



Fijar lo errante, desatar lo fijo. El mundo poético de Marosa di Giorgio y el romanticismo

Mateo Vidal

*Facultad de Humanidades
UdelaR*

Resumen

Este trabajo –parte de uno más extenso sobre el mundo poético de Marosa di Giorgio– se centra en los rasgos y el diálogo, por momentos explícito, que conecta su obra con las poéticas románticas, en particular los conceptos de mundo interior y de la poeta visionaria.

Palabras clave: Marosa di Giorgio - Romanticismo - Poeta Visionario

Abstract

This work –part of a larger work about the poetic world of Marosa di Giorgio– focuses on the characteristics and the dialogue, sometimes explicit, between her poetry and the Romantics' poetics, in particular the concepts of inner world and the visionary poet.

Keywords: Marosa di Giorgio - Romanticism - Visionary poets

*El camino misterioso va hacia el interior;
dentro de nosotros, y si no en ninguna parte,
es donde está la eternidad con sus mundos,
el pasado y el porvenir...*

Novalis

Múltiples críticos han señalado la conexión entre la poesía de Marosa di Giorgio y las poéticas románticas. María Rosa Olivera-Williams interrogó a la autora sobre esta cuestión y Marosa respondió:



—En los ecos de otras obras literarias que tu poesía recrea, me parece sentir resonar ecos románticos. ¿Te sientes vinculada al romanticismo, especialmente a algunas muestras del romanticismo ruso?

—Tal vez esa nostalgia, esa leve lluvia sobre los seres y las cosas. Tal vez estoy sentada en la sala mirando un eterno álbum. Pero hay un diablo, rojo como un ají, un ícono erotizado, que me enhebran y dirigen (413).

A pesar de lo que señala la autora, siempre reacia a admitir influencias o referencias que puedan mermar la originalidad y autonomía de su mundo, podemos reconocer en la obra de Marosa di Giorgio una afinidad con las poéticas del romanticismo que va más allá de una simple atmósfera. Desde la forma, el poema en prosa, que “tiene una de sus manifestaciones originarias en los *Himnos a la noche*, de Novalis” (Benítez Pezzolano 2012 84). Característica que también señala Friedrich Schlegel, que asevera que “la poesía romántica [...] quiere y además debe, ora mezclar, ora fusionar poesía y prosa” (en Lacoue-Labarthe 2012 147). La misma idea de mundo poético, original e íntimamente ligado a su autor, está estrechamente relacionada con el romanticismo. De ninguna manera se trata de encasillar a esta autora en una corriente que la precede en varios siglos en su forma original, sino de ver cómo ciertos temas y procedimientos románticos son fundamentales para la existencia de este mundo.

Para Benítez Pezzolano, “los textos marosianos guardan una patente interdiscursividad con algunas de las prácticas y teorizaciones decisivas del romanticismo” (2012 53). Esto no se circunscribe a una clase de romanticismo histórico o geográfico particular —como plantea Olivera-Williams en cuanto al romanticismo ruso— sino que se relaciona con una tradición romántica más amplia. Esta tradición tiene su origen en el romanticismo alemán del siglo XVIII y continúa en las poéticas del romanticismo inglés de Shelley o Wordsworth, el simbolismo, Lautréamont, Rimbaud y diversas manifestaciones de la vanguardia. Dice Schelling en su *Filosofía del arte* que “lo romántico no es tanto un género sino más bien un elemento de la poesía que puede dominar o ceder en mayor grado, pero nunca faltar del todo” (en Lacoue-Labarthe 2012 405). También la literatura fantástica y maravillosa del siglo XIX tienen grandes deudas con esta poética. Los tópicos del castillo, el vampiro, la reclusión y los hechos extraños fundamentales para la conformación de esta literatura son una ampliación y reformulación de temas e ideas desarrolladas por los románticos. Solo basta señalar la relación personal y literaria entre Lord Byron, Percy Bysshe Shelley y Mary Shelley. El *Frankenstein* de Mary Shelley, texto fundamental de la literatura fantástica y la ciencia ficción, fue compuesto como respuesta a un reto planteado por el destacado poeta romántico a sus amigos.

