



Marosa di Giorgio

Los papeles
salvajes II

la lengua / obra reunida

AH

Adriana Hidalgo editora

Los papeles salvajes y el arte naïf

Ignacio Dansilio

Resumen

Este trabajo se ocupa de la relación interdiscursiva entre la poesía de Marosa di Giorgio y las artes plásticas, en especial la pintura. Dentro de la multiplicidad de diálogos que entabla su obra con el arte pictórico, nos detenemos en una serie heterogénea de elementos que la ponen en diálogo con lo que trataremos de definir como *las estéticas naïfs*.

Palabras clave: Marosa di Giorgio - Arte Naïf - Interdiscursividad

Abstract

This work deals with the cross-discursive relation between the poetic writings of Marosa di Giorgio and plastic arts, specially painting. Among the multiplicity of dialogues established by her work with painting, we shall center over the heterogeneous series of elements that locate her in a dialogue with what we intend to define as *naïfs* aesthetics.

Keywords: Marosa di Giorgio - Naive art - Interdiscursivity

1. Los Papeles Salvajes y la pintura

El cercano vínculo de la obra de Marosa di Giorgio y las artes plásticas, particularmente la pintura, ya ha sido señalado por distintos críticos. El valor pictórico de su obra, o de sus cuadros narrativos, o *cuadros-poemas* (como algunos han sugerido llamarle a sus textos), es indiscutible. Se ha hablado de “una imaginación de intenso valor plástico” (Garet 131), de un universo sensorialista convertido en una *fantasía de colores y formas* (Moraña 188), de un mundo intuitivo, emocional y mítico que pone en escena una realidad cromática exuberante, donde el color adquiere un valor fundamental por su pertinente recurrencia y por la libertad con la que es usado, donde las imágenes cobran centralidad por su fuerza expresiva. Se



la ha asociado a pintores como Arcimboldo, Dalí, Goya, Velázquez, Rembrandt, entre otros tantos. Leonardo Garet, en su libro *El milagro incesante* advierte incluso que “el paisaje de los pintores parece estar más cerca de la poesía marosiana que el de los poetas. [...] No poco de su originalidad proviene de ser sensorial antes que cerebral. Es quizá la razón principal de su cercanía con los pintores” (152). Una pulsión instintiva antes que reflexiva parece ser el motor de unos textos que se resisten a cualquier clasificación, que construyen a modo de pinceladas maravillosos cuadros poéticos, con una paleta de colores que reproducen una pródiga naturaleza, espectral y milagrosa, donde tienen lugar insólitos sucesos.

También Luis Bravo se ha detenido sucintamente en los vínculos entre la obra de la escritora uruguaya y la pintura (Bravo 2008), asociándola a la estética surrealista del pintor alemán Max Ernest, principalmente a las narrativas composiciones gráficas que realiza mediante el procedimiento del *collage*;¹ en ellas construye un mundo en el que se mezclan “humor, crueldad y erotismo”, donde se da una serie de simbiosis inexplicables entre lo animal y lo humano, algunas veces impulsada por una aberrante unión sexual, creando impactantes imágenes y escenas de un surrealismo que el crítico identifica como “lo maravilloso negro” (145). Simbiosis similares entre el universo animal, el humano y el divino presenta la obra del pintor medieval Hieronymus Bosch, con quien Bravo encuentra una nueva correlación, asociándola conjuntamente a una estética que llama “bizarra” en la que se conjugan leyendas folclóricas con imágenes y personajes de la iconografía judeo-cristiana.² Finalmente asocia la obra de di Giorgio al mencionado ruso-francés Marc Chagall, cultor de un onirismo surrealista donde aflora lo mágico, lo sobrenatural en el curso de lo cotidiano, donde se encuentran una poética de lo rural y un imaginativo lirismo infantil. Ambos crean un universo que encarna en la pequeña aldea bucólica, en el que todo pierde gravedad y orden, en el que las casas y los aparadores se sostienen en el aire, donde pasan cabras voladoras (di Giorgio 317), donde las gallinas vuelan de espaldas al suelo. También Ricardo Pallares encuentra ese vaso comunicante con Chagall. El crítico por su parte habla de unos “textos de inusitada fuerza plástica” y los relaciona con la pintura de Dalí y a “cierta línea” que muestran algunas pinturas del uruguayo Luis A. Solari

1. Se refiere a la novela gráfica *Une Semaine de bonté, au les Sept éléments capitaux* de Max Ernest. Otros críticos, a la hora de leer a Marosa di Giorgio, han recurrido a ejemplos correspondientes a otras artes visuales, como las macabras fotografías de Joel Peter Witkin (Capurro 11), las fantásticas películas de Peter Greenaway, e incluso los insólitos dibujos animados de Gary Larson (Gandolfo 91).

