



Jheronimus Bosch (el Bosco): *El jardín de las delicias* (detalle).

Marosa di Giorgio: Prosa del paraíso

Carina Blixen

*Departamento de
investigaciones*

*Biblioteca Nacional de
Uruguay*

Resumen

Este artículo plantea un acercamiento a la obra de Marosa di Giorgio a través de un repaso parcial de la crítica que la ha estudiado en el intento de plantear el tema de la conciencia literaria de esta autora que jugó reiteradamente con la imagen de la poseída.

La hace dialogar con otros autores (Felisberto Hernández, Isidore Ducasse) y registra la apropiación de modos y estilos (fundamentalmente del cuento de hadas) con el fin de explicar algunos de los rasgos de su literatura.

Palabras clave: Marosa di Giorgio - pastiche - cuento de hadas

Abstract

This article presents an approach to the work of Marosa di Giorgio through a partial review of the criticism that has studied her poetry and by raising the issue of her literary consciousness as an author. Marosa played repeatedly with the image of the possessed. This article establishes a dialogue with other authors (Felisberto Hernández, Isidore Ducasse) and registers the appropriation of modes and styles (mainly of fairy tales) in order to explain some of the features of her literature.

Keywords: Marosa di Giorgio - pastiche - fairy tales

Hacer el intento de situar la singularidad deslumbrante de la obra de Marosa di Giorgio en el tejido de tradiciones artísticas y culturales presentes desde la segunda mitad del siglo XX es una tarea difícil que no



disminuye el asombro ante su escritura y sus *performances*. Con su cuidada sintaxis, sus imágenes insólitas, la consistencia de un mundo poético que se ha mantenido fiel a sí misma, más allá de cambios señalables, Marosa no se parece a nadie, para decirlo parafraseando el juicio de Italo Calvino sobre Felisberto Hernández. En entrevistas, que Marosa respondía por escrito, y que constituyen una poética que fue escribiendo incitada por sus lectores, y en sus textos, contó que se sintió elegida para la poesía desde niña; aceptó, con sufrimiento y rebeldías, su papel de “hada” y dio testimonio. Realizó en palabras de Elías Uriarte una “crónica profunda e infinita”, una “crónica de la visión” (1992) con la convicción de que tenía una misión y que ella incumbía a todos los hombres (Aguirre 2010). Fue a un tiempo una poseída y una finísima transfiguradora que devoró libros, pinturas, escuelas artísticas. En su poesía, que alguna vez consideró como un único libro, creó un recinto que es manifestación del poder de la palabra. “La boda es con el lenguaje” dijo en una entrevista (Richero, Santacreu 2000). No voy a hacer un recuento exhaustivo de las perspectivas diversas desde las que se ha abordado su obra.¹ Voy a retomar algunos planteos para volver al problema de la conciencia creadora de Marosa.



Poemas en prosa suyos integran la muestra de poesía latinoamericana *Medusario* (1996). En uno de los prólogos, Roberto Echavarren deslinda las características de los poetas neobarrocos y señala que “pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija” (14). Termina el ensayo enumerando lo que comparten el barroco y el neobarroco, y señala como último punto “una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite” (17). Esta aspiración transgresora por lo ilimitada es dicha también por el poeta José Kozer en una entrevista, en la que al querer explicar el neobarroco plantea: “¿cómo reentender la verdad?, ¿cómo redecir?”. Para “decir lo inconmensurable [...] el lenguaje recurre a todos los recursos estilísticos de que puede echar mano” (Vianna 2005).

En un artículo de 2005, Hugo Achugar se preguntaba si la obra de Marosa podía ser comprendida como *kitsch*, vanguardia o estética *camp*.² Reconocía el “pastiche” y el “enmascaramiento” característicos de la

1. Hebert Benítez lo ha hecho en su tesis doctoral y en el libro en que parcialmente la recoge. Considero discutibles algunas de sus apreciaciones críticas, pero es el trabajo más abarcador que conozco.

