



La recitadora. (Archivo privado Marosa di Giorgio).

Marosa di Giorgio La aprendiz de bruja

Ariel Schettini

UBA - UNTREF

Resumen

El texto es una investigación sobre el material verbal que informa la obra de Marosa. La hipótesis principal es que en el universo de Marosa di Giorgio se puede leer una teoría fundamental del lenguaje. Su teoría es una combinación sincrética de materiales literarios, pero también filosóficos y religiosos. Al mezclarlos Marosa creó un universo que reflexiona críticamente sobre las condiciones del presente.

Palabras clave: Marosa di Giorgio - el nombre clave- matriarcado - subalternidad - declamación

Abstract

Marosa di Giorgio: The Sorcerer's Apprentice is an investigation about the verbal material Marosa's text is informed of. The main hypothesis is that in the universe of Marosa di Giorgio, there is a fundamental language theory. Her theory is a syncretic combination of literary material, philosophical texts, but also religious stories. By the mixing of these materials she created a Universe that reflects critically on the conditions of the present.

Keywords: Marosa di Giorgio - the key name - matriarchy - subalternity - declamation

El texto de Marosa, que es indisoluble de su *performance* (recitadora o narradora oral), tiene su origen en la declamación teatral y el ejercicio escolar del recitado de poesía. Los gestos enloquecidos de una mujer atravesada súbitamente por el deseo y la locura; la calma satisfecha de la mujer serena por el acto ya llevado a cabo; la ansiedad de la espera por lo que no llega; la espera de la dulce espera, la pérdida de la amarga pérdida, la memoria de un pasado que por femenino era de sometimiento y que no tiene un momento



redentor... todos esos elementos están en la poesía de Juana de Ibarbourou o en la de Gabriela Mistral, para poner apenas dos ejemplos. De hecho el libro cumbre de poesía de Juana de Ibarbourou se titula *Raíz salvaje* (1922) que predice y anuncia *Los papeles salvajes* (1971) de Marosa. La forma extremista en presentar las emociones con sus altibajos y su impudor (la desesperación, el dolor, la añoranza, la búsqueda) claramente siempre tuvo que ver no solamente con manifestar la hipersensibilidad del género femenino (puesta aquí en estado de crítica de las emociones) sino también para mostrar el rango expresivo de la actriz que declama, su amplitud para la expresividad y la versatilidad emocional. Es decir, una experiencia social tenía un modo técnico de ser pensado. En la declamación siempre se trata de poner en escena un material que permita el lucimiento de la capacidad del artista que exhibe las emociones siempre en sus límites. No en vano los artistas que primero tomaron su obra para ponerla en escena en Buenos Aires (Batato Barea, Humberto Tortonesi y Alejandro Urdapilleta) en el Centro Cultural Ricardo Rojas, a comienzos de los años 90 del siglo XX, daban vida a sus textos en escenas invariablemente grotescas, es decir, siempre mostrando del texto su perspectiva crítica, lacerante, mordaz y excesiva.



Ese arco que va de la década del veinte de las grandes poetas latinoamericanas, a las del 70 es también el arco que señala el apogeo y decadencia de la declamación como arte performativa de la que Marosa es la representante final. Como tal, como último eslabón de la cadena de actrices y poetas y conociéndose como heredera final de esa cadena, lee a todo el género, lo explica y lo disuelve. Por eso su obra tiene un gesto paródico y crítico de su propia práctica del que otras representantes anteriores carecen. Pero por eso también sus textos están contruidos siempre como una memoria remota, que clausuró sus lazos con el presente, y que no tiene vuelta: la posición desde la que Marosa contó toda la historia que contó es la de la hija final, la de la que ya no tiene posteridad ni futuro. Ya en la idea de la “raíz” salvaje de Juana estaba el nacimiento, mientras que en los “papeles”, la disolución.

Como sea esa memoria remota es la de un paisaje que también había sido recorrido por la literatura de Ibarbourou, el jardín, la chacra, la quinta, el espacio fronterizo entre lo urbano y lo rural o, visto desde el lado del campo, la zona urbanizada y ordenada de la naturaleza: el límite. Y la experiencia que narra Marosa es, casi siempre, una experiencia liminar (Echavarren 1992). Se cuenta la transgresión, el descubrimiento, el pasaje al otro lado. Roberto Echavarren dice “un rapto”, lo que es perfectamente justo, y a lo que se le podría agregar “y el goce subsiguiente”, o “un rapto y sus consecuencias”. Ese lugar del goce en la frontera, también era una experiencia femenina que había sido relatada por Delmira Agustini o por Alfonsina Storni.

