



En su casa, frente a los retratos de su madre. Fotografía de Mariana Méndez.

# El duelo materno en la encrucijada de *Los papeles salvajes*

**Kildina Veljacic**

*Universidad de la República*

## Resumen

A partir de la noción de duelo se analizan los cambios y las peculiaridades del libro *Diamelas a Clementina Médici* de Marosa di Giorgio, en el conjunto de *Los papeles salvajes*. El trabajo de Sigmund Freud titulado “Duelo y melancolía” sienta las bases de un concepto que nos permitirá pensar en una poética del duelo. Los fenómenos del duelo temprano, las posiciones esquizoparanoides y depresivas de Melanie Klein, permitirán analizar aspectos de la relación entre el yo lírico y el personaje de la madre, así como observar cambios entre las obras iniciales y las dos últimas. *Diamelas a Clementina Médici* se presenta entonces como una encrucijada que permite encontrar claves de comprensión del universo marosiano.

Palabras clave: duelo - madre - elegía - poética del duelo - Marosa di Giorgio

## Abstract

Based on the notion of mourning, this work analyzes the changes and peculiarities of Marosa di Giorgio's book *Diamelas a Clementina Médici* in *Los papeles salvajes*. Sigmund Freud's work titled “Mourning and melancholia” provides the basis for a concept that enables us to think of a poetic of mourning and bereavement. The phenomena of early mourning, Melanie Klein's paranoid-schizoid and depressive positions, will enable analysis of the relationship between the lyrical ‘I’ and the character of the mother, as well as to observe changes between the author's earlier works and her two latest. *Diamelas a Clementina Médici* is a crossroads providing keys to comprehension of the Marosian universe.

Keywords: mourning - bereavement - elegy - poetics of mourning - Marosa di Giorgio



*Los papeles salvajes* es la gran obra poética de Marosa di Giorgio. Los catorce libros allí reunidos, escritos y publicados a lo largo de cincuenta años, sorprenden por su unicidad.

Es la construcción de un universo poético, sostenido en el tiempo, que retorna al espacio de las quintas para desde allí recrearse una y otra vez. Los objetos y los seres, presentes y ausentes, migran desde la dimensión de lo biográfico para ocupar, con total naturalidad, lugares, identidades y roles insólitos en el mundo ficcional.

Esta obra se presenta entonces como una autobiografía poética, de carácter mítico, en donde un número limitado pero proliferante de elementos se transfiguran en el interior de cuentos, microrrelatos o escenas fragmentarias, poemas y prosas poéticas, en una estructura espiralada. Pero también encontraremos la poetización de problemáticas que ponen en crisis dicha construcción; por ejemplo la muerte de los seres amados, particularmente la muerte de la madre, parecen tener un impacto enorme en este universo ficcional, amenazándolo y modificando su sentido. El personaje materno es importante en la construcción del lugar de la enunciación infantil del yo lírico, que reconocemos muchas veces bajo el nombre “Marosa”, en la complejidad de estatutos ficcionales transgredidos.

Observamos cómo la muerte de Clementina Médici, madre de Marosa di Giorgio en el plano biográfico, sume a la poeta en un duelo que se irá elaborando en la escritura. Este proceso produce una poética del duelo que introduce transformaciones significativas en el proyecto de *Los papeles salvajes*: por un lado, altera su característica fundamental de mundo aorreferencial y autónomo, por otro, prepara su final. Este suceso altera el mundo ficcional de las quintas impidiendo retornar al mismo en búsqueda de un goce sensual y narcisista. El libro *Diamelas a Clementina Médici* inicia, de esta manera, la última etapa de *Los papeles salvajes*, resignificando la obra y transformándola en un espacio memorial que prepara la inscripción del yo lírico como forma de despedida.

La poética del duelo que Marosa di Giorgio inicia en este período, registra el tránsito y superación de la crisis vital a través del trabajo en la escritura. La ficción permite reencontrarse con los ausentes, transformados en personajes, lo que implicará una serie de modificaciones y transformaciones en la representación del vínculo. El efecto elegíaco de estas últimas obras proviene no solamente de la naturaleza de los temas, tópicos y tropos, sino también de un tipo particular de textura poética que permiten leer, en los pliegues de la escritura, un segundo texto, inconsciente, doble fondo contra el cual se despliega el destino del yo ficcional.

El pensar en el proceso que se inicia ante la muerte, en una obra elegíaca tardomoderna excepcional como es el libro *Diamelas a Clementina Médici*, nos permitirá reflexionar sobre la literatura como un espacio propicio para la elaboración del duelo y para la realización, en compañía de los lectores, de rendir homenaje a los ausentes.

## Retorno al pasado. Los sitios de la memoria

Coincidiendo con el diagnóstico de Graciela Jasiner (2007), creemos que la falta de rituales de duelo en nuestras sociedades revela la incapacidad para sostener simbólicamente a los sujetos que pierden a un ser querido (2007 24). Se carece de un conjunto de significaciones sociales que ayuden a la inscripción de las ausencias. En las sociedades de consumo parece no haber lugar para la angustia, la demora, el vacío ni para la muerte. La muerte se ha transformado en un tabú, lo que constituye para Phillippe Ariés una característica estructural de la sociedad contemporánea (Ariés 2000 257).

