



# Las palabras ven, las imágenes escriben. Una poética del entendimiento

**Eduardo Espina**

*Escritor*

*Texas – Estados Unidos*

## Resumen

La poesía de Marosa di Giorgio consolida sus expectativas a partir de una mirada que abarca de manera omnímoda, pero que al final queda incumplida. Habla, indica, y descubre lo poético en la ausencia de certezas sobre el mundo material. Al lector le toca descubrir los lugares de la realidad que fueron imaginados por el lenguaje y que, sin embargo, quedan sin especificar. En esa elaborada puesta en escena, cada poema es un reservorio de realidades y situaciones únicas. Aunque todas parecen reconocibles, al desaparecer un significado específico que ayude a identificarlas, todo puede ser otra cosa, incluso en su desproporción. Para la autora, la poesía es una pantalla tras la cual el mundo desaparece, para reaparecer después irreconocible.

Palabras clave: mirada, incertidumbre, puesta en escena

## Abstract

The poetry of Marosa di Giorgio consolidates her expectations based on an all-embracing view, but which in the end remains unfulfilled. She speaks, indicates, and discovers the poetic in the absence of certainties about the material world. The reader must discover the places of reality that were imagined by language and that, however, remain unspecified. In that elaborated staging, each poem is a reservoir of realities and unique situations. Although all seem recognizable, when a specific meaning disappears that helps to identify them, everything can be something else, even in its disproportion. For the author, poetry is a screen after which the world disappears, to later reappear unrecognizable.

Key words: gaze, uncertainty, staging



Sabotaje lírico de realidades que pasan por ciertas, la obra lírica de Marosa di Giorgio se erige como poética del incumplimiento de la mirada cuando intenta comprender y retomar el tema, de un raciocinio sostenido por la sospecha de que nada verosímil habrá de ocurrir en lo que ya está sucediendo. Activa la transformación minuciosa de aquello que carece de lugar específico para configurar aspectos de un mundo que es aunque nunca termine de pertenecerle. Con sus desplazamientos por lo real exterior el lenguaje crea interacciones en las que se viene a representar aquello mismo que falta. El poema, para empezar, es un espacio de supresión voluntaria, un estado verdaderamente completo de la simultaneidad; es ese algo que solo logra esbozarse como amague de un decir del cual aún no se ha oído todo. En tanto construcción de distracciones, el poema es, mal que le pese, todo cuanto está queriendo decir, la suma de ciertas existencias a punto de comenzar y en lo posible, de darse a conocer mediante la mirada.

En la poesía de di Giorgio, cada entrada al lenguaje es una baliza en la claridad, un acto de incorporación continua, transformado por los efectos que son y no son al mismo tiempo. Sin resolver sus límites, y sin hacer siquiera el mínimo esfuerzo por hacerlo, la voz poética se reconvierte en aquello que modifica para que de esta manera todo siga siendo igual o lo más parecido a lo que está a punto de convertirse en interferencia. No es lo poco que falta por entender, sino la totalidad fragmentada que los rastros dejados por las palabras van esparciendo, y esa totalidad sin margen de error está explicada por los hechos del lenguaje cotejados por la visión, por la experiencia cotidiana antecedida, como es el caso de las cosas que han existido primero en otro régimen de realidad.

Sintaxis de frases nuevas, *locus solus*, cada poema es un ejercicio de resistencia a lo real. De su proceder, el lugar común no sale indemne, tampoco hay impunidad para las cosas demasiado sabidas. Sin embargo, al no haber un plan intencional de digresión y rechazo del orden lógico lineal, el lenguaje nada en aguas tranquilas, donde la invención, si bien no necesita tener un destino específico, actúa por las suyas, en un movimiento incesante en dirección a lo diferente a partir de lo palmario, hacia una diferencia que la poeta no tiene la deferencia en especificar. No es demasiado pedirle, ya que la enunciación se da desde un emplazamiento sin nombre, al que podemos llamar naturaleza –un ‘no lugar’ al aire libre–, la intemperie por su propia cuenta.