A pedido
de Jorge
Arbeleche
Marosa
escribió su
visión de
Juana. (Primer
borrador).
Colección
Marosa di
Giorgio,
Archivo
Biblioteca
Nacional.

Vi sólo una vez a Luana de
Ibarbourou, en su casa de la calle
8 de Octubre, en una recepción a
sanitarios.

Lo tenía en vestido blanco, de ovidio. Y
ella iba de negro con perla.

Me parece que habló muy poco. Lo, a ratos,
de entre los grupos, la esperaba.

Lucía aún un "look" a lo "Dimitra Garbo",^{H. G. C.}
alguno puede compararse a Garbo^{H. G. C.}, pero, igual,
Luana era muy hermosa.

Deja algunos poemas (¿una docena?),
trásmulos, valiosos. Y la leyenda. No se
necesita más.

Marosa di Giorgio


...

Luz: estas pequeñas líneas, que aguan de ser de
tu conformidad.

Canón. Y gracias por la atención.

① perdurables

M



Juana en la
naturaleza
del Parque
Durandau
(hoy Parque
Rivera) 1932.
Colección Juana
de Ibarbourou,
Archivo
Biblioteca
Nacional.

Pero si hice una serie de referencias bibliográficas a la poesía de Marosa, no es para encontrarles filiaciones sino para resaltar el carácter verbal de su poesía; el hecho de que está totalmente informada de una fantasía que es al mismo tiempo bibliotecaria, lingüística y etnográfica.

Lo que hay en un nombre

Es verdad que siempre que aparece la liebre en Marosa es una liebre que viene directamente de Carroll, es la liebre de marzo que está igualmente loca que en las aventuras de Alicia (Gardner 1980); tanto como muchas de las primas, sobrinas y tías de Marosa salen de las doncellas de los hermanos Grimm (1812),¹ que van a cometer la misma transgresión de abrir el cofre, de vagar solas por el bosque o probar el peligro de la puerta que está prohibida. Y es verdad que las mujeres están viviendo un estado de carencia, pudor y vergüenza que las remite inmediatamente al universo de las históricas de Freud, que la transgresión de sus relatos pensada como síntoma, siempre es un problema de *Tótem y tabú* ([1913] 1973). Tanto como que la interacción, a veces muy perversa, con los animales de la granja sale de las fábulas de Perrault o de Andersen. El universo de Marosa está poblado de una lectura profusa y obsesiva de la literatura clásica e infantil que leía una señorita latinoamericana a mediados del siglo XX.

“Y todos los libros eran solo uno, los de la escuela, del liceo, de los bailes, de las hadas” (di Giorgio 2000).

Pero la imaginación de Marosa está concentrada sobre un nombre: todos los relatos tienen su origen en la develación, la delación, el bautismo, el descubrimiento o el secreto de un nombre. Así como para el Proust de Barthes (1973), tener el nombre es tener el relato, para el universo de Marosa, conocer el nombre es la finalidad del relato, el enigma máximo y la máxima revelación. Por eso sus relatos son también una teoría del lenguaje y del origen del nombre.

Hay tres tipos de nombres en el universo de Marosa: los nombres de la familia, que son los de las mujeres, tías, madre, abuelas, primas y sobrinas; los nombres de las flores y Mario.

El nombre de Mario (que puede ser Florian, o Sáfilo, Safilo o Malibú) cumple una función totémica en los relatos de Marosa, garantizan su salida al exterior, es decir, aparece en las dedicatorias y en los marcos de su obra como para llenar de verosimilitud la fantasía. Pero también tienen la función totémica de ser el nombre alrededor del cual las mujeres concentran

1. Cf. Avaro, Nora. *La enumeración*. Rosario, Nube Negra, 2016.

su energía. Es el hombre “narrado”, el “perdido”, el “esperado”, el “amado ausente”.

En cambio, en el mundo de las flores y de las mujeres los intercambios son complejos. Los nombres en el mundo de Marosa son un signo que está para introducirnos en el mundo de la connotación y del desciframiento fantástico, ensoñador. Por eso se repiten, se insisten, pero no se explican porque tienen esa función: la de introducirnos en lo que se da a la comprensión, a la repetición y el recitado, pero no al desciframiento.