A esta característica estructural, se le suma, en nuestros países de Cono Sur, la situación de los duelos de los familiares de los detenidos desaparecidos en las dictaduras militares en la década de los 70. La falta de información del paradero de los detenidos desaparecidos, así como de los detalles que rodean la desaparición, dificultan el duelo. ¿Cómo hacer el duelo de alguien que no se sabe si está muerto? Esto suprime los rituales de despedida y obliga al familiar a la traumática situación de dar testimonio de su muerte.

La poética del duelo marosiano, distante de esta problemática, se despliega sobre el cuerpo materno coincidiendo y desviándose del contexto epocal de luchas por la recuperación de la memoria. Compararla con estos otros duelos y conceptos de memoria que recorren el período nos permite acercarnos a su singularidad.

Pierre Nora en *Los lugares de la Memoria* plantea el concepto de “sitios de la memoria” que se extiende a “toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad”.

¿Qué lugar conceden los vivos a los muertos? ¿Qué utilización hacen de ellos en su propio presente? Se trata de la historia de las representaciones, no de los acontecimientos, una historia que pone énfasis en lo simbólico, una historia de la memoria sedimentada en símbolos. Una historia que parte de la ruptura y no de la continuidad, una historia de fragmentos o de historias fragmentadas: no del gran relato de la nación.

El libro *Los papeles salvajes* puede pensarse como un sitio de la memoria, y *Diamelas a Clementina Médici* como la encrucijada desde donde se resignifica y remodela la totalidad de la obra a partir de una pérdida significativa.

## Trabajo de duelo y los duelos tempranos

En el difundido escrito de Sigmund Freud titulado *Duelo y melancolía* ([1917] 1915) se afirma que “el duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga de sus veces” (Freud 1948 421). Durante el “trabajo de duelo” el análisis de la realidad le demuestra al doliente que el ser amado ya no existe más y que debe separarse de él. El duelo se realiza entonces “poco a poco, pieza a pieza” (1948 242) porque las representaciones del ser amado se sostienen en “incontables representaciones” que hacen que este proceso no se pueda hacer de una vez sino avanzando lentamente.

Los trabajos de Melanie Klein, en la década del 30 del siglo XX, revelarán nuevos aspectos de esta problemática. “El duelo y su relación con los estados maniaco depresivos” (1935), expone su teoría:

Creo que el niño pasa por estados mentales comparables al duelo del adulto y que son estos tempranos duelos los que se reviven posteriormente en la vida, cuando se experimenta algo penoso (Klein 1964 280).

Klein plantea la existencia de una posición depresiva infantil que se desarrolla en el momento del destete. Señala el pecho materno como uno de los primeros objetos de ataque del niño. El niño separa el pecho bueno, fuente de satisfacciones, del pecho malo que lo frustra y enoja. Escinde de esta manera el mismo objeto en objetos parciales. Se trata de una distorsión de la fantasía que desembocará en los sentimientos de amor y de odio (Klein en Kristeva 2001 74). Para tener control sobre los aspectos positivos los aparta de los negativos, a los que dirige sus ataques sádicos. Durante el destete, el lactante sufre angustias y temores “persecutorios” por un lado y por el otro, culposos, porque se reactiva el temor a perder a la madre. Junto a la elaboración de la pérdida, el yo debe reconstruir su mundo interno deteriorado.

Esta teoría de los duelos tempranos arroja luz sobre algunas de las transformaciones que se producen en el vínculo madre e hija en el interior de esta poética. En los primeros libros de *Los Papeles salvajes*, en donde vemos multiplicarse las metáforas de la voracidad, la relación está dominada por las tendencias sádicas, persecutorias, por el papel de control, por la violencia física y simbólica que ejercen los personajes de las madres sobre

las hijas. La finalidad de esta dicotomía puede ser la necesidad del establecimiento de una clara separación en una relación en donde las fronteras no están claramente definidas.

En *Diamelas a Clementina Médici* el mecanismo dominante será la idealización, en el momento en el que la separación definitiva se impone. La muerte de la madre, lejos de sentirse como una liberación, muestra el estado regresivo de la crisis del duelo, la fusión del vínculo, la dependencia y la simbiosis. Esta crisis se resolverá en la creación de un espacio imaginario que habilitará operaciones de distanciamiento y autonomía mediante una poética entendida como espacio abierto para el trabajo de duelo.

En la palabra poética se reencuentra a la madre perdida, se crea un espacio ficcional para la evocación y para la invocación. El deseo puesto en el lenguaje permite cambiar la dirección del amor hacia una poética del duelo que implica la subjetivación de la pérdida. Esta poética del duelo, entendida como la escritura de un yo en crisis, desligado, habilita la posibilidad de reparación, de exteriorización y comunicación con el lector que será el sostén imaginario en este tránsito.