El poema pone a prueba la necesidad de nombrar a partir de una percepción construida por la mirada, como si cada instante clausular perteneciera a una realidad temporal paralela de la cual intenta en vano separarse, pues los hechos empíricos, al ser transportables, siguen sucediendo fuera de la

comprobación, estableciendo su modo de ser incluso en momentos cuando nada sucede y el presente de indicativo deviene condicional, tiempo que podría ocurrir en cualquier momento. Al carecer de funciones, por quedar fuera de aquello que los incluye, los variopintos materiales de la naturaleza se agrupan –en la libertad que su condición les ha otorgado– para integrar una inquietud de la cual todo consiste y sobre la cual es posible hablar, decir lo menos posible.

Con sus símiles de superficie al alcance de la imaginación para que no tenga tiempo de quedarse en un único sitio, la poesía (y no hablo de “obra” en general para poder así diferenciarla de la prosa, pues todo lo que escribió la autora es un acto de lírica inaugural), se abre como visualidad hacia dentro, donde en cualquier instante algo, casi siempre lo menos esperado, puede suceder para quedar completo. El poema verifica una transformación, una salida como condición en movimiento. Hay un diseño minucioso que se cumple para que todo venga a continuación y sea accedido por los ojos, que bien pueden ser los de la imaginación. Es parte de un operativo para ser tenido en cuenta, incluso cuando se repite para poder variar a partir de lo mismo. di Giorgio, por cierto, hizo de la repetición de temas, vocabulario y giros idiomáticos, de la insistencia en estos, una poética de lo mínimo.

Las reglas de la incertidumbre se cumplen a la manera de escritura plegable, que se ensancha y retrotrae, en un incesante ir y venir de su procedimiento, de su forma de operar en pequeñas cantidades. Hay mucho de joyería y de trabajo de relojero en esta lírica. No hay lugar o realidad imposible a donde ir; todo es el principio de lo que está a punto de tener un inicio, yendo de un lado a otro y desde ese ahí, donde sea, traer todo lo que sigue y se consolida en etapas distintas de la enunciación. Y está bien que sea de esa forma migratoria, como acertijo presente en sus formas de aparecer y ser al unísono una clase de escritura sin nada fuera que no esté antes por dentro.

Sobresale un ritmo entrópico a modo de tono del espíritu y de mirada interior, que de pronto reconoce haber estado antes ahí –sí, yo ya lo vi, lo vimos, dice con insistencia– por lo que el poema es una constatación de lo reiterado, la confirmación de un vaivén hacia su propio núcleo. Cuenta la historia del yo cuando todas las cosas del mundo le suceden a él para que las vea, suturando causas y motivos en las cuales se convierte a medida que las comunica. Los acontecimientos de su intimidad salen a luz. Son dictados por un orden *a priori* y de antemano, que alcanza su cometido en el poema, cuando este llega a su final iniciando la historia de aquello a punto de ser por vez primera. En ese presente de indicativo que incluye todos los tiempos anteriores y posteriores, el yo se convierte en la medida del tiempo absuelto de cualquier imposibilidad que ponga

en duda su continuidad, su acezante estado de alerta. La mirada atraviesa lugares.

La visión vigila y al hacerlo, prolonga su vigilia. La circulación de miradas es constante, van de un lado a otro. Unos ven a los demás, los otros, y todos abren los ojos para no perderse nada de lo que pasa, tanto en la realidad de causas y efectos como en la imaginación que busca encontrarle causas a los efectos. Mirar es saber y el mundo es capaz de hacerlo, más no sea para intentarlo. Abundan los ejemplos: “Alguien de la casa me *miró* con una sonrisa indescifrable, triste. Quedé intrigada” (19); “Todo *se ve* como si fuera de día” (73); “*Veíamos* a la urraca, doña Simona, turbada por las lluvias, saltar de rama en rama, de traba en traba, y con un aviso seco, que nos impresionaba hasta los huesos” (73); “La gente de la vecindad *venía a mirar* y se santiguaba, lloraba” (88); “Mas no tenemos miedo; *lo miramos* estar” (89); “Recién nacido *me miró* dos veces y se fue” (90); “Ella dijo francamente, *mirándolas* de frente: –María Irina. Y nunca hubo hombre. Hoy empiezo” (93); “Ella lo *miraba* con sus ojos de estrella, que parecían ahora más de dos. ¿Se habría puesto lentes? ¿Unos lentes fantásticos? ¡Estas mujeres!” (95); “El hombre entró y puso el óbolo, el precio de la bandeja. *Miró* a la mujer que se hallaba en la cama. La *había visto* en los mercados y averiguó su costo” (104); “Yo las *veía* lucir a través del polvo” (114); “La puerta estaba entreabierta, *se veía* el campo” (115); “Y todos *miraron* hacia allá, a una arboleda rígida, bella, lila, muerta” (117); “Todos *me miran* tristes y aterrados, como si fuese una resucitada que viniese a molestar” (118); “La ayudaron a salir de esa crista pecante, en la que *–vio–* se había abierto de golpe, la obsesión, el deseo infinito” (122); “Todos creían que tenía once años. *Miraba* con unos ojos maravillosos” (122).<sup>1</sup>