Las palabras de Novalis, citadas en el epígrafe que abre este trabajo, se ajustan de una manera casi perfecta al mundo marosiano: “El camino misterioso va hacia el interior; dentro de nosotros, y si no en ninguna parte, es donde está la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir...” (en Bégúin 1993 81). A pesar de que esta frase no agota la poética de Marosa di Giorgio, es de una notable similitud con lo expresado por la autora. Las semejanzas entre ambas poéticas son evidentes, pero los resultados difieren inevitablemente. Las poéticas del romanticismo se centran en la relación del arte con el artista y no con la naturaleza; no se trata de imitar lo externo, sino que –como señala Novalis– hay que ir “hacia el interior”. En el interior está todo, el origen y el fin, la “ancha casa del tiempo” (2008 123) de Marosa.

Este ir hacia el interior no es planteado por Marosa como una elección, es una compulsión, es “la necesidad de la obra [...], decir por medio de la imagen lo que ha sido la revelación interior” (Bégúin 1993 486). Esta revelación interior se vincula directamente con las poéticas románticas. El tópico de la poeta visionaria, recurrente en Marosa, es una característica fundamental del romanticismo y uno de los temas principales que permiten y definen la existencia de este mundo poético. El poeta “está estrechamente vinculado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia” (Bégúin 1993 259). La niña-adulta que habita este mundo *ve* cosas y se relaciona con diversos emisarios religiosos, incluido Dios. Podemos ver esto en diversos poemas, como en estos fragmentos de los poemas 18 de *Historial de las violetas* y el 38 de *Clavel y tenebrario*:

Siempre tenían en la mano algo excesivamente brillante, lo mostraban, lo escondían. ¿Es que se cayó una paloma? –yo me acercaba, espiaba, suplicaba– ¿o es una liebrequilla de los lirios?

Pero ellos, daban siempre una respuesta extraña: –Es un santo, –decían– es San Carlos, San Cristóbal, es Santa Isabel (2008 98).

La rosa roja, de noche, se volvía más grande, más poderosa, echaba resplandores pardos, y hasta daba un ojo, grande y fijo, y sin pestañas, como el de Dios, y así, nos vigilaba, desde lejos exploraba nuestros sueños (2008 198).

El carácter visionario de la poeta es a la vez un castigo y una recompensa. Como señala al final del poema 68 de *Clavel y tenebrario*, “Estoy maldita, condenada a eso. / Y hay cierto agrado en la cuestión” (2008 214). No es una elección, pero tampoco es visto de manera negativa, hay un cierto nivel de placer en la maldición. Porque, como señala Bégúin al respecto de Hoffmann, “ser maldito es también un favor, pues el que la sufre se libera así de la miserable pobreza de la existencia trivial y penetra

en la senda infinita del destino” (1993 368). Esto es lo que une al poeta visionario y al profeta, a la poesía con la religión. En *Sobre la filosofía (a Dorothea)* Friedrich Schlegel señala que los poetas “son brahmanes, una casta superior, pero no por nacimiento, sino ennoblecidos por una auto-consagración” (en Lacoue-Labarthe 2012 278). Este es el movimiento que realiza el yo poético de *Los papeles salvajes*. En varias oportunidades Marosa señala lo mismo en entrevistas, como al decir que es “un don, anunciado por un ángel” (2010 82), a la vez que se afirma como poeta al aceptar este don original, su destino, el de recrear la rota eternidad.

Quando se dieron cuenta, la tragedia ya había empezado. Una nube vino, rápida, del sur, y se posó sobre la casa, negra, gris, de un blanco tenebroso, llena de granizos y silbidos, daba a ratos, su terrible uva. Y las aves, a punto de morir, caían sobre el patio. Las palomas charlatanas, ya, como papeles, como recuerdos; y los loros de alas de oro, que habían dicho grandes discursos, de pie, sobre el naranjo, bajaban más allá –sin ton ni son–, como ramos de flores multicolores. Parecía que era el final de todo. Las almas tenían miedo y espiaban por un resquicio, la rota eternidad (2008 183).