Porque la elegía marosiana parece ajustarse a los dos sentidos de la palabra duelo: un significado que señala el dolor por pérdida de un ser amado, recordemos que viene del latín *dolere*, sufrir, y otro que se refiere al lance para reparar un agravio, como bien lo señalara Saúl Paciuk, como enfrentamiento para recuperar algo de su ser que le fue arrebatado. Existe entonces un duelo sentimental que apunta a la expresión del dolor y otro duelo que apunta a la restauración, a la reparación de los daños ocasionados, en este caso a la madre en el pasado, a la reconstrucción del yo a través de la escritura.

En los últimos libros de *Los papeles salvajes* vemos un giro que habilita el pasaje de lo subjetivo al memorial literario, entendido como una forma de trascendencia o tránsito que permite la reinscripción subjetiva de lo perdido en el mundo. Porque en Marosa di Giorgio la idea de memoria es anamnesis, rememoración de lo sepultado en lo inconsciente (Kristeva 1998). Esta poética del duelo, en tanto erótica de una pérdida, implica entrar en un lugar de incoherencia subjetiva. El yo lírico marosiano de *Diamelas a Clementina Médici* es un yo en crisis y en proceso de advenimiento a través de la poesía.

## La poética del duelo como anamnesis y manía

Para Platón, en *Fedro*, lo sensible permite el conocimiento verdadero a través de Eros. La *manía*, se aleja de lo cívico, de lo argumentativo, de lo didáctico o ejemplar, de lo histórico o político a favor del mito.



La raíz de manía como furor divino, como exaltación o delirio viene de *maínomai-maíno* que significa enloquecer, ser arrasado y transportado por lo divino, significa un desarreglo. Se liga al verbo *manteu*, rededir, interpretar el oráculo, leer las señales, y de *manthano*, aprender (Gazolla 2002 102).

La memoria es una musa, *Mnemosyne*, y tiene raíz en *mnaomai*, recoger, querer para nupcias, para la unión, buscar. La reminiscencia o rememoración, la *anamnesis*, es la acción de recordar vinculada a dejar una señal para la memoria, un símbolo o emblema que recuerde algo. *Amnesis* señala tanto el encontrar algo de súbito, un momento de iluminación en el reconocimiento de lo que se busca y se encuentra. La *manía* es el estado divino que irrumpe, brilla y se presenta por señales, que permite el contacto con el estado divino y que permite la *anamnesis* o recuerdo de lo invisible anterior, conjunción que corresponde a la noción de *méthesis* o participación. La evocación es *anamnesis* asimilada a *Eros* y recibe la marca *Mnemosyne*.

Esta poética del duelo se escribe sobre el cuerpo difunto de la madre al que se le puede llevar flores, las diamelas que coronan el título. La memoria marosiana es una forma de *anamnesis*, es una memoria poética, mítica, erótica, no histórica ni cívica, que aparece bajo distintas metáforas: telaraña, tela, trama o relato:

Quando vi que te ibas, clamé, sin decir nada. Se va la telaraña toda, la urdimbre de mi vida, Y no. La heredo yo.  
Debo mantener los hilos. Cada cosa quédese en su punto.  
La historia tan delicadísima, no se va a perder el álbum vivo (605).

Otras metáforas de la memoria son el caracol, o el abanico de plata que se abre, despliega y se cierra con un golpe mortal, transformándose en un símbolo de la muerte. Y aparece en la *anamnesis* el recuerdo de lo otro, el re-encuentro con algo perdido que está en el origen.

El tiempo tuyo, el tiempo aquel, allá clavado, allá erguido, allá volado, siempre mármol y ala.  
El tiempo aquel, a la vez siniestro y suntuoso, a la vez panteón y colibrí; la tierra aquella que devoró las menudas piñas de tu pecho, tu corazón azul, que se volvió caja de sándalo para guardarte, abanico de plata en cuyos pliegues duermes para siempre.  
No olvido tu tiempo que es mi tiempo, oh, pequeña adolescente frutal (56).

Se trata de un tiempo de la memoria que se despliega y se pliega, que esconde entre sus pliegues a la muerte, que se despliega en el abanico de la

“polifonía intrasubjetiva”, señalada por Hebert Benítez, que se abre para sostener un diálogo con los ausentes. Pero que también tiene la capacidad de cerrarse con un golpe de abanico de “fría plata”, metáfora de la de la muerte en esta poética del duelo.

El conflicto trágico, que subyace bajo esta poética del duelo, es su dirección hacia el pasado, contraria a la dirección del tiempo, que avanza hacia el futuro, y su negación de la muerte. La memoria retrocede, reencuentra al yo perdido pero no logra superar la frontera de la muerte que se esconde entre los pliegues del tiempo.

La presencia de la madre amada y rememorada en la poética marosiana tiene la marca visible de lo ausente y hace emerger un pasaje que permite la reunión en el espacio poético. Se evoca a la madre en el espacio señalado por el deíctico: “Allá en las felices mañanas”, que muestra la distancia temporal y espacial, a la vez que emocional, con esa felicidad:

...y mamá acomoda los panales, y nace el jazmín, multiplicado al millón, como una Virgen-María infinita, y el gladiolo santísimo levanta sus llamas blancas, sus ramas blancas, cuando se para el jardín de gladiolos frente a la casa como un navío de velas delirantes, y mamá viene remando en el mar de gladiolos, en esa marea blanquísima que inunda la chacra, la casa de los vecinos, los más lejanos prados, y todos nos morimos dulcemente (148).

