

A black and white portrait of a young woman with dark, wavy hair, looking directly at the camera. She is wearing a light-colored, short-sleeved dress with a gathered waist and a decorative floral pattern on the lower left side. She has a necklace and a bracelet. The background is a soft, out-of-focus light grey.

"Sea donde sea,
sé que me estás esperando,
allá en lo hondo de la casa de las quintas,
con sus cordeles de sol y luna,
su pobre y extraña maravilla".

Diamelas a Clementina Médici

Clementina Médici,
madre de la poeta,
en su juventud.

Manuscritos de luto

Silvio Mattoni

*Universidad Nacional de
Córdoba-CONICET*

Resumen

Se propone aquí una lectura en detalle del último libro que se incorporó en la edición de la poesía reunida de Marosa di Giorgio, *Diamelas a Clementina Médici*, pensándolo en su función retrospectiva, como una nueva función de reminiscencia que modificaba la idea completa de su amplia obra poética. De tal modo, el carácter de memorial de dicho libro podría afirmarse que revela la importancia del luto, y del sentimiento de duelo, en una obra que parecía más bien animada por imágenes vitalistas.

Palabras clave: Marosa di Giorgio - Luto - Escritura - Formas.

Abstract

This article proposes a detailed reading of *Diamelas a Clementina Médici*, the last book that included Marosa di Giorgio's collected poetry edition. We consider its retrospective function, as a new reminiscence that modified the meaning of its extensive poetic work. As a memorial that it is, the book reveals the importance of moping and dreams in a universe that used to resemble plain of vitalist images.

Keywords: Marosa di Giorgio - Mourning - Writing - Form.

De alguna manera, la poesía que se dedica a la memoria de un muerto, el elogio fúnebre o incluso el diálogo ultramundano, se enlaza con el origen de toda inscripción, como si el epitafio fuese la forma condensada de un género completo. El despliegue de tal rememoración de alguien que ha muerto puede llegar muy lejos y adquirir la figura monumental de una *Divina Comedia*. Pero también podría decirse que toda la poesía, incluso la que celebra la belleza, el amor o los episodios vividos, tiene un gesto mortal, puesto que necesita arrancar su materia del mundo de la vida para que se componga en el lenguaje, en lo escrito, algo más de lo que antes vivía. Como podía pensarse



ya claramente con Baudelaire, de allí el carácter luctuoso de sus poemas, las flores que se recogen en la vida para hacer con ellas un conjunto, el ramillete de la obra, deben morir. El mandato del *carpe diem*, que aplicado a la vida sería un imperativo de valorar el momento, el presente, de no dejar pasar el día y cosecharlo, para guardarlo o consumirlo en el acto, cuando se traslada al orden de lo escrito significa más bien que se debe cortar el día escribiendo, armar el ramo de sensaciones en un texto, poner una corona de escritos sobre el nombre de alguien que ya no existe. La escritura siempre habría tenido, desde antiguo y sin necesidad de mencionar mitos griegos o egipcios, algo de mortuorio. Lo que se escribe a la vez se fija y en ese mismo acto se anota como el lamento por lo que huye. La escritura, o quizás la poesía, tiene pues la función del nombre propio, que solo designa a un ser único, pero no lo expresa, y cuya presencia en el mundo de las palabras se superpone exactamente con el arco cronológico que va de un nacimiento a una muerte. La poesía debería salvar tal opacidad tenebrosa de los nombres, pero nunca cumple su promesa. Como dijera Adorno en su *Teoría estética*: “La forma que el arte coloca sobre la multiplicidad de la vida es un factor de muerte”. Sin embargo, la promesa se realiza, y a menos que se afirme su formulación, en raptos o en arrebatos o en meditaciones que niegan el imperio de lo real, no sería posible el acto mismo de escribir. Tal vez la forma, como supone dicho acto, no sea solo una lápida que aplasta los instantes vividos sino que implica un retorno aun en su gesto mortuorio. Toda poesía parece traernos al menos la voz de alguien. Y aunque sea una ilusión, ese mimetismo de una resurrección imaginaria sostiene el deseo de leer, que es una forma de anular el tiempo, y el deseo de escribir, que es una fuerza de ruptura de las formas para que los nombres sean cuerpos de nuevo presentes.

