

El flujo de la temporalidad en *Los papeles salvajes*, de Marosa di Giorgio

Hebert Benítez Pezzolano

Universidad de la República, Uruguay

RESUMEN: El presente trabajo analiza la relación entre el fenómeno de lo sublime y la especial trama de diferentes voces temporales, las cuales construyen la dinámica de la subjetividad enunciativa en *Los papeles salvajes*, de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (1932-2004). Dicha polifonía, de carácter intrasubjetivo, conjuga niveles y etapas que configuran representaciones de edad adulta y edad infantil. En su discurso, que se aleja inquietantemente de lo social, la rememoración incorpora un léxico de los tiempos recordados, por lo que evocación y convocación del pasado conviven dentro de una circulación autónoma. Así, la poesía de di Giorgio intenta decir lo que no se puede decir: un borde de raíces románticas en la modernidad tardía, entre lo sublime, la implosión de voces que procuran señalarlo y la crítica de la sucesión del tiempo.

PALABRAS CLAVE: Marosa di Giorgio, Uruguay, poesía, temporalidad, rememoración, infancia, polifonía, sublime.

I

Bajo el título *Los papeles salvajes*, durante el transcurso de cinco décadas la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (1932-2004) reunió casi todos los volúmenes de poesía que publicó entre 1953 y 2000. Además, el conjunto de su obra editada incluye varios libros de relatos y una novela, publicados con independencia pero estrechamente relacionados con el mundo fundado en la saga de *Los papeles*. En esta, por así decirlo, cada uno de los papeles-libro que la componen se vuelve una "parte" impregnada por aquellas que le preceden como por las que le suceden. Esa proyección volumétrica, que se experimenta como una continuidad proliferante y apenas pausada en lo que va de título a título, deviene en una extensión intensificada. La misma comporta un sentido de profundidad conferido por la reunión de unos libros que, convertidos todos ellos por igual en "papeles salvajes", ven disminuidas sus historicidades particulares, dando lugar a un magma temporal único que hace al núcleo generador de la experiencia, no así al de la historia de la escritura. *Los papeles salvajes* surgen de una relectura y disponen necesariamente a ella: aquellos libros que una vez leímos separadamente resultan releídos dentro de nuevas y sucesivas sintaxis rapsódicas. En cierta medida, Marosa di Giorgio parece conducir a lo que Henri Meschonnic entiende por lectura. Para el teórico francés, en términos generales pero intensificados cuando se trata de poesía, "leer recién empieza cuando se relee", ya que el acto de lectura no culmina en la mera transitividad, en leer un texto y pretender, así, que se agote la lectura:

Pero cuando se relee, y una diferencia eventual se insinúa entre una primera y una segunda vez, y en cada una de las otras veces una diferencia nueva, entonces

la lectura misma empieza a aparecer, leyéndose ella misma, como un acto que tiene su historicidad propia, su aspecto distinto al de su objeto. Ya no se confunde con él (Meschonnic 2007 151).

Un tiempo suspendido, de mundo que todo lo irriga y que tiene de continuo algo nuevo para velar y revelar, es un tiempo que se presenta como primordial. Por eso, la composición del tiempo en *Los papeles salvajes* resulta una y la misma con la composición del mundo, en que cada libro -desde *Poemas*, de 1953, a la penúltima versión de *Diamelas a Clementina Medici*, publicada en vida de la poeta (2000)- se reabsorbe en un tiempo común. Este, sin borrar la singularidad y las variaciones de un idiolecto, procura esfumar en buena medida sus propias condiciones históricas: en lugar de la sucesividad de la historia, la densificación circular del mito.

