

Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio

Patricia ESTEBAN
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En este artículo se propone una aproximación al conjunto de la obra poética de Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo 2004) a través del motivo de la voz, entendido éste desde perspectivas diversas que, imbricadas entre sí, permiten sondear algunas de las líneas fundamentales de un proyecto de escritura que constituye una intensa experiencia poética en el marco de las letras uruguayas e hispánicas contemporáneas.

A partir de estas líneas generales se irá rastreando el tratamiento de las diversas voces presentes en los poemas: la voz desdoblada ante el quiebre temporal del sujeto poético, la voz aludida y asumida del otro (animales, objetos, seres del más allá); la voz como suplantación o disolución del cuerpo, que tiende en sus últimas obras hacia un diálogo insostenible con la muerte.

Palabras clave: Marosa di Giorgio, poesía uruguaya, voz, metamorfosis, memoria

Other Voices in the Voice: No Definitions of the Poetry in the Work of Marosa di Giorgio

ABSTRACT

In this article we approach the complete poetical works of Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo 2004) through an analysis of the motif of the voice, which is considered from different although related perspectives. These enable us to examine central aspects of one of the most intense poetic experiences of contemporary Uruguayan and Hispanic literature, and to study the treatment of the different voices which appear in di Giorgio's poetry: the double voice that emerges from the poetic speaker's fragmented sense of time, the allusions to and adoption of the voice of others (animals, objects, beings from beyond the grave) referred; the voice as the supplanting or breaking up of the body, which in her last books tends to become an impossible dialogue with death.

Key words: Marosa di Giorgio, Uruguayan poetry, voice, metamorphosis, memory

SUMARIO: 1. La voz en el límite de los géneros. 2. Voz y grafía: paradojas de una oralidad escrita. 3. Voz y memoria: "...Estoy, aquí./ Allá es de tarde". 4. Voz otro, voz cuerpo, no voz.

1. La voz en el límite de los géneros

Pensar en la obra de Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo 2004) parece exponernos a la extrañeza como una seña de identidad natural, una singularidad exacerbada que hace difícil emparentarla con una trama interpretativa determinada¹ pero que contribuye a establecer su lugar visible como una de las voces más relevantes de la poesía uruguaya e hispánica contemporánea. Esta extrañeza, aprehensible desde un primer contacto con su obra, al ser atravesada posibilita el acceso crítico a la compleja constitución de un proyecto de escritura, el de Di Giorgio, entendido como fundación de un mundo literario propio, en el que la centralidad –excéntrica– de lo poético radica, precisamente, en la exigencia de poner en crisis y reasumir desde el origen aquello que denominamos poesía.

En ese sentido, no deja de ser significativo que Di Giorgio titulase *Poemas* su primer libro, un breve cuadernillo de apenas dieciséis páginas en edición de la autora publicada en Salto en 1953. Este conciso título contrasta con el complejo y exuberante entramado semántico que caracterizará el trabajo poético de la autora y que se hará patente en la construcción de los títulos de algunas de sus siguientes obras, –tales como *Historial de las violetas* (1965) o *Está en llamas el jardín natal* (1971)– compendiadas en un volumen múltiple y siempre en proceso al que denominó *Los papeles salvajes*².

Aunque la elección del título *Poemas* podría leerse como la opción puntualmente denotativa de quien comienza a nombrar su obra, en el caso de Di Giorgio supone ya una decidida autoafirmación poética: la autora titula en clave genérica unos textos que, por su propia constitución, desafían desde las primeras lecturas la clasificación tradicional de los géneros. Estos textos, –al igual que toda su creación poética poste-

¹ Muchas de las aproximaciones críticas a la obra de Marosa di Giorgio han hecho explícita la dificultad que entraña el tratar de ubicar o vincular su escritura respecto a un grupo o vertiente poética. No obstante, existen ciertas tentativas que han establecido principios para una posible contextualización de su obra. Al inicio de un esclarecedor estudio Roberto Echevarren (2005: 5) pone en conexión a Di Giorgio con los nombres de Delmira Agustini, Concepción Silva Belinzon, Amanda Berenguer, Idea Vilaríño, grupo significativamente amplio de poetas de Uruguay desde comienzos del siglo XX, relacionables no por compartir una estética común, ni porque puedan ser adscritas a una militante poesía femenina, sino porque ponen de relieve una nueva tesitura social del país que favorece la eclosión de la escritura hecha por mujeres. Desde un punto de vista generacional, Ángel Rama (1974: 30, 189) ha señalado el lugar de Di Giorgio, respecto a lo que él denomina la segunda generación crítica y su papel precursor en cuanto poesía híbrida de los movimientos renovadores de la poesía uruguaya de los sesenta. Otras lecturas apuntan a su convergencia estética con movimientos con el neobarroco rioplatense (neobarroso) (Minelli: 2002), lo maravilloso negro (Bravo: 1997) o el Kitsch y el camp (Achugar: 2005).

² La primera edición de *Los papeles salvajes* (1971), a cargo de Ángel Rama, incluía el conjunto de libros de Marosa di Giorgio publicados hasta el momento, conjunto que se fue actualizando en las siguientes ediciones (1989, 2000). La cuarta y última edición (2008), a la que haremos referencia en este artículo, se presenta como la “Edición definitiva de la obra poética reunida”, incluye información biográfica y bibliográfica, así como un último libro póstumo de la autora –con el que se compendian un total de catorce poemarios–.

rior- cuestionan la consideración de “poemas”, no sólo por estar escritos en prosa, sino porque en su fragmentaria temporalidad suponen una inusual mezcla de recreación autobiográfica y elaboración mítica del entorno rural de su infancia. El imaginario –que abunda en lo natural y lo fantástico- y la contextura de estos *poemas*, ajenos a las tendencias poéticas del momento, resultaban más afines a ciertas vertientes de la narrativa hispanoamericana contemporánea³.