2. Incluso señala una referencia transtextual (podríamos llamarla interdiscursiva) a *El jardín de las delicias* (*De tuin der lusten*, pintura al óleo sobre tabla, hacia 1480-1490) del Bosco, en el pasaje de *La Falena* donde se narran escenas orgiásticas similares a las representadas en el tríptico del holandés: “pasaban platos con todas las escenas del amor erótico”.

(1918-1993). En los cuadros del atípico pintor fraybentino se recrean escenas humanas que interpretan situaciones cotidianas pero protagonizadas por figuras antropomórficas ocultas detrás de máscaras animalescas –motivo, por cierto, recurrente a lo largo de *Los papeles salvajes*–, lo cual lo conecta con una de sus principales fuentes de inspiración: el carnaval y la fiesta popular.³ Tal como los relatos marosianos, su obra se compone de personajes de fábula ilustrando lo popular, fusionando cuentos, leyendas y creencias que despiertan en el observador desde la ternura hasta el horror y la extrañeza.⁴

Estas asociaciones, situadas en el marco metodológico de la literatura comparada, se desprenden del ámbito teórico específico de la transtextualidad desarrollado por Gérard Genette en *Palimpsestes* –y muchas veces ampliado, discutido, y ratificado por diversos teóricos–, de donde deriva a su vez la subcategoría de la *interdiscursividad*, término acuñado por Cesare Segre para explicar la relación semiológica entre un texto literario y otras artes, como pueden ser la pintura, la música, el cine, etc.⁵ Los lazos interdiscursivos con el arte pictórico suelen darse –aunque no siempre– en la obra de di Giorgio bajo la forma de referencias implícitas, a la manera de reescrituras, apropiaciones o trasfiguraciones solapadas y de difícil precisión. Dar cuenta de ellas es una tarea complicada y peligrosa. Hebert Benítez en “Poesía y mimesis...”, dice que: “[...] el campo de influencias literarias en la obra de Marosa di Giorgio tiende al desdibujamiento, a la subordinación y, lo que es más: a un sereno declinar. Sus luces quedan sumidas por la irradiación” (Benítez 78). Compartimos esta observación, y creemos que a veces, inesperadamente, se dan casos de referencias explícitas a obras y pintores, atenuando esa “opacidad” (78), esa distancia con que se mantiene de las influencias o intertextualidades claras y directas; tal es el caso de este fragmento descriptivo de *Diamelas a Clementina Médici*: “Estoy esperando que comenten de ti:/ Se fugó del Louvre la Mona Lisa, y



3. Véase el texto número 4 de *Está en llamas el jardín natal*, donde se pone en escena una fiesta de carnaval y los personajes visten disfraces y “máscaras de cuernos largos como varas” (163).

4. Sorprende encontrar íntimas correlaciones entre las representaciones pictóricas de Solari y las ficciones de di Giorgio, en lo que refiere a figuras, motivos, y a determinados seres fantásticos, donde se mezclan, como decíamos, el reino animal con el humano, donde aparecen personajes tales como hombres con cabezas de pájaro. Compárese por ejemplo el cuadro *Extraña máscara* (óleo sobre tabla), y el pasaje de *Membrillo de Lusana* en el que aparecen unos irreales seres que “tenían el rostro también pintado en la nuca, lo que producía confusión” (554).

5. Es el comienzo de una larga discusión semiológica. Luego, Heinrich F. Plett llamaría a esta relación semiótica entre sistemas de signos de diferente naturaleza, *intermedialidad* (ver *Intertextuality*, Berlín-New York. De Gruyter, 1991), más utilizado en otros ámbitos académicos, como las comunicaciones.

la Dama vestida de azul se fue de Van Dyck./ Y si eres la estrella de la tarde, y la magnolia blanca con una boa lila [...]” (di Giorgio 422).