2. Achugar cita a Paul Gaita que entiende el *camp* como una forma más sutil que la parodia pues implica más interés genuino y afección por el sujeto que desagrado o deseo de denigrar.

perspectiva *camp* en su obra y abría la interrogación sobre el uso deliberado de estos recursos por parte de la poeta. La reciente edición de textos inéditos de Marosa y algunas de sus colaboraciones en la revista *Posdata*, reunidos bajo el título *Otras vidas*, no permite saber si Marosa manejaba esas nociones, pero hace visible su afinada conciencia de la literatura, de sus procedimientos, sus posibilidades, sus exigencias. Es asomarse a su lectura de algunos textos de otros que son masticados y devueltos en una reescritura que los transforma y los ilumina. Son pocos, pero tal vez alcancen a ilustrar la potencia y sabiduría de su comprensión creadora. Marosa descompone el realismo de Eduardo Acevedo Díaz a partir de algunas escenas de *El combate de la tapera e Ismael*. Lo lee como a un cuadro de Giuseppe Arcimboldo: descubriendo la imagen global y lo concreto, singular, de cada una de las figuras que la integran. Percibe la desmesura del naturalismo. Aplica a su lectura un procedimiento que es característico de esta corriente artística: la observación recortada y el lente de aumento. Dice que *El combate de la tapera* “podría ser considerado como un poema macabro, orlado de hojas picudas y negro perfume” (2017 26). Narra la lectura que va haciendo del texto, interpreta y, al hacerlo, lo reescribe. Dice: “Llega la tropa ya vencida; los vocablos crean una atmósfera cruda, tangible, creíble, hasta cierto punto, porque a fuerza de tan vívido y goteante, todo comienza a ser demasiado real, demasiado, para alcanzar enseguida, connotaciones de transreal, de locura y fantasmagoría” (2017 26). Acentúa los detalles, lo tenebroso, sensual, alucinado del relato; devuelve el mismo y otro cuento. Su mirada es aguda y opaca; comprende y realza; pone énfasis. Termina refiriéndose al texto como “Este óleo negro y erizado”.

¿Podrá tomarse esta manera de leer como la habitual de Marosa? Muchas veces se le preguntó a Marosa por su forma de crear. Sus respuestas solían remitir a su “extraña identidad” y al mandato asumido en la infancia. Ha sido su manera de referir el misterio de la creación, vivido sin ingenuidad, con una conciencia artística conformada en esa “zona” (temporal y espacial) de los años primeros. A partir de una automitificación como “extraña”, Marosa desarrolló una obra consciente de su sustancia literaria y su autosuficiencia; con desparpajo se apropió de diversos estilos, los necesarios para dar consistencia a su sensibilidad ilimitada.

Felisberto y Marosa

La suma de los pequeños textos ancilares (dependientes de otras obras, de una presentación, de un encuentro) y circunstanciales recogidos en *Otras vidas* recupera a la poeta cómoda entre sus pares, en diálogo amistoso. Gracias a esta publicación será posible ampliar la serie de las mujeres escritoras en que la había insertado Roberto Echavarren (2005) y confirmar

las afinidades reiteradamente señaladas con Felisberto Hernández. Hilia Moreira había encontrado un hilo de risa tendido entre ambos: relacionó el caballo que se enamora de una maestra en “La mujer parecida a mí” con el tractor que se enamora de Diamela y Arabel en “Misa y tractor” (1994). En el texto sobre Felisberto recogido en *Otras vidas* Marosa anota las dificultades para diferenciar poesía y prosa, presta atención a la escritura –dice que “es elusiva, cautelosa, morosa, sorprendente”– y al singular manejo de los tiempos verbales y la mirada (2017 100).³

Las afinidades existentes entre ambos escritores, hacen visible la diferencia entre las actitudes de los dos ante las “tierras de la memoria” y la creación: Felisberto explora una subjetividad que resbala entre la conciencia y el inconsciente; se hunde en zonas oscuras y las rescata gracias a la escritura. Marosa parece saltar ese deslizamiento. Al comienzo de la novela *Por los tiempos de Clemente Colling* el narrador dice su perplejidad porque algunos recuerdos insisten en ser atendidos al mismo tiempo en que reconoce la “impenetrabilidad” intrínseca de las cosas, seres o sucesos que reclaman su escritura. Disuelve el problema con un salto hacia delante: “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”. Jugando con esas palabras, puestos a imaginar, creo que Marosa hubiera dicho: “Lo que sé es lo otro”. El mundo surge como ya sabido y esto, en lugar de tranquilizador, es un suceso muy inquietante.