Desde temprano la crítica se hizo eco de la indefinición genérica de la obra de Di Giorgio. Ángel Rama se refería a la difícil categorización de sus poemas “que encabalgan diversos géneros pudiendo también definirse como los apólogos fantásticos más libres de la literatura uruguaya moderna” (Rama, 1972: 223). Con la continuidad de esta escritura en sus sucesivos libros -en los que no se aprecia una transformación o una evolución en la poética inicial de la autora, sino un hiperdesarrollo por multiplicación- se va conformando una tensión de conjunto que haría incluso pensar a algunos críticos en un peculiar trabajo novelístico. Afirma Echevarren:

Los textos de Di Giorgio son híbridos: están invariablemente contruidos como pequeños poemas en prosa que, al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética. Pero es una novela fabulosa que derrota las expectativas antropomórficas (Echevarren, 2005: 7, 8).

Toda esta tensión con lo narrativo que caracteriza el proyecto poético de Di Giorgio encuentra su reverso en esas otras obras consideradas desde un marco crítico y editorial como libros de relato –*Misales: relatos eróticos* (1993), *Camino de pedrerías* (1997)-, o novela –*Reina Amelia* (1999)- en los que la narración en un sentido tradicional se ve desbordada por una elaboración poética fraguada en el conjunto de su obra. En una entrevista la autora definía en estos términos la fuerte imbricación de toda su escritura:

Pienso, siento que [mi obra] es un trabajo en bloque; una sostenida atmósfera. Todos son papeles salvajes, todas son misas; por allá y acá va un camino de pedrerías. La reina Amelia, Amelia la reina, se levanta en cualquier sitio. [...] Es siempre el mismo libro. Escribo un libro con muchas porciones (Olivera-Williams, 2005: 413).

En un movimiento paradójico en el que confluyen la concisión fragmentaria con la proliferación acumulativa –patente en la numeración de los poemas-fragmento como una significativa operación del borramiento del título-, las diversas ramificaciones de la escritura marosiana parecerán tender a una desestabilización reivindicadora de lo

3 La presencia ambigua de lo maravilloso en la poética de Marosa di Giorgio se acerca al tratamiento de lo fantástico atravesado por una personal asimilación de las vanguardias característico de la obra de autores como Felisberto Hernández. Pero por su especificidad poética la escritura marosiana establece una distancia con obras específicamente narrativas. Enrique Foffani (2004a) precisa al respecto: “Ni realismo mágico, ni género fantástico, su obra poética transita un camino más terrenal: la fuerza de gravedad la ata a lo agrario, a los mitos de la región, a los cuentos de lobos y de hadas que pueblan la campaña del Uruguay”.

poético: “Casi todo está en prosa, estando en poesía. Alcancé la libertad” (Di Giorgio, 2004: 189)⁴.

La poesía entendida como indefinición genérica⁵ en la obra de Di Giorgio no es únicamente legible desde su peculiar asunción de lo narrativo, sino que puede ser rastreada en el diálogo tácito con otro género: el teatral. Esta vinculación con el teatro tiene un primer indicio biográfico en la actividad dramática que la autora desarrolló con anterioridad a la publicación de sus primeros libros. En “Señales mías” –texto con el que presentaba la edición venezolana de su libro *Druida* (1959)–, ella misma lo consignaba de un modo escueto pero revelador: “Cumplí los estudios de bachillerato como casi todas las niñas del mundo [...]. Y después, el teatro; pero, el teatro es otra forma de la Poesía”⁶ (Di Giorgio, 2008: 10). Di Giorgio se refería en concreto a su participación como integrante del grupo teatral “Decir”, un grupo formado por Nydia Arenas en el Liceo nocturno de Salto y que mantuvo su actividad de 1947 a 1972. Leonardo Garet en su reciente monografía sobre la vida y obra de la autora uruguaya –única hasta el momento en su extensión y exhaustividad en el tratamiento de la dimensión biográfica– documenta detalladamente esta etapa de su trayectoria⁷; recoge además declaraciones en las que la autora alude explícitamente a su pasión por el teatro y el cine: “El teatro es una de mis preferencias, y hubiera querido dedicarme por entero al teatro o al cine, pero eso era imposible en Salto” (Garet, 2006: 51) y hace referencia al hecho de que en algunos de sus poemas Di Giorgio evocara y transfigurara de acuerdo a su visión poética representaciones y ritos escénicos compartidos en la infancia con su madre y hermana:

Hacíamos representaciones en los jardines, a la caída de la tarde, junto a los cedros y las algarobas; la obra era improvisada, ahí mismo, y yo, siempre, tenía miedo de perder la letra, aunque, nunca ocurrió tal cosa. Íbamos, de aquí para allá, entre los cedros y acudían a espiarnos, a escucharnos, los habitantes de todas las casonas vecinas (Di Giorgio, 2008: 188-189).

A pesar de que esta inclinación no llegó a concretarse en la elaboración de textos teatrales propiamente dichos, sus escritos han sido objeto de numerosas adaptaciones escénicas⁸. Ella misma colaboró en alguno de estos montajes y participó en proyectos

⁴ Cita del manifiesto poético de Marosa di Giorgio “Claveles salvajes” recogido por Fernando Burgos en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004.

⁵ Sobre la condición híbrida de la poesía de Di Giorgio *Vid.* Olivera-Williams, 2005: 403-404.

⁶ “Señales mías” ha sido incluido a modo de prólogo en la última edición de *Los papeles salvajes* (2008: 7-10).

⁷ Este crítico hace una relación completa de los numerosos papeles, en su mayoría secundarios y cómicos, interpretados por Marosa di Giorgio entre 1950 y 1968 y menciona otras actividades desempeñadas en el seno de la compañía –fue asistente de dirección y apuntadora– (Garet, 2006: 52-55).

