uruguaya es investigar qué le sucede a ese cuerpo cuando asume una vida erótica otra en la ciudad. ¿A qué debe atenerse un cuerpo femenino cuando se decide por una erótica que no se condice con aquello estipulado por la ciudad ni le es productivo ni funcional a esta última?

¿Qué trayectoria deja el cuerpo femenino en la escritura de di Giorgio antes de alcanzar su consagración total en *Rosa Mística*? Antes del encuentro erótico, el

cuerpo femenino se presenta en tanto manantial puro, fuente de vida, en incesante e insólita actividad procreadora:

Yo estaba con un rictus, cuando sentí deslizarse algo de uno de mis pechos. Y era un nomeolvides celeste, diminuto, que salía de adentro. Lo atrapé y se lo di. El vaciló como si se trata de un bombón chiquitito o una mosca de ala azulada. Pero, al fin, lo comió. Y pidió otro.

Y yo oprimí mi pecho y salió más heliotropo, y él comió. Eso brillaba como lentejuela, eso que salía.

Y del otro pecho sólo salió una gotita de néctar, que dio un impresionante perfume de almendras.

Él quedó mareado, como anestesiado; y me miró como si yo fuese un rosal o mismo un almendro. (*EGRD* 68/258)

En el cuerpo femenino ha encallado la naturaleza; es rosal, es almendro. O, si se quiere, ese cuerpo femenino es naturaleza activa, manando, brindándose a su espectador amoroso en preciosos regalos increíbles. No se requiere necesariamente del acto sexual ni de la intervención del otro para engendrar y generar vida. El cuerpo femenino es un chorro de vida lanzado al otro no sólo como obsequio sino también en tanto ostentación de aquello que el mismo cuerpo puede lograr sin participación suya. El cuerpo, atravesado y fagocitado por la naturaleza, se convierte en una exhibición irresistible que apela a la sensibilidad del otro. En pasajes similares a éste, repetidos a lo largo de su narración erótica, di Giorgio celebra el cuerpo femenino, lo presenta en su máximo potencial, como si se tratara de un prisma tocado por un rayo de luz.

Otros relatos se clausuran con adversidades o verdaderas desgracias para sus protagonistas. Cuando los infortunios esperan a estas protagonistas a la vuelta del relato, dichos pasajes descriptivos del cuerpo femenino cobran una dimensión incluso mayor porque se trata de un momento único, exclusivo, reservado y destinado para que ese cuerpo reverbere en medio del relato, se muestre en toda su singularidad y potencial; sin importar si después la protagonista será decapitada o abandonada a su suerte en un rincón inhóspito y oscuro del bosque. En el relato 54 de *Camino de las pedrerías*, a pesar de ser pretendida por los junquillos y el nardo blanco, la flor desea un clavel rojo del jardín. Éste al final sucumbe a los encantos de la flor, gozan juntos y, luego, el clavel rojo desaparece. El texto se cierra con la muerte solitaria de la flor ya embarazada. En diferentes momentos de la historia, el narrador hace hincapié en el cuerpito de esta flor:

Era esbelta. Con la corola marmolada, y adentro de la corola, en lo hondo, tenía una cosa, un cofrecito, un estuche.

Era su cosa, era su cosa. Y no se veía bajo un tampón de vidrio. Parecía eso, envuelto en tul blanco, donde a veces se enredaba algún insecto. Ella le pedía: –Queda, queda.

[...]

[...]Sin querer y queriéndolo, pensando acaso en el clavel, entreabrió la tan guardada puerta, su valvo céntrico. Salió un perfume caro, ansioso. Ese su punto era oscuro, como un ojazo, con algunas hebras, poca felpa; era un poco triste; a trechos era vidriado. Como un menudo ataúd, un ataúd menudo. (*EGRD 54/219*)

Muchas veces la presentación del cuerpo femenino le roba incluso protagonismo al acto erótico mismo. Es decir, se vuelve una fuerza gravitacional tan grande en el relato que todo lo succiona, todo se lo lleva, incluso el clímax narrativo. El cuerpo femenino se convierte en ese agujero negro de la escritura que todo lo arrastra hacia sí, que todo lo concentra; como si la irrupción del cuerpo femenino colmado e independiente, por un momento, hiciera virar o modificara el foco del relato.

El cuerpo femenino erotizado también puede ser un viaje en el tiempo, un retorno a esa plenitud total experimentada junto a la madre:

El lobo Cruz parecía no entender. Luego, me abrazó y dijo:

–Ah, ven, pequeña infame. ¿Qué clase de muñeca eres? Pero te adoro yo.

Yo ya decía: –Ay, ay, ay, ay.

Y él decía:

–¿No es mejor, así, conmigo?

–Y...sí, sí...

Leve leche, azúcar, y granos de sal, rodaban en mis pezones hacia afuera. Él comía. Como un bebé apretado a mí. No nos podíamos separar. Él tuvo que partir algo como un cordón umbilical. Pero, me mascó de nuevo, y otra vez. Decía: –Dios mío, ¡ah!

Dije: –Soy yo la que va a parir a tus lobitos. Y téjeme otra vez.

(*EGRD* 8/145)

Se vuelve al cuerpo femenino para encontrar allí, en medio del acto erótico, a la madre protectora y dadora de vida, convertida ya en un recuerdo inconsciente del

pasado. Sin duda, ese cuerpo femenino es una invitación constante al deseo; pero, al mismo tiempo, una manera de reconectarse con una plenitud única, considerada irrecuperable, extraviada en los vericuetos del tiempo y del inconsciente del individuo. Ese sujeto femenino al transitar la experiencia erótica le permite al otro acceder al baúl de los recuerdos más remotos para actualizarlos en un cuerpo que aunque no es aquel primero, de la madre, sí se le parece. El momento del goce se exagera y alcanza así intensidades desconocidas, que únicamente pueden ser imaginados. El cuerpo femenino expuesto y sujeto al deseo se convierte en una otredad, familiar y archivada, para ese otro masculino partícipe del acto sexual.

Las incontables posibilidades de ese cuerpo femenino no terminan allí. Éste puede volverse refugio u hogar permanente para el macho o varón. En el relato 11 de *Camino de las pedreras*, un novio preocupado y celoso retorna para encontrar que su prometida ya ha sido habitada por otro, que su cuerpo es ahora la residencia de un tercero en discordia, de un intruso:

El novio miró las pecas, ruborizado. Pero insistía.

Ella explicó:

–Yo ya llevo conmigo a mi marido. Lo llevo... bien adentro. Está engarzado.

¡Qué frase ésa! Pero, ¡qué frase! Pero ¿qué era? Pero ¿qué decía? El novio enrojecía, sentía vergüenza. ¿Estaría ella enloqueciendo?

–Abandonaré el mundo. Ya lo abandoné. No me verán más. Me quedo de monja. Y casada por dentro.

Y se tocó el vientre. Donde se oía al marido gemir y decir:
–¡Qué maravilla! Recién me casé. Ella estaba casi virgen. (El novio oyó azorado). No me voy más de aquí.

Y se oía que roía lo que quedaba del himen y decía unas cositas, terribles, chiquititas. (*EGRD* 11/151)

El cuerpo femenino no sólo alberga al varón o macho, también continúa proveyéndole incesante placer, gozo. En este caso, no es aquello producido por el cuerpo –flores, huevos, rocío, néctar– lo que se vuelve alimento preciado para el otro. Por el contrario, es ese cuerpo mismo, sus entrañas, las que se transforman en un manjar delicioso y extravagante para ese huésped sexual. Di Giorgio lleva esa imagen del amante-hijo un poco más allá: el cuerpo sexual asimila ese amante intrépido a su mismísima interioridad, se embaraza de deseo. El otro amante –ya parido y adulto– retorna a otro vientre para encontrarse convertido, siniestramente, en hijo deseoso, insaciable.

Otras veces, ni siquiera se requiere un encuentro íntimo entre los amantes. Ese generoso cuerpo femenino, en constante generación, pone sus cosechas a disposición de ambos de modo tal que puedan disfrutar eróticamente sin necesidad de fusión o imbricación de los cuerpos involucrados. El éxtasis se logra externamente, motivado por ese manantial proveniente del cuerpo femenino:

En tanto, allá dentro, ella, de pie, salida, echaba flores desde su interior, como una dádiva, una demostración. Se quitaba de adentro, de entre las piernas, de allá adentro, flores de diversos colores, y diversas especies, rojas, áureas, blancas, livianas, gruesas. Las echaba al piso, y

él se acostaba en ellas, se revolcaba y se refocilaba, tenso, feliz, muy asustado.

Hasta salió una portentosa dalia, y luego, con trabajo, se sacó una cala gruesa, con el pistilo áureo, y la echó en el piso, y él se la pasó lentamente por la nariz; y por otras partes.

Ella estaba de pie y parecía cada vez más alta; el velo o pelo, por el hombro; con la mano de mármol se cubrió el rostro que, todo desapareció. Quedaron los senos; se constituyó en ellos. Tenían boca entreabierta; eran dentados senos, tenían lengua, y la movían. Hacían en su interior un Marsala, fino, bravo, como es este vino, lo echaban, y lo disfrutaban ellos mismos con la lengua. (*EGRD* 29/188)

El cuerpo femenino también se regodea con su producción; éste proclama así una autonomía que –aparentemente en estos relatos eróticos– el cuerpo masculino desconoce. Reverberar de deseo implica también, para ese cuerpo femenino, descubrirse a sí mismo, explorarse y reconocerse como matriz polifacética de placer. Al retro-alimentarse del propio vino, la experiencia erótica se asume también en tanto una aventura solitaria para ese cuerpo femenino, pero no por eso menos plena. Así en varios relatos hay personajes o animales que deciden celebrar bodas consigo mismos, sin presencia de novio, pretendiente o amante alguno, como la gallina del relato 32 de *Camino de las pedrerías*:

Señalándole el viejo altar de palos grises donde habitaba Dios mismo.

Yo, desde todas partes, creía ver aparecer el gallo. Pero no surgió.

Ella esperó también un poco. Y luego, se echó igual frente al altar. Y hacía cocococococó. Bajó la cabeza. Agregó: –Me caso sola. ¿Y qué?

Después de un rato se levantó e hizo un disparate obsceno, sexual, ¿Para estar, según creía, en la circunstancia? Se quitó la camisa de novia, se abrió de patas.

Y después se alejó por el camino de las violetas que mamá había hecho hacía un año, o cinco.

Hubo viento –yo ya había quedado helada–, polvo; ella se hundió en la fronda.

Más tarde vino algo, una cosa, algo, un gritito atroz. (*EGRD* 32/193)

Como señala Echavarren en el “Prólogo” a *Misales*, “[e]l otro resulta apenas un artificio, un adminículo, un gancho, un tentáculo, flor u hongo, murciélago, también lobo con su lengua, un instrumento del goce que hace el ‘trabajillo’, que escarba y excita y colma cualquier expectativa, siempre presente donde se lo convoca” (9). La descripciones de aquel o aquello que embiste o lía al cuerpo femenino siempre presentan y reducen ese otro a una mera sinécdoque. El otro pareciera solamente ser ese órgano al que se le encomienda la tarea sexual, como en la presentación de este hongo libidinoso: “Era un pan sexual con un pie. Quedaba aceitoso, atrevido, se le amorató la espalda, le ardía el garfio íntimo como si fuera de oro, aunque a la vista

sólo parecía un grueso espárrago color de rosa insertado a un hongo” (*EGRD* 156). La mirada microscópica sobre el cuerpo del otro, sobre su órgano sexual (ya sea natural ya sea artificial), contrasta de manera notable con ese cuerpo femenino majestuoso, abierto, dadivoso, acogedor, colmado y procreador. Incluso, la irrupción de esta presencia del cuerpo femenino hace más énfasis en la pequeñez del otro.

II.7. La huella erótica de la palabra

“Puedo hacerlo todo con mi lenguaje, *pero no con mi cuerpo*” (Barthes 199, énfasis del autor). Este enunciado de Barthes puede pensarse como una de las premisas rectoras de la escritura erótica de di Giorgio. En medio de estos sorprendentes encuentros, la letra también se lía y se retuerce en los vericuetos trazados por esos cuerpos arrojados al azar de su cruce. “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guise de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo” (Barthes 82). El deseo se vuelve un huracán de palabras que todo lo arrolla a su paso. Otras veces, el lenguaje se retrae, como en marea baja, dejándole la orilla al silencio, al balbuceo, a la interjección, a la puntuación, al blanco de la hoja de arena.

En el universo de di Giorgio, lenguaje y deseo son los dos cuerpos protagonistas por excelencia que no se cansan de perseguir, de cortejar, de entusiasmar, de seducir, de imbricarse uno con el otro. Porque, como bien señala Echavarren en “Marosa di Giorgio: devenir intenso”, en los textos de la escritora uruguaya se manifiesta “[...] la insensatez de un deseo sin cortapisas, intenso o violento, hereje y blasfemo, que tiene su campo de realización en los procesos e impulsos corporales de la escritura, no en el ‘realidad’ de un referente objetivo” (7).⁵¹

Di Giorgio lo ha expresado en reiteradas ocasiones, “escribirlo es para mí un placer inmenso, mucho más que tener una sucesión de hombres” (*No develarás el misterio* 97):

El *Cantar de los cantares*, donde el Rey y su Dama, donde la Iglesia y su grey, se aman apasionadamente, en círculo –porque hay como una coreografía, un pase de ciervos y gacelas– en círculos cada vez más apasionantes, empecinados. Es un cambio de elogios, de agasajos, pero llevado al extremo. Al excelso extremo.

[...]

Y es como si lo más íntimo, el mismo hecho amoroso, con todos sus trémolos y fases, se hiciese con palabras. Con palabras que son piedras preciosas, ágatas y amatistas o 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. Después iría a San Juan de la Cruz, y es andar en lo mismo. Esa elevación, ese ascenso lleva a anular al prójimo. O mejor, la proximidad es tal que se transforma en conjunción. “Los ojos que tengo en las entrañas dibujados.” Y podríamos marchar a *Cumbres borrascosas* donde Kate dice de su hombre Heathcliff: “Yo soy Heathcliff”. Y aquí en América tenemos el amor de María y Efraín, en *María* de Jorge Isaacs. Ellos escriben el amor con flores, todo bordado con pétalos. María muere, pero su novela de amor no tendrá fin. Ella será siempre en él, quien la amó con flores. (di Giorgio, *No develarás el misterio* 59)

Es en ese lenguaje de amatistas, esmeraldas, ágatas donde los cuerpos centellean al constelarse en el encuentro. Es, al mismo tiempo, en el lenguaje donde ese chispazo del otro puede adensarse, puede volverse un fogonazo que nos devuelve al otro en mí. Sólo hace faltar lanzarse confiadamente por ese camino de las pedrerías y, tarde o temprano, el refulgir de ese tesoro me impedirá verme a mí mismo.

Se trata de atrapar el deseo a como dé lugar, de capturar esos cuerpos convulsionados como sea. Al proponerse ese desafío, algunos de los textos de di Giorgio comienzan *in media res*, sin importar los preámbulos convencionales para la preparación de la acción central. Diálogos, sucesos repentinos, pensamientos o descripciones emergen de la nada, como si se interrumpiera una secuencia en pleno movimiento ya. Esto sucede en el relato 26 de *Camino de las pedrerías* el cual se abre con el siguiente pasaje:

Dijo:

–El que viene hará trizas tu ostra, saltarán los pedazos rosados. Ya me rompió una estrella.

No sé, lo vi una vez, respondí. Sólo tengo estos besos morados, y le mostré unas muecas sobre la piel. (*EGRD* 26/181)

Como muchos de los personajes de di Giorgio, la palabra también se da a la caza para cristalizar ese momento inaugural del relato sin importar realmente en qué instancia se encuentra el devenir de la acción. Así como el lenguaje se abalanza sobre la escena erótica así también la abandona. Hay relatos que no tienen propiamente un final; e incluso hay clausuras tan abruptas que no queda tiempo para nada, ni siquiera para terminar la frase. En el relato 3 de *Camino de las pedrerías*, el joven cazador

interrumpe su narración acerca de cómo se dedicaba a atrapar martas en las estepas de Kabul para proponerle matrimonio a la señorita silenciosa que nada acota:

Ella se levantó con esbeltez. Trajo la cazuela, donde había unos pájaros pintados.

–¿Eh...?

–Es la hora de la cena, y de. (*EGRD* 3/138)

Antes, por supuesto, el hombre ha comentado cuán preferibles son las martas vírgenes y solteras “[p]orque ya se sabe cómo flancos y anos se quedan deformados en esos casamientos” (*EGRD* 3/138). O, también, cómo las llevaba a morir al cementerio para allí sacarles la piel con la cual abrigan a señoritas que vivían lejos. El relato recupera esa historia del pasado y del ámbito laboral para proyectarla sobre ese presente de enunciación íntimo del cual participa la joven. Con la irrupción de la propuesta de matrimonio, las aventuras crueles del cazador en Kabul parecieran sobreimprimirse a ese futuro en común palpitante en dicho interrogante; como si se tratara de una premonición, una visión casi certera imposible de eludir.

La caza se apodera así múltiples veces de la palabra en este cuento de di Giorgio. Primero, en el relato de las peripecias del hombre en Kabul. Luego, en la pregunta lanzada a la señorita. Y, por último, atenta contra la viabilidad misma de la historia de di Giorgio, cercenando el relato en el preciso instante en que va a hacerse referencia al encuentro erótico. Se caza la caza misma. O, como afirma San Juan de la Cruz: “Tras de un amoroso lance, / y no de esperanza falto, / volé tan alto, tan alto, / que le di a la caza alcance”. La palabra se retira para dejar la escena vuelta pura

interrupción, quiebre, ruptura... muerte. Porque, como muchas veces proponen los relatos de di Giorgio, el casamiento no es muy diferente de un “cazamiento”.

En el relato 32 de *Lumínile* la protagonista se va a vivir con las flores. Primero, descubre las violetas, luego los “pensamientos”, después un hongo capta su atención. Y, por último, se enamora de un hibisco: “Le miraba las coronas rojas, rosadas, amarillas, los enhiestos focos. Me dijo alma mía, ven a mí. *Esa noche nos casamos, nos cazamos*. Hace tiempo que te vi. *Dame un beso y*” (EGRD 32/300, énfasis mío).

¿Cómo decir ese deseo tan vigoroso y, al mismo tiempo, tan atroz, como muchas veces reconocen los personajes de di Giorgio? ¿Cómo poner en palabras ese casarse tan próximo al cazarse y no terminar con una frase trunca en los labios? ¿Qué puede hacer el lenguaje para vehicular semejante escena sin traicionarla? La mayoría de las veces di Giorgio se lanza a la aventura de narrarla. No obstante, en otras oportunidades –como ésta– el lenguaje se evade, se llama a silencio, desaparece allí cuando es necesario completar la presentación de los hechos; y su lugar viene a ser ocupado por un signo de puntuación por medio del cual se insinúa una tentativa de clausura, de sentido, pero que –en definitiva– no hace más que reforzar su ausencia.

Por un lado, di Giorgio se esfuerza obstinadamente por atrapar esos encuentros eróticos desaforados e insólitos; y por otro, el lenguaje halla la forma de fugarse, de desertar al proyecto marosiano y de abrir un agujero en la narración que la dispara hacia el horizonte de lo incompleto o del sin sentido. Porque, justamente, “[...] la propiedad del deseo no puede producir sino una impropiiedad del enunciado” (Barthes 28). Dentro de esta misma coordenada se ubican las numerosísimas

interjecciones –ay, oh, ah– en boca de los personajes, especialmente las mujeres: “Él actuaba, lengua adentro, igual a un rey, igual a un reo. Y ella decía a cada rato: – ¡Ah...ah...ahí...ahí! ¡Aaaaah!” (*EGRD* 7/143). Los personajes femeninos también experimentan los límites del lenguaje que la experiencia erótica les impone: “La médula de ella dijo ¡ay!...¡aaaay!... Cantó cual mandolina, se la oyó en el aire” (*EGRD* 4/140). Cuando se aproximan a este territorio fronterizo las jóvenes devienen mandolinas, violines y pájaros. Ese erotismo vocalizado no hace sino poner de manifiesto que esas mujeres, bajo los hechizos de Eros, son también otras. “Como era de suponer gritó por fin como un pájaro, trinó, echó un montón de huevecillos pequeños de perica, y menos, de caracol. Echaba sin cesar huevos pequeños de codorniz, que él comía de prisa” (*EGRD* 17/287). No pueden articular discurso lógico y racional, su voz se vuelve una serie de interjecciones, un conjunto de emociones –a flor de pie– pronunciadas en el ardor del instante. Ese cuerpo parlante pierde su condición humana para volverse una melodía de notas vibrantes por esa fusión con el otro. No hay palabras, solamente reinan los sobresaltos incontenibles de un pico de deseo. El lenguaje se pierde en música y todo puede ser posible, incluso dejar de ser quien se es para convertirse en otro.

Cuando ese deseo quiere ser narrado o pronunciado a veces irrumpe un signo de puntuación, una pobre e insuficiente interjección, una obscenidad o las tres formas combinadas como sucede en el siguiente pasaje: “Y luego comenzaron los ayes y las quejas; ella los ahogaba por temor. Él cambió el lenguaje, al ver que se había repuesto y ofrecía sus canales todos, las delicadas pasarelas de su vida. Él aprovechó para insultarla, lascivamente. Le decía...” (*EGRD* 62/234). El discurso amoroso alcanza

así los límites de lo decible, pone en evidencia esa travesía de la palabra en sus esfuerzos por decir esos cuerpos y por captar esa chispa repentina, fugaz y volátil resultado del cimbronazo del dúo. A veces, la escritura incluso abandona la tarea a medio camino, sin poder completar la acción. Cuando a la narradora protagonista se la reconoce en tanto multiplicidad, en tanto otredad pura y, además, se la convoca al encuentro, la palabra se da a la fuga de la escena. La escritura se quiebra y no hace más que reforzar ese borde, ese confín que su propia trayectoria ha alcanzado siguiendo los vericuetos del deseo:

Y, cerca, lejos, me llaman en mis nombres fantásticos

iracema

valentina, hilda,

irma,

rosa,

nardo.

Con esfuerzo me acerco al límite.

Pero no sé seguir. (*EGRD* 33/302)

En el relato 51 de *Camino de las pedrerías*, di Giorgio pone en escena el desafío que su escritura ha asumido al darse a la tarea de descubrir ese encuentro y esos cuerpos siempre nuevos y sorprendentes. Y, asimismo, la destreza y el talento con el cual lo ha hecho. Se trata entonces de un texto particular dentro de la colección porque plantea una reflexión concreta acerca de las limitaciones o dificultades que la escritura debe afrontar cuando se propone poner en palabras ese cuerpo femenino. En este caso, es el varón, aturdido y “azorado” (*EGRD* 213) por esa virgen gorda, quien

intenta buscar un parámetro de comparación a esa belleza tan singular; y, pensando en voz alta, afirma: “– Así, se encuentra usted, como un jazmín, purísima” (*EGRD* 214). Ya cuando empieza el juego erótico y acaricia a la mujer desnuda, el varón se “[e]xplicó a sí mismo: –No hay caso –mientras ella iba quedando alternativamente pálida y colorada, o las dos cosas a la vez–: Esto es un jarrón salvaje de crema. Y... una rosa... de rotisería” (*EGRD* 51/214). Finalmente, el comentario del narrador enfatiza aquello evidente desde un primer momento: “No podía con él mismo y las semejanzas” (*EGRD* 51/214). El varón recurre a metáforas y comparaciones a los fines de presentar ese cuerpo inmenso que tiene frente a sí; al hacerlo, se vale de ese mismo imaginario rural, agreste, utilizado por di Giorgio. Sin embargo, podría decirse que fracasa en su intento: la indescriptible rosa termina con pétalos de rotisería. En estos pasajes, el mundo doméstico de la comida –característico de *LPS*– colisiona con el natural en un encuentro poco feliz para el lenguaje. Tanto es así que hacia el final del relato las palabras se vuelven cómplices de una escena graciosa, grotesca y ridícula: “Pensó: –Se trata, no hay dudas, de un hecho ... en margarina. Es de jamón, y también, ovina” (*EGRD* 51/214). La rima interna consonante, notoria y poco delicada, une a “margarina” con “ovina” en un intento fallido del protagonista masculino por aprehender discursivamente ese cuerpo femenino. Por un lado, el varón ha logrado conquistar a esta virgen gorda en el juego erótico, sin embargo, por el otro, ese cuerpo femenino encuentra en el lenguaje de su compañero una línea de fuga, un resquicio por donde escaparse. Cuando la palabra del otro se abalanza para representar ese cuerpo femenino, supuestamente digno de grandilocuencia, trastabilla para sucumbir en lo *kitsch*. Se trata así de un cuerpo un tanto reacio al lenguaje del

otro, a sus modos de calificación y de designación; como si la pretendida pudiera contorsionar su cuerpo ofreciéndolo como blanco de su gordura, como si esquivara las embestidas discursivas de ese macho que no se cansa de lanzarse hacia ese cuerpo que lo excita. Esta insuficiencia de la palabra cuando está en boca del otro se hace incluso más evidente porque el relato de di Giorgio sí se ha encaminado en esta dirección exitosamente. La brecha entonces entre la capacidad discursiva del protagonista varón y las del narrador es abismal. Justamente, la escritora uruguaya inaugura su relato haciendo gala de su dominio del lenguaje con una descripción de la virgen gorda que guarda poca semejanza con la del amante:

La virgen gorda tocó a la puerta. Al entreabrir él quedó azorado. Esperó, sin saber por qué, algo de plumas, para jugar, de pocos centigramos, una golondrina. Y en cambio vino el cetáceo, y ya, dulcemente, caminaba delante de él, envuelto en agua, pues usaba un vestido celeste con rizos, parecidos al agua. Opaco y transparente, dejaba ver las piernas grosísimas, el redondo vientre, la cola igual. ¡Y el busto...! (*EGRD* 51/213)

En el plano discursivo, la brecha existente entre el protagonista y el narrador no podría ser más notoria. Más adelante, di Giorgio de nuevo refuerza esta diferencia al incluir un comentario sobre los pechos de la deseada: “Al hojar la punta roja de los senos, salían de ellos unas pelusas y unas espinitas” (*EGRD* 51/214).

Cuando la pareja está a punto de iniciar el cortejo o flirteo, se hace el siguiente comentario: “Ella explicó (quedando roja al ají): –Señor, yo ya tuve mi mes. Hace una semana” (*EGRD* 51/214). La acotación entre paréntesis interrumpe la

declaración de la virgen gorda para virar la atención hacia el plano del lenguaje y descubrir allí una brevísima referencia descriptiva del cuerpo de la mujer. La escena erótica se quiebra así en dos para alojar en su seno a ese cuerpo femenino sujeto a comparaciones; es decir, este pasaje duplica la estructura general de este relato en el cual el encuentro erótico no sólo se abre a una reflexión acerca del lenguaje sino también constituye una exhibición de las habilidades de la narradora para llevarlo a cabo. La suspensión de la trama narrativa hace un alto allí –donde no pareciera posible hacerlo– y revela cómo ese encuentro depende también de la palabra. La escritura se vuelca sobre sí misma y desnuda la palabra para hallarla –en la intensidad del momento– candente, vuelta roja ají. Cuerpo y palabra se encienden y funden en esta acotación; y, al hacerlo, se convierten en el centro de ese agujero negro insinuado por los paréntesis, por esa periferia todavía incompleta.

En otras ocasiones, el humor toma posesión de la escena para terminar señalando los juegos que el lenguaje también hace cuando de deseo se trata. Una joven llamada Alhelí –éste es uno de sus varios nombres– termina en la parva donde un personaje masculino tiene su morada: “Él le puso esa lengua, rara y picuda, en un oído. No oigo, dijo ella. Luego, en el otro. Luego, en la nuca. Luego, en las vértebras, una por una, por aquellas tabas. Luego, se la insertó en el ano, que era prieto y rosado y tierno. Como un alhelí, al fin y al cabo” (*EGRD* 20/170).

II.8. Crónica del erotismo en la ciudad

En la novela *Reina Amelia* (1999), di Giorgio sigue el curso de la vida de un grupo de pequeñas mujeres en el seno de la restrictiva vida comunitaria de la ciudad ficticia de Yla. Al decidir hacer transitar sus cuerpos por caminos disímiles, cada una

de estas mujeres se aparta del mandato social cohesionador de la vida de dicha ciudad: “[c]asarse y tener varios hijos” (57). Tomar semejante decisión, atreverse a ello, implica también asumir hasta el final sus consecuencias: desde la soledad absoluta a la condena pública y muerte. Nada de finales felices. En todo caso, si se quiere, la felicidad consiste en saberse consecuente consigo mismo, aunque la vida se le vaya en eso.

La novela de di Giorgio explora qué sucede cuando un sujeto opta lanzarse en una dirección completamente diferente a aquella institucionalizada y avalada por tantos años de tradición. ¿Cómo se vive una vida erótica “otra” en los estrechos límites demarcados por una ciudad como la de Yla? Di Giorgio pareciera proponer que se vive como se puede en una comunidad donde la pregunta sobre la vida erótica personal siempre irrumpe, se multiplica y acecha a las protagonistas:

Siempre indagó: ¿Qué le había pasado? Acaso, ¿soñando, dio su sí? Puede suceder. Se preguntaba si había estado encinta, si había echado hijos. En la escuela no se notó. ¿Ninguno? Y ¿chiquititos como moscas o como mosquitos? ¿No? ¿No? ¿No había intervenido ningún animal? Acá los hay muy ávidos.

–No. No. Me miran sí, pero yo no. No, señor Broderick, no.

A ratos, olvidada, pero volvía la pregunta eterna, como si de eso dependiera la vida de él y de ella, y aún la vida de Yla, de toda la ciudad. (33)

Por eso, no sorprende en absoluto que en la ciudad de Yla la libreta de anotaciones de la abortera Type suscite fascinación y, al mismo tiempo, terror dentro de esta

comunidad. O que los militares del regimiento dibujen a cada una de las pequeñas señoras en trance en función de aquello que se comentaba respecto de su vida sexual y de lo que algunos habían experimentado en carne propia con algunas de ellas. El narrador constantemente enfatiza el papel que juega el rumor dentro de dicha comunidad: “Resulta azorante cómo nace un rumor. Una serpiente da a luz mucho y muy raro. Crecía, crece eso nuevo; como el humo, como clara batida, caía de súbito en todas las tazas, y de allí mismo seguía creciendo, saltando. Saltaban balines hasta los altares, iban a los límites del cielo” (15).⁵²

En el primer capítulo, hicimos referencia a que la ciudad de Yla casi siempre se describe como un espacio oscuro, sombrío, lúgubre. A medida que la trama avanza, el destino de las protagonistas también se vuelve oscuro. No es casual que inmediatamente después de la crucifixión de Desirée, una nube bien oscura cubra todo el cielo de Yla: “Después de la crucifixión, como siempre ocurre, vino un gran silencio. Había una nube negra sobre la ciudad de Yla, con bordes argenteados. La ciudad y la nube quedaron iguales” (72). En un momento, tras quedar obnubilado por el espectáculo de una señora teniendo sexo con un animal, Juan dice para sí: “Este pueblo de Yla maldito. Yo me iría” (88). La ciudad de Yla se perfila asociada a una atmósfera de desgracia, de tragedia en puerta, a punto de estallar. Es importante tener en cuenta también que la ciudad está atravesando un momento de crisis, hay hambre y pobreza entre sus habitantes. Y, además, con la muerte reciente del Alcalde, Yla ha quedado acéfala políticamente. Por muy corto tiempo, Reina Elveta prueba sus capacidades para dicho cargo y, luego, es reemplazada por Reina Amelia. O sea que estos caminos alternativos explorados por el grupo de mujeres se entrecruzan con la

búsqueda y consolidación de un nuevo poder para gobernar la ciudad. Dada la crítica situación de ésta, es previsible entonces que se juzgará y se castigará a aquellas pequeñas señoras que se aparten del mandato que pende sobre ellas: “Señora Santa Elizabeth marchó a la iglesia como era su sino de pequeña señora, su ineludible deber con los otros y con ella misma” (90).

Por supuesto, la ciudad de Yla además aparece como un espacio conservador, anclado en el pasado, incapaz de aceptar cambio alguno que atente contra el *status quo* imperante dentro de dicha comunidad: “Yla quedó más oscura y pobre. Pero, seguía funcionando como una red sombría, independiente, como una ensalada de antiguas e inamovibles hojas” (48). La opción por la otredad, por aquello que se aparta del camino señalado, no puede siquiera plantearse, ni menos formar parte de ese universo. Todo desvío se sanciona.

Por otra parte, es importante señalar que sólo hasta el final de la novela el narrador señala que hay un narrador de segundo orden, un escriba, que ha seguido toda la vida de las mujeres de Yla: “Seguía relatando por escrito el médico herborista” (150). Es decir, el narrador hace una puesta en abismo de la posición que ocupa y de la tarea que lleva a cabo: “Señora Sigourney, escribía el médico herborista y escriba, en un relámpago vio toda su vida, quieta, bajo el vestido florido” (153). Luego del recuento de la historia de la señora Samantha Iris, se aclara que “[s]e agregó otro escriba al primero” y que a todo le dice “no” (156) para luego desaparecer. Mientras que el primer escriba “[...] ponderaba todo con cierta inocencia y lucidez” (156). Se sucede así cada una de las mujeres de Yla y una mini biografía de su forma de proceder en materia erótica: Hablaba de las señoras de Yla, las

pequeñas, las grandes de hierro, selladas, perfectas. Esto era ante todo, establecía, el capítulo de las señoras pequeñas de Yla” (157). Además, este médico herborista no es un observador distanciado de la realidad de Yla ya que estuvo presente en el parto de Sigourney. Al llegar a Lavinia, se afirma que “[e]l escriba la focalizó. Como a ninguna, la focalizó. (161)

Al valerse de este narrador de segundo orden, di Giorgio hace hincapié en cómo la vida erótica femenina se encuentra siempre bajo el estricto escrutinio de los demás y hasta obliga a la escritura a ponerse a su servicio. No es posible vivir la experiencia erótica en una ciudad como Yla al margen del control y el juicio del resto de la comunidad. Por otra parte, así también se explica (en parte) el carácter fragmentario, inconexo, desorganizado de la narración misma. El texto se propone como notas tomadas por el escriba, quien se ha dedicado a seguir pacientemente las aventuras y desventuras eróticas de las pequeñas señoras de Yla. En un momento hasta se afirma que “[l]a crónica no se paraba” (158). Al final, la novela exagera incluso mucho más esta idea de que la historia relatada proviene directamente del manuscrito del escriba. La última oración respecto de la vida de Lavinia –“Cerró su casa y con el mismo gesto cerró el mundo” (172)– es separada del párrafo siguiente por un llamativo espacio en blanco y el siguiente cierre:

El escriba bajó los ojos y volvió al papel.

La señora Lavinia, apuntó, era, de todas, la más fascinante, tal vez, con sus fuegos infantiles, sombríos; y la más desdichada.

Aquí el escriba hizo un alto y recordó cómo había observado y observado a señora Lavinia, durante todo el tiempo, perseguido y espiado, por análisis, sin que ellas se diese cuenta.

Fijó por mucho rato el nombre secreto de Lavinia, el que él mismo le había dado, como a todas las otras. Su nombre de flor.

FIN (173)

II.9. Del Batón Bermejo a los brillos: la travesía del deseo femenino

Dentro del conjunto de pequeñas señoras de Yla, *Reina Amelia* se centra esencialmente en los personajes de Desirée y de Lavinia, quienes pueden pensarse como *doppelgänger* una de la otra.⁵³ Los destinos eróticos escogidos por cada una son radicalmente diferentes y, al mismo tiempo, idénticos.

Desirée se encuentra en una peligrosa situación. La muchacha no puede escapar al fatídico destino impuesto por su nombre.⁵⁴ Su vida hiper sexual no sorprende tampoco si se tiene en cuenta el hogar extravagante en el cual se crió, donde predomina una marcada libertad sexual: sus padres intercambian parejas con su tío y tía. “Ella procedía de un hogar sombrío” (14), afirma el narrador. Desde la primera aparición de Desirée ya está presente la agresión y al mismo tiempo aparece la imagen de una santa o de la Virgen María como si fuera una estampa religiosa del catolicismo:

Esa tarde, cuando comenzó la agresión, había una luz tormentosa. Desirée parecía sentada en un aro y hamacarse a cada instante, más intensamente, y luego detenerse, y así.

En su torno iban y se borraban rápidas inscripciones, entre relumbres, que apenas alcanzaban a distinguirse. “Akacia es resurrección”. “Vencerán las flores”. La belleza de Desirée brilló como nunca. Imposible descifrarla. Parecía un loro femenino, lleno de gracia. Nadie lo advirtió, pero ahí había comenzado el destino de ella y el de todos. (9)

La peculiar –y al paso o casi olvidada– nota al pie final no sólo ratifica esta asociación, sino también convierte en santa a la supuesta “perversa” de Yla, nombre con el cual Desirée es conocida en dicha localidad: “Ah, y la señora Desirée reaparecía ahora en el pueblo, dibujada en pequeñas estampas, no se sabía cómo, con una bata muy roja y un aro de oro en torno al cabello. Estas estampas, ¿quién las haría? eran vendidas en las ferias, pero también en la iglesia, cumpliéndose así aquellos agüeros fugaces. Akacia es resurrección. Vencerán las flores” (173). ¿Acaso se trata de una burla irreverente de las formas de canonización instituidas por la Iglesia? ¿Acaso se pone en escena la hipocresía de los habitantes de Yla, incapaces primero de comprender y aceptar la vida llevada adelante por Desirée, pero siempre dispuestos después a santificar a los mártires-chivos expiatorios que ellos mismos instituyen en tanto tal para tranquilizar su conciencia?

En realidad, di Giorgio celebra y consagra a aquellos que se atreven a abrazar la otredad, a quienes se brindan en cuerpo y en alma, sin resguardo o reserva alguna. En efecto, Desirée se ofrece completamente, sin importarle los rumores acerca de su persona o el hecho de que su vida sea el objeto de escrutinio de un grupo de notables de la comunidad: “Tenían un asunto tildado ‘mayúsculo’ –decían– para tratar:

Desirée. Sus andanzas –acusaban– alteran a las pequeñas señoras. Y tal vez, también, a las grandes, aunque esto no se supiese” (27). Se teme entonces que el resto de la población femenina de Yla también opte por llevar adelante una escandalosa e intensa vida sexual como la de Desirée. El caso se entrega a la nueva Reina Amelia en una carpeta de seda negra perfumada que está rotulada: “Sucesos de la Señora Opalina Desirée Azucena Uva–Su depravación” (54). El narrador no deja de señalar que el fuerte perfume a madre selva así como los dibujos explicativos, que acompañaban el texto, infundían temor.

Esta acusación abierta, acompañada de esa ola de rumores, se complementa con el uso del Batón Bermejo por parte de Desirée. En ningún momento de la novela, se resuelve si es forzada a hacerlo o si se trata de una decisión personal. En todo caso, di Giorgio incorpora como intertexto la novela *La letra escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne y, al hacerlo, Yla se acerca a la comunidad de Nueva Inglaterra puritana, conservadora, acusadora y moralista con la cual debió lidiar Hester Prynne con su insignia escarlata de la letra “A” en el pecho. Para Desirée no hay una letra “A”, sino el Batón Bermejo que la acompaña a lo largo de toda la novela: “Se puso un batón bermejo, que fue a transformarse en Batón Bermejo. Y estas dos palabras daban rubor a Yla. Algunos hasta creían eran los nombres de Desirée. Esas dos palabras aparecían grabadas en las paredes como si fuesen palabras feas” (14).

Debido a la pobreza generalizada de Yla, envían a Desirée a cuidar gatos en una casa. Es allí donde pierde su virginidad con el Niño de la familia, acompañada por los felinos. Es un momento definitivo en la vida de Desirée; constituye una ruptura irreversible, pero también es la deseada culminación de una espera: “Aunque

ella había ansiado ese momento desde que había nacido, mecida siempre por los estertores de amor de padre y de tíos –Desirée nunca dormía– se sintió aterrada cuando en la noche entre los gatos divisó al Niño [...]” (38).⁵⁵ Tiempo después, a punto de ser apresada, Desirée afirmará que es entonces cuando empezó su oficio y reconocerá que “ya era hermoso todo aquello” (106). Después del encuentro sexual con el Niño vendrá Broderick, los clientes de la casa de muñecas –o prostíbulo– donde Desirée trabaja, el pintor enamorado que le propone casamiento, entre otros amantes desconocidos, etc.

De este conjunto, la relación sexual con Broderick merece destacarse porque los comentarios crueles de éste, inspirados en la envidia y el temor, alimentan los rumores ya existentes respecto de Desirée. Broderick hasta se atreve a afirmar que jamás se casará con la joven. Resulta interesante cómo el joven tergiversa la verdad con el único objetivo de presentarse a sí mismo como el vencedor de dicho encuentro con Desirée:

Pero, ella iba venciendo. Y él lo veía. Su actuación –la de ella– se llenó de pollos y de vampiros. En cada recodo de ella había otra molusca mujercita. Estaba centuplicada. Una pinza capaz y rapaz que roía.

Broderick vio cómo se le desarmaban los huesos. No podía desprenderse de ese devorador almohadón, de esa pavorosa mañana de reyes.

Al fin, desconectó como pudo, dando un grito. Un ¡Ah!... que atravesó el cielo morado de Yla. Fue víctima de un bárbaro temblor.

[...]

[...]Así murmuraba [Broderick] como si fuese cierto: Yo soy el vencedor, ella la vencida.

Sin darse cuenta de que no tenía mayor fundamento. (30)

Broderick resiente la inmensa capacidad de la joven para gozar; no puede ni quiere aceptar que Desirée pueda darse al placer de semejante desaforada manera. Al no alcanzar este estado erótico superior, Broderick se siente vulnerable y amenazado, en clara desventaja con su pareja sexual, y así miente. Sin embargo, más adelante, cuando el destino trágico de Desirée ya se perfila como irremediable, sus padres y tíos invierten la engañosa ecuación de Broderick y se jactan de la verdadera actuación sexual memorable de la joven: “Lo quebrantó una pequeña señora que ardía, que se deshacía y triunfaba como un caramelo de fuego y de miel que no tenía fin. Hablaban con cierto orgullo los padres de Desirée y aprobaban los tíos” (89). Como Michel Foucault lo señala en su *Historia de la sexualidad* (1984), desde la Antigüedad clásica, quién desempeña el rol activo y quién el pasivo en el encuentro erótico resulta una preocupación central y un objeto de reflexión constante para el hombre griego: “[...] en el comportamiento sexual hay un papel que es intrínsecamente honorable y al que se valora con derecho pleno: es el que consiste en ser activo, en dominar, en penetrar y en ejercer así su superioridad” (II: 199). Foucault señala la existencia del principio del isomorfismo entre las relaciones sociales y las relaciones sexuales de modo tal que los términos según los cuales aquella es entendida (superior-inferior, dominante-dominado, vencedor-vencido, etc.) se trasladan y empiezan a operar en ésta.

La lista interminable de amantes de Desirée escandaliza, pero lo que más molesta es el nivel de intensidad que ella alcanza en cada encuentro sexual y que vive como si fuera algo connatural, común y corriente. Como afirma un señor mayor de Yla, “[s]u entrega es desmedida[,] pero pulcra” (40). Otro joven oficial recuerda sus encuentros con Desirée de la siguiente manera: “Con Desirée, qué regocijo, sucedían los delitos en un rato, todos distintos, qué astuta era, casi muere él tan listo, dentro de aquel anillado, adentro del terrible cuenco de ella, que se cerraba y se abría. Ah, aquellas valvas puras, incandescentes, puro delito; aspiraban lo que fuera hasta el infinito. Casi habían estrangulado a Broderick: así se decía” (101). Cuando el narrador hace referencia al impacto y trascendencia del caso de Desirée dentro de dicha comunidad, éste afirma: “Desirée fue uno de los relámpagos más tremendos y duraderos que alumbraron a Yla” (29). El oscuro y lúgubre cielo de Yla se ve iluminado y agrietado, de manera repentina, del mismo modo que esas chispas o brillos que toman posesión y re-dimensionan los diferentes partícipes del universo configurado en *LPS*. Las titilantes flores, frutas, verduras, luciérnagas, estrellas presentes en esta vasta colección se ofrecen resplandecientes al sujeto poético de la misma manera que el cuerpo esplendoroso de Desirée a sus incontables amantes: “Cuando ingresó a la escuela, de pequeñas señoras, irradiaba su herida como una dura flor de granado, bajo el calzón, bajo el vestido, hecha de vidrio rojo y de rojo cuero, fue la gema que Broderick suspiró, señora Desirée rota entre unos gatos” (38).