La infancia y la memoria forman parte de ese mundo, pero de una manera que no tiene nada que ver con la felisbertiana. En *El caballo perdido* de Felisberto Hernández quien recuerda no intenta recuperar desde su presente seres, objetos, actos del pasado, sino los ojos del niño que fue. Quisiera mirar como lo hacía ese niño “órfico” en palabras de Edmundo Gómez Mango (1992), que era capaz de seducir o creer que seducía a sus mujeres, su abuela y su maestra de piano. Marosa hace algo distinto. Crea una y otra vez un presente, y desde ese presente dice que recuerda, pero de una manera que anula lo que habitualmente se entiende como trabajo de la memoria, ese cernir que rescata las piedras preciosas del recuerdo.

El libro *Historial de las violetas* se cierra con la frase: “Me acuerdo de la eternidad” (2013 108).⁴ Esta es una de las concreciones de la “omnipotencia” de la palabra poética de Marosa.

3. Se refiere a sus “tierras de la memoria”, a sus “pretéritos trenzados con el presente” y dice: “Lo de Felisberto corre, camina, lentamente, vuela, se despliega y se integra, en una morosidad alucinante” (2017 101). Cita “El acomodador” y reflexiona: “El poder develador de la mirada, el ámbito que ella va develando en virtud del haz luminoso, puede ser asociado al poder suscitador de la ficción literaria, de la imaginación creadora” (2017 103).

4. Cito por la última recopilación de la poesía de Marosa: *Los papeles salvajes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo ed., 2013.

Porque di en recordar todo, la vieja casa, el caballo de mi padre, el hongo aquel que nació cerca de la casa –él también una criatura, la voluntad de Dios– el gusto que tenía, la otra morada allá en lo alto, el diálogo interminable de mi madre con los parientes, la escuela, la maestra, el caminito de acelgas nacaradas, rojas, azules, sonrosadas, la vuelta de la escuela cada tarde, el carromato de los astros, la polvareda de los astros, mi primer casamiento, cuando la abuela fue sacerdote sumo –y tan fiel–, el delantal de organdí que usé entonces, la corona de pequeñísimos bizcochos. Los teru-terus, una bandada de lágrimas (2013 106-107).

Esa seguridad de “recordar todo” anula el dolor del olvido. Todo aparece, porque todo está ahí siempre, aunque una y otra aparición sean distintas. El poema 36 de *Clavel y tenebrario* dice: “Papá,/esta mañana voy a recordarlo todo,/ y, por sobre todo,/ la vid azul,/ los blancos habares,/ por donde transitabas,/ escondido y deslumbrante como Dios” (2013 197).

Habría que investigar una relación entre ambos escritores desde otro ángulo: el de la oralidad y la escritura. Felisberto ejercitó el relato oral, una forma de la conferencia en la que improvisaba a partir de un esquema previo, leyó sus narraciones ante públicos diversos, dejó también testimonio de que sintió que sus cuentos fueron escritos para ser dichos por él (Blixen 2016 71). Como un eco, escribió Marosa: “Me gusta leer, recitar. Solo el poeta sabe qué color dar a cada palabra” (2013 662). Felisberto realizó esta exploración con las posibilidades entre lo escrito y lo oral fundamentalmente en los años cuarenta y cincuenta. ¿Podrá considerarse que esta línea llegó a una forma de plenitud en la práctica que Marosa hizo de la *performance*? Ellas fueron, en sus palabras, “un rito, un ritual, un reescribir diciendo” (Olivera-Williams, 2005 413).