⁸ Sobre versiones teatrales recientes a partir de textos de Marosa di Giorgio *Vid.*: <http://www.alternativateatral.com/persona52546-marosa-di-giorgio>.

audiovisuales sobre su obra⁹. Especialmente relevante fue la elaboración performativa desarrollada por Di Giorgio en torno a la idea del recital poético –como es el caso de “Diadema”, que interpretó en Montevideo y Buenos Aires entre las décadas de los 80 y 90 y que ha sido publicado en DVD junto a *Flor de Lis*–. En estas “puestas en escena” de sus poemas la autora ofrecía una personal reinterpretación del recitado como ritual ancestral que conecta con nuevas tendencias escénicas como la *performance* (Olivera-Williams, 2005: 411). Enrique Foffani refiere así la recepción de esta experiencia recitativa:

Marosa poniendo en escena a Marosa que pone en escena sus poemas. [...] Los recitales de Marosa eran el doble teatral de su poesía: una dramaturgia entre las palabras y los silencios que, compuesta de acotaciones, mutis y máscaras, diluye la idea de una subjetividad protagonista y crea la ilusión de una puesta colectiva entre todos los reinos de la Naturaleza (Foffani, 2004a).

Más allá de una ejecución oral de sus poemas, el recital es aquí concebido como una auto-interpretación en la que se podría ver una continuidad y una amplificación de su proyecto poético. Irina Garbatzky en un reciente trabajo plantea, en este sentido, la necesidad de ensanchar el concepto de escritura fuera del registro gráfico, libresco¹⁰ y pone en conexión el tratamiento de lo corporal en la poesía de Di Giorgio con el redimensionado de la misma en los recitales, en los que, además de algún elemento escenográfico mínimo, resultaba fundamental el trabajo físico a través de lo vocal:

Se trata de una transformación que opera la vocalización de la poesía en el espacio de la *performance*, y que no reside solamente en el pasaje de la versión gráfica a la versión recitada, sino en la acumulación de intensidades en la voz y en la presencia corporal que se sobre-imprimen a la palabra propiamente “gráfica” (Garbatzky, 2008: 4).

Foffani insiste también en este especial comportamiento de lo vocal: “la voz de Marosa tiene la rara virtud de no dejar huellas de la escritura: cada poema parece ser dicho por vez primera, como si el tono borrara la dimensión de la letra” (Foffani 2004b). Mirta Rosenberg, comenta, a su vez, cómo la audición grabada de un recitado de Di Giorgio llegó a transformar la lectura individual y silenciosa que había hecho previamente de su obra: “La acumulación de los adjetivos nunca me resultó más significativa que al escucharla enumerada por ella: hasta los colores [...] cambian de sentido” (AAVV, 1995: 22).

⁹ Sobre su participación en recitales escénicos y montajes sobre sus textos *Vid.* Garet, 2006: 58-59. Melisa Machado refiere así la intervención de Marosa di Giorgio en proyectos audiovisuales: “En 1988, participó en Lobo, una producción de 15 minutos dirigida por Eduardo ‘Pincho’ Casanova, en la cual recitaba el poema homónimo. [...] Anteriormente había protagonizado un film en Francia, cuando estuvo becada en la Casa de los Escritores. [...] El último de ellos fue Montevideo-Proust, el video dirigido por Hermes Millán, editado en 1997” (Machado, 1999).

¹⁰ “La poesía de Di Giorgio sigue escribiéndose en sus *performances* y sus grabaciones, creando un cuerpo que se opone a las limitaciones de la letra” (Garbatzky, 2008: 1).

2. Voz y grafía: paradojas de una oralidad escrita

Llama la atención la propiedad trastocadora de la voz de Di Giorgio sobre sus propios textos. Este hecho quizá sea favorecido por la superposición de lo vocal a cierta cualidad oral inherente a su escritura, una figuración de la voz como dicción extrañada observable de un modo inmediato en el peculiar tratamiento de la puntuación –al margen de la naturalización sintáctica y la codificación métrica–, en la que parecería intuirse la irregularidad de la respiración como vaciado de la voz, modelo acusmático incluido en la lectura. El ritmo implícito –manifestación de “la voix sous le text” a la que se refería Mallarmé¹¹–, tendrá además una especial vinculación con el sistema imaginístico desarrollado por Di Giorgio. Silvio Mattoni señala al respecto:

[...] la puntuación, sobre todo esos blancos que son la respiración silenciosa, el hálito detrás de lo dicho, se vuelven imagen en la poesía de Marosa. [...] El ritmo como origen de la imagen sería la fórmula de lo imposible que en esta obra es la condición de lo posible. [...] Todo ello corta el lenguaje, lo acribilla de silencio y produce ritmo, es decir, discordancia entre sentido y puntuación, entre el avance lógico de la frase hacia su final y la precipitación abrupta de una rareza de la lengua, una sonoridad anterior a la idea (Mattoni, 2000: 6)

Debido a una concepción rítmica donde la dicción sincopada y la fractura se imbrican con el desbordado tratamiento de la imagen, los textos de Di Giorgio hacen pensar en una escritura que se emparenta con la cadencia de la sentencia bíblica o de los antiguos textos de culturas precolombinas (Plaza, 1980: 239): ritmo originario y previo a la diferenciación de los géneros literarios. Precisamente, la “originariedad”¹² será un motivo central en la obra de Di Giorgio a raíz de la insólita concepción de la propia niñez como principio civilizatorio, en una suerte de anomalía auto-legendaria por la cual la memoria proliferante se juega en un desplazamiento ubicuo entre lo presente y lo ancestral. Este desplazamiento, al evocar el propio mito como mito de fundación, no deja de plantear implícitamente una pregunta sobre el estatuto de la poesía contemporánea, que podría ponerse en conexión con el comentario de Hans-Georg Gadamer en su ensayo “Poema y diálogo”:

¹¹ La poética de Mallarmé inaugura y profundiza en una concepción rítmica fundamental en la modernidad que pone en juego un trabajo poético a partir de la puntuación. Jessica Wilker en su artículo “Mallarmé et la ponctuation. La voix sous le text”, plantea cómo la concepción rítmica del poeta francés afrontando y atravesando la dialéctica entre la oralidad y la escritura se manifiesta en una puntuación que añade a su función lógica y rítmica, una dimensión relacionada con el sentido -“sens latent”-. Por eso “Dans ses écrits, et particulièrement dans ses écrits en prose, le choix personnel (et souvent contraire à l’usage) de chaque signe présuppose effectivement qu’il leur donne un sens qui reste et restera toujours à définir” (Wilker, 2002: 22).