Así como el nombre de Mario funciona para adentro del relato (como el objeto del amor imposible y el deseo insatisfecho) y para afuera (como el objeto de la ofrenda amorosa, la dedicatoria, el sacrificio literario), igualmente, los nombres de las mujeres y de las flores funcionan para adentro del relato para sumergirnos en una zona de connotaciones, sonidos y posibilidades que como indescifrables, mágicas e inexplicables, le dan legitimidad al mundo fantástico en el que habitan los personajes. Por eso los nombres en el texto de Marosa tienen ese valor de objeto precioso, de cosa brillante que se entrega siempre como un talismán para entrar en el éxtasis y poder entrar al otro mundo.

“¡Qué palabra esa, planeta! Parecida a plato, plato de oro, metal abri-llantado, narciso del paraíso” (di Giorgio 2003).

“Habían puesto un nombre raro a su sexo bromelia, una palabra que daba daño, vergüenza, gloria” (di Giorgio 2004).

En el nombre, en el acto de nombrar los nombres de las personas, Marosa encuentra el camino por el que se pasa a otro lado. El nombre es la parte de la poesía que está adherida al cuerpo, por eso los nombres de los personajes de Marosa son siempre nombres que connotan, que tienen un resto espiritual, un sueño de vida en otra parte. Siempre son una imagen resaltada y mostrada como si estuvieran entre comillas y obligaran a cambiar la perspectiva de la lectura y de la narradora. Súbitamente el nombre transforma la narración en crítica del lenguaje y una voz del relato nos impulsa a mirar la palabra como tal como emergencia, como estallido: su forma, su musicalidad, su material, el universo que alberga y la ensoñación que promete...

Son Florian, o Mario, Sáfilo, Safilo o Malibú, o son Avelia, Azucena, Rosa, Bromelia, la tía Glicina, tías Rosicler y Demonía,...

“Tuvieron varias hijas en los primeros tiempos; Flamenco Rosa, Pomelo Rosa y Soledad con Rosas; años después, Hora de Gracia y Tierra sin Ley...” (di Giorgio 2000).

Si el nombre proustiano es una entrada a la posibilidad de un diccionario, el nombre de Marosa es la posibilidad de una entrada al mundo de la literatura, de la fantasía, de la ficción. Es el puente entre lo sagrado del

bautismo y su espacio ritualizado, pomposo y perverso y lo sagrado de la naturaleza y su espacio organizado, pero indómito y atrapante.

El nombre es lo que se resuelve en el margen ese entre el hombre que, como llegó, como terminó, puede decir “estoy ahíto, estoy ahíto” y la tía y la sobrina que no llegaron, que nunca van a llegar a la ciudad, dicen estaba “ahí” (di Giorgio 1997). Entre el “ahíto” singular masculino de él y el “ahí” plural femenino de ellas no hay solamente un juego de palabras. Sino un mundo que se erige en la narración de posiciones sociales de los sujetos, ejercicios del poder, espacios diferenciales del goce sexual, perspectivas desde las cuales se puede usar el lenguaje, y la musicalidad poética que detiene la lectura sobre la infinita reverberación de los sentidos de esa cacofonía. Todo el lenguaje de Marosa está construido de ese modo; como si las palabras fueran una material plástico social cargado de órdenes, gestos, miradas, prejuicios y juicios, la arcilla del material con el que se ordena el mundo. Marosa es la gran escritora latinoamericana de las sustancias lingüísticas.



Pero si el objeto de la obra de Marosa es el nombre, no es por un mero propósito lúdico musical, sino porque toma lo musical del nombre en el sentido más formal posible. En el de la creación. El nombrar en Marosa tiene dos límites, por un lado la caída del Paraíso y por lo tanto el universo de la ley, del pecado, del juicio. Por el otro, la pérdida en el estado benéfico del éxtasis, del sopor y de la muerte.