Los textos de Marosa di Giorgio construyen un mundo que ofrece una resistencia elemental, anterior a todas las demás: la escritura *se presenta*, por parte de la poeta, como un acto de naturaleza mediúmnica ante un mundo trascendente, que es siempre un mundo precedente, el cual no es resultado o causa a representar, sino segregación de sus escritos. Inspiración, trance, flujo y secreto, la escritura salvaje no es más que secundariedad, inscripción fragmentaria de un trascendente sublime. De ahí *la condición mítica* de la poesía de Marosa di Giorgio: habría un trascendente originario, portador de una legalidad, que surgiría en un tiempo que podríamos decir de infancia aunque sin contornos unívocos, por tratarse de una infancia que a veces derrama sobre la adolescencia y la juventud. Ese tiempo de niña es el momento dominante, siempre sobrepasado por una enunciación inexorablemente habitada por un tiempo adulto, la cual también es asediada de antemano. La infancia se da con el mayor énfasis,

pero es desbordada en ese mismo momento por el propio acto de afirmarla.ⁱⁱ

Por lo demás, pienso que sería un error reducir el lugar marosiano a los términos de una infancia devenida en objeto meramente traído por la evocación. Aunque es un *topos* que se funda en ella, nunca proyecta al tiempo infantil como eslabón de una sucesión lineal y evolutiva capaz de conducir a su negación, es decir al mundo adulto desde el que se propone una memoria de una infancia concebida, precisamente, como objeto. Por eso, más que una evocación, la infancia de los textos de Marosa di Giorgio es una *convocación*, la cual consagra su despliegue profundo en el *orden enunciativo*. Leonardo Garett ha observado que su poesía no “se plantea la empecinada reconstrucción de un paisaje de infancia quedándose en la pura nostalgia” (Garett 2006 164). En tanto, Alejandro Paternain, si bien en términos que se inclinan antes sobre la persona que sobre el discurso poético, supo intuir este complejo rasgo de una infancia post-infantil:

No es el mundo de un espíritu ingenuo, y por ingenuo incompleto. Mundo total es éste, donde los ojos del niño coexisten con los del ser que ya ha soportado la carga de la vida, la fiereza del amor, la ubicuidad de la muerte invulnerable. (Paternain 1973 66)

Ahora bien, parece inequívoco que a lo largo de su obra poética reconocemos un sujeto evocador que se hunde en un tiempo pendulante entre la niñez y una primordialidad que la contiene y la sobrepasa, en tanto se entrega a las estrechas alternancias y hasta a las fusiones de los tiempos. El resultado mundano de sus textos no ocurre en la medida de un tiempo subsumido en el orden de la sucesión. Precisamente, en ese sentido, para Ricardo Pallares “la temporalidad [de su poesía] tiene siempre algo relativo al pasado, cuando no lo es decididamente, pero carece de sucesividad, de congruencia lógico-cronológica, de articulación” (1992 44).

Temporalidad de la infancia y temporalidad adulta no se vinculan a la manera de dos círculos entre los que no se produce contacto o intersección. Al contrario, los mismos se conectan tanto a través de alternancias en que sus bordes se tocan, así como mediante intersecciones que abren un espacio nuevo, o hasta en la fusión de una y otra circularidad. En tal medida es que emerge la idea de “inenarrable”, palabra que aparece en varios de sus poemas y que la autora emplea en entrevistas. Ese carácter “inenarrable” es consecuencia de la inefabilidad de la experiencia del retorno con respecto a los requerimientos y convenciones de un relato. Esto representa una disociación fundamental: la casa y el campo de infancia revisitados generan una vivencia que no puede traducirse en narraciones plenas. Marosa di Giorgio subraya la resistencia a la proyección de esas vivencias pautadas por modelos narrativos que violentan la radical difracción de la sucesividad de los tiempos. Dicho de otro modo, la “inenarrabilidad” no es producto de una imposibilidad técnica, de un defecto de competencias ante

ciertos códigos, sino del dramatismo ontológico de una poética de lo sublime montada en un mundo de infancia que ya *ha sido* desmontado de antemano de la plenitud del tiempo infantil.