En *Reina Amelia*, el erotismo desenfrenado e insaciable de Desirée es de tal envergadura que tiene la fuerza indómita de la naturaleza misma. ¿Acaso todos los innumerables encuentros, que se producen entre seres de las chacras en las

colecciones anteriores publicadas, vuelven para alterar y desafiar el orden de la ciudad, adensándose este deseo en el cuerpo de Desirée? ¿Hubiera corrido la joven igual suerte de encontrarse en las inmediaciones de la chacra natal? Puede hacer temblar el orden social de la ciudad e incluso calcinarla y hacerla desaparecer con una descarga eléctrica. En *La llama doble. Amor y erotismo*, Paz justamente llama la atención sobre este carácter perturbador de la actividad sexual para la vida en sociedad:

Sin sexo no hay sociedad pues no hay procreación; pero el sexo también amenaza a la sociedad. Como el dios Pan, es creación y destrucción. Es instinto: temblor pánico, explosión vital. Es un volcán y cada uno de sus estallidos puede cubrir a la sociedad con una erupción de sangre y semen. El sexo es subversivo: ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche: duerme y sólo despierta para fornicar y volver a dormir. (16)

La intensidad de la experiencia erótica, gozada y repetida sin cesar por Desirée, es una incandescencia demasiado peligrosa para una comunidad basada en el precepto regulador del casamiento y de la reproducción. ¿Qué hacer entonces con un cuerpo como éste, que se ofrece sin resistencia alguna, siempre abierto, siempre dispuesto a dar y recibir placer? Cuando la ciudad de Yla atraviesa una de sus peores crisis, con pobreza y hambre por doquier, ¿puede un cuerpo como ése volverse productivo y útil para la sociedad si se mantiene al margen de dichos imperativos sociales? ¿Hay retorno posible una vez que el cuerpo ha experimentado y ha gozado hasta sus límites inimaginables?

El cuerpo de Desirée no solamente se singulariza al involucrarse en el Batón Bermejo, también lleva inscrita las marcas de dicha pasión, obra de su amante pintor: “La pintó como a un ícono. Le hizo dibujos en todo el cuerpo; rojos, rosados, dorados, miniados. Como tapando y matando a ese cuerpo y que apareciese como nuevo para él. Trabajó con lentitud y pasión, como un artista, como un alhajero; a ratos paraba la pintura; la poseía, luego, volvía a decorar” (41). La pasión desmedida de Desirée convierte ese cuerpo en otro, en un espectáculo increíble para todo aquel que se topa con ella. Cuando el militar amante, a quien se le ha ordenado apresar a Desirée, la tiene frente a él, el narrador afirma: “Ya estaba desnuda, como la harina y el azúcar, y los tatuajes eran arriba un caramelo casi dramático. [...] Era un ser insólito, tatuado. Florecido” (105). El proceso de singularización de Desirée no podría ser más exagerado; como si se necesitara hacer visible ese estado de explosión sexual disfrutada por ella, como si no pudiera dejarse ese cuerpo tranquilo por miedo de que se contamine con los de las señoras recatadas de la comunidad de Yla. Un cuerpo así necesita exhibirse, ostentarse, llamar la atención sobre sí. Pero, también, valiéndose de esos dibujos y tatuajes el pintor amante quiere hacer ese cuerpo suyo, pretende borrar las historias anteriores de las hazañas eróticas de Desirée y, al mismo tiempo, inaugurar una página en blanco –paradójicamente– saturada de dibujitos y figuras. Con sus pinturas y tatuajes, el artista busca cubrir todos los intersticios, pretende colmar ese cuerpo de modo tal que ningún otro amante futuro pueda dejar testimonio allí de su historia de amor. Su trabajo artístico es bifronte: es un mapa del pasado y un horizonte cerrado en el futuro. Asimismo, esta celebración del cuerpo de la joven por parte del pintor anticipa las venideras estampas de Desirée, al estilo religioso, que

luego circularán por toda la ciudad de Yla. Haciéndole honor a su nombre, el cuerpo de la joven pasa de ser deseado y celebrado individualmente a ser proclamado por toda la comunidad.

La crucifixión de Desirée afecta de manera directa al grupo de jóvenes mujeres de Yla que se encuentran llorando la muerte de su compañera. Al probar un hongo lanzado por Broderick desde su honguera en el cielo, “[l]as pequeñas señoras como desatadas corrieron delante de ella [la maestra] por la ciudad de Yla” (73). Bajo los efectos alucinógenos del hongo, Lavinia, Samantha Iris, Yla y Organza, Samantha, la fallecida Sigourney, Honga y Santa Elízabeth se abalanzan sobre el recinto político de la ciudad de Yla: sus mansiones. Semejante acto sacrílego incluye probarse perfumes, sentarse en las sillas rosadas, probarse la diadema y, más importante todavía, abrir sus mantos para exhibir sus cuerpos titilantes, poblados por íncubos del bosque. “Y pedían ellas mismas la cruz para ellas” (74). Por un momento, aquellas jóvenes, que viven en privado sus frecuentes visitas al bosque, exhiben sin pudor alguno esos cuerpos habitados y gozosos. Simbólicamente, toman el poder en señal de claro repudio por la injusta crucifixión de Desirée. Porque, en definitiva, podría ser Desirée o podría ser cualquiera de ellas. Todas, a su manera, han apartado su cuerpo del camino oficial propuesto en la ciudad de Yla. Todas han desafiado los mandatos tradicionales sobre los cuales se levanta y funciona esta comunidad. Es decir, estas mujeres “desatadas” representan una amenaza al *status quo* establecido. Incitadas por el hongo, se desprenden del miedo, del recato, del silencio y asumen abiertamente –como hizo Desirée– una vida erótica otra. En lugar de operar como una muerte protectora para la comunidad, la crucifixión de Desirée desencadena el efecto

contrario: las pequeñas señoras toman el poder y, desde esa instancia política, hacen visibles esos cuerpos marginados, prohibidos y sancionados. Las mansiones, ese espacio del poder y de la tradición de la sombría ciudad de Yla, se ven repentinamente iluminadas por esos desafiantes cuerpos brillantes, colmados de vida, irradianes de placer.⁵⁶

La orden de ejecución de Desirée es pronunciada cuando Reina Amelia se entera de boca de su prometido Manlio que él también ha tenido un encuentro erótico con la joven. Precisamente, es Manlio quien propone darle muerte a Desirée: “—Mátala, si quieres. La vas a matar” (112). Manlio, a pesar de ser el novio oficial y prometido de Reina Amelia, es también el Lobo que intenta seducir a Lavinia.

Si Desirée es una joven hiper sexuada que vive abiertamente su placer dentro de la comunidad de Yla con sus múltiples amantes, Lavinia —en cambio— opta por hacer estallar ese cuerpo en la soledad de la profundidad del bosque. El personaje de Lavinia puede considerarse un doble de Desirée en la medida en que también lleva ese cuerpo a un estado de exaltación total, apartándolo del precepto social vigente en Yla. Pero, a diferencia de la joven crucificada, Lavinia no necesita de otro ser vivo, le bastan los regalos ofrecidos por el bosque. En una de las primeras escenas donde Lavinia aparece, se describe la pérdida de su virginidad y la inauguración de su solitaria e intensa vida erótica:

Realizó la primera visita al bosque. Pasó las aguas, de pie, aunque hubiese querido nadar. Llegó a la hondura. Sin perder tiempo, inició la búsqueda. Con pudor dada su gran virginidad. Hubo como un leve llamado y ya estuvo en ejecución; había, sí, sitios abundosos; sacó

y ubicó en su físico. El efecto se hizo esperar un rato; cuando estaba por llegar, reclinóse, levantándose mareada y con mucho rubor; dio un abrazo a un árbol como si fuera otra persona. Al salir del bosque cubrió la cara. Llevaba ramos incendiados debajo del velo. ¿Qué había sacado? Una tela plateada, levísima, animal; un algo sibilino, y muy voraz. Que, solo, se le metió entre los hábitos. Un rato después comenzó la primera visión, la emoción primera. ¿Era bicho? ¿Era vegetal? ¿Sólo ilusión? ¿Qué importaba ya? Ya era verdad. Tornó a la casa. Sus puntos ya estaban habitados, bullían y rebrillaban. Eso ella había querido. Volver así con el filete titilante en todas las partes.

Naturalmente hubo repeticiones y reposiciones. Muchísimas.

Las habría por siempre (12).

Lavinia comienza a frecuentar con asiduidad el bosque en busca de estos ensueños. Y, de forma inmediata, comienzan a hacerse evidentes las consecuencias de esta conducta: tiene visiones y pone huevos. “Su interior estaba conmovido. [...] Veía cosas nunca vistas” (15), afirma el narrador. En cierta manera, Lavinia recuerda al sujeto poético de *LPS*, quien también es capaz de parir un nuevo universo rural anclado en el paisaje de antaño y, al mismo tiempo, de experimentar visiones insólitas.

La joven Lavinia mantendrá estas visitas hasta el momento en que Reina Amelia ordene quemar el bosque, asumiendo entonces plenamente su rol de gobernante cruel: “Lavinia seguía entrando al bosque, fuente de oscura alegría. Todas las mañanas caminaba (aunque ansiaba nadar) hacia él” (15). Di Giorgio opaca así

los fulgores de una alegría que se revela como nunca absoluta, como nunca plena. Más aún, cuando el animal casado y señora Sigourney tienen su encuentro íntimo, el narrador lo presenta así: “Y ahora, este yerro. Y ahora, esta maravilla” (22). El esplendor del instante termina en tragedia cuando el animal es herido adrede con un hacha por el marido de señora Sigourney y muere de hemorragia.

“Era sabido: señora Lavinia con nadie había intimado; sólo con los Brillos, de los que sufría un apetito feroz; se sabía en todos los círculos. Type [la abortera] no había obrado en ella. Se quemó el bosque...” (163). Al igual que Desirée, Lavinia no puede controlar ese impulso que una y otra vez la lleva hasta la profundidad del bosque en busca de los Brillos. “[S]u apetito es feroz” (163), “su tratamiento desorbitado con los Sueños” (63), afirma el narrador. La experiencia erótica hallada en el bosque se vuelve una desmesura, un exceso imposible de rechazar para la joven señora. Sueños (63), Ensueños o prendedores del bosque (49), Brillos (163), íncubos (17, 63) son todas diferentes maneras en que se designa al disparador y promotor de la experiencia erótica individual y solitaria en el bosque. Hacia el final de la novela, Type, la abortera de Yla, también reconoce varios: “–Las hierbas. Los ensueños. Una abeja...” (143). En un momento, el narrador da cuenta de aquello que esta lista esconde y, por eso, al hacer referencia a los Sueños agrega: “Y esta palabra encubría cosas complejas y sutiles” (63). Justamente, la mismísima Lavinia es la responsable de revelar aquello que sucede durante esos encuentros en el bosque:

En alta voz, cuando no la oían, Lavinia hacía descripción y alabanza de sus íncubos: –Les quito del bosque, decía como desafiando a una audiencia infinita. Y hacía una leve señal violena, una clave. ¿Color?

Plata y fresa. Perfume. A fresas, también. Y se apasionaba casi inventando un perfume. Y hay un puntito indevelable –decía–, hace la fe, la caridad y la esperanza del asunto ¡Señoras de Yla! Y hecha la descripción verbal, y a ratos, los dibujaba, desfigurándolos, en forma de hongos o gatos, en rojo flamígero sobre blanco; o al revés. Los desfiguraba para que no se los robasen como a aquellos exquisitos huevos de debajo de su cama, que ella misma con su alterada virginidad había construido. (69)

En otro pasaje, Lavinia se encuentra atravesando la ciudad de Yla y –nuevamente– hace una descripción muy similar de esas escenas reservadas a la soledad del bosque: “–Color: ¿plateado? O fresa; fragancia aproximada a esto, y un punto indevelable. Un pecíolo se engarza y acciona y hace las delicias santas de este asunto, señoras de Yla” (113). Estos sueños, íncubos o brillos se describen como cautivantes para los sentidos por su color y por su perfume. Se aplican al cuerpo de las jóvenes señoras en un punto particular y, luego, las sensaciones de placer incitadas por estos ensueños se desencadenan y toman posesión completa del sujeto.

Resulta interesante que Lavinia siempre recurra al vocabulario religioso para articular su discurso respecto de esta experiencia erótica: fe, caridad, esperanza y delicias santas. O, también, que aquellas jóvenes que se internan en el bosque tras los ensueños se sientan después obligadas a hacer confesiones. Por ejemplo, Lavinia “[u]n día, en uno de los pasillos de la escuela, susurró a Samantha Iris: Yo asisto a los bosques. Tuvo necesidad de confesarse, como otras lo habían hecho con ella” (69). Incluso, Samantha Iris se refiere a estas acciones en el bosque como “ceremonias”

(69). Es decir, en *Reina Amelia* la experiencia erótica del bosque se plantea –muchas veces– a partir del imaginario religioso. En el siguiente párrafo la filiación es más que evidente:

El bosque, esa negra cocina hacia el fondo, un profundo telón, donde desde siempre había ocurrido preámbulos, las constelaciones primeras.

En ciertas ramas vivía una cepa de diablos, del tamaño y luz de los fósforos, esperando pintar a las vírgenes.

Ellas avanzaban con la boca entreabierta, como quien fuera por hostia y recibían esa luciérnaga, esos falsos niñitos, esos falos de pocos milímetros. La primera respuesta era una pose teatral de Damas remotas, Elvias, Violenas, Violetas; después, se abrazaban ya con íntimo temblor a los troncos.

Así, sólo en sueños, transidas, creían ir a bodas eróticas, asistir como testigos y protagonistas. (31)

No sorprende entonces que en *Yla* a Lavinia se la conozca con el nombre de doctora Lavinia, “[p]or sus misterios alguna gente ya la llamaba así” (70). Precisamente, la novela se inaugura con una peculiar presentación de Lavinia, cuando el Alcalde se la cruza en su carretela: “El Alcalde la observó. Tenía movimientos rígidos. Señora Lavinia parecía emitir un mensaje cifrado. Él se dijo: Hay que proteger a esta Mantis, a esta religiosa” (7). Di Giorgio parece jugar con la popular referencia a la mantis religiosa como “Santa Teresa”. Este nombre se debe a la posición que adopta y en la cual parece estar rezando. Incluso, en una entrevista, di Giorgio se aplica a sí misma

este nombre: “Marosa, la mantis religiosa, que tabletea su mensaje” (*No develarás el misterio* 145). La experiencia erótica de Lavinia se satura entonces de matices místicos, como la de Santa Teresa de Ávila misma: “Y señora Lavinia volvía a su oscuro rezo y su fe. Entre sus otros luminosos entresijos. Porque era un ser bordado como pocos. Aunque ella no pudo descifrar la propia bordadura. Pero la amaba igual, la veía brillar con lombrices de fuego, abejas en racimo” (70).⁵⁷

Al igual que los tatuajes de Desirée, la experiencia erótica de Lavinia se hace visible en ese brocado particular, titilante, colmado por los frutos del bosque que cubren su cuerpo. Ambas, intentan mantener ese cuerpo singular, saturado a más no poder, resguardado y fuera del alcance directo de los demás. Por eso, Desirée jamás se saca el Batón Bermejo, ni siquiera en sus encuentros eróticos. Mientras que Lavinia lo oculta tras su único vestido. “Lavinia siempre tenía temor porque bajo el viejísimo vestido, iba muy habitada” (20).

Lavinia y Desirée son personajes que guardan estrecha semejanza entre sí. Ambas familias están atravesando un duro momento económico y, por ende, sus hijas deciden trabajar desde temprana edad. Desirée primero es empleada en la casa de Lillium y, luego, en el famoso hogar de los gatos y el Niño. Después se desempeña en la casa de muñecas y ya hacia el final por su cuenta como prostituta. Por su parte, Lavinia es contratada para hacer de mariposa cuando se dirige a las barracas a buscar la leña donada para los más necesitados. Si para Desirée la marca distintiva de su oficio es el Batón Bermejo, para Lavinia es el disfraz de mariposa elaborado por su familia: “Esa misma noche fue construida la mariposa. Con una vieja tela celeste y cañas de bambú” (20).

Empieza entonces Lavinia a trabajar en el jardín del amo de noche, debiéndole hacer frente tanto a las liebres, a la llovizna, a los loros, como al rocío. Lavinia se siente triste porque el amo se ha ido de viaje y no ha podido observarla realizando su trabajo. Es, en cambio, un sirviente del amo quien le indica dónde debe desplegarse. Cabe también señalar cómo Lavinia experimenta el mismo rechazo que acecha a Desirée por su vida sexual liberal:

Lavinia proseguía su mariposado en el jardín y decidió hacer una visita al pueblo. Al caer de la tarde avanzó con las alas casi a lo largo del cuerpo para no llamar la atención. Producía espanto en los vecinos, se dio cuenta. Ya su leyenda estaba desparramada a lo mejor había odio también. Trató de sonreír, pero sintió rechazo. Las caras conocidas estaban como más oscuras y todas iguales. (23)

En la fiesta de Adelina Amelia Aguirre, antes de ser ésta designada reina de Yla, Lavinia siente que su situación social es incluso más crítica que la de Desirée. “Cree tener la mariposa encima; o sólo un ala, lo que era aún peor” (44). Risas, burlas, una especie de pantomima de sus alas en acción convencen a Lavinia que es tiempo de retirarse de la fiesta. “Lavinia era consciente de su extrañeza” (45), confirma el narrador. Su trabajo de mariposa la inviste de un disfraz, la obliga a conscientemente asumir otro y a vivir plenamente –en sus horas de trabajo– ese otro. Lavinia cumple con un papel, un rol dentro de Yla que no le es connatural. Al pasearse por Yla, Lavinia ostenta entonces una otredad ficticia, enmascarada, exhibe abiertamente las costuras o la hechura del disfraz que la pobreza le ha forzado a adoptar. Es este carácter artificial de la otredad aquello que la convierte en el objeto de burlas,

desaires y de repudios por parte de los miembros de la comunidad de Yla. Porque, en definitiva, Lavinia es un esperpento, un adefesio, un fantoche. Justamente, de esta manera es percibida la joven señora por la familia dueña del jardín donde trabajaba: “La familia vio aquel espantajo celeste sobresaliendo” (23). Con el disfraz –elaborado en casa– sobre el único vestido viejísimo, Lavinia se inviste de la máscara de la otredad. Y, al hacerlo, también se vuelve una extravagancia completa. Así, por ejemplo, lo reconoce el personaje de Manlio, novio y luego esposo de Reina Amelia: “Pero la labor cumplida por Lavinia fue la más señalada. El recuerdo de esto estrafalario hecho por Lavinia, lo excitó” (163).

El trabajo rentado de Lavinia en el jardín termina con la aparición súbita –al estilo marosiano– de una mariposa verdadera que con su natural belleza la desplaza de sus funciones. El contraste entre ambos seres no podría ser más abismal. “Era blanca, tenía grandes alas de organdí y de gasa; y otras muchas, chicas, de cristal, le volaban desde los hombros” (25). La imagen de Lavinia en su disfraz se vuelve entonces incluso más irrisoria. Al regresar al hogar pobre, sin trabajo, sin perspectivas de un futuro claro, el narrador hace hincapié en la dificultad que experimenta Lavinia para encauzar su vida en algunas de las opciones disponibles en Yla: “Depositó sus alas en el piso. La madre tenía una expresión inesperada. ¿Por qué? Ella, Lavinia, ¿no tenía destino? La madre, en cierto modo, la acorraló, contándole los sucesos de Desirée” (26). El paralelismo entre Desirée y Lavinia se acentúa con el desfasaje experimentado por la madre de la segunda quien culpa a Lavinia por aquello que lleva a cabo Desirée; tanto así que hasta intenta comprar sin éxito una cruz para Lavinia.

Por otra parte, al igual que Desirée, Lavinia inspira la curiosidad y el deseo erótico en Manlio. El futuro esposo de Reina Amelia se atreve incluso a hacerle visitas nocturnas, cortejándola, pero sin pasar nunca del simple abrazo. A pesar de sus numerosos intentos, Manlio no logra concretar un encuentro íntimo con Lavinia, como sí hace con Desirée. En uno de los momentos donde Lavinia casi sucumbe, un pensamiento clave pasa por su cabeza: “Avanzan de regreso. Lavinia está atrapada y tiene temor; recuerda lo ocurrido a señora Santa Elizabeth y a señora Sigourney. Lo de Desirée habría sido pura decisión, quizá... Aunque señor Broderick habría obrado mal, la acusó, desparramó aquello [el rumor]” (50). A la hora de sellar su encuentro íntimo con Manlio, Lavinia pasa lista del destino trágico experimentado por cada una de sus compañeras de clase en materia erótica.

Señora Sigourney seduce a un animal casado, de los buenos, y ni bien termina el encuentro íntimo llama al leñador José, quien lo hiere mortalmente. Dada la pobreza de Yla, el animal termina siendo convertido en albóndigas y grandes rebanadas para la gente de Yla. De manera inmediata, se organiza una boda entre señora Sigourney y José, pero en el momento del acto erótico la joven señora da a luz una criatura animal que nace muerta. A los pocos minutos, fallece también señora Sigourney. Por entonces, la joven señora también era pretendida por Juan, hombre casado y mayor, quien la empieza a seguir. Juan se convierte en testigo privilegiado de la escena insólita de Sigourney y el animal:

Juan llegó en sus obsesiones hasta creerse él el bicho nupcial. Se había transformado un instante instalándose adentro de señora Sigourney. Imaginó todo y lo volvía a vivir, y construyó adentro de señora

Sigourney algo tan vivo, que siempre retocaba, y fue lo más intenso hecho en su vida. Perfeccionaba tanto el asunto que creó un hijo a señora Sigourney, se lo construyó soñándole en el vientre, día por día, un trozo de carne, oscuro como un corazón, con alguna pluma; le hizo dos orejas, y unos días después le puso los ojos lisos amarillos. Por qué lo hacía así, no sabía. (71)

De *voyeur* a actor protagónico, Juan encuentra en la experiencia erótica de los otros la forma de acceder al cuerpo de Sigourney; se convierte en el otro, se vuelve ese animal que hace gozar a la joven señora por vez primera. Porque, como afirma más adelante, “[y] ¿por qué no reemplazar a Lillium [la esposa de Juan] por Sigourney? La imaginación todo lo puede, recién lo había entendido” (89).

Sigourney nunca supera el encuentro con dicho animal, no puede olvidarlo. Desde el momento que señora Sigourney observó al animal junto con su esposa en la intimidad, no cesó hasta lograr lo mismo: “Sentada en la cueva de sus padres, aún soltera, recordaba las hábiles patas que le habían alcanzado el vientre. ¡Qué maestría y ternura había tenido el animal con ella!” (64). Incluso, José reconoce que “[e]se señor Animal tenía algo... [...] Tenía algo bueno... Era un hombre real. Más” (147). A su modo, se cumple entonces el deseo secreto de Juan de convertirse en el animal. O, en otras palabras, José pareciera percibir en el animal al mismísimo Juan.

Por otra parte, Lavinia también trae a colación el caso de señora Santa Elizabeth con quien coincide en sus visitas al bosque. Es allí, en pleno bosque, donde esta señora es tomada por un joven desconocido e inmediatamente queda embarazada. Por eso, tiene que ser intervenida por Type quien le extrae “una guindita, una hormiga

colorada, sí, el embrión, o envión” (18). Cuando empieza su noviazgo con un oficial de alto rango, éste recibe una carta con la información de Type “[c]omo quien recibe una mariposa negra. Él la deshizo, le arrancó las alas y el cuerpo y todas las antenas” (95). El oficial se casa con Santa Elízabeth y, en el momento de consumación de la boda, el joven militar –atormentado por los amores previos de su esposa– tiene el siguiente pensamiento: “Pensó también en ejecutarla de amor toda la noche, cabalgar, no darle reposo. Decirle: –Soy el otro. Martirizarla. Soy el del bosque. No te diste cuenta. ¿Dónde está tu hijito?” (100). Ante la no entrega de Santa Elízabeth, el oficial fantasea con ser el otro, ese desconocido que ya ha disfrutado de ese cuerpo que todavía permanece cerrado y misterioso para él. Sin embargo, no da el paso más allá como hace Juan valiéndose de su imaginación. Por el contrario, el oficial supone que el inminente acto sexual le permitirá experimentar ese cuerpo al que otros ya han tenido acceso. El comentario, cruel y chantajista, pone en evidencia el grado de obsesión y vigilancia que pende sobre la vida sexual de las jóvenes señoras de Yla.⁵⁸

Pero, al mismo tiempo, di Giorgio hace hincapié en cómo el acto erótico implica un evasión, un escape de los estrechos límites individuales para abrazar una posibilidad que sólo en relación a un otro puede alcanzarse, sin importar si ese otro es humano, animal, brillo, ensueño o abeja. Cuando el sujeto se lía con un otro, irrumpe asimismo un otro en el mismo sujeto al punto tal que se vuelve irreconocible. Este recuerdo persigue al hombre que observa a Lavinia en pleno trance tras colocarse un ramo de malvarrojas en el pecho: “–Pero aquello mujer puro hueso, contorsionarse así, entre las calabazas, ¡Qué locura! ¡La cara que ponía! Parecía

plateada. Se arrastró en el suelo unos metros, los ojos hundidos, la boca entreabierta. Casi murió” (145).

Entonces, cuando Manlio le propone a Lavinia un encuentro íntimo, ésta se acuerda del desgraciado final de sus tres compañeras de clase.⁵⁹ En una segunda visita nocturna de Manlio, nuevamente se insiste sobre este pensamiento de Lavinia como si fuera un recordatorio sombrío acerca de lo que pudiera pasarle en caso de darse a semejante aventura: “Pensó en los insucesos de Santa Elizabeth y de Sigourney” (52). La joven señora nunca se entrega a Manlio, éste la visita un par de veces más y ya después no lo hace más. Y la luego celebra la boda de Manlio y Adelina Amelia y, al poco tiempo, la nueva alcalde da a luz dos hijos. Pero Lavinia continúa teniendo sentimientos para Manlio. “Sin quererlo, siempre esperaba a Manlio” (54).

Esta frase perdida en medio de la novela parece no tener otra función sino narrativa. No obstante, resuena aquí un poema –y también toda una serie– perteneciente a *La flor de lis*:

Colomares fantasmas, de donde partían las columbas blancas y doradas, llevando la noticia entre las uñas.

Yo con el vestido de Santa Margarita, encaje y las alitas.

Más ahí el jardín de rosales. Y delante una bromelia y una sola flor rosada. Pasaban las colombas pasaban y pasaban.

Y yo junto a la bromelia. A esperar a Mario. El sitio era ése. Para esperar a Mario.

Aunque no viniese.

El vestido de Santa Margarita, la bromelia, las alitas. (60)

En este poema, el sujeto poético, alado –como Lavinia mariposa– y vestida de Santa Margarita, también se dedica a esperar a Mario. No es necesario señalar la cercanía fónica entre ambos nombres. Ni las visiones experimentadas –como Lavinia en el bosque– por Santa Margarita de Alcoque, en las cuales se le presenta la imagen de Jesucristo con su corazón en mano; (más tarde, esta imagen fue adoptada y venerada por los católicos como el “Sagrado Corazón de Jesús”). Además, esta escena de espera en el jardín, rodeada de palomas y rosas, guarda cierta semejanza con el cañaveral donde Lavinia y Manlio se encuentran.⁶⁰

La joven señora decide darse exclusivamente a esos ensueños brillantados y, por ende, pone su cuerpo fuera del alcance de Manlio. Di Giorgio hilvana una continuidad entre sus diferentes obras para desplegar siempre un cuerpo que se ofrece y se deja capturar por la naturaleza, haciendo a un lado el orden de lo humano, un cuerpo que puede vibrar de manera inaudita con una simple gota de rocío fúlgido. La escritora uruguaya hace transitar ese cuerpo por un camino inusual donde ni Manlio ni Mario tienen cabida. Por eso, cuando observa que Lavinia desesperadamente busca malvarrojas y que incluso le pide que la ayude a buscarlas, el desconocido piensa: “¿Qué le estaba ofreciendo él? Se sintió humillado, sintió vergüenza. Se sintió como grueso” (140).

Lavinia es el punto de interés central del escriba. “El escriba la focalizó. Como a ninguna, la focalizó” (161). El final de *Reina Amelia* presenta a Lavinia convertida en Mantis Religiosa, con su tic tac característico, anunciándose por donde sea que se dirige. Cuando se detiene a observar una pareja teniendo relaciones, el narrador señala: “Se oía, sin duda, el tic tac de Lavinia. A esto, él, que lo percibió,

tembló. Pero seguía con la mano en el sostén –¿andará Dios?– ella se mordió levemente los labios” (166). ¿Es entonces esta unión exclusiva y gozosa con esos regalos de la naturaleza una forma de acercarse a Dios? Así pareciera insinuarlo la novela de di Giorgio. En su recorrido final, Lavinia tiene un breve encuentro con Manlio, luego pasa por la casa de José y señora Honga, de Broderick y sus hijos, para terminar en una especie de cementerio donde están los túmulos y menhires de todas las pequeñas señoras. En el último tramo de su camino, Lavinia se equivoca de dirección y termina en los suburbios, en la casa de los padres y tíos de Desirée: “Al ver lo que vieron, ellos se precipitaron; conocían los arduos antecedentes, de los que habían gozado a solas. Consultaron los cuatro. Estaban viendo la presa, el gran insecto sexual, expuesto en la luna” (171). Celiar Azucena y José Lilian no pueden contenerse y le abren a Lavinia los hábitos, las hojas y los huesos y se colocan dentro suyo. Los dos fauneros la copan y, luego, por orden de sus mujeres se retiran. Lavinia cruza el cañaveral y “cerró su casa y con el mismo gesto cerró el mundo” (172).

II.10. La cacería amorosa de la imaginación

Uno de los modos de representación del encuentro erótico más repetido en la obra de di Giorgio es el de la caza de amor. Justamente, porque “[e]l terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (Bataille, *El erotismo* 21). A lo largo de toda la producción de di Giorgio, se intercalan escenas de persecución, de lucha, de resistencia, de relación víctima-victimario, de violencia, de cuerpos forcejeando por imponerse. “Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como

está constituido en el orden de la continuidad” (Bataille, *El erotismo* 21). Por eso, todo encuentro erótico es una manera de acercarse a la muerte, de rozarla. La escritura de di Giorgio no puede exorcizarse de esa irrupción de violencia primigenia, de ese raptó en el cual los cuerpos se ven envueltos:

La lengua (el vocabulario) ha planteado desde hace mucho tiempo la equivalencia del amor y la guerra: en los dos casos se trata de *conquistar*, de *raptar*, de *capturar*, etc. Cada vez que el sujeto “cae” enamorado, prorroga un poco el tiempo arcaico en que los hombres debían raptar a las mujeres (para asegurar la exogamia): todo enamorado que recibe el flechazo tiene algo de Sabina (o de cualquiera de las Raptadas célebres). (Barthes 205, énfasis del autor)

Dentro de la tradición grecorromana, las comparaciones cinegéticas o piscatorias forman parte de un imaginario clásico al que siempre han recurrido los autores cuando de amores se trata. Desde dioses como Diana e Hipólito que practican la caza en lugar del amor a personajes como Acteón, cazador consagrado, quien vuelto ciervo por Artemisa/Diana muere atacado por la jauría de ésta. Incluso el célebre texto de Ovidio, *El arte de amar*, retoma este motivo en su primer libro cuando aconseja conocer los lugares frecuentados por la amada:

Mientras podeis, y sin ligadura andais por todas partes, escoged una muchacha a quién diréis: Tú eres la única que me agrada. Esta no descenderá para nosotros de las diáfanas regiones, buscaréisla adrede con vuestros ojos. El cazador sabe dónde ha de tender lazos a los ciervos: sabe en qué valle tiene su madriguera el rugiente jabalí; al

pajarero sonle conocidos los árboles donde posan los pájaros, y el que echa las redes conoce cuales aguas abundan de peces.

Así los que buscan objeto de permanente amor aprendan desde luego qué parajes frecuentan las mujeres. (4)⁶¹

En el libro IV de la *Eneida*, la relación entre Eneas y Dido también se estructura a partir de esta comparación cinegética. Este libro se inaugura con la imagen de Dido atribulada por la herida de amor. Más adelante se afirma:

Arde Dido infeliz: gira sin tino
Por toda la ciudad, qual cierva incauta.
Quando el Pastor, que en los Cretenses bosques
Con flechazos la acosa, no repara
Que el hierro volador al hirió de léjos;
Mas ella en el costado, miéntras vaga
Por las Díctean selvas fugitiva,
La saeta mortal lleva clavada. (260)⁶²

La unión de Eneas y Dido se enmarca en pleno episodio de caza. La irrupción de una tormenta los obliga a buscar refugio en una cueva, y es allí donde dan rienda suelta a su pasión amorosa.

Más próximo en el tiempo y ya dentro de la tradición literaria uruguaya, es importante mencionar la obra de la poeta Delmira Agustini. En su producción se conjugan cisnes, fieras, hiedras, buitres, búhos, serpientes, palomas, hongos en un catálogo limitado y estereotipado pero muy visitado por la poeta. En este sentido, uno de sus poemas más paradigmáticos es “Fiera de amor”, incluido dentro de la

colección *Los cálices vacíos* (1913). En dicho poema se combina la metáfora de la caza con el motivo del hambre para dar cuenta del acecho –aparentemente inútil– del varón por parte del sujeto lírico quien se metamorfosea en fiera hambrienta y en hiedra mortal. Como señala Ángel Rama en su artículo “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud” (1983), muchos escritores y poetas finiseculares como Baudelaire, Rimbaud, Leconte de Lisle –entre otros– se valen del imaginario de animales con el objeto de traducir la rápida expansión del capitalismo “[...] energía desbridadada que no puede compararse a otra cosa que a la ferocidad bestial” (111). Rama justamente señala cómo el acto de comer, de devorar, de alimentarse del otro deviene –en la obra de Martí, por ejemplo– en una exhibición de la hostilidad y el salvajismo imperante en la sociedad moderna. Planteada dentro de este particular contexto, puede decirse entonces que Agustini se hace eco de esta poética, pero la desvía del empleo canónico que se hace de ella, trasponiendo este imaginario a la relación entre amantes. Sin embargo, también puede afirmarse que Agustini se apropia de un motivo tan antiguo como la literatura misma.

De esta manera, en la poesía erótica de Agustini cuando el sujeto lírico se expone o predispone al encuentro con el otro deja de ser quien es, deviene un otro animal o vegetal. La escena erótica siempre trae aparejada una alteración radical del ser o, mejor aún, hace transitar al sujeto lírico por sendas despojadas de toda racionalidad y compostura humana. Este aspecto se observa en el poema “En silencio”, también incluido dentro de la colección de 1913. “En silencio” –no solamente en tanto poema sino también en tanto espacio habilitado para que el sujeto lírico pueda despojarse allí del disfraz feroz y mortal que asume en “Fiera de amor”–

simplemente privilegia el espectáculo de esa violencia sexual, que anteriormente se entrega a través de la máscara. La puesta en escena de todo ese caudal de energía, de violencia específicamente sexual, de hombre y mujer en pleno goce, hace estallar las tradicionales formas de representar el encuentro erótico y, también, provoca el escándalo, como deja en claro este comentario de Alberto Zum Felde:

En ambientes tan imbuidos de prejuicios tradicionales como eran los de nuestros países, en su tiempo, la desnudez erótica de *Los cálices vacíos* produjo, desde luego, el efecto de una intolerable licencia, la alarma de un escándalo sofocado en los cuchicheos de la murmuración, y prácticamente condenatoria para la osada mujer que así se desprendía, en sus versos apasionados, de los velos convencionales del pudor. (34)

En su *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* (1989), José Pedro Barrán delimita y caracteriza dos etapas bien diferentes dentro de la cultura uruguaya: el período de la sensibilidad bárbara (1800-1860) y el período de la sensibilidad civilizada (1860-1920). De acuerdo con el autor, el punto de inflexión está representado por el nuevo modelo económico-social de modernización promovido por la naciente burguesía uruguaya que “[...] tuvo a su alcance desde los años setenta, medios de presión suficientemente eficaces para imponer por primera vez en todo el país y a cada uno de sus habitantes, su concepción de disciplina social” (II: 18). Los aspectos abordados por Barrán son múltiples: el entorno cotidiano, el castigo del cuerpo, la cultura lúdica (risa, juego, carnaval, la fiesta religiosa), la sexualidad, la muerte (en familia, aceptada y exhibida), y la sentimentalización de la vida. Dicho proceso es descrito

por Barrán como “una lenta desaparición del *pathos* y la también lenta aparición del freno de las ‘pasiones interiores’” (I: 11).

La operación de Agustini consiste así en exhibir un cuerpo otro, animal o vegetal, que se convierte en vehículo y exponente de dicho desenfreno sexual, con el fin de cuestionar la racionalidad y la disciplina de los cuerpos promovida por el proyecto modernizador batllista. En la escritura de Agustini, el cuerpo femenino del sujeto lírico se presenta inhumano, fuera de sí, arrebatado.

En “Lecturas herme(néu)ticas del código ‘Los papeles salvajes’” (2005) Luis Bravo habla del motivo de la caza, al que considera “una variante argumental del tópico de la devoración”. Para Bravo esta narrativa erótica se ajusta a la categoría de lo maravilloso negro desarrollada por Roger Caillois. Y, precisamente, uno de sus tópicos característicos es el de la devoración. De acuerdo con Bravo, la diferencia gráfica entre los morfemas “s” y “z” de las palabras “casar” y “cazar” delinea dos mundos completamente diferentes, el femenino y el masculino, respectivamente. El crítico uruguayo recupera el significado más antiguo del verbo “casar” en tanto “poner casa aparte” y, adoptando el punto de vista de la mística, vincula la casa con el componente femenino del universo:

No es casual que en los relatos eróticos de di Giorgio las protagonistas femeninas, en sus múltiples variantes, aparezcan como perseguidas presas codiciadas, y a veces violadas, por lobos, perros, leones, cazadores, etc. Es cierto que ellas también desean y no son inocentes víctimas de esa posesión. La diferencia podría radicar en que el deseo femenino remite al interior de su propio cuerpo, a parir, dar leche, a

poner huevos (que tanto aparecen en estos relatos) a reencontrar en su propio cuerpo el fruto posterior al deseo. Mientras tanto el deseo del macho es siempre otra presa, algo que está afuera de su cuerpo, sujeto del deseo del que suelen apropiarse los machos al devorar. (“Lecturas herme(néu)ticas del códice ‘Los papeles salvajes’”)

Por su parte, Amir Hamed en *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX* también recupera el motivo de la caza en di Giorgio, pero la piensa en función de la escena de escritura, de cómo se posiciona en el campo literario y de la técnica de des-responsabilización presente a lo largo de toda la obra de esta uruguaya. De acuerdo con Hamed, la escritura de di Giorgio se ubica en una instancia tanto anterior como posterior a la cacería, a la domesticación: “Una vez más, la escritura remite al momento previo en que el cuerpo salvaje ha sido muerto pero que perdura en los rituales de la cultura” (84). Son otros quienes cazan, cocinan y sazonan: Agustini en el ámbito literario o, lo que es lo mismo, su madre y su abuela en el espacio privado. Di Giorgio, en cambio, se limita a llevar a la mesa y repartir lo que otros ya se han encargado de domesticar. “Si Delmira reclamaba para sí la deglución de manjares salvajes, Marosa, por el contrario, pone frente a los demás los platos vaciados (y con ello los coaliga con sus propios apetitos). Los otros –y también los lectores– tienen necesidades básicas, pero Marosa no cocina: reparte lo que otros guisan, lo que otros domesticar” (82). Hamed considera que la obra de di Giorgio explora las infinitas posibilidades que le ofrece esa tierra de la infancia ya domesticada. Para el crítico la tradición de relatos europeos (Grimm, Carrol) y nacionales (Horacio Quiroga, Serafín García, Julio C. da Rosa, Espínola) resonantes en la obra de la poeta contribuyen a

esa infantilización del territorio salvaje a tal punto que este deviene “paraíso roussoniano” (81).⁶³

Por otra parte, también es importante señalar otra corriente de la cual abreva la obra de di Giorgio: *El cantar de los cantares*. Cuando en una entrevista se le pregunta cuál es su lema, la escritora uruguaya contesta: “Es largo y pertenece a Salomón: *El Cantar de los cantares*” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 165). En *Poetry in the Songs of Songs: A Literary Analysis* (2008), Patrick Hunt señala cómo se hace hincapié en el imaginario animal presente en dicha obra y cómo esta constelación de criaturas se convierte en una vía válida para dar cuenta de esta historia de amor y deseo entre Él y Ella:

Aquí, los amantes se esconden en la metáfora animal y son así libres en su mundo privado, ya sea a puertas cerradas y enrejadas o en su jardín privado para ser desinhibidos y juguetones en su unión gozosa. Esto se expresa no solo a través de las imágenes de abundantes rebaños y manadas, sino también –e incluso más– en la apertura natural de las colinas y montañas de Levante, en las cuales son como ciervos, cabras, íbices, y otros tantos animales emblemáticos por su rapidez, su gracia y su belleza o figuras líricas que representan la frescura de la alba. (159)⁶⁴

De acuerdo con Hunt, estos animales son metáforas de la juventud vigorosa y la virilidad dado que a través suyo se despliega el apetito sexual y la inagotable energía que ignora barrera al lanzarse tras la presa de su deseo. Gracias a esta constelación de criaturas, los amantes de *El cantar de los cantares* pueden presentarse tan físicos y

salvajes como la naturaleza misma, sin perder la gracia ni la inocencia al experimentar ese estado de embelesamiento de uno por el otro (Hunt 159).

A estas dos tradiciones literarias se le suma –sin duda– aquella más trascendente y directa: la de la naturaleza activa y siempre cambiante de la chacra. “Crecí en el campo y viví en mi entorno la Creación, con letra mayúscula. Vi aparecer y florecer aquí y allá todo y eso me marcó para siempre” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 77).

Ya en *LPS* se presenta la caza de insectos, de animales muertos-vivos, de zorros, de liebres, de pájaros, de plantas, de planetas, de bebés, de niños, y la lista continúa *ad infinitum*; a veces los cazadores son miembros de la familia, otras es el sujeto poético depredador. En otras oportunidades, es el yo poético de *LPS* quien convertido en liebre termina en la mira del rifle del nuevo cuidador del jardín. Pero, las más de las veces, el sujeto lírico se vuelve manjar irresistible al casarse con un lobo, con un murciélago, con el conde Drácula, entre otros. En términos generales, la escritura de di Giorgio actualiza los tradicionales roles asignados acorde con el género. Al participante masculino le corresponde un papel activo en el movimiento de disolución característico del erotismo y al personaje femenino uno pasivo (Bataille, *El erotismo* 22). Sin embargo, esto no siempre es así.

En definitiva, di Giorgio no reconoce diferencia alguna entre casado y cazado. Poco importa la grafía, ese sonido idéntico –para el oído rioplatense– trae aparejada la misma consecuencia, ya se trate de un caso o del otro: “Yo sigo inmóvil, hipnotizada, como si me hubiesen cazado, o casado, o matado” (*LPS* 448).