El cambio en *Los papeles salvajes* es repentino e inevitable, al igual que la entrada del yo en la poesía. Esta poesía es la que permite reescribir los papeles, los recuerdos, infinitamente, zurcir la rota eternidad con palabras. El uso de la palabra papeles en este poema nos habilita a interpretar el título de dos maneras sugestivas: los papeles como el lugar de la escritura pero también los papeles en referencia a la actuación. Ambas acepciones son productivas en relación a esta obra, ya que podemos pensar a las palomas “ya, como papeles”, es decir ya reconstruidas, ya formando una función textual en ese conjunto de papeles llamado *Los papeles salvajes*. Esta (re)construcción no es eterna e inmutable pero sí es autónoma y autárquica, y como señala Benítez Pezzolano, “las poéticas románticas [...] sitúan en primer lugar la relevancia de mundos alternativos y autosuficientes” (2009 79). “Está todo imbricado. Si tiro de un hilo, se estremece toda la red” (2010 60) dice Marosa di Giorgio en otra entrevista, señalando la patente unidad de la obra.

Julián Jiménez Heffernan, en la introducción a *La retórica del romanticismo* de Paul de Man, afirma que “el poeta solo posee lenguaje. Así, la restauración de la unidad perdida (la coincidencia conciencia-naturaleza) es un proyecto que se diseña y ejecuta en la escritura” (en Paul de Man 2007 37). El yo poético de *Los papeles salvajes* –que su autora dice coincidir con ella, construyendo una función de autor que se identifica con la visión presentada en los poemas– comprende el poder del lenguaje para la reconstrucción de esa eternidad perdida, y lo comprende de golpe, al modo de una iluminación, como con ese idioma que descubre en las cercanías del jardín natal en el poema 21 de *Clavel y tenebrario*:

Existe un hermosísimo idioma, cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos. A su lado, palidecen las más bellas letras rúnicas.

Lo descubrí una tarde, y, no lejos: aquí, nomás, mientras avanzaba entre las boticas de los eucaliptos, a la hora en que las paredes se colman de estrellas, y desde los árboles y el cielo, caen pastillas y perlas, vi el idioma, y lo entendí, enseguida, como si siempre, hubiera sido el mío (2008 189).

Este nuevo idioma poético es el que permite nombrar a las cosas. El acto de nombrar atraviesa de manera perpendicular toda la obra de Marosa di Giorgio, porque “los poetas saben que el acto de nombrar [...] implica un retorno a la fuente, al movimiento puro de la experiencia en su comienzo” (de Man 82). Pero este retorno no es seguro, está plagado de transmutaciones, de duda. El yo poético nunca cierra los significados. Los nombres, los adjetivos y las descripciones se suceden en un intento de apresar algo que ya no está, como en el poema 12 de *Historial de las violetas*:

Aquellas botellitas de perfume, aquellas botellitas color oro, color limón de oro, color perfume, aquellos porroncitos diminutos, aquel sándalo, aquella clavelina, esa violeta, pesaban como un higo, como un solo grano de uva, rojo y rosado y color oro, como un grano de uva roja y rosada y color oro aquellas botellitas increíbles. En torno a ellas reconstruyo la casa (2008 95).

Esta característica está estrechamente relacionada con la poética romántica, en la que la estabilidad no está dada, las ilaciones de los hechos tampoco, y “cualquier cosa puede convertirse en otra cosa muy distinta al soplo de una emoción, de un estado de alma o de una iluminación nueva” (Béguin 1993 271). Podemos ver en la definición que Béguin hace de la obra del poeta romántico Ludwig Tieck un fuerte paralelismo con la obra de la poeta uruguaya:

Los paisajes de Tieck, tanto en sus novelas como en sus cuentos, pertenecen a un universo móvil, cambiante, cargado de emociones bienhechoras y de amenazas, que parece contemplado por los ojos del sueño; la única experiencia constante de este hombre tan huidizo es justamente esa percepción del movimiento que hace girar formas y seres en una ronda sin fin, en la cual se abandonan a infinitas metamorfosis (1993 271).