¹² Silvio Mattoni se refiere así a este carácter originario de la poesía de Marosa: “De alguna manera, se trata de una civilización naturalmente ligada a la verdad del lenguaje, fundada y perdida de una vez y para siempre en el momento del origen [...]” (Mattoni, 2000:5).

Vivimos en la época de la poesía semántica. Ya no vivimos en un mundo en que una leyenda común, un mito, la historia sagrada o una tradición surgida de la memoria colectiva rodee nuestro horizonte con imágenes que podamos reconocer en las palabras [...]. Por eso, al poeta se le pide que ponga en palabras la unidad de una leyenda, su leyenda (Gadamer, 1999: 147).

El proyecto poético de Di Giorgio hace literal y al mismo tiempo invierte este requerimiento: ofrece la posibilidad de una leyenda al mismo tiempo épica y cotidiana, capaz de asimilar fragmentariamente y desde lo autobiográfico mitologías, relatos, tradiciones en una elaboración poética por la que el pasado individual se transpone en imaginario asumible como colectivo.

La tensión entre escritura y voz puesta de relieve en los recitados de Di Giorgio y presente a través de marcas textuales en sus poemas obedece en gran medida a la problemática del origen a la que nos hemos referido. En sus textos lo escrito se aproxima por momentos a la recreación de una oralidad previa a la escritura en la que podría adivinarse tanto un indicio ante-histórico como el registro de la textualidad ágrafa de la niñez -lenguaje en gestación, excesivamente gráfico, que se construye al límite de la corrección gramatical-. Sin embargo, no se trata de una oralidad verista, sino “representada”, oralidad que no se niega a sí misma la ironía de estar diciéndose en la escritura, en un movimiento paradójico que está en consonancia con la desestabilización de binomios fundacionales tales como civilización-barbarie, a la que apunta el título con el que denominó el conjunto de sus libros de poemas: *Los papeles salvajes*. De hecho, la figura de la poeta es referida en numerosos textos de Di Giorgio bajo denominaciones tales como “recitadora”, “declamadora”, “recitatriz” (Di Giorgio, 2008: 509) que priorizan la oralidad ante la escritura como medio de creación poética, mientras que la escritura es figurada mediante imágenes que insisten en su materialidad orgánica recreando la posibilidad de una escritura natural: en los vegetales “De los troncos caen papeles en los que está escrita en clave la historia profunda de las chacras. Aparecen varios idiomas, recién inventados, pero que se entienden” (Di Giorgio, 2008: 381); o refiriéndose a una mariposa “En las alas había franjas color nieve, con historias confusas, escritas o pintadas. [...] veo subir las alas, negras, lilas, amarillas y rosadas, con historias de santos escritas al trasluz” (Di Giorgio, 2008: 440). Lo material de la escritura se aproxima en algunos poemas a la objetualidad y a la evocación de una artesanía escrituraria capaz de dilatar las posibilidades de lectura:

Yo aparecí ahí con mi vestido de novia, deslumbrador; en las franjas de la falda estaba escrita con encaje la historia toda de la familia. Desde los bisabuelos, a los abuelos y los padres; con sólo bajar los ojos, veía en hilo, el nacimiento de mi hermana y las bodas de mis primos.

(Di Giorgio, 2008: 476)

La escritura libresca, a su vez, se ve transfigurada: “Las páginas del libro de la escuela vivas en el aire” (Di Giorgio, 2008: 156). Esta escritura apunta a una lectura propia del estadio anterior al aprendizaje: aquello que se lee, aún cuando no se sabe leer, lo que se escribe sin poseer la escritura; la escuela -espacio recurrente en los

poemas de Di Giorgio- aparece como umbral para un decisivo rito de paso hacia la civilización donde se produce una transición perceptiva e imaginaria concebida simultáneamente como una amplificación –acceso al misterio de la letra- y como un recorte –un desaprendizaje- de una capacidad de lectura ilimitada. En un poema de *Mesa de esmeralda* leemos:

Yo estoy sentada a un pupitre, fuera. Y finjo ser maestra.
Y mi hermana y mi prima consienten en parecer discípulas.
Yo explico largamente cosas que no sé, moviendo las manos que parecen de papel.
(Di Giorgio, 2008: 408)

Los gestos del aprendizaje y de la enseñanza se funden en el juego; la simulación –“hacer como si”– al ser llevada al extremo posibilita la irrupción de lo improbable: llegamos a explicar lo que no sabemos e intuimos así los primeros indicios de la transformación, el cuerpo volviéndose escritura. Y de algún modo, la lectura de los textos de Di Giorgio sitúan al lector en ese tránsito, le hacen retroceder a un límite en el que, aún reconociéndose la materialidad de la letra, se debe “hacer como si” se estuviera leyendo algo que, en cierto sentido, no está *escrito*.

3. Voz y memoria: “...Estoy, aquí./ Allá es de tarde”

La peculiar oralidad recreada en los poemas de Di Giorgio subraya el papel de la voz como manifestación primigenia del lenguaje. A ella tiende la escritura en su transmutación orgánica y en ella se cumplen las metamorfosis de un habla indisolublemente ligada al cuerpo. En este sentido llama la atención la abundancia de precisiones sobre los modos y modulaciones del decir: “En torno a la mesa conversaban la abuela y la madre y las otras mujeres. Sus palabras caían como pétalos, como el golpeo de las piñas en sazón cuando el viento sacude las ramas” (Di Giorgio, 2008: 35); y de escenas donde se enuncia una situación de habla:

escuchó las conversaciones de las tías y de las
abuelas,
que, siempre, hablaban al revés,
o cambiando una sílaba
(Di Giorgio, 2008: 202)

La voz que se dice en estos textos es al mismo tiempo única y múltiple: una voz reconocible en su constante configuración textual y que, sin embargo, se flexibiliza hasta el extremo de poder decir otras voces. Esto es debido, en buena medida, a que desde ella se asumen los distintos géneros atravesados por la escritura de Di Giorgio: identificable con el sujeto poético, es también el narrador/a, cuentista que simula la voz de personajes mediante una vocalización minuciosa en la que parecería adivinarse la presencia de acotaciones teatrales. Por tanto la voz -ya en sí un género larval-, es concebida en la escritura marosiana como un proceso continuo expuesto a inflexiones

que la llevarán a desdoblarse, metamorfosearse, alienarse o, incluso, a suplantar al propio cuerpo.