Profanaciones

Hebert Benítez analiza la relación de la obra marosiana con el surrealismo: descarta una vinculación “programática” y considera que “el proceso creativo de Marosa di Giorgio ofrece un indisimulado y a la vez difuso campo de incidencia por parte del ‘espíritu’ surrealista, el cual, tanto contenido como sobrepasado, se dibuja y desdibuja al mismo tiempo” (2012 13). En líneas generales, la crítica uruguaya ha acusado la falta de una impronta surrealista importante en nuestra literatura. Tal vez por eso sea inevitable hacer dialogar la poesía de Marosa con la del proclamado iniciador del surrealismo, Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont. Roberto Echavarren anotó que “de Lautréamont, di Giorgio hereda los rasgos animales o inhumanos, a ratos feroces, las transformaciones vertiginosas del yo lírico y de cualquier otra presencia o interlocutor, y

la insensatez de un deseo sin cortapisas, intenso o violento, que tiene su campo de realización exagerada en lo increíble-creíble de la escritura, no en la ‘realidad’” (1992 1104). Las voces que se manifiestan en *Los Cantos de Maldoror* o la poesía de Marosa no aceptan los límites del “yo”, pero despliegan una actitud diferente: furiosa, crítica, soberbia, rebelde en *Los Cantos...*, en suspensión, aunque no apacible, en la “comarca”, en “el jardín en llamas” de Marosa,

La vivencia de lo monstruoso es otro elemento que permite enlazar estas dos poéticas. Al comienzo del fragmento 21 de *Está en llamas el jardín natal* nacen azucenas y el sujeto lírico dice que le ocurrían cosas extrañas. Se convierte en “un monstruo, con muchas alas, volaba, planeaba, mirando siempre hacia allá, hacia el lugar donde habían nacido las azucenas” (2013 173). La imagen del monstruo figura un sentimiento de extrema ajenidad en relación a los otros, que tiene un contrapunto en la de la cueva, cuando el desvío es íntimo desconocimiento de sí y de los más próximos. Si la “cueva” puede leerse en el “Canto I” de *Maldoror* como un repliegue absoluto en sí a partir de la extrañeza, también encontramos una “cueva” en el fragmento 10 de *Clavel y tenebrario*:



Llovizna un poco, sobre las briznas, sobre los charcos, pero no llueve. Mamá anda por ahí, cerca, pero, ni me mira; nos perseguimos sin quererlo; una siente terror de la otra; no sé cómo hemos venido a dar acá. Tengo intenciones de llorar y estoy temblando. Quisiera encontrar una cueva, y cerrar la entrada (2013 186).

En el prólogo a su *Antología de la poesía surrealista*, publicada por primera vez en 1961, el poeta y crítico argentino Aldo Pellegrini plantea el tema en una dimensión que acerca ese “espíritu” que se manifiesta en *Los Cantos de Maldoror* y en la obra de Marosa: “Todo lo que el surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación de arte y ella le da su verdadero sentido. Pero la poesía no es para los surrealistas un elemento decorativo, o la búsqueda de una abstracta belleza pura: es el lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo profundo del hombre” (1981).

La escritura “profanadora” de Marosa amplía los límites de nuestra sensibilidad y conocimiento. “Por aquel entonces, Dios ya me quería, me amó siempre con voracidad” escribe en “Señales mías” (2013 9). En su “Elogio de la profanación” Giorgio Agamben explica que “si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres” (97). En otro de sus ensayos Agamben explica

el sentido del “Genius” de los latinos: es el Dios al que todo hombre es confiado al nacer. Dice: “Comprender la concepción del hombre implícita en Genius significa entender que el hombre no es solamente Yo y conciencia individual, sino más bien que desde el nacimiento hasta la muerte convive con un elemento impersonal y preindividual” (9). Marosa se instala en esa “zona” de impersonalidad que anula las jerarquías de lo humano y lo divino y proporciona a sus lectores, con las buenas maneras de su lenguaje pulcro y preciso, una experiencia extrema.

El pastiche y el mundo rural

Desde la inusual perspectiva de un sujeto fantástico que no reconoce límites humanos y, al mismo tiempo, establece conexiones con la vida de la autora y su historia, la obra de Marosa generó desacomodos diversos en el ámbito de la literatura uruguaya. Teresa Porzecanski afirmó que la imaginación poética de Marosa transformó la manera en que el campo había sido retratado en nuestra letras (1995). María Rosa Olivera Williams retomó esta idea y señaló que “si la poesía de Di Giorgio sorprendía por la hibridación de géneros, también lo hace por cultivar un mundo rural, en tiempos en los que la poesía urbana es hegemónica. *Los papeles salvajes* presenta un mundo agrario, onírico y concreto” (2005 404).