En la novela *Reina Amelia*, se hace evidente esta sinonimia –cuando el pintor persigue a Desirée para que ésta acepte casarse con él– en ese uso “incorrecto” de una palabra en lugar de la otra: “El hombre no se resignaba, la corría, quería atraparla, guardarla para siempre en una bolsa, en una caja. [...] Por un tiempo se lo vio cruzando las praderas; sacaba a Desirée de entre los manojos como a una liebre. Le decía en el vientre: Liebre, Lebrato. Yo te casé. Te pinté. Fui yo. ¡Eh!” (41). Sin duda, existe una evidente continuidad entre los modos de imaginar a Desirée por parte de Broderick y el final trágico de ésta. Cuando Broderick está pensando sobre su novia oficial, Samantha Iris, irrumpe esta imagen anticipatoria de la otra joven hipersexuada y condenada por la comunidad: “Se le aparecían entonces Desirée cocida al ají, al caracol insondable, y sobre todo como un pájaro rojo y muerto y vivo coronando un negro budín o un sombrero. Detestó esto, lo sacó, lo temió” (32). En su fuero interno, Broderick ya sabe que el camino emprendido por Desirée no tiene retorno; o, mejor dicho, que si se evita de esa manera desaforada y no institucionalizada el casamiento es probable que todo termine en un “cazamiento”. Y, por supuesto, también se sabe responsable por los rumores desparramados por todas partes sobre Desirée.

Como se señaló, en *Reina Amelia* muchas veces la relación sexual termina siendo un campo de batalla, una lucha de la cual se espera que alguno de los dos salga victorioso. Este es el caso de la relación entre Broderick y Desirée ya analizada. Sin embargo, no es el único; son varios los momentos donde el encuentro erótico se piensa o se plantea como un forcejeo, un cimbronazo cuyos chispazos van a dejar a uno de los dos volteado, derrocado, patas para arriba. Cuando Manlio quiere

convencer a Lavinia de que tenga relaciones, el narrador hace la siguiente reflexión: “Tiene ansiedad de avasallar de algún modo, cualquiera, esos huesos extraordinarios” (51). La elección del verbo no es de ninguna manera casual. Justamente, del mismo modo piensa Samantha Iris cuando un caballero desconocido le hace la propuesta de encontrarse en la casa de Type: “Pasó algo raro. Señora Samantha Iris miró al otro como si fuera un enemigo, un zorro carnívoro y ella el trozo de carne sangrienta” (117). O, incluso, Manlio también se presenta en función de este esquema de amante depredador y así es llamado “[...] el Novio por la relación con Amelia; y el Lobo, por otras razones” (45). Manlio es el lobo insaciable que no conforme con intimar en secreto con Adelina Amelia, solicita en amores a la siempre dispuesta Desirée e intenta abalanzarse infructuosamente sobre la solitaria Lavinia. Como aclara el narrador, “[...] Lavinia no supo, pero se había salvado de algo por un segundo; tal vez de una dentellada, de un despedazamiento” (52). Nuevamente, el acto erótico – real o no acaecido– se constituye a partir del imaginario de la violencia.

Ahora bien, tampoco se trata de una presentación unilateral de la cuestión, comprometida con presentar a las mujeres como víctimas. Manlio, a su manera, también es atrapado por Reina Amelia quien no puede dejar de pensar en su carne nerviosa, “mixtura de lobo y de liebre” (137), de depredador y, al mismo tiempo, de presa. “Manlio es su lobo [de Reina Amelia] y también su presa. Se devoraban a pedazos y eran interminables” (69). A través de la relación de Reina Amelia y su consorte, di Giorgio pone en escena la reciprocidad de roles, anula toda unilateralidad simplista y maniquea. Exalta la violencia ejercida y experimentada que subyace a toda relación sexual.

¿Acaso di Giorgio insinúa que esas relaciones pautadas y previsibles, esos casamientos promovidos en la ciudad de Yla, no tienen demasiado que ofrecer al sujeto? ¿Son estos casamientos, aceptados sin cuestionamientos, la razón de esa tristeza y del carácter lúgubre de Yla? ¿Es siempre el encuentro erótico una instancia de precipitada violencia? ¿Acaso al casarse se legitiman y se perpetúan al infinito los roles de vencedores y de vencidos? Estas son algunas de las preguntas que la novela de di Giorgio pone en cuestión y entrega a la reflexión. Tal vez, por eso, Lavinia opte por el solitario camino del auto-goce; Desirée escoja por una vida libertina y amoral y Sigourney se fascine por aquello únicamente alcanzable con el Animal. Hay un comentario personal de Type que ilumina esta cuestión: “[...] riendo para sí de ¡esos casamientos! tan suspirados por todos, tan alucinantes, que terminaban con las locuras y las verdades todas, al parecer, y redoblando, eso sí, con más pobladores tristes y oscuros a Yla” (34). En este pasaje, se corrobora aquello que la novela brega por explorar. Ese deber de casarse y tener hijos pareciera entonces truncar otras opciones existentes, pero no productivas –por decirlo de alguna manera– para el funcionamiento de la ciudad como tal. En las palabras de Type, el casamiento se revela en tanto unión que expulsa de sí toda cuota de locura y de excentricidad. Y, al mismo tiempo, encubre o, directamente, hace desaparecer otras verdades latentes para sus protagonistas.

En *Reina Amelia* di Giorgio cuestiona ese erotismo institucionalizado, normalizado y avalado a nivel comunidad en tanto única práctica válida y sostenible para el ser humano. En un pasaje de la novela se reflexiona explícitamente acerca del acto sexual contrastando, por un lado, las consecuencias que acarrea dicha práctica

para las moscas; y, por otro, aquello que implica para las mujeres de Yla. Di Giorgio es bastante categórica al respecto:

De chica, como todas, miró acoplarse vacas, moscas. Éstas volaban juntas en el casamiento. Al ver esos ensambles una pariente había dicho en la gruta:

–Ellas así tendrán felicidades.

[...]

Pero otra pariente de su madre viendo las moscas casarse y volar haciendo la boda, había dicho: –De estas cosas salen sólo desdichas. Para las moscas, no sé. Pero, será igual. Para las mujeres, sí. (Era raro oír eso en Yla. Se oía siempre lo contrario, aunque no lo creyesen.) (64)

Como sucede siempre en el universo marosiano, esta concepción erótica –propulsora de sus osados relatos– tiene sus raíces en el ya laberíntico bosque de *LPS*. En un poema de *La falena*, el sujeto poético se aventura con Delma, niña salida de la pared, a ir hasta el lugar donde se encuentra un yacimiento de carne:

Un yacimiento de carne, grande, aleteante! que semejó que iba a crear caracoles, alondras y terneros, pero, nada de esto sucedió. Ese plantío de carne no podía levantarse de sí mismo. En torno todo era oscuro y con una gran quietud.

Pero, sólo unos pocos metros más allá estaban las redondas manzanas, asaltadas por los colibríes. (*LPS* 534)

¿Qué tiene para brindar esa carne allí exhibida? Nada, absolutamente nada. Se vuelve pura expectativa traicionada, esfumada. Ni caracoles, ni alondras, ni terneros, mera carne decorando el paisaje nocturno. ¿Qué puede crear esa carne yaciendo allí? No puede crear nada; solamente puede persistir en lo que es: un yacimiento de carne. Esa carne no puede resucitar inyectada con vida nueva, no puede salirse de sí y convertirse en otra cosa. En cambio, las tentadoras manzanas visitadas por los colibríes, palpitantes e iluminadas por los rayos de la luna, sí esperan un observador avezado capaz de volver esa heterogeneidad en una historia, en una sucesión de imágenes que vayan más allá del simple roce. El proyecto escriturario de di Giorgio sí abraza el desafío de llevar estos atrevidos e inesperados encuentros hasta sus últimas consecuencias; en imaginar y explorar las aristas de esta otredad. ¿Cómo interesarse por un encuentro erótico entre seres humanos cuando ya se ha vislumbrado lo que un colibrí ha logrado en una apetecible manzana pendiendo del árbol? En la escritura de di Giorgio, el orden de lo humano y de lo real siempre se revela como insuficiente frente a las posibilidades latentes en ese paisaje rural. Por eso, en el poema 66 de *Clavel y tenebrario*, el sujeto poético se resiste y se queja cuando asiste a una ceremonia en la ciudad y se le presenta la carne de la siguiente manera: “Entonces, apareció la carne. Era grande, inmensa, sin forma, era blanca, sola, inimaginable, inmensa” (LPS 66/212). Frente a este espectáculo tanto el sujeto poético como su familia –imaginariamente convocada– sienten horror, expresándose en gritos y llantos. La homogeneidad y simpleza de esta carne allí ofreciéndose contrasta nuevamente con la heterogeneidad y riqueza del encuentro entre los colibríes y las manzanas. La ciudad pareciera ofrecer y promover una experiencia erótica restrictiva,

pautada, exenta de exabruptos o de desafíos al orden establecido y siempre evaluada de acuerdo con su funcionalidad y productividad para dicha comunidad urbana. La siguiente escena no podría tener cabida allí, pero sí puede –en cambio– integrarse perfectamente al orbe de *LPS*:

Pero, cae la noche y se encienden las grandes estrellas que dan miedo, y a la fuente vienen a buscar agua, los árabes, y a beber, los camellos. Y una joven gacela huye de su madre y roe las flores en torno a la casa y un joven camello se le enamora. Y ella accede a amarlo. Y yo le grito, dándole un nombre de flor o de muchacha: – Margarita, es pecado!

Y ella vuelve hacia mí, el rostro casi de oro, los altos pétalos de la frente y me dice: –¿Y qué? (*LPS* 27/103)

Esta increpación “¿y qué?” resuena a modo de eco en el impredecible y espectacular corredor de la escritura erótica de di Giorgio. ¿Y qué si colisionan cuerpos disímiles para salpicar de fuegos artificiales la página en blanco y volverla tornasolada? ¿Y qué si se plantea un erotismo otro, un erotismo al margen de toda preceptiva social y moral, cuya única condición sea el encuentro? ¿Y qué si todo aquello que le sale al paso al sujeto puede eventualmente devenir erótico sin importar que sea un rayo de sol, un pétalo de flor o un ícubo? ¿Y qué si esos acoplamientos entre moscas, observados de niña, se multiplican por doquier en toda intersección de dos en uno? ¿Y qué si, como afirma Juan en la novela, “[l]a imaginación todo lo puede” (89) incluso en materia erótica?

En otro poema de *LPS*, di Giorgio vuelve sobre esta cuestión a modo de interrogatorio entre una entidad no especificada y una mariposa, imagen que también trae a colación al personaje de Lavinia:

Se oyó un interrogatorio: –¿Qué hay sobre la tierra?

La mariposa transmitió: –Lo más horrible que hay sobre la tierra es lo que se llama carne. Tiene un jugo oscuro, pero no como el de las granadas y las guindas.

Una sal y un azúcar; pero, distintos.

Y esta carne puede disfrutar y dar disfrute; puede gozar y dar goce. Y esto es más espantoso todavía. (*LPS* 32/342)

¿Acaso di Giorgio busca un erotismo que vaya más allá del simple goce de esos cuerpos aunados, transitoriamente, por unos segundos? ¿Acaso propone hacer que esa carne se levante de sí misma –como afirmaba antes–, que se aventure por la senda de la otredad de modo tal que abrace otras experiencias que re-actualizan esa otredad, que se le ofrece ahí por unos instantes? ¿Acaso di Giorgio rechaza este erotismo de la carne por esa finalidad restrictiva del mero placer donde a la carne le corresponde única y exclusivamente la carne? Éste parece ser el caso. Al darse a la escritura erótica, di Giorgio se hace eco de una libertad completa que ignora la simpleza de la carne y las restricciones vigentes en la ciudad; y, en cambio, se pronuncia por aventuras que deben cumplir con una única condición: ser factible de imaginarse. El cuerpo se deja librado al azar de la creatividad, de la ocurrencia, para poder levantarse envuelto por el aleteo persistente de una bandada de colibríes.

II.11. La rosa granate, esa divina prostituta

En la “Nota editorial” que acompaña la última edición de toda la narrativa erótica, Edgardo Russo asegura que *Rosa Mística* es “[...] el texto decididamente más extremo e inclasificable del conjunto” (*EGRD* 5). Sería más adecuado afirmar que, al ser su última colección, dedicada exclusivamente al tema erótico, comprime e intensifica en un único personaje y en una sola historia los varios caminos y vericuetos del erotismo explorados antes en una multiplicidad de relatos, situaciones y personajes. Este texto funciona, como momento climático –valga la redundancia– de su escritura erótica, en el cual ésta desnuda las breves historias o escenas, repetidas infinidad de veces, para exhibir explícitamente la concepción erótica matriz a la cual todas responden: “Mi escritura marcha hacia lo Santo. Lo Santo es lo que más admiro y deseo” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 33).

Es un texto extremo porque funde y amalgama las dos escenas primeras generadoras de la escritura erótica de di Giorgio: las moscas acopladas y la estampa de la Virgen secuestrando la mirada. Cada una de estas vertientes se materializa infinidad de veces en los relatos de di Giorgio. Lo novedoso y osado de *Rosa Mística* es el establecimiento de un vínculo de consecución entre ambas escenas inaugurales: este erotismo desaforado, omnívoro, abarcador, no discriminatorio es una vía eficaz y válida para convertirse en Dios, en Jesús. Di Giorgio le atribuye a esa unión con el otro, a ese erotismo de los cuerpos, un poder inmenso porque es justamente a través suyo que se accede a esa condición divina palpitante en todo ser humano. Sin esa capacidad de fundirse con el otro –sea humano o no, sea real o imaginario– toda chispa de divinidad se eclipsa, se apaga. Es así como gracias al otro, predispuesto

siempre al encuentro, puede el sujeto acceder a una otredad presente en sí mismo, la divina.

Dar ese cuerpo a otro, sin importar quién sea, unírsele por un momento, le permite al sujeto algo imposible dentro de la tradición de pensamiento occidental: volverse Dios o Jesús mismo. El personaje de este texto incurre en aquello que desde siempre la épica y la tragedia griega clásica se preocuparon por exhibir y castigar: la *hybris*, esos momentos en que hombres o mujeres se extralimitan de su condición de humanos y pretenden obrar a su antojo, desconociendo las leyes y los designios de los dioses mismos. O sea, cuando seres humanos se olvidan de su verdadera naturaleza y de aquella brecha que los separa del Olimpo y de sus habitantes. Al cometer *hybris*, los seres humanos se acercan –lo más posible– a los dioses y, por eso, deben ser castigados. Dentro del Cristianismo, pensar que los hombres pueden –de alguna manera– ser Dios o Jesús constituye sin duda un atentado contra una de los dogmas básicos de dicho credo religioso: la separación irremediable entre Dios y sus criaturas.

Rosa Mística es texto extremo dado que los personajes novelescos de Lavinia y Desirée se funden aquí en uno sólo. Esa simetría entre ambas protagonistas femeninas, insinuada en la novela, se concreta en este relato en un sujeto imposible de nombrar. “La madre no la nombraba; así ella no sabía su nombre” (*EGRD* 317). ¿Qué nombre puede ostentar una criatura semejante? ¿Qué nombre puede dársele a un cuerpo capaz de conjugar erotismos tan diferentes, tan contrarios? ¿Existe un sujeto de estas características?

El episodio erótico con el murciélago deja a la protagonista convertida en otra, ya no se trata del mismo sujeto. “Se dijo: Ahora, quizás sí lograré lo que quiero. Soy otra. Fingiré. No lo digo a nadie. Su máscara gesticulaba levemente, hablaba como si fuera de carne” (*EGRD* 316). Al igual que Desirée y Lavinia, la joven también recurre al disfraz; en este caso, una máscara idéntica a sí misma, pero “más encendida y fantástica” (*EGRD* 315). Como sucede muchas veces en los textos de di Giorgio, la máscara es una manera de protegerse de los peligros (*EGRD* 321) y, simultáneamente, insinúa también esa otredad en la cual devendrá la protagonista. “Vamos, divina mascarilla” (*EGRD* 322), le dice su pretendiente Juan al encontrársela. Pintarse esa máscara todos los días implica considerable trabajo para la protagonista. A medida que empiezan a circular rumores acerca del número de seres con los cuales se ha enlazado, la joven se esmera aún más por afinar su máscara.⁶⁵ El esfuerzo invertido en dicha actividad es directamente proporcional al desaforado nivel de actividad sexual de la joven. El narrador también insiste en el carácter inhumano, perfecto, intrincado de la máscara; calificativos todos éstos aplicables también a la figura de Dios. ¿Es esta divinidad palpitante en el ser humano una versión más encendida y fantástica de nosotros mismos, una versión impulsada por el soplo divino que esa entrega al otro trae consigo?

En un principio, esa joven no sabe si entregarse al otro, murciélago u hombre, pone en jaque ese destino ulterior divino al cual se cree llamada. “Se preguntaba si había perdido la calidad. Tal vez sí, tal vez no. Y si eso le impediría lo otro. A ver. ¿Qué había pasado? Ya no se daba cuenta” (*EGRD* 316). El cuerpo de la protagonista lo experimenta todo, incluso el amor y el embarazo a solas; porque,

como sucede en reiteradas oportunidades en los relatos de di Giorgio, no siempre es indispensable la presencia física de ese otro: “El pecado volvió nítido. Y se repitió solo. Sin el activo protagonista” (*EGRD* 320). Mientras la joven espera su día triunfal, en el cual será elegida y coronada como “Azucena del Valle”, esas uniones se convierten en la única vía de acceso a esa causa mayor a la cual se encaminó desde un comienzo: “–Aunque soy tan chica, yo los necesito. No puedo vivir si no. No puedo llegar hasta Dios. Y el tono era como el que pide pan, puré, un ramito de flores, en el atardecer” (*EGRD* 336). Se trata de un cuerpo insaciable, siempre al acecho de otro cuerpo, cazador de cazadores. Con esta inacabable lista de amantes, di Giorgio invierte esta lógica de personaje femenino cazada/casada para –en cambio– proponer un sujeto activo que no teme acostarse con un extraño o beber semen en pos de alcanzar ese estado divino. Hambrienta y sedienta de otros cuerpos, la joven se vuelve esa “fiera de amor” que los versos de Agustini describen. O, si se quiere, se aproxima a María de la novela *El muerto* (1967) de Georges Bataille, la cual se aventura en la misma dirección de erotismo desenfrenado, abyección y orgía motivada por la muerte de su amado. Una vez llevadas a cabo todas estas transgresiones, el narrador comenta: “Nada ya la separa de Eduardo” (93).

Pero es evidente que en *Rosa Mística* esos otros cuerpos no son un fin en sí mismo; delinean y constituyen siempre una vía directa a Dios. Los cuerpos de los otros son mero tránsito, intermediación neta: “En ese instante casi se casa con Dios, pero el joven retiró el miembro lacio y ella no se consagró” (*EGRD* 341).

Es importante tener en cuenta que en el misticismo se produce siempre un movimiento espiritual ascendente que pasa por diferentes fases: pasivo-purgativa, la

iluminativa y, por último, la unitiva en la cual se produce el contacto directo con Dios o la *unio mystica* (Hatzfeld 15). Y, por otra parte, cabe también considerar que el simbolismo es “el principio unificador de todos los escritos místicos” (Hatzfeld 31). Es decir, la noche, la llama, la caverna, la fuente, el castillo presentes en la tradición mística española operan como símbolos por medio de los cuales se intenta dar cuenta de ese encuentro divino y misterioso con Dios. Por eso, en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz los esposos que se buscan son –en realidad– Dios y el alma (Lopez-Baralt 39). En *Rosa Mística*, no hay una alegoría de este tipo. De allí –si se quiere– lo escandaloso o herético que dicho texto puede resultar. En todo caso, la literalidad no podría ser más obvia, más clara, más indiscreta. Es concreta esa suculenta lista de amantes que incluye al murciélago, a Juan, a Danilo, al viejo, al joven al borde del camino, al espión, al perro, al jardinero, etc. Como también es concreto el exceso de deseo que toma posesión de la joven y que no le da respiro. Tanto es así que un hombre luego de tener sexo con ella afirma: “–Esto es ya un escándalo, es la muerte. Habría que coser esto” (*EGRD* 341). Este comentario se vuelve una instancia clave para la anagnórisis de la madre, quien hasta entonces había manifestado cierta resistencia al comportamiento de su hija:

[...] Entonces, se dio cuenta. Y ahí empezó su reverencia. Había que cuidar el pozo sagrado. Eso era. Se volvió airosa. Defendió en adelante el cuerpo de la hija, al que llamaba el Cuerpo, con extraña cortesía, y el nido, al que llamaba el Nido con suma consideración. Le preparaba unguento varios, las más finas vaselinas, le hervía flores –margaritas–

para el ardor de ovarios y para los ahuecados pezones por donde también pasaba el semen en las noches más hondas. (*EGRD* 341)

A medida que avanza el relato, también se hace más evidente este encomio de la zona genital femenina de la protagonista. En pleno acto sexual con el viejo con el cual la joven se ha casado, el útero de la protagonista se describe incluso como si fuera una entidad independiente, con voluntad y capacidad de acción propia: “Ahora, en ese diálogo del útero con el viejo, el útero decía cada cosa, contestaba a cada rato, cosas inquietantes, hechizantes, hasta que él retiraba el músculo, y el otro, el útero quedaba anhelante y con ganas de decir más” (*EGRD* 327). Más adelante, la vulva de la protagonista aparece descrita de modo muy similar a la imagen del sagrado corazón de Jesús: “La belleza de su vulvo ya era célebre. Lo pintaban por todos lados. Entreabierto y envuelto en un resplandor sagrado. Hacían un óvalo ancho, en forma de almendra, rodeado de rayos, de palos ardientes. También lo pintaban con un músculo masculino adentro” (*EGRD* 345). Cuando ya está en el umbral del cumplimiento de su objetivo, la joven levita y se pone de manifiesto cómo ese carácter sagrado se debe exclusivamente a ese sexo que se ha vuelto ofrenda continua: “Al ascender, Cúmulo Místico, se le veía entre las piernas la valva redonda y rodeada de pétalo, de coágulos, como una dalia con muchísimos pétalos. Había encontrado el camino del cielo” (*EGRD* 346). La protagonista recorre un camino similar al de la prostituta de la novela *Madame Edwarda* (1956) de Georges Bataille:

Sentada, sostenía una pierna abierta; para mejor enseñar la hendidura se estiraba la piel con las dos manos. Así me miraban los

“trapos” de Edwarda, velludos y rosados, llenos de vida, como un pulpo repugnante. Balbuceé lentamente.

–¿Por qué haces eso?

–Ya ves, dijo ella, soy DIOS.

–Me estoy volviendo loco...

–No, debes mirar: ¡mira!

Su voz ronca se hizo casi infantil para decirme con fatiga, con la infinita sonrisa del abandono: “¡Cómo he gozado!”. (44)

Di Giorgio reconoce en la materialidad más despojada de ese cuerpo femenino – humano, imperfecto y pecador– y en las innumerables uniones que concreta una forma de salvar al ser humano del destino que le depara su propia naturaleza irremediamente mortal y limitada. “Pensó: Ya soy una valva enorme, entera, me entrego a Dios, denme de beber” (*EGRD* 347). ¿Se trata de la única manera de lograrlo? Di Giorgio nada afirma al respecto. Lo interesante de su propuesta es que recupera esa humanidad en su grado más humano –valga la redundancia–, más corporal, más pecador (desde la perspectiva cristiana) y la insufla de nueva vida, de nuevas posibilidades, de nuevos horizontes antes hasta prohibidos de soñar siquiera: “Se presentaría [al día de gloria]. Deshecha. Informe. Con una langosta en la boca y otra en la vulva. Pero iría igual. Si era de ella” (*EGRD* 327).

Di Giorgio pone en escena un sujeto que se reconoce puro cuerpo y, en tanto tal, sabe que no está exenta de críticas y objeciones, sabe que para muchos miembros de la comunidad ella ha emprendido el camino del pecado de la carne; sin embargo, no renuncia a sus aspiraciones espirituales. “Soy atroz. Pero no quiero perder mi

gloria” (*EGRD* 329). Porque, sin duda, la protagonista es un cuerpo llevado hasta su grado más extremo, un cuerpo acribillado de deseo, un cuerpo que se asume como tal hasta sus últimas consecuencias. “Era terrible como estaba ya su cuerpo. Todo diabolizado. Con valvas por todos lados. Con dientes y salivas. Con ojos varios” (*EGRD* 328). Aquel cuerpo tan rechazado y denostado dentro de la tradición de pensamiento occidental, encuentra en este texto de di Giorgio una reivindicación categórica y profunda. La antigua separación cuerpo y espíritu es atacada y subvertida en pos de una propuesta de complementariedad y fusión, de diálogo entre ambos términos de la dicotomía. Es ese “[p]obre cuerpo[,] [t]an pobre[,] [a]jetreado desde años[,] [p]unzado como pocos” (*EGRD* 325), abierto a toda criatura que quiera gozarse allí, una vía concreta de unión con Dios: “Pero el ser abierto y sin reservas –a la muerte, al suplicio, al gozo–, el ser abierto y en trance de muerte, dolorido y feliz, ya asoma en su luz velada: esta luz es divina. Y el grito que, con la boca torcida, este ser, ¿en vano?, quiere hacer oír es un inmenso aléluya, perdido en el silencio sin fin” (Bataille, *El erotismo* 276).

Si, como afirma Paz en *La llama doble. Amor y erotismo*, “[l]a modernidad desacralizó al cuerpo y la publicidad lo ha utilizado como un instrumento de propaganda” (159), di Giorgio ha asumido el desafío de volverlo sagrado, de investirlo de un halo del más allá. Ese cuerpo despojado de todo, vuelto mercancía en el circuito comercial, encuentra en la narrativa de di Giorgio una posibilidad de trascendencia de la cual había sido privado largo tiempo atrás. “En el pasado, la pornografía y la prostitución eran actividades artesanales, por decirlo así; hoy son parte esencial de la economía de consumo” (Paz 159). La escritora inviste a ese

cuerpo desnudo, legado por la actualidad, de esta cualidad artesanal, señalada por Paz. Dicho carácter artesanal no sólo es evidente en la mascarilla utilizada por la joven, sino sobre todo en el esfuerzo o trabajo que cada encuentro con el otro exige. La experiencia erótica se vive hasta sus últimas consecuencias, es una intensidad de intensidades; o, en palabras de Paz, el goce sexual se saca de los imperativos impuestos por el mercado y, en cambio, se vive artesanalmente, como goce en sí mismo. El cuerpo, restituido en tanto todo, resplandece como puerta abierta a ese más allá insinuado en el cuerpo del otro que se tiene enfrente.

No es el acto erótico en sí mismo o el cuerpo del otro aquello que permite ver cumplimentado el objetivo de la protagonista. Es, más bien, la repetición incesante del acto erótico con el otro aquello que garantiza ese ascenso final. Esto es evidente para la protagonista, quien no termina un encuentro cuando ya está buscando otro candidato para su entrega: “Pero, se dijo, debo aún entregar más. No basta. No di lo bastante. [...] Debo padecer más. [...] Esto –pensó ella– tiene que suceder diez veces al día. Si no, no llegaré” (*EGRD* 343). La protagonista se entrega a una intensidad que busca ser vivida al límite; el cuerpo se gasta en eso. Porque, justamente, toda su vida depende de ello. No existe ni el desgaste ni el aburrimiento. El cuerpo de la protagonista se abre así “[...] a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 164). El erotismo se vuelve una intensidad escalonada cuyo destino final son las mismas puertas del cielo. Es la persistencia de esta intensidad, desconocedora de toda satisfacción o superación que no sea divina, aquello que

distingue a la joven de las demás personas. El cuerpo de la protagonista es intensidad de intensidades; no se colma con esta sucesión desorbitante de amantes y hasta saca provecho de una intromisión de insectos –localizados en el útero– para acrecentar los niveles de intensidad en pleno acto sexual:

Ella frotaba ese vulvo con aceite de oliva que llevaba en una lata, luego con vaselinas, le peinaba el pelo, sentía el cosquilleo de los bichitos sexuales que vivían en el vulvo, muy adentro. Y eran como cocuyos, bellas cucarachas. Cada vez que copulaba, aquellos insectos cooperaban otorgando aún más picor; daban una corrida extraña, recorrían el músculo de él; a ella llegaban al seno. Pensó en el de la vaca, que había llamado a otros, y no percibió la exquisitez. En cambio el perro –por llamarlo de algún modo– la amó hasta la muerte. (*EGRD* 345)

A medida que el relato avanza y ese deseo se intensifica, varios son los personajes secundarios que establecen comparaciones entre la joven y Dios o Jesús: “Y pensó: ¡Qué rara es!... Parece Dios” (*EGRD* 339) o “¡Cuánta sangre cae de ti! ¡Cómo sangra, señora, parece Jesús!” (*EGRD* 345). Este lenguaje comparativo, recurrente en su narrativa erótica, se convierte en la anticipación de un hecho, la joven “[a]hora era Dios” (*EGRD* 334). La protagonista inicia entonces una etapa de su vida dedicada a las curaciones, los milagros, las resucitaciones, sin descuidar su desaforada actividad sexual. De esta manera, esa posibilidad esbozada o insinuada por el lenguaje se cristaliza; el lenguaje mismo también deviene:

Interpretar la palabra “como” a la manera de una metáfora, o proponer una analogía estructural de relaciones (hombre–hierro=perro–hueso), es no entender nada del devenir. La palabra “como” forma parte de esas palabras que cambian singularmente de sentido y de función desde el momento en que se las relaciona con haecceidades, desde el momento en que se las convierte en expresiones del devenir, y no en estados significados ni relaciones significantes. (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 276)

El lenguaje se supera a sí mismo, se vuelve performativo. Todas las comparaciones y metáforas empleadas por di Giorgio a lo largo de su narrativa erótica invitan a su cumplimiento, a su devenir. Estas palabras se alinean, como esa fila de amantes, listas para devenir en ese reverberar del lenguaje. Página tras página, se agolpan mariposas, ajíes, lobos, luciérnagas, clavel, perros, ángeles, espárragos e irrumpen con la fuerza incontenible de la chacra en la escena de escritura. No sorprende entonces si al cerrar esta colección erótica encontramos un puñado de tierra, una hoja tornasolada caída o el inconfundible perfume del jazmín blanco.

En *Rosa Mística*, di Giorgio busca convertir esa intensidad en una continuidad, sin intervalos ni interrupciones. Cuando lo hace, este erotismo multiplicado y sostenido en el tiempo abre un resquicio en las pesadas puertas del cielo y, sólo entonces, el sujeto accede a un estado divino que desde siempre le ha sido vedado al ser humano en tanto tal. En este sentido, en la obra de di Giorgio “[...] el erotismo es, en sí mismo, deseo: un disparo hacia un más allá” (Paz , *La llama doble. Amor y erotismo* 18). La escritura de la uruguayana reconoce en este mundo

terrestre y en sus criaturas, en las uniones aquí posibles, una forma de trascendencia única, desconocida para el ser humano y mantenida siempre fuera de su alcance. Por eso, el siguiente comentario de di Giorgio bien podría ser el de la protagonista de *Rosa Mística*: “Se trata de un amor a todo lo que ha aparecido sobre el mundo, a la creación y también a lo que construyó el hombre, porque de pronto estoy enamorada de una taza, de una copa, de una licorera, del pan, del mantel, de un retrato...” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 79). *LPS* incluye un poema en prosa que años después tendrá como correlato a *Rosa Mística*:

Abril en la huerta.

Las cebollitas –todas iguales– sacan el cabello; pero, dejan dentro, la cara, el ovalado rostro de azúcar, el huevo de mármol. Hay un palomar debajo de la tierra.

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.

Con el rocío el pasto, el herbazal, fosforece; saltan rayos de colores, arcoíris, pandorgas,

Planetas de larga cola.

Papá pasea, olímpico,

Su rebaño de liebres. (*LPS* 21/151)

La protagonista de *Rosa Mística* no necesita nombre porque basta salir al jardín para encontrársela, ella forma parte del escenario de todos los días. O, lo que es lo mismo,

porque se trata del nombre de la mismísima autora: María Rosa. Si *Rosa Mística* tiene como núcleo generador esa fusión sagrada entre el orbe natural y un más allá divino, dicho camino ya estaba latente en el nombre con el cual la escritora desde siempre firmó sus obras: Marosa. María imbricado y sellado a Rosa solamente puede hacer brotar una flor como Marosa que “[...] es el nombre de una planta italiana, fantástica; cada tanto da una flor sumamente abrigada. Parecer ser que esta flor fue traída de las Galias, o no: pero formó parte de los rituales drúidicos. Así decían siempre en mi casa. A lo mejor inventaron todo. Inventaron el nombre Marosa” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 84). El nombre de una supone la trayectoria erótica llevada a cabo por la otra. La narrativa erótica de di Giorgio muestra cómo hallarse a sí mismo, descubrir la intensidad del nombre propio, implica –en realidad– perderse, dejarse habitar por todos los otros. O, en palabras de Deleuze y Guattari, “[e]l nombre propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicaciones que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización” (*Mil mesetas* 43).

Vivir intensamente nuestra humanidad –ésta que el hombre lleva a cuestas o arrastra desde hace tantos siglos–, vivir intensamente ese otro que sale a nuestro encuentro, vivir intensamente ese mundo cotidiano que nunca termina de sorprendernos, vivir intensamente nuestro cuerpo a los fines de volverlo prisma centellante del mundo y de los otros: esa es la invitación que la escritura de di Giorgio arroja. Si nos atrevemos a todo esto sin prejuicios ni excusas, cada uno de nosotros podrá decir: y empecé “a caminar con paso de Dios” (*EGRD* 107).

Capítulo III. “Fijar lo errante, desatar lo fijo”

III.1 Todo, a la vez, reanimaba y desanimaba

“Crecer sólo para evocar la infancia, parece, a simple vista, desmesurado o imposible y sin embargo, de algún modo, en mi caso es así; pero, debo agregar profundamente, mi trabajo consiste en celebrar las máscaras, los diversos rostros (siempre la misma máscara; siempre el mismo rostro; pero, al mismo tiempo, infinitos) de lo que Es” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 20). Toda la obra de di Giorgio surge de esta mirada profunda y persistente sobre ese espacio de los primeros años. Al hacerlo, la chacra y sus jardines se re-descubren para la escritura atravesados por una fuerza metamórfica arrolladora que constantemente despliega la otredad para el sujeto poético. El núcleo de la poética de di Giorgio es la metamorfosis y la otredad. Ambas constituyen experiencias íntimamente imbricadas que únicamente pueden vivirse de forma plena en el espacio del campo. Por ende, ambas constituyen el eje de reflexión y de análisis del presente capítulo.

Bajo el signo de la metamorfosis y la otredad, todo es posible en la escritura. “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” (*LPS* 55/208). El terruño familiar se vuelve escenario de mágicas e inexplicables transformaciones y apariciones, atestiguadas siempre por el sujeto poético, quien al final de ese poema en prosa admite: “Y después, que ellas [las hadas] habían pasado, ¿qué cosa iba a tener sentido?” (*LPS* 55/208). ¿Qué puede hacerse cuando ese sobrenatural paisaje rural encuentra la manera de colarse en la escena de escritura para dejar plasmada allí su indeleble huella de otredad? “Yo partí

de ella [la casa de mis abuelos] sólo 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” (“Señales mías”, *LPS* 9). Puede hacerse poco y nada. La escritura primera, normativa y ejercitada en el aula, es interferida y modificada por esa naturaleza silvestre imposible de refrenar. En este mismo texto inaugural de “Señales mías”, una escena semejante a la anterior se repite cuando una luciérnaga del pasado se lanza sobre los deberes de di Giorgio, con la única misión de calcinarlos (*LPS* 10). La escritura institucionalizada es bombardeada por granos de polen, por fulgurantes insectos, que hacen estallar los convencionales modos de producir sentido en busca de otros nuevos. O sea este universo marosiano, atravesado por la metamorfosis y la otredad, inaugura y propone otras formas de generar significado. En este tercer capítulo, esta cuestión se aborda desde diferentes recursos que hacen al particular estilo de la escritura de di Giorgio: su carácter enumerativo, la apertura textual, la desestabilización de la palabra, la manifestación de la esencia contradictoria y paradójica del ritmo y el recurso de la conjunción “pero”.

Como vimos en el primer capítulo, el impacto dejado por la experiencia sobrenatural del orbe rural es de tal envergadura y grado de intensidad que hasta alcanza al yo lírico. Por eso, tras la relación de amistad que su familia establece con los perros-zorros parlantes de la comarca, el sujeto poético concluye respecto de ese vínculo: “Y que, me quitó, por siempre, de todas las cosas de la vida” (*LPS* 86/ 223). Sin embargo, se trata de una experiencia que se re-actualiza a cada momento, que constantemente reclama el cuerpo del sujeto para arrebatarlo una y otra vez: “Pasó lo inexplicable. Una hoja de violeta me saca de la vida” (*LPS* 23/355). Como

consecuencia, la voz poética reconoce que “pues, yo estuve, desde siempre al margen, con el pelo rubio que corría por el suelo, y el recuerdo de otra edad” (*LPS* 293). O, en otras palabras, en un primer movimiento, di Giorgio ubica y somete a esa primera persona a otras coordenadas espacio-temporales. Y, luego, en una segunda instancia, subyuga ese yo lírico a la vertiginosa lógica metamórfica omnipresente en la chacra.

Este carácter distintivo del sujeto poético se anuncia ya desde el momento mismo del nacimiento. Se vuelve al origen para colocar allí, desde el primerísimo instante, a la naturaleza en tanto madre que gesta esa voz poética. Si en toda la obra de di Giorgio la primera persona experimenta los insólitos avatares de flor, planta, animal o insecto, es porque desde siempre la voz poética ha sido llamada por la naturaleza. No existe entonces una barrera entre el mundo natural y el yo lírico; por el contrario, ese cuerpo es reclamado por la naturaleza para integrarse. “El día de mi nacimiento estaban todos los frutos. [...] Toda la Creación estaba allí, esperando con ansiedad a ese nuevo ser que venía” (*LPS* 300). No es la familia quien atentamente aguarda el arribo del nuevo bebé sino el mundo natural colmado y rebosante de manzanas, peras, nísperos, jazmines, lirios, claveles, uvas, lagartijas, liebres, lobizones, etc. La voz poética nace rodeada de una naturaleza desmesurada y abundante. Y, como reconoce en otro poema en prosa de *LPS*, su llegada al mundo se produce bajo el augurio de lo imposible, del trastrocamiento de los órdenes convencionales: “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” (*LPS* 489). Más aún, uno de sus textos se inaugura con el sujeto poético reconociendo su oficio de “rezadora” y, de forma

inmediata, haciendo referencia al momento del nacimiento, cuando su madre la recogió de dentro de un manzano (*LPS 24/383*). La celebración y el homenaje que el yo poético le rinde a ese paisaje rural es tan profundo y sostenido en el tiempo que resulta imposible imaginar a dicha voz como otro ser que no sea una criatura nacida de la mismísima naturaleza.

Esta marca distintiva, que acompaña al sujeto poético, a veces se visibiliza como una entidad autónoma que no puede desprenderse de dicha primera persona. Se representa, por ejemplo, con esa mariposa blanca y negra que acecha al yo lírico y lo fuerza a admitir, debido a su omnipresencia, que “[n]o sé andar por el mundo. No puedo andar por el mundo” (*LPS 27/385*). Los múltiples intentos por librarse de esta mariposa son vanos, porque “[a] cada instante, la saco de mi cabello. Flota sobre la sopa como muerta” (*LPS 27/385*). Sorda a las imploraciones y órdenes de la voz lírica, la mariposa persiste como insignia diferenciadora que suscita comentarios de la gente al estilo: “‘Tiene una mariposa en su vida. [...] Está maldita’” (*LPS 27/385*). La otredad convoca desde el cuerpo de la mariposa blanca y negra, capaz de morir y resucitar al instante. Ser sujeto, en el orbe configurado por di Giorgio, implica correr el riesgo de cegarse con “ese fantástico clavel blanco” y “ese fantástico clavel negro” que son las alas abiertas e irradiantes de la mariposa. O, por qué no, terminar con ese sabor de otredad, de muerte a medias, en la boca, en el plato de sopa. Ser sujeto es encontrar ese esqueleto, a medio vivir, a medio morir, en el plato de sopa. Se sirve la otredad y, luego, se espera a ver quiénes serán los comensales que se atreverán a semejante banquete. No todos están a la altura del desafío. En una oportunidad, por ejemplo, la madre agasaja parientes provenientes de la ciudad y abre unas granadas

que “[...] 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” (LPS 64/212). Los familiares huyen despavoridos, asustados por semejante espectáculo. O, como sucede cuando la voz poética, junto con otras personas, es invitada a cenar mariposas recién cazadas. Éstas buscan escapárseles y así burlar su inefable destino. Empecinados en la tarea de volverlas bocados, el grupo de comensales luego se percata que la anfitriona en ese preciso instante está transformándose en una mariposa también: “le salían alas celestes y brillaba como una estrella” (LPS 5/345).

La otredad palpita encallada y paciente por todas partes en ese orbe natural; en un momento, es insignia distintiva que nos roza, al otro segundo, es manjar peculiar que se nos ofrece. Por una parte, el mundo de la chacra constantemente plantea esos otros seres, animados o inanimados, como partes de nosotros mismo. Porque, como reconoce Paz en *El arco y la lira* (1956), “Ser nada: ser todo: ser. Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo” (133). O sea uno de los caminos propuestos por la práctica escrituraria de di Giorgio es encontrar a esa mariposa replegada en el nombre de Marosa. No obstante, por otra, en el universo marosiano ese otro es también un abismo al cual es necesario lanzarse, es otredad pura que nada tiene que ver con el yo, como analizan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (1980): “Yo seguía negra, inmóvil y cambiante” (LPS 437), afirma el sujeto poético mariposa mientras se exhibe como otredad pegada al techo de la casa. La escritura de di Giorgio no se limita solamente a explorar cómo

ese entorno rural y cotidiano es simultáneamente otro: diferente a la ciudad o a la chacra real habitada por la familia di Giorgio-Médici. La gran osadía que asume di Giorgio es plantear esa otredad en uno mismo y someter a esa primera persona a los avatares y peripecias de la otredad más absoluta.

A veces, la irrupción de ese yo-otro acaece porque sí, de manera inmotivada, como suele suceder en el universo marosiano, donde poco importan las causas puntuales. “No podía irme porque los Hechos me habían puesto allí” (*LPS* 437), asegura la mariposa vuelta espectáculo, arriba en el techo de la casa, a la vista de toda la familia. En otras ocasiones, la finalidad inmediata es gozar las delicias ofrecidas por el duraznero, escapar de la ciudad, homenajear a la luna, matar a la madre, escapar del huerto, por nombrar algunas. Ahora bien, esta otredad que se le ofrece al sujeto poético está intrínsecamente unida a ese mundo natural de la chacra de di Giorgio. Por eso, cuando la hija mariposa es traspasada por su madre con un punzón y termina en el cuadro de postales, el sujeto poético se lamenta: “Jamás sacó los ojos de su hija mariposa. No quitó el punzón que me separaba de las rosas” (*LPS* 508).

Desde mediados del siglo XX y por un período de cinco décadas, la obra de di Giorgio invita al ser humano a volver a la naturaleza, a integrársele en comunión, dejando de lado las barreras que su condición humana le impone. Y ella misma transita el camino emprendido por los románticos alemanes. Cualquier flor, insecto, animal o planta es alteridad a la espera de volverse cuerpo y alma del sujeto moderno para ofrecerle una experiencia perdida en el tiempo, olvidada adrede con la voluntad puesta en el futuro. Por eso, el sujeto poético admite “[y]o era de ayer, no de hoy” (*LPS* 4/345). Ese ayer no es solamente esos recuerdos del pasado personal que

retornan sin cesar; ese ayer es también un pasado mítico del ser humano, de unión y trascendencia entre todas las criaturas, sin distinciones ni brechas de ningún tipo.