En este proceso el desdoblamiento constituye uno de los primeros *accidentes* a los que se ve expuesta la voz. Una dualidad desprendida del pliegue de las coordenadas espacio-temporales en torno a las que gravita el desarrollo poématico de estos textos: la línea ambigua que separa el presente sustraído por el propio acto de la escritura y el pasado proliferante y omnipresente del recuerdo. Éste último remitirá una y otra vez a la niñez y al ámbito rural en torno a la chacra salteña familiar, tratado desde una óptica a la vez arquetípica y autobiográfica:

Aquella chacra, que perdimos por una hipoteca, recuperé todo abrigada y confitada. Está plena de huesos y de almas, se le caen las 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.
(Di Giorgio, 2008: 544)

La propia autora insistirá en varias ocasiones en el verismo de la memoria como motor primero de su escritura -“cuento lo que vi”¹³-. En una entrevista declaraba:

Todo lo que cuento y canto es mi infancia en una zona agraria, oscura, oclusa y a la vez libérrima e irisada, donde transcurrieron mis primeros pasos. [...] Todo estaba allí, todo estará por siempre allí. Los recuerdos italianos de padre y abuelo se imbricaban perfectamente también allí.
(Olivera-Williams: 2005: 412)

Esta memoria que se hace verificable al ser explorada como presente en la escritura resume aquello que podría ser considerado bajo la perspectiva de lo fantástico¹⁴ y lo dota de realidad desde la entidad ontológica de lo poético. La reconstrucción se lleva a cabo mediante un paradójico artificio natural:

Puedo reconstruir la casa, con madera, 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;
(Di Giorgio, 2008: 568)

En virtud del impulso reconstructivo la capacidad rememorante pronto se intuye como excesiva: el sujeto que es capaz de remontarse incluso a través de recuerdos ajenos: “Son recuerdos europeos, muy tenues, que a toda costa trato de agarrar, entre

¹³ En “Señales mías” Marosa di Giorgio afirma sobre los poemas de su primer libro: “lo que en ellos cuento, y que, a tantos pareció tan raro, es verídico” (Di Giorgio, 2008: 10).

¹⁴ Luis Bravo puntualiza en este sentido: “Esta poesía (que aunque relato aún mantiene el impacto imprevisible de lo poético) entonces, no cabría en la definición de lo fantástico en tanto conflicto entre lo real y lo posible, sino que está más cerca de una singular transfiguración de lo real” (Bravo, 1997).

otros, fuertemente dibujados” (Di Giorgio, 2008: 368) llegará a observar su imagen primera y última:

Quedé embelesada, aterrada. Era mi retrato, remoto, el más antiguo, de la Creación y el principio del mundo.
Yo estaba ahí.
(Di Giorgio, 2008: 343).

Esta identificación en fuga del propio origen con lo ancestral y la personal asimilación del mismo con una trama mítica y legendaria, -a la que nos referimos en el apartado anterior-, se manifestará también en la proliferación de los recuerdos que, agudizando el poder metamórfico de la memoria, quiebran la visión detenida y unitaria del pasado. De hecho, asistimos a un pasado que se ve expuesto a un proceso de crecimiento mutable y fragmentario -fragmentos reiterativos e incomunicados- por el que los sucesos no llegan nunca “a encajar”, sino que se amalgaman, se superponen, se interfieren. Leemos: “Yo me decía: ¿Cómo esta mañana andan juntos papá y Virginia y Rosaura, las niñas que sólo existían pintadas en el libro de la escuela?” (Di Giorgio, 2008: 641). El registro de esta experiencia se asume desde el presente, en un discurso que hace posibles las condiciones de un diario que pudiera irse actualizando en un sentido retrospectivo: “Aunque sólo tengo once años, me entretengo poco con esos seres fantásticos llamados Juguetes. /Estoy muy hechizada” (Di Giorgio, 2008: 235).

Pero a pesar de esta proliferación, de esta dilatación y agudizamiento de la memoria, son muchos los cortes que prefiguran una disolución de lo pasado en cualquiera de sus puntos: “Pero recuerdo todo el viaje y nada más. Como si antes de llegar me hubiera muerto” (Di Giorgio, 2008: 240).

El tiempo al que da acceso el acto de rememoración escenificado en los poemas de Di Giorgio es un pasado en apariencia familiar y habitable, pero en el que no dejan de reconocerse los signos de lo siniestro, los bordes de lo clausurado. En él la niñez no es evocada mediante la idealización o la nostalgia de acuerdo al motivo clásico del paraíso perdido, sino que encarna cierta idea de cautiverio¹⁵: “Estoy en un estrecho límite, y esto es un pedido de ayuda” (Di Giorgio, 2008: 444). Así, el sujeto poético se ve expuesto a una tensión provocada por la dualidad temporal entre el presente, identificable con el tiempo de la escritura y el pasado, tiempo incesantemente reabierto por la memoria. Esta división temporal podría llevarnos a pensar en una duplicidad de la voz, que, por la particular referencialidad autobiográfica con la que trabajan estos poemas -una autobiografía atravesada por la elaboración poético-narrativa-, se iden-

¹⁵ Esta idea de cautiverio es señalada por María Alejandra Minelli al analizar la poética de Marosa Di Giorgio y Alejandra Pizarnik a la luz de su posible filiación a la estética neobarroca: “ambas representan en el ámbito poético-ficcional la constitución de sus subjetividades en tanto escritoras: una, la nómada, en desigual lucha con la palabra; la otra, la cautiva voluntaria, inmersa en la infinita proliferación vital de un extraño reino encantado” (Minelli, 2002).