La dulzura narcotizante de esta escena está dada por las imágenes sensoriales y dinámicas en donde resaltan los perfumes y la luminosidad de las flores que forman una “marea” que lo “inunda” todo. La madre acomoda los panales. El campo semántico de la madre incluye a las flores: blancas, perfumadas, multiplicadas, y los símbolos de la religión católica: “Virgen María”, el “gladiolo santísimo”. En esta escena la madre llega como una remera en un “navío de velas delirantes” sobre “el mar de gladiolos”. Y el resultado es el éxtasis, la fascinación mortífera y oximorónica en donde “todos nos morimos dulcemente”.

Observemos el dinamismo suave del arrullo, el blanco, la saciedad que permite desaparecer en su marea, en este cuerpo de la madre nutricia que evoca sensaciones del período de lactancia, de lo que Melanie Klein denominaba “el pecho bueno” capaz de satisfacer plenamente. Y todo queda allí escrito “en el Libro de la Miel” (155). Cixous denominará “tinta blanca” a esta escritura sobre el cuerpo materno.

De la misma manera, la belleza evocada y producida en la escritura elegíaca, inspirada, fuera de sí, hace rememorar el sujeto amado que la ha provocado porque allí está la marca, la señal. El poema es un lugar o sitio de la memoria. Un memorial de la anamnesis. No se trata de un recuerdo concreto, la anamnesis difiere del recuerdo porque habiéndolo perdido la



psique lo recupera. El retorno a “aquella región” puede ser una variación del deseo de retorno al cuerpo materno como lugar edénico.

Los monstruos de la niñez intentarán interceptarme el paso; pero, yo descubriré enseguida sus inútiles ardides, su parentesco con las frutillas y las luciérnagas. [...] Y tú surgirás de pronto; en cualquier recodo tu estatura de azucena de noviembre (57).

Coincide en muchos aspectos con la noción de “revuelta” de Julia Kristeva. Se trata del esfuerzo de la conciencia por recuperar algo del inconsciente. Es un trabajo de la psique con la psique misma.

Para Platón el logos es un *pharmakon*, remedio o veneno. La manía es la experiencia única, interna, oracular, poética, cercana a Eros, alejada de lo cívico, que expresa la pulsión erótica que arrebató, el entusiasmo. Cuando Platón habla de la palabra como *pharmakon* para la memoria y la adquisición de la sabiduría, cree que el poseedor del saber es capaz de usar esta dialéctica para transformarse desde adentro. He aquí por qué el estado maniaco-depresivo que se inicia con el duelo, planteado por Melanie Klein, tiene los dos componentes: el de la pérdida y el de la exaltación como defensa. Esta manía platónica posibilita, en la revuelta, que aquí entendemos como anamnesis, la poética del duelo. Poética del duelo erótica como *pharmakon* para el dolor.



### **Figuraciones de la madre en *Los papeles salvajes***

En el prólogo, titulado “Señales mías”, verdadera auto (bio) ficción poética, *ab ovo*, aparece un retrato imaginario de la madre, con fondo de campo, en el momento del nacimiento:

Imagino el rostro pálido de mi madre, y más allá a los campos con la escarcha crecida –como mármol levisimo, lúcido, adecuado solo para construir estatuas de ángeles– y con las telarañas cargadas de perlas, y las naranjas como bombas de oro, olvidado ya el azaharero origen (2008 9).

La madre y los campos, con sus variaciones tales como las chacras, las quintas o los jardines, son figura y fondo. Entre ambos elementos se realizan desplazamientos como los observados en este retrato. Las referencias a la frialdad y a la simbología cristiana que aquí aparecen como atributos del mármol, acompañarán a la madre a lo largo de la obra. En tanto la telaraña, metáfora de la trama, relato o urdimbre de la vida, está cargada de perlas que evocan los huevos que aparecerán misteriosamente a lo largo

de estos escritos. Junto a los frutos y las flores son manifestaciones de su fertilidad.

Estamos ante una madre bella, distante y sagrada, pero nutricia y fértil a la vez, como se deduce del paralelismo psicocósmico. Las referencias a las joyas, metales y piedras preciosas pertenecen a su campo semántico. La fertilidad se exhibe como una alhaja, manifestación del poder femenino, singular, a la vez que arquetípico. La hija, en tanto objeto-bien de la madre, será expresión de su potencia, una desmesura que parece desbordar de la contención materna.

La madre en tanto imago materna o representación inconsciente, deformada por la fantasía, matriz de otras figuras, aparece en el relato 6 de *Druida* (1959) como una Sherezade. Tiene todos los atributos de una reina: fama, señorío y militares que la cortejan. Como trasfondo está una hija muerta moviéndose desde la tumba y otra que será sacrificada. Siguiendo la técnica de las cajas chinas de *Las mil y una noches*, se introduce uno de los relatos de la madre. Cuenta por qué y cómo mató a su hija:

–Se había vuelto demasiado hermosa, serena como un ánade, tornasolada la trenza; y grajeas de colores en la punta del pecho. [...]