“Vi una mariposa que moría y resucitaba, que moría y resucitaba, así toda la noche creo, todo el tiempo. Cuando creía que la había vencido, ella volvía a abrir las alas, a vivir” (*LPS* 17/188). Di Giorgio pasa a ser la testigo única de ese baile entre vida y muerte de la mariposa, ese incesante ritmo de la naturaleza activa, invencible. Con su constante morir y renacer, la mariposa duplica ese ritmo de la naturaleza, aloja en su cuerpo esos dos movimientos contrarios a los cuales toda criatura está expuesta. En *El arco y la lira*, Octavio Paz señala cómo la cuestión del ritmo no se agota en los estrechos límites de la literatura; por el contrario, los traspasa para poner de manifiesto una cosmovisión de las correspondencias sustentada en la imagen –por sobre el concepto– y de la analogía –en detrimento del pensamiento lógico: “Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho, esa correspondencia no es sino manifestación del ritmo. Volver al ritmo entraña un cambio de actitud ante la realidad; y a la inversa: adoptar el principio de la analogía, significa regresar al ritmo” (74). Las reflexiones de Agamben en *El hombre sin contenido* (1970) van incluso más allá para proponer que:

[e]l ritmo mantiene epocalmente la esencia del hombre, es decir, le da tanto el estar como la nada, tanto el estar en el espacio libre de la obra como el impulso hacia la sombra y la ruina. Es el éxtasis original que le abre al hombre el espacio de su mundo, a partir del cual sólo él puede vivir la experiencia de la libertad y de la alienación, de la

conciencia histórica y del extravío en el tiempo, de la verdad y del error. (163)

Mientras que en *Kant y el tiempo* (1978), Deleuze hace hincapié en que unas de las formas de diferenciar una civilización de otra es analizar qué tipo de bloque de espacio-tiempo, de ritmo, allí opera (104). Como señala Deleuze, cada grupo humano habita el tiempo y el espacio de una determinada manera. La pregunta obligada entonces es: ¿qué forma de habitar el tiempo y el espacio nos propone la escritura de di Giorgio? Ciertamente, ese bloque espacio-temporal explorado por la poeta a lo largo de su obra no tiene nada que ver con la experiencia de la gran ciudad. Este aspecto se ve reflejado en un texto de *Clavel y tenebrario* (1979), publicado un año después de la radicación de di Giorgio en la capital uruguaya:

Y, si tenía que ser, que fuese, y, mejor, sin anuncios.

La ciudad estaba compuesta de conos y cuadrados. Pero, los coches tan pequeños, iban pasando todos por igual, los tripulaban hombrecitas y mujercitos; su sonrisa era helada, fatal, así, que, ya, era inútil todo. Se adivinaba el tric-trac de los vehículos. Se movían solos, sin bichos ni motor. De pronto, a mi lado, apareció mi hermana, tal vez, inconscientemente, la convoqué. Me volví, y también, venían los padres. Papá, con su mirada verde, mansa, transparente. Mamá lloraba, —daba gritos, que no se oían—, decía: “Éstas son las fiestas que me tocan!” Mi hermana y yo, parecíamos de papel, fingíamos como una alegría. [...] Las cosas se movían como escuadras o tijeras. A ratos

justos, a intervalos. Mi madre dio un grito largo, horroroso, que nadie oyó. (*LPS 66/213*)

Esta vida en las grandes ciudades impone condiciones psicológicas nuevas, provocadas por el intercambio veloz e incesante de impresiones internas y externas. Frente a esta hiper-estimulación sensorial intensa y violenta, el habitante de la ciudad se defiende valiéndose de su razón. En el poema anterior, ésta no parece ser –por ejemplo– la respuesta de la madre del sujeto poético quien en medio de este escenario urbano termina llorando y gritando: “Éstas son las fiestas que me tocan!” (*LPS 66/213*). A diferencia suyo, el habitante de la ciudad no reacciona ni con su sensibilidad ni con su sentimiento sino racionalmente a los fines de evitar la fragmentación anímica y espiritual. En cambio, en la pequeña ciudad y en la vida rural predomina un ritmo vital senso-espiritual lento, habitual y regular que posibilita reacciones vía tanto la sensibilidad como el sentimiento. (Simmel 248). A lo largo de su obra, di Giorgio se aventura por este camino de la sensibilidad que entendemos aquí como “la capacidad para adquirir representaciones a través de la manera en que somos afectados por los objetos” (Kant 155).⁶⁶

El ritmo de la ciudad es mecánico, artificial, automático. Seres y objetos se desplazan de manera geométrica, estructurada, precisa y cronometrada: “Las cosas se movían como escuadras o tijeras. A ratos justos, a intervalos” (*LPS 66/213*). Nada fluye naturalmente, detrás de todo se alcanza a oír un permanente tric trac relojero. Muy diferente es la concepción del ritmo proyectada por los textos de di Giorgio donde la naturaleza desempeña un papel clave:

Todo, a la vez, reanimaba y desanimaba.

La reina era una muchacha del lugar, no más que linda, pero, que, ahora, iba entre ramos de flores, de higos y otras frutas, con todos los rubíes y los morados de Caravaggio.

Los sapos se henchían como hongos, pero, con una blancura ovina, de otros mundos.

Llovía sin nubes; grandes espejos centelleantes, que se deshacían y volvían a vivir.

Algún acto sexual realizado a la perfección, sin prisa ni frenesí, sólo a la perfección, realizaba la caída de la tarde. (*LPS 90/226*)

El poema en prosa se inaugura reconociendo la omnipresencia del ritmo por doquier, para después repartirlo en diversas criaturas y fenómenos del paisaje rural. La presentación de la reina y de los sapos responde a este mismo vaivén al dirigirse en una dirección, para luego modificarla por la interrupción de la conjunción “pero” y de las sucesivas comas que quiebran la unidad de la frase. La puntuación y el contenido mismo del enunciado producen, con la lluvia, la idea primera de ritmo mientras el texto culmina con el acto sexual que también conlleva la representación de este continuo renacer de la vida misma. Esta escena se intercala con el atardecer, se alterna así vida y muerte.

En la obra de di Giorgio se cristaliza este ritmo observado y aprendido de la naturaleza. Afirmar la escritora en una entrevista: “Y yo oigo de continuo un Aleteo y veo siempre un Resplandor” (*No develarás el secreto* 18). O, si se quiere se puede afirmar que di Giorgio se adecúa a la definición de Deleuze de que “un artista es un rítmico” (*Kant y el tiempo* 104). Este ritmo, desplegado por la naturaleza de su

chacra, le deja a di Giorgio dos lecciones claves, íntimamente imbricadas una con la otra:

Lo vi en la Naturaleza, escenario de mis primeros años. Hierbecitas, huevos, polluelos que casi enseguida echaban ramas, plumas, pétalos. Todo era sacro, solitario, pero también proclive a entrecruzarse, parecerse, transformarse. Había un reverbero general, el centelleo de la creación que, tímidamente, empecé a llevar al cuaderno. Y proseguí.
(di Giorgio, *No develarás el misterio* 98)

La primera lección aprendida es la incesante metamorfosis de todo cuanto existe. La segunda lección es la innegable otredad que estos avatares traen aparejados. Justamente, cuando Paz reflexiona acerca del ritmo también arriba a una conclusión similar a este última. Para Paz, el ritmo nos expresa en tanto humanos como temporalidad pura, proyectados siempre hacia un otro ya sea la muerte, ya sea Dios o la persona amada, etc. (*El arco y la lira* 60). Por eso, “[e]l ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. [...] Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo” (Paz, *El arco y la lira* 57). El ritmo no puede considerarse como medida, sino –por el contrario– es tiempo original: “Continuo manar, perpetuo ir más allá, el tiempo es permanente trascenderse” (Paz, *El arco y la lira* 57).

Tanto la metamorfosis como la otredad son los dos fundamentos de la poética de di Giorgio. Toda su obra se resume en ellas. La metamorfosis y la otredad toman posesión de la escritura de di Giorgio a nivel temático, volviéndose problemáticas que siempre acechan la trama de los textos y se vuelven eje de reflexión. Y, por otra parte,

ambas se exploran también desde el plano del significante, de la palabra, instaurando nuevas formas de producir sentido. Obviamente, en el universo marosiano, se trata de dos experiencias intrínsecamente vinculadas al campo, al mundo de la chacra, imposibles de vivir como tales en la ciudad. Por eso, cuando el sujeto poético visita la ciudad de Montevideo tiene una reacción de rechazo similar al del resto de su familia: “Pude huir no sé cómo, sólo yo, por una vez, todo está fijo allá, en Montevideo me da miedo” (*LPS* 12/377). Ahora bien, en el otro poema en prosa di Giorgio al menos rescata en la ciudad un ritmo mecánico y exacto; sin embargo, en este texto posterior la escritora lo elimina por completo: el espacio de la ciudad equivale a fijeza. El gesto inicial de reconocimiento de dicha cualidad en la ciudad se esfuma. La ciudad se petrifica como si fuera cubierta por una capa de cemento. Todo está fijo allá en Montevideo y, por ende, ni la metamorfosis ni la otredad pueden experimentarse plenamente en dicho escenario. La escritura de di Giorgio se dirige siempre hacia la chacra, en busca de estas dos experiencias: la diástole y sístole de la naturaleza, que todo lo transforma y que todo lo vuelve otredad. Por eso, a la hora de definir su proyecto estético, di Giorgio asegura que su escritura asume el desafío de “[f]ijar lo errante, desatar lo fijo” (*No develarás el misterio* 38), repitiendo el lema de Hermes y volviendo su empresa mágica, alquimia pura.

Gracias al ritmo de la naturaleza el espacio de la infancia irrumpe y se despliega frente a los ojos de la escritora como mítico; vivir en la chacra natal implica presenciar a cada rato del día una escena más de la Creación misma:

Crecí en el campo y viví en mi entorno la Creación, con letra mayúscula. Vi aparecer y florecer aquí y allá todo y eso me marcó para siempre. (di Giorgio, *No develarás el misterio* 77)

[...]

Tengo un dolor de no estar en medio de la naturaleza, donde nací y crecí: algo tremendo que no se borra más. De ahí surge todo mi ser poético. Una celebración. Y espero ese espacio mítico sea compartido por el lector, porque el Jardín Terrenal está en el fondo de la historia de todos. En los inicios, como en la infancia, todo es nítido y profundo, porque son los ojos que por primera vez ven la Creación. (di Giorgio, *No develarás el misterio* 120)

El ritmo de la naturaleza le regala ese mismo espacio en tanto prístino, inaugural. Allí todo puede acaecer, allí todo invita a ser re-creado. El paisaje familiar se ofrece virgen para aquellos ojos curiosos y ávidos. Pero, también, satisface esa misma mirada cuando se hunde en el nostálgico camino del recuerdo, cuando la certeza ineludible de su pérdida se hace intolerable. Por eso, en su prólogo “Allá donde alumbra la imagen” a la segunda edición de *LPS* (2000), Silvio Mattoni señala cómo la obra de di Giorgio postula una civilización y una naturaleza posible, fundada en la verdad del lenguaje: “La promesa escrita sería que lo imposible, a pesar de su naturaleza, se manifieste en la poesía; y para ello Marosa tendrá que imaginar el mundo desde su origen. Que todo sea imagen, que todo sea imaginariamente perdurable” (5).

Ahora bien, por otra parte, entre el mundo de las convenciones sociales y el yo lírico se establece una brecha insalvable: “El mundo ya estaba para mí en contra y yo estaba segura y asustada” (*LPS* 25/338). Dicha relación conflictiva se traduce en una serie de atributos –rara, loca, extraña– tendientes siempre a subrayar su naturaleza extraordinaria. Muchas veces el sujeto poético reflexiona acerca de ese destino de otredad que le ha sido reservado y se queja: “¿Por qué no puedo ser una mujer y sí un hada? Todos los días pruebo un plato de recuerdos; no tengo casa; me destinaron el arco iris; pero, estoy harta de esa lista fresa y de esa otra verde” (*LPS* 301). Los pocos intentos de evadirse de ese presente colmado de viajes al pasado y al reino de lo inexplicable siempre son frustrados por ese paisaje sobrenatural que no termina nunca de ofrecerse como maravilla, “[...] enseguida, está ese bosque, ese árbol que en cambio de hojas tiene perlas, mariposas en vez de hojas” (*LPS* 301). La pregunta acerca de su imposibilidad de llevar una vida como mujer (y, en cambio, sí como hada) se repite en el texto de nuevo hasta que finalmente se reconoce también la improbabilidad de recibir respuesta alguna: “Y nunca habrá remedio. Y jamás habrá respuestas” (*LPS* 301). De nada sirve postular interrogantes a los cuales no se puede contestar, la otredad es un camino que debe transitarse. Se trata de un destino que lo demanda todo y que deja al sujeto sumido en la soledad total. Por eso, la voz poética desesperada con la incesante multiplicación de las ovejas en el paisaje rural se reconoce al borde del abismo y admite que “estoy en un estrecho límite, y esto es un pedido de ayuda” (*LPS* 444). Sin embargo, no siempre se vive esta otredad desde el agobio y la impotencia; por el contrario, a veces, el yo lírico se regodea con esa

singularidad que lo mantiene apartado del resto de la población y sujeto a experiencias sobrenaturales que le son exclusivas:

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

Desde chica las estoy viendo.

Aparecen, de tanto en tanto.

¿Parecen cánceres, panales, dentaduras?

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

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

Estoy maldita, condenada a eso.

Y hay cierto agrado en la cuestión. (*LPS* 68/ 214)

La obra de di Giorgio tematiza qué le sucede a la voz poética cuando acepta la otredad en tanto parte constitutiva de su identidad y plantea cómo la otredad es una posibilidad latente y factible de la realidad misma. A veces, una actividad común y corriente, como la ida a pescar del padre, ofrece la oportunidad de volverse otro: “Él sale con el anzuelo al hombro, y es como si fuera otro” (*LPS* 28/194). O, también, una extraña mañana, en la cual el sol queda al alcance de la mano, devuelve a madre e hija “transformadas y brillantes, cada una mira a la otra sin reconocerla” (*LPS* 12/314). Otras veces, la otredad asume una radicalidad mayor bajo el signo de lo sobrenatural y, por eso, el sujeto poético termina implorando que la dejen “[...] ser el

hada de las tinieblas. Que es lo que fui y para lo que nací” (*LPS* 526). Si las hadas representan la otredad absoluta, la máxima expresión de lo sobrenatural que contrasta con la realidad chacarera de todos los días, entonces el sujeto poético se yergue y constituye a partir de esa posición delimitada por ese otro y ofrecida a la primera persona para que también la habite. Por eso, muchas veces, el sujeto poético reconoce que “[u]stedes me miraban y no me veían” (*LPS* 433).

Esta primera persona convertida en otredad absoluta no se circunscribe al mundo ficcional. Por el contrario, los alcances del universo de lo otro llegan hasta di Giorgio quien al reflexionar acerca de su labor como poeta reconoce la coexistencia de dos identidades bien diferenciadas en su persona: “Junto a la mujer normal, seria, quieta, nerviosa, que se ve, hay un hada ejecutando otra labor con un hilo de oro. Un alguien escondido me ordena cazar mariposas, pero a la vez, simultáneamente, las pone en mi mano” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 28). Nuevamente se hace presente el hada. La otredad a la cual di Giorgio dedica su proyecto literario no tiene límites, nada se le escapa, ni siquiera su propia identidad.

La escritora uruguaya configura un orbe que necesita también su cuerpo y su voz para completar el plan de otredad propuesto en su obra, en la cual biografía y ficción se imbrican férreamente. El mandato de otredad reverberante en su escritura atrae a di Giorgio hacia su centro, exigiéndole todo. Y ella todo se lo entrega. Tanto es así que en sus primeras entrevistas di Giorgio se atreve a admitir: “Yo soy *Los papeles salvajes*” (*No develarás el misterio* 19). Más adelante, este comentario se vuelve ya innecesario, toda su estética personal y sus intervenciones públicas dan perfecta cuenta de ello. En este sentido, di Giorgio es una poeta que vive en la

escritura hasta las últimas consecuencias porque, como aseguran Deleuze y Guattari, “[...] escribir es un devenir, escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insectos, devenires-lobo, etc.” (*Mil mesetas* 246). Su particular modo de vestirse y maquillarse, las respuestas brindadas cuando es entrevistada, la decoración de su departamento en Montevideo, sus recitales poéticos, sus tardes en cafés locales, su participación en cortos, entre otros factores, hacen de di Giorgio una escritora que suscita la fascinación de la crítica. El orbe rural sobrenatural, configurado a lo largo de toda su obra, traspasa los límites de ésta e invade los prólogos que le son confiados a di Giorgio para las obras de escritores uruguayos contemporáneos como Leonardo Garet, Rafael Gomensoro, Teresa Amy, Myriam Albisu, Selva Casal, entre otros. Por ejemplo, el “Pórtico” a cargo de di Giorgio al poemario *Uno solo y dos* (1997) de Gomensoro se inaugura así:

Hay alguna noche mágica.

Entro al jardín de Luz –jardín de Luz– y Rafael. Sin embargo, está la sombra. Es de noche. Una esplendorosa noche. Esplendorosa y recalada.

Adivino retamas, matas secretas, tal vez albahaca, salvia, tomillo, lo que se usa en los sueños, en la perfumería, y en el altar de la cocina. (5)

Hasta un crítico cauto y experimentado como Hugo Achugar, en su artículo “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio” (2005), no puede olvidarse de aquella interrogación que la escritora le hace en la década de

los años ochenta cuando le pregunta si él también era visitado por los ángeles como ella (110):

[...] Lo que sí recuerdo es que durante muchos años, hasta hoy mismo, he tratado de decidir si su pregunta era inocente o no. A veces pienso que Marosa creía sincera e inocentemente en la visita de los ángeles susurrándole esos extraños universos que habitan sus textos, otras, pienso que esa figura extraña, vestida con un gusto o una estética disonante o bizarra, bordeando siempre el llamado “mal gusto”, no era un desajustado personaje de la cursilería provinciana uruguaya sino un alguien perversamente contemporáneo, una poeta que se construía a sí mismo como otro personaje más de su particular universo. Pienso eso a veces, y entonces me digo que dentro de muchos años quienes lean sus textos sólo podrán acceder a parte de su obra, que Marosa no es, no fue solamente sus libros, que Marosa fue o vivió en una continua performance y de la cual –y de esto siempre tendré la duda– no necesariamente era consciente. (110)

Achugar no logra recuperarse de su perplejidad, el impacto de la pregunta persiste a la hora de escribir este ensayo y no termina de hallar respuestas. En definitiva, este apartado final biográfico de intercambio entre poeta y crítico es paradigmático del tipo de reacción que di Giorgio suscita entre los críticos literarios y, asimismo, cómo obra y persona se fusionan en una enigma que parece ponerse más allá de todo intento interpretativo. En un gesto curioso, di Giorgio devuelve, con toda la naturalidad del mundo, al crítico literario el tipo de pregunta que acostumbra contestar en sus

reportajes: siembra la otredad en el interlocutor especialista, invitándolo también a integrarse al universo configurado, como si se tratara de un personaje más desde siempre pensado y esperado por di Giorgio y por su escritura.

III.2 Avatares de la naturaleza

En el caso de la obra de di Giorgio, la vertiginosa labilidad del yo resulta del cuidadoso y paciente ejercicio de observar el metamórfico poder del entorno silvestre:

Lo vi en la Naturaleza, escenario de mis primeros años. Hierbecitas, huevos, polluelos que casi enseguida echaban ramas, plumas, pétalos. Todo era sacro, solitario, pero también proclive a entrecruzarse, parecerse, transformarse. Había un reverbero general, el centelleo de la creación que, tímidamente, empecé a llevar al cuaderno. Y proseguí. Todo está remotamente enlazado. Las cinco puntas blancas de un lirio son iguales a los cinco picos plateados de una estrella. Es como si se reflejasen. Entonces estrella y lirio se metamorfosean, sin dejar de ser estrella y lirio... (di Giorgio, *No develarás el misterio* 98)

El proyecto literario de di Giorgio insiste en re-integrar al hombre al orbe natural. Si desde siempre la humanidad ha medido su éxito según su dominio y aprovechamiento de la naturaleza, los textos de di Giorgio proponen un tiempo anterior, ignorante de esta pretensión de control y de superioridad. Se trata de un tiempo que “[p]arecerá mentira. Pero venimos de un tiempo donde podían ser la Comadreja y María Perla” (*LPS* 439). La brecha insalvable y distintiva entre el hombre y su entorno entonces se eclipsa. El sujeto es colocado allí en medio del escenario de la naturaleza para hacerlo partícipe de los embates y embistes de aquella. Y, sobre todo, para ofrecer un

espectáculo de semejanzas y metamorfosis incesante que únicamente puede cristalizarse en un mundo natural como el de la chacra de la infancia. La naturaleza se ofrece saturada de un brío irrefrenable, que todo lo trastrueca, que todo lo atraviesa, incluso la escritura de di Giorgio. La chacra palpita como un milagro siempre en puerta: “Era más blanco que nada [el jazmín]. Estaba tenso. Parecía que iba a realizar un prodigio” (LPS 50/220). Es esta potencia de la naturaleza la que resulta imposible de negar porque todos los días el sujeto poético percibe sus evidencias: “a la ciruela rubia, que, después, de unos días / sola se transforma en un cognac” (LPS 58/ 209).

En este sentido, siguiendo los postulados teóricos de Clement Rousset en *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica* (1974), se puede afirmar que la producción de di Giorgio se alinea a una ideología naturalista dado que reconoce que las existencias resultan del orden de causas naturales, haciendo a un lado toda incumbencia del azar y del artificio (24). Dentro de esta concepción, la naturaleza se piensa como el principio del cual surgen los seres y, asimismo, el punto del cual obtienen la energía para poder desarrollarse como tal. Aún más, Rousset señala cómo toda concepción religiosa del universo también se basa en esta ideología naturalista: “Una interpretación religiosa del mundo sólo es posible si hay un mundo que interpretar, es decir, si lo que existe debe su existencia a *principios* y su duración a *fuerzas* que, actuando en la existencia, le permitan sobrevivir. La idea de naturaleza satisface esta doble condición [...]” (36, énfasis del autor). De allí que en la obra de di Giorgio se postule este diálogo entre el mundo natural y Dios sin conflicto alguno. Por eso, cuando se le pregunta por su poeta favorito, di Giorgio reconoce que “[e]s Dios, que andaba en la sombra construyendo gladiolos, algo a la distancia, un

contrapunto de lechuzas y violines” (*No develarás el misterio* 26). Y, más adelante, en la misma entrevista, al ser interrogada por algún libro que haya modificado su forma de pensar o sentir, di Giorgio contesta: “Las estrellas tienen una respuesta sencilla e impenetrable. Cuando era chica, volaba; de verdad, me salían alas, y alcancé a entreleer algunas cosas” (*No develarás el misterio* 26).

Para di Giorgio, otredad y metamorfosis son dos facetas de una misma experiencia: “Alguien ya dijo muy bien que una cosa es a la vez todas las cosas” (*No develarás el misterio* 19).

En una sección de su ensayo “Marosa di Giorgio: devenir intenso”, Echavarren señala que los textos de la escritora uruguaya ofrecen una constelación de multiplicidades narrativas como la *Metamorfosis* de Ovidio (18). Ahora bien, de forma inmediata aclara que “di Giorgio no depende de la tradición mitológica grecorromana, sino de una experiencia campesina en un terreno de interminables transfiguraciones, al margen casi siempre de un entorno urbano o suburbano” (19). Sin embargo, al principio de su artículo, señala a Lautréamont como un posible precursor de di Giorgio de quien ésta recibe –Echavarren utiliza el verbo “heredar”– los rasgos feroces o inhumanos, la metamorfosis del yo y de muchos personajes, el encuentro con lo divino y la primacía de un deseo ignorante de límite alguno que se realiza en la escritura (7). No obstante, el crítico aclara que no es su intención trazar una genealogía para di Giorgio sino “alumbrar las relaciones laterales” (7), pero las vivencias concretas del entorno rural parecen haber quedado en el olvido. Interesa entonces pensar lo que la experiencia de la metamorfosis está poniendo en juego en la obra de di Giorgio. Para esto, a continuación se recuperan algunas reflexiones básicas

en torno al concepto de metamorfosis con los cuales la obra de di Giorgio dialoga. Al tratarse la metamorfosis de una experiencia amalgamada al mito, por un lado, es crucial no perder de vista aquello que Hans Blumenberg señala en *El mito y el concepto de realidad* (2004): la recepción mitológica ha estado determinada de manera directa por el concepto de realidad operante en dicho momento histórico (14). Blumenberg propone otro tipo de acercamiento al mito:

Sólo si se entiende el mito como distancia respecto de aquello que ya ha dejado atrás, que puede ser llamado terror, dependencia absoluta, rigor del rito y del precepto social, o como se quiera, se percibirá el espacio de la imaginación como un principio de su lógica inmanente, del que surgen las formas básicas de prolijidad y rodeo, repetición e integración, antítesis y paralelismo. (86)

Por ende, la categoría de metamorfosis, clave para el mundo mitológico, también invita a ser comprendida en función de este carácter libre, imaginativo y poético, capaz de poder liberarse de todas las restricciones impuestas por el pensamiento dogmático. Para Blumenberg, allí radica precisamente su potencial. Entonces, estas premisas son indispensables y también válidas a la hora de acercarse al concepto de metamorfosis.

En su libro *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism* (1986), Leonard Barkan destaca que en la época clásica la metamorfosis siempre implica la puesta en escena del misterio de lo divino encallado en el orbe de lo cotidiano. De allí que constituya un componente clave del mito: “La metamorfosis es el momento en el cual lo divino ingresa en lo familiar” (18).⁶⁷ La obra de Ovidio,

Metamorfosis, gozó de gran popularidad a lo largo de los tiempos, incluso durante la Edad Media en la cual el mundo pagano fue obviamente alegorizado. Ahora bien, ¿qué concepción del universo lega la tradición literaria de Ovidio a la posteridad? “La extraordinario fascinación que la *Metamorfosis* ha ejercido por más de dos milenios puede remontarse en gran parte a esta paradoja: prueba que el mundo natural es mágico y que el mundo mágico es natural” (Barkan 19).⁶⁸ El poema de Ovidio se propone así dar cuenta de las causas de las cosas, abarcando el universo, los dioses y sus poderes, los organismos de la naturaleza, las reglas y formas de la sociedad. Al explicar este origen del universo, Ovidio cruza el espacio de lo público con el orden de lo privado, de lo individual. De esta manera, cada uno de los componentes del mundo, sea animado o inanimado, posee una cuota de divinidad y tiene su relato. Para Barkan, cada una de estas historias, con las que se invisten los objetos del universo, es una metáfora por medio de la cual se imbrica la identidad objetiva de las cosas con un conjunto de valores humanos materializados en el relato. Gran parte de estas metáforas ponen en escena pasiones concernientes a vínculos familiares, amores ilícitos o deseos personales. El universo se revela así en tanto vivo, antropomórfico, apasionado, fundado en la experiencia humana. De acuerdo con Barkan, plantear un orden que se caracteriza justamente por el cambio incesante, más allá del control humano, es una forma de cuestionar la esencialidad y persistencia de toda estructura humana tanto en el plano personal como social (85).⁶⁹

Esta concepción animada del cosmos heredada de la Antigüedad clásica se deja atrás definitivamente en los siglos XVI y XVII cuando se produce una fisura irreversible en la historia de Occidente con la emergencia de la ciencia moderna. De

acuerdo con Morris Berman, esta revolución científica implica el progresivo desencantamiento del mundo que trae aparejada la separación completa del sujeto de su entorno: “Hasta la revolución científica, la visión de la naturaleza que predominaba en Occidente era la de mundo encantado. Las piedras, los árboles, los ríos y las nubes eran todos considerados maravillosos, vivos, y el ser humano se sentía en casa en dicho ambiente. El cosmos era un espacio de pertenencia” (16).⁷⁰ En el siglo XVII, se yergue y cristaliza una conciencia científica racional-empirista, preocupada ahora por el cómo, que convierte al mundo circundante en objeto de análisis, manipulación y dominio por parte del sujeto:

El universo, antes considerado vivo, en posesión de sus propios objetivos y propósitos, es ahora una colección de materia inerte, ofreciéndose infinitamente sin sentido alguno. [...] Lo que es considerado una explicación aceptable se ha modificado radicalmente. La prueba ácida de la existencia es la cuantificación y no hay más realidades básicas en los objetos que aquellas partes en las cuales pueda dividirse. (Berman 45)⁷¹

Se abandona la concepción griega de que el universo se ofrece al ser humano con el fin de ser contemplado para, en cambio, lanzarse a la tarea de actuar sobre dicho escenario. El universo encuentra entonces únicamente una explicación válida en los conceptos de materia y movimiento. Berman considera que éstas son las bases de la actual cultura de alienación y reificación. Este progresivo desencantamiento del universo se caracteriza por la eventual retracción de la mente o el espíritu del orden de las apariencias fenoménicas, por la separación del hecho de su valor. Ya no se

pretende alcanzar un verdadero conocimiento mediante la unión de sujeto y objeto en un tipo de identificación psíquica-emocional, concepción vigente en toda la Antigüedad y que los alquimistas continuarán siglos después. Por el contrario, a partir del siglo XVI se apuesta a un conocimiento basado en el análisis racional de los conceptos en cuestión.

Una vez instalado el paradigma cartesiano y avalada la nueva forma de percibir la realidad cuantitativamente, el peculiar vínculo entre el hombre y el universo, herencia de la concepción animada del universo, se deja atrás para siempre. Justamente, la relación entre el sujeto poético y el mundo natural que se propone en la obra de di Giorgio es ésta que la modernidad ha dejado atrás para siempre:

Un miembro del cosmos no era un observador alienado de él sino un participante directo de su drama. El destino personal del hombre estaba aferrado con el destino del cosmos, y esta relación le otorgaba sentido a su vida. Este tipo de conciencia –a la que en este libro me referiré como “conciencia participativa”– involucra una instancia de fusión e identificación con el entorno de uno, denota una totalidad psíquica que hoy en día ha desaparecido. La alquimia resulta ser la última expresión coherente de esta conciencia participativa en Occidente. (Berman 16)⁷²

A su manera, la escritura de di Giorgio dialoga con esta tradición, vuelve a postularla y revisitarla. Por eso, no sorprende que en una entrevista di Giorgio se refiera de la siguiente forma al título de su poemario *Mesa de esmeralda*:

Aludiendo, como es obvio, a la mesa de esmeralda en la que Hermes, el remoto padre alquimista, realizó sus inscripciones. El libro lleva en primera página, lo que Hermes dispuso: “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” (*No develarás el misterio* 37).⁷³

Justamente, para Berman la alquimia es el último resquicio en el cual se reconoce el dominio del animismo, de una conciencia participativa. Algunos de los principios de la alquimia a tener en cuenta son: a) la omnipresencia de Dios en toda la creación, b) la animación de la materia (panteísmo), c) los cambios ocurren por conflictos internos y no por la re-acomodación de las partes de un todo y d) cualquier individuo podía alcanzar un estadio de iluminación y entrar en contacto con la entidad divina superior.

III.3. El sargo y yo

Toda la obra de di Giorgio abreva en el encuentro entre el paisaje rural y el yo poético; es más, éste se multiplica por doquier en la escritura como si cada escena recogida e imaginada en la huerta viniera a postular una verdad ignorada u olvidada hace mucho tiempo atrás. Sin embargo, se trata de una certeza ratificada libro tras libro:

Del sargo vi la dentadura levísima, y los ojos cuajados y un poco azules, como botones que hubiesen estado en el cielo; las espinas dulces. Su carne, era, a ratos, oscura, y a ratos, clara.

Arriba, tenía papas, ajíes y otros diablillos, y estrellas.

Así nos conocimos. Él en el plato, y yo, comiéndolo, con agua y con limón.

Pero, estoy segura, de que, en otra parte, él navegaba alejándose de los dos. (*LPS* 248).

No hay duda, el sargo debe tener otra vida que lo lleva a nadar por otras aguas o a recorrer caminando en su cola, elegantemente vestido de frac, a una reunión en el jardín. O, incluso, desarrollar unas alas tricolores, ribeteadas de perlas, para escaparse volando en busca de nuevos horizontes y gozar del aire rozando sus brillantes plumas. Terminar entre papas y ajíes en el plato, como delicioso manjar servido, es solamente uno de los destinos posibles para esa criatura. Otro, en cambio, es el camino inaugurado por los vericuetos de la metamorfosis. En este texto, lo que la voz poética omite y propone como enigma no es simplemente esta otredad que el sargo asume. Postula, también, el punto de vista de otredad como constitutivo del sujeto poético. Es decir, delimita dos posiciones a partir de las cuales la primera persona es también observada. Los ojos cuajados y un poco azules del sargo, ya cocinado y listo para ser engullido, trazan un recorrido en el vacío y allí se posan por tiempo indefinido. Esa mirada, que necesita ser encontrada por la voz poética, no ofrece nada más allá de la fijeza hipnótica de la muerte. En cambio, la otra mirada del sargo, la del sargo navegante, –una vez esbozada– se escapa de la escena íntima de todos los días para dejar allí delimitada una posición, irradiada desde el corazón de la otredad, que espera ser ocupada. El paisaje rural, convertido en otredad y susceptible de permanentes transformaciones, arroja esa extraña e incesante metamorfosis hacia

el sujeto poético en el momento mismo que éste se configura como tal, allí, en medio de la chacra.

La huida del sargo deja, como invitación servida, la premisa filosófica: “yo también soy” esbozada por Mijaíl Bajtín en *Hacia una filosofía del acto ético* (1924).⁷⁴ Para el crítico V. Majlín, este enunciado planteado por Bajtín en dicha obra se filia con la propuesta del simbolista y poeta ruso V. Ivanov (Bubnova, “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín” 264). La singularidad de los planteos de Bajtín consiste en que –a diferencia de otras tradiciones filosóficas– en sus reflexiones el yo no constituye ni el origen ni la causa de sí mismo. Por el contrario, “yo también soy” presupone un otro primero en función del cual dicho yo puede plantearse y constituirse en tanto tal: “Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia (con el tú)” (Bajtín, *Yo también soy* 163). La otra mirada del sargo, fugada de la escena íntima, invita a ser encontrada en el camino señalado por la otredad. Para Bajtín, esta relación es constructiva y se revela como el fundamento de una concepción del ser humano asentada en una compleja estructura dialógica (Bubnova, “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín” 260). Si los seres y criaturas que habitan el paisaje rural en la obra di Giorgio están siempre atravesados por la otredad y por una capacidad metamórfica sorprendente e incesante, entonces ese yo poético al establecer una relación dialógica con éstos también es llevado hacia esos márgenes inexplorados de la experiencia diaria. Por eso, Echavarren acertadamente señala que “[e]l yo, en di

Giorgio, es la esquirra de una catástrofe. El yo es apenas un punto de vista sorprendido por las miradas, una paja que flota y ni siquiera tiene un deseo que pueda llamar propio. El deseo implica el conjunto del universo, aunque en casa caso, en cada línea, es *significante, singular*” (“Barroco y neobarroco: los nuevos poetas” 151). Muchas veces, la primera persona es tironeada y se despliega en la escritura a partir de un doble movimiento: “Cuando yo era lechuza observaba todo con mi pupila caliente y fría; no se me perdió ningún ser, ninguna cosa. Floté delante del que pasara por el campo, la doble capa abierta, las piernas blancas, entreabiertas; como una mujer. [...] Pero, también, era una niña allá en la casa” (*LPS* 436).

¿Qué otro tipo de sujeto puede alojar la escritura de di Giorgio si ya desde el momento de su nacimiento todos los árboles, sin excepción y fuera de estación, florecen colmados de higo y dan un aroma a almíbar y azúcar? El carácter sobrenatural y cambiante de ese paisaje rural impacta directamente en el sujeto lírico y le impone esas propiedades que lo convierten en singular e irreplicable. Ese otro es el primer encuentro que ofrece el mundo real al yo y, por eso, dentro del pensamiento bajtiniano “[e]l otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice ‘yo’” (Bubnova, “Prólogo” 17). Como indica Echavarren, “[e]l punto de emanación del sujeto, otro en la mirada de la lechuza, da lugar a un trastrocamiento de los pronombres” (“Barroco y neobarroco: los nuevos poetas” 150). En la obra de di Giorgio, la chacra y sus criaturas devuelven al yo poético en una mirada extrañada, vuelta otredad absoluta, a veces incluso difícil de imaginar: “Pero, él estaba allí, erguido, como tres caballos. Inmóvil e impaciente; en sus tres lugares” (*LPS* 9/167). Desde esa mirada triple y, al mismo tiempo, única, el sujeto poético se configura y se

cristaliza en la escritura: “El sujeto son las cosas que asaltan como mirada. Esta ‘reificación’ vivificante (devenir cosa o animal) es un antídoto contra la cosificación o identidad forjada por las expectativas de la familia y del trabajo” (Echavarren, “Barroco y neobarroco: los nuevos poetas” 150).

Resulta interesante recuperar un pasaje de Bajtín en el cual la experiencia individual –y supuestamente exclusiva del sujeto– es lanzada fuera de sí para interactuar y rozarse con aquella proyectada por el otro: “Todo lo intrínseco tampoco se centra sobre sí mismo, sino que está orientado extrínsecamente, dialogizado, cada vivencia intrínseca se ve en la frontera encontrándose con el otro, y toda la esencia está en ese intenso encuentro” (Bajtín, *Yo también soy* 163). Por eso, en el poema en prosa 30 de la colección *Mesa de esmeralda*, incluido en la sección homónima, un caballo decide desquitarse de tantos años de maltrato y de excesivo trabajo, violando a una colegiala. Es entonces cuando la voz poética afirma: “Partió [el caballo] volando al horizonte, con el pequeño coche en el que iba la niña; otra o yo, no sé” (*LPS* 30/ 359). Aquello que le acontece al otro se extiende más allá de los estrechos límites individuales, al encuentro de lo vivido por el sujeto poético para ofrecerse como experiencia posible. Las fronteras se difuminan y la acción se debate entre afiliarse a un sujeto o al otro, o a los dos, o quedar allí oscilando entre ambos. “Igual, prosiguió navegando. Proseguí. El viento de noviembre erguía el perejil, los penachos” (*LPS* 30/387). Echavarren también llama la atención sobre este aspecto y señala que en tanto “[u]niverso de pronombres y jerarquías intercambiables, juegos de amenaza onírico y chamánico en contraste con un contexto positivista y estéril de consignas y compromisos, cuando no de mero realismo inane, la poesía de di Giorgio

no solicita el consenso de ningún mandarinato cultural” (“Barroco y neobarroco: los nuevos poetas” 151). La acción en curso continúa su trayecto para encontrar en su camino otros sujetos dispuestos a asociársele, a asumir su papel de protagonistas. Las peripecias de la chacra son colectivas, aquello que le pasa hoy a la liebre, mañana lo vive una mariposa y después espera para abalanzarse sobre una niña o su madre. No se trata de acciones individuales, sino de destinos compartidos en la huerta natal.

Esta relación intersubjetiva entre el otro y el yo desencadena el acto ético o *postupok*. Para Bajtín, todo acto ético del yo es un acontecimiento del ser o, como se dice en ruso, *sobytie bytia*, “ser juntos en el ser” o “compartir la experiencia del ser”; se trata así de un evento abierto y dinámico, que funciona simultáneamente como pregunta y respuesta, de evidente carácter ontológico (Bubnova, “Prólogo” 18). Cuando la mariposa se echa a volar, es el sujeto lírico quien termina sufriendo las consecuencias de esta acción: “Más, la mariposa se alejó; las alas rectas, puntiagudas (y las otras alas raras), me alejaba sin cabeza” (*LPS* 32/342). “[La poesía de di Giorgio] [c]orre un peligro en cada caso: el devenir pájaro, por ejemplo, implica el ser baleado por algún vecino que defienda su huerto. Basta pensarlo, basta pensar o escribir para experimentar devenires reales” (Echavarren, “Barroco y neobarroco: los nuevos poetas” 151).

El yo ocupa una posición singular e irrepetible en el espacio y en el tiempo, lo cual convierte a ese sujeto en el único preparado e idóneo para llevar a cabo sus actos. No obstante, sin la presencia y participación del otro dicho acto no puede materializarse en tanto tal. En la obra de di Giorgio, esta particular forma de concebir la relación yo-otro es compartida por el sujeto lírico, quien admite: “Para mí, el jabalí

era un hombre y jabalí” (*LPS* 16/334). La presencia del otro suscita ese deber ser del acto ético; esta responsabilidad, ontológica y concreta, del yo por medio del cual se asumen tanto las responsabilidades como las consecuencias de dicha acción. Otro enunciado fundamental de los desarrollos teóricos de Bajtín dice que en el ser no hay coartada. Ser en el mundo, vivir el aquí y el ahora es siempre comprometerse en función de un otro. Cuando el jabalí se acerca a la quinta para comerse unas naranjas sin permiso, no está solo. En realidad, los ladrones son dos, como lo denuncia el dueño de la propiedad: “¡Ya volvió Ese! ¡Ahí está Don Pablo!” (*LPS* 16/334). El acto ilegal del jabalí encuentra a Don Pablo listo para ser su cómplice, lo arrastra hacia sí y lo coloca también, ahí, en medio del hurto.

La escritura de di Giorgio no solamente lanza al sujeto al encuentro de la otredad absoluta, sino también lo invita a mantenerse en dicha posición a los fines de re-descubrir el universo que lo rodea desde esa mirada antes ajena. Porque, como afirma Bajtín, “[s]er significa ser para otro y a través del otro, para sí mismo. El hombre no posee un territorio soberano interno, sino que siempre y por completo se encuentra en la frontera; al mirar en su interior, mira a los ojos del otro, o bien a través de los ojos del otro” (Bajtín, *Yo también soy* 163). El paisaje rural, metamórfico y sorprendente, se vuelve un cruce de miradas, una red infinita, donde todo destinatario de una mirada ostenta la posibilidad de volverse el punto de partida de otra. Los textos de di Giorgio proponen un circuito en el cual todas las criaturas y fenómenos se intersecan y conectan, y así unos se convierten en el observatorio o faro desde el cual se contempla a los otros: “Estás fijo, clavel, rubí fijo en mi más remota infancia, rosada y desolada, miré el mundo por esa pupila punzó” (*LPS* 264).

Es desde la otredad que se le devuelve la mirada a la primera persona. Ese otro, no identificado o –en definitiva– que resulta absurdo identificar, al presentarse de visita en el jardín, trae consigo una mirada imposible, de otro mundo, discordante, habitada por otros, que se posa sobre aquello que tiene frente a ella. “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” (*LPS 62/211*). Ante semejante mirada, “[m]i abuela y yo, hablábamos; fingíamos actualidad, / como si no nos estuvieran mirando, / sus desaparejos ojos de coral” (*LPS 62/211*). ¿Cómo se cristaliza el sujeto cuando emerge desde el punto de vista de esa mirada extraña e inarmónica? De todas las formas posibles e imaginables. Por eso, puede preguntarse si “¿[n]o vendrán a ver si me he roto un ala, si se me ha caído una mano?” (*LPS 525*). A partir de esta mirada devuelta desde la otredad más absoluta, las posibilidades que se le auguran a la primera persona se multiplican al por mayor e inauguran una saga de aventuras innumerables. Esto no siempre implica el llamado de la otredad absoluta, al modo planteado por Deleuze y Guattari; en otras, más bien, el desafío propuesto para la primera persona consiste en reconocer, como señala Paz o Bajtín, ese otro que habita en nosotros:

Una parte de mí, vuela.

Ayer lo vi.

Una parte de mi carne vuela.

Ayer lo vi.

[...]

Ando con la banda de garzas, como sabes. Ayer, unos visitantes, de improviso, me vieron la manta blanca, las “aigrettes”, y los zapatos rosados.

Y soy un cuervo, eso sí que bien lo sabes. He vuelto; pero no te apures; ya me iré. Conozco el idioma. Cazo ratones.