tificarían con un yo (Marosa adulta), que enuncia desde la rememoración, y un yo (Marosa niña), habitante del espacio de la memoria. Pero la distinción entre estas dos voces –que, como veremos, son dispositivos en sí mismas de muchas otras–, no se perfila nítidamente en los poemas. A partir de la anómala operación de “darse voz en/desde el pasado”, la voz afronta distintas posibilidades para asumirse entre estos dos planos temporales. En ocasiones el salto entre tiempos se hace explícito mediante una metafórica espacial:

Una pausa me llevó a la siesta de la casa. Digo siempre la Antigua Casa. [...] para pasar doy un salto, [...] me da miedo como si mi vida ya hubiera pasado. [...]
Una voz dice algo y no sé qué es. Acaso “Duerme un rato” o “No toques las licoreras”, que jamás toqué.
(Di Giorgio, 2008: 506-507).

El acto de “pasar” al otro tiempo y el súbito extrañamiento temporal que esto conlleva se identifica en otros poemas con el sueño “no sé cómo desperté en el jardín natal” (Di Giorgio, 2008: 255), o la evocación asumida literalmente: “Este verano me trae aquel verano” (Di Giorgio, 2008: 156). Muchas de estas enunciaciones abren los poemas de Di Giorgio, lo que incide en el quiebre o traslado temporal desde el que comienzan a desplegarse; como en el inicio del primer poema de *La guerra de los huertos*: “Ahora, estamos otra vez, en el interior de la casa” (Di Giorgio, 2008: 141). Entre las marcas textuales que dan cuenta de esta escisión a la que se expone la dicción poética destaca el uso especular de los deícticos: “...Estoy, aquí./ Allá es de tarde” (Di Giorgio, 2008: 255). El desplazamiento entre tiempos de la voz llega a hacerse literal como involución enunciable en el lenguaje: “Yo te miro asombrada, cerca, de pie. Tengo ocho, cinco, dos años./ Pero, si ya es de noche. (Di Giorgio, 2008: 591). En otros poemas es el sujeto quien sostiene en sí mismo una síntesis temporal: “Lo feroz era tener seis años y al mismo tiempo treinta; todos los dramas en la casa acaecían dentro de mí” (Di Giorgio, 2008: 480). Esta superposición llega al desgarramiento al poner al descubierto un simulacro, -voz como máscara trágica-, en un poema donde la figuración del recuerdo termina abruptamente, con la evocación del mito de Proserpina:

Pero, sólo pudo dar un pequeño grito.
Cuando acudió la madre, vio a su hija, soltera, de treinta años, destrozada.
Y oyó pasos en las escaleras que bajaban a las profundidades de la tierra.
(Di Giorgio 2008: 158).

4. Voz otro, voz cuerpo, no voz.

Toda la tensión derivada de la ubicuidad temporal a la que se expone el sujeto poético y que se manifiesta, como hemos visto, en un ambivalente desdoblamiento de la voz, constituye en los textos de Di Giorgio un primer indicio de la pontencialidad

multiplicadora que afrontará el “yo” en su conformación identitaria. María Rosa Olivera-Williams comenta al respecto:

Este mundo que insiste en los momentos de la gestación [...] estaría captado aparentemente por la mirada de la niña que no es consciente todavía de las prohibiciones sociales. Sin embargo, quien mira no es una niña, sino una mujer adulta que puede ser niña, así como también es insecto, ave, animal o huevo. La hablante hija se convierte en mujer/madre de su madre”. (Olivera-Williams; 2005: 406).

Así, la experiencia de la propia identidad se define en virtud de su naturaleza intrínsecamente inestable, que es desarrollada a través de un motivo fundamental en la poesía de Di Giorgio: la metamorfosis. Lo metamórfico cuyo sustrato imaginístico es identificable con la mitología o con tradiciones folklóricas y cuentísticas se incardina en la poética marosiana en su conexión con el límite de la niñez –entendida en su doblez vital y pre-civilizatoria–, en virtud de una concepción de lo temporal, convergente con lo natural, y atravesada por la esencia metamórfica y anómalamente engendradora de la memoria.

En este proceso la voz –emanación en la que se amalgaman identidad y lenguaje– atraviesa el tránsito metamórfico como vestigio reconocible del yo, al experimentar una transformación que ella misma enuncia¹⁶:

yo me recliné, me arrodillé entre los muebles por retenerme [...] empecé a caminar en cuatro pies, en cuatro palmas. Entonces una locura gozosa me hizo vibrar las vértebras; las vértebras me vibraron gozosamente a tiempo que el cabello me recubría toda la piel, se me encorvaban las uñas y la boca se me cambiaba.
(Di Giorgio, 2008: 120).

El propio lenguaje se abre de este modo hacia la voz del otro en cuya dimensión no lingüística está a punto de diluirse. Por esta cualidad metamórfica operada como alquimia en el lenguaje¹⁷, el sujeto asume las otras voces que se materializan no tanto en el decir de animales, seres inanimados, o seres imaginarios, como en el reconocimiento de la alteridad siniestra de la propia voz en el no-lenguaje del otro mediante

¹⁶ José Jiménez afirma sobre la imbricación entre expresión y experiencia metamórfica: “La universalidad de la imagen de la metamorfosis [...] podría así ser puesta en relación metonímica, de contigüidad, con el trazado formalmente metamórfico de la representación humana de la experiencia. Alcanzamos la representación que nos constituye como humanos, a través de la variación metamórfica. *Vivimos en la metamorfosis*” (Jiménez, 1999: 289).