En la infancia de Marosa está la familia, la naturaleza, el deseo, la muerte y la literatura, oída o leída:

De chica me decían poemas, me hablaban de Don Quijote, de Rubén Darío, de Delmira, me mostraban fotos de Delmira. Era una granja, pero ahí también comienza otra cosa. La parte intelectual, digamos. Pero así, de modo espontáneo, al vuelo, no oprimente. Siempre estaba flotando esa cosa distinta, esa otra zona (Aguirre 2010 72).

La mezcla de estilos (del cuento de hadas y la Biblia, entre otros) surge al contar ese espacio de nacimiento y de iniciación. Patricia Esteban señaló que los textos de Marosa “cuestionan la consideración de ‘poemas’, no solo por estar escritos en prosa, sino porque en su fragmentaria temporalidad suponen una inusual mezcla de recreación autobiográfica y elaboración mítica del entorno rural de su infancia” (2009 57).

En su hermoso libro *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* Marthe Robert se pregunta qué es lo que impulsa al hombre a narrar. En el recorrido de la respuesta establece relaciones entre el cuento de hadas, el mito y lo que Freud llama “la novela de los orígenes” que pueden resultar iluminadoras para pensar la poesía de Marosa di Giorgio. Explica que el cuento de hadas “se atrinchera totalmente en el ámbito de la pura utopía, donde es libre de anular el espacio, el tiempo, los nombres, las medidas y, en pocas palabras,

todo lo que constituye el sistema de coordenadas de la realidad” no para hacernos creer en “otro” mundo sino para narrar “la experiencia de todos”. También señala Robert que en el cuento de hadas la familia es “vista a través del cristal de aumento de la mirada infantil, pero limitada a su estructura elemental, que, para el niño, es la única digna de interés”. En el “mundo-marosa” el juego se establece siempre entre la madre (especialmente), el padre, posibles iguales o hermanas, novios, y la naturaleza toda que acompaña en metamorfosis esas emociones de pertenencia y conflicto siempre reinventadas, recreadas en la dimensión ilimitada del niño.

La obsesión por los orígenes es propia del mundo de Marosa. Elías Uriarte explicó “el doble movimiento interno” del texto marosiano: devoración y engendramiento” (1992). El devorar es una metáfora cruel del acto sexual que se multiplica y provoca gestaciones y nacimientos infinitos, incontrolables. Los huevos aparecen una y otra vez en esta poesía; a veces se deslizan entre las piernas de sus mujeres-niñas. Son una “objetivación” del proceso de “sacar a luz” que esta poesía no puede dejar de nombrar.

Habitó sus “papeles salvajes”: en ellos escribe y reescribe el nacimiento de Marosa. Lo cuenta en tres fragmentos de *La liebre de marzo*:



Para peor, domingo al mediodía, luz radiante, giré, mirando, huyendo. Ya era tarde.

Decían que yo había nacido.

Vi cómo me miraban, me llevaban; a otra casa, y traían leche, yuyos y muñecas.

Por donde había errado libre, durante siglos, desde siempre, entre las plantas, alélies, aralias, pusieron otra planta y la llamaban marosa (2013 249-250).

Me parece que, hoy, es el día de mi nacimiento. Papá y mamá dicen “Se llamará Marosa” (2013 295).

El día de mi nacimiento estaban todos los frutos. Las manzanas, rojas y picudas como estrellas, peras de alabastro, cruzadas por jazmines, nísperos en forma de joyas, anillos o pendientes (pero, se les reconocía por el aroma), tandas de lirios y claveles, uvas y rosas en todos los colores. Y los ánades en el patio, lagartijas, moscas, liebres, lobizones. Toda la Creación estaba allí, esperando con ansiedad a aquel ser nuevo que venía. Y yo me despegué desde lo más hondo de mi madre, me erguí con el cabello rojo que se iba por el suelo, y mi extraña identidad (2013 300).