–Y aquel verano ya estaba enferma, tenía mucha fiebre. [...] Demasiado joven, no sabía resistir los presagios. Yo la velé de noche, día tras día, y apretaba negros racimos de uvas para que no muriera de sed. Solo fue quedando la piel contra los huesos; pero sus huesos eran de una forma exquisita, resplandecían. Nunca la quise más, pero una noche, suavemente, le quebré la garganta, apenas quedaron señales (2008 69 70).

Como desenlace de esta historia, la hija menor queda petrificada por el vino, su vestido queda de piedra, no puede moverse. Ha llegado su turno. Los ojos anegados en lágrimas de la madre anuncian su muerte inminente. La madre aparece como un ser bello y perverso que no puede aceptar la belleza de las hijas que, al crecer, se tornan una amenaza.

Es interesante observar los elementos regresivos, vinculados con la oralidad, en el miedo paranoide al alimento envenenado. Para Melanie Klein (1940) este miedo aparece en el infante y lo explica como un temor al retorno de la propia agresividad contra el pecho materno que no satisface. En esta composición, frente a la sed de la hija enferma, vemos a la madre, apretando los “negros racimos”, revés de la “leche blanca”, que ya no es capaz de alimentar y que ahora parece envenenarla mientras vela su cuerpo indefenso, “la piel contra los huesos”, antes de sacrificarlo quebrándole la garganta con el oxímoron: “suavemente”. Es decir, observamos las fantasías y los sentimientos ambivalentes, paranoides y regresivos, que caracterizan este vínculo.

En el relato 18 del libro *Magnolia* de 1965, la narradora autodiegética relatará su metamorfosis en mujer-lobo, en la que veremos el revés de esta misma trama vincular: la agresividad de la hija desatada contra la madre:

Yo estaba sentada inmóvil, con los rizos bien peinados, junto a la mesa, cerca de los candelabros y las liebrechitas de madera del reloj. Mi madre iba de un lado a otro y decía: –Oye, Marge. Mira, Marge. Y yo le miraba el talle esbelto, los altos senos, y no quería mirarla, y la miraba apenas, de soslayo (120).

La conducta disciplinada de la niña oculta las alteraciones que comienzan a suceder interiormente con el paso del tiempo. Los candelabros y la presencia del reloj indican el avanzar de la noche. El personaje de la madre parece ignorar ese fenómeno actuando naturalmente con un dinamismo que contrasta con la inquietante inmovilidad de la hija. La mirada se detiene insistentemente en aquellos rasgos femeninos del cuerpo materno: “talle esbelto”, “altos senos”, zonas erotizadas por una mirada que lucha internamente por reprimir su instinto. La antítesis revela este conflicto: “no quería mirarla y la miraba apenas”, que es uno de los pasos de la metamorfosis. Se produce una lucha interior, una intensa voluntad de represión de las pulsiones físicas: “yo me recliné, me arrodillé entre los muebles por retenerme”.

Cuando la madre, ajena a este proceso, sale en búsqueda de las cartas, se produce la transformación:

Entonces una locura gozosa me hizo vibrar las vértebras; las vértebras me vibraron gozosamente a tiempo que el cabello me cubría toda la piel, se me encorvaban las uñas, y la boca se me cambiaba (120).

El adverbio temporal marca el inicio de la mutación física que produce una “locura gozosa”, una liberación de las disciplinas del cuerpo, del goce reprimido por las fuerzas sociales. Los campos semánticos de lo humano dan paso a lo animal: “empecé a caminar en cuatro pies, en cuatro palmas”. La estructura en espejo del quiasmo muestra el pasaje de un estado humano a otro estado animal. Operación de inestabilidad ontológica y física. La metamorfosis sigue la dinámica de las conversiones de los hombres lobo: pelos, uñas, boca, desde lo superficial a los cambios morfológicos y conductuales.

Vuelve a la escena la madre, que ahora es su presa. Se produce el ataque, clímax del relato:

[...] entonces, la asalté; le rasgué los vestidos; saltaron sus senos, grandes, gruesos, suaves, con las puntas rosadas, como dos hongos preciosos,

dos setas únicas. Ella gritaba “–Marge!, –Marge! –Socórreme Marge! [...] pero, después, tal vez me reconocía, pues, me miró fijo en los ojos, pero yo la desgarré violentamente y ella entonces, casi enseguida, murió (121).

Reconocemos cuatro momentos en este ataque: el del asalto, el de la confusión acerca de la identidad de la hija, el reconocimiento y la muerte. En medio de los verbos que expresan las acciones que se suceden con velocidad llama la atención la descripción detallada, morosa, erótica, de los senos maternos.