Si bien son excepcionales, la presencia efectiva de referencias a pinturas y autores fortalece o, por lo menos, sugiere ciertas reminiscencias estéticas que apuntan hacia diferentes momentos en la historia del arte, al renacimiento, al tenebrismo barroco, a paisajes impresionistas, incluso al surrealismo y a los movimientos de vanguardia. En otro de los textos, ahora en el número 31 de *Cumbres Borrascosa* del libro *Mesa de Esmeralda*, se anuncia la presencia de Rembrandt –“Está Rembrandt, dijo una voz”–. Allí aparece un sujeto con un buitre colgando de su mano, tal como se pintara a sí mismo el artista holandés en uno de sus autorretratos más enigmáticos: *Self-Portrait with a Dead Bittern* de 1639. Nuestra protagonista intenta huir, pero es imposible: “Y esa voz que dijo: –Es el Muchacho del Ave-toro./ Miré certeramente al alambrado. Y ya estaba el doncel de los campos, indolente, audaz, misterioso. La penumbra lo envolvía. Le vi la mano de donde colgaba el buitre” (341). Otra referencia explícita podemos ubicarla en el siguiente pasaje: “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 del Caravaggio” (226). En él se describen pletóricas composiciones que evocan a las naturalezas muertas del pintor italiano Caravaggio, en las que son relevantes la recurrencia a ciertas frutas como los higos y a ciertos tonos característicos de su paleta, como los tonos morados.⁶

Existen procedimientos que favorecen a su vez a la construcción poética de estos cuadros narrativos-descriptivos. Como los define Mabel Moraña, son “composiciones poéticas en prosa que presentan una estrecha adhesión a los rasgos de la lírica, aunque se presentan organizadas como textos descriptivos-narrativos de anécdota mínima” (Mabel Moraña, 194). El narrador, expresado generalmente en la primera persona del singular, adopta reiteradamente una actitud meramente contemplativa, haciendo de su relato una pieza descriptiva, una imagen estática donde los eventos y los personajes se manifiestan sincrónicamente cual retrato. Estos procedimientos descriptivos dejan escapar referencias transtextuales como la de rostros que remiten a *Le quattro stagioni* o *Le quattro elementi* de Arcimboldo: “En vez de cabellos tenía rosas; rositas rosadas con tallo corto y hojas verdes. Tenía una corta melena de rosas. Y a dos centímetros de su cabeza flotaba otra rosa rosada con hojas verdes” (502).⁷ Como lo demuestra Gareth en su

6. Ver por ejemplo *Canestra di frutta* (óleo sobre lienzo, hacia 1596), *Natura morta con frutta* (óleo sobre lienzo, 1605), *Niño con un cesto de frutas* (óleo sobre lienzo, 1599).

7. Otro claro ejemplo podemos encontrarlo en el texto 122 de *Clavel y tenebrario*. “Hizo una máscara durante varios días, o a lo largo de un solo largo día. La tejió con perejil y con otras hierbas, sobre todo, una, muy rara. Acertó a pasar una mariposa, diminuta, que iba con facilidad del gris al naranja, del humo al alefí, y la prendió en cualquier lugar del tejido [...]” (221).

libro, no solo la autora ha manifestado expresamente su admiración por el pintor italiano sino que llegó a escribir acerca de los procedimientos técnicos de sus cuadros, e incluso a encargarse de las carátulas de los dos tomos de la segunda edición de *LPS* (Adriana Hidalgo editora, 2000), con los cuadros *Verano* (para el tomo I) y *Primavera* (Tomo II).⁸