Desde la interioridad de un espacio exterior que vino más bien de lo recóndito, la escritura superpone estados de información visual, iteraciones y variantes que van cambiando de verdad para traer a colación aquello que faltaba decir o vincular con una serie de significados específicos, lo suficientemente propios como para ser verosímiles, completos sin necesidad de que nada externo a ellos los ayude. Lo irreal en apariencia es una muestra transformada de la realidad, a la cual el lenguaje accede para exhibirse y dar cuenta de su interior menos mediato. De esa manera, en la susceptibilidad más alta a los materiales que lo conforman, el poema desarrolla su enrarecido porvenir de fisgón entrometido y comprometido con los resultados de su acto, acompañado por un significado que en

---

1. Las citas utilizadas para este ensayo provienen del libro, *La flor de lis*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010, (cuarta edición), el último que preparó la autora antes de morir. Las cursivas me pertenecen.

determinado momento empieza a ser otro, para dar así cabida a una variedad conectada con sus inicios, cuando recién *se ve* lo que hace rato *se está viendo*.

A la manera de cinta de Möbius, el poema, en ocasiones hipersaturado de los modos de variar a partir del abandono de la lógica racional, es el espacio menos seguro para confirmar propiedades que solo corresponden a las palabras, a la topología de estas. Ejemplo de su continuidad, desborda su aprendizaje y al exceder su estructura incluye incluso aquello que no le pertenece y que no siempre está al alcance del intento de hacer coincidir a los acontecimientos con lo que de ellos se dice. En medio oímos la melodía de una sintaxis que no sabemos para qué está, salvo sintetizar una presencia que no había tenido presencia previa. Instalado en un campo de apoyo visual, el lenguaje ejerce un planteamiento inherente a aquello que desconoce o amaga conocer de manera fragmentaria, tal cual el mundo se muestra para que lo interpreten.

Dijo La Rochefoucauld (2012) en una de sus máximas que “nadie puede mirar durante mucho tiempo a la muerte o al sol”. Sin estar del todo lista para decir la verdad, la mirada en esta poesía “picotea” imágenes por aquí y por allá, estableciendo convicciones paradójicas que recomienzan en la frase siguiente. La mirada aprende rápido a pasarse de la raya. En esa continuidad que viene a cuento, lo real es incesante, incluso los fines de semana. En la marcha exploratoria a través de sus posibilidades, lo incierto pasa a ser parte de lo real. Escritora de textos legibles, di Giorgio auspicia la repetición de una mirada equidistante del paisaje. En esas afinidades con contenidos de legibilidad, la naturaleza, una vez apropiada, se transforma en intermediaria de un procedimiento que le permite a la autora pensar sobre su propia versión de la realidad, fuera de la exclusividad de la mimesis. *Sparring* y *partenaire*, la naturaleza –más le vale–, aparece en plan de escucha, sin dar cuenta de ningún orden viejo, porque no lo hay, ni el lenguaje se ha tomado el trabajo de imaginar. Para qué. La naturaleza es un propósito, que ante la primera pregunta empieza a existir sin menoscabo del sentido.

Manifestando su predilección al relato, al roce permanente de oportunidades de narración, la escritura confirma las advertencias de una belleza que no decae –belleza a renglón seguido– y cuyos movimientos de ritmo y desajuste de expectativas implican la recurrencia reiterada a una expresión “prelingüística”, en la cual se manifiesta lo que podríamos llamar una “lógica del entusiasmo”, la que guía el recorrido por un estado superior de lo real, del yo cuando está de acuerdo con sus cometidos. El plan por enterarse de lo que pasa a su alrededor incluye la posibilidad de cambiar aquello que sin quedar demostrado pasa por cierto y, no obstante, bien podría ser lo contrario. Más allá de no remitir a contenido alguno, la

escritura desmonta y reordena, impone, sin necesitar esforzarse, la lógica de un sistema en veremos.