El desenlace abierto, muestra cómo, pasando los diamelos, flores que, como veremos, están asociadas a la madre, hace un “leve hueco” en la arena para allí agazaparse mientras “giraba impasible la noche de viernes”. El desplazamiento de la actitud de la mujer lobo, después del violento crimen de la madre, a la noche, muestra el paralelismo psicocósmico que responde al influjo de la luna en este mito.

La hija atacará a la madre, liberando sus pulsiones destructivas. Lo escindido está en la naturaleza dual de este personaje que se divide en buena hija y loba asesina. Los dos aspectos coexisten: el lado amoroso de la niña y el lado destructivo, animal, el que dirigirá su ataque sádico oral contra el personaje de la madre. Revés del vínculo que observáramos en la composición anterior en donde veíamos el cuidado de la madre antes del ataque a su hija indefensa. En ambas composiciones, el resultado de este vínculo ambivalente es aniquilador.

En *Mesa de Esmeralda*, en la composición 38, observamos la misteriosa preparación de la crucifixión que involucra a la hija. Podemos relacionar la cruz y los clavos, preparados para inmovilizar, con los negros racimos que petrificaban. Símbolos cristianos asociados a la madre en estos ritos profanos. La persecución de las extrañas “amas” y el llamado materno ambiguo son la expresión más cabal del miedo al aniquilamiento.

Mamá y el ama sacaron del ropero al animal y lo envolvieron en un lienzo fino.

Mamá lo besó y le pidió perdón. Las amas ya presentaban la cruz y los clavos. Salí al jardín... Mamá gritaba: –Ven... Entonces yo hui. Y me seguían... sin alcanzarme nunca (415).

En *La falena*, de 1987, encontramos nuevamente esta escena y su resolución:

Mamá me perseguía por todos los jardines sin alcanzarme nunca...

Mamá me corrió por todos los caminitos del jardín y me alcanzó. Ya estaba pronta la cruz; estaban prontos los clavos. La cruz era grande, y

dura como piedra. Los clavos, largos, finísimos como hilos. Me atravesó la frente, los hombros, las rodillas.  
Corrió mucha sangre. Volaron jazmines (460).

Encontraremos en esta hija sacrificada y crucificada por la madre, las claves ocultas del nombre y de la construcción de la identidad del personaje de Marosa, en la relación Marosa-mariposa:

Cuando nací mamá se dio cuenta de que yo era una mariposa. Y con un punzón... me traspasó tan diestramente, que quedé viva, y así me puso en un cuadro de sus postales más hermosas...  
Pero mamá no dejaba de mirarme. [...] Jamás sacó sus ojos de su hija mariposa. No quitó el punzón que me separaba de las rosas (508).

La metáfora de la mirada-punzón de la madre la fija en una escena teatral, simulacro o mascarada. Esta mirada atraviesa y apresa “diestramente”, traspasa el cuerpo de su hija-mariposa, le impiden volar, la coloca en un escenario personal, como lo expresa el posesivo. Y hay en esta operación toda una expresión de violencia simbólica representada por el punzón. Violencia que está desde el nacimiento y que no cesa.

La persistente negación de la libertad a través de la mirada hace que se identifique con esa imagen de la mariposa y se aliene en ella, quedando bajo el dominio de la mirada materna: ahora es una mariposa sacrificada en una imagen postal. Los sentimientos que inspira la madre son ambiguos como queda en evidencia en la pregunta retórica:

¿La amábamos? ¿No la amábamos?

Tendremos que esperar hasta el libro *Diamelas a Clementina Médici* (2000), en donde el duelo biográfico, transferido y elaborado en la ficción, permitirá reparar el vínculo e integrar los aspectos disociados por las pulsiones destructivas en una nueva poética elegíaca.

## **El duelo en *Diamelas a Clementina Médici***

Cuenta Ariel Mastandrea, dramaturgo y amigo de Marosa di Giorgio, que luego de la muerte de la madre, la poeta desaparece de los lugares que frecuentaba habitualmente. Con su mujer, preocupados por esta prolongada ausencia, deciden escribirle. Y reciben como respuesta una carta de Marosa en la que, luego de agradecer los mensajes de amistad, confiesa:

Yo no estaba con ánimo alguno de cambiar palabras, estaba totalmente desestabilizada. De a poco, iré, en lo posible, reubicándome en esta

nueva y desconcertante realidad. Yo nunca pude ni quise salir del ruedo en flor de mamá; de ella deriva en gran parte, todo lo que traté de escribir.<sup>1</sup>

Quiero detenerme en la siguiente cita: “Yo nunca pude ni quise salir del ruedo en flor de mamá”. Primero, como observamos, para señalar este no poder, y luego para detenernos en ese querer, en esa voluntad de permanencia en un espacio delimitado, representado por la metáfora del “ruedo en flor”. “Ruedo en flor” que alude tanto a la falda de la madre, como a los jardines que rodeaban la casa. Y después, para detenerme en esta conciencia, tardía, de una poética que nace como una exploración de un universo que no es sino una prolongación del cuerpo materno: el cronotopo de las quintas de la infancia.