Uno de los diversos lazos interdiscursivos que establece la literatura de Marosa con el arte pictórico que creemos de especial importancia, es su vínculo con las estéticas que se han dado en llamar *naïf*. Es en este diálogo en el que nos centraremos para el desarrollo de una lectura de *Los papeles salvajes* en clave pictórica. Con ella nuestro trabajo no pretende crear precisamente una lectura totalizadora de dicha antología, no tratará de fijar la obra poética a una determinada interpretación, no trata tampoco de transferir mecánicamente una serie de principios técnico-formales específicos de la pintura para buscar una relación analógica con los procedimientos escriturales de la poesía, sino que apunta a la activación de una zona trans-textual donde es posible distinguir determinadas formaciones estéticas provenientes de otros medios expresivos diferentes a la literatura. Se trataría de mostrar a través del análisis de una serie de cuestiones contextuales cómo se configura conceptualmente y expresivamente una herencia estética que tiene origen en el arte plástico pero que perfectamente es posible hallar en otras formas artísticas, como la literatura. Este nuevo acercamiento que vincula la obra de di Giorgio con las estéticas *naïf*, nos permitirá el acceso a nuevas dimensiones textuales, haciendo evidentes nuevos aspectos de su universo ficcional.



2. El arte *naïf*

Lo *naïf* no supone una corriente o un movimiento artístico específico, no conformó una escuela ni construyó un programa teórico, sino que se trató –y se trata– más bien de una constante estética, como una sensibilidad que surge de la añoranza y la regresión a lo natural, a lo bárbaro y lo primitivo. Se ha dicho que “la esencia y el carácter del arte *naïf*[AN] brotan en el campo anímico de la inocencia y la sencillez” (Bihalgi-Merin 7). Este es el clima específico de su arte: la ingenuidad infantil y espontaneidad imaginativa. El AN es una expresión del fluir natural de la imaginación. Surge muchas veces como consecuencia del interés de la estética hacia el primitivismo, en el viaje hacia los arcaicos paisajes de un tiempo prelógico. Es por ello que lo *naïf* aparece comúnmente asociado al arte de los pueblos primitivos, inherente a los rituales religiosos y sociales, donde la creación plástica aparece cargada de un sentido mágico. También es asociado al arte infantil y a las expresiones estéticas que se expresan con torpeza, por una

8. Ver Revista *Posdata*, Montevideo, 19 de mayo de 1995.

insuficiencia técnica, por la frescura de la expresión que desconoce reglas y principios formales.

El término *naïf* (o *naïve*) –procedente del vocablo latino *nativus* que significa innato, natural– es en sí equívoco y ambiguo. El término mueve un campo connotativo en torno a la noción de ingenuidad que involucra conceptos tales como espontaneidad, pureza, naturalidad, inocencia, simplicidad, candidez. Puede surgir de una creación precisamente ingenua de artistas que no poseen una formación académica y que por tanto ignoran las reglas (reglas elementales de composición, de proporción, de perspectiva, así como el uso arbitrio de los colores) y las técnicas del *buen arte*, o puede ser producto de un profesionalismo que maneja preconcebidamente los procedimientos creativos. Puede ser una arte de carácter popular o folclórico, una expresión del inconsciente colectivo como comúnmente se lo ha visto, o bien puede surgir como consecuencia de una creación individual, diferente, extraña a toda tradición. En lo que sí se ha coincidido es en verlo como una expresión artística instintiva no contaminada por los discursos racionalistas o positivistas, entendiéndolo como una manifestación plástica en estado puro, basada en una emoción o en una intuición.

¿De qué manera se establece entonces ese lazo interdiscursivo entre la poética marosiana y las estéticas *naïf*? Lejos de considerar a Marosa di Giorgio como una artista *naïf*, entendemos que un abordaje de su producción literaria desde esta perspectiva estética, iluminaría ciertas zonas de su universo, posibilitando una lectura e interpretación de ciertos elementos, personajes, escenarios, objetos, temas y perspectivas y generando un paralelismo entre realidades ficcionales.

Los puntos en común entre lo *naïf* y Marosa son múltiples. Podríamos de todas formas, enlistar los que consideramos principales: a) la superación de los paradigmas realistas, es decir, de las representaciones estrictamente miméticas de la realidad, a través de la instauración de un mundo imaginario que traspasa los límites de lo real, configurando una realidad *otra* que transita por los imprecisos dominios de lo maravilloso, lo fantástico, lo sobrenatural y lo insólito; b) las atmósferas o visiones oníricas (surrealismo de por medio) y la importancia del inconsciente; c) el estrecho vínculo con la naturaleza: la representación de un ecosistema *mágico*, exótico y desbordante; d) la referencia a experiencias primarias de la niñez, o “El refugio en el tiempo mítico de la infancia” (Fumagalli 83); la representación de la cosmovisión del niño, que se expresa como signo de una renovación, de un perpetuo descubrimiento; e) como ya mencionamos, el primitivismo, traducido ahora en salvajismo, tal como los sugiere el título *Los papeles salvajes*, y su vector regresivo hacia un estado prerracional de la existencia; f) la escenificación de rituales, vinculada a la imaginería religiosa: misas, sacrificios, ofrendas, cacerías, persecuciones, bodas, guerras, apariciones, exterminios, etcétera (Vázquez Rodríguez 263); g) los escenarios, los espacios (medios