Esta breve caracterización del poeta alemán nos permite relacionarlo con el tema fundamental de la obra de Marosa di Giorgio, el tema que constituye este mundo poético: la metamorfosis. En la obra de ambos poetas, la única constante es el cambio, que se sucede en una ronda eterna de transformaciones. En *Los papeles salvajes* el yo poético es testigo y partícipe

de estas transformaciones, ya sea por vía de la más radical transformación física –en planta, en hada– o por la aparición del deseo y la violencia, que suelen concluir en una violación que desata un cambio fundamental y determinante. En múltiples oportunidades estas bodas –como a veces son llamadas por el yo poético– generan un nuevo cambio, una nueva transformación: un huevo. Estos huevos que abundan en el mundo poético de Marosa pueden ser leídos como el símbolo mismo del cambio y el misterio. Nunca está claro qué son, cómo se forman, ni en qué se van a transformar, pero siempre son bellísimos, de colores infinitamente variables. Son el misterio mismo, con su imposibilidad de ser penetrados completamente, aprehendidos.

La videncia es a su vez lo que permite la polifonía, la alternancia entre las diversas voces que componen este mundo. Como una pitonisa, otras voces hablan a través del yo lírico, entre ellas su propia voz de otro tiempo, la de la infancia. Como dice Tieck, citado por Béguin:

al punto algo se levanta en nosotros, hay un llamear de fuerzas invisibles, y en un abrir y cerrar de ojos percibimos el murmullo de una floresta sembrada de flores maravillosas, vestida de raros colores desconocidos. En el follaje de los árboles, *nuestra infancia y un pasado aún más remoto* se ponen a danzar una ronda juguetona. Las flores se agitan y se confunden; los colores mezclan sus destellos, una lluvia de luz se renueva y se metamorfosea sin cesar (1993 276, cursivas en el original).

Esto es clave, porque también en el mundo de Marosa di Giorgio las visiones no se refieren únicamente a su pasado, a su infancia, también *ve* el misterio original, el que da origen a este mundo, eso que la poeta visionaria sabe pero no puede decir porque es innombrable. Porque para Béguin, los poetas románticos “no se cansan de evocar *la* lengua primitiva [...], *la* religión original [...], en cada cosa vive secretamente un germen de la unidad perdida y futura” (1993 99, cursivas en el original). La lengua primitiva, el raro idioma, tiene múltiples repeticiones en el mundo de di Giorgio. En el poema 27 de *Magnolia*, este tema se une al de la niñez y las bodas. El primer encuentro con el futuro esposo está pautado por el miedo y la incomprensión:

Y de súbito, el empezó a andar, tras la ventana sus astas largas, azules. Mis doce aniversarios se refugiaron temblando en el halda de mi madre; y de pronto, él entró; los ojos le brillaban demasiado, hablaba un raro idioma del que, sin embargo, entendíamos; palabras como hojas de tártago trozadas por el viento, hongos saliendo de la tierra; mi nombre sonaba en sus labios de una manera alarmante. Subí a las habitaciones y las criadas, entre los roperos, hablaron de la boda como de algo pavoroso (2008 126).

La iniciación se repite de otras maneras, como en un poema anterior del mismo libro, el número 13. En este caso son los padres los que impulsan la acción. Se hacen dos referencias claves: los papeles y las dentaduras. Los papeles, como ya hemos dicho, refieren a la doble acepción de papel como repositorio de poemas y como actuación. Las dentaduras nos conectan con el poema 68 de *Clavel y tenebrario*, en el cual también se relacionan con las visiones inexplicables, “pues nadie lo ve y no lo entendería” (2008 214). Ambos elementos, papeles y dentaduras, son amenazantes. El comienzo de las visiones para esta niña está acompañado del temor, de la incomprensión, y de actitudes amenazantes o burlonas de parte de los adultos.

A mis padres se les ocurría aquel juego siniestro.

[...]

A esa hora yo iba a buscar un vaso de miel hacia la mesa. Y mis padres comenzaban la broma siniestra; me empujaban, me topaban –desde el aire caían papeles pavorosos–; yo veía las dentaduras, el pan abierto a carcajadas. En ese instante tenía que salir, que ponerme a llorar. Algún alcoholizado colibrí se equivocaba de narciso. Huían de soslayo, el muérdago, los robles, la nuez, la uva de la suerte; había poemas escritos en todos los troncos; pero, todos terminaban de la misma manera y no se entendía bien qué decían. El aullido silencioso de mis padres me daba terror, se me helaba la trenza: yo tenía que ir más allá de todo, del llano, del monumento druídico (2008 116-117).