En el orden del detalle analítico de las marcas enunciativas, podría caerse en la idea, esta vez errónea, de que la conjugación en pretérito termina por definir un principio separador de las temporalidades. Si bien la misma es ostensiva de un lugar temporal para el enunciador poético, el acto “presentificador” excede a esta superficie y no se resiente por ello. Entre otras cosas, porque la “dualidad” léxica provocada por un discurso en el que sobresalen marcas infantiles fisura la consistencia de un presunto tiempo discursivo adulto. Probablemente ello contribuya a demostrar cuán insuficiente se vuelve, a los efectos de estudiar textos con estructura compleja como los de Marosa di Giorgio, una teoría de la enunciación mayormente amparada en los ostensivos temporales.

En la historia de las enunciaciones poéticas de Marosa di Giorgio, particularmente en el trayecto de *Los papeles salvajes*, asumimos que el acontecimiento del recuerdo o de la evocación, de la tracción del pasado mediante una voz del presente que no se confunde con el primero, tiene una manifestación cada vez más interferida por aquello que podríamos llamar el ‘léxico imaginario de tiempos primordiales’. Esto quiere decir que más allá de que a ese sujeto “adulto”, especializado en la enunciación, se le asigne distancia temporal con respecto a una edad “perdida” hace décadas, los lectores no consiguen arribar a una solución disyuntiva, capaz de distinguir la existencia plena de un estado adulto construido a la distancia de unos tiempos primordiales frente a un estado de infancia. La complejidad del mundo poético de Marosa di Giorgio se pone de manifiesto cuando, de pronto, encontramos textos en los cuales la “posición” infantil es inmediatamente relativizada por procesos de pensamiento, experiencias de la sensibilidad, de la imaginación y materializaciones del léxico difícilmente atribuibles a un ser de la niñez, o incluso de la adolescencia. Conviene subrayar que asimismo esto ocurre a la inversa, por lo que correspondería asumir la imposibilidad de una resolución binaria.

Ahora bien, importa destacar que la forma de una enunciación evocatoria suele erguirse sobre la superficie de *Los papeles salvajes* así como de otros libros marosianos. Sin embargo, limitar el conjunto de su creación a la recordación *adulta* de un pasado remoto y perdido termina por convertirse en un acto reduccionista que no resiste la mínima justificación a la hora del análisis. Si bien en los poemarios de la década del cincuenta muchos de los textos son en rigor cuentos líricos, la orientación al recuerdo posee aún cierta prioridad. En verdad, la evocación nunca termina de retirarse de *Los papeles salvajes*. En Marosa di Giorgio el deseo de retorno se convierte en el primer movimiento de la energía orientada a la actualización o presentificación, y es por esa presentificación constante y a la vez amenazada que procura consumir el volumen de su mundo como mito, es decir, impidiendo la desentelada de una sucesividad que consiga anular la energía generadora del tiempo primordial.

Ese darse del tiempo de *ayer* como efectivo tiempo de *ahora* cobra una dimensión que se desenvuelve, por ejemplo, en los poemas de *Historial de las violetas* (1965). Pero la potencia no radica en la sustitución de un tiempo por el otro, sino en esa extraña convivencia que va de una a otra composición, y, de forma aún más trabada, habita el interior de un mismo texto poético. Por ejemplo, poemas como el número 4 de *Historial...* ofrecen un sentido de acontecimiento presente, de vivencia que, en su movimiento enunciativo principal, se conforma como un punto de actualidad, de fuga al pretérito y de recuperación simultáneos:

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 solo quererlo. Basta que se lo desee para que ya sea. Acaso solo 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.

(*Historial de las violetas* [1965] LPS I 2000 94)

No obstante, y teniendo en cuenta los componentes de narratividad, parecería adecuado emplear aquí el concepto de relato simultáneo, según el cual los hechos representados son simultáneos con los del tiempo del enunciador y no anteriores a él (Filinich 2004 54). Pero este enfoque pierde plausibilidad cuando de pronto asoma la ambigua mención de "los antiguos parientes", cuya antigüedad se deja leer con una significación doble: "antiguos" por la vejez intrínseca de los abuelos, pero también "antiguos" con relación a la fisura temporal que entabla ese tiempo sospechosamente presente del enunciador. En el párrafo siguiente, la aparición materna ya ocurre bajo la conjugación del pretérito, como si la presión evocadora desplazara a la factualidad presente, y entonces los hechos denunciaran su existencia confinada en el pasado.