agrestes y primitivos como las selvas y los bosques, o bien medios naturales *domesticados* como los jardines y las huertas), que apuntan a la recreación de un paisaje natural; h) los personajes y elementos personificados: niños, animales humanizados, vírgenes, plantas, flores, frutas, insectos, hongos, mariposas, caballos, lobos, liebres, fantasmas, demonios, hadas, ángeles, etc.; i) como consecuencia de la personificación, de la antropomorfización, el animismo y la fabulación; j) la desproporción y la desmesura de los sucesos y de ciertas figuras, que deriva en una experiencia extravagante, grotesca, a veces cercana a lo kitsch, a veces a lo *camp*; k) El humor, que muchas veces se posiciona en una zona ambigua, paradójica, donde puede superponerse con experiencias negativas, adquiriendo valores patéticos, o catárticos; l) el juego de yuxtaposiciones y fronteras desdibujadas, entre lo animal y lo vegetal, lo masculino y lo femenino, lo humano y lo divino. La concordancia entre el hombre y la cosa, entre el *Yo* y el mundo, entre realidad y representación.

La dimensión *naïf* que observamos en *Los papeles salvajes* mueve en cierta forma cada uno de estos subtemas. Aunque existe un proceso particular donde se fragua esta dimensión *naïf*, y es en ese movimiento regresivo hacia la cosmogónica visión infantil. En cierta forma ya lo observa Amir Hamed cuando dice que: “di Giorgio se apoya en una larga serie de relatos que fueron infantilizando el territorio salvaje, hasta convertirlo en un paraíso roussonian”.⁹ La niña que descubre con cándida inocencia un mundo recóndito, que se pasea por los bosques de lo desconocido, por los territorios de lo maravilloso, visitada por miedos y deseos ancestrales. El descubrimiento constante de un mundo que parece estar permanentemente brotando, originándose perpetuamente en cada imagen. “Lo verdaderamente *naïf* [dice Bihalji-Merin] tiene sus raíces en el origen de la existencia. Las propiedades de la pintura *naïf* no consisten simplemente en la sencillez decorativa y en el primitivismo descriptivo, sino en el gozo del descubrimiento y en su plasticidad cargada de fantasía” (26).

Ocurre entonces una suerte de reactivación de las zonas de revelación. Es una cuestión que tiene que ver con la focalización o el perspectivismo desde donde se posiciona la voz lírica. Tanto el arte *naïf* como la literatura de Marosa di Giorgio se sumerge en esa visión asombrada del niño, en “el ignorante gozo infantil al descubrir el mundo” (26). El niño que mira ignora aún las pautas del pensamiento lógico, las fronteras de las relaciones entre el hombre y la cosa. De aquí surge lo inarticulado del mundo, de aquí brota “el asombro y el descubrimiento alucinado” (Osvaldo Aguirre 74), aquí comenzaría ese proceso de *infantilización* del territorio salvaje.

9. En “Eclipse de liebre”, *Orientales, Uruguay a través de su poesía*. Siglo XX, Montevideo, Graffiti, 1996. Con el término “roussonian” se refiere al pintor francés Henri Rousseau, considerado muchas veces el padre del *naïfismo*.