En *Diamelas a Clementina Médici*, penúltimo libro de Marosa di Giorgio, el título opera como una ofrenda ritual de flores para su madre difunta. Conviene detenernos en el significado de esta práctica como parte de la cultura funeraria en tanto sistema de ritos destinados a paliar y organizar el caos provocado por la muerte (Finol y Fernández 1997). Las flores simbolizan la vida, la belleza, el amor y la fragilidad con las que el deudo enfrenta a la muerte y al olvido de un ser querido. Estas composiciones de prosas poéticas pequeñas, proliferantes, aparecen bajo la metáfora de las diamelas ofrendadas a Clementina Médici. Este título tiene el valor de un gesto dramático, funciona como apertura y como despedida, es el producto del trabajo de duelo, no solamente íntimo, sino social. Es parte de un ritual en el que la escritura elegíaca se ofrece como ofrenda simbólica a través de la metáfora de las diamelas.

En la composición 15 veremos al yo lírico realizando nuevas ofrendas:

Pongo a tus pies turquesas, turmalinas, rubíes, y platinos y diamantes,  
y todos los metales raros del planeta, unos que tienen nombres de flor.  
Otro que tienen nombres de hadas.  
Y la mariposa aquella del Sacrificio, (pero cómo pudo ser?), que, sin embargo se queda con nosotras! (589).

La lista de nombres de piedras preciosas, propia de los lapidarios, es un goce de palabra, un llenar el vacío con objetos-palabras que destellan imaginariamente en una proliferación de nombres que aplazan la constatación del vacío que ha dejado la muerte de la madre.

Contra la ostentación de poder de las ofrendas de piedras preciosas y del poder nominal, surge la mariposa “aquella del Sacrificio”, que después

---

1. En “Marosa di Giorgio. El ruedo en flor”. *Los pájaros ocultos* (FCC 2011). Ciclo de documentales HD, dirigido por Juan Pablo Pedemonte para Tremendo films, orientado a la difusión de artistas uruguayos. (Transcripción propia).

se revelará como símbolo de “nuestras vidas” (642). Entre paréntesis se ubica lo incomprensible, la pregunta retórica, la imposible comprensión de la muerte del ser querido vivida como un sacrificio. Pero también la paradoja del duelo: la ausencia del ser amado convive con su presencia que sobrevive en la memoria del deudo. La vida compartida en el pasado se condensa en el símbolo de la mariposa, por un lado la que es sacrificada, por el otro la que está presente: la que “se queda con nosotras!”, que “nos mira” y que el lenguaje trata inútilmente de imitar.

En la composición 60 observamos cómo evoluciona el símbolo de la mariposa en una etapa posterior del duelo:

Te veo por el centro. Me enredo en tus alas.  
Algunos dicen: va envuelta en sábanas celestes.  
Y yo digo: Pero, si es mi madre. ¿Cómo no ven? Y estas son sus alas (606).

El yo lírico marosiano de duelo es una mariposa en una crisálida. La membrana invisible que la envuelve está hecha de alas metafóricas, “sábanas celestes” de madre, presencia de la ausente mariposa sacrificada que, sin embargo, se queda y protege. Pero estas alas no permiten volar, son una mortaja, una envoltura que señala el recogimiento, la compañía de la madre muerta que nadie ve sino por sus efectos “celestes”.

Del no poder salir del ruedo en flor de mamá al no querer, que se transforma en este cuerpo crisálida, inmaduro, que no ha terminado de formarse, que necesita la madre envoltura: “Iba por las grandes tiendas. [...] Envuelta por ese nombre Mamá como por una puntilla”.

Y, en el centro de este libro, ubicado en el lugar 88, nos encontramos con un texto que guarda una de las claves de esta poética del duelo: la construcción de un nido hecho, entre otros elementos, con “papeles salvajes”.

Aún no lo sabía pero yo ya estaba haciendo su nido y el de los otros, con ramo de bromelia, hierbas extrañas (de las que usan los pájaros), oro en pelusa y papeles salvajes. Donde ellos para siempre quedarían guardados, quedarían cuidados para siempre (617).

A la luz de este presente, el conjunto de escritos formarían, un lugar en donde anidar, dar vida, guardar y cuidar a los muertos de la familia, a los ausentes. Si esto se enuncia con claridad podemos hablar de un cambio de estatuto en *Los papeles salvajes* que se presenta ahora como un memorial lírico. La poeta se transforma en madre guardiana de la memoria familiar.

Y un día decirle adiós a “La Quinta”, para siempre, a los poemas?...! A mis padres ya solo vivos como figuras transparentes en mi imaginación. A toda la familia de pie sobre las flores (623).

En el duelo pone en crisis a la subjetividad. La construcción poética de “La Quinta”, que ha poetizado la problemática relación con la madre, parece ser el espacio más oportuno para realizar el sacrificio. Decirle adiós es despedirse de los poemas, de *Los papeles salvajes*. La pregunta retórica parece no poder concebirlo. Los puntos suspensivos terminan en un signo de exclamación, reducto de la emoción sin nombre. Los padres, “figuras transparentes” que han perdido sustancia, estarían allí y la familia toda también.