Ahora bien, pienso que la balanza temporal no se resuelve ni en el acusado peso mayor de uno de sus platos ni en el equilibrio inmóvil que los sitúa en paridad, sino en un movimiento basculante y continuo que inclina ambos platos de la balanza tanto en un sentido como en el otro, resguardando una contigüidad dinámica irreductible. Para decirlo sintéticamente, es la línea metonímica de "Es la noche de las azucenas de diciembre (...)" con "una vez mamá llegó de pronto" (subrayados míos) la que arroja un efecto de ambigüedad, de indecisión y de apertura a la vez: el "es" y el "llegó". En otras palabras, una doble voz temporal surgida de un mismo

sujeto instala un plano temporal único del discurso. Se trata de la destrucción de un borde por parte de una poética del exceso, de una acción "irresponsable" a cargo de una "mimesis inhumana", como acertadamente afirma Roberto Echavarren. Semejante desborde remite al desprendimiento de los límites terrenales como producto del deseo de infancia, como aventura desmedida que es capaz de articular el pasaje de lo sublime a lo siniestro. En tal sentido sostiene Echavarren:

Una de las aventuras eufóricas, en Marosa, es la del vuelo. Es una posibilidad olvidada que resurge. La posibilidad de vuelo es una convicción infantil descartada por el adulto. Por lo tanto, y como afirma Freud, el devenir niño y la experiencia de lo siniestro se implican. Lo siniestro, según Freud, sería el resurgimiento de una creencia infantil. Lo que antaño resultó familiar, y que de algún modo sigue siéndolo, el adulto lo experimenta como no familiar (Echavarren 1992 1109).

Ello se le hace patente a Echavarren con referencia al pasaje de un poema de *La liebre de marzo* (1981):

Olvidé el primer vuelo. Lo recordaba apenas, y volvía a olvidarlo. Después, con la frecuencia, me vino cierta alarma. En el momento preciso, cuando todos duermen, salgo al cielo... Aunque no hay nadie, saludo, me río, hablo. Y también tengo zozobra, vergüenza, porque ¿qué es esto? ¿qué me sucede?

(*La liebre de marzo* [1981] LPS II 2000 37)

La "zozobra" y la "vergüenza" hacen irrumpir la inestabilidad del tiempo existencial adulto -confiriendo una experiencia de desequilibrio que quisiera ocultarse-, al mismo tiempo que definen un lugar de lo siniestro. No habrá, en *Los papeles salvajes*, infancia capaz de huir de ese lugar, por más que la enunciación se instale en el nomadismo. Y lo que es más, es desde ese nomadismo que se escribe la tensión dramática de una vigilia, que lo es de dos tiempos separados: el de la hora en que los demás duermen y el del retorno al vuelo de un tiempo perdido, un tiempo que *ya* no corresponde ser vivido. Es en el interior de la conciencia de esas diferencias que surgen las dos preguntas sin respuestas.

II

En trabajos anteriores he estudiado la problemática de esta coexistencia de voces y su identificación polifónica, todo lo cual me ha conducido a una nueva elaboración conceptual, efectuada a partir de los planteos capitales de Mijail Bajtin pero que necesariamente va más allá de los mismos (Benítez Pezzolano 2005, 2009, 2012). En efecto, en tal sentido formulé el concepto