¹⁷ El propio lenguaje es expuesto a una tensión que enfatiza su dimensión metamórfica. Roberto Echevarren estudia el valor paradigmático en la poética de la autora de recursos como la homofonía: “Si -en los escritos de Di Giorgio- se juega con aliteraciones, con homofonías significantes, a partir del parecido sonoro surgen unas de otras las palabras, como alternativas homofónicas, para quebrantar y desconcertar la dirección predeterminada de sentido” (Echevarren, 2005: 9).

una suerte de animismo especular. Resulta relevante en este sentido la observación de Echevarren:

Algo habla, nadie habla. Esporádicas, intermitentes ráfagas o harapos de voces se atribuyen a los soportes menos verosímiles, constante prosopopeya que revela "*un murmullo increíble en cada cosa*." No apunta a un más de significación, sino que se tambalea y bordea siempre un menos, un borramiento (Echevarren 2005: 15).

Esta minimización o disolución significativa se pone de relieve por el hecho de que a pesar de que en los poemas se aluda con frecuencia al decir de seres sin lenguaje verbal: "Los animales hablaban; las vacas y caballos de mi padre, sus aves, sus ovejas. Largos racionios, parlamentos; discusiones entre sí y con los hombres, en procura de las frutas, de los hongos, de la sal" (Di Giorgio 2008: 272), esta voz no se manifiesta de un modo literal ni se traduce a un hablar humanizado como las fábulas o cuentos populares, sino que se mantiene en una ambigua indefinición, un "murmullo increíble", un idioma ajeno -que se entiende y no se entiende-, un decir silencioso evocado a través de la importancia de las sensaciones auditivas:

No salgas –sentí– ya es muy tarde. [...] Y los conejos roían las coles charlando en su raro idioma aprendido de los inmigrantes italianos.
Se oía, de continuo, la charla de los conejos, mechada de palabras griegas y toscanas. En una granja y otras, viejísimos animales, comentarios.
(Di Giorgio 2008: 322-323).

El sujeto es capaz de acceder a ese lenguaje cuando deja de entender su alteridad como límite y se abre a su cualidad esencialmente dialógica. En un poema en el que la hablante poética se refiere a los cuervos como "mis perros voladores" leemos: "Conversábamos bastante bien, aunque, a ratos, ellos dijese una frase que sólo era de aves" (Di Giorgio 2008: 448). Esta comunicación es posible debido a que, al igual que ocurría con la escritura, el lenguaje tenderá –desprendiéndose de su carácter distintivamente humano– hacia una figuración orgánica, natural:

Existe un hermosísimo idioma, cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos. A su lado palidecen las más bellas letras rúnicas.
Lo descubrí una tarde, y, no, lejos; aquí, nomás, [...] vi el idioma y lo entendí, enseguida, como si siempre, hubiera sido el mío.
(Di Giorgio 2008: 189).

La voz, portadora de este lenguaje, agudizará su fisicidad y su carácter performativo –"la palabra 'lobo' rompe los oídos de la niña" (Di Giorgio 2008: 23)–, llegando incluso a imponerse en su preponderancia material al propio cuerpo. Esta corporeidad extralimitada de lo dicho se manifestará en muchos poemas en conexión con una vertiente erótica propia de la poética de Di Giorgio: "El negro llegó sin rumor, sin pasos. No entendí sus palabras. No tenían sentido. Sentí su voz. Voz de pana, de pantera, resbalaba, acechaba" (Di Giorgio 2008: 37). Debido a su vínculo con el erotismo

la voz, insubordinándose a lo lingüístico, lleva su capacidad comunicativa al extremo de la trasgresión, que se operará en muchos casos mediante un desplazamiento próximo a la suplantación del cuerpo, tal como sucede en dos relatos de *Camino de las pedrerías* (53-55 y 94-95), donde se bordea el límite del encuentro sexual entre la narradora y una voz: “En eso una voz partió del aparador y fue más fuerte que la alucinación. Expresó:- soy la voz. Aquella que ya una tarde te conoció. Oye, maravillosa. Oye. Me tornaré caballo. Lo que quieras. Si soy yo” (Di Giorgio 2006: 94).

Como reverso de esta voz-cuerpo y en convivencia con ella, la voz también es concebida como vaciado, como alienación, de ahí la insistencia en su dimensión inmaterial, casi espectral —son muchas las voces que en el transcurso del poema emergen y se desvanecen; voces desencarnadas que se dicen en la ausencia del cuerpo—. Este carácter intangible se hace especialmente patente en la paradoja de un hablar inaudible, ya que en muchos poemas de Di Giorgio se aludirá a un decir que se emite pero no se escucha, una dicción angustiosamente silenciosa cercana en su representación a los sueños. A través de la imperceptibilidad de la voz —síntoma en sí misma de la imposibilidad de hablar en el pasado— se establece desde sus primeros libros¹⁸ un diálogo entre el lenguaje y la muerte, diálogo que irá emergiendo en distintos momentos de su creación y que será central en sus dos últimas obras¹⁹, donde Di Giorgio lleva a cabo una personal reinterpretación del género elegíaco y de la invocación poética. En *Diamelas a Clementina Médici* (2000), considerado como uno de los libros más intensos y perturbadores de la autora —el único que en el que puede detectarse una vertebración que tiende a cierta convergencia temática—, escrito a la muerte de su madre, se cierra y se reabre el círculo de toda su obra. Mattoni formula así su significativo lugar en la trayectoria de Di Giorgio:

De allí que el diálogo entre la voz de quien escribe y la madre ausente, en el libro *Diamelas a Clementina Médici*, pueda cambiar el sentido de la obra, mostrar por qué nunca estará completa. ¿Cómo podría terminar esa ausencia que no deja de empezar cada día? ¿En qué lugar el olvido tendrá fin, cuando la memoria no tiene principio? (Mattoni 2000: 9).

La escritura se reabsorbe en la muerte, tiempo detenido en la memoria ya sin origen en la que la propia voz es entendida como ausencia de la voz de la madre: “Tu voz incomparable, opaca./ Tu voz parecida a la de ninguna./ Ésa es la felpa que tengo en mis oídos y anda por todo el aire de casa” (Di Giorgio 2008: 595). Sin la dadora del lenguaje, aquella que desvelaba los nombres y denominaciones, las cosas pierden su realidad, parecen quedar siempre del otro lado. Leemos en un poema: “Mamá:

¹⁸ De hecho, en el texto que abre su primer libro *Poemas* (1954) el sujeto repetirá insistentemente, a modo de estribillo “no me oyó”, silencio hablado que se metafiza en conexión con la muerte en la imagen del guardabosque: “Él dio un grito, largo, aullado, negro. Un grito como un ciprés. Pero, la boca se le llenó de mariposas. Y el grito se le llenó de mariposas” (Di Giorgio 2008: 37).