Oh, yo quisiera poner huevos. Y de mí resucitasen todos. Y darles yo de comer y de mamar. Mas, solo estoy sentada aquí, entre estas sombras que se aproximan en la noche intensa. Y en el jardín imaginario el extraño silbido de una liebre, y las resedas (623).

Ahora se expresa el deseo imposible de devolver a la vida, de resucitar a los seres queridos muertos. Un deseo que se ha realizado a través de la escritura en el deseo metafórico de empollar esos huevos. Este es un gesto que se observa en varias ocasiones: deseo de ser madre y de cuidar a su madre como a una hija, en un acto de renacimiento o retorno cíclico contra la muerte.

En la mitad del libro y en el final, como si fuera un estribillo, se repite la misma composición con ligeras variaciones. La búsqueda de la madre se inicia en un objeto cotidiano: “Yo te busco en las tacitas y el jarrón. Ese jarrón en un liviano celeste puro hueso” (642).

Pero ahí no estás, fantomas inocente  
y madre desaparecida  
y brezal de la princesa (2008 642).

Vemos los distintos aspectos del personaje de la madre, de lo más sublimado a lo más regresivo. Su ausencia asociada a los objetos revela este ir desapareciendo, desrealizándose a medida que el duelo avanza.

Yo me aferro a tus rodillas,  
a tu cintura sacra,  
de donde me desprendí un día  
para quedar entre tus manos blancas (2008 643).

Ante la desaparición, la hija doliente se aferra a la memoria del cuerpo. Se trata de un ascenso hasta el origen del misterio de la maternidad. La madre: génesis de la vida, su cuerpo es sacro. La madre es un objeto sublime. Ahora, ante la inminente desaparición definitiva, la hija doliente retorna al origen. La vida y la muerte se reúnen.



Y ahora ¿qué?  
Vuelve y vamos juntas  
por la noche oscura  
por la luz del alba (2008 643).

Como último gesto de duelo, la hija se entrega en sacrificio, se ofrenda para ser conducida al más allá. La palabra clave es: “juntas”, atravesando el tiempo y sus transformaciones. Esta despedida, es un gesto público:

Dirán: Ahí va una hija con su madre  
y una madre con su hija,  
hacia el nunca más. Hacia (2008 643).

La radicalidad de este final contrasta con la morosidad del duelo, que ahora llega a su final. La preposición marca la dirección del movimiento hacia el lugar al cual se dirigen. Pero este lugar hace desaparecer las palabras, los signos, la presencia. Es la visión de un vacío sobre el que han proliferado, hasta agotarse, los gestos y la escritura del amor y del dolor.

*Diamelas a Clementina Médici* culmina sin un punto final. La desaparición de palabras acompaña la desaparición de los seres. El gesto se extiende más allá del discurso y deja un final abierto que ilumina el misterio de la página en blanco.

La obra de Marosa di Giorgio revela las maravillas ocultas en los abismos del amor y de la muerte. En su poética del duelo, la palabra teje un capullo capaz de envolver y acompañar el dolor que dejan las pérdidas de los que alguna vez amamos para siempre.

KILDINA VELJACIC. Profesora de Literatura en el Consejo de Educación Secundaria, egresada del Instituto de Profesores Artigas. Magister en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, con la tesis: “Una poética del duelo en la obra de Marosa di Giorgio: La encrucijada de *Diamelas a Clementina Médici* en *Los papeles salvajes*” que tuvo como director al Dr. Hebert Benítez Pezzolano. Investigadora asociada a la Biblioteca Nacional. Operadora Psicosocial egresada de la Escuela de Psicología Social de Montevideo Enrique Pichon-Rivière. Correo electrónico: [anakildina@gmail.com](mailto:anakildina@gmail.com)

- DI GIORGIO, Marosa. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- FINOL y FERNÁNDEZ. *Etno-Semiótica del rito: discurso funerario y prácticas funerarias en cementerios urbanos*. Venezuela, Maracaibo: Universidad de Zulia, 1997.
- GAZOLLA, Rachel. *Eros, manía en el "Fedro" de Platón*. Colombia, Bogotá: Universidad Philosophica, 2002.
- JASINER, Graciela. *Coordinando grupos: una lógica para los grupos pequeños*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2007.
- KLEIN, Melanie, "El duelo y su relación con los estados maníaco depresivos", *Bibliotecas de Psicoanálisis*, 1940. <http://espanol.free-ebooks.net/ebook/El-duelo-y-su-relacion-con-los-estados-maniatico-depresivos/pdf?dl&preview>
- KRISTEVA, Julia. *Sentido y sin sentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: EUDEBA, 1998.
- \_\_\_\_\_ *El genio femenino. La vida, la locura, la palabra 2. Melanie Klein*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- PACIUUK, Saúl. *Duelo: lo vivo y lo muerto*. <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0101/freudiana.htm> (Consultado agosto 2017)
- PEDEMONTE, Juan Pablo. Los pájaros ocultos. "El ruedo en flor", 2011. <https://youtu.be/641qhhFP4twk> (Publicado el 2 mar. 2017)
- PLATÓN. Fedro. <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf02257.pdf> (Consultado en agosto, 2017)