Acaso una poesía que no se confíe al dictado de ciertas formas, que evite incluso el imperativo rítmico y la regularidad gráfica del verso, pueda así generar un mayor mimetismo con el deseo de vida, con la negación de la muerte que están en su origen. Verso y prosa no se distinguen en la obra de Marosa di Giorgio, así como tampoco resulta obvia en ella la diferenciación entre novela, relato y poema. Dentro de *Los papeles salvajes*, enorme compilación que contendría una suerte de poesía reunida, el último libro es *Diamelas a Clementina Médici*, que aparecería inicialmente con la primera edición argentina en dos tomos de toda su poesía, en el año 2000. Su forma fragmentaria, como una tensión que habría hecho estallar la estructura melancólica del poema fúnebre, dirigido a la conmemoración del pasado, de una vida en pasado, se balancea entre los recuerdos y las reparaciones, entre la ausencia de la muerta, cuyo nombre está en el título, y su voz o su cuerpo que no dejan de volver a sentirse. El primer fragmento comienza con una invocación, a la vez inmersa en un recuerdo, en los lugares de la vida en común, y proyectada hacia los retornos o resurgimientos. Porque en el fondo no habría diferencias entre el recuerdo y la aparición que simplemente es una imagen, a veces una serie de imágenes o una secuencia, experimentada con tal

intensidad que parece desprenderse de la memoria, abandonar su anclaje en el pasado, y volverse más perceptible que el presente, hasta confundirse con él. “Sea donde sea, sé que me estás esperando”, comienza Marosa, y añade el lugar, donde la espera que apunta al porvenir se ha fijado en la distancia de una casa lejana: “allá en lo hondo de la casa de las quintas, con sus cordeles de sol y luna, su pobre y extraña maravilla”. Pero eso que pasó, allá y entonces, no deja de pasar, aquí y ahora. Ella aún habla, sigue hablando, como las flores siguen creciendo en una planta que vuelve a brotar con la estación propicia. Esas flores, que aparecen en el presente, fueron hechas por una mano ausente, que sin embargo sigue obrando: “una flor de nieve que es al mismo tiempo de color de rosa, y como siempre lleva tu marca: Clementina. Médici”. A pocas líneas del título, vuelve el nombre propio, su secreto estructural, ya que designa la totalidad de un ser sin decir nada sobre él. Se trata de un nombre poco usual o antiguo –pero como en las modas nada puede decirse sobre la sensación de novedad o de historicidad de un nombre de pila–, unido a un apellido de origen italiano. En esa cuasi estructura también se refleja el nombre de la poeta, que firma. ¿Hay una flor en el nombre de “Marosa” así como puede resonar una virtud en el de “Clementina”?

De alguna manera, además de las flores y su compleja emblemática, ya que son ejemplos de la vida y también recuerdos de su finitud, promesas y formas del *memento mori*, podría decirse que una hija se hizo verdadera y completamente con el cuerpo que la engendró: “¡Eres tú quien hace las flores!”, le escribe la autora como descubriendo el secreto de ese nombre que precede a su nacimiento. Y no solo la visión de unos brotes primaverales sino que también la audición informa sobre la continuidad de una vida rítmica, en quien escribe, en lo que escribe y en aquella a quien le está escribiendo, de existencia improbable. “Llueve” –se constata y luego–: “Oímos el borboteo. / Te miro y miro la sucesión de los milagros”. Todo ritmo anuncia algo, su dispersión o su conversión en otro, pero ya en su misma continuidad puede entenderse como serie de puntos vívidos, secuencia de escenas que aparecen, de iluminaciones en la noche. Tales centelleos se dan en el presente, en la convocatoria de fracciones de recuerdo que realiza la escritura, pero tienen un doble carácter: antes, en el pasado, fueron epifanías, apariciones de una intensidad absoluta e inexplicable, así como ahora, que se evocan sin explicación, como imágenes de la experiencia intensa, son retornos más que relatos.