¹⁹ Estos últimos libros son *Diamelas a Clementina Médici* (2000) y *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio de Médici* (2004).

¿Eso cómo se llama? Y aquello ¿qué es?/ Enseñame, mamá. Ayúdame” (Di Giorgio 2008: 588-589). Incluso la denominación materna, en su acepción más familiar se pliega a modo de un interrogante inescrutante sobre sí misma²⁰: “Que palabra misteriosa: Mamá [...]/ Quiero analizar esa palabra críptica y no puedo. Giran en torno de mí las dos tapas de nácar, idénticas e inasibles: Ma-ma” (Di Giorgio 2008: 631).

La invocación, el llamamiento –paradigma de una dicción que por su cualidad deféctica tiende a salir de la escritura–, subyace en todos los poemas que conforman este libro como gesto que sintetiza la posibilidad abierta hacia el pasado sobre la que se funda el proyecto poético de Di Giorgio, retrospectión vivificante que se ve ahora abocada a atravesarse en una proyección hacia el futuro: la voz lanzada como deseo e imposibilidad de mantener la memoria, engendrar a los padres, reanudar el ciclo:

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

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

(Di Giorgio, 2008: 623).

El sujeto queda así pendiente de una dicción que se enfrenta a su finitud cumplida en el origen. Ante esta clausura definitiva sólo el hecho de sacrificar la propia voz, indiferenciarla en la de la madre hará que el tornar de la enunciación se abra a la esperanza del retorno. Concluye el poema que cierra este libro:

Y ahora ¿qué?

Vuelve y vamos juntas

por la noche oscura

por la luz del alba.

Dirán: Ahí va una hija con su madre

y una madre con su hija,

hacia el nunca más. Hacia

(Di Giorgio 2008: 643).

Apertura del último verso y desde él, de toda la obra de Di Giorgio. El aliento rítmico como eco de la voz que asimilamos en la interiorización de una lectura que queda abruptamente detenida en la línea a medio escribirse, en la palabra que comienza a decirse en la sustracción de la muerte; una voz que es el hilo que guía en el

²⁰ En palabras de María Rosa Olivera-Williams (2005: 409): “Ella es el espacio (el guión), el silencio que queda entre las dos sílabas iguales, “Ma-Má”, como enunciación primigenia de la niña que no deviene persona si las dos sílabas no se juntan, no la integran. La separación de las sílabas, como la apertura de las valvas que arrojan a la perla, expulsan a la persona poética al vacío”.

laberinto que ella misma teje, una voz capaz de sostener bajo sus múltiples formas la palabra quebradiza y firme de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV.

1995 “Dossier dedicado a Marosa di Giorgio”. *Diario de Poesía*, Buenos Aires, núm. 34, julio.

ACHUGAR, Hugo.

2005 “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio”, en *Hispanamérica: Revista de Literatura*, núm. 101, págs. 105-110.

BRAVO, Luis.

1997 “Las nupcias exquisitas y el collage onírico”, en *Cuadernos de la Marcha*, Montevideo, Año XII, núm. 129, págs. 12-14, (<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bravo/pedreras.htm>).

GIORGIO, Marosa di.

2004 “Claveles salvajes”, en BURGOS, Fernando (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, págs.189-190.

2006 *El camino de las pedreras* (primera edición, Montevideo, Planeta, 1997), Buenos Aires, El cuenco de plata.

2008 *Los papeles salvajes* (primera edición, Montevideo, Arca, 1971), Córdoba, Adriana Hidalgo. (Edición definitiva de la obra poética reunida, a cargo de Daniel García Helder).

ECHEVARREN, Roberto.

2005 *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo, Lapzus. (Publicado en un volumen conjunto con *La magia de Marosa di Giorgio*, de Raquel Capurro).

FOFFANI, Enrique.

2004a “Marosa di Giorgio, salvaje reina de las flores”, en *La Nación*, Buenos Aires, 22 de agosto.

2004b “Poesía, erotismo y santidad. La flor de Lis”, en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de noviembre.

GADAMER, Hans-Georg.

1999 “Poema y diálogo”, en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, págs. 142-155.

GARBATZKY, Irina.

2008 “Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio”, en *Orbis Tertius*, Año XIII, núm. 14, (<http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-14/03.%20Garbatzky.pdf>).

GARET, Leonardo.

2006 *El milagro incesante. Vida y Obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo, Aldebarán.

JIMÉNEZ, José.

1993 *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino.

MACHADO, Melisa.

1999 “Con la poeta Marosa di Giorgio”, *El País Cultural*, nº 512, 18 de junio. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/machado_melisa/con_la_poeta_marosa_di_giorgio.htm

MATTONI, Silvio.

2000 “Allá donde alumbra la imagen” (prólogo), en *Los papeles salvajes I*, Córdoba, ADRIANA HIDALGO, págs. 5-10.

MINELLI, María Alejandra.

2002 “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”, en *Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2*, São Paulo, octubre, (http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300038&script=sci_arttext)

OLIVERA WILLIAMS, María Rosa.

2005 “La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 211, págs. 403-416.

PLAZA, Galvarino.

1980 “Clavel y tenebrario / por Marosa di Giorgio” (reseña), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Cultura Hispánica, núm. 355, págs. 238-239.

RAMA, Ángel.

1972 *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Arca.

TRÍAS, Eugenio.

1988 *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel.

WILKER, Jessica.

2002 “Mallarmé et la ponctuation. La voix sous le texte”, en *Actes du colloque, La Voix sous le texte*, (mai 2000), C. Jamain (ed), Presses de l’Université d’Angers, 2002, págs. 21-30.