En otro punto de contacto: el *AN* es un arte que no presenta jamás progresión histórica ni perfeccionamiento técnico. Una de las características presentes en toda manifestación entendida como *naïf* es este carácter no evolutivo, es decir, se trata de un arte que gira y habita siempre en una zona primigenia imperturbable y suspendida. Esto nos remite directamente a las palabras de Daniel García Helder, cuando sintetiza una de las características generales que la crítica ha venido observando respecto a *Los papeles salvajes*. Dice que: “[...] la obra de Marosa sorprende por su escasa evolución formal y temática; más bien parece creada de una vez, [...] unas cuantas páginas le bastan al lector salteado para alcanzar la sensación de infinito”.¹⁰ Se trata, pues, de una obra que se mantiene idéntica a sí misma en los sucesivos libros en los que se desarrolla. Como las estéticas *naïf*, la obra de Marosa di Giorgio se aparta de las transformaciones de las corrientes y los estilos, constituyéndose como un arte sometido a sus propias leyes, creando un mundo literario propio y autosuficiente.¹¹

3. El problema de la intencionalidad autoral en lo *naïf*

La condición *naïf* de una obra de arte está íntimamente asociada al autodidactismo de su creador, a la carencia de una formación sistemática. La ingenuidad a la que refiere el término se formaliza en una graciosa falta de conocimientos técnicos y teóricos que hacen del acto creativo un gesto espontáneo e irracional. Según Denise Maia, *naïf* son aquellos artistas “acusados de ignorar regras elementares de desenho, composição e perspectiva, além de usar as cores de forma arbitrária” (Maia s/n). Cuando se describe una expresión artística entendida como *naïf* es frecuente encontrar conceptos como la espontaneidad, la frescura y la pureza, términos demasiado amplios y poco precisos. La pureza es entendida como una creación movida por un *impulso*, por una *inspiración* que nace de la propia experiencia vital, no contaminada por las reglas eruditas, las técnicas y procedimientos del buen arte, llámesele el arte académico, arte oficial, etcétera.

La ausencia de escuela u orientación estilística es perfectamente compatible con la poética marosiana. Hemos puesto en cuestión la utilización de un “lenguaje común a todos”, y hemos antepuesto en el caso de la uruguaya un lenguaje desarticulado, deconstruido, oscurecido en su funcionalidad comunicativa. No obstante, es prudente no confundir la irracionalidad de

10. Contratapa de *Los papeles salvajes*, Adriana Hidalgo, 2008.

11. “Mundo autoabastecido” lo llama Wilfredo Penco (71); Hebert Benítez por su parte baraja la denominación “autonomismo autárquico” (“El realismo literario...”, 98) para referirse a la unidad, a la coherencia interna y a las operaciones miméticas de la poesía de di Giorgio.

su universo con una falta de dominio de la materia literaria; la abolición de toda racionalidad y de todo desarrollo lógico-causal en su obra solo es aparente, se debe a un universo que se rige por intimas e insondables leyes que, aunque escondidas, están operando debajo del *suelo*, debajo de la huerta donde se reúnen los animalillos, donde se escucha el murmullo permanente de un mundo que permanece oculto. Este es el punto que nos interesa, el tema de la formación autodidacta y la falta de una herencia o erudición cultural sobre la cual desarrollar o construir una estética deliberadamente personal. La amplia cultura de Marosa, sus extensas (e intensas) lecturas a las que se arrojó con pasión desde edades prematuras, hablan de una escritora de muy distinta naturaleza. ¿Podríamos considerar a Marosa como una escritora autodidacta, con una técnica rudimentaria, o carente de un dominio de sus herramientas y mecanismos creativos?

Los acercamientos que se han realizado desde la óptica de las estéticas *naïf*, como por ejemplo las que han realizado Rocío Antúnez o incluso Juan Carlos Onetti sobre Felisberto Hernández,¹² lo han hecho reiteradamente a través de la revisión biográfica, tomando como base testimonios del autor y sus allegados con el fin de desentrañar las claves del proceso creativo y sus resultados estéticos, sosteniendo una idea acerca de lo *naïf* que nos conduce al peligroso terreno de la intencionalidad autoral, su motivación, el grado de conciencia de un creador con respecto a su creación. Se detienen, no en su obra puntualmente, sino en la reconstrucción de la personalidad del escritor, en sus aspiraciones literarias, en el grado de inocencia o ingenuidad (o bien el grado de dominio y conciencia) que mantiene con respecto a su obra. Pero, ¿quién puede determinar las intenciones de un creador? En nuestro abordaje pretendemos, por el contrario, entrar en cuestiones biográficas y atenernos a lo estrictamente textual.