Y en *Mesa de esmeralda*

María Rosa de Giorgio Médicis, nacida el 16 de junio de... Y se oyó el milenio, mas no el siglo ni el año (2013 349).

Mamá, en mitad del bosque, gime y grita, dice algo que no se entiende.
Y me da a luz, de nuevo (2013 384-385).

Bruno Bettelheim en su estudio clásico sobre los cuentos de hadas analizó la importancia que en ellos tiene el final feliz. Porque cuentan un proceso de crecimiento y maduración, una lucha contra los obstáculos del mundo, que el niño héroe gana siempre, más allá de las carencias de sus orígenes. En esa pelea el sujeto se conquista a sí mismo, por eso el final es siempre feliz. El muchacho o muchacha deviene adulto y reina en su “yo”, triunfa sobre sus zonas más oscuras. Nada de esto sucede en la poesía de Marosa. En ella hay reyes, reinas y ascensos al trono como en los cuentos de hadas, pero nunca es ese un título que se conquista. En esta poesía se es todo definitivamente, desde el principio, no se “llega a ser”. No hay gradación, hay transmutación.

En lugar de la heroína que se supera, podríamos decir que su poesía crea una “heroína” inmovilizada, detenida, que dice siempre la permanencia en sí, en ese mundo primero familiar del que no sale, con el que no rompe y que la acumulación de tiempo y escritura multiplica dando forma a un laberinto infinito. Tomo algún ejemplo de los muchos posibles. Cito de *La liebre de marzo*:

Mamá, estoy a tu lado, inmóvil, como el día en que nací; soy un huevo, blanco, cerrado, tieso, que, a veces, echa un ala que va lejos, a lugares que ni existen; parece que me abro, sale un pollo, una gallina, un faisán, y cruza el monte, los arroyos, llega a la ciudad hasta el príncipe en su palacio de vidrios de colores, y se casa con él; y otras cosas, infinitas, al contar. Pero, estoy quieta, soy a tu lado un huevo, blanco, cerrado, tieso, que miras con pena, preocupación; con fastidio y ansiedad (2013 294-295).

De otra manera también las muñecas que pueblan la poesía de Marosa son un juguete vivo y son la niña sin vida. En ese mundo en constante movimiento algo permanece atado, porque el tiempo no avanza. La posibilidad de ser se despliega en el espacio. Cuando se llama al pasado, se crea un presente eterno. A diferencia del cuento de hadas no hay un sujeto que atraviesa los umbrales en un proceso de maduración.

Esas niñas-madres-reinas que van a la escuela, toman el té, asisten a bailes y consuman sus bodas, juegan como los niños con los códigos del mundo adulto. Pero con un sentido totalmente distinto al que pueden tener en la realidad: no son una preparación para la madurez, por el contrario, en su reiteración ritual los juegos-ceremonias niegan la sustitución, el posible paso hacia otra cosa. Nada se exhibe, se oculta o apunta a un más allá: simplemente se realiza.

Esa “comarca” idílica y siniestra está detenida en un momento anterior a la separación, la despedida o la pérdida. Por eso la voz cada vez que recuerda, recuerda “todo”. Por eso tal vez vuelva una y otra vez a lo largo de su obra la imagen del “umbral”. Porque esta poesía que desatiende todos los límites de lo humano y natural nombra una y otra vez el “umbral”. Palabra repetida que materializa la noción de pasaje, que señala una posibilidad de tránsito que por lo general no se cumple. El fragmento 5 de *Está en llamas el jardín natal* comienza diciendo, una vez más: “Me acuerdo de la casa...”. La voz revive los días de tormenta, y sigue:

Y las noches de los días de borrasca, con el aire diáfano, cuando se hacían visibles los animales del monte, la zorra que ladraba y se reía, la comadreja y su canasto de hijos, que llegaban adentro mismo de la casa y nos robaban un bicho, un pedazo de cuero. / Y las horas deslizándose, mudas, después. / Y yo, allí, de pie, inmóvil en el umbral, esperando no sé qué, que algo cayese del cielo, está en llamas el jardín natal (2013 164).