De esta forma, el nombre y su uso, la acerca al sentido bíblico del nombre, el del nombre creativo, el que construye el mundo, el que toma al nombre como forma generadora, creadora, maternal. De allí que los espacios de circulación tengan algo de edénico, de lugares sin juicio, de espacios donde no hay transgresión porque todo es posible, porque no hay maldad ni elección sino necesidad, como en la naturaleza. Por el otro, la acerca al tabú, que es la ley máxima el espacio más rígido de la relación entre libertad y maldad, entre juicio y ley. De allí que sus personajes estén todo el tiempo siendo acorralados por el pecado que están a punto de cometer o que acaban de cometer. Es el mundo del paraíso perdido, el de la vergüenza infinita de las mujeres que gozaron, el mundo de la culpa y el despojo; lo innumerable. Todas las historias de Marosa viven esa contradicción: la libertad de la creación mediante el nombre y la caída en el mal por el uso de las palabras como instrumento de un juicio. Pero el rasgo más agudo de su obra no es que esto se plantee bajo una forma más o menos clásica, sino que toda la tragedia metafísica de la capacidad productiva del lenguaje o su uso para el juicio de la acción humana, se proyecte a partir de una forma de poner al lenguaje entre comillas, y de mostrarlo como el misterio encapsulado dentro de una única palabra.

Dicho entonces ahora de otro modo, el nombre encierra y contiene al relato en su totalidad para hacernos ver lo que esconde de sagrado, es decir, de literario: la capacidad de albergar, dentro de sí, un dios.

Finalmente, todos los nombres son Mario: al mismo tiempo, la ilusión inalcanzable y el paraíso perdido.

Escuela de los matorrales

Ese efecto del nombre en el universo Marosa hace que sea muy difícil, sino llanamente imposible reconocer diferencias de género literario. Marosa llamaba poema, cuento o novela a un grupo de textos cuya apariencia es completamente semejante, porque ninguna de las categorías modernas con las que se clasifican los textos literarios, verdaderamente le caben. Antes bien, correspondería que sus textos entren el catálogo del relato infantil, de la mitología, de la leyenda, la fábula o el relato ejemplar.

Todo el relato de Marosa es el relato de la ley del nombre y, por eso, no tiene principio ni fin, ni evolución del estilo, ni madurez de la prosa, ni de la poesía ni ninguna de las categorías con la que se describe el devenir o la evolución de una escritora, porque se instala para narrar en un tiempo que es remoto y pasado, que confunde el hecho histórico con el tiempo mitológico y porque su objeto no es tanto la novela o el cuento, sino el magma, el caldero donde se funden y se forjan las palabras que irán a construir un relato.

Lo que se relata es que la magia existe, que hay otras reglas que corren subterráneas a las reglamentaciones reales y que hay otros mundos que el mundo tal como se presenta: se relata una transgresión en todos los sentidos, a las leyes de la naturaleza, del sentido común, de la burguesía y de la religión. Por eso el relato es también el de una loca, en el sentido más clásico de la palabra: una que habla desde un más allá de las leyes de la racionalidad y más allá de las leyes urbanas. Se trata de un uso desafiante de la literatura que impugna, desde ese lugar, desde la literatura misma los saberes que constituyen al entramarse el sistema de la racionalidad y sancionan la norma. Por eso en sus textos está continuamente desmintiendo a los que impugnan la veracidad o la verosimilitud del relato. “Me dirán que no fue así...” o “¿Cómo puede ser...?”. Es una introducción persistente. La que habla es una “tocada”. Su sabiduría es una crítica a todos los saberes y a todos los lenguajes; el de la ciencia, el de la lógica y el de la moral. Contra esos saberes ella le opone un saber que viene de un estado de reconciliación absoluta con la naturaleza. El precio que pagó es el de volverse una marginal absoluta: una bruja. Todo su saber está, como dice Michelet cuando describe el proceso de aprendizaje de la bruja medieval, en la “escuela de los matorrales” (Michelet 2004), literalmente. Pero al mismo tiempo como

sus relatos impugnan la ley, impugnan el universo masculino que les dio lugar. De allí que todos sus relatos sean la trama y la confección de un pacto femenino que se organiza alrededor del matriarcado y que distribuye los poderes a partir de la comunicación con los otros seres, especies, o reinos de la naturaleza que, subordinados a la ley de la masculinidad, están en constante búsqueda de la fisura, del intersticio, del plus gozoso que hace alianza entre los de abajo. Por eso sus relatos son tan políticos, porque se instalan para poner en escena el dominio de la ley y sus intersticios oscuros.