de 'polifonía intrasubjetiva', a cierta distancia del pensador ruso, quien, por lo demás, como señala Lachmann, muy poca atención brindó al discurso lírico en la medida en que lo identificaba con el monologismo (Lachmann 1997 186). Por otra parte, he apelado a los significativos aportes realizados por Oswald Ducrot en los años ochenta acerca de la polifonía de la enunciación en el discurso (Ducrot 1986). No obstante, una serie de límites me han obligado a desplazar las conclusiones del lingüista francés. Cabe destacar que la investigación de Ducrot identifica una polifonía cuya composición dialógica debe estudiarse en el interior del espacio de la enunciación antes que en el del enunciado. Sin embargo, aunque introduce semejante avance, el cual consiste en desmitificar la unicidad del sujeto de conciencia (cada enunciado no resulta necesariamente de una sola voz sino que esa voz resulta de integrar distintas manifestaciones en diálogo), Ducrot no deja de aceptar que estas voces son fuentes o locutores más o menos distinguibles entre sí, las cuales cohabitan de antemano la enunciación (Ducrot 1986 175-238). Precisamente, he comentado estos aportes y limitaciones teóricas en uno de los trabajos ya referidos a propósito de la producción poética de Marosa di Giorgio (Benítez Pezzolano 2012 32-38).

Para expresarlo en términos sintéticos, he denominado *polifonía intrasubjetiva* a la coexistencia de varias voces correspondientes a distintos tiempos de experiencia contenidos en enunciados que describen a un mismo sujeto de la enunciación, voces que se manifiestan metonímicamente y mediante grados de interpenetración diversa a través de la dimensión o instancia enunciativa única, es decir una policronía cuya implosión se resuelve formalmente a cargo de una misma subjetividad.

Es así que a la hora de considerar los valiosos planteos de Bajtin le resultan insuficientes desde el momento en que proponen una pluralidad de voces sociales, de alteridades que coexisten en tanto se distinguen, se resignifican, luchan y, por ende, transforman sus potencialidades en el seno de una enunciación que, así entendida, revela la "sociologización" fundamental que configura al lenguaje. De hecho es este un nivel conceptual de particular interés ya que consigue describir una pluralidad de voces dentro de un espacio común en el que unas relativizan a otras. Sin embargo, el interés de Bajtin no consiste en internarse en la pluralidad de tiempos diversos encarnados por esas voces del modo en que podemos reconocerlo en Marosa di Giorgio, pues en su poesía las mismas se presentan volcadas desde una misma "fuente" y sobre un mismo eje de enunciación. Al contrario que en la poeta uruguaya, en Bajtin (y en Dostoievski según Bajtin) cada una de esas voces conserva su independencia en un espacio de posiciones dialógicas encontradas:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un

único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no solo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo* (Cursivas en el original.) (Bajtin 2005 15).

El fundamento bajtiniano es precisamente la inconfundibilidad y la autonomía de las voces "con sus mundos correspondientes" a sujetos separados. Su concepto de polifonía es de obligada referencia, por más que su formulación responda al contexto específico de Dostoievski como fundador de un nuevo género, la novela polifónica, opuesta a un monologismo que "sobrevive sin el otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad", ya que "el monólogo pretende ser *la última palabra*" (Cursivas en el original.) (Bajtin 2011 330). El Bajtin de esta concepción es algo lejano de aquel que interroga al habla interior, que es el que busca develar el dialogismo constitutivo en el seno de toda intimidad monológica. Es ese punto de inflexión bajtiniano el que interesa más aquí, pues supone que el estar habitado del yo por el otro es constitutivo de ese yo en el momento mismo de su plenitud, cuando parece negar toda otra cosa que no sea la esfera enunciativa de sí mismo. El problema es que el autor de *La poética de Dostoievski* limita las voces emergentes del habla interior a un fenómeno de contradicción social en términos de posiciones ideológicas que mantienen sus esferas definidas, por más que vacilen en el seno de las relaciones recíprocas que tensionan el discurso interior (Bajtin 1993 253). Otro tipo de complejidades, como la alternancia y confusión de voces que no presentan identidades refractarias de esas posiciones dentro de una misma "interioridad", como ser el empuje policrónico de esas voces en *Los papeles salvajes*, no formaron parte de las investigaciones bajtinianas.