La “sucesión de milagros” sigue su ritmo y enlaza el momento epifánico de la infancia con el rapto de frases que le suceden y lo traen sin contarlos, más bien cortándolo de una memoria trivial que lo borraría. La flor del recuerdo se identifica con la oferta afectiva del poema presente. En el recuerdo, hubo incluso “dioses”, miniaturas divinas que jugaban, niñas a medio hacer, flores que hablaban entre sí y no veían a las dos mujeres que las habían hecho. “No nos veían. ¿Cómo era posible, siendo dioses, que no nos viesen?”. Y la confirmación de esta epifanía, de cuando los dioses dejaron de ser invisibles y pagaron el precio de una inconciencia

fuera de su pura naturaleza de crecimiento constante, de ritmo continuo e impersonal, se expresa incluso gramaticalmente. Marosa lo expresó en aquel momento, sea cual sea, y lo anota, lo consigna en el diálogo de su letra manuscrita: “Entonces lo dije y lo digo ahora”. En otro tiempo, se sorprendió de ver la animación de unos seres que no podían verla, niñas sin cara, dioses que no llegaron a encarnarse. En el presente, vuelve a ver en lo que se dijo antaño, o en lo que se creyó escuchar, ese ajeteo de flores, niñas y divinidades al mismo tiempo. “Diamelas”, acaso, también podría ser el nombre de lo que aparece, a la vez lo que se está escribiendo, lo que siempre se sigue escribiendo, y lo que vuelve de otro tiempo. Porque las flores así llamadas, variedad especial de la familia del jazmín, reciben además en español el nombre de “gemelas”, y también la madre y la hija se duplican en sus imágenes, soñaron con la duplicación de sus cuerpos y se toparon, asombradas, con la pérdida de sus más íntimos dobles.

Pero no solo en el jardín se dan tales reparaciones, retornos a la presencia de aquella que es llamada por el título a recibir unas nuevas y siempre iguales diamelas, sino que también tienen lugar en una forma todavía más fantasmal, producida por esa fantasía de capturar los rostros que fue la pintura y después la foto: el retrato. Aunque Marosa lo piensa como posibilidad, como un puro marco, no con la ingenua ilusión de atesorar lo irrepitible en una reproducción:

Imagino un óvalo y lo izo en el muro. Estás en el óvalo. Como antaño, antes de que yo naciera. Vestido negro, y casi actuando.

El sombrero.

Un ramo florido.

Y ahí, en el ramo, oculto, pero a la vista, hay un amoroso huevo de codorniz.

El supuesto retrato oval, tan imaginario que recuerda una vida antes de que naciera la imaginación de producirla, pasa de la pose, la actuación, la moda oscura que se pierde en el fondo de los años, a ese capricho del huevo escondido en el ramo, que es el origen de las metamorfosis. Las niñas se hacen madres y después se van, la voz ausente no deja de resonar, así como de huevos y de hongos y de bulbos de flores podrán salir niños, animales, personajes hablantes o trabajadores mudos de la naturaleza que sigue su ciclo de repeticiones. Sin embargo, la metamorfosis, que es la misma para el todo, no deja más que la estela de un retorno imaginario para el ser único. A este se le ofrecen las diamelas, los poemas o las revelaciones, los recuerdos o las sombras de una selección de escenas, para que los ponga en ese otro lugar, que acaso sea el sitio de la escritura, no la vida común ni en común. “¡Contestame, mamá!”, exclama Marosa, escribe su exclamación sin destino. Y admite: “frente a todo lo del mundo, tu grandeza es estar en otro sitio. Voy de visita a la nueva casa tuya”. En esa casa que se puede inventar escribiendo, la ausente tendría un nuevo hogar, pero es un mundo de cuentos, la casa

flota, hay enredaderas que corren. “Pero no te asomas nunca”, termina el fragmento.

Inmediatamente después, en el siguiente fragmento, que parece estar a una distancia inconmensurable del reclamo anterior, de ese diálogo que espera una respuesta que no llega y esa visita que no es recibida en la casa ultramundana, se escribe en tercera persona: el tú vuelve a ser Clementina Médici, pero ya no se trata de una metamorfosis de la vida que nunca para, sino de una fantasía de metempsicosis, que encubre con su promesa, como un velo traslúcido, la muerte de quien llevara un nombre, la impropiedad y la improbabilidad de que la carne se repita de manera absoluta.

A veces, cuando veo a una pequeña niña, me digo: ¿No será Clementina Médici que ha vuelto?
Y siento deseos de robarla y de criarla.