¿Es posible hablar de una estética *naïf* sorteando una lectura en clave biográfica? ¿Es posible evacuar la funcionalidad autoral de nuestro análisis? No creemos de ninguna manera que Marosa di Giorgio sea una escritora *naïf*, que su obra sea producto de una actitud ingenua respecto a los procedimientos creativos, lo que sostenemos es que lo *naïf* en Marosa forma parte de una sofisticada artificialidad en su poética narrativa. Lo *naïf* se configura en la articulación de una serie de piezas de ingeniería, en el tratamiento de un ensamblaje de artificios que genera el efecto de la

12. Rocío Antúnez llama “naifismo” a la falta de profesionalismo que algunos han visto en Felisberto, principalmente a lo que refiere al “vocabulario pobre, la sintaxis incorrecta, el texto inacabado”. De una manera similar se les criticaba a los pintores *naïf* imperfecciones técnicas, inconsistencias compositivas, errores en los efectos de perspectiva, desproporciones y falta de escala entre las figuras, en el uso arbitrario y torpe del color. Ver Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, México, Editorial Katún S.A. 1985. El artículo de Onetti se titula justamente “Felisberto, el ‘naïf’” y es recopilado en *Obras Completas III*. Barcelona, G. Gutenberg, 2009: 532-535.

ingenuidad. Algo al respecto arriesgaba a decir Leonardo Garet –no solo como buen conocedor de la obra de la escritora salteña sino como íntimo testigo de su vida–, cuando intuía que “nada en ella era ingenuo, en el sentido de nacer sin un cabal conocimiento de todas sus implicancias” (Garet 159). En este sentido lo *naïf* en Marosa está dado por motivos distintos a los que comúnmente se entiende por tal, es decir, no por una ignorancia de las técnicas y teorías en la realización de su producto artístico sino por una búsqueda (consciente o no) de formas de expresión que desentieran a la infancia y en tal caso la sencillez aparente de un elaborado esfuerzo de evocaciones, que intentan expresar formalmente lo que recuerde a una infancia supuestamente ingenua. Como dice Alicia Migdal en una conversación con la escritora, recopilada en *No develarás el misterio*:

Uno puede creer que eres una escritora *naïf* por el tipo de experiencia evocada y la, digamos, mimesis con la propia evocación. Pero el dominio lingüístico lo desmiente y en cierta medida te responsabiliza más por lo que escribes. No hay candor en ese mundo infantil, no hay inmediatez, no al menos como el que define a un artista *naïf*. La perspectiva infantil de tu poesía ya estaba incluyendo esa cierta perversión, esa carga mítico-sexual de niña visionaria que es niña y es otra: la que vive y la que ve, “la niña del recuerdo y el porvenir” (21).



De la misma manera que un artista *naïf* busca recuperar un estado de espíritu cercano a la inocencia infantil, di Giorgio busca evocar una experiencia vinculada a su infancia en la huerta familiar, donde para ello se busca la recreación de una mirada, de un punto de vista específico (o “perspectiva”), donde se intenta recuperar esa visión asombrosa del mundo, de un mundo que recién se está descubriendo, donde todo es nuevo, donde todo está recién naciendo, en proceso de gestación. El dominio lingüístico devela una búsqueda de mecanismos de evocación y de recreación, donde incluso el mismo yo lírico se desconoce a sí mismo: “Me ocurrían cosas extrañas, silabeaba, deletreaba como si solo tuviera dos o tres años, me parecía que veía, a lo lejos, flotar en el aire, a papá y a mamá” (173); un “silabeo” en el que el propio lector se descubre sorpresivamente, al que la propia lectura obliga, debido a su ritmo entrecortado, sobrecargado de pausas, aparentemente “torpe” a veces, repetitivo, digresivo o incompleto.

Como respuesta a la observación de Migdal, Marosa agrega la siguiente confesión en la que declara lo que llama un “hechizo”, que podríamos interpretar como un legado *naïf*: “Si me miro veo una niña absorta en su trabajo como en un espejo; una niña solitaria, apasionada, inocente, visionaria como dices tú. Que irá en la sexta noche de luna llena, como lo hace desde siglos, a cortar muérdago, con la tijera de oro. Siento el hechizo de una estrella *naïf*” (21).