En efecto, los textos de Marosa di Giorgio impugnan tanto la homogenización de una voz como el reparto de la alteridad en esferas autónomas de contornos discernibles. Es por eso que la voz adulta que "evoca" la infancia no termina de ejercer su opresión enunciativa pero tampoco de "consolidarse", ya que, tan interferida como presente, se encuentra habitada *a priori* por la otra, o, en cierto modo, deconstruida por una pulsión discursiva infantil en el propio acto de enunciar. Por así decirlo, unas y otras voces emergen y se sumergen de continuo. Por eso, acontecimientos como la sintaxis gramatical del enunciado, los nexos de la narración, las piezas léxicas, las pausaciones impertinentes, los repertorios tropológicos, ciertos giros de coloquialidad adultos o infantiles, vienen a denunciar una complejidad "salvaje" que subvierte las jerarquías y los órdenes discrecionales del discurso. No hay una estabilidad ni una frontera segura: *Los papeles salvajes* son, en definitiva, la liquidación de ese

territorio. Otro tiempo-lugar en el que vivir, que no es *ni* el uno *ni* el otro tiempo de existencia, sino una dimensión compleja que los comprende y los refunda mediante la energía que consagra al mito individual y familiar, es decir el de la colectividad mínima. La gran colectividad está ausente: la palabra en que se funda la experiencia temporal del mundo poético de di Giorgio es mítica e íntima a la vez, por lo que resiste a la representación y a la paráfrasis. Acentuada su privacidad, la palabra de la memoria deviene opaca e idiolectal.

A propósito, refiriéndose a la "tradición de la mirada interior", Paul Ricoeur recuerda que para San Agustín la raíz singular de la memoria consiste en que la misma es de uno, pues en todos los casos se trata de un pasado que es inevitablemente mi pasado, en el sentido del carácter de mis recuerdos, de la rememoración y de la posesión privada de los mismos (2010 128-129). Y si dentro de esta tradición, en nombre de los "vastos palacios de la memoria", Agustín "atribuye a la interioridad el aspecto de una espacialidad específica, la de un lugar íntimo" (131), el resultado es la felicidad ante la inmensidad de ese mundo y la del espíritu, ambos reunidos e inabarcables. En el texto número 35 de su *Crónica de Berlín*, Walter Benjamin constata: "Pero esta felicidad que recuerdo se funde con otra felicidad: la de tener esto en el recuerdo. Hoy ya no puedo separarlas; es como si fuera, del regalo del instante que relato aquí, solo una parte (...)" (Benjamin 2016 123). Así, la felicidad ya no es solo la del contenido de los acontecimientos, sino la del modo en que estos viven en los recuerdos movilizados por la rememoración. Benjamin sabe que no solo por lo que atesora, sino por constituir un tesoro en sí misma, la memoria es una disposición feliz.

Sin embargo, en Marosa di Giorgio esto reclama un paso más: el pasado debe ser desbordado por una energía temporal que lo arroje en el presente, fuera de los límites de lo rememorado por la rememoración. Esto significa que la alteridad básica (el "otro" tiempo, el de lo recordado, por ejemplo, la infancia en el "jardín natal") es capaz de abandonar la distancia de los años, desafiando la congruencia y asumiendo la enunciación. Y si todos los "recuerdo" que leemos en la voz poética de *Los papeles salvajes* son imborrables, a la vez que entablan un orden del recordar y de lo recordado, se encuentran amenazados por el inquietante advenimiento de ese pasado que se presentifica no solo en los ostensivos temporales, según ya señalara páginas atrás, sino en marcas muy diversas, que hacen, entre otras cosas, a una retórica de identificación infantil. Semejante "desorden" convive con el "orden" de la rememoración, generando una dinamismo poético multidimensional. En el mismo se inscribe la ambigua felicidad de *Los papeles salvajes*, que no se contenta solo con los tesoros de la rememoración sino con la desmesurada metamorfosis del pasado, incluso bajo apariciones fantasmáticas:

Esa silueta larga y blanca es el alma de la familia.
Se quedó sola por el campo. Está sola en la cocina.
Es igual a mi madre, y a mi abuela; parece mi tía Josefa;
parece mi padre, hecho con espuma.