Pero la niña única no vuelve, tal como el día que pasa no puede cosecharse en la ilusión de una obra. Lo que vuelve es la unicidad de la vida que se declinó en el nombre, en su destino de gemela, “nena del puerto del Salto”, su forma escrita de diamela, las fotos, las liturgias, el casamiento, donde hasta los animales miran extasiados el esplendor de la novia. Eso que vuelve entonces, como la biografía de Clementina Médici, no es igual a la voz y al gesto de la ausente, no hay liturgia o mnemotecnia de la madre ausente. El llamado se dirige entonces al cielo vacío, a lo inorgánico que produce luz solo para hacer visible la oscuridad circundante. Dice: “Enséñame, mamá. Ayúdame. / En medio de esta tarde oscura. / En medio de esta noche fría”. El poema, que une los fragmentos como una corona, atraviesa la oscuridad, que habrá sido el eclipse de la vida a la que se consagra, su tema y su causa. Pero es como una retracción momentánea, una kénosis del ser que abre el espacio vacío donde podrá aparecer de nuevo la plenitud múltiple de las sensaciones, tonos de voz, instantes, cuidados de los otros. Esta suerte de resurrección que se anuncia en varios fragmentos, cuando la madre reciba la visita, conteste el reclamo, vuelva a estar con la que escribe, de alguna manera, no implica una negación de la muerte. La muerte es la noche que hará visible la constelación de puntos de intensidad, de rasgos cuya singularidad brillará en el vacío del tiempo frenado. La manera de moverse en un jardín, la voz que vuelve a su acontecimiento físico, adquieren su intensidad en el teatro de la muerte.

El poema mismo cambia de título. En las pruebas de galera de *Los papeles salvajes* se había impreso: *Diamelas para Clementina Médici*, y luego Marosa cambia la preposición —o corrige el error—; ya no se le entrega a un altar, a la losa literaria, una corona de escritos “para” la memoria de alguien, sino que las diamelas, flores gemelas, flores que se injertan en otras, se consagrarán “a” su nombre. Porque intentan aludir a esos rasgos que el nombre no contiene, aunque en el tiempo vivido se hayan identificado con él. Quien escribe

consigna entonces la dedicación “a” la singularidad de cada rasgo, a lo que no volverá excepto en la fe de estar escribiendo:

Tu voz incomparable, opaca.
Tu voz parecida a la de ninguna,
esa es la felpa que tengo en mis oídos y anda por todo el aire de la casa.
Esos trazos, irrepetibles, únicos.

Y mientras que la voz parece volver a cada paso, en cada estancia de la memoria o fragmento de recuerdo, la apariencia visible se retrae, se esconde en la figura de un fantasma, en el óvalo sin foto. No pueden describirse esos trazos que solo son táctiles, como la reverberación de aquella voz que incluso habrá resonado antes de la memoria, antes del habla, en la generación inenarrable de un cuerpo por otro. ¿Qué quiere decir, si no, una pregunta como esta?: “Mamá, ¿recuerdas cómo se formaban las mujeres?”. La formación, que es el origen de la voz, donde se origina la nostalgia de esa voz que arruga el lienzo de la propia voz, se reduce pues a sensaciones no visibles, el tacto y la audición, que es una forma finísima del tacto. La vista, en cambio, entre un fragmento y otro, en el blanco y en los tres asteriscos que los separan, puede percibir la extinción, el eclipse, una ausencia de alguien que no vino, una apariencia de alguien que podría volver, y no vuelve. “Entonces, me detuve, y me volví y me quedé helada. Pues me di cuenta de que no estabas, y nunca habías venido”. Se produce una y otra vez el eclipse, las mismas palabras que prometen traer esa presencia, recrear su imagen, reproducir su voz, se desencantan de repente y admiten que solo pueden callar, cerrarse. Hasta el próximo fragmento. Todo el libro tiene esa estructura de aparición, resurrección luminosa y extinción de la luz. Sin embargo, la reincidencia de la escritura convierte tal oscurecimiento en expectativa, ¿quién sabe cómo volverá ella en el próximo raptó, con qué ritmo, con qué recuerdo, con qué novedad que no conoció en vida y que hace creer en la impotencia del hecho fechado de la muerte? No es imposible entonces la muerte, solo impotente, callada.

Otro fragmento termina así: “Y luego dijiste: Yo...”. Un final donde los puntos suspensivos indican la sustracción de la potencia, del verbo. La madre se ha vuelto un rostro, el eco de un nombre, el pronombre que sigue dando pasos en la intermitencia de ciertos recuerdos, pero no tiene ya una acción presente, salvo estar ahí, al lado, o más adelante, o más atrás, en los alrededores de quien escribe. Y la mujer que escribe lo hace a dúo, aunque en apariencia esté sola, aunque no se vea que la acompaña una madre convertida en gemela.