Para Diana Bellessi, según escribe en un breve artículo titulado “Una reina descarada”:

[Marosa di Giorgio] escribe fuera de la modernidad como nadie que yo conozca, y la apariencia *naïf* de esta escritura devela una lucidez atormentada, funciona como trampolín de quien salta a un espejo oscuro donde nada se cristaliza y todo es lanzado a la feroz fuerza de las transformaciones. De ahí el efecto perturbador que produce su lectura, la desobediencia, la rebeldía sin causa del deseo.¹³

Para la poeta argentina, lo *naïf* en Marosa es solo una “apariencia”, es síntoma de una “lucidez”, de un juego o desafío a ingresar a un mundo *otro*, donde las cosas pierden consistencia, donde todo está sujeto a transformaciones, y en la que nada posee límites precisos.

IGNACIO DANSILIO es licenciado en Letras por Universidad de la República y profesor de Español Lengua Extranjera. Colabora en la *Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras* (SADIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación donde ha trabajado en la catalogación del archivo personal de Mario Levrero. Actualmente, continúa sus estudios de posgrado en la Universidad de Poitiers (Francia).



AGUIRRE, Osvaldo. “Recuerdo y porvenir”. *Dossier Marosa di Giorgio. Diario de Poesía* 34, 2006: 21-22.

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, (traducción de Julio Forcat y César Conroy). Madrid. Alianza, 1987.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “Poesía y mimesis en Marosa di Giorgio”, en *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.

BIHALJI-MERIN, Oto. *El arte naïf*. Barcelona: Editorial Labov S.A., 1978.

BRAVO, Luis. “Lecturas herme(néu)ticas del código, ‘Los papeles salvajes’”, en *Escrituras Visionarias*. Montevideo: Fin de Siglo, 2008: 137-155.

CAPURRO, Raquel. *La magia de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Lapzus, 2005.

DI GIORGIO, Marosa. *Los papeles salvajes* (edición, notas y síntesis biográfica de Daniel García Helder). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

ECHAVARREN, Roberto. *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo: Lapzus, 2005.

FUMAGALLI, Laura. “A la sombra del padre”, en *Poetas uruguayos de los 60*, Hebert Benítez Pezzolano (compilador). Montevideo: Rosgal, 1997: 80-84.

13. “Una reina descarada”, *Clarín*, Cultura, 18 de agosto de 2004.

- GANDOLFO, Elvio. "Sobrevuelo", en *Dossier Marosa, Diario de Poesía*, N.º 34, Buenos Aires, julio de 1995: 86-92.
- GARET, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Ediciones Aldebarán, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HAMED, Amir. "Eclipse de liebre (Marosa di Giorgio)", en *Orientales. Uruguay a través de su poesía, Siglo XX*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996: 81-86.
- LÉVÊQUE, Jean-Jacques. *Henri Rousseau*. Paris: ACR Édition Internationale, 2006.
- MAIA, Denise. "Arte Naïf o espíritu libre e espontâneo da arte". [En línea] Publicado en 19 de febrero 2011 [consulta 31 de octubre 2011] <http://ebookbrowse.com/>.
- MORAÑA, Mabel. "Armonía Somers y Marosa di Giorgio: de la literatura como fascinación", en *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Ed. Monte Sexto, 1988: 187-199.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. "La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio". *Revista Iberoamericana* 211 (2005): 403-416.
- ONETTI, Juan Carlos. "Felisberto, el 'naïf'", en *Obras Completas III*. Barcelona: G. Gutenberg, 2009:532-535.
- PALLARES, Ricardo. "Marosa di Giorgio. Liebre de marzo como en febrero", en *Tres mundos en la lírica uruguaya actual (Washington Benavides, Jorge Arbeleche, Marosa di Giorgio)*. Montevideo: Banda Oriental, 1992: 43-58.
- PENCO, Wilfredo. "Prólogo" a *Clavel y Tenebrario*. Marosa di Giorgio. Montevideo: Arca, 1979: 7-11.
- PLETT, Heinrich F. *Intertextuality*, Berlin-New York: De Gruyter, 1991.
- SEGRE, Cesar. *Principios de análisis del texto literario*. Traducción de María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto. "El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio". *GUPEA. Anales Nueva Época* 11 (2008): 261-282.



Luis Alberto Solari: *Barca de los todoorejas y guía.*