Y me marchó, en oveja, o a caballo. (LPS 29/386)

Los postulados filosóficos de Giorgio Agamben en *Lo abierto: el hombre y el animal* (2002) constituyen un marco de referencia productivo para entender qué está poniendo en juego la obra de di Giorgio. El filósofo identifica *De anima* de Aristóteles como el momento clave donde se delimita para Occidente el concepto de “vida” –punto de partida crucial para la definición de hombre– como el resultado de una operación de selección de uno de los múltiples significados del verbo “vivir”: el sentido más general y separable, esto es, el de vida nutritiva (13):

Entre los varios sentidos del término “vivir”, uno debe ser separado del resto y asentarse en el fondo, convirtiéndose en el principio por el cual la vida puede ser atribuida a determinado ser. En otras palabras, aquello que ha sido separado y dividido (en este caso la vida nutritiva) es precisamente lo que –al estilo *divide et impera*– permite la construcción de la unidad de la vida como una articulación jerárquica de una serie de facultades funcionales y oposiciones. (Agamben 14)⁷⁵

Dicha definición de “vida” funcionará siglos después en los planteos de Bichat como frontera/borde para diferenciar la vida orgánica de la vida animal (o relacional para con el mundo circundante). Desde la perspectiva de Bichat, cada ser vivo superior –

incluido el hombre— alberga en sí dos animales: uno orgánico y otro relacional. Agamben hace entonces hincapié en cómo la distinción entre hombres y animales no puede entenderse acabadamente sin considerársela primero como una cesura en el interior mismo del ser humano. Es decir, el status de privilegio del que goza el hombre sobre su entorno, específicamente en relación a los animales, resulta de una clara operación política y metafísica cuyo objetivo es diferenciar la humanidad de la animalidad. Esta cesura, esta ruptura continua constituye un vacío que despliega la vida en sí misma, ya no entendida como vida humana ni vida animal. Por eso, en vez de centrarse en la articulación problemática del cuerpo-alma, criatura viviente-*logos*, Agamben focaliza en esta escisión ratificada a lo largo de la historia por la “máquina antropológica” y su lógica de exclusión-inclusión. Justamente, la escritura de di Giorgio revisita esta apertura, constitutiva del concepto de ‘hombre’ dentro de la tradición de pensamiento occidental, no sólo para ponerla de manifiesto sino —sobre todo— para socavarla una y otra vez, al infinito. En otras palabras, el carácter abierto de los textos de di Giorgio, estos quiebres en el plano del significado —analizados más adelante— se hacen eco de esta operación filosófica en el plano formal, pero para traicionarla cada vez que se despliega. Los intersticios que se abren son siempre vías de escape de esta máquina antropológica, señalada por Agamben; son boquetes por donde esa otredad —que se pretende dejar fuera— encuentra su camino de regreso a la escritura. Lo otro se da a la espera de la palabra liminar que la anuncie y la atraiga hacia la superficie del enunciado para emerger y exhibirse ostentosamente.

Al instalarse la escritura en el abismo de la otredad, el sujeto poético no termina nunca de postularse, de ofrecerse. Ésa es una de las lecciones más caras

aprendidas de la naturaleza. Por eso, es ahora la primera persona quien instiga al otro a esa posición centrífuga, infinita y nunca clausurada: “Llego, primero, a la trampa, antes de que me mire, lo miro [al zorro], nos asociamos, dejo alhelíes y fogatas, y huimos como una flecha en línea recta o en vericuetos, a través de los infinitos inviernos o veranos” (*LPS* 245). A partir de las miradas, la desterritorialización es inmediata y de carácter definitivo. El devenir se lanza hacia el infinito trazando un curso singular y difícil de imaginar en el cual esa asociación con el zorro pueda sostenerse. El sujeto lírico abandona la familiaridad cotidiana de las fogatas y las flores para proyectarse, convertido ahora en otredad junto con el animal, hacia una dirección y un tiempo disyuntivos. El zorro, sorprendido por la mirada penetrante del yo, se deja invitar a la otredad, a ese devenir. Porque, esta vez, es el sujeto poético quien se anticipa y se propone como otredad al zorro. Se le adelanta para ser aquel que le ofrece al animal el abismo de una mirada. La invitación a la otredad que se asoma en la mirada del sujeto poético los pone a ambos fuera del peligro de la trampa, los salva. Mientras el mundo cotidiano deja trampas allí abiertas a la espera de su próxima captura –hombre o animal, poco importa la diferencia–, di Giorgio propone esta asociación del sujeto con el zorro como forma de escape. Y, más importante todavía, convierte al ser humano en el incitador de dicho devenir. La escritura de di Giorgio propone la otredad del devenir palpitante en y posible gracias a esa mirada secuestrada del sujeto que –sin rodeos– busca al que está frente a él para trazar juntos una trayectoria inimaginable que los libera de los imperativos engañosos de la sociedad. Así, pueden retornar a la escena de escritura ahora como “Rosa y el lobo. Mitad y mitad” (*LPS* 431) para reencontrarse diariamente en el bosque. O, como

el lobizón, cenado y, al mismo tiempo, explicado durante la comida de la pareja: “Una mezcla de hombre y lobo. Alguno que se transformó y no pudo volver en sí antes de que yo le diese caza y muerte” (*LPS* 528). El lobizón se cuele también en los gritos de su mujer, que llegan desde afuera, buscándolo. Incluso, este devenir con el zorro o lobo, poco importa la diferencia, también palpita en una confesión del sujeto poético: “Lo feroz era tener seis años y al mismo tiempo treinta; todos los dramas de la casa acaecían dentro de mí” (*LPS* 480). La ferocidad del animal se internaliza; es un tiempo imposible que fuerza al sujeto en dos direcciones opuestas y lo subyuga a un drama existencial. En otras palabras, el tiempo transcurre ferozmente para la voz poética: se desencadena atosigado de brío, acechando implacablemente al yo.

Por otra parte, tanto el disfraz como la máscara son para los personajes formas rudimentarias de metamorfosis en el universo marosiano. A veces, se recurre a esta estrategia como forma de protección: “[...] alisó la falda diminuta, se quitó la máscara de coyote, la mascarilla de lobo, sin la cual, sus padres, nunca, le hubieran permitido viajar” (*LPS* 471). En otros casos, el disfraz habilita acciones que, de otra forma, resultarían imposibles o inimaginables para los personajes. “Me voy a disfrazar de lobo. Ese hocico tan largo, los ojos oblicuos, el saco peludo y parado. Me pongo zapatos de plata. [...] Me doy vuelta y veo a mi madre que siempre está allí. De una dentellada le saco la mano” (*LPS* 550). En todo caso, ponerse la máscara o el disfraz es devenir, es participar con el paisaje rural desde adentro y con sus propios códigos, asumirlo en toda su plenitud, con todos sus riesgos y en todas sus posibilidades.

En un momento, el sujeto poético deviene planta por la intervención de una especie de diosa que lo lleva al arvejal y lo obliga a sembrarse. “Me colmé de vainas

con perlitas y de hojas” (*LPS* 550), confiesa el yo poético a quien le resulta imposible negarse a los mandatos de aquella misteriosa figura femenina. Sin embargo, la aventura de la primera persona no culmina en ese instante. Di Giorgio exagera el estado de desesperación en el cual cae el sujeto cuando se percata que “[s]e acercaban los loros picoteantes. Y se acercaba la liebre muerta de hambre” (*LPS* 550). Con este terror vegetal en puerta concluye el poema en prosa.

En otro texto, la voz poética a medianoche es una liebre que pone a prueba la vigilancia del nuevo cuidador de papa contratado por su padre. Por supuesto, termina con un disparo y el joven guardia se la lleva a la casa principal como su primera intervención exitosa en tanto empleado rural recién llegado. Ya la liebre no es la amenaza, al contrario, su existencia se ve en peligro. Los roles se invierten. Sin embargo, se trata del mismo sentimiento y no importa el agente.

La escritura de di Giorgio explora la irrupción de ese mismo miedo, pero ahora vivido desde el lugar del otro: “Lo terrible fue que él me estuvo apuntando desde el principio” (*LPS* 34/107). Toda la vida que atesora ese mundo rural está conectada. Las experiencias de éste se vuelven a postular desde la perspectiva del otro para revelarse idénticas. Los devenires ofrecen así innumerables posiciones a partir de las cuales la experiencia de habitar la chacra se vuelve colectiva. El proyecto literario de di Giorgio busca restituir al hombre a la naturaleza, anulando esa brecha entre ambos trazada por él mismo para diferenciarse de ésta. Una vez que el sujeto poético se encamina en esta dirección el miedo del otro vuelve como recuerdo olvidado en los recovecos de la memoria de una experiencia que ahora también es suya: “Surge mi

rostro infantil como una calavera, una vaso de loza. Tengo miedo de liebre, y a ratos, serenidad de antiguo jefe” (*LPS* 9/375).

Gracias a esa heterogeneidad de la naturaleza, siempre en movimiento, que representa la otredad pura para el sujeto poético, éste se descubre a sí mismo: “Cambio de nombre, sucesivamente, tal los colores en el arco, y torno al instante, a ser yo, por un instante” (*LPS* 576). Al ser constituido a partir de ese mundo rural en perpetuo cambio, el yo también se reconoce como incesante fluir. La subjetividad de la voz poética estalla en mil partículas multicolores hilvanadas por la intuición de un instante. A su modo, la obra de di Giorgio establece un puente con la idea de una identidad en el cambio propuesta por el concepto de metamorfosis ya desde la Antigüedad clásica (Jiménez 113) El universo se caracteriza por su incesante transformación, su fugacidad; pero, siempre teniendo en cuenta que tanto formas como hechos se reiteran, se repiten. Por eso, uno de los ejes conceptuales básicos de la obra de Ovidio es la formulación de Heráclito: “todo cambia y, sin embargo, todo se mantiene” (Jiménez 100). De esta concepción del universo emerge entonces una particular concepción de la identidad humana:

[...] la identidad humana no se representa, ni se aspira a ello, con un perfil sustantivo, como sucede en la época moderna, sino como una manifestación más de la metamorfosis de todo lo sensible. La vida de los hombres se experimenta, así, como un eslabón en una cadena de formas cambiantes, situándose su sentido en la toma de consciencia de su lugar en ese conjunto continuo, a la vez fugaz y permanente. (Jiménez 114)

La alianza e integración con el orbe natural se restituye. Volver atrás resulta imposible. Obra tras obra, la primera persona es lanzada con un ímpetu vertiginoso a una peripecia singular posible gracias a esa otredad absoluta, que paciente espera ese salto al vacío. Cuando el sujeto poético es disparado en esa dirección, la escritura también lo acompaña. Por eso, el silbo del mirlo, que la primera persona da a luz, es el mismo que da la palabra alumbrada en la obra de di Giorgio: “El mirlo dio un silbo triste como de alguien quien no tiene explicación” (*LPS* 502).

III.4. Los derroteros del lenguaje

Cuando el lenguaje recorre ese espacio infinito de la chacra, cuando la mirada del sujeto poético se posa allí, las palabras reverberan en una efervescencia que invita a la otredad a materializarse en seres y objetos de modos inesperados. Todo se descompone, se desgaja en una multiplicidad de atributos que atentan contra la representación establecida de aquello en cuestión. Los protagonistas del orbe rural son prismas traslúcidos bajo la luz del sol y son esas refracciones –diferentes a su punto de origen– las captadas por la escritura de di Giorgio y puestas en un primer plano. Los sustantivos se dinamitan y, al hacerlo, delinean múltiples trayectorias en el cielo de la chacra. Aquello nombrado se dispara y multiplica en varias direcciones simultáneamente; se desamarran los puntos de anclaje entre seres/objetos y nombres de modo tal que todo puede mutar:

En el anochecer misterioso de las quintas fueron visitantes infaltables. Aparecían como mariposas, como pájaros. Pero, su silbido no era de esta tierra. De súbito, se plegaban o despleaban. Oigo la voz de mi padre, el pavor de los caballos. “Vienen murciélagos”. Las alas

negras, azules, color guinda, y prendido el niño, el anciano, el
hombrecito. Los vi de todos los tipos. Gigantescos como águilas, con
rubíes en los costados de la boca, pequeños, embarazados, con
diadema. A veces, creíamos tocar un viejo encaje, un antifaz, y era uno
de ellos que había anidado en el ropero.

Les dejábamos cigarrillos, tacitas de vino, un alhelí.

Pero, sólo tomaban de nosotros y de nuestros animales. Y nos
abandonaban. Cárdenos amantes a la noche y al atardecer.

Ahora, ¿qué busco? La luna vuela, me detengo, escucho, hay
un leve grito, diabólico ayer. (*LPS 257*)

La escritura halla el recuerdo de los murciélagos para plegarlos y desplegarlos
ingeniosamente de varios modos posibles. Las palabras se lanzan sobre los
murciélagos para descubrir series de colores, de tamaños, de texturas, de
comparaciones, de esqueletos, etc. El significante “murciélago” irrumpe en una
multiplicidad que no hace más que subrayar cómo ese paisaje rural puede desglosarse
siempre al infinito desde un punto de vista, como el ostentado por el sujeto poético,
en el cual inesperadamente asoma el zorro o la penetrante mirada de la lechuza. La
escritura de di Giorgio hace estallar el principio de identidad sobre el cual se yerguen
seres y objetos a los fines de que puedan inaugurarse cadenas donde el cuerpo del
murciélago es niño-anciano-hombrecito. Los tres al mismo tiempo. En este sentido, el
carácter enumerativo es un disparador que promueve los incontables devenires que
pueblan los textos de di Giorgio; impulsa y ostenta esa sucesión irrefrenable de
otredades que toda entidad está llamada a experimentar en el universo marosiano:

Sólo me siento libre allá en el prado, en las tardes inmensas y doradas, cuando yo era un pájaro, con el envés color nieve, que, de pronto, daba un golpeteo y se iba, lejísimo, a otra propiedad, pero, ¿quién hace caso de los pájaros? Lo más, dirán: Mira, pertenece a otra chacra. O podría ser que me baleasen con un rifle; se corre ese peligro, ¿se corre ese peligro?

Fui gusano de luz; mi cabeza era un antorcha; mi cuerpo, brillantes en cadena, navegué sobre los siniestros higos.

Me presenté amapola, curva, deslumbradora, en un rosado como jamás se vio; algunos pétalos caían sobre un gajo, tal si me estuviese formando allí una mano; mi madre al asirme, me puso en el delantal, y me paseaba por los vericuetos del sendero, pero, yo sacaba de entre sus vestidos, la cara de amapola deslumbrante, que daba mucha consternación, miedo, y creo que hasta envidia, a los vecinos.

...Todo, allá, quedó,
guardado en la blanca luna
y en el viejo sol. (*LPS 522*)

Hay una complicidad total entre las metamorfosis de ese yo poético y esta sucesión de experiencias diferentes que estos otros cuerpos le ponen a su alcance. Al tender puentes entre seres completamente diferentes entre sí, la escritura de di Giorgio niega ese abismo supuestamente irremediable que separa a unos de otros. La sucesión, inherente al concepto de lista, anula todo esbozo de origen y posibilidad de fin, de clausura. La existencia de las criaturas del orbe marosiano se propone siempre como

tránsito, como viaje al corazón de la otredad misma. Los otros esperan allí, en fila, su turno para ser convocados por la escritura, para ofrecerse en tanto puro cuerpo que habilita una nueva experiencia para un otro siempre diferente a aquél.

Sin embargo, este carácter enumerativo no se limita únicamente a multiplicarse en estos devenires, sino también se logra a través de similitudes forjadas –en su gran mayoría– a partir del término “como” y del verbo “parecer”. En *Metáfora y metonimia* (1973), Michel Le Guern retoma la clásica distinción retórica entre metáfora y similitud para hacer hincapié en cómo esta última no trae aparejada una incompatibilidad en el plano semántico (65); es decir, la similitud no conlleva “una transferencia de significación” (64) mientras que la metáfora sí lo hace. Por eso, la metáfora se ubica dentro del grupo de los tropos. En la similitud, la instancia de superposición e identificación entre los dos términos nunca es completa. Las analogías entre componentes del paisaje rural ponen de manifiesto las resonancias halladas por di Giorgio entre esto y aquello: “Las ciruelas maduraron de golpe, parecían coágulos, corazones, se las oía pulsar; las manzanas de San Juan, blanquísimas, como tacitas de porcelana quedaron abiertas y al acecho, y las tenues cruces de los lirios” (*LPS* 246). Esos otros convocados (coágulos, corazones, tacitas de porcelana) se multiplican y se suceden, intentando describir la singularidad de aquello antes enunciado. Representan su futuro, son proyecciones siempre en ciernes. En lugar de pensar estas similitudes como devenires que se insinúan para luego retractarse, la escritura de di Giorgio propone esas similitudes como devenires latentes, posibles. “Había un murmullo increíble en cada cosa” (*LPS* 294), que espera

un “de pronto” para asaltar la palabra y desplegar esa maravilla de otredad, antes casi imperceptible murmullo.

Cada criatura arrastra hacia sí otras con las cuales –desde el punto de vista del yo– guarda semejanza. Sin embargo, vale recordar que tampoco esa perspectiva del sujeto es exclusivamente suya. Otros siempre irrumpen. Los nombres entonces operan a modo de imanes, creando campos magnéticos en torno de los cuales giran otros nombres con los cuales se establecen puntos de contacto: “Las estrellas estaban al alcance de la mano; como los higos que se cuelgan en el árbol de la Navidad, parecían de papel y de miel” (*LPS* 28/ 176). El movimiento es doble: por un lado, un ser de ese mundo rural es llevado a un primer plano, pero –por otro– ese mismo ser convoca a otros con los cuales forma una constelación de cuerpos que dialogan entre sí y donde uno remite necesariamente al otro.

Estas similitudes, que siempre acompañan a toda criatura/entidad, hacen que la linealidad del discurso se obture, se fragmente. Las nuevas variables de comparación incorporadas inauguran otros senderos para el texto de modo tal que éste se diversifica, se adensa, se pierde en los vericuetos de un laberinto trazado por palabras:

Apareció un jazmín, grande, de pocos pétalos; parecía de plata, de papel; era blanco como el azúcar y el olvido; daba una gran fragancia; parecía uno de sus primos, camelia o lirio; las liebrechitas de la noche lo miraban con la boca entreabierta, y, también, las diminutas virgenmarías que anidaban en el jardín. Era más blanco que nada.

Estaba tenso. Parecía que iba a realizar un prodigio. Comencé a llorar y a rezar.

–Que vuelva papá–le dije.

Él de pronto, se esfumó. (*LPS* 80/220)

En este poema en prosa 80 de *Clavel y tenebrario*, la escritura se debate entre dos verbos casi homónimos que se aplican al dominio del jazmín: “aparecer” y “parecer”. En la escritura de di Giorgio todo aquello que aparece se somete a esta lógica de similitudes. Describir ese paisaje rural, dar cuenta de esas increíbles imágenes implica encontrar otras imágenes en las cuales resuena aquélla. Esta insistencia en las similitudes tiene perfecto sentido dentro del proyecto estético de di Giorgio porque no hace más que reforzar una de las premisas rectoras de sus textos: todos estamos invitados a ser otros, en todos palpitan otredades dispuestas a irrumpir en cualquier momento. Cuando la escritura hace aparecer un ser en el universo marosiano, no puede escaparse de esos otros que acuden al llamado de la palabra, esos otros que resuenan en aquél: “Cuando integraba el elenco teatral ‘María Margarita’, que, valles más abajo, nominaron también ‘Stella Maris’ o ‘María Estrella’, (siendo lo mismo lo que estos tres nombres significan, como bien se ve), [...]” (*LPS* 567). La acción de manifestarse, de aparecer en los textos de di Giorgio siempre atrae un otro a la escena de la escritura, ya sea como devenir, ya sea como similitud.

Otras veces, la obra de di Giorgio trae a escena seres u objetos que se revelan como únicos, casi imposibles de comparar: “Las bromelias que parecían de viva porcelana rosada, que parecían la aurora, que se parecían a nada” (*LPS* 248). La escritura ronda esas bromelias, las acecha, para únicamente postular un parecido que

termina por esfumarse con el enunciado. La inefabilidad misma de las flores resplandece en esa luz blanca, enceguecedora, sin igual, y las presenta como únicas. La analogía pende entonces como un residuo formal o estructural de la escritura, se vuelve un cadáver del pensamiento lógico. Otras veces, las conexiones establecidas por estas últimas se revelan evidentes solamente para el sujeto poético capaz de percibir las. La escritura de di Giorgio pone de manifiesto que hay un modo de percepción singular y exclusivo, que se sale de los parámetros de la lógica formal e involucra directamente a la imaginación humana. Como señala Paul Ricœur en *La metáfora viva* (1975), “sin duda, la imaginación debe dejar de ser considerada como una función de la imagen, en el sentido cuasi-sensorial de la palabra; consiste más bien en ese ‘ver como’ en el sentido de la expresión de Wittengstein: un poder que es un aspecto de la operación propiamente semántica que consiste en ver lo similar en lo disímil”(6).⁷⁶ De allí los comentarios de di Giorgio acerca del papel de la imaginación sobre del paisaje de la infancia: “[...] 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” (*No develarás el misterio* 49). Al ponerse en escena, estas similitudes ostentan el vigoroso poder de la imaginación, capaz de reducir toda motivación lógica y racional a un mínimo con el propósito de celebrar asociaciones casi crípticas que reduplican esta naturaleza muchas veces gratuita de la acción en el universo marosiano. La equivalencia, que se insinúa, se insufla de misterio para volverse un pequeño enigma liberado de todo imperativo racional de sentido. Di Giorgio privilegia esa capacidad de establecer nexos inesperados entre criaturas y objetos:

[...] Otro era el objeto de mi amor. Allí cerca, intocada, aquella copa. Oh, su pie de cristal y su cintura. Era azul, como si el humo de una vieja pasión la impregnase; ligeramente crespada, como si el viento de la medianoche la empolvase. Parecía una glicina, un ramo de lilas, de violetas; pero, nada tan alto como ella, tan esbelto. Era azul y me invocaba a las rosadas bromelias de no sé qué seto; parecía un Jacinto coronado de violetas, de humo, de alcohol. No tenía perfume, y me traía uno, único; no tenía nombre y yo le decía “Amelia”, “Aurelia” y “Aracé”. Era como el esqueleto de un pájaro, la mano de una monja, de una reina, los huesos de un vals (*LPS* 37/131).

La imaginación de di Giorgio articula una continuidad entre seres o entes que la lógica se empeña en discontinuar, en mantener apartados, sin puntos de contactos entre sí. En este sentido, la escritura de di Giorgio se esfuerza por subrayar que “[l]a *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse” (Blanchot, *El espacio literario* 249, énfasis del autor). Al forjar este encadenamiento, la escritura también actualiza y exhibe esos sucesivos hiatos en el plano del sentido sobre los cuales esta sucesión se yergue. En su intento de dar cuenta del carácter único de cada criatura, objeto o fenómeno de la chakra, di Giorgio colisiona con la otredad absoluta que esa singularidad demanda para sostenerse como tal. La otredad se cuelga en la escena de escritura para hilvanar entonces una continuidad a partir de saltos, de interrupciones a nivel lógico, que solamente encuentran vehículo apropiado para desplegarse en todo su potencial

gracias a la imaginación. Por eso, como reflexiona Ricœur, el fundamento de este “ver como”, promovido por la imaginación, es la similitud no entre dos ideas, sino ese parecido que dicho “ver como” establece (213). La copa de cristal se abre a una sucesión inconcebible de otredades constitutivas que se le sobreimprimen: el esqueleto de un pájaro, la mano de una monja, de una reina, los huesos de un vals.

En el poema 19 de la sección “En todos los vestidos bordaban nomeolvides” de *Mesa de esmeralda*, la naturaleza misma regala esta lección al sujeto poético:

De los troncos caen papeles en los que está escrita en clave la historia profunda de las chacras. Aparecen varios idiomas inventados, pero que se entienden.

“Parezco Ana, parezco carnero, parezco cordero, parezco Dios, parezco todo, parezco nada, parezco yo.”

Y las comadreas de la boda, no sé, los topos, están desenterrando candeleros de oro. Golosinas imprevisibles. (*LPS* 19/381)

La naturaleza se dirige al yo lírico no sólo para contar su propia historia, sino también para hacerlo en su propio idioma. No hay intervención aquí de la cultura letrada, es el paisaje rural mismo el que se ofrece como libro; es decir, en tanto narración y como lenguaje. Di Giorgio se presenta entonces como una seguidora fiel y obediente de la poética propuesta por estos papeles caídos de los troncos: tanto a nivel temático como en el plano estético el texto regalado por los troncos y la escritura de di Giorgio coinciden. La naturaleza deviene en una serie de parecidos, concatenados y rítmicos, en los cuales –simultáneamente– se guarda semejanza con todo y con nada. Los

papeles hallados al pie de los árboles se comprometen exclusivamente con nombrar ese universo silvestre y con desplegar esa pulsión incontenible que todo lo atraviesa y que todo lo religa. La naturaleza le lega a di Giorgio una primera persona que invita siempre a perderse en los vericuetos de la otredad, de hallarse en las semejanzas ofrecidas por diversas criaturas, de escuchar el eco del “-ero”, de poder alojar antítesis al modo todo-nada, de perseguir el ritmo de esa cadena.

Cuando el hombre decide ponerse en entredicho de manera radical, Blanchot propone que éste alcanza la experiencia límite (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 331). Para esto, es necesario abandonar toda verdad, toda certeza ya sea en el saber, ya sea en la ciencia, toda expectativa en una acción o en sus resultados. Solamente entonces se alcanza lo inaccesible, lo desconocido, todo aquello que ha sido marginado. Dicha experiencia representa “para el pensamiento algo así como un nuevo origen” (Blanchot, *El diálogo inconcluso* 338). Al alcanzar esta instancia límite la literatura encuentra su esencia más profunda, más íntima: escapar de cualquier tipo de determinación, incluso de cualquier aseveración que la establezca o materialice (Blanchot, *El libro que vendrá* 201).

III.5. El catálogo chacarero

Cuando la mirada de di Giorgio se lanza sobre el paisaje de la chacra natal, un inventario incesante se desencadena libro tras libro. Este carácter enumerativo se convierte en uno de los rasgos característicos de la escritura de la poeta y, asimismo, es uno de los principales modos propuestos por di Giorgio para generar sentido:

Cuando miro hacia el pasado, sólo veo cosas desconcertantes:
azúcar, diamelas, vino blanco, vino negro, las 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. (*LPS* 2/91)

La escritura de di Giorgio está impulsada por una voluntad abarcadora, centrípeta, que atrae todo hacia sí y nada ignora. Porque, justamente, –como se afirma en uno de sus poemas en prosa– “[y]o quería enumerar todo lo que había nacido” (*LPS* 471).

Muchos textos de la uruguayana responden a esta avidez de registrar todo cuanto acontece o simplemente existe, en especial los incluidos en *LPS* y ligados al acto de recordar. Uno de estos textos más emblemáticos es el poema 22 de *Historial de las violetas*:

Las cebollas de plata, de gasa bermeja, con sus trenzas muy rígidas, sus rizos muy lacios, el ajo, de marfil y de lilas, envuelto en un capullo de organdí y de humo, las papas deformes, que por esas excentricidades de la subtierra, de pronto, echan al costado un pimpollo de rosa en rosa encendido, las ramitas de mármol de la coliflora, que más parecen glicinas sabrosas, el tomate como naranja carnavalesca, las arvejas, en un azul muy pálido, como perlas españolas, la lechuga en perpetua adolescencia, con su paso verdeluz, lleno de gracia, los peces, partidos al medio y cargados de perlititas y de alitas y de flores, el pollo, de muerte reciente y ya envuelto en un halo de arroz, de ciruelas y óleo, la nuez milenaria, llena de arrugas y de

perfume, como perfumero o viejecita, la liebre –parecida a la muerte– de largas orejas, escuchando dormida, las viejas pastoras vestidas de rafia, los mercaderes. Papá. (*LPS* 22/100)

La interminable lista carece de verbo principal porque se trata de una celebración de todo aquello que es. Nada hay que justificar o explicar, o –por lo menos– poco le importa a di Giorgio hacerlo. Porque, justamente, ésa es la orden recibida de la misma naturaleza, es el mandato que cae de las ramas de las retama: “No investigues, / no preguntes, no insistas. / Dice: cuenta lo que viste. / Apúntalo en las ramas” (*LPS* 533). La escritura se despliega en ese darse de frutas, verduras, animales, personas y espacios. La mirada secuestrada y obnubilada de di Giorgio, incapaz de dejar algo por fuera, tiene su correlato en este sumar constante presente en sus textos. En *Oralidad y escritura* (1982), Walter Ong ha señalado que uno de los rasgos determinantes tanto del pensamiento como de la expresión del mundo mnemotécnico de la oralidad es precisamente su naturaleza acumulativa y redundante (43), frente a la subordinación y el análisis propios del universo de la escritura. “Una cultura oral no dispone de vehículo alguno tan neutro como una lista” (Ong 48). Por supuesto, esto no significa de ninguna manera que el proyecto estético de di Giorgio pertenezca a dicha tradición oral. Interesa, en cambio, destacar la marcada dimensión oral a la cual su producción apela, que también se hace evidente en sus exitosos recitales poéticos –ofrecidos a partir de mediados de la década de los ochenta– de los cuales resulta su CD *Diadema*. Este CD se incluyó en su último poemario *La flor de lis* y Mirta Rosenberg destaca lo siguiente acerca del mismo:

La acumulación de adjetivos nunca me resultó más significativa que al escucharla enumeradas por ella: hasta los colores, exaltados como en la paleta de un pintor *fauve*, cambian de sentido según se los aplique a los huevos, hongos, antonias que serían flores, mariposas que parecen de terciopelo y que parecen mujeres o bebés con plumas, ni varones ni mujeres, puestos allí para la violación, la devoración, la visitación.

(*Diario de poesía* 22)

El comentario de Rosenberg hace hincapié en cómo cada uno de los componentes de esa lista cobra matices y se tiñe de una nueva dimensión al ser pronunciados por di Giorgio.

En su ensayo *La enumeración caótica en la poesía moderna* (1945), Leo Spitzer reconoce la enumeración caótica en tanto rasgo estilístico moderno presente en la obra de poetas como Claudel, Whitman, Rubén Darío, Neruda, Salinas, entre otros. Sus planteos continúan el camino emprendido por Detlev W. Schumann en “*Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel*” (1942) para quien las enumeraciones del primero son un reflejo de su panteísmo sensualista (187), las del segundo de su panteísmo espiritualista (187) y las del tercero de su monismo ontológico y de su dualismo ético (204). Schumann hace hincapié en cómo las obras de estos tres poetas exploran variaciones de un misticismo cuya premisa básica es la unidad de la existencia (204).

Ahora bien, de acuerdo con Spitzer, con estas enumeraciones caóticas los poetas buscan recrear un archivo del mundo moderno, desgajado en esa multiplicidad de cosas, que solamente así puede volver a ser reunido en una totalidad unificadora:

Parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran no obstante en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno. Ni Rilke ni Werfel ni Claudel conocen el vigoroso asíndeton de Whitman (y, en grado algo menor, de Rubén Darío) que acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando el desorden de los artículos que el azar pusiera bajo su vista; [...]. (25)

Spitzer llama la atención cómo este empleo de la enumeración caótica en *Hojas de hierba* (1855) de Whitman coincide precisamente con la aparición de las primeras *department stores* estadounidenses con sus variados artículos a la venta, signos ineludibles del capitalismo (26). Por otra parte, el crítico diferencia la enumeración caótica de Whitman –en la cual conviven sin conflicto lo material y lo abstracto– del estilo bazar de Balzac, anterior en el tiempo y heredado de Rabelais. Este estilo de bazar reúne seres u objetos pertenecientes a un mismo orden de ideas (28).

Estos poetas modernos encuentran en la enumeración caótica una forma de conciliar el vertiginoso existir de la modernidad; los interminables catálogos se vuelven una vía óptima para proponer la unidad de la vida en medio de esa multiplicidad apabullante. Por un lado, la enumeración caótica dialoga con ese contexto histórico moderno del cual resulta y, por otro, esa concatenación variada se

revela como una forma de hacerle frente, de ir más allá de ese imperio urbano de la mercancía.

En *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (1940), Amado Alonso también arriba a una conclusión similar cuando analiza la obra del poeta chileno. Filia la acumulación de *disjecta membra* y de objetos heterogéneos, presente en la obra de Neruda, con una visión del mundo en constante desintegración que está en consonancia con los proyectos literarios de los poetas vanguardistas de la época (266). No obstante, Alonso reconoce también que los *membra disjecta* pueden insinuar un camino contrario al anterior: la reconstrucción de ese cuerpo vivo del cual antes han sido separados. Asimismo, hace hincapié en cómo este procedimiento de enumeración desarticulada a veces tiene una relación directa con los recuerdos. Y, por último, destaca los cuadros resultantes de dichas series por medio de los cuales se pretende desplegar “una realidad sentimental, un modo de emoción” (276). Todas estas observaciones, señaladas por Alonso, también son válidas a la hora de pensar la obra de la poeta uruguaya. Se integran y operan de manera conjunta en los textos de di Giorgio.

Di Giorgio se vale de la enumeración para intentar dar cuenta de ese todo – constituido por el paisaje rural– desintegrado ahora por el proyecto modernizador. La escritora uruguaya reduplica el gesto de estos poetas modernos, pero sin quitar la mirada de ese mundo rural: ese orbe de la chacra continúa siendo –gracias a la escritura y la imaginación– una unidad y, al mismo tiempo, una multiplicidad prolífera, acelerada, cambiante, renovada que nada tiene que envidiarle al espacio

urbano y su atractiva mercancía. Las imágenes se suceden unas a otras, viajan desde el fondo de la memoria para someterse a los deseos de una imaginación indómita.

La práctica escrituraria en la producción de di Giorgio se vuelve una instancia catalizadora que aglutina esos pedazos del orbe rural –lanzados al olvido o a los rascacielos de la ciudad– y los libera de todo imperativo de identidad, que tienen consigo mismo, para que puedan convertirse en lo que puedan ser. La escritura unifica aquella segmentación y la consolida en una proliferación y en una continuidad paradójicamente siempre mutante. La presencia de este carácter enumerativo en los textos de di Giorgio se convierte en un índice claro de esa violencia infligida sobre el paisaje rural, pero también se vuelve una instancia superadora de dicho desgarramiento. Opera en tanto plataforma que vuelve a postular y exhibir esos componentes diversos del campo y de la vida de entonces.

En los textos de di Giorgio, la velocidad de lo heterogéneo no surge del espacio de la ciudad: su punto de partida es siempre el entorno rural. La celebración futurista de la velocidad, promovida por el “Manifiesto futurista” (1909) de Marinetti, encuentra en la obra de la uruguayana un escenario que nada tiene que ver con las máquinas o la implementación de la tecnología a la vida diaria. Por el contrario, detrás del catálogo se esconde la naturaleza activa y pujante, ella es la fuerza incontenible que se abalanza sobre el sujeto poético y que todo lo recorre.

El vértigo, resultante de este catálogo interminable, redobla y acompaña esa fuerza metamórfica que recorre el espacio de la chacra y que proyecta sus criaturas hacia otras. Por un lado, esta celeridad del mundo rural pone en escena los saltos entre los seres; enfatiza esa discontinuidad de discontinuidades que este conjunto de

seres animados e inanimados configura. No obstante, al mismo tiempo y paradójicamente, también vuelve estas discontinuidades una continuidad que no conoce término, de igual manera que logran hacerlo los brillos, los *shocks* y los encuentros eróticos. La chacra deviene esa multiplicidad, sin ésta aquélla no existiría. Al aferrarse al recuerdo de la chacra, se alinean todos los demás recuerdos a la espera de que la imaginación de di Giorgio los despliegue en nuevas direcciones.

El carácter enumerativo de la escritura de di Giorgio narra ese momento único en el cual seres o entes titilan un instante para de inmediato eclipsarse en otro que los espera pacientemente. Ese sucederse, ese ser para dejar de ser al segundo, es la acción que los textos de di Giorgio privilegian. El catálogo es la respiración silenciosa de la naturaleza, el ritmo de la vida irrumpiendo en la escritura y demandándole su debido homenaje.

Cuando este ímpetu del paisaje rural ingresa en los textos de di Giorgio, se desplaza de un ser a otro y, al hacerlo, arrastra a la palabra consigo en este frenesí cuyo único fin es mantener esa fuerza propulsora viva, palpitante, atravesando todo aquello que se le presenta. “Yo quiero dejar de mirar y es imposible. Dejar de cenar y es imposible. No puedo detener lo que pasa” (*LPS* 566). La escritura no puede frenarse y, por eso, abandona (o al menos cuestiona) toda exigencia de causalidad, de lógica o de razón. Ante la arrolladora fuerza de la vida no hay lugar ni tiempo para tales premisas de sentido. Porque, justamente, la naturaleza misma se pone más allá de toda pretensión de significado y explicación. Di Giorgio es fiel a ese imperativo contemplativo y celebratorio que el reino natural le impone: “Yo trazaré la crónica profunda e infinita, siempre igual y siempre diferente” (*LPS* 565). Se trata siempre de

la misma fuerza de la naturaleza, pero también de cómo dicho impulso todo lo trastoca, todo lo muta. El paisaje de la chacra se vuelve un borbotón de existencia pura, de energía circulante que hace temblar perplejos a los gladiolos porque sí, imprevistamente.

Cuando la palabra poética queda atada a este brío de la naturaleza también alcanza una de sus mayores posibilidades: la libertad absoluta. O, si se prefiere, se desata completamente. La escritura de di Giorgio aprende de ese catálogo natural que las conexiones lógicas y causales son innecesarias. Esa energía arrebatadora, que todo lo atraviesa, empuja la escritura hacia una vorágine donde el tiempo apremia y solamente se puede apuntar lo que sucede. La escritura se vuelve un registro despojado de explicaciones. De allí también el carácter inmotivado de muchas de las acciones del universo marosiano. Todo fluye porque la naturaleza así lo determina.

Spitzer también destaca cómo la enumeración caótica moderna se filia con las enumeraciones panegíricas, pertenecientes a la tradición judeocristiana, a través de las tradicionales letanías en las cuales se listan las criaturas o los nombres de Dios: “La enumeración había sido, hasta Whitman, uno de los procedimientos más eficaces para describir la perfección del mundo creado, en alabanza del Creador” (31). El intento de Whitman consiste en alcanzar dicha perfección y unidad en el caótico mundo moderno vía el yo o el sexo que “[...] pueden contener el macrocosmo abreviado (*I celebrate myself*)” (Spitzer 31). De esta manera, Whitman modifica el tradicional esquema judeocristiano *Yo soy...* –en el caso en que Dios habla– o *Tú eres...* –cuando se habla a Dios–, analizado por Eduard Norden en su obra *Agnostos Theós* (1913) (Spitzer 31). En el Evangelio de San Juan, existe –por ejemplo– un total de

veinticinco autodefiniciones de Dios siguiendo el modelo *Yo soy...*, por ejemplo, “Yo soy el camino, la verdad y la vida” (14,6). Spitzer hace hincapié en cómo –en definitiva– estas enumeraciones se ven insufladas tanto por los nombres como por los atributos de Dios. Es decir, la incomparable grandeza y omnipotencia de Dios exceden todo lenguaje y, por eso, el enunciado se multiplica en una cadena sin fin tendiente a aprehender todas y cada una de las infinitas facetas de Dios (Spitzer 33). Como señala Spitzer, la inefabilidad del Dios monoteísta exige una multiplicación de nombres, es decir, “[...] una fragmentación idiomática de lo Único” (34): “Llamar a Dios *Uno* por medio de todos esos nombres innumerables, para que no pueda rehuir nuestra invocación, es en suma un procedimiento mágico, y esta magia de la apropiación de Dios es lo que Walt Whitman ha transportado a las cosas mismas, consideradas como divinas en su conjunto” (34). La tremenda osadía o, mejor dicho, el sacrilegio de Whitman consiste en atribuirse a sí mismo o al sexo aquello exclusivamente reservado dentro del culto religioso a Dios (Spitzer 35).

Di Giorgio también coloca en esta posición, reservada a Dios, los variados seres que participan de ese paisaje rural y, por supuesto, al yo poético. Al hacerlo, todo su universo deviene divino, mágico. La escritora uruguaya es así capaz de reconocer la grandeza divina en todo cuanto existe en ese orbe rural. O, si se quiere, Dios se multiplica en todos los enunciados acerca de esa naturaleza de la chacra, porque como dice Agamben en *Idea de la prosa* (1985): todo lenguaje alberga en sí un único nombre, el de Dios (105). Para Agamben, el nombre de Dios está contenido en todas las preposiciones, permanece latente en ellas sin necesidad alguna de pronunciarse (*Idea de la prosa* 105).

El mundo cotidiano pasa a ser milagro siempre en puerta, misterio latente para manifestarse en cualquier instante: “Y ya era el atardecer, pasaban las nubes grises y doradas; iba a llegar la noche, y llovizó un poco, y como siempre, ocurrió un milagro; un hongo nació de pronto, cerca de nosotras; una cucaracha, ya muerta, volvió a andar” (*LPS* 17/170). La insalvable brecha entre Dios y su creación desaparece. Los dos se funden en una alianza y reverberación multiplicadoras. Al arrogarse la naturaleza esa posición divina exclusiva y privilegiada, se trastoca todo orden vertebrador del universo, todo principio único rector de la realidad. Lo imposible se vuelve posible:

Estaban tejiendo a Dios con un hilo negro, potente, que también se ponía azul; otros, lo pescaban con un hilo de oro, filigrana; otros con cuadrados de organdí que parecían de nube.

Y había quienes lo tejían con madejitas de hilos de todos los colores. Y fueron los que lograron una más ardiente divinidad. (*LPS* 494)

La escritura se da a la aventura de explorar ese camino en el cual la omnipotencia divina se encuentra desperdigada acá y allá, a cada paso, de modo tal que –como afirma di Giorgio– la obra toda “[...]es un largo cántico de agradecimiento y admiración en varios volúmenes” (Garet 35). Es importante entonces recuperar esta tradición del panegírico judeocristiano para pensar cómo, en la producción de di Giorgio, enumerarlo todo continúa siendo –de alguna manera– una empresa religiosa, sagrada, a la que debe entregarse completamente. Esta necesidad de acechar incesantemente la chacra, de multiplicarla en una serie interminable, constituye una

forma de insinuar su inefabilidad, su carácter sagrado: “Esto mío es una suerte de rosario, de himnario, que sale de lo hondo de la tierra, de lo hondo de los cielos, y lleva implícita y explícita, la Creación. Escondida y mostrada. O a la inversa” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 26). La naturaleza empuja cielo y tierra para ingresar y repetirse cual cifra de la Creación. La devoción por su huerta y su imposibilidad de dejarla atrás obliga a di Giorgio a recurrir a una memoria imaginativa, recreadora, que no se cansa nunca de hallar un componente nuevo, una historia nueva en su inagotable catálogo. ¿Acaso cada intento no es sagrado en tanto busca una restitución efectiva de ese territorio perdido en el tiempo y su recreación en un aquí y un ahora que sólo es vacío, es recuerdo?

Puedo reconstruir la casa, o con una piedra oscura y dura, que yo misma invento, y hago una estructura entre ilusión y verdad, la mesa con el hoyo, el techo, a ratos, de enredadera; un jardín escondido adentro de la cada; lo encontré sólo un día, sin querer, y en medio de sus flores, estaba la abuela de pie, los paquetes con huevos de hadas aparecían por el techo y se echaban en la sopa, así vivían mariposas de todos colores en la sopa; los budines amarillos y colorados, con perla y patitas de huevos, las guiseras, el coral, las sartenes negras y platinadas, y más atrás, más ocultos y secretos con los fetos, gatunos o humanos; les devorábamos en las heladas noches de invierno entre el miedo y la sal. Las gallinas altas tal señoras, saco overo y ojos sombríos; eran las reinas del condado, pues, se hablaba en voz muy baja, de sus amores con militares, ¿podría ser esto?

Hay días en que el viento aúlla y se lleva todo como telones.

¿Era nada verdad?