En ese juego de realidades reflejadas en un espejo cóncavo, la visión confirma las fisonomías que han quedado marginadas de cualquier pacto de verificación. El sostenimiento de la suspensión del sentido marca las pautas del poema:

A partir de lo cual reconocí a Vermeer, vi a la “Pesadora de perlas” en el aire, viva pero en el aire. Le vi el ropaje, las manos, los hilos de oro, la perla que ella fichaba, pesaba, investigaba, tenía muy en cuenta. La perla mostraba su luz única, su luz de perlas, y un más allá, un enigma, un estigma, un santo (72).

Yo miraba hacia todos lados para ver si venía alguna explicación. Ninguna nunca venía (117).

La poeta dinamita la realidad al entrar en detalles, y entre los escombros surgen registros repentinos de verosimilitud, de lo real *per se*, que pasa a caracterizar un acto inconcluso de la representación; todo tiene valor y significado en donde parece no haber ninguno.

Lo mismo que en la literatura de Lewis Carroll y la referencia apunta a la clave de esta poética, hay una suspensión sostenida del sentido, para poder decirlo –lo que sea– recién después de haber decidido no decir nada. El lenguaje atraviesa los secretos del mundo sin objetivos fijos; igual que el Titanic, navega hacia un destino imposible y supuesto mientras comienza a hundirse. El campo de nominación al escribirlo se borra y en su efecto se esfuma la contradicción entre estar y saber de qué se trata. Ya no puede determinarse dónde está el yo cuando nombra y mira (en ese orden), ya que el lenguaje no puede sentirse seguro de que lo que dijo corresponde al campo de acción de la realidad. Algo sucede en lo que da lo mismo que sea de otra forma.

A la mirada le da por andar por donde no la llamaron, y por hacerle caso (la visión es un flautista de Hamelín con buenas intenciones), a las frases todo le sale bien. Encuentran un estado de amena continuidad cerca del momento del idioma donde la realidad acontece; como si todo les ocurriera primero a ellas y encontrarán la entrada a la apariencia. Haciendo caso omiso de un solo suceso, porque nunca es solo uno, el yo se apropia de una descripción con propiedades indeterminadas (la abstracción abre las puertas de un suspenso), sin quedar indiferente a todo cuanto pueda sucederle a la naturaleza, y que en verdad le sucede, o le pasa, al lenguaje para que sea entonces posible en la naturaleza. El poema da cuenta de aquello mismo de que se da cuenta. Sin premeditaciones, la intriga se trasladada a lo inaudito en desarrollo, a la escena de una sorpresa que la mirada negocia para hacerla accesible a la imaginación. Es una mirada entrelíneas,

que actúa mientras el mundo está mirando para otra parte, como si ese movilizarse entre distracciones hiciera posible una abstracción verosímil, una realidad a la que siempre se puede regresar después.

Se trata de que a la realidad le sigan pasando cosas en el lenguaje. Para cumplir con ese objetivo, el arsenal de recursos empleados entretiene a la visualidad, situada entre la repetición de motivos y una diferencia fuera de la similitud en su ritmo de entrega a la información que escatima. La experiencia del saber autocuestiona su planteamiento y por eso se hace presente en la postergación de cualquier tipo de información relativa a la persona poética, salvo informar que se está construyendo un relato lírico y somos –incluida la poeta– parte del proceso. Para dar cumplimiento a tal propósito se pautan asociaciones que descolocan al azar. De todas formas, los logros disponibles de la intimidad hacen un trabajo de verosimilitud, marcando un inicio “enseguida” (la constante actualización de la temporalidad es otro de los constituyentes de la poética), en tanto el sentido se carga de retrasos, llega en muchos casos como relato de una posdata al que se le había olvidado decir algo de lo cual tampoco está segura: “Yo vigilaba; seguía atenta, frígida. ¿Cuál era mi trabajo?; yo sabía, yo no sabía” (64).