Está quieta.
Nadie la mueve. Ni el viento. Transita cuando quiere.
Ladran los perros.
Y los teros
formulan promesas
de alegrías que nunca se cumplieron.

(*Membrillo de Lusana* [1991] LPS II 2000 277)

III

Para Alain Badiou, siendo indiscernible de lo sensible, el poema es "un pensamiento impensable", "un pensamiento que no se puede separar como pensamiento" (2009 64), un pensamiento que efectúa la infinitud de la lengua, y que entonces tiene "el poder de fijar eternamente la desaparición de lo que se presenta" (70). En esa dirección cabe arriesgar la idea de que en una poesía como la de Marosa di Giorgio la discrecionalidad de *la voz*, de *una voz*, aquella que permitiría el asidero de una dimensión para ser pensada como tal, ha sido saboteada de antemano por su propia implosión, por la infinitud del asalto conjunto con otra voz que *debía* perderse en el tiempo pero que aparece, y de ese estallido resulta una pluralidad nacida en lo doble, en lo triple o aún en más: capas de infancia, capas adultas, de la adolescencia, todas ellas intersectadas o interpenetradas. Capas multitemporales cuya concurrencia activa el descontrol del logos y una profundidad inenarrable de esa potencia: el pensamiento que no se puede pensar. *Los papeles salvajes* son, así, un lugar privilegiado de ese poder poético que se ejerce sobre la infinitud de la lengua, pero que no se puede nombrar porque no hay pensamiento que lo abarque.

Transcribo, a los efectos de derivar una consideración final sobre la circularidad de emergencia y declinación del discurso de infancia, un poema de *Mesa de esmeralda* (1985):

Me encontré una cometa tendida en el suelo. Pareció
hecha con papeles lunares. Tenía piedras brillantes. Y
dientes.

Se reía, hablaba. Vi sus teclas y botones luminosos.

Quise huir de ese comentario de trasmundo. Y
bridas, hilos, me perseguían. Hasta que pude librarme.
No obstante, una lagartija o flecha iba delante de mí.

Cerré la puerta con furia, me dormí llorando. Soñé.
"Vete al Cielo, al Demonio" "¿De dónde viniste?"

En el alba volví cautelosamente, al sitio ya solitario.
Las plantas de té abrían camelias rosadas y quietas. Y
parecía que nada hubiera pasado.

(*Mesa de esmeralda* [1985] LPS II 2000 127)

El poema posee la indudable forma de una evocación, pero, entre otros componentes, el tratamiento del objeto infantil

(una cometa) mediante la mágica atribución de vida propia (que emprende una "persecución"), y hasta de la palabra que anuncia las posibilidades de la prosopopeya, no son presentados únicamente como aquello que la niña vio. El texto no presenta una mera cita de "aquel" léxico de la infancia -un lenguaje domesticado por la distancia *escrita* del tiempo adulto-, sino una persistencia válida de ese léxico en el "ahora" del enunciador. Por cierto, estas marcas coexisten inquietantemente con el devenir de otras. Expresiones como "Quise huir de ese comentario de trasmundo", o "En el alba volví cautelosamente, al sitio ya solitario", pero también conectores como "No obstante" representan, para el lector, un alejamiento de las marcas primeras: son la señal del repliegue de la voz niña, de su *casí* enmudecimiento. Del mismo modo, el repertorio preciosista del

comienzo, con toda su energía metagógica y el temor de la niña, que se libra de los hilos y las bridas pero no de los sueños pesadillescos, proceden a situar la ominosa insuficiencia de la voz adulta, la cual no termina de apagarse ni de encenderse, ni de expulsar lo siniestro de la coexistencia que la constituye, ni de ser pensable la potencia de lo que producen ambas voces mediante la reducción a una idea. La evocación y la convocación de las voces del pasado no son la misma cosa, pues mientras la primera es un movimiento que tiende a la memoria, la segunda es un llamado a la irrupción de lo que está en alguna parte del tiempo primordial, no para ser hablado sino para que advenga y lesione el orden del discurso de la representación y, de alguna forma, entonces, consiga hablar.