¿¿Todo pintado?? (LPS 569)

Como propone Blanchot en *El libro que vendrá* (1959), todo espacio sin salida se convierte en infinito (110). En la obra de di Giorgio, la escritura se ve forzada a recorrer la chacra natal hasta volverla ese “espacio del extravío”, que nunca habilita desplazamientos en línea recta, definidos, de un objetivo a otro (Blanchot, *El libro que vendrá* 110). Resulta absurdo darse a la tarea de detectar allí punto alguno de partida como también punto alguno de llegada. Di Giorgio encuentra en la estrechez del espacio la potencia reverberante de una imaginación ilimitada. Por eso, la pregunta formulada por el poema en prosa encuentra su respuesta cuando se tiene presente que “[l]a literatura no es un simple engaño, es el peligroso poder de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario” (Blanchot, *El libro que vendrá* 111). En la obra de di Giorgio, este poder de lo imaginario se reproduce en un espiral inagotable que al traer a la escena de escritura este incesante catálogo rural anticipa y refuerza la ebullición metamórfica que puebla el universo marosiano y que asalta a la palabra poética sin reparo alguno.

III.6. La apertura rítmica del poema en prosa

Esta exploración de la metamorfosis y otredad del paisaje rural satura la escritura de irrupciones, quiebres, desconexiones, suspensiones, arrebatos, se adentra en esos otros que las palabras y los signos de puntuación le regalan. Al ser la fuerza propulsora de la escritura, la metamorfosis todo lo subvierte, borra límites y hace emerger la otredad como el revés de aquello recién transgredido. Dada esta naturaleza

híbrida del poema en prosa, sus fronteras gozan de una mayor flexibilidad que se adapta al carácter transgresor y experimental de la escritura de di Giorgio. Ni el relato ni el poema le hubieran permitido a di Giorgio encauzar su proyecto estético con semejante grado de libertad y de indeterminación como este género literario. Pero, sobre todo, en la obra de di Giorgio el poema en prosa presenta una marcada apertura que determina los particulares modos de producir sentido de su escritura. A los fines de promover estos otros significados, la apertura del texto se combina con diversos recursos como el asíndeton, el polisíndeton, la imagen y el ritmo, analizados todos a continuación.

En el ensayo “Marosa di Giorgio: devenir intenso” (2005), Echavarren reconoce la naturaleza problemática de los textos pertenecientes a *LPS*: “Poemas en prosa, viñetas, narraciones breves: el conjunto de la obra de di Giorgio pertenece a un género dudoso” (5). Y, más adelante, vuelve sobre dicha cuestión para agregar que “[l]os textos de di Giorgio son híbridos: están invariablemente contruidos como pequeños poemas en prosa (últimamente más largos) que, al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética. Pero es una novela fabulosa que derrota las expectativas antropomórficas” (7). Dentro de esta línea de narrativa lírica cabe traer a colación *Les lauriers sont coupés* (1887) del novelista francés Édouard Dujardin y, dentro de la tradición en lengua española, *El incongruente* (1922) de Ramón Gómez de la Serna o *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán.

El poema en prosa, en tanto género literario, alcanza su autonomía y reconocimiento con la publicación de *Pequeños poemas en prosa* (1868) de Baudelaire; sin embargo, cuenta ya con claros antecedentes en prosa medieval y,

después, en la literatura francesa de los siglos XVIII y XIX como, por ejemplo, *Télémaque* (1699) de Fénelon, *Atala* (1801) y *Les Martyrs* de Chateaubriand. Posterior en el tiempo, son los intentos de *Smarra* (1821) de Charles Nodier y *Gaspard de la Nuit* (1842) de Aloysius Bertrand. También merece destacarse el aporte de los simbolistas franceses como Rémy de Gourmont a esta forma del poema en prosa.

La obra de Bertrand influencia a Baudelaire para escribir sus *Pequeños poemas en prosa*, quien adopta dicha forma con el propósito de dar cuenta de la fascinante y alienante experiencia de la vida moderna parisina. El universo de Baudelaire difiere notablemente del mundo medieval, de ensueños y fantasías, y se forma a partir de un lenguaje afectivo y sugerente propuesto por Bertrand (Fernández 18). Los poemas en prosa de Baudelaire, como también las *Iluminaciones* (1886) de Rimbaud, tienen por escenario privilegiado el espacio urbano moderno y las nuevas peripecias que éste ofrece. La elección del poema en prosa por parte de di Giorgio implica un diálogo con esta tradición urbana del género literario y, asimismo, con la experiencia del *shock* subyacente en los poemas en prosa de Baudelaire, según plantea Benjamin.

En *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (estudia crítico y antología)* (1994), Jesse Fernández subraya la naturaleza híbrida y ambivalente del poema en prosa y destaca la brevedad, la intensidad lírica y concentración temática como características fundamentales de este género literario (32). Asimismo, Fernández subraya la orientación afectiva del poema en prosa que se ve reflejada en un tono introspectivo junto con el desprendimiento objetivo de la

realidad material (34). En el mundo de habla hispana, Fernández señala un momento importante del poema en prosa durante el modernismo con Julián del Casal y Rubén Darío y, luego, un segundo momento de cristalización y renovación de este género representado por los textos de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda.

En su trabajo pionero sobre este género, Suzanne Bernard subraya el carácter cerrado del poema en prosa dentro de la tradición francesa (439). Sin embargo, los textos de *LPS* ostentan una apertura que pone en jaque esta caracterización que hace la crítica francesa. Los poemas en prosa de di Giorgio se caracterizan por su capacidad integradora y acumulativa; se encuentran siempre dispuestos a alojar nuevos componentes. O sea se puede plantear que funcionan como versiones en miniatura de este universo marosiano, capaz siempre de incorporar un elemento más a su infinito catálogo:

(Josefina Médicis)

Si volvieras tía Joseph, nos encontraríamos junto a la baranda de los bobos, entendiendo por bobos, aquellos lirios redondos, blancos, de gasa, de nácar y sal, junto a los que me hablaste de diccionarios, de dibujos, y del Idioma Francés, nada menos, con tu falda oscura, la blusa clara, transparente, el rostro casi igual al de mi madre, y, después, los granadillos, las almendras, y al caer el día, señales de otras granjas, sombrillas y cometas, en papel dorado, anaranjado, bajaban, suavemente, a nuestros pies. Un día, abrazadas a sombrillas de colores, hicimos un breve paseo por el cielo, prometiendo no contarle, casi nunca.

Sopla el viento del sur en los membrillos, los almendros, las granadas.

Cruza viento del norte, del este, del oeste, y ¿por qué rumbo?

una de estas tardes

tornarás. (*LPS* 288)

La apertura del poema en prosa interfiere directamente en el hilo narrativo, lo interrumpe para –en cambio– proponer una serie por medio de la cual se desarticulan las relaciones lógico-causales. Las oraciones se dilatan y la hipotaxis se instala en el texto para inaugurar otras historias en el seno de una mayor. La escritura se dispara entonces en múltiples direcciones, todas simultáneas, volviéndose difícil descifrar hacia dónde se perfila el clímax. Como en este caso, el asíndeton muchas veces desempeña un papel central al dinamizar el discurso, aumentar la velocidad e interferir –con sus quiebres en la linealidad del relato– en la construcción del sentido. El asíndeton promueve una exhibición constante de los intersticios por donde esa constelación de mundos ha sido amarrada. El cuerpo literario es horadado y, gracias a estos boquetes, se filtra una iluminación diferente que se proyecta sobre las palabras para insuflarlas de inusitados resplandores. Las palabras se levantan entonces solitarias y autosuficientes en las islas creadas por los signos de puntuación. Se forjan así conexiones nuevas y también brechas profundas entre los componentes lexicales que constantemente ponen en jaque los modos de producir sentidos.

Otras veces, la materia narrativa se estructura a partir del polisíndeton. Cuando esto sucede, se enfatiza todavía más este carácter enumerativo de la escritura de di Giorgio ya analizado. El catálogo deja de aplicarse a la designación y la

descripción del mundo de seres animados o inanimados y se extiende al plano general de la acción:

Cuando nos mudamos a aquella casa; al amanecer frío y todo mojado. Mi hermana y yo, y papá y mamás. *Y* los tártagos con sus semillas, sus racimos de áspero perfume, que nos prohibieron tocar. *Y* la casa, azul, allí, en el medio.

Íbamos por la arena mojada, los pedruscos, los vidrios rotos, las botellas; y las “viudas” ponían por todos lados sus flores lúgubres. *Y* como lloráramos un poco, nos hicieron un ramo de “viudas”, de verdolagas y de ortigas. *Y* nos llamaron dentro y nos sentaron en dos sillas iguales como a dos muñecas. *Y* allí estuvimos mi hermana y yo, un largo instante, llorando un poco, con un ramo de yuyos en la mano, sin pensar en nada, ajenas por completo a todo; al Destino que observaba de lejos como un pájaro. (*LPS* 12/168, énfasis mío)

El impulso narrativo se dosifica y se somete a un ritmo más pausado. Del mismo modo que con el asíndeton, vía el polisíndeton la escritura también ostenta primorosamente los eslabones constitutivos de la cadena textual. Si el asíndeton acelera e impulsa ese vértigo chacarero, el polisíndeton –en cambio– lo sofrena. Ambos operan conjuntamente para equilibrarse. Di Giorgio se demora en cada uno de esos eventos que hacen a la vida en la chacra: nada debe excluirse, todo encuentra su lugar en la escritura. Las acciones se suceden una tras otra de modo tal que la escena narrada bien podría continuar agregando más adiciones sin que se viera afectado el hilo narrativo. En definitiva, el polisíndeton hace directamente al carácter abierto de

la escritura de di Giorgio. La proliferación de la conjunción copulativa “y” borra los vínculos lógicos y causales entre los acontecimientos y, por ende, las acciones se presentan como inmotivadas: se abalanzan de la nada sobre la escena de escritura, irrumpen entre los cascotes de tierra.

Acciones o personajes –sean de la naturaleza que sean– muchas veces no resultan del marco de la narración, no se desgranán lógicamente y racionalmente de la trama de aquello contado. Despojados de todo contexto de emergencia, despojados de antecedentes narrativos que los traigan a escena o los insinúen, irrumpen de manera inesperada, augurados solamente por una coma o por la conjunción copulativa “y”. La causalidad muchas veces desaparece en tanto principio constructivo del relato y, en su lugar, se cristalizan adiciones e interrupciones imprevistas que atentan contra la continuidad y linealidad de la trama. Nunca se sabe qué puede acaecer a medida que avanza el texto porque hay una búsqueda intencional de la imprevisibilidad por parte de la escritora. Por momentos, el reino de lo inesperado atrapa al lector dejándolo sumido en un completo desconcierto. Existe un hacerse de la acción y de los personajes que refleja la actitud del sujeto poético cautivado por su entorno: “Aún, hoy, me sorprenden aquellas apariciones” (*LPS* 453). La escritura de di Giorgio constantemente pende del hilo de lo provisional, trazando trayectorias en las cuales titila la estela de lo fugaz y de lo fragmentario. Este carácter fortuito del devenir de la acción en la escritura de di Giorgio se extiende incluso al momento de surgimiento de la vocación poética: “*De pronto* a los nueve años, comencé a escribir algo, lo mostré a familiares y maestros, me alentaron, y luego, siendo ya estudiante de secundaria, *arranqué* con este tipo de cosas que ahora se conocen” (Scott 273, énfasis mío). O,

incluso, en términos similares describe su práctica diaria de escribir: “No tengo momento elegido para escribir. *De pronto*, percibo que otra rosa cayó del cielo” (di Giorgio, *No develarás el secreto* 21, énfasis mío).

Por otra parte, esta práctica de yuxtaposición también imita y se acerca a un discurso de registro de los eventos, como si intentara deshacer de toda intromisión a la primera persona y su manera de entender aquello que acaece.

Tanto el asíndeton como el polisíndeton hacen directamente al carácter abierto de la escritura de di Giorgio y desempeñan un papel primordial en la construcción del sentido. Con el asíndeton se prima una forma de producir sentido interrumpida y, a veces, poco esperable causada por las inflexiones de la puntuación. Se promueven nuevas asociaciones y quiebres peculiares en la continuidad discursiva. Mientras que con el polisíndeton el vínculo entre la acción precedente y la acción consecuente se deja abierto, liberado, no clausurado. Las acciones se rozan y reverberan en potenciales relaciones que permanecen latentes. Asíndeton y polisíndeton se complementan y hacen a mismo fenómeno: inscriben gráficamente en el texto esa fuerza metamórfica que todo lo recorre. O sea combinados recuerdan siempre la discontinuidad de todo lo existente y, al mismo tiempo, la unión incesante de todo cuanto nos rodea.

Esta imprevisibilidad, promovida por el carácter abierto de la escritura de di Giorgio, por un lado, refuerza este constante renacer de la vida en la chacra, esta metamorfosis incesante de la que todo participa. Y, por otro, también hace directamente a la naturaleza eminentemente visual de la obra de la escritora uruguaya. Todo se multiplica y prolifera como si se tratara de una imagen que cobra vida en el

preciso instante de la escritura: “Yo veo lo que escribo como si sucediera delante de mis ojos” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 129). La necesidad de detallar aquello que acaece, como si se tratara de una visión, pone la escritura de di Giorgio bajo la premisa de la inmediatez, subrayando su naturaleza provisoria o, si se quiere, la multiplicidad palpitante en todo lo que existe: “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?” (*LPS* 225). Las palabras insinúan un camino, luego proponen otro. O sea la sucesión de imágenes en los textos de di Giorgio re-actualiza la idea de metamorfosis, crea una cadena en la cual una imagen puede volverse la otredad de su predecesora. Sin embargo, cuando la escritura se aventura en direcciones diferentes, no se prefiere una imagen a la otra, no se cancela una en nombre de la otra. Por el contrario, conviven ambas sin conflicto alguno. “Mientras, cae la tarde, se enciende la luna, de golpe, como un fuego, y en la sombra, hay dos seres que se enlazan, y no sé si son tigres, son abejas” (*LPS* 445).

Este carácter visual de la obra de di Giorgio debe pensarse también en relación al vínculo que existe entre el poema en prosa y las artes visuales. Es evidente desde un primer momento en el subtítulo de la colección de Bertrand “*Fantaisie a la manière de Rembrandt et de Callot*”. En “*Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem*” (1983), Michel Beaujour hace hincapié en cómo en Francia el poema en prosa era intercambiable o se correspondía con litografías y grabados. Incluso, después pasa a formar parte de los álbumes y los libros de arte: “La estrecha conexión entre las artes visuales y el poema en prosa explica por qué este último tiende a permanecer (en términos generales) descriptivo,

anecdótico y mimético: debe estar, en cierto modo, vinculado temáticamente al dibujo” (Beaujour 47).⁷⁷

Esa búsqueda por plasmar ese espectáculo en pleno desarrollo, sin importar si es recuerdo o es presente, también hace que el texto se adense y se ramifique en una proliferación que ignora límite o contradicción. La práctica escrituraria de di Giorgio se subsume a una premura por decirlo todo, por abordar la materia desde sus múltiples aristas y agotarla en todas sus posibilidades, tanto concretas como imaginarias. Las imágenes se suceden unas a otras en una fugacidad y precariedad que remeda el momento mismo de aparición de la escena, sin tener nunca la certeza absoluta de si aquello es así o no lo es:

Había dos loros nevados, frente a frente, como para amarse o destruirse. Pero estaban inmóviles; tal vez habían sido verdes, azules, rojos; ahora, eran nevados; no, no, siempre fueron así, el copete breve, alas afiladas, la cola ondeando, y sobre ellos, dos cálices sucediéndose, uno sobre el otro, y arriba una rama de maíz, de un blanco total, aún más, un ilusorio blanco. (*LPS* 33/342)

Di Giorgio siempre ha destacado la importancia de la imagen en su obra: “Yo creo que la imagen es todo; el mundo es una imagen” (*No develarás el misterio* 152). Por eso, en sus textos, la acción muchas veces se relega a un segundo plano y, en cambio, se privilegia este darse de seres y objetos; es decir, se los postula como si recién hubieran sido creados y descubiertos, como si todavía permanecieran envueltos por el halo de lo inédito. En este sentido, la propuesta de di Giorgio coincide con los planteos desarrollados por Octavio Paz en *El arco y la lira* cuando afirma que “[l]a

imagen no explica; invita a recrearla y, literalmente, a revivirla” (113). Paz también reconoce el rol trascendental que la imagen desempeña en toda obra literaria: “*La imagen se explica a sí misma*. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa” (110, énfasis del autor).

Las imágenes no se ofrecen en tanto resultantes de la escena; por el contrario, se exhiben en ciernes. “La imagen empieza y enseguida ya ha sido contada, cesa. Pero la visión permanece unida a ese chasquido del idioma renovado, desarticulado y construido de nuevo que genera el asombro más auténtico: sentir la propiedad absoluta con que esas frases se adecuan a lo imposible, dicen lo inimaginable por medio de imágenes” (Mattoni 5). La escritura de di Giorgio está comprometida con recuperar el carácter prístino de todo cuanto existe, el ritmo de la irrupción y del despliegue de todo lo que es: “No puedo dejar de buscar ni de asistir a estos nacimientos deslumbrantes. Cada uno es único, irrepetible, casi indecible” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 30). Porque, justamente, el paisaje de antaño –disparador de la escritura– lleva en sí mismo la inscripción de lo primigenio: “De ascendencia toscana y vasca (Médicis-Arreseigor, di Giorgio Médicis) quisieron el azar y la suerte que creciera en una granja de la ciudad norteña uruguaya de Salto, y allí presencié el milagro de la Creación, como si hubiese visto el origen del mundo, tales eran la belleza y lo sorprendente de todo lo que aparecía” (citado en Garet 35). De allí la recurrencia de los adverbios de modos característicos del estilo marosiano –“de súbito”, “de pronto”, “de golpe”, “súbitamente”– a través de los cuales se refuerza esta irrupción constante e inmotivada de todo el entorno rural: “Aparecían, de golpe,

como todas las cosas de mi vida” (LPS 436). A veces, incluso, ese carácter repentino de la acción se dosifica y se segmenta en sucesivas tandas:

De pronto, las gallinas clamaron; se oyó su cacareo fantasma detrás del cañaveral de oro; *de pronto*, todas tuvieron miedo de ser degolladas, matadas, de ir como espectros allá por las mesas, o blancas y tiernas, perdidos el cráneo pequeño, las patas amarillas, las entrañas. *De pronto* el cielo era rojo y azul y lleno de margaritas, en aquel mediodía siniestro, cuando yo aún era una niña, e iba hacia la escuela, y mi madre se esfumaba a la distancia, y todo; y él me perseguía sin cesar. (LPS 14/117, énfasis mío)

En un texto de *Clavel y tenebrario*, di Giorgio exhibe el modo en el que se forman muchas de sus imágenes:

Ese rosado, oro de la tarde, último. Me hace acordar de “El Recuerdo”, la casa que, cuando niña, mamá y yo veíamos desde lejos, a la caída de la tarde, cuando el sol la prendía como a una lámpara o un cristal. Mamá decía: –Es “El Recuerdo”. Y 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. (LPS 114/237).

Di Giorgio instaura una conexión entre las dos partes del poema en prosa allí donde pareciera existir una elipsis. “El Recuerdo” no es solamente una casa, es el hogar de todos los recuerdos acerca de esa vida en la chacra. El recuerdo vuelve para amalgamarse y fundirse con otra nueva imagen, suscitada por aquélla, cuyo grado de relación con la anterior varía. En algunas oportunidades, dicho nexo es explícito. En otras, di Giorgio aproxima recuerdos e imágenes –aparentemente inconexos– de modo tal que dicha cercanía o fusión resulte inesperada o insólita. Sin embargo, la escritura de di Giorgio sostiene una correspondencia entre ambas. En ese lazo recién forjado, en el cual pasado y presente colisionan, existe una relación muchas veces visible exclusivamente para el sujeto poético. Justamente, cuando Blanchot se pregunta en *El espacio literario* (1955) qué implica vivir un acontecimiento en imagen asegura que “[...] es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas” (250).

La escritura de di Giorgio privilegia tanto la acción de manifestarse como también esa nada desde la cual salta o se materializa: “Los sapos surgen de la nada, / de la inexplorada nada, / que, sin tener nada, / echa sobre la tierra tantas cosas” (*LPS* 43/201). Tras esta nada no hay ninguna explicación alguna. O sea este carácter repentino e inmotivado propio del universo marosiano es una de las estrategias de las cuales di Giorgio se vale para anular todo tipo de causalidad o de justificación racional. “El hada surgió, de súbito. Como lo que era: un Hecho” (*LPS* 455). Para di

Giorgio, todo lo que se presenta es, porque “‘aparecer’ significa ‘existir’” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 81). El mundo natural se vuelve siempre visión en puerta: “Las historias se agolparon de súbito, comenzó la visión” (*LPS* 16/117).

En una entrevista, di Giorgio compara su escritura con el momento previo a la Creación, cuando todavía primaba el caos primero y ninguno de los dominios naturales había sido demarcado por Dios: “Mi escritura rememora la Creación, y aún unos instantes anteriores, cuando Dios no tenía nada totalmente delimitado. Y así, los claveles volaban y los pájaros nadaron. Sé que hay flores que irrumpen por todas partes. Pero, no creas, ese caleidoscopio guarda su orden” (*No develarás el misterio* 32). Di Giorgio recupera esa nada primigenia, para reconocer allí –en ese instante previo a la Creación– una lógica y un orden del caos y de la inconexión, que poco guardan en común con aquéllos que después operan en la realidad. Se vuelve al momento de nacimiento del universo para re-fundar sus cimientos con el fin de inaugurar otras formas posibles de pensar este mundo natural. Se asume el desafío de volver a pensar e imaginar cómo este mundo podría haber sido otro. No importa cuán insólitas o disparatadas las imágenes sean, todas tienen cabida en sus textos. La escritura de di Giorgio emprende, gracias al espectáculo diario de la naturaleza de la chacra, un viaje de regreso al origen de los tiempos no sólo para inscribir la otredad en esa página blanca de la historia de la humanidad, sino también para llevarse consigo esa energía e impulso creador y detonador de mundos: “En el jardín natal vi, palpé el milagro de la Creación. Fue como si oyera la voz de Dios diciendo: “Hágase el clavel”, y el clavel fue hecho” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 123).

En la entrevista de Osvaldo Aguirre, “Una monja un poco gitana”, cuando se le pregunta a di Giorgio cómo llegó al poema en prosa, ella enérgicamente responde que todos sus textos son poesía, incluso su narrativa erótica (*Diario de Poesía* 15). Ahora bien, al hacerlo, la escritora llama la atención sobre el carácter ritmado de sus textos:

–Tienen [los poemas en prosa] 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 una sílaba de menos y tengo que cambiar la palabra. Trabajo mucho en eso. No me cuesta, pero digo que vigilo la cosa. Es decir que aunque el poema no está rimado, está ritmado” (15).

El ritmo creado obliga al texto a anclarse –por unos instantes– para proponer un aquí y un ahora plenos, aislados. El texto se abre, se resquebraja para que ahí mismo pueda brotar el gladiolo, la rosa o el laurel. Forjado de palabras, respira también el perfume de ese jardín de antaño, lo acompaña imitándolo. Resulta importante señalar que cuando di Giorgio reflexiona acerca de la poesía reconoce la conjunción de varios elementos ya analizados: “Un poema puede ser ceñido como un vaso, un soneto, o erizado como un jardín, o libre como el mar. ¿Qué más dá? Tiene que haber ritmo, originalidad, algo nuevo, algo conmovedor, una visión, sin más allá, un corazón que late por primera vez” (Galemire “Marosa: ‘Lo que yo digo es claro como la luz del día y misterioso como la noche’”). La experiencia sorprendente, irrepetible y prístina, alborotadora de las emociones, suscita una imagen incapaz de proyectar otro horizonte que no sea el configurado por esa misma imagen.

En *El arco y la lira*, Paz señala cómo metro y ritmo no son categorías equivalentes. El metro es un procedimiento, una medida abstracta e independiente de la imagen misma que demanda de cada verso un número determinado de sílabas y de acentos (70). En definitiva, carece de sentido alguno, mientras que el ritmo es siempre “contenido cualitativo y concreto. Todo ritmo verbal contiene ya en sí mismo la imagen y la constituye, real o potencialmente, una frase poética completa” (Paz, *El arco y la lira* 70).

Ahora bien, si todo ritmo es una dirección o un sentido palpitante en la escritura (Paz, *El arco y la lira* 57), di Giorgio se vale de este impulso para subrayarlo y muchas veces dejarlo suspendido, en vilo: “Crearon una suerte de expectativa, de preámbulo, que no se terminaba nunca, y no se iban nunca. Y el día estaba inmóvil, duró muchísimo” (*LPS* 26/407). O, en otras palabras, esta otredad –que todo ritmo despliega– se sostiene como expectativa hasta el final del texto, se propone en tanto cierre de la trama hasta entonces esgrimida. El poema en prosa en di Giorgio no termina nunca de entregar todo su significado. Por eso, en un texto de *La liebre de marzo* un pasaje acerca de la vida familiar donde se combina comida, juegos y sexo, se cierre con una concatenación de flores: “Y clavelinas, tenebrarios, tenebrarios, clavelinas, y más cosas” (*LPS* 262). O, como sucede en otro poema, un intruso recorre la casa y entra al cuarto con el falo-puñal listo para atacar. Sin embargo, el asalto-violación es omitido, solamente deja su huella en el adverbio de modo con el cual se clausura el texto: “La luna brilla terriblemente. Las velas vacilan” (*LPS* 24/153). Como propone Hernán Varela Bravo en *Los orillados* (2008), “[...] el enigma planteado por un tipo de escritura no está para ser resuelto, sino compartido;

[...] el enigma de las cosas ‘traducidas’ a un estilo particular no puede ser asunto de exégesis promiscua, sino de fieles intuiciones” (20).

Los avatares incesantes y la otredad constituyen ese umbral que la escritura de di Giorgio necesita para cristalizarse como tal; se funden para consolidar ese límite que –con la palabra– se repone una y otra vez para suscitar el texto. Al dirigirse hacia allí, la escritura se despoja de toda pretensión de sentido último y pende en una indeterminación constitutiva que refuerza el carácter provisional o instantáneo de aquello narrado. Por eso, cualquiera de los núcleos temáticos de sus textos puede de repente –como suele acaecer– reclamar para sí la acción y postularse como cierre tentativo del texto, sin proporcionar una clausura definitiva y significativa.

En *Narrative and its discontents* (1981), D. A. Miller hace hincapié en las dos funciones de la clausura: por un lado, justifica la cesación de la narrativa y, por otro, completa el sentido de todo aquello que la ha precedido (xi). Aunque sus reflexiones se centren en la novela, interesa subrayar cómo, de acuerdo con Miller, lo narrable es intrínsecamente dependiente de una lógica de insuficiencia, de desequilibrio y de posposición (265) y que, en consecuencia, siempre está en tensión con la clausura. De allí que Miller afirme que “[...] el suspenso, que constituye lo narrable, inevitablemente viene a implicar una suspensión de la significación de modo tal que, en último término, es nada menos que la posibilidad de sentido completo o definitivo aquello que está amenazado” (265).⁷⁸ Miller destaca cómo lo narrable –en tanto principio productivo de la narración– carece de finalidad y tiende siempre a continuar, a perpetuarse porque precisamente la novela nunca está completamente gobernada por la clausura. Los textos de di Giorgio se hacen eco de estas mismas

premisas compositivas al siempre poner en jaque toda pretensión de significado último y adensar –en cambio– su carácter misterioso.

III.7. Entre huesos, huevos: la desestabilización de la palabra

En el universo marosiano, nada presenta un carácter definitivo ni irreversible, excepto la desaparición misma de la quinta. Es desde la seguridad absoluta de la pérdida del territorio de antaño que di Giorgio se da a una escritura sustentada en la fluctuación y vacilación. Solamente con una escritura así se puede burlar el destino impuesto desde la ciudad. ¿Cómo capturar y eclipsar un territorio en incesante vorágine metamórfica? ¿Qué arado puede surcar esa huerta cuando resulta imposible identificarla *a priori*, cuando se vuelve prodigio en la escritura? Esta fuerza metamórfica no se limita a dinamitar la identidad de seres y cosas del paisaje rural. Sus alcances se proyectan sobre la escena de escritura, sobre la palabra de modo tal que pone en jaque la construcción misma del sentido. Cuando esto sucede, en la chacra de la infancia se cosechan tanto frutas y verduras insólitas e inimaginables como nuevas formas de producir sentido. De ambas formas, el añorado espacio de entonces logra escaparse de los corredores de la memoria para establecerse y consolidarse libro tras libro.

Es importante notar que los avatares generados por este impulso metamórfico del paisaje rural contrastan notablemente con esa fijeza que el sujeto poético encuentra en el espacio de la ciudad: “Pude huir, no sé cómo, sólo yo, por una vez, todo está fijo allá, en Montevideo me da miedo” (*LPS* 12/377). O sea la ciudad promueve una forma de ser, sustentada en el principio de identidad, y una forma de crear significado, basada en la premisa de univocidad discursiva, que cuando se

proyectaron sobre el campo de la infancia lo hicieron desaparecer, lo redujeron a recuerdo guardado en álbum de fotos. De allí la apuesta de di Giorgio por la metamorfosis. Valiéndose de esta fuerza, la escritora logra instituir nuevas formas de existir y de generar sentidos únicamente posibles de darse y plantearse en el espacio del campo. Y, simultáneamente, a través de estos avatares experimentados por seres (entendido el término en un sentido amplio) y por palabras logra poner este territorio amado al resguardo del olvido. A través de otras formas (que complementan las ya trabajadas), di Giorgio logra instaurar esta inestabilidad en el plano discursivo de modo tal que la chacra sea la disparadora de un sentido donde la fijeza o la certeza absoluta no encuentre nunca surco donde germinar.

“Las casas campesinas guardan huesos, huevos” (*LPS* 262). La inconstancia asalta el plano del significante para obturar la certeza de un sentido único. Los huesos son huevos y viceversa. La coma quiebra la linealidad del discurso, se vuelve un torbellino centrípeto que hace naufragar la univocidad del enunciado. La coma es una incisión en el destino ineluctable de esos huesos para que puedan transformarse –así porque sí, de la nada– en huevos. Las casas rurales albergan en su seno muerte y vida o “huesos, huevos”. O, mejor dicho, en estos hogares la muerte es vida y la vida es muerte.

Huesos y huevos se rozan, se sobreimprimen en la cadena fónica al punto de volverse uno. Las letras “s” y “v” son intercambiables, no hacen a la singularidad del término; por el contrario, tienden puentes solidarios entre ambas palabras, las fuerzan a mimetizarse una con la otra. La escritura se abre a resquicios que promueven nuevas alianzas y asociaciones, devenires alentados por la proximidad del sonido. Di

Giorgio juega con el lenguaje, lo hace reverberar en su mismidad y en su diferencia, llama la atención sobre las conexiones posibles a través suyo y exhibe cómo éstas boicotean el concepto mismo de identidad. Las palabras riman entre sí para que la imaginación pueda fugarse y desamarrar al significante de ese significado particular y de ese referente único. “Los tropezones revocan la ilusión de que el referente sea inequívoco; el narrador, el visionario, vacila al reconocer los elementos de la visión, las imágenes son incompletas o fluidas, se modifican al elegir las palabras que las describen; esas figuraciones indecisas se desprenden de la letra misma” (Echavarren, “Marosa di Giorgio: devenir intenso” 9). Cuando esto sucede, la imagen de los huesos se solapa a la de los huevos para en esta conjunción y comunión centelleen nuevos sentidos: “En la noche de los relámpagos, desde la cama, los veía [huesos, huevos] brillar” (LPS 517). El paisaje rural de antaño es siempre una invitación abierta a esta aventura y la propaga en “[l]a voz del viento [que] dice: Dalias... Delias” (LPS 517). La naturaleza toda llama a ser habitada, ofrece un sinfín de cascarones y carcasas vivientes desde los cuales el ser humano puede observar renacido, convertido en otro, aquella maravilla que lo rodea.

Esta variación –característica a nivel temático– no sólo se manifiesta en el plano de la palabra. También di Giorgio hace hincapié en ella en el nivel texto. En *Membrillo de Lusana*, la escritora ofrece dos versiones de un mismo poema en prosa, uno a continuación del otro. En otras oportunidades, se ha reforzado la continuidad entre textos a través de la recurrencia de un personaje como el Tatú o el Alma; en otras, en cambio, dos poemas contiguos dialogan: cuando en uno se ofrece la descripción minuciosa del Ramo, en el otro se hace referencia al estallido de la guerra

que acaece simultáneamente a este detallado retrato del Ramo. Sin embargo, en este tercer caso, los dos textos guardan estrecha semejanza y, al mismo tiempo, grandes diferencias:

Transité lentamente entre los muebles fúnebres. Hice el breve trecho hasta el ventanal. Las luces de mi diadema me recorrían el rostro. Unos ángeles se posaban ahí. Eran ángeles carniceros, en acecho de los conejos y de las ratas gruesas y suculentas. Les quebrantaban, les levantaban. Se oían gritos y aletazos. Después de un lapso, de nuevo, la cacería.

Cerré las ventanas. Mi vestido negro barrió el suelo. Apoyándome en los muebles llegué al arcón. Me senté. En la más completa oscuridad escribí una carta. Y unos salmos. Éstos. (LPS 556)

Transité lentamente entre los muebles fúnebres. El viento no cesaba de soplar. Una silueta delgadísima cuidaba la anémona en el vaso. La rodeaba, la regaba, la respaldaba.

Dije: Berenice, ¿cuándo vendrá el día?

E hice el breve trayecto hasta el ventanal. Bajaban los ángeles a posarse allí. Eran ángeles carniceros, acechando a los conejos y a las ratas gruesas y suculentas. Les quebrantaban, les llevaban hacia arriba. Se oían gritos y aletazos. Luego de un lapso, repetíase la cacería.

Grité: Berenice! ¡Ven a ver esto!

Pero Berenice no abandonó la flor. Cerré las ventanas. Mi vestido negro barría el suelo. Apoyándome en los muebles llegué al arcón. En la absoluta oscuridad escribí una carta. Y unos salmos. Estos. (LPS 556)

Los ángeles vuelven a lanzarse sobre la fauna de la quinta para encontrar ahora a Berenice absorta cuidando su flor, para descubrir el incesante viento azotando el paisaje, para oír el fuerte grito del sujeto poético y hallarlo desprovisto de la diadema luminosa. Los textos son iguales a los cuerpos de la chacra: están sujetos a permanentes cambios, dispuestos a sufrir adiciones o pérdidas. La contigüidad de los dos poemas en prosa pone de manifiesto la obstinación de una voz que no se rinde, que acecha una imagen o una escena –o que se deja acechar por ella– para descubrirla una vez más como inagotable presencia iridiscente. “Yo trazaré la crónica profunda e infinita, / siempre igual y siempre diferente” (LPS 564). La escritura se vuelve sobre sí misma. Se repiten escenas, pero desde otras palabras que entonces se vuelven otras escenas y, simultáneamente, las mismas escenas. Se barajan otros modos de expresión para decir lo mismo y para –a sabiendas– traicionarlo porque ese recuerdo o una flor así lo exigen. Los salmos son éstos y estos. La materia literaria de di Giorgio también es ésta y esta. En un punto, ambas se eclipsan y ambas destellan. “Por un segundo, la luz lunar y la luz del sol parecen una” (LPS 274).

En el mismo poemario *Membrillo de Lusana*, una criatura –cuyo nombre no se menciona– es descrita dos veces consecutivamente de manera idéntica y, al mismo tiempo, diferente: “Era pequeño, morado, afelpado. / Era chico, peludo y morado” (LPS 580). Se trata de una presencia imposible de ligar a un nombre, de designar bajo

una única palabra. Aquello que irrumpe es otredad pura. Sus acciones no tienen paralelo con las acciones esperables de una criatura. Su descripción también sorprende, suscita intriga, poco tiene de animal, vegetal o insecto: “Trotaba (era un decir); corría, volaba, (era un decir) a ras del suelo; hizo una morisqueta nunca vista, impensable, ya que no tenía ojos, ni boca, ni nada” (*LPS 580*). La escena inaugural del texto es atosigada por la otredad, que no satisfecha con inscribirse en el primer verso, vuelve para cristalizarse en el segundo. La otredad se repite, pero sin agotarse; se abalanza como presencia y sombra, al mismo tiempo. Ni siquiera logra extinguirse en esta doble referencia inicial. Regresa hacia el final del texto para ofrecerse como “[u]n movimiento inaudito se acercaba por el piso” (*LPS 580*).

Las variación léxica, verbal e incluso gráfica (acento) entre los dos poemas en prosa anteriores acerca de los ángeles carniceros –dejando a un lado agregados y sustracciones– hace hincapié no sólo en el carácter mutante de su universo literario y de su escritura, sino también en la simultaneidad que su palabra poética propone:

Era una paloma de cara redonda, de nariz pequeña, de ojos grandes, rodeados de margarita, como una cara de niña, un poco asustada, un poco afligida, y muy dulce; el cabello lacio y gris, se le pegaba al cuerpo. El cuerpo era todo plateado y con el borde morado.

Apareció una mañana dibujada en un papel, y, a la vez, de pie, sobre las hojas del malvón.

Me desconcerté:

después, ella voló, se fue, desapareció,
entre las cosas de la mañana. (*LPS 70/214*)

La simultaneidad deja sin efecto las coordenadas espacio-temporales. Y, sobre todo, atenta contra la lógica de la unicidad sobre la cual se yergue el concepto clásico de identidad. El universo marosiano tiene esta categoría entre sus cimientos dado que constituye la matriz corrosiva de lo real. De allí que el sujeto poético al adentrarse al bosque prohibido encuentre una familia idéntica a la suya que aparentemente viene llevando una vida paralela, allí, en medio de esa naturaleza. O, también, así puede explicarse esa gente que sale del centro de la tierra a labrar la quinta familiar durante la noche, cuando nadie los ve. La estrategia literaria que funda la escritura de Di Giorgio es sobreimprimirle a esa chacra histórica, trabajada por su familia, esa otra chacra sobrenatural donde la imaginación no conoce límite alguno. Los textos de Di Giorgio conjugan estas dos dimensiones, las ponen a operar simultáneamente y sin cancelarse una a la otra.

En *Mesa de esmeralda*, las hermanas Médici –Josefa, Ida y Clementina– se pierden el inusual espectáculo de dos loros blancos, inmóviles en el aire, con dos cálices sobre ellos, que se suceden uno al otro. Mientras esta escena se despliega en el jardín, las hermanas se encuentran concentradas en la lectura: “Leían la historia de la familia en unos papeles recortados en forma de estrella” (*LPS* 33/342). El texto propone una simultaneidad doble. Por una parte, la extraña aparición de las aves en el jardín –ignorada por el grupo de mujeres– y la lectura de la historia familiar en ese extraño formato. Las dos imágenes acaecen paralelamente, en el mismo espacio y tiempo. Di Giorgio enfatiza la simultaneidad de la extrañeza o, mejor dicho, lo extraño como simultaneidad incesante en el mundo de la chacra. Y, por otra parte, la escena de lectura de las hermanas encuentra su correlato en la escena de lectura

experimentada por el lector del poemario. Porque, en definitiva, la palabra misma es capaz de multiplicarse y darse de diferentes maneras: “Y, al mismo tiempo, ¡al mismo tiempo!, hablaba en varios idiomas, idiomas silvestres, que no entendíamos, pero, que habíamos oído en el instante mismo de nacer” (*LPS 557*).

“Los leones eran al mismo tiempo, presentes e invisibles, al mismo tiempo, visibles e invisibles” (*LPS 417*). La simultaneidad abre un resquicio por donde ingresa la contraposición para convertirse en un factor desestabilizante y obturador del discurso. En sus entrevistas, di Giorgio reconoce en esta figura una de las premisas sobre las cuales se asienta la realidad misma: “Todo lo que existe está en conflicto” (*No develarás el misterio 19*) o “No elaboro nada; las cosas, o las rosas, me caen a la mano; ésa es mi realidad y es mi irrealidad, dos palabras que, después de todo, nombran lo mismo” (*No develarás el misterio 19*).

No sorprende entonces cuando la escritora afirma que dicho carácter antitético es el que le imprime a su enunciado poético: “Lo que yo digo es claro como la luz del día y misterioso como la noche” (Galimere, “Marosa: ‘Lo que yo digo es claro como la luz del día y misterioso como la noche’”). Esta convivencia no conflictiva de contrarios alcanza incluso a la figura del poeta propuesta por di Giorgio cuando en una entrevista asegura que “[l]os poetas son videntes. Pero, a la vez, son ciegos. Desde Homero ha sido así” (*No develarás el misterio 35*).

En *El arco y la lira*, Octavio Paz afirma que “toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí” (98). Además de proponer esta coexistencia necesaria de los contrarios, la imagen plantea la identificación completa de ambos y, en consecuencia, se ubica en las antípodas del pensamiento occidental.

Justamente, desde Parménides en adelante, Occidente se ha esforzado por diferenciar a aquello que es de aquello que no es. “Este primer desarraigo –porque fue un arrancar al ser del caos primordial– constituye el fundamento de nuestro pensar [...] el hombre es un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo” (Paz, *El arco y la lira* 101). Paz contrasta esta tradición del pensamiento occidental con la oriental –por ejemplo, las doctrinas del budismo, del hinduismo y del taoísmo– que se funda en el reconocimiento no sólo de “esto o aquello” y “esto y aquello”, sino –sobre todo– de “esto es aquello” (Paz, *El arco y la lira* 102). Dentro de la tradición occidental, la imagen busca escapar a este camino y, por eso, el escritor mexicano enfatiza que “[h]ay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir” (Paz, *El arco y la lira* 106).

Ese extremo incompatible, excluido por mandato de la lógica, se abalanza sobre personas, naturaleza, objetos y acciones para quedar incorporado en el orden de la palabra: “Cuando éramos casi chicos, o casi grandes, en una zona confusa, quisimos cazar la luna” (di Giorgio, *LPS* 496). Di Giorgio sitúa la otredad absoluta en el movimiento centrípeto y fundacional las palabras circunscriben o delimitan. Cuando la palabra misma se esfuerza por expulsar ese envés de su régimen de dominio, la escritura traiciona este intento unidimensional de clausurar el sentido y, en cambio, repone aquello expresamente dejado fuera por la trayectoria de dicha palabra.

Todo aquello que existe o que acaece se revela multivalente, plural y contradictorio. En su “Prólogo” a *Misales*, Echavarren hace una breve referencia a esta cuestión y señala cómo a través del concepto barroco –y la paradoja y el

oxímoron que éste implica— la escritora uruguaya celebra la dimensión integral de la vida (8). Esta voluntad abarcadora es evidente en la obra de di Giorgio porque ella misma confiesa que ha asumido el compromiso de designarlo todo. Nombrarlo todo, pero también en todas sus formas posibles e imaginables. Cuando en *Agudeza y Arte de ingenio* (1648), Baltasar Gracián afirma que el concepto “[e]s un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (tomo I 55) también está haciendo hincapié en el papel activo que dicho concepto exige del sujeto. Incluso, Gracián elogia aquellos conceptos —como los presente en los textos de di Giorgio— que formulados a partir de opuestos requieren un mayor esfuerzo por parte del entendimiento: “[u]nir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza” (tomo I: 105). La escritura de di Giorgio instiga a explorar otras facultades del ser humano, le propone desafíos que lo obligan a repensar su manera de vincularse y de entender su entorno cotidiano.