La naturaleza queda generalizada por un efecto de transformación, en que lo externo “sale” a lo interior, a la sala de contemplación del individuo que mira y quiere, si no entender, al menos seguir mirando, buscando imágenes en las cuales quedarse otro rato. Somos testigos cómplices de un viaje por la intemperie del ritmo, que se prepara para pensar su forma, las formas que son algo así como el mundo en todos sus aspectos, semejante a un edificio en construcción. El poema escenifica su potencial de historia completa que la imaginación debe retomar a partir de los puntos de apoyo, a los cuales el lenguaje recurre para tomar posición y estar más cerca de lo que le sucede cuando confirma que está viendo y que puede hacerlo, para que las cosas que pasan, le pasen también a él: “Vi una azucena, sombría blanca; surgió en la pared; algún pétalo pendiendo dejaba al descubierto la gema interior. Oscilaba esa flor, y yo, luego de un instante de soportar y disfrutar *la visión*, dije: Para, para” (6); “Yo las *observaba* en la orilla de mi jardín. Y las quería” (67); “Aun durmiendo *le vi*. Era el Unicornio. El Sagrado. *Abrí los ojos* bajo el influjo de su palo de nácar, de su falo ahí en la frente” (90).

La capacidad panóptica del registro supera al asombro, incluso a las alusiones a un posible mundo paralelo a aquel que parece estar ahí, en las inmediaciones del poema. En este se verifica el paso de la certeza a una seguridad en duda. Las palabras piden, pero sin exigir, que les hagan caso, situándose en ese alrededor desde donde interrogan, objetando cualquier apariencia de certidumbre. En ese transcurrir libre por lo previo, y no



visitado, del conocimiento, el lenguaje informa de un aprendizaje a partir del abandono de la lógica tradicional de causa y efecto; nada pasa en todo cuanto sucede y si ocurre es muy despacio (“subió al hombro y volvió al hombre, todo muy lentamente”, 16), se escucha decir a las palabras cuando ni siquiera el habla puede interrumpirlas.

Con frases que han sido elegidas para quedar donde las dejen, el poema es una actividad; tiempo en un espacio donde la realidad se acumula para convertirse en resultado de una suma de factores. Es el intento que para ser explícito no queda claro, pasando a depender de posibilidades que la seguidilla clausular posterga hasta hacerlas inverificables. La visión, precisamente, es proclive a ser visitada por lo extraño, lo inaudito, la primera vez de algo: “Un gato que nunca había visto, de dos metros de largo, entre acechante y somnoliento, jugaba con una mariposa enorme, negra y rosa” (101). Las frases expresan algo que nunca antes les había pasado. De esta manera, lo mucho revela lo poco, y en ese transcurrir se escribe para poder hablar de las palabras, con ellas. El comportamiento de estas apunta a una invisibilidad de tono y paisaje (la visualidad es rotunda, pero nunca se menciona su contenido total), precursora de las señas de identidad de la poética.

Enunciación transformada por el cambio de motivos, ámbito más bien de la imaginación que ha quedado fuera por decisión propia, el poema es implacable con su propia lógica. Se mueve a tientas y locas por un perímetro de realidades en duda a las que no les cuesta ser diferentes, carentes además de funcionalidad: “Parecerá mentira, pero mi destino era andar en la oscuridad y nunca intenté resistir al destino. Algo inútil, por cierto” (84). Las razones de lo incierto, visitadas una y otra vez (“Parecerá mentira”), hacen alianzas entre ellas, relatan su peregrinar por la prosodia, como si de pronto la síntesis del mundo permaneciera sin especificar. La inocencia patafísica de la mirada, lo mismo que la de Henri Rousseau, el aduanero, asegura su presencia en un tramo de la dicción anterior a la certeza. Presenciamos el desempeño de una sensibilidad transformada por la percepción que se inquieta y que inquieta con su propia tranquilidad. La aparente apacibilidad de la paciencia (a la hora de enfrentar los sortilegios que le salen al paso), es otra de las características de la poética de Marosa di Giorgio. La desaparición de momentos del habla que pueden ser otros y dejan de estar vigilados por la certidumbre, es “eso mismo” (nunca lo mismo) que está ocurriendo. No en vano, la indiferencia ante lo real se da como empatía, con un afán de continuidad donde los hechos transgreden la similitud, y las huellas dejadas recién por la realidad comienzan a borrarse.