Y no advierten que siempre vamos juntas. Y tú vas como eras.
Más esa cosita levisima que te cubre ahora.
Ese arroz,
esa diamela.

Algo blanco y tenue cubre a la que no escribe, algo suaviza su rostro sin edad, modera su voz como si ocultase las palabras, y eso es haber muerto. Sobre la presencia que acompaña a quien escribe se tiende un velo, un papel de arroz, unos pétalos. El tiempo mismo de la escritura consume a su vez el velo, que es también una capa protectora, una postergación de la ausencia definitiva. Sin embargo, como decíamos, tan solo se trata de eclipses, lo negro se interrumpe cuando se vuelve a empezar con las palabras, que traen nuevas cosas del fondo inagotable de lo olvidado. Son resurrecciones parciales, momentáneas, gestos de la impotencia, apariciones del nombre, la función y el pronombre, que no pueden ya mantenerse demasiado tiempo en el presente de un acto. ¿Qué es escribir, si no la descripción de un acto que se desea o se teme, pero no se realiza? ¿Es verdad que no se realiza? Quizás los actos del cuerpo, en los instantes que dura su animación en la materia del mundo, no sean reales sin los signos que permiten leerlos, y escribir haga que lo real, haber vivido, morir, tenga la consistencia del acto único que siempre se repite. “Mamá está viva. Pero no resucitó. Está viva. Y quiere librarme de las raras estrellas. Y puede poco”. Sin embargo, lo que puede pareciera todavía corresponder a un cuerpo, porque la memoria de un cuerpo no es igual a nada. Las estrellas no dejan de caer sobre la ausente, que está y no está. No está en la casa, no recibe, no visita, pero está en el tácito acompañamiento del acto de escribir. Parece una estancia remotísima, pero no deja de ser un lugar. Aun cuando a veces el silencio, el final de todo libro, se cierna supersticiosamente sobre la esfera de la escritura, como si algún eclipse pudiese volverse eterno. Entonces se exclama, casi se versifica:

Mamá,
es muy largo ahora este eclipse.
¡Aparece de nuevo!
¡No puedo más!

Esto se exclama en la mitad del libro, por lo tanto se darán aún todas las reapariciones: en una figura que pasa al atardecer, en el preanuncio de una representación que verán juntas, “casi sin creer”, la escriba y la escrita, en el perfil de un rostro que vuelve a cada momento con la pronunciación del nombre propio, siempre elocuente, con el nombre escrito además en una tira de cristal o corona, en la verdad de los sueños, que parecen serlo hasta que terminan, en la repetición de las partes de un ser que no se repite, dedos, pelo, sonrisa, voz, y la ropa, que parece exterior al cuerpo pero que es el blanco, el velo, el destello de su aparición, lo que surge “en la noche, en lo más hondo, / remoto, del Universo”. No obstante, las reapariciones, como las escaramuzas de armas tenues, tules, mariposas, plumas, contra el eclipse, remiten a una constante, a una vuelta cíclica y rítmica, porque más allá del nombre está el misterio de la generación, oculto en una palabra familiar, banal, se diría. “Qué palabra misteriosa: Mamá”. Allí se esconde tal vez el evento crucial de la duplicación de quien escribe, que parece estar

escuchando algo que se dijo antes de su acceso a las palabras. La carne y el cuerpo se cierran, se abstraen, el tiempo cambia, no se detiene pero tampoco corre, solo la mano y el oído escriben, la vista se pierde en el blanco. Marosa imagina que dentro de esa valva de carne hay una perla, el espíritu; pero no son más que palabras crípticas. Lo que hay ciertamente, tangiblemente, es el momento, los minutos del doble, el chasqueo de un nombre y el oleaje de las escenas que lo animan. La madre además tiene su propio doble, que trae escenas dentro de las escenas; en la esfera brillante que no deja de reaparecer, otra esfera negra, también brillante.