NOTAS

i Resulta significativa la relación entre fragmento y trascendencia a la luz de las asunciones del romanticismo alemán, particularmente en lo que hace al fragmento como sedimentación de lo inacabable, es decir a lo que Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy han llamado "obstinación fragmentaria" de Friedrich Schlegel, producto de una "ley de la insatisfacción" que también expresa las tensiones con los géneros literarios por parte del fragmento, que para Schlegel es una "forma sin forma" que no obstante motiva una inocultable dirección de profundidad (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012 230-232). En buena medida, la experiencia poética de integración constante e inacabada de cada libro en *Los papeles salvajes* como un solo libro en movimiento abre el cauce de una profundidad que redescubre la condición fragmentaria de todo momento y destino de escritura de Marosa di Giorgio.

ii Marosa di Giorgio participa de una concepción de la poesía cuya raigambre espiritual es irreductible, al tiempo que se identifica con nociones kantianas de *lo sublime*. Lo sublime kantiano impregna a una gran zona de las ideologías románticas y sus descendencias, imponiéndose como amenaza de toda simbolización. En la huella de Longino, una auténtica poesía de lo sublime entrafía la imposibilidad las categorías genéricas, lo que también explica el rechazo de la poeta uruguaya a instalar sus creaciones en el espacio de los géneros literarios. Su recurrencia en entrevistas a la afirmación de que lo que ella escribe es "Poesía", sin más y con mayúsculas, define muy bien esa convicción acerca de un trascendente que señala lo ilimitado, pero en que lo divino o lo ideal no excluyen lo caótico, lo abisal o lo monstruoso.

OBRAS CITADAS

- Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. 1998. Trad. G. Molina et al. Buenos Aires: Prometeo, 2009. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 1979. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1979. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Bajtín, Mijail. (V. N. Voloshinov, 1929). "La construcción de la enunciación". *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Adriana Silvestri y Guillermo Blanck. Barcelona: Anthropos, 1993. 245-276. Impreso.
- Benítez Pezzolano, Hebert. "El realismo literario de Marosa di Giorgio". *Hermes Criollo* 9 (2005): 98-104. Impreso.
- Benítez Pezzolano, Hebert. "Poesía y mimesis en Marosa di Giorgio". *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: fronteras de lo real, límites de lo fantástico*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, editores. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 77-93. Impreso.
- Benítez Pezzolano, Hebert. *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario, 2012. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900/Crónica de Berlín*. Jorge Monteleone (ed.). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016. Impreso.
- di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes*. Vols. I y II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. Impreso.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso.
- Echavarrén, Roberto. "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana* 160-161 (1992): 1103-1115. Impreso.
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 2004. Impreso.
- Garet, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán, 2006. Impreso.
- Lachmann, Renate. "Prosa, lírica y dialogicidad (Mijail Bajtín)". *Escritos. Revista de Ciencias del Lenguaje*. 15-16 (1997): 185-216. Impreso.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. 1978. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.
- Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo, 2007. Impreso.
- Pallares, Ricardo. *Tres mundos en la lírica uruguaya actual: Washington Benavides, Jorge Arbeleche, Marosa di Giorgio*. Montevideo: Banda Oriental, 1992. Impreso.
- Paternain, Alejandro. "Marosa di Giorgio o la fantasía salvaje". *Maldoror*, 9 (1973): 65-67. Impreso.