Casi como encuentro casual de algo *a posteriori*, el poema logra el efecto de hacer al lector sentirse ajeno a lo común: “Otro dijo: —¡Qué Bulgaria ni qué nada! Usted hace bien poco fue una planta de algodón. *Yo vi*” (86).

Panorámica de una acústica privada, el lenguaje es paciente a la hora de postergar la descripción, porque por la intervención de la paciencia pasan más cosas, permitiendo descubrir otros estados de realidad entre las pistas que conducen al desconocimiento de aquello dado por sabido. El lenguaje es ‘desrealizado’, quedando eximido de todo afán de representación, para situarse en una ficción confesional librada incluso de los requisitos autorales del yo. Este emerge en su tranquilidad, en su intencional distancia con el mundo a su alrededor, apropiándose de una inocencia desde la cual dice no saber todo lo que en verdad conoce muy bien, y que no es otra cosa que los aspectos de una realidad que es la suya.

La poeta sigue el consejo de John Constable, pintor de paisajes en época que mudaba del neoclasicismo al romanticismo: “No preocuparse por doctrinas y sistemas; obedecer a la propia naturaleza”, aunque las de di Giorgio son naturalezas vivas, hechas de imágenes que nacieron enteras, aunque no puedan saber para qué sirven.<sup>2</sup> El lenguaje le hace el juego al uso indiscriminado de aspectos de la imagen, en los que coinciden el deseo de conocer la realidad de ahora mismo con lo que viene a continuación. A medida que las ideas arriban a la encrucijada del lugar donde aún no están, a un mundo bucólico que bien podría haber sido de ninfas y pastores, de miradas perdidas en la lejanía, como la de Caspar David Friedrich, el poema se transforma en horizonte de una iniciativa al entrar en actividad. La naturaleza entregada a una idea: “Mi jardincito de atrás de la casa. Que yo misma hice. Con el bálsamo y las otras plantas, una a una. Y nada tenía que ver con el jardín grande. Y sí” (104). Para más datos, es la idea de una desobediencia con didáctica propia, con imágenes concatenadas que, pasadas de rosca, han abandonado hasta su nombre propio. En ese *ritornello* a rajatabla a la verdad de las cosas posibles que se han hecho un sitio en la permanencia, el bien de la belleza encuentra su culminación en las cosas de cuya certidumbre se carece de pruebas.

La totalidad del mundo de cada momento acontece muy rápido, pero recién está pasando. La fugacidad de esa lentitud (“todo muy lentamente”), a la vez apresurada, se apoya en un punto de vista modificable, en las relaciones que se van estableciendo para designar en idéntico instante del habla lo desigual de la realidad y las réplicas de la misma sin funcionalidad específica. Ese, llamémoslo así, estiramiento de lo real, con escenas visibilizadas, lentas y veloces al mismo tiempo, permite que seamos testigos de un pensamiento mágico haciendo su aparición en un

---

2. Sería interesante explorar la relación de afinidades profundas entre la estética de John Constable y la de Marosa di Giorgio. El artista inglés buscó dar cabida a una estética reinterpretada de lo sencillo y lo cotidiano a partir de una reconfiguración de la naturaleza. Hay un estrecho lazo entre la obra de la poeta uruguaya y la de los artistas rococó y románticos, Constable uno de ellos.

imaginario real, como si aquello que presenciamos hubiera pasado antes en la mirada. Esta, cargada de expresiones afortunadas, es la voz cantante de escenas condensadas que no son subsidiarias de nada, aunque nunca resultan gratuitas. Escritos como con agujas de *crochet*, los poemas, verdadero matafuego barroco, son también *flashbacks* de lo que está por ocurrir. Y algo siempre sucede. Incluso los caminos que no van a ningún lado llevan a alguna parte.

Irrupción de paisajes en procura de iniciativas, de mejor aprendizaje, de preguntas hechas a la distracción. Pero asimismo, conexión extrema con realidades en bastardilla que no siempre el raciocinio logra consignar, realzando con su incompleto intento las cualidades de una belleza sin apuro, la cual configura un escenario no necesariamente inmediato ni fácil de disponer en orden. Los estados de la “normalidad” son tan aleatorios como el momento temporal cuando ocurren. ¿Suceden o sería deseable que pasaran? ¿Presente de indicativo, o habla el deseo en subjuntivo? Las palabras no dejan de pensar en aquello que aún no sucedió del todo, porque recién está pasando. Como si fuera poco, la intemperie existe con independencia de su volumen y morfología.