En el fragmento siguiente del mismo libro “ella” huye de la casa “sin quererlo, como una sonámbula”. El padre recibe un mandato del cielo, la busca, ella no se escapa:

de una cosa estaba bien segura; jamás iba a dar un solo paso más allá de la propiedad familiar. El padre la abrazó, recordó la noche en que la había engendrado, el pequeño grito de la entraña en que ella empezó a nacer, miró las estrellas de donde había manado la orden, la besó casi como a una novia, en los labios, en el seno desnudo como un hongo, y la mató (2013 165).

Como Abraham, el padre está dispuesto a realizar el sacrificio de su hija. No hay en esta poesía un dios que impida la ejecución.

¿Cambios en el edén?

María Rosa Olivera-Williams se refiere al fragmento de *La liebre de marzo*, citado antes, que culmina con la imagen del yo lírico erguido “con el cabello rojo que se iba por el suelo, y mi extraña identidad” y considera que:

La “extraña identidad” no le permite asumir el papel de “mujer”, con sus rituales sociales establecidos de noviazgo, matrimonio, hijos. Con un acervo de poetas mujeres que para crearse una voz tuvieron que cercenar parte de su identidad, la Marosa que se pregunta: “¿Por qué no puedo ser una mujer y sí un hada?” parece sintetizar cientos de años de interrogantes de mujeres poetas, aunque invirtiendo la naturaleza de la demanda. Ya no es la casa ni los roles estereotipados de las mujeres los que le impiden a di Giorgio asumir la escritura poética como poder

liberador. Por lo contrario, es el poder de la escritura el que le impide saltar la frontera de la imaginación/realidad, y así queda atrapada en el plano de la imaginación: “no tengo casa; me destinaron el arco iris; pero estoy harta de esa lista fresa y de esa otra verde” (2005).

En este mundo-Marosa siempre igual a sí mismo y distinto, se puede señalar una transformación interna, aunque mantenga sus coordenadas esenciales desde el primer al último libro. Durante casi cuarenta años su poesía creó unas presencias femeninas sujetas por el miedo; seres paralizados ante los sucesos, que no pueden huir, ni detenerlos, ni intentan entenderlos. La sexualidad femenina es vivida fundamentalmente desde la violación, desde la situación de víctima. Ello no quiere decir que no se encuentre placer, satisfacción o complicidad en esa situación, pero quiero marcar esa pasividad determinante porque es eso lo que se transforma violentamente a partir de la publicación de *Misales. Relatos eróticos* (1993). Pululan, a partir de este libro, las señoras, las reinas que son mujeres feroces, de “dientes picudos”, de pelo rojo, varias enaguas, voluntariosas e insaciables. Dice la voz de “Misa de Pascua”, el relato que abre *Misales*: “Ella era grandota, mujer dura, con leve bigote, grave dentadura. Llevaba la voz cantante...”.

Una escena de “Misal de la novia” sintetiza con intensidad la inversión de los papeles de víctima y victimario: “Cumplido todo, cuando él ya empezaba a decir: Adiós, adiós, señora feroz, ella actuó de golpe, poniendo en movimiento todos los dientes desaparejos, le segó el fruto jugoso y oscuro como una mora y lo devoró”. La crueldad, la antropofagia, la devoración unidas al sexo están desde el comienzo de esta poesía; lo que sucede a partir de *Misales*, y de su énfasis más narrativo, es ese desplazamiento hacia unas féminas activas, ejecutantes.

El devorar arrastra la imagen del ogro, figura legendaria, presente en cuentos folclóricos. Se remonta a Saturno, “que devoraba a sus hijos a medida que Cibeles los traía al mundo” (*Diccionario de símbolos* de Cirlot). Las figuras femeninas ocupan el lugar del “padre terrible”, representado en el ogro.