Estas formas de lo opuesto se multiplican para enfatizar aquello que lógicamente es un imposible en el mundo de lo real, restituyendo abismos donde toda conceptualización fracasa. Al instalarse el conflicto en la constitución misma de cada ser y de cada acción, los textos se ofrecen como desgarramientos sucesivos del sentido. Las palabras se dirigen primero en una dirección y, luego, al instante emprenden el camino contrario. Todo intento de fijeza y de clausura en el plano del significado se pone en jaque y, en cambio, se promueven sucesivas disrupciones que dinamizan la materia narrativa en movimientos oscilatorios centrífugos:

Cientos de ventanas y de puertas, de ventanas y de puertas, en
la casa conocida, desconocida, donde la madre apareció, al mismo

tiempo, en todas las habitaciones, el pelo recogido, suelto, vestida, a la vez, de blanco, de negro, de rosado. Y el cielo de oro, y las matas de amatistas y de ágatas, que crecían como fuegos, como ramas, los pimpollos de piedra. Y en el amanecer, por todas partes, jarras de lirios, de pequeñísimos nonatos.

Aquí y allá, el horror y la gloria. (*LPS* 274)

Los textos proyectan dúos, antes inconcebibles, y los lanzan para que sean barajados por la imaginación. Cada vez que esto sucede, di Giorgio invita a concebir otros mundos posibles en el escenario cotidiano de éste, que cuenten otras historias que son –al mismo tiempo– otras historias y las mismas de siempre. Como afirma Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968), “[l]as nociones necesarias para la descripción de ese mundo –forma-fondo, perfiles-unidad de objeto, profundidad-longitud, horizontes-foco, etc.– permanecerían vacías e inaplicables, si el Otro no estuviera allí, expresando mundos posibles donde lo que (para nosotros) está en el fondo se encuentra al mismo tiempo pre-percibido o sub-percibido como una forma posible [...]” (415). En definitiva, la tensión generada por estos binomios contrapuestos remite y recuerda siempre la operación primera de oponerle a la ciudad ese espacio del campo. Y, también, de sobreimprimirle a la chacra real de la familia di Giorgio-Médici una chacra sobrenatural y singular de modo tal que aquélla devenga otredad absoluta. No obstante, no debemos olvidar que para la escritora se trata de la misma chacra porque –como afirma en uno de sus poemas en prosa– “[l]os espejos tocaban el cielo o el techo, que para mí era lo mismo” (di Giorgio, *LPS* 390). Por una parte, la escritura se esfuerza por desplegar anverso y reverso ya sea de un sujeto, situación o

acción; y, por otra, esta tensión es disuelta, dejada sin efecto. “...E iban juntas, por todas partes, la gracia, la desgracia” (*LPS* 272). La gracia palpita en el interior de la desgracia como otredad constitutiva de la misma, intensificada por la homofonía. Ni bien la escritura encuentra la gracia, la reduplica antitéticamente a su lado, casi rozándose. La coma instituye esa barrera entre ambas, esa pausa que repite la identidad como otredad absoluta, como espejo de la diferencia.

III.8. Complicidades de una palabra

“Nací en la ciudad uruguaya de Salto, mediando 1932; pero, mi infancia transcurrió en los umbrales del bosque” (di Giorgio, *Visiones y poemas* 13). Con este comentario se abre “Autoprólogo”, la primera referencia firmada y publicada por la poeta sobre su obra y persona. Se trata de un texto casi desconocido porque justamente acompaña al poemario *Visiones y poemas* (1954). No obstante, conviene recuperar este pasaje porque condensa una reflexión clave acerca de la escritura y el universo poético de la poeta uruguaya y su característico empleo de la conjunción adversativa “pero”.

Cuando di Giorgio se da a la tarea de escribir su autobiografía, aquello que primero irrumpe en la definición de su persona son dos lugares: la ciudad de Salto, que la vio nacer, y ese espacio silvestre, a los pies del bosque, en el cual vivió su niñez. En medio de dos geografías tan diferentes, la conjunción “pero” se ofrece como puente que hace posible esa instancia de enunciación desde la cual di Giorgio escribe. O sea, en el relato personal del pasado se encuentra latente este “pero” estructurador de los textos futuros de la poeta.

La conjunción “pero” garantiza esa transición hacia la palabra poética porque justamente ocupa la posición disruptiva de la escritura. En ese espacio tan diferente a Salto es donde di Giorgio descubre su vocación literaria. Y, asimismo, ese paisaje rural constituye el material con el cual di Giorgio yergue su peculiar universo poético. Con “pero” se abre el mundo rural de par en par a la escritura. La conjunción narra entonces ese traslado entre espacios que desencadena la obra de di Giorgio. Y, al mismo tiempo, sobreimprime dicha movilidad a esa primera persona poeta que está narrándose a sí misma. Este primer viaje de di Giorgio inaugura una subjetividad en tránsito, que rechaza toda fijeza o intento de anclaje. Se trata de un yo en permanente viaje, cuya única certeza (o fijeza) es saberse destinado a inagotables avatares en ese jardín natal donde creció. Por eso, en el prólogo “Señales mías” que acompaña a *Druida* (1959), publicado cinco años después del “Autoprólogo”, el nacimiento puntual en la ciudad de Salto queda eclipsado por ese constante renacer de la poeta. La ficción acecha la escena de nacimiento y la re-escibe al infinito. Ese viaje primero, de recién nacida, se convierte en travesía permanente, en renacer continuo:

Vine a la luz en este florido y espejeante Salto de Uruguay, hace un siglo, o ayer mismo, o mismo ahora, 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 ochos días. (*LPS* 9)

Es justamente por motivo de ese primer traslado al campo que di Giorgio puede tiempo después volver a nacer, sin terminar de hacerlo nunca. Una vez que –en su primera referencia autobiográfica y prologal– gracias al “pero” esa tensión se pone de manifiesto y se establece dicho tránsito, esta conjunción ahora se omite y se sustituye por su equivalente: la fuerza incontenible de la metamorfosis. “Pero” habilita así una instancia verbal desprovista de sujeción alguna, abierta, incesante, inacabada, mutante, donde di Giorgio poeta yergue su primera persona. La palabra poética nace así del mismo modo que la primera persona lo hace. Ahora bien, logrado esto, vuelve en “Señales mías” a hacerse referencia tanto al día del nacimiento de di Giorgio como al paisaje rural que espera el retorno de ese bebé para darle cobijo durante sus primeros años. Desde el presente de enunciación, di Giorgio accede al recuerdo imposible del momento de su nacimiento por obra pura de la imaginación. A su manera, la conjunción “pero” del “Autoprólogo” recurre en este pasaje de unos años después para presentarse implícitamente en este mundo rural que ahora se desarrolla en mayor detalle. La capacidad metamórfica, de renacimiento continuo, ostentada por di Giorgio late en las comparaciones que auguran ya los vertiginosos devenires a los cuales se somete todo el paisaje del campo.

En toda su producción, di Giorgio efectúa un cuidadoso trabajo en torno a la conjunción “pero” a través del cual pone en jaque los convencionales modos de producir sentido de la escritura. O, mejor dicho, valiéndose del “pero”, la poeta uruguaya busca y promueve formas alternativas de producir significado acorde con las premisas de metamorfosis y otredad propuestas por su obra. Al duplicar varios de los postulados filosóficos y estéticos claves sobre los cuales se levanta la obra de di

Giorgio a través de la conjunción “pero”, ésta se vuelve un medio indispensable al servicio de tal empresa. Se trata entonces de uno de los recursos más representativos, abarcadores y productivos de la operación poética llevada a cabo por di Giorgio con su escritura.

A nivel oracional, la mayoría de las veces, la conjunción “pero” introduce el componente en tensión con el resto del enunciado; ya sea en clara oposición con éste, ya sea de mero carácter amplificador. En ambos casos, su empleo implica un re-envío al primer componente dejado atrás para adensarlo o para oponérsele. La escritura del segundo componente del enunciado es siempre un ejercicio de re-escritura del primero. O sea esta conjunción pone en juego una estructura dicotómica que duplica, en el plano de la lengua, aquella otredad explorada temáticamente por di Giorgio. Por un lado, estos juegos de binomios no pueden dejar de pensarse en función de la tensión central que vertebra la obra de di Giorgio: “Nací en la ciudad uruguaya de Salto, mediando 1932; pero, mi infancia transcurrió en los umbrales del bosque” (di Giorgio, *Visiones y poemas* 13). El campo, esa naturaleza arrebatadora, constituye en sí una otredad para la ciudad. No obstante, para efectivamente poner el mundo de la infancia a salvo de las pretensiones de la ciudad, di Giorgio –con su escritura– lleva esa otredad rural a un segundo nivel de otredad, gracias al cual logra burlar y cuestionar su eliminación ya ocurrida. La conjunción “pero” desempeña un papel fundamental en dicha estrategia porque con sus intervenciones siempre trae consigo ese plus que desestabiliza al enunciado anterior. A nivel oracional, ya se trate de objeción o de adición, la conjunción “pero” introduce aquel componente que se sobreimprime al previo. Cuando esto sucede, el “pero” imita el ejercicio de re-

escritura constante al cual di Giorgio somete el paisaje real de sus primeros años. Además, propone la enunciación poética como un continuo hacerse, un proceso inacabado, una metamorfosis incesante. La palabra se inscribe para al instante des-inscribirse. Y, al mismo tiempo, se inscribe allí para cristalizar aquello casi imposible de capturar: la recreación sucesiva y mutante de todo. O, como propone di Giorgio, para “fijar lo errante, desatar lo fijo” (*No develarás el misterio* 38).

La recurrencia de la conjunción “pero” no hace más que reforzar una práctica escrituraria cuyo gesto fundacional es desdecirse constantemente, es obturar toda certeza enunciativa para –en cambio– demorar y complejizar la construcción del sentido:

Quedé sola entre las lilas, el “amor seco”, las “colas de zorro”; papá se escondió tras de una mata, como jugando; *pero*, no volvió a aparecer; mamá, a lo lejos, tiene una vestidura blanquísima. Ando sola entre las “caras de zorro”. En el cielo hay un arroz ardiente; caen algunos granos; tiendo la mano, *pero*, no alcanzo, no alcanzo nada. El campo es enorme. A veces, duermo unos instantes; *pero*, en verdad siento temor. El campo es enorme y todo abierto; *pero*, yo no encuentro ninguna puerta.

Por el callejón, los viejos animales del destino, transitan, puntualmente. (*LPS* 109/235, énfasis mío)

La irrupción repetida de la conjunción “pero” satura el poema en prosa de una inestabilidad enunciativa que constantemente llama la atención sobre sí. Aquello propuesto por el texto pareciera desplegarse en dos direcciones diferentes, de manera

simultánea, de modo tal que éstas no terminan nunca de encontrarse ni de cancelarse: conviven sin conflicto. La acción entonces no logra ofrecerse por completo; más bien, se demora en ese juego de dibujarse y desdibujarse al cual se somete una y otra vez. Esta asidua presencia de la conjunción en los textos de di Giorgio promueve una escritura interrumpida, cuyo sentido siempre está en fuga. Las palabras abren boquetes de modo tal que la escritura se cristaliza en el momento preciso en que se entrega a su reformulación o replanteo.

Existe así una conexión intrínseca entre este orbe rural en continuo devenir y los varios usos que se hacen de la conjunción “pero” en la obra de di Giorgio: ambos se proponen desestabilizar y dinamitar los puntos de anclaje o de sujeción tanto de las criaturas o fenómenos del paisaje rural como de los modos de producir sentido acerca de dicho universo, respectivamente. La metamorfosis deja seres, objetos y fenómenos librados al azar de asociaciones y de una imaginación prodigiosa que atenta contra la lógica de la identidad. Mientras que el “pero” instaaura disrupciones en la cadena del sentido que afectan directamente la linealidad del discurso acerca de la chacra.

A veces, en el plano oracional, di Giorgio se vale del “pero” enfático para destacar al enunciado que lo acompaña a continuación: “Súbitamente apareció el jardín de azaleas. *Pero*, ¿cómo no haberle visto antes? Si yo había pasado tanto por allí! ¡Si estaba en el interior de la casa! Y la abuela no dijo sobre eso” (*LPS* 479, énfasis mío). Otras, la escritura de di Giorgio remeda este empleo para luego traicionarlo: “Las lagartijas corrían por muchos lados como juguetes. *Pero* los lagartos serios y antiguos iban en busca de huevas sin hacer caso de nadie, aunque algún día echasen una singular ojeada sobre los hombres” (*LPS* 10/331, énfasis mío).

En este pasaje, la conjunción enfática “pero” termina siendo una categoría vacía que no hace más que indicar ese espacio que ocupa. Instaure una laguna en el plano del sentido desde el principio de la oración. O, si se quiere, señala el mero gesto de inscripción, despojado de contenido alguno. En todo caso, la conjunción enfáticamente subraya el quiebre del pacto de sentido porque no puede vincularse con aquello que le sigue. Se trata de un significante liberado de sujeción alguna, que enfáticamente destaca esa espera para ser morado por otro significado.

De igual forma también funciona en el plano mayor de los textos de di Giorgio. En muchos casos, “pero” se convierte en el vértice que abre a la complicación de aquello relatado. Al adensarse en la conjunción la tensión narrativa, ésta opera como un dispositivo que re-orienta la trama en otra dirección:

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

Pero, una vez mamá llegó de pronto, me tocó los hombros y fueron tales mi miedo, mi vergüenza, que no me atrevía a levantarme, a resucitar. (LPS 4/92, énfasis mío)

En este caso, di Giorgio traiciona el convencional uso del “pero” enfático inicial dado que no es completamente independiente de la cláusula anterior. O sea resulta imposible que el carácter adversativo, inherente a la conjunción, desaparezca en el contexto mayor del poema en prosa. Por el contrario, éste se refuerza y reactiva al coincidir con el clímax narrativo de dicho texto. Se solapan y funden dos modos diferentes de producir sentido de la conjunción “pero”. Incluso, se podría afirmar que ambos son inconciliables en la medida en que el caso del “pero” enfático prescinde de todo antecedente, mientras que el “pero” adversativo justamente se define en el tipo de relación contrastiva que establece con la cláusula precedente. La escritura de di Giorgio amalgama ambos usos. ¿Acaso di Giorgio se propone subrayar un viraje en el sentido mismo del sentido? ¿Es esta sobreimpresión de un uso y el otro una forma de reflexionar acerca y de sintetizar la operación general llevada a cabo sobre la chacra? Al hacer coincidir ambas formas del “pero”, di Giorgio duplica y exhibe el ejercicio poético efectuado sobre este espacio. Por un lado, la conjunción adversativa restituye un antecedente que siempre busca mantenerse a prudencial distancia por la amenaza que representa: la ciudad. Y, por otro, con su empleo enfático aquello que –en cambio– se destaca es el término que le sigue: ese campo salvaje de sus primeros años. Pensada desde esta perspectiva, con esta conciliación de “pero”, se puede afirmar que di Giorgio trae a escena ese primer comentario autobiográfico: “Nací en la ciudad uruguaya de Salto, mediando 1932; pero, mi infancia transcurrió en los umbrales del bosque” (di Giorgio, *Visiones y poemas* 13). Y, por sobre todo, al colocar dicha proposición en el instante de viraje del curso narrativo, di Giorgio le inscribe un modo peculiar de generar sentido. La escritura de di Giorgio señala esa

chacra, y no la ciudad, como productora de otro sentido que trazan otras posibilidades de estar en el mundo y de ser para el sujeto contemporáneo. La capacidad metamórfica no sólo alcanza así criaturas y objetos de todo tipo, sino también se abalanza sobre el plano del significado.

En el siguiente poema en prosa de *Membrillo de Lusana*, di Giorgio combina los tres usos anteriores de la conjunción “pero”. A través de este cuidadoso trabajo en torno de la palabra “pero”, di Giorgio muestra cómo esa metamorfosis también afecta el plano del significante a tal punto que ni siquiera la palabra puede escapársele:

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 sólo un 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.

Y vi que lo izaban hasta una cruz alta y mal hecha.

En los árboles se prendieron luces redondas y lilas que parecían manzanas o ciruelas. Yo, mirando hacia la cruz, grité: ¿Cómo? ¿Por qué?!

Pero había una sinfonía.

Un gran mirlo, una primadona, que explicaba cantando el porqué. (*LPS 555*, énfasis mío)

El primer uso es adversativo, mientras que el segundo es enfático. En el último caso, la conjunción “pero” se convierte en indicador que funciona a nivel general del texto y que anticipa la resolución de la trama narrativa ocupando la posición inicial

enfática. Se trata del uso particular –ya analizado– que hace di Giorgio de dicha conjunción a lo largo de su obra. Ahora bien, por un lado, el texto despliega esta metamorfosis del “pero”; y, por otro, narra la historia de Mario –ese amor imposible del sujeto poético– quien devenido lobo o zorro, es despojado o se despoja de su piel y termina en una escena similar a la crucifixión de Jesucristo. Las sucesivas metamorfosis de Mario (de hombre a lobo o zorro y de éste a criatura demudada) terminan con su inexplicable muerte del mismo modo que la sucesión de conjunciones “pero” encuentra su fin en ese inusual o casi inexplicable uso que hace di Giorgio de ésta en “[p]ero había una sinfonía” (LPS 555, énfasis mío). ¿Acaso este último uso de la conjunción “pero” no implica en definitiva la muerte de las dos formas anteriores? ¿Acaso esta conciliación y proyección de los dos “peros” previos en este tercero no trae aparejada la exposición de este último como mera palabra desnuda, despojada, esperando su significado? ¿Acaso no es el canto del mirlo la única explicación que podría dársele a este “pero” tan característico y frecuente en los textos de di Giorgio? Cuando de justificaciones se trata, di Giorgio recurre al canto vivo y misterioso que sale de la garganta de la naturaleza.

Este detallado trabajo con la conjunción “pero” no se limita a estos casos antes mencionados. Más bien, di Giorgio lleva dicha operación más allá cuando simula emplear esta conjunción como si fuera adversativa, para –en cambio– insuflarle el significado del adverbio temporal “mientras”: “Mamá nos miró con un poco de asombro; *pero*, nos repartía leche y té” (LPS 107/234, énfasis mío). La metamorfosis del significante ha alcanzado el mismo grado de desarrollo que aquel logrado en el plano del significado. No sólo el sujeto poético deviene mariposa, sino

también las palabras se lanzan a habitar el capullo dejado atrás por otra. La escritura de di Giorgio se perfila en esa misma dirección de libertad absoluta que el vuelo despreocupado que la mariposa traza en el jardín florecido.

No es casual entonces que el último poema publicado en vida de *La flor de lis* se cierre justamente con un empleo enfático de la conjunción “pero”: “Ella corrió hacia adentro y se encerró. *Pero*, ahí adentro había varios arcoíris. Por todos lados aparecieron; medio encimados, medio desarmados, con los colores repetidos, retorcidos. Como nunca son los arcoíris” (124, énfasis mío).

La clausura de ese universo poético, inaugurado en 1953, se hace con un gesto doble de reafirmación de la extrañeza. Primero, se llama la atención sobre un hecho rarísimo como es la presencia de un arcoíris en el interior de la casa. Y, en segundo lugar, se destaca la naturaleza anómala de dicho arcoíris. Di Giorgio exalta el ejercicio de metamorfosis al cual ha sometido el terruño de antaño y la singularidad con la cual lo inviste su palabra poética, haciéndolo irrumpir irreplicable y diferente cada vez. Esta reflexión última de di Giorgio recuerda un poema anterior de *La falena*:

Los girasoles eran panales enormes formados por corpúsculos murmuradores y en medio estaba incrustada, dibujada, la margarita nevadísima. Algunas de estas margaritas, sólo algunas, de tato en tanto, tenían un pétalo absolutamente negro, como un defecto deslumbrante.

Éste es el jardín de los girasoles, me dijeron, acentuando la voz en éste, como si yo hubiese propuesto otra cosa, anduviera equivocada.

Me recosté en el aire tal si fuese una pared; vi que los otros tenían tacitas de loza muy fina y bebían; sólo yo no tenía nada, ni taza ni sed; firme y leve como una muerta.

Los girasoles eran como dije al principio y perseguían al sol.

(LPS 469)

Girasoles y panales se funden en uno sólo. Cuando esto sucede, las abejas murmuran y, con su zumbido eterno, proclaman con ímpetu: éste es el jardín de los girasoles, aquí, allá, por doquier, siempre, está en llamas el jardín natal.

Conclusiones

“Yo prosigo en mi jardín donde aparecen los tulipanes principescos; cada uno con una sorpresa” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 115). Un desafío similar al señalado por la poeta experimenta el crítico a la hora de acercarse a los tulipanes que –de repente– irrumpen en el universo marosiano. Siempre existe el riesgo de perderse al hallar una nueva especie de tulipán. Y, justamente, la obra de di Giorgio está poblada de infinitos tipos de tulipanes, todos los que la imaginación puede pergeñar. O, también, de concentrarse tan detenidamente en el pétalo de aquel tulipán casi aterciopelado, tocado por la gota de rocío, que uno se olvida de la liebre agazapada tras el cantero de madera vieja. La obra de di Giorgio plantea un juego sutil entre un panorama infinito y un detalle exquisito. Estas páginas se debaten entre este difícil equilibrio.

A continuación incluimos nuevos horizontes de estudio y de análisis de la obra de di Giorgio que, dados los límites de este trabajo, no pudieron ser desarrollados.

Por supuesto, el jardín de tulipanes continúa...

De acuerdo con Leonardo Garet, Marosa di Giorgio también prologó y escribió contratapas para aproximadamente dieciséis escritores; la mayoría uruguayos (entre ellos el mismo Garet). Al asumir esta tarea de crítica literaria, di Giorgio no dejó atrás el mundo singular configurado en *LPS* o en su narrativa erótica. Por el contrario, resulta admirable la manera en la cual aborda aspectos claves de las poéticas de estos escritores y, simultáneamente, los fusiona con su propio universo.

Su aporte crítico nunca se ve forzado. Di Giorgio se revela como una lectora cuidadosa que logra identificar los núcleos poéticos de sus pares. Sin embargo, la operación de di Giorgio no queda allí. Como dichos núcleos son abordados desde su particular imaginario rural, su reflexión crítica termina volviéndose un poema más, que perfectamente podría incorporarse a cualquiera de sus publicaciones, como sucede en el “Prólogo” de di Giorgio a *El silencio de las uvas* (2003) de Luis Gadea: “Él, acaso, hilvane un collar, un rosario, de lágrimas, perlas, uvas. Resbalan ellas o se encocoran, laten, traen la vida toda desde el nido nicho del porvenir escrito en el lago, en medio del agua, en el aire, superficie moviente, mutante, y a la par, lejana estrella fija con algo de amenazas” (9).

La misma situación se repite cuando la poeta es entrevistada. Como señala Edgardo Russo en la “Nota del editor” del volumen compilatorio de sus entrevistas, *No develarás el misterio* (2010), “[e]l relato que hacía [di Giorgio] de su vida y de los modos en que entendía la escritura puede ser leído como parte de su obra, porque está en su mismo registro estilístico y recurre al sistema de figuras e imágenes que sostienen sus poemas” (5). Incluso, señala un detalle sumamente interesante que muchos han pasado por alto: el hecho de que di Giorgio respondió muchas de sus entrevistas por escrito. Hoy en día, resulta difícil identificar cuáles fueron escritas y cuáles no lo fueron. No obstante, este gesto de di Giorgio pone de manifiesto una escritora preocupada siempre por extender los dominios del jardín natal y por no salirse de ese territorio que resguardó con tanto esmero y amor. El discurso de la poeta, oral o escrito, está imbricado en las raíces más profundas de esa chacra familiar.

Para di Giorgio, la palabra –legada por el entrevistador o por el colega poeta– es siempre un regalo o una ocasión para la poesía: “Todo empieza como un pequeño relámpago, una palabra que se adelanta, ornamentada; algo del pasado o del futuro que me cae en las manos. Hoy me desperté y hubo una palabra. No recuerdo cuál. Una palabra (*No develarás el misterio* 107). Di Giorgio encuentra la manera de encaminar su discurso hacia la flora y fauna de la chacra natal.

Muchas veces, sus intervenciones en prólogos y contratapas comparten la genealogía del poeta en cuestión, detalles sobre la primera vez que di Giorgio conoció a esa persona y, curiosamente, la acción de mirar la obra acerca de la cual se está haciendo referencia. Cuando esto último sucede, siempre irrumpe una escena que pareciera surgida de la obra de di Giorgio. La materialidad de la página incita a la escritura y di Giorgio no puede dejar de responder a ese llamado. Se incluye a continuación un pasaje del “Prólogo” al texto de Gadea y otro de la contratapa de *Hay una Esfinge de humo en el fondo de las cosas* (1999) de Horacio Mayer:

El libro breve escrito en grandes páginas blancas, como si alguien viniendo de muy lejos hallara de súbito unos paneles de mármol, de mármol lábil, y se dispusiese a inscribir allí, su gran inquietud, el interior parpadeo, la pregunta ineludible, y la respuesta desolada, azarosa.

Me refiero a los originales de Luis Gadea, que estoy mirando esta tarde extraña de primavera, mientras en los vastos follajes diviso a unos pequeños seres danzarines que parecen mimar el eterno infortunio y el ensueño eterno, del hombre, del poeta. (“Prólogo” 9)

[...]

Ahora miro su libro, fantasma y breve, su labor de claveles blancos, este encaje, esta espuma donde fluye y se diluye y vuelve a presentarse el rostro de Ana, el rastro de Ana, la novia impertérrita, inasible, que, no obstante, alguna vez le miró, le mira, da la contraseña. La mujer libélula. La pulsera dentro de la cual; sin embargo, quisiera y debiera, girar y girar; quedar. (Contratapa de *Hay una Esfinge de humo en el fondo de las cosas*)

Estos prólogos y contratapas de di Giorgio conforman un conjunto valioso que puede enriquecer la reflexión en torno de su poética y arrojar nuevas perspectivas sobre ésta. En este sentido, convendría pensar qué aspectos de la escritura de estos poetas contemporáneos di Giorgio rescata y, asimismo, si entre estos puntos privilegiados por su análisis vuelven a reiterarse (o a hallarse) en los otros poetas analizados. ¿Hay constantes que pueden identificarse en la labor de di Giorgio como crítica del mismo modo que las hay en su universo ficcional? ¿Qué modos de lectura inaugura un discurso crítico poético como el de di Giorgio? ¿Qué nuevas posibilidades habilita esta intervención de di Giorgio en la tradicional forma del prólogo o el comentario de contratapa? Y, también, qué es lo que su análisis deja por fuera la hora de proponer una interpretación de la obra de sus colegas. Asimismo, habría que preguntarse si su estilo guarda idénticas características que aquellas presentes en el orbe de sus poemas. A simple vista, muchos de los recursos se repiten; sin embargo, cuando esto sucede, ¿acaso éstos producen un efecto similar a su empleo en el mundo ficcional? Y, sobre todo, cabría analizar en detalle las consecuencias de la intromisión del orbe

rural marosiano en el discurso crítico y en la obra de otro poeta. ¿Qué implica abrir o cerrar una obra con un texto de di Giorgio de estas características para la experiencia poética?

Idénticas reflexiones podrían hacerse de su labor periodística como encargada de la sección “Sociales y Culturales” del diario la *Tribuna Salteña*. Di Giorgio se mantuvo en este puesto por unos cinco años, cubriendo eventos como casamientos y cumpleaños de quince. Hay un comentario de Garet que insinúa una escritura cómplice con el universo marosiano: “Nunca hubo una queja por lo que escribía” (66). El fotógrafo Luis Gularte afirma que en un principio di Giorgio asistía a estos eventos, pero luego dejó de hacerlo y se guiaba por las fotos y el recuento que él mismo le hacía. Di Giorgio también hace referencia a estos eventos: “Lo que recuerdo es una sucesión de novias. Si no quería ir a la recepción tenía al menos que asistir a la ceremonia religiosa. Eso era muy bello, tenía algo de fantástico. Ver a esas niñas con esos atuendos nevados, con esas diademas. Eran como seres de otro mundo avanzando hacia el altar. Era muy emocionante, muy poético” (citado en Garet 66). Sin duda, sería también de gran provecho cotejar estas crónicas sociales con su narrativa erótica y el imaginario en torno a la eterna novia para re-pensar estos cruces entre realidad y ficción presentes a lo largo de toda la obra de di Giorgio.

Sus entrevistas también conforman un amplio corpus que espera la labor de la crítica. *No develarás el misterio: entrevistas 1973-2004* incluye treinta y una entrevistas realizadas por diferentes periodistas y críticos a lo largo de los años. Por un lado, las respuestas de di Giorgio constituyen una reflexión clave acerca de la imagen del autor, su obra, el relato de los comienzos de la vocación literaria, su práctica

escrituraria, la vida diaria, etc. De allí el diálogo que puede establecerse entre su obra y estas entrevistas con el fin de encontrar tanto continuidades como puntos de divergencia entre ambas. Por otro, las preguntas de los críticos también invitan a ser pensadas en función de cómo di Giorgio y su obra son leídas en el campo literario. Analizar estos modos de leer de la crítica es la otra tarea pendiente que la producción de di Giorgio reclama. No se trata solamente de un ejercicio de autocrítica, sino también de entender los desafíos que la obra de di Giorgio plantea para el discurso crítico.

“La escritura es también una actuación, un continuo acto. El más profundo, la revelación. Pero me gusta andar en *performances*, recitales, videos. Un poco sería como quitarse el velo de humo y que la faunesa antigua ruja a la vista. Pero aún así prosigue el velo de humo...” (*No develarás el misterio* 55). Di Giorgio no establece delimitaciones o cortes infranqueables en sus diversas interacciones con el mundo. Todas sus intervenciones están saturadas de este carácter performativo y forman parte de su obra: desde sus recitales poéticos hasta sus incursiones breves en el cine. Porque, como admite di Giorgio, “[m]e interpreto a mí misma con mucho gusto” (citado en Garet 58). Este corpus diverso, intrínsecamente imbricado, constantemente pone en escena una imagen de autor e invita a una reflexión profunda acerca del papel de la palabra y del artista en nuestro mundo contemporáneo. Di Giorgio es esa faunesa, es esa poesía que ruge y –al mismo tiempo o de repente (al estilo marosiano)– se esconde tras esa gasa del misterio de la naturaleza.

Otro aspecto que merece ser analizado en detalle es la presencia del texto dramático en la novela *Reina Amelia* de di Giorgio. Especialmente, llama la atención

la presencia de acotaciones entre paréntesis que remedan el discurso teatral y que di Giorgio no utiliza nunca ni en *LPS* ni en el resto de su narrativa erótica. Se trata de un rasgo propio del orbe de Yla: “Señora Samantha Iris dijo: –No vendré más. Es mi quinto señor. Y no debo más. (Los pequeños pies aún desnudos, aún escarceando, piafando, con restos aún de la cópula, como con electricidad)” (81). Otras veces, ni siquiera son necesarios los paréntesis para dar cuenta de dicha injerencia: “Los nombres son pues: Maestras, Honderos, Lavinia, Yla (igual que la ciudad), Organza, Broderick, José, Honga, Sigourney, Santa Elíizabeth, Samantha, Samantha iris, Desireé. Y muchos otros” (9). Además, la novela no se divide en capítulos; solamente se deja espacios en blanco entre cada una de sus partes. Estas secciones no se encuentran concatenadas de manera cohesiva y lógica; por el contrario, se establecen saltos entre ellas, como si hubiesen sido pensadas a modo de escenas. Resta entonces analizar el impacto de dicho género en su obra, muy especialmente en su novela. No solamente desde el plano formal, sino también a nivel temático. ¿Acaso esta puesta en cuestión de los modos de vivir el erotismo en el espacio de la ciudad se vincula con una tradición teatral didáctica y catártica que busca regular la conducta de sus ciudadanos? ¿Es posible identificar algún texto teatral subyacente que pueda enriquecer la interpretación de *Reina Amelia* aquí propuesta? Ya señalamos el evidente diálogo que esta novela establece con *La letra escarlata*; sin embargo, es necesario profundizar en estas relaciones intertextuales. Garet ha llevado a cabo una labor clave en esta dirección al hacer una lista de la mayoría de las obras puestas en escena por el grupo teatral “Decir”, en las cuales di Giorgio participó. Incluso, contamos con el dato de qué papel desempeñó la escritora en cada una de ellas. Por

otra parte, también convendría ahondar en esta tradición de la novela lírica planteada en el capítulo tercero y analizar si existen puntos de contacto en el plano de los procedimientos y técnicas narrativas que permitan tender puentes entre ambas.

Asimismo, la idea de la ciudad de Yla como isla (59) en *Reina Amelia* permite trazar nuevas coordinadas de interpretación para ésta vinculadas con la novela de ciencia ficción. Como señala Williams, esta idea de un espacio apartado y alternativo se re-actualiza con las novelas de ciencia ficción del siglo XX, caracterizadas todas no sólo por su marcado carácter pesimista sino también por reflejar los problemas concretos de la ciudad. Muchas continuaron con la línea de H.G. Wells de imaginar ciudades alternativas en otros sistemas planetarios (341). Ahora bien, desde esta nueva aproximación, las reflexiones en torno al erotismo y la otredad propuestas en *Reina Amelia* se hacen incluso más contundentes y enfatizan (por antítesis) las posibilidades halladas siempre en el espacio de la naturaleza, del campo, de la chacra exploradas en el resto de la producción de di Giorgio. Al indagar en esta línea de la ciencia ficción, se adensa y problematiza la categoría de ciudad en tanto representación clave para la comprensión cabal del proyecto de di Giorgio. En *El milagro incesante*, Garet también insinúa esta conexión:

En lugar del jardín, la chacra, el lugar innominado de los relatos pero que mantenía los rasgos de aquellos, inventa una ciudad distinta, Yla, con leyes propias. La cuestión fue que se alejó del mundo conocido – autoabastecido–, y de él conservó los nombres de los personajes, de casi todos. (Santa Elizabeth es presentada en *Mi vestido se hunde en las bromelias*, Amelia en *Humo* 3). Pero estos personajes pierden su

identidad que era la de la naturaleza. [...] La narración se resiente porque su extensión no está acompañada de una arquitectura, de un devenir o de una simetría consistentes. En las primeras páginas de la novela se tienden líneas de esa ciudad Yla, que recuerda la ciencia ficción de Theodore Sturgeon. (285)

El crítico destaca otro punto que también conviene explorar: la intercomunicación entre libros establecida a partir de los personajes recurrentes. En toda la obra de di Giorgio se repiten personajes, tendiéndose así conexiones interesantes entre *LPS*, la narrativa erótica, su novela y su último poemario *La flor de lis*. Yla aparece en el poema 17 de *Magnolia* como hermana del sujeto lírico. O, Flor de Lis, también es un personaje en el poema 102 de *Clavel y tenebrario*. El nombre Amelia también es una constante a lo largo de todo *LPS* (*LPS* 252; 258; 292; 15/325; 31/410; 509; 533), aparece en *Camino de las pedrerías* (*EGRD* 20/169; 39/197; 58/ 226; 62/238) y, en *Lumínile* (*EGRD* 22/292; 24/293). Luego con este nombre será conocida Reina Amelia (antes Adelina Amelia). El personaje clave de Lavinia de la novela de di Giorgio también se repite en *LPS* (*LPS* 581) y en su narrativa erótica *Misales* (*EGRD* 66). En esta colección de relatos también aparecen Desirée y Santa Elizabeth (*EGRD* 11) y Samantha (*EGRD* 60), todos personajes de su novela de 1999. Incluso, la señora Sigourney –parte de esa constelación femenina de *Reina Amelia*– aparece ya en su escritura erótica de *Camino de las pedrerías* (*EGRD* 9/147). De ninguna manera es nuestra intención en esta breve párrafo agotar todas las conexiones entre los textos de di Giorgio, sino más bien señalar la cohesión y el diálogo de su universo. ¿Cómo se

presentan estos personajes al repetirse de un texto a otro? ¿Qué consecuencias traen aparejadas estos “tránsitos” para la obra total?

Por último, la obra de di Giorgio exige un análisis detallado de la disociación entre intuiciones sensibles y conceptos que tienen su origen en los diversos componentes –en el amplio sentido de la palabra– de ese orbe rural. ¿De qué manera se cristalizan estas representaciones singulares y cuál es su incidencia para la escritura? Los textos de di Giorgio se ponen más allá de los alcances de la razón, exhiben una libertad tan plena y tan absoluta, que desconoce límite alguno. Se contrarían los fundamentos básicos de la razón al plantear este abismo entre las categorías del entendimiento y los datos de la sensibilidad, poniendo a la imaginación a reverberar en formas sorprendidas y originales. ¿Qué implica proponer como núcleo de esa chacra de antaño la libertad por medio siglo?

Esta exaltación de la sensibilidad, este mero darse de las cosas de la vida rural, todavía dista mucho de haber sido agotado por la crítica. Ahondar en este vínculo entre espacio, sensibilidad, subjetividad y experiencia ha sido uno de los senderos transitados en estas páginas. Sin embargo, todavía quedan muchos interrogantes por explorar en este horizonte de análisis: ¿Qué sucede con las demás facultades cuando la racionalidad se niega a ser la última estación del mecanismo sensorial-mental, epistemológico? ¿Cómo se funden recuerdo e imaginación en la práctica escrituraria? ¿Qué tipo de asociaciones subyacen a estas inusitadas imágenes? ¿Cómo se construyen y multiplican estas fabulosas representaciones de seres libro tras libro? ¿Existen simetrías o semejanzas en la forma en que seres y objetos son percibidos en

el campo? ¿De qué manera la escritura de di Giorgio asume el desafío de las premisas rectoras del universo marosiano?

Esta persistencia por re-crear sucesivamente el paisaje rural pone de manifiesto una voluntad comprometida con promover una reflexión profunda acerca de la naturaleza local. En este sentido, también cabría alinear la poética de di Giorgio dentro de la tradición del pensamiento latinoamericano que hace del paisaje, flora y fauna autóctonos el centro de su propuesta estética. Desde los relatos de viajes de los conquistadores españoles hasta los postulados teóricos en torno al problema de la tierra, desde los sublimes escenarios decimonónicos hasta la prolífera y mágica naturaleza del *boom*, la naturaleza latinoamericana ha sido desde siempre un punto de reflexión constante por parte de escritores y teóricos. A su modo, la obra de di Giorgio dialoga con esta tradición y vuelve a colocar al paisaje rural en la mira en tanto determina un tipo de sensibilidad, de experiencia y de subjetividad singular. Más allá de los tomates y las rosas, la chacra de di Giorgio produce un modo de habitar, un modo de ser, un modo de percibir y, por supuesto, un modo de escribir.

Pero, de repente, nos hemos dado cuenta que guardamos un secreto, una obviedad. El tulipán se vuelve tornasolado. Y, que, esa verdad, silenciosa y a gritos se proclama, se procrea en éstos. Estos papeles salvajes revolotean por el aire, pero hemos intentado guardar la mayor fidelidad posible al pacto literario de di Giorgio: hemos contemplado “[e]l mundo, por todas partes, acuciante, encantador” (*LPS* 434).

Notas

¹ Las siglas *LPS* se utilizan para hacer referencia a la compilación poética de *Los papeles salvajes*, que reúne los catorce poemarios de Marosa di Giorgio: *Poemas*

(1953), *Humo* (1955) y *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), *Mesa de esmeralda* (1985), *La falena* (1989), *Membrillo de Lusana* (1989), *Diamelas a Clementina Médici* (2000) como también un poemario póstumo *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici* (2004). Se ha utilizado la edición definitiva de *LPS* de di Giorgio publicada en el año 2008 por Adriana Hidalgo editora y a cargo de Daniel García Helder.

² Al exacerbar la estética modernista hasta sus límites y distanciar al poema de su entorno, Herrera y Reissig escapa a todo condicionamiento utilitario que la sociedad de su época quisiera imponerle: “Frente a lo real objetivo, sus poemas postulan una heterogeneidad radicalizada, como si no tuviesen otro propósito que decir su literariedad; exhiben ostentosamente su carácter fictivo, su condición de objetos verbales, de mecanismos productores de efectos estéticos, de artefactos placenteros” (Surkievich 93).

³ Se trata de los poemas “Mi día” y “El encuentro” hallados por Leonardo Garet en dicho periódico estudiantil y reproducidos en su libro *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio* (2006). En estos poemas es evidente la impronta de poetas como Delmira Agustini y María Eugenia Vez Ferreira.

⁴ *Poemas* (1953) fue publicado por primera vez en edición de autor y sin pie de imprenta, en la ciudad de Salto. *Humo* (1955) es también una edición de autor realizada por la Imprenta Dalton Hnos. SRL., Santa Fe, Argentina. *Druida* (1959) apareció en la colección *Lírica Hispana* número 146, Caracas.

⁵ Garet destaca especialmente el carácter transgresor del segundo texto de esta colección:

La audacia del *Texto II*, su contenido expresado en forma delicada pero inocultable en el título *Dios rozó con sus labios mi frente*, excedió en mucho lo que podía ser aceptado de una joven perteneciente a una pequeña comunidad que confundiría poesía con realidad. El motivo del poema admite dos lecturas: una relación sexual con Jesús que se consuma, nada menos, que en el momento de su resurrección, pudiendo por lo tanto llegar a representarla y una sobrecogedora experiencia de muerte y de resurrección. [...] No alcanzaba para la resolución de esta audacia con la eliminación del *Texto II* –que resentiría la unidad del conjunto– sino que el motivo se retoma en el texto casi prologal *Mi poesía*. Sería *Visiones* el centro del cuestionamiento (213).

⁶ *Historial de las violetas* (1965) apareció por primera vez en el número 21 de *Aquí Poesía*, Montevideo. Esta colección obtuvo el premio del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay. *Magnolia* (1965) fue publicado en el número 266 de la colección de *Lírica Hispana* de Caracas. Este poemario ya había recibido el 1960 el premio en el rubro de “Inéditos” en el concurso del Ministerios de Instrucción Pública. *La guerra de los huertos* (1971) ganó el premio de la Intendencia Municipal de Montevideo en 1972 y apareció únicamente en la primera edición de *LPS* (1971), editada por Arca, junto con *Está en llamas el jardín natal* (1971).

⁷ Esta re-edición de los textos de di Giorgio fue llevada a cabo por Alberto Oreggioni y Wilfredo Penco en la editorial Arca, Montevideo.

Clavel y tenebrario (1979) se publicó por primera vez en Arca, Montevideo. Esta colección incorpora los treinta y dos poemas ya publicados bajo el título de *Gladiolos de luz de luna* (1974) en el número 75 de la colección *Árbol de fuego*, Caracas. *La liebre de marzo* (1981) se publicó en Cal y Canto, Montevideo. Este poemario recibió el premio del Ministerio de Educación y Cultural del Uruguay en el año 1982. Por su parte, tanto *Mesa de esmeralda* (1985) como *La falena* (1987) fueron publicados por primera vez por Arca, Montevideo. *Membrillo de Lusana* (1991) se publicó en el tomo II de la segunda edición de *LPS* (1991), a cargo de Arca, Montevideo. El tomo I de esta segunda edición incluía todos los libros de la primera edición de *LPS* junto con *Clavel y tenebrario* (1979). Los cuatro poemarios restantes conformaron entonces el tomo II de la segunda edición.

⁸ Estos libros fueron re-editados en el año 2008 en el volumen compilatorio titulado *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos (EGRD)* por la editorial El Cuenco de Plata. Conviene también aclarar que *Rosa Mística. Relatos eróticos* (2003) consta de una parte homónima y otra titulada “Lumínile”. En esta edición del 2008 cada una se presenta por separado, pero originalmente constituían una unidad. *Misales. Relatos eróticos* (1993) se publicó por primera vez en la editorial Cal y Canto. Mientras que *Camino de las pedrerías. Relatos eróticos* (1997) fue publicado por la editorial Planeta. *Rosa Mística. Relatos eróticos* (2003) se publica en la editorial Interzona al igual que la novela *Reina Amelia* (1999).

⁹ De acuerdo con Daniel García Helder, este poemario póstumo apareció junto con otros textos inéditos de di Giorgio en el tomo 11 de la Colección de Escritores Salteños, volumen a cargo del crítico y escritor Leonardo Garet. Dicha obra fue publicada por el Centro Comercial e Intendencia de Salto en el año 2006 (García Helder 646).

¹⁰ Las escenas del primer video de quince minutos de duración fueron filmadas en el balneario “Las Brujas”, en la granja de la familia Fernández, en Melilla, en la puerta del antiguo “Sorocabana” y en la vereda del “Palacio Santos”. Mientras que la segunda producción fue grabada en una casona céntrica (Machado, “A escribir he venido al mundo”).