Habiéndose propuesto ver el *under* de la naturaleza, la configuración precaria de lo que queda a mano y sin embargo resulta inacercable, el lenguaje entra en la antesala de la pregunta, más no sea para ver si le queda algo por decir. Traer algo nuevo al mundo no es sino imponer un sistema flamante de resonancias. Una declaración de requisitos, de seguimiento de equivalencias, acompaña al desacato de la erudición de la mirada cuando ve, y al mirar escucha. La práctica de lo insólito, se da bajo un régimen de menciones y suspicacias, de ritmos escuchados a partir de imágenes de las cuales proceden sin mencionar su origen, tal vez por no haber estado antes en ellas. Las cosas que siguen sin ser mencionadas se preguntan qué llevó a ignorarlas por tanto tiempo. La mirada confirma la verosimilitud de su existencia, como también la de los hechos: “A ratos, yo veía, la montaba un pájaro, aunque no sé si del todo” (74).

Las imágenes invitan a hacer algo con ellas. Con ganas de hablar para poder pensar, están listas para preguntar de qué se trata aquello a punto de ser, cuál es el plus que las hace solidarias con su tarea. Han tomado el cielo por asalto y van a poder salirse con la suya. Equivalentes a un significado, a una condición ídem, les ha llevado tiempo saber de quién son, para qué. Conforman una colección de vínculos con un lugar desconocido donde el tiempo, pasado y presente, es inexacto. En un espacio instaurado por la insistencia, la visión comienza a tener repercusiones, convoca estados de la escucha y de la intención bajo el mismo aspecto. Mediante una práctica de serpenteo rastrea una toponimia convertida en modelo de la imaginación.

Las imágenes se dan a leer, fueron escritas con puntos suspensivos, emulando la prórroga de una continuidad, de un sostenimiento de la duda sin restricciones. La realidad donde se hallan presta sus imágenes, las hace accesibles a un tiempo sin dirección a nada en particular, y que por no estar obligado a avanzar se siente acompañado por la inmovilidad. El trabajo de la mirada en su auge cobra aspecto de realidad completa, donde los seres entran y salen sin adquirir sentido; nada les exige estar en un solo lugar, quedarse en el sitio que los separa de los demás. El lugar es el itinerario, la interrogante respondida en aquello que el lenguaje no sabe decir con certeza, pero igual se anima a decirlo. El acto de la mirada es, por consiguiente, absoluto, nada puede interrumpir su actividad, traspasa incluso los límites de la lógica de su propia actividad, pues ver es verificar la verdad: “Tal si lo ordenasen, tal si lo conociese, tomé el caminillo de adentro de la casa. Vi la puerta entreabierta, y miré” (83); “Estaba observando aquellos árboles. En un celeste lila, lejano e inquietante. No se les mueve una hoja. ¿Cómo veo –me dijo– eso? Sé que así es” (116).

El sentido de temporalidad se ve interrumpido por un peregrinaje a través de lugares sin precedente y en los cuales ya había estado, donde las horas no faltan ni sobran por la sencilla razón de que el lenguaje entró en una atemporalidad centrada en detalles ausentes, en la desobediencia a todo plan que busque narrar aquello que la naturaleza abarca. Por sentirse observada, se llena de reinicios sucesivos: “Al caer la noche *miraba* a Nuez, intentando renovar lo hecho” (115). El punto de mira es el tránsito, los episodios del pasaje de lo que queda fuera por no estar lejos ni cerca, más bien en una dimensión sin ‘más allá’, ni tampoco ‘muy acá’. En todo caso, es un tiempo sin funcionalidad, que se siente incluido por todo aquello que sucede dentro de él como peripecia o acontecimiento, para salir de la noción de sentido único.