Otras claves de este mundo –también relacionadas con la poética romántica– aparecen en este poema. El yo poético encuentra poemas ya escritos, en troncos, en la naturaleza. Podemos pensar estos poemas como los poemas que después contará. Se encuentra en el lugar del poeta que actúa como médium de la poesía, que no es creador sino un vehículo divino de la palabra. Como señalan Lacoue-Labarthe y Nancy, “la mediación como tal se *opera*, literalmente, se ejecuta [*se met en œuvre*] en la forma (o la “figura”), absoluta (o absolutamente productora) porque es anonadante, del autosacrificio” (2012 246). Esta idea es reafirmada por la autora, que desde sus entrevistas se posiciona como una poeta visionaria: “En mi caso, es una aparición que yo controlo, le doy un ritmo, una medida, que no me cuesta nada hacerlo” (2010 78). La actividad del médium es una repetición, pero es una repetición pasada por el filtro de un alma única, de una interioridad. Para Bachelard, “nada es inerte en la ensoñación cósmica, ni el mundo ni el soñador; todo vive una vida secreta, donde todo habla sinceramente. El poeta escucha y repite. La voz del poeta es una voz del mundo” (1993 283). Sin embargo esta voz del mundo no es la del mundo exterior, es la del mundo privado, porque como ya señaló Novalis, el camino elegido es el que va hacia el interior: ahí es donde se encuentra la eternidad y sus

mundos. Podemos pensar que Marosa continúa por el camino de Novalis al afirmar que estos textos “podrían definirse como apariciones. Apariciones de mi alma. Mi alma puesta en lo visible porque creo que el alma va más allá de todo. Es una lamparilla diminuta que contiene todos los universos” (2010 84).

La referencia al monumento druídico del cual el yo poético tiene que escapar pone lo religioso, como muchas otras veces, en primer plano. La poeta está condenada a la poesía, al igual que el profeta a las visiones. Las alusiones a los druidas abundan en la obra de Marosa, y conviven junto a la religión católica. Podemos pensar esto como una forma de panteísmo de esta poesía. A pesar de que su autora expresa en reiteradas ocasiones estar “dentro de la Iglesia católica desde siempre” (2010 61), de ninguna forma se circunscribe a las imágenes o dogmas de la misma. El mundo poético de Marosa di Giorgio no es católico, no tiene una religión definida; en él Dios, la virgen y los santos conviven con las hadas y los druidas. Por último, resulta interesante considerar la aseveración de que “todos terminaban de la misma manera y no se entendía bien qué decían” (2008 117) como un comentario metapoético sobre la propia poesía de di Giorgio. Como ya ha sido afirmado por diversos críticos, en *Los papeles salvajes* las diferencias entre los libros son mínimas, y pueden ser considerados como variaciones sobre un mismo tema. A su vez, la dificultad para cerrar el sentido de los poemas o de los diversos hechos que acontecen es patente en esta poesía. Esto es fundamental para pensar *Los papeles salvajes* como un libro único. El libro único es una aspiración del romanticismo, y en palabras de Schelling “en la literatura perfecta todos los libros deben ser Un libro y en un tal libro, eternamente en devenir, se revelará el Evangelio de la humanidad y de la cultura” (en Lacoue-Labarthe 2012 272).



MATEO VIDAL es estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras (UdelaR). Ha trabajado como colaborador honorario en SADIL (FHUCE, UdelaR). En la actualidad es el encargado (junto a Ignacio Dansilio) de la catalogación del archivo de Mario Levrero e integra el grupo de investigación “El nacimiento de la ficción...” a cargo de Pablo Rocca y Alma Bolón. Crítico literario en el semanario *Brecha*.

- BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Bogotá: FCE, 1993.
- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. España: FCE, 1993.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario, 2012.
- _____. “Poesía y mimesis en Marosa di Giorgio”. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: fronteras de lo real, límites de lo fantástico*. Ed. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 77-93.
- DE MAN, Paul. *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.
- DI GIORGIO, Marosa. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. *No develarás el misterio. Entrevistas*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. “La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio”. *Revista Iberoamericana* 211 (2005): 403-416.