Como gesto clásico de feminista latinoamericana, antes que denunciar el dominio, Marosa pone en estado de ridiculez las inseguridades del hombre sobre su señorío y exhibe las coartadas del delito. Lo que muestra es una especie de conciencia iluminada y crítica sobre qué es la subalternidad, cuál es el mapa del movimiento de los de abajo, y qué tan absurdo o ridículo se escucha desde abajo el discurso de los que imponen la ley y los que usan al lenguaje atados a la razón instrumental que cosifica y juzga.

Como “la bruja” de Michelet, el relato brujeril de Marosa está incrustado en el origen de la familia, de los lazos familiares y sus bordes, sus salidas oxigenantes, sus confines. Crear una fábula o una prosopopeya, para Marosa no es un hecho lúdico, es el establecimiento de una nueva alianza con nuevos subalternos.

“Quedé tocada. Casi ida, embrujada, así, como me ves” (di Giorgio 2000).

Ese estado de alianza matriarcal es, en sí mismo una lengua, una lengua dialectal poblada de palabras clave y de señas de identidad. Uno de los rasgos típicos de las comunidades de brujas es la formación de palabras que operan como talismán, como reformulación de la relación entre el hombre y la naturaleza. Reformularla es también regenerarla y repensar los términos de los vínculos. Pero también el uso de formas dialectales es parte del modo en el que Marosa piensa la potencialidad de la expresividad narrativa que contiene la palabra cuando aparece en un contexto inesperado, por nueva, por lo novedoso de su sonido o por lo inesperado de su ocurrencia. Marosa repiensa toda la lengua cuando la usa y lo hace como quien busca reconectar nuevos circuitos de sentido en las palabras que quedaron gastadas por el uso o en las voces que todavía no existen por la precariedad del mundo.

“La Bruja Lila se enfermó. Y acaba de diluir todo lo que existe y lo que existió. Ya lo reconstruirá. Cuando ella quiera” (di Giorgio 2004).

Los relatos acerca de la autonomía y de la libertad tienen, desde la Edad Media hasta el presente, sentidos diferentes de acuerdo al género al que se le otorga la libertad o la autonomía. El relato ejemplar de la mujer que ha tomado el camino equivocado, la que se desvió en el bosque o la que no sigue la norma, ha dado origen a Caperucita Roja, a Madame

Bovary o a Anna Karenina. El relato ejemplar de Marosa de la marginal al costado de la población tiene ley, tiene pena, tiene castigo, tiene miedo, riesgo y aventura, es decir, tiene todas las emociones necesarias para sosegar la conciencia del lector. Pero tiene también un germen subversivo, y un plus de goce, una gota de satisfacción obscena que sale de alguna parte innombrable del cuerpo, que tiene la viscosidad misteriosa, desde donde asoma feroz una bestia, un ser salvaje agazapado en lo oscuro, que mira indómito y que está por pegar un salto.

ARIEL SCHETTINI nació en Quilmes, en 1966. Es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Publicó dos libros de poemas: *Estados Unidos* (Buenos Aires: La marca, 1994) y *La Guerra Civil* (Buenos Aires: Norma, 2000). Trabajó como crítico cultural y como gestor cultural. Además de ser docente de teoría literaria en la UBA, es profesor titular en la carrera de posgrado para curadores de arte de UNTREF. Su libro *El tesoro de la lengua. Una historia Latinoamericana del yo* (Buenos Aires: Entropía, 2009), revisita y relee los poemas más canónicos en lengua castellana. Su último libro es *Ariel Schettini Presenta* (2013). Su próximo libro de poemas se titulará *La media sombra* (2017).



AVARO, Nora. *La enumeración*. Rosario: Nube Negra, 2016.

BARTHES, Roland. "Proust y los nombres", en *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

DI GIORGIO, Marosa. *Los papeles salvajes II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

_____ *Rosa Mística*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

_____ *La flor de Lis*. Buenos Aires: Cuando de Plata, 2004.

ECHAVARREN, Roberto. "Marosa di Giorgio. Última poeta del Uruguay", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, Núm. 160-161, Julio-Diciembre 1992.

FREUD, Sigmund. "Tótem y tabú". En *Obras Completas*, Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

GARDNER, Martin. *The Annotated Alice*. London: Penguin, 1980.

MICHELET, Jules. *La Bruja, Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid. Akal, 2004.