En la prolongación del confín de la vida, la actualidad de los hechos es trascendida, su inmediatez se expande hasta postergar su duración, hasta hacerla parte de algo que no será para siempre, pero que siempre da la idea de que está sucediendo ahora mismo, cuando la lectura ‘tiene lugar’ sin que nada pueda remplazarla. Con imágenes venidas a más, la sensibilidad gira en torno a lo inesperado. Hay algo haciéndose tangible a partir de aquello mismo en que promete convertirse. En el poema presenciarnos una peregrinación ontológica entre realidades que pueden ser simplemente, sin que nada, ni siquiera el lenguaje, les haga falta. Las formas forman parte de sí mismas, se desplazan como materia por un contenido con el cual no todas las veces están de acuerdo. De ahí que operan para que les presten atención, para no perder el tiempo en lo que son. Y hay más: cumplen con el deber de estar donde las llaman; de, vaya paradoja, de descubrir

la melancolía en cosas que apenas están por ocurrir, al menos ahí donde mejor se sienten correspondidas, en la mirada: “En la azotea –y no sé cómo se ven–, hay una paloma que, a la vez, es inmóvil y crece, dos o tres huevos, ya, para siempre, juntos y justos. Y una taza”. (7); “enciendo una luz con miedo. Entreatro y miro”. (40); “Miro la flor de yuca. La probó. Pequeño pan de porcelana, frágil y sabroso” (61); “En la alta noche ocupé mi puesto. Bajo tierra, bellísimas zanahorias estaban ya maduras. Yo las veía. Y las cebollas en cristal y gasa, en cristal y rosa. Yo las veía” (63); “la vi de más cerca; los ramos profusos, anchos, que por algo movían un viento que no había. Si estaban inmóviles” (67); “Entré y vi muchísimos pájaros, y en grande actividad” (72).

Tal cual también lo hacía Francis Ponge, la poeta anda por el mundo de las cosas presentes para que la naturaleza, y con ella las cosas, pueda pensar, salir de la zona confortable desde donde resiste cualquier intento de representación dependiente de la mimesis. Al carecer de funciones, por quedar fuera de aquello que los incluye, los variopintos materiales de la naturaleza se agrupan –en la libertad que su condición les dio– para ser parte de una inquietud de la cual todo consiste y sobre la cual es posible hablar. La reflexión de Leonora Carrington viene al pelo: “¿El mundo que pinto? No sé si lo invento, yo creo que más bien es ese mundo el que me inventó a mí”. A tales efectos, el yo en la poesía de di Giorgio se construye a partir de resultados producidos por la mirada; es aquello mismo que quieren conocer los ojos en lo demás, en todo eso que termina siendo lo más parecido a la intemperie del conocimiento.

El trabajo de la mirada en su auge coral cobra aspecto de realidad completa, cargada de acontecimientos carentes de sentido. Nada le exige estar en un solo lugar o momento, quedarse en zona de separación. El lugar es el itinerario, la interrogante respondida en aquello que el lenguaje no quiere representar con fidelidad, para evitar agotarse en un mero ejercicio de apropiación y fabricación de certidumbres. Contraria al esfuerzo racional, la mirada apela a referencias al alcance, por lo que sus despilfarros hacen lo correcto para llegar al ‘otro ahí’ en trance de cercanía. En esa conciliación de factores, tanto da comprender de qué se trata o continuar en el enigma. En la transparencia, en la invisibilidad accesible, reside lo comprensible. Antes de desaparecer, la invisibilidad entra en acción, continúa para que todo pueda ser nombrado como si no lo hubiera sido.

EDUARDO ESPINA. Poeta y ensayista. Sus más recientes libros son: *La imaginación invisible. Antología 1982-2015* (Editorial Seix Barral, 2015), poesía; y *tSURnamis. Vol. I* (Editorial Mansalva, Buenos Aires, 2017), ensayos. En Uruguay ganó dos veces el Premio Nacional de Ensayo. En 1998 obtuvo el Premio Municipal de Poesía. Sus poemas han sido traducidos parcialmente al inglés, francés, portugués, alemán, holandés, albanés, italiano, chino y croata. Está incluido en más de 40 antologías de poesía. En 1980 fue el primer escritor uruguayo invitado al prestigioso International Writing Program de la Universidad de Iowa. Desde entonces radica en Estados Unidos. En 2011 obtuvo la beca Guggenheim.



Última edición de  
*La flor de lis*, 2017.