Estos seres femeninos de Marosa, ogresas deseantes, pueden leerse como las metáforas de un miedo a la procreación que está desde el inicio de esta poesía. Si es un mundo fascinado por los nacimientos y la gestación (en la imagen del huevo) esta poesía nombra una y otra vez el aborto. Hay una fatalidad de no descendencia en este mundo signado por las figuras parentales, el deseo y la muerte. No existe el deseo de tener hijos, la procreación forma parte del ritmo de la naturaleza. En las obras narrativas de Marosa, el miedo permanece pero las mujeres-niñas, las reinas, se disponen a disfrutar sin más del botín del sexo. Los cambios, la violencia, el deseo devorador que habitan este mundo están dichos en una prosa perfecta, una “prosa del paraíso” que aloja a los expulsados y destrona a Dios.

CARINA BLIXEN es investigadora del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Dirige la revista *Lo que los archivos cuentan*. Su último libro publicado es *Cuando la literatura es el surco. Figuras del desplazamiento en la narrativa de Carlos Liscano. Ficción, autoficción, testimonio*, Montevideo, Rebeca Linke editoras, 2015. Correo electrónico: blixenbrando@gmail.com.

ACHUGAR, Hugo, ¿Kitsch, vanguardia o estética *camp*? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio”, *Hispanamérica* Año 34, N.º 101 (Aug. 2005): 105-110. <https://www.jstor.org/stable/20540642>.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2005.

AGUIRRE, Osvaldo, “Una monja un poco gitana” (Entrevista), [1995] en *No develarás el misterio*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert, *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario, 2012.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo, 1977.

BLIXEN, Carina, “Felisberto en escena. Proceso de creación de “El cocodrilo”, *Lo que los archivos cuentan 4. Felisberto en borrador*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2016. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/50511>.

BRAVO, Luis, “Marosa di Giorgio: Las nupcias exquisitas y el collage onírico”. Fortaleza, San Pablo, *Agulha. Revista de Cultura* N.º 1, agosto 2000.

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

DI GIORGIO, Marosa, *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2008.

_____ *Los papeles salvajes*. Edición definitiva de la obra poética reunida. 3.ª edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed., 2013 [2008]. Cuidado de la edición, notas y síntesis biográfica de Daniel García Helder.

_____ *Otras vidas*. Compilación de Nidia di Giorgio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

ECHAVARREN, Roberto, “Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay”, *Revista Iberoamericana Nros. 160-161*, julio-diciembre 1992.

ECHAVARREN, Roberto, KOZER, José, SEFAMÍ, Jacobo (Selección y notas), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

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

ESTEBAN, Patricia, “Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* vol. 38, 2009: 55-71. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI0909110055A/21507>.

- FRANCO, Jean, "Pastiche in Contemporary Latin American Literature", *Studies in 20th Century Literature* Volume 14, 1.1.1990, <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1245>.
- GAITA, Paul, "Camp conventions in *Hold me while I'm naked*", http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1992-04/print_version/camp.htm.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo, "Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura", *Vida y muerte en la escritura. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Trilce, 1992.
- LLURBA, Ana, "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>.
- MOREIRA, Hilia, "Nupcias de mujer y murciélago", *Brecha*, Montevideo, 14.1.94.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, "La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio", *Revista Iberoamericana* Vol. LXXI, Núm. 211, abril-junio 2005.
- PELLEGRINI, Aldo (Prólogo y selección), *Antología de la poesía surrealista* [1.^a ed., Buenos Aires: Fabril Editora, 1961], 2.^a ed., Barcelona: Siglo XXI, 1981.
- PORZECANSKI, Teresa, "Marosa Di Giorgio: Uruguay's Sacred Poet of the Garden". *A Dream of Light and Shadow*. Marjorie Agosin, ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
- RICHERO, Sofi, SANTACREU, María José, "Marosa Di Giorgio". "Soy la habitante de mis libros", *Insomnia, Separata Cultural de Posdata N.º 122*, Montevideo, 19.5.2000.
- ROBERT, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto, "El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio", https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/10423/1/gupea_2077_10423_1.pdf
- VIANNA BAPTISTA, Josely. Entrevista a José Kozer. "Neobarroco", U-ABC TEORÍA, <http://tijuana-artes.blogspot.com.uy/2005/03/neobarroco.html>.
- URIARTE, Elías, "Los papeles salvajes", *Brecha*, Montevideo, 21.8.92.