No puede sino transcribirse la epifanía, casi apoteosis, que precede al último fragmento: la madre en un altar o sillón regio, en un jardín real, recordado pero también intangible, rodeada de mariposas emblemáticas, casi alegorías, la cara bañada por el arcoíris, los pies de la porcelana inmóvil y fría de la muerte. Es evidentemente un más allá y lo que se desea al escribir está más acá del libro, en las cosas, unos objetos que alguien, ahora ausente, tocó. Ante esa impotencia del libro para realizar la resurrección, se impone un aire lírico, el verso: “Pero, ahí no estás, fantomas inocente / y madre desaparecida / y brezal de la princesa”. No obstante la constatación, sin negar que no se trataba de un eclipse sino de una sustracción más tajante, como la última metamorfosis de la mariposa que es hacerse polvo, el poema vuelve a proclamar su modo dual, y entonces la que escribe puede prever su propia metamorfosis por venir. La poeta le dice a alguien que la escucha y que no podrá leer el libro:

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

Con esta interrupción termina el libro, pero se estira “hacia”... los libros que seguirán. Y podría decirse que siguen aunque la escritura siempre se interrumpa, se haya interrumpido con otra fecha en el final de la referencia de otro nombre. Es preciso entonces hacer que vuelva la consistencia de aquellos gestos que designaba ese nombre, aunque más no sea en la voz imaginada de lo que aún puede leerse.

Coda

Quienquiera que haya asistido a un recital de Marosa di Giorgio y haya visto su pelo naranja, flamígero, su vestuario blanco, las flores que iba desparrramando, y haya escuchado su voz profunda y su cadencia lenta, podrá leer sus libros con ese vestigio de lo que no cabe en el nombre, lo que designa el nombre. Y además no leía, recitaba de memoria esos fragmentos de libros

que iban enlazándose en una especie de monólogo dramático con animales, plantas, milagros sexuales, profusión de sorpresas verbales. Así la vi yo, con otros cientos, en un escenario de Buenos Aires hacia el año 1995. Antes intercambiamos algunas frases, en el *hall* del hotel que nos alojaba en aquel poblado festival de poesía, y ella me preguntó cómo era Córdoba, cómo eran las montañas de mi lugar natal.

Tiempo después, el generoso y entusiasta editor Edgardo Russo, que admiraba mucho la obra de Marosa y la proponía en todo sello que organizaba, me invitó a prologar la poesía reunida. Y entonces leí, releí, pasé un verano con pruebas de galera de *Los papeles salvajes* en las sierras de Córdoba; papeles que obedecían a su nombre y se mezclaban y perdían mis tímidos subrayados. Escribí entonces sobre la mística, la vanguardia, los temas del sexo y la muerte, la niñez y los animales fantásticos. Finalmente, se publica el libro, me invitan a presentarlo y repito mi tentativa estética de pensar lo que escribía Marosa, partiendo del último libro, de esa ofrenda y ese rezo a la madre. En la mesita porteña que sostenía el rito banal de presentación de un libro, yo doblé mis hojas impresas e hice el ademán de levantarme para que ella leyera –entonces ya no deambulaba, estaba más quieta, la edad tal vez–, pero me agarró la mano y me pidió que la acompañase. Creo que no me soltó por un buen rato. Abrió un cuaderno o desplegó unas hojas –la memoria es más engañosa que cualquier fantasma– y ahí estaba su letra manuscrita, la caligrafía original de las *Diamelas a Clementina Médici*, que pude ver de soslayo. Marosa leyó una buena parte del libro, y en los momentos de máxima intensidad, cuando se dirigía directamente a su madre, en segunda persona, vi que unas gotas caían sobre las hojas. Marosa hablaba o leía para su madre ausente y estaba llorando. Mientras tocaba mi mano de joven soberbio y demasiado ingenioso, no sabía que ella era la poesía misma que iba a seguir viviendo, que tal vez vivirá, cuando todos los nombres de los ahí presentes, mi propio nombre, fueran solo representaciones. Diamelas, entonces, ni una palabra más, al misterio, a la naturaleza y al idioma inagotable de Marosa di Giorgio.

SILVIO MATTONI (Córdoba, Argentina, 1969). Es Doctor en letras por la Universidad Nacional de Córdoba, donde da clases de Estética. Es investigador del Conicet. Publicó los ensayos: *Koré* (2000), *El cuenco de plata* (2003), *El presente. Poesía argentina y otras lecturas* (2008), *Bataille. Una introducción* (2011), *Camino de agua* (2013) y *Música rota* (2015). También publicó más de una docena de libros de poesía. Recibió, entre otros, el Primer Premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes en 2007 y en 2012 y la Beca Guggenheim en 2004. Tradujo numerosos libros de literatura, filosofía, antropología y psicoanálisis.

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética. Obra completa* 7. Madrid: Akal, 2004.

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