¹¹ Se incluye a continuación la nota al pie de página número 14 de la “Síntesis biográfica de Marosa di Giorgio” a cargo de Daniel García Helder: “*Diadema* fue grabado en mayo de 1994 en el Estudio Naif de Montevideo, y editado en formato cassette en la Serie de la Palabra sello Ayuí-Tacuabé, que lo reeditó en 2005” (662). Este recital había sido denominado originalmente “El Lobo”, luego di Giorgio decidió cambiarle el nombre a “Diadema”.

¹² Jazmín Lacoste se refiere a Poupèe como si fuera tía; sin embargo, se trata de la prima de Marosa y de Nidia.

¹³ En *El campo y la ciudad* (1973), Williams justamente plantea cómo la casa solariega inglesa del siglo XVII en algunos casos se representa en tanto isla de la plenitud que ofrece refugio contra la crisis rural de Inglaterra de esa época. Mientras que, por otra parte, también se convierte en la isla de la caridad o –en términos más generales– de la moralidad, a los fines de diferenciarse de las demás casas solariegas

construidas a partir del sufrimiento y la explotación humana (56). La imagen de la isla es así recurrente en tanto uno de los modos de pensar el espacio rural por los escritores ingleses.

¹⁴ Este pasaje forma parte de “Señales mías” que funciona a modo de prólogo a la primera edición de *Druida* (1959) publicada en Caracas. Este texto había sido eliminado cuando se publicó la primera compilación poética de *Los papeles salvajes* en 1971. Y, desde entonces, jamás se reprodujo hasta la última re-edición de *Los papeles salvajes* del año 2008.

¹⁵ La descripción de esta última ciudad (*LPS* 266) con sus vacas y caballos que crecen y se desarrollan al pie de la casa –como si estuviesen atados– guarda muchos puntos en común con la presentación de la ciudad de Yla en *Reina Amelia*: “En las puertas había animales atados con piolines; a ratos, se iban lejos por las calles libérrimas, y a un tirón del amo encontraban, enredándose y desenredándose, su camino de retorno (8).

¹⁶ Incluyo a continuación los datos de los censos más recientes proporcionados por el “Instituto Nacional de Estadística de la República Oriental del Uruguay”: a) censo de 1963 Montevideo con 1.202.757 y Salto 58.316 habitantes, b) censo de 1975 Montevideo con 1.237.227 y Salto con 73.897 habitantes, c) censo de 1985 Montevideo presentaba 1.311.976 y Salto 80.823 habitantes y d) censo de 1996 Montevideo contaba con 1.344.839 habitantes y Salto con 93.117. A la ciudad de Salto le sigue luego Paysandú. Esta información ha sido obtenida en la página de internet del “Instituto Nacional de Estadística de la República Oriental del Uruguay” donde figuran los datos de los censos más recientes: www.ine.gub.uy.

¹⁷ Se trata de la sucursal en la ciudad de Montevideo por la localización especificada.

¹⁸ Charles Baudelaire elige a Constantin Guy como artista representativo de los tiempos modernos. El propósito de dicho ensayo es caracterizar el cuadro de costumbres del presente en tanto ejemplo de esa belleza particular, de la circunstancias del presente, que el poeta francés se esfuerza por delinear. Al hacerlo, Baudelaire no solamente ofrece una descripción del tipo de artista que Guy es y de su obra, sino también de esa modernidad recientemente alcanzada.

¹⁹ Este poema en prosa fue escrito en 1865, pero fue rechazado por la prensa. Recién fue publicado después de la muerte de Baudelaire. (Berman 155)

²⁰ Todas las traducciones de las citas de Berman son mías.

²¹ La traducción de la cita de Buck-Morris es mía.

²² En su ensayo “El pañuelo” (1932) ya había Benjamin incursionado en otras dos posibles razones por las cuales la narración estaba en vías de desaparición. Por un lado, la ausencia de aburrimiento en la vida de las personas (658) Y, por otra parte, la cesación de actividades tradicionalmente asociadas con el arte de narrar como tejer, hacer girar el hilo, raspar, que se llevaban a cabo mientras se escuchaba una historia.

²³ Este pasaje es una repetición casi literal de aquel que figura en su ensayo “Experiencia y pobreza” (1933). Sin embargo, en este ensayo de 1933, Benjamin manifiesta una actitud positiva frente a esta pobreza de la experiencia humana, pensándola en tanto un nuevo tipo de barbarismo que fuerza al sujeto a comenzar de nuevo, a forjar un proyecto de cero, sin mirar a los costados (732).

²⁴ Todas las traducciones de las citas de Armstrong son mías.

²⁵ Preferimos dejar el término “*thrill*” en inglés dado que “emocionar” no logra traducir el significado cabal de esta palabra.

²⁶ Por ejemplo, las formulaciones de Edwin Morris en *A Practical Treatise on Shock* (1867) contemplan estos dos posibles desencadenantes. Para 1866 la polémica se intensifica con las publicaciones de John Eric Erichsen quien afirmaba que los accidentes ferroviarios podían producir un nuevo tipo de concusión de la espina acompañada de síntomas histéricos; sin embargo, las críticas no tardaron en surgir al tratarse de un diagnóstico sin lesión observable (Armstrong 61). El trabajo de Erichsen propone dicha patología como resultante de los nuevos avances tecnológicos alcanzados y los incrementos notorios en la velocidad. Por otro lado, cabe mencionar *War Neuroses and Shell-Shock* (1919) de Frederick Mott en el cual el *shock* es planteado en función del procesamiento de velocidades y no como resultante de una herida (Armstrong 62). Esta línea de investigación se vincula con el trabajo del doctor estadounidense George M. Beard acerca de la neurastenia llevado a cabo desde finales de la década de 1860. Latente a estos estudios hay una concepción del cuerpo como sistema nervioso eléctrico que solamente puede lidiar con una cantidad limitada de estímulos provenientes del exterior. Por eso, para Beard el efecto de *shock* era provocado por la tecnología rápida (tranvía, teléfono, tren, telégrafo) empleada en la vida cotidiana en los Estados Unidos (Armstrong 62).

Ahora bien, son las formulaciones de Herbert Page planteadas en *Injuries to the Spine and Spinal Cord* (1883) las que seguramente impulsaron los futuros trabajos de Charcot y, por ende, influyeron también la teoría freudiana. De acuerdo con Page, los síntomas ligados con la espina “ferroviaria” son más bien desórdenes neuro-

miméticos latentes en el individuo, incluyendo la neurastenia y la histeria, que se reactivan o disparan a causa de un accidente ferroviario y no al revés.

Por su parte, Sigmund Freud en “Más allá del principio del placer” (1920) se distancia de la teoría clásica del *shock* para, en cambio, plantear su concepto del trauma. “Freud puede entonces ser representado ‘salvando’ la noción de trauma del paradigma materialista e históricamente específico de la neurastenia, con sus sujeciones a lo ‘actual’, a lo ‘cotidiano’” (Armstrong 64). Inspirado en sus observaciones respecto de los heridos y sobrevivientes de la Primera Guerra Mundial, Freud llega a la conclusión de que la neurosis traumática se relaciona con problemáticas inauguradas por el psicoanálisis como: la pérdida de la madre como objeto, la pérdida del pene, la pérdida del amor super-yoico, etc (Armstrong 63). Sin embargo, en los planteos de Freud todavía subyacen las marcas de la teoría del shock clásica cuando piensa al organismo como una vesícula viva rodeada de una membrana protectora en *Más allá del principio de placer*. Por ende, el trauma es entonces una ruptura mayor en dicha barrera de defensa (Armstrong 65). Asimismo, Freud circunscribe el dominio de la experiencia a la conciencia dado que a ésta le compete procesar y defenderse contra la embestida de estímulos provenientes del exterior. De allí que la conciencia exista en el tiempo. Mientras que esta memoria de la huella traumática impacta en el inconsciente; es decir, ya fuera del tiempo.

²⁷ Este personaje Elveta aparecerá luego en su novela *Reina Amelia* como una posible candidata a ser reina. Sin embargo, su inutilidad le impide ejercer el mando y, en consecuencia, retorna después a la capital del país.

²⁸ A continuación se incluyen otros casos donde di Giorgio recurre a esta técnica de encubrimiento del espacio urbano a través del uso de los puntos suspensivos:

Y después...seguiría por el camino de oeste a norte, entre las casas de... (*LPS 6/48*)

Le parecía estar mirando algunas de las estampas adoradas en su niñez, una postal de Año Nuevo. –Dígame usted su nombre Ethel Morris, que alguien iba a clamar: –Allí va la reina Lavanda II... Doña Paloma de... Santa manzana de... (*LPS 14/86*)

Recuerdo bien el ambiente, la cena espumosa y florida, los vestidos de las niñas como limoneros con flores, y a mi padre que contaba historias de lobos; de cuando él cazaba lobos al norte de la ciudad de... (*LPS 16/1117*)

²⁹ Incluyo a continuación otros pasajes de la obra de di Giorgio donde se plantea esta doble valencia antitética:

- a) “Y en el horizonte había gritos de júbilo y pelea, ¿qué era?” (*LPS 31/359*).
- b) “Lejos, hay un rumor de bailes; en los más lejanos horizontes hay un rumor de baile y de pelea” (*LPS 36/362*).
- c) “Del horizonte venía un rumor de cántico y peleas” (*LPS 559*).

³⁰ Este grupo de ciudades se complementa también con referencia a países o regiones que traen a colación el mundo exterior, rompiendo así el estrecho confinamiento característico de *LPS*. Algunas de estas referencias son, por ejemplo, el Mar Negro (*LPS 7/185*), Lituania (*LPS 30/194; 56/423*), el Sur (*LPS 63/211; 261*), Germania (*LPS 69/214*), los Alpes (*LPS 456*), India (*LPS 56/423*), el valle del Cauca

colombiano (*LPS* 449), Italia (*LPS* 524; 651), Bangladesh (*LPS* 579; 621) y China (*LPS* 627).

³¹ Este pasaje reproducido en el *Diario de Poesía* forma parte de una entrevista realizada por Wilfredo Penco a la escritora y publicada en *El País Cultural*, número 28, viernes 28 de abril de 1990 (Garet 35 y 10).

³² En la entrevista de Mario Delgado Aparain titulada “Una fantástica batalla agraria” (1988), di Giorgio ratifica su postura al afirmar: “Pero, pensándolo bien, todos los libros son un trabajo solo... Un trabajo que se va al fondo de la tierra, como los topos” (di Giorgio, *No develarás el misterio* 47).

³³ En la obra de di Giorgio, la categoría del *shock* no se ajusta a la definición propuesta por los artistas vanguardistas ni por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974):

La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a la partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra. Tal negación de sentido produce un *shock* en el receptor. Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores (146).

³⁴ En esta entrevista, di Giorgio reconoce que los textos de T.S. Eliot y Cesare Pavese también constituyen obras totales resultantes de una misma mirada sobre las cosas.

³⁵ La adjetivación pertenece a la terminología utilizada por Sigmund Freud en su ensayo “Lo ominoso” (1919). En dicho texto, Freud señala cómo el adjetivo “*heimlich*” tiene una doble valencia semántica. Por un lado, designa lo familiar, lo doméstico, lo confiable; sin embargo, por otro, también se emplea para hacer referencia a aquello oculto, clandestino. Este segundo significado del adjetivo coincide justamente con su opuesto, “*unheimlich*”, donde el prefijo “*un*” se traduce como aquello que provoca horror angustioso. “Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*” (Freud 224). Todo el análisis lingüístico emprendido en la primera parte de su ensayo viene a ratificar la definición de “*unheimlich*” propuesta en su ensayo.

³⁶ Esta es la terminología de di Giorgio, no mía.

³⁷ Todas las traducciones de las citas de Burke son mías.

³⁸ A los fines de respetar las últimas modificaciones a la obra de di Giorgio presentes en la compilación de su narrativa erótica *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos* (2008), se consideran *Rosa Mística* (2003) y *Lumínile* (2003) como dos obras por separadas. En su publicación primera, cada uno de estos dos títulos era un texto de la colección también denominada *Rosa Mística. Relatos eróticos* (2003). Asimismo, para esta sección de narrativa erótica trabajaremos con el volumen compilatorio del 2008 *EGRD* y, por supuesto, la única edición disponible de la novela *Reina Amelia*.

³⁹ Es importante recordar que esta obra presenta tanto al principio como al final un conjunto de poemas, ya publicados y pertenecientes a *LPS*, cuyo punto en común es

el personaje de Mario. En este caso, estoy se hace referencia al primer poema – propiamente dicho– de esta colección.

⁴⁰ La concepción totalitaria que di Giorgio tiene de su producción es evidente en la “Nota editorial” a *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas* (2008) de Edgardo Russo:

En nuestro primer encuentro, Marosa me confió la copia anillada de un manuscrito de más de 700 páginas, con el título general de *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas*, que incluía “Reina Amelia”, los relatos breves de “El Gran Ratón” y el texto decididamente más extremo e inclasificable del conjunto, “Rosa mística”. La letra prolija e infantil, y las páginas prácticamente sin correcciones, atemperaban muy poco el desaforado universo de un material que trabajaba en los límites de lo decible.

Luego de leer el material, consideré que “Reina Amelia” podía aislarse del resto y publicarse como novela. Se lo propuse en nuestro segundo encuentro, en el Bar Británico de San Telmo, en ocasión de una nueva visita suya a Buenos Aires [...].

A finales de 2002 pasé a dirigir la editorial Interzona, y una de las primeras decisiones fue publicar allí los relatos de “El Gran Ratón” y “Rosa Mística”. Marosa agregó 6 relatos nuevos, numerados del 35 al 40, y modificó el título de “El Gran Ratón” por “Lumínile”. “Creo que debería ir LUMÍNILE. Aunque esté con mayúscula en el título, igual con acento, porque si no, queda bobo”, me dice en una carta. El

libro se publicó con el título general de *Rosa Mística*, en marzo de 2003. (EGRD 6)

⁴¹ “La ‘aparente antífrasis’ (Rodó) [del título] venía respaldada, vía Mallarme (‘Prose pour Des Esseintes’) por la tradición evocada en la peculiar erudición de Remy de Gourmont (*Le latin mystique*) de familiarizar con el ámbito profano la terminología religiosa” (Zubaleta 21). Por otra parte, también merece tenerse en cuenta el vínculo con Joris-Karl Huysmans.

⁴² Varias secciones de este artículo han aparecido previamente en su trabajo titulado “Las nupcias exquisitas y el collage onírico” (1997). Para Bravo, este tópico de la devoración es característico del género al cual pertenece *LPS* de di Giorgio; esto es, lo maravilloso negro. De acuerdo con el crítico, este motivo es de gran importancia también para la estética romántica y surrealista.

Bravo rechaza la caracterización de Rama de “apólogos fantásticos” y retoma, en cambio, la categoría de lo maravilloso negro propuesta por Roger Caillois a los fines de analizar *Camino de las pedreras. Relatos eróticos* (1997). De acuerdo con Bravo, los textos de di Giorgio no pueden calificarse de apólogos dado que “[...] lejos de remitir a un referente moral, se instalan o fugan hacia un territorio que anula todo juicio moral”. Y, por otra parte, para Bravo tampoco se trata de textos fantásticos porque el problema no se debate entre el mundo de lo real y de lo posible. Por eso, Bravo opta por esta categoría de lo maravilloso negro, que resulta de la intersección de lo feérico y lo fantástico: “En esa subcategoría del género –donde transitan sin ataduras lo horrible, lo exótico–erótico y lo sobrenatural– las figuras mitológicas (el Diablo, Dios, los ángeles, las santas) no son fantásticas por sí mismas

sino porque encarnan con plenitud pagana, lo salvaje y sus instintos. 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” (“Lecturas herme(néu)ticas del códice ‘Los papeles salvajes’”). Desde la perspectiva de Bravo, esta estética de lo maravilloso negro permite filiar su obra con *Los cantos de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont o Isidore Ducase, como también con la pintura de Marc Chagall y la novela *Une Semaine de bonté, ou les Sept éléments capitaux* (1934) de Max Ernst. Asimismo, señala también vínculos con la obra medieval del alemán Hieronymus Bosch, especialmente con el cuadro “El jardín de las delicias”.

⁴³ La clave de la cuestión radica en un comentario del sujeto poético quien afirma: “El niño Marcos vino a echar las rosas a mis pies” (*LPS* 2/19).

⁴⁴ Cabe tener en cuenta que la descripción de la ciudad de Yla de la novela *Reina Amelia* guarda puntos de contacto con la idea de la isla: “[...] Yla, una ciudad cuyo origen era inextricable, unida por un leve junco al resto del país, [...]” (59).

⁴⁵ Tomando como punto de referencia una entrevista a Nidia, la hermana de Marosa, Bravo propone que Mario o el Puma (como se lo designa a veces en sus poemas) es el hombre de quien di Giorgio estuvo enamorada cuando joven. *La flor de lis* no sólo es el libro con el cual di Giorgio se despide sino también ahí delinea su historia de amor fundiendo lo ficcional y lo biográfico: “Nidia, cauta pero firme, me confirmó que se trata del hombre de quien Marosa estuvo enamorada desde su juventud. Oriundo de Salto, muy buen mozo en aquellos tiempos –según dijo–, a Mario se lo solía ver en

los Cafés y en el Casino de la ciudad salteña. Y un dato más: Marosa lo apodaba “el puma” (“Lecturas herme(néu)ticas del código ‘Los papeles salvajes’”).

⁴⁶ Se distinguen del cuerpo de textos pertenecientes a *La flor de lis* gracias al uso de las itálicas.

⁴⁷ Ya en este texto aparecen mencionados personajes de la novela *Reina Amelia* (1999) como la señora Desirée y la señora Elizabeth. Por otra parte, la separación de ambas secciones a través de la palabra “Fin” vuelve a repetirse en dicha novela con el comentario a pie de página acerca del destino final sagrado de Desirée.

⁴⁸ En la compilación de entrevistas *No develarás el misterio. Entrevista 1073-2004*, di Giorgio se distancia de la literatura femenina y feminista en varias oportunidades. Ver páginas 87, 98 y 154.

⁴⁹ De acuerdo con Vargas Llosa, esto se debe a que el orbe configurado por Bataille corresponde al del sueño y no al mundo histórico.

⁵⁰ Con esta cita del capítulo “¿CÓMO HACERSE UN CUERPO SIN ÓRGANOS?” no intentamos plantear que la representación del cuerpo en la narrativa de di Giorgio se ajusta a la categoría de Cuerpo sin Órgano propuesta por Deleuze y Guattari. Solamente interesa señalar cómo para di Giorgio el cuerpo femenino es recorrido incesantemente por la escritura para presentarlo en tanto tránsito de impulsos irrefrenables, de flujos, de entidades extrañas, etc.

⁵¹ De acuerdo con Echavarren, di Giorgio hereda este deseo feroz y desconocedor de límite alguno de la obra de Lautréamont (“Marosa di Giorgio: devenir intenso” 7).

⁵² Vale traer a colación las reflexiones de Barthes acerca de cómo afecta el rumor a los amantes en una relación:

Las habladurías reducen al otro, a *él/ella*, y esta reducción me es insoportable. El otro no es para mí, ni *él* ni *ella*; no tiene más que su propio nombre, su nombre propio. El pronombre de tercera persona es un pronombre pobre: es el pronombre de la no-persona, ausenta, nula. Cuando comprueba que el discurso ordinario se adueña de mi otro y me lo devuelve bajo las especies exangües de un sustantivo universal, aplicado a todas las cosas que no están ahí, es como si lo viera muerto, reducido, colocado en una urna en el muro del gran mausoleo del lenguaje. Para mí, el otro no podría ser un *referente*: tú no es jamás sino tú, yo no quiero que el Otro hable de ti. (150, énfasis del autor).

⁵³ Roberto Echavarren utiliza esta categoría cuando piensa el vínculo entre Desirée y la reina Amelia: “Una prohíbe y controla, la otra experimenta subrepticia, con vaivenes cómicos o terroríficos, un goce libidinoso” (“Marosa di Giorgio: devenir intenso” 21). Creemos, más bien, que dicha categoría puede aplicarse a la dupla Desirée y Lavinia.

⁵⁴ El nombre “Desirée” es una versión modificada del nombre francés “Désirée”. A pesar de la ausencia del primer acento, la proximidad de las dos palabras es innegable.

⁵⁵ Tanto el padre de Desirée, Celiar Azucena, como su tío Lilian José “[e]ran cabreros, eran fauneros, miraban todo el tiempo lo que hacían sus cabras atadas, y lo repetían –apenas realzado–, con sus señoras maltrechas por el hambre, y estrechas también, por lo mismo” (83).

⁵⁶ En “Estrategias de género ante la globalización de la cultura: *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio”, María José Bruña Bragado reflexiona acerca de esta novela a la luz del feminismo y de la teoría *queer*:

El placer sería una experiencia irreductible del lenguaje, y en cierto sentido, una vía de escape a lo ideológico. En este sentido pueden entenderse las historias de Marosa di Giorgio que quieren escapar las convenciones sociales, además de denunciar sutilmente la opresión histórica de la mujer –la caza de brujas, la maternidad o la religión como mecanismo de control, etc...–. La muerte de placer en *Reina Amelia* convierte a las mujeres en heroínas que combaten toda una tradición de textos y costumbres patriarcales y Marosa trataría de despertar de esta manera la conciencia aletargada de esas ‘bellas durmientes que ni siquiera recuerdan haber sido dormidas’, en palabras de la feminista francesa Hélène Cixous. (119)

⁵⁷ Muchas veces, el universo de Yla pareciera constituirse a partir de un cruce de reinos, por ejemplo, se hace referencia a Desirée no sólo como joven señora sino también en tanto pájaro muerto (32), liebre (41) y gallina (72).

⁵⁸ Santa Elizabeth termina desapareciendo tras su boda sin haberse consumado el matrimonio. La única aproximación entre el oficial y su esposa es cuando éste le acerca un plato de carne cocida, seca y ella al mirarla la hace sangrar, dos veces. “Santa Elizabeth parecía ya no estar en la tierra” (101). O, como reflexiona en soledad Type: “Procedí con tino –se decía–, con buen pulso. No sé qué pasó. Señora Santa Elizabeth al parecer, se ve, enloqueció” (149).

⁵⁹ Los casos trágicos recordados por Lavinia no son los únicos planteados en esta novela. *Reina Amelia* también desarrolla la historia de Samantha Iris, la eterna prometida del señor Broderick, quien no sólo es engañada por éste, sino también lo engaña con otros personajes que se le cruzan por el camino. Después de casarse con Broderick y tener dos hijos juntos, el esposo recibe una carta de Type donde da cuenta detallada de las andanzas de Samantha Iris. Cuando Broderick la enfrenta con esta información, ella muere instantáneamente.

O la historia de la señora Honga quien se casa con José, viudo de la señora Sigourney, y tienen decenas de hijos juntos. O, incluso, las primas hermanas Yla y Organza quienes parten de la ciudad para morir como resultado de una malva viva que se aplicaron a su cuerpo. Y, por último, la señora Samantha quien confiesa haber tenido al menos seis amadores, entre ellos Broderick, y se casa con Grial. La pareja termina ahogándose, resultado del accionar de las fuerzas ocultas.

⁶⁰ Cuando Manlio le asegura a Lavinia que le ha llegado su hora, el narrador afirma: “Señora Lavinia oyó como si una paloma cayese baleada desde los cielos” (50). ¿Acaso esta paloma Lavinia/sujeto poético que logra esquivar entonces el balazo se arrepiente y decide llevar el mensaje que lo espera ahora a Manlio/Mario? Porque, en definitiva, en el momento preciso en que Lavinia le pregunta a Manlio si contará acerca del encuentro íntimo –que supuestamente va a acaecer– y éste dice que no, el narrador afirma: “Acaso supo vagamente en ese instante que nada iría a suceder jamás” (50). La espera de Manlio/Mario es una espera infructuosa, eterna, y eso lo sabe tanto Lavinia como el sujeto poético desde el mismísimo instante en que se

abocan a eso. Es la espera de una ausencia que se reconoce como ausencia desde el principio.

⁶¹ Se ha respetado la ortografía original de la edición consultada.

⁶² Se ha respetado la ortografía original de la edición consultada.

⁶³ Hamed también señala cómo “[e]l viaje hacia el territorio ‘anaranjado’ [de la infancia o la memoria] no parece tener retorno. Cuando di Giorgio cruza el espejo, queda implicada en una perpetua cacería, donde el sujeto deviene insatisfactoriamente diferentes animales. Deviene –no es– liebre, para luego buscar otra mutación, para eclipsarse, reconstruyendo indefinidamente ese bestiario de ‘inocencias’” (85).

⁶⁴ La traducción de la cita de Hunt es mía.

⁶⁵ Esta cuestión de la máscara está presente en el poemario *Mascarilla y trébol* (1938) de Alfonsina Storni.

⁶⁶ La traducción de la cita de Kant es mía.

⁶⁷ La traducción de la cita de Barkan es mía.

⁶⁸ La traducción de la cita de Barkan es mía.

⁶⁹ De esta manera, el poema de Ovidio pareciera poner entre signos de preguntas las aspiraciones políticas imperiales de Roma de dominio por los siglos de los siglos.

⁷⁰ La traducción de la cita de Berman es mía.

⁷¹ La traducción de la cita de Berman es mía.

⁷² La traducción de la cita de Berman es mía.

⁷³ La primera edición de *Mesa de esmeralda*, publicada en Arca, lleva esta inscripción que luego será erradicada de ediciones posteriores. Garet señala cómo esta inclinación

de di Giorgio por el saber oculto pudo haberse visto enriquecida por el hecho de que su vuelo Eugenio Médici formó parte de la Masonería de Salto (91).

⁷⁴ Este tratado incompleto y fragmentario se publicó por primera vez en ruso en el año 1986. Se traduce al inglés en 1993, al italiano en 1995 y al español en 1997.

⁷⁵ La traducción de la cita de Agamben es mía.

⁷⁶ La traducción de la cita de Ricœur es mía.

⁷⁷ La traducción de la cita de Beajour es mía.

⁷⁸ La traducción de la cita de Miller es mía.

Obras citadas

- AA. VV. *Diario de Poesía. Dossier Marosa*. Nro.34 (1995): 13-23. Impreso.
- Achugar, Hugo. “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio.” *Hispanamérica* 2005 Agosto 34 (101): 105-10. Impreso.
- . “¿*Comme il faut* ? Sobre lo raro y sus múltiples puertas.” *Cahiers de LI.RI.CO 5* (2010): 17-28. Web. 19 marzo 2013.
- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrman y Ed. Alicia Viana Catalán. Barcelona: Ediciones Áltera, 2005. Impreso.
- . *Infancy and History: The Destruction of Experience*. London: Verso, 1993. Impreso.
- . *Idea of Prose*. Albany: State University of New York Press, 1995. Impreso.
- Agustini, Delmira. *Poesía completas*. Ed. Alberto Zum Felde. Buenos Aires: Editorial Losada, 2da. edición, 1955. Impreso.
- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940. Impreso.
- Armstrong, Tim. “Two Types of Shock in Modernity.” *Critical Quarterly* 42.1 (2000): 60-73. *JSTOR*. 19 de marzo 2013.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Ed. Iris Zavala y Augusto Ponzio, trad. de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos, 1997. Impreso.
- . *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. Ed. y trad. de Tatiana Bubnova.

- México: Taurus, 2000. Impreso.
- Barkan, Leonard. *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*.
New Haven: Yale University Press, 1986. Impreso.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Vol I y II. Montevideo:
Ediciones de la Banda Oriental, 1989. Impreso.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina.
México: Siglo Veintiuno editores, 1984. Impreso.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Buenos
Aires: Tusquets Editores, 2010. Impreso.
- . *Historia del ojo*. Trad. Antonio Escohotado. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.
- . *Madame Edwarda seguido de El muerto*. Trad. Antonio Escohotado y Eusebio
Fontalba. Barcelona: Tusquets, 1988. Impreso.
- Baudelaire, Charles. "El pintor de la vida moderna." Web. 18 de marzo 2013.
- . *Pequeños poemas en prosa*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1944.
Impreso.
- Beaujour, Michel. "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French
Prose Poem." *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. Mary Ann
Caws and Hermine Riffaterre (ed.). New York: Columbia University Press,
1983. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El Narrador*. Web. 18 de marzo 2013.
- . "Experience and Poverty." *Selected Writings*. Ed. Marcus Bullock, Michael
Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass: Belknap Press,
1996. Impreso.

- . "The Hankerchief." *Selected Writings*. Ed. Marcus Bullock, Michael Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1999. Impreso.
- . "The Return of the Flâneur." *Selected Writings*. Ed. Marcus Bullock, Michael Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Cambridge, Mass: Belknap Press, 1999. Impreso.
- . "Sobre algunos temas en Baudelaire." *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1993. 121-171. Impreso.
- Berman, Marshall. "Baudelaire: modernism in the streets." *All That is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982. 131-171. Impreso.
- Berman, Morris. *The Reenchantment of the World*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. Impreso.
- Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959. Impreso.
- Benvenuto, Luis C. *Uruguay hoy*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 1971. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1974. Impreso.
- . *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992. Impreso.
- . *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila, 1969. Impreso.
- Blixen, Carina. "Variaciones sobre lo raro." *Cahiers de LI.RI.CO 5 (2010)*: 55-72. Web. 19 marzo 2013.
- Blumenberg, Hans. *El mito y el concepto de realidad*. Trad. Carlota Rubies.

- Barcelona: Herder, 2004. Impreso.
- Bozal, Valeriano. "Edmund Burke." *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Vol. 1. Madrid: Visor: 1996. 53-57. Impreso.
- Bouret, Daniela y Gustavo Remedi. *Escenas de la vida cotidiana: el nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Banda Oriental, 2009. Impreso.
- Bravo, Luis. "Marosa di Giorgio: don y ritual." *Agulha. Revista de Cultura*. nro 4/5 (noviembre de 2000). Web. 18 de marzo 2013.
- . "Lecturas herme(néu)ticas del código 'Los papeles salvajes'." *Marosa di Giorgio. Sitio oficial*. Web. 18 de marzo 2013.
- Bruña Bragado, María José. "Estrategias de género ante la globalización de la cultura: *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio." *Alba de América. Revista literaria* 26 (2007): 117-125. Impreso.
- Bubnova, "El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín." *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* nro. 15-16, enero-diciembre (1997): 259-273. Impreso.
- . "Prólogo." *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. Mijaíl Bajtín. México: Taurus, 2000. Impreso.
- Buck-Morrs, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October* 62 (1992): 3-41. *JSTOR*. Impreso. Web. 18 de marzo.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. Impreso.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime*

- and Beautiful*. New York: Garland Pub, 1971. Impreso.
- Caetano, Gerardo. "Del primer batllismo al terrismo: crisis simbólica y reconstrucción del imaginario colectivo." *Tierra en llamas. América Latina en los años 1930*. Waldo Ansaldi. La Plata: Editorial Al margen, 2003. 105-133. Impreso.
- y Adolfo Garcé. "Ideas, política y nación en el Uruguay del siglo XX." *Ideas en el siglo: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Coord. Oscar Terán. Argentina: Fundación OSDE, 2004. 309-422. Impreso.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela, 2002. Impreso.
- . "Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández." *Novelas y cuentos*. Felisberto Hernández y Ed. José Pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. 3-5. Impreso.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- Cardoso, Ciro Flamarion y Héctor Pérez Brignoli. "La transición al capitalismo periférico." *Historia económica de América Latina*. Tomo II. Barcelona: Crítica, 1984. Impreso.
- Certeau, Michel de. "Andares de la ciudad." *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Ed. Luce Giard y trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Hispanoamericana, 2000. 103-123. Impreso.
- . "Relatos de espacio." *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Ed. Luce Giard y trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Hispanoamericana,

- 2000.127-142. Impreso.
- Corona Martínez, Laura. “La narración digresiva: las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos”. *Cahiers de LI.RI.CO 5 (2010): 111-123*. Web. 19 marzo 2013.
- Courtoisie, Rafael. “Marosa y el ángel de todos los sexos.” *Marosa di Giorgio. Sitio oficial*. Web. 18 de marzo 2013.
- Cruz, Francisco. “Estética de lo sublime.” *Analecta: revista de humanidades 1 (2006): 135-142*. Impreso.
- Darío, Rubén. *Obras poéticas completas*. Buenos Aires: El Ateneo, 1953. Impreso.
- Delbene, Lucía. “Marosa di Giorgio: mundos, mito y lenguaje.” *Henciclopedia*. Web. 18 de marzo 2013.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Impreso.
- . *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2008.
- y Félix Guatarri. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2010. Impreso.
- Di Giorgio, Marosa. Contratapa. *Hay una Esfinge de humo en el fonde de las cosas*. Horacio Mayer. Montevideo: Ediciones Aldebarán, 1999. Impreso.
- . *No develarás el misterio: entrevistas 1973-2004*. Comp. Nidia di Giorgio, Ed. Osvaldo Aguirre y Edgardo Russo. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010. Impreso.
- . “Prólogo.” *El silencio de las uvas*. Luis Gadea. Montevideo: Ediciones Ideas, 2003. Impreso.
- Echavarren, Roberto. “Barroco y neobarroco: los nuevos poetas.” *A palabra poética*

- na América Latina. Avaliação de uma Geração.* Horacio Costa (org.). Sao Paulo: Memorial, 1992. 143-157. Impreso.
- . “Marosa di Giorgio.” *Medusario. Muestra de poesía rioplatense.* José Kozer y Seframí Jacobo. México: FCE, 1996. 178-179. Impreso.
- . “Marosa di Giorgio: devenir intenso”. Buenos Aires: Lapzus, 2005. Impreso.
- . “Prólogo”. *Misales. Relatos eróticos.* Marosa di Giorgio. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2005. 5-9. Impreso.
- . “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay.” *Revista Iberoamericana* vol. LVIII 160-161 julio/diciembre (1992): 1103-1115. Impreso.
- Espina, Eduardo. “Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de ‘La torre de las esfinges’.” *Revista Iberoamericana* 55.146-147 (Jan. 1989): 451-456. Impreso.
- . “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia.” *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica.* Ed. Dieter Reichardt, Carlos García y Dirk Eifler. Frankfurt: Vervuert, 2004. 415-426. Impreso.
- Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica: del Modernismo a la Vanguardia. Estudio crítico y antología.* Madrid: Hiperión, 1994. Impreso.
- Ferreiro, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús. (Poemas con olor a nafta).* Ed. Pablo Rocca. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad.* Vol I, II y III. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 2006. Impreso.

- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas*. Volumen XVII. Trad. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976. Impreso.
- Galemire, Julia. "Marosa: 'Lo que yo digo es claro como la luz del día y misterioso como la noche'." *La Onda Digital*. Web. 18 de marzo 2013.
- García Canclini. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. Impreso.
- García Hendler, Daniel. "Síntesis biográfica de Marosa di Giorgio." *Los papeles salvajes*. Marosa di Giorgio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. Impreso.
- Garet, Leonardo. *El milagro incesante: vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Ediciones Aldebarán, 2006. Impreso.
- Ginzburg, Carlo. "Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario." *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Trad. Alberto Clavería. Barcelona: Ediciones Península, 2000. 15-39. Impreso.
- Gomensoro, Rafael. *Uno solo y dos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997. Impreso.
- Gorelik, Adrián. "Ciudad." *Términos críticos de sociología de la cultura*. Comp. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Buenos Aires: Paidós, 2002. 12-21. Impreso.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Vol I y II. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.
- Hamed, Amir. *Orientales: Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*. Montevideo:

- Editorial Graffiti, 1996. Impreso.
- Hatzelfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Editorial Gredos, 1968. Impreso.
- Hawthorne, Nathaniel. *La letra escarlata*. Mexico, D.F: Ed. Cumbre, S.A, 1958. Impreso.
- Hernández, Felisberto. *Novelas y cuentos*. Ed. José Pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Impreso.
- Herrera y Reissig, Julio. “Las torres de las esfinges. (Psicologación morbo-anteísta).” 1909. *Obras completas*. Ed. Idea Vilariño. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. 27-38. Impreso.
- Hiernaux, Daniel. “Repensar la ciudad: la dimensión ontológica de lo urbano.” *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* 4. IV. 2 (diciembre 2006):7-17.
- Hunt, Patrick. *Poetry in the Song of Songs: A Literary Analysis*. New York: Peter Lang, 2008. Impreso.
- Jay, Martin. *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press, 2005. Impreso.
- Jennings, Michael W. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. Impreso.
- Jiménez, José. *Cuerpo y tiempo: la imagen de la metamorfosis*. Ensayos / Destino, 14. Barcelona: Destino, 1993. Impreso.
- Juan, de la Cruz. San Juan de la Cruz: Obra completa. Ed. Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial. 1996. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Ed. Paul Guyer, and Allen W. Wood.

- Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Impreso.
- La Motte-Fouqué, Friedrich Heinrich Karl. *Undine and Other Stories*. World's classics, 408. Impreso.
- Lefebvre, Henri. *De lo rural a lo urbano*. Comp. Mario Gaviria. Trad. Javier González-Pueyo. Barcelona: Ediciones Península, 1971. Impreso.
- . *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991. Impreso.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1985. Impreso.
- Litvan, Valentina y Javier Uriarte. "Raros uruguayos, nuevas miradas." *Cahiers de LLRI.CO 5 (2010): 11-14*. Web. 19 marzo 2013.
- López-Baralt, Luce. "Prólogo." *San Juan de la Cruz: Obra Completa 1*. San Juan de la Cruz. Madrid: Alianza Editorial. 7-52. Impreso.
- Machado, Melisa. "A escribir he venido." *La musa inquietante*. Web. 18 de marzo 2013.
- Marinetti, Filippo. "El manifiesto futurista." *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ed. Osorio T. Nelson. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.21-22. Impreso.
- Martí, José. "Pórtico." *Poesía*. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1952. Impreso.
- Mattoni, Silvio. "Allá donde alumbra la imagen. Prólogo." *Los papeles salvajes*. Marosa di Giorgio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000. 5-10. Impreso.
- Musaus, Johann Karl August, Ludwig Tieck, and Jean Paul. *Tales by Musæus, Tieck, Richter*. London: Chapman & Hall, 1889. Impreso.
- Michelena, Alejandro. *Gran café del centro. Crónica del Sorocabana de la plaza de*

- Cagancha*. Montevideo: Cal y Canto, 2003. Impreso.
- . "Itinerarios y tertulias de Marosa." *Marosa di Giorgio*. *Sitio oficial*. Web. 18 de marzo 2013.
- Miller, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1981. Impreso.
- Molloy, Sylvia. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini." Comp. Patricia Elena y Eliana Ortega. *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. Río Piedras: ediciones El Huracán, 1984. Impreso.
- Moraña, Mabel. "Armonía Somers y Marosa di Giorgio: de la fascinación como literatura." *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988. 187-199. Impreso.
- Negrón, María y Silvia Bonzini. *La maldad de escribir: 9 poetas latinoamericanas del siglo XX*. Igitur/poesía, no. 6. Montblanc: Ediciones Igitur, 2003. 159-161. Impreso.
- Norden, Eduard. *Agnostos Theós: untersuchungen zur formengeschichte religiöser rede*. Leipzig, Berlin: B.G. Teubner, 1913. Impreso.
- Oddone, Juan Antonio. "La formación del Uruguay moderno, 1870-1930." *Historia de América Latina*, (vol.7). Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Crítica, 1991. Impreso.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Ortega, Julio. *El discurso de la abundancia*. Caracas, Venezuela: Monte Avila

- Editores, 1990. Impreso.
- Ovidio, Publio. *El arte amatorio*. Madrid: Ibarra, 1811. Impreso.
- . *Las metamorfosis*. Ed. Francisco Mejía Montes de Oca. México: Porrúa, 1980.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2010. Impreso.
- . *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.
- Rama, Ángel. "Burlón poeta de la materia." *Marcha* 1190 enero (1964): 30-31.
Impreso.
- . *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966. Impreso.
- . *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.
- . "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32 (1983): 96-135. Impreso.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985. Impreso.
- Rama, Carlos. *Sociología del Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. Impreso.
- Rella, Franco. "Las apariciones de lo nuevo." *Metamorfosis. Imágenes del pensamiento*. Trad. Joaquín Jordá. Madrid: Espasa-Calpe, 1989. 114-124.
Impreso.
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Trad. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin y John Costello. Toronto: University of Toronto Press, 1977. Impreso.
- Riffaterre, Hermine. "Reading Constants: The Practice of the Prose." *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. Ed. Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre.

- New York: Columbia University Press, 1983. Impreso.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno. Carta del vidente*. Maldoror ediciones, 2009. Impreso.
- Rocca, Pablo. “Cruces y límites de la vanguardia uruguaya (campo, ciudad, letras, imágenes).” *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*. Ed. Dieter Reichardt, Carlos García y Dirk Eifler. Frankfurt: Vervuert, 2004. 415-426. Impreso.
- . “Las rupturas del discurso poético. (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920- 1940).” *Historia de la literatura uruguaya contemporánea: una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*. Dir. Heber Raviolo y Pablo Roca. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997. 9-61. Impreso.
- Rofman, Alejandro. “Aspectos de la estructura urbano regional en países en vías de desarrollo.” *La urbanización en América Latina*. Comp. Jorge Hardoy y Carlos Tobar. Buenos Aires: Editorial del Instituto, 1969. 165-188. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2004. Impreso.
- Rousset, Clement. *La anti-naturaleza: elementos para una filosofía trágica*. Madrid: Taurus, 1974. Impreso.
- Sarmiento, Domingo. *Facundo*. 2da. ed. Buenos Aires: Ed. Losada, 1963. Impreso.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 2005. Impreso.
- Sierra, Gerónimo De. “Consolidación y crisis del ‘capitalismo democrático’ en

- Uruguay.” *América latina: Historia de medio siglo*. Volumen I. Pablo González Casanova. México: Siglo Veintiuno editores, 1979. 424- 449. Impreso.
- Schumann, D W. “Enumerative Style and Its Significance in Whitman, Rilke, Werfel.” *Modern Language Quarterly* 3.2 (1942): 171-204. Impreso.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993. Impreso.
- Scott, René. “Entrevista con Marosa di Giorgio.” *Discurso literario* 3.nro 2 (1985): 271-275. Impreso.
- Shklovski, Victor. “El arte como artificio.” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970. 55-70. Impreso.
- Simmel, Georg. “Las grandes ciudades y la vida del espíritu.” *El individuo y la libertad. Ensayos de la crítica de la cultura*. Barcelona: Ed. Península, 1986. 247-263. Impreso.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Trad. Raimundo Lida Buenos Aires: Coni, 1945. Impreso.
- Timms, Edward y David Kelley. *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: St. Martin’s Press, 1985. Impreso.
- Varela Bravo, Hernán. *Los orillados*. México: DGE Equilibrista, 2008. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. “El placer glaciario.” *Historia del ojo*. Georges Bataille y Trad. Antonio Escotado. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.

- Vaz Ferreira, María Eugenia. *Poesías completas*. Ed. Hugo Verani. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1986. Impreso.
- Virgilio. *La primera versión castellana de la Eneida de Virgilio: los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)*. Madrid: Real Academia Española, 1979. Impreso.
- Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Editorial Lumen, 1969. Impreso.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Trad. Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.
- Wirth, Louis. "Urbanism as a Way of Life." *The American Journal of Sociology* 44.1 (July 1938): 1-24. *JSTOR*. Web. 18 de marzo 2013.
- Yurkiévich, Saúl. *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976. Impreso.
- Zavala, Iris M. y Tatiana Bubnova. *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996. Impreso.
- Zuleta, Ignacio. "Introducción. Biográfica y crítica." *Prosas profanas y otros poemas*. Rubén Darío. Madrid: Castalia, 1993. 9-82. Impreso.
- Zum Felde, Alberto. "Prólogo." *Poesía completas*. Delmira Agustini. Buenos Aires: Editorial Losada, 2da. edición, 1955. 7-37. Impreso.