



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literatura Hispanoamericana

En el umbral: el espacio de transición

en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio

Tesis para obtener el grado en Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta: Jorge Alejandro von-Düben Padilla

Director de tesis: Dr. Víctor Manuel Contreras Toledo

Asesoras de tesis: Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez

Dra. Araceli Toledo Olivar

02 de octubre 2025

Índice

Introducción	04
1. Primer umbral	09
1.1. La vida periférica de María Rosa di Giorgio Médici	09
1.2. La obra liminar de Marosa di Giorgio	13
1.3. Cosmovisión poética	16
1.4. Aproximación hermenéutica	22
2. El espacio	24
2.1. Representación e interpretación espacial	24
2.2. El mundo mítico de <i>Los papeles salvajes</i>	27
2.3. La dialéctica del espacio	33
2.3.1. Lo interior y lo exterior	35
2.3.2. El jardín y la chacra	42
2.3.3. Entre la tierra y el cielo	50

3. Transiciones	59
3.1. Fijar lo errante, desatar lo fijo	59
3.1.1. El milagro de la Unidad	62
3.1.2. Fijar la imaginación, desatar la imagen	68
3.2. Tiempo fijo, espacio desatado	73
3.2.1. La infancia, la memoria	75
3.2.2. La infancia, el ensueño	82
3.3. Lo sagrado y lo profano	90
3.3.1. Hierofanías y profanaciones	92
3.3.2. Entre aquí y el más allá	102
Conclusiones	111
Bibliografía	115

Introducción

La obra de Marosa di Giorgio (Salto, 1932 – Montevideo, 2004), con el transcurso de los años, ha sido cada vez más leída y estudiada. De haber sido una autora casi desconocida más allá de su país de origen, principalmente en la última década se ha vuelto una figura de culto que empieza a despertar el interés de la crítica especializada y, en general, de lectores de literatura hispanoamericana. Esto en buena parte debido a las tendencias que ha habido en el ámbito editorial y literario¹ —lo que ha llevado a algunas reediciones de sus libros—, pero también por la calidad de sus textos y las particularidades de su propuesta poética.

En *Los papeles salvajes* (2008) —obra donde está reunida su producción poética— hay una vasta cantidad de textos híbridos que podrían considerarse tanto poemas como relatos, o bien, poesía sobre todo en prosa a manera de fragmentos, en los cuales —con un ritmo pautado por una puntuación que rompe con las normas gramaticales y, asimismo, elaborando con profundidad un mundo lleno de símbolos que a primera lectura pareciera más cercano a lo fantástico— confluye la imaginación y la memoria, lo familiar y lo extraordinario, así como lo cotidiano y lo mítico. Además, el mundo poético de di Giorgio se construye en gran medida desde las evocaciones del sujeto poético situándose constantemente en la infancia, por lo cual el tiempo y el espacio en apariencia se crean y se recrean desde un estado similar al de la ensoñación, otorgándoles cualidades dignas de ser analizadas a detalle por la complejidad de estos constructos llevados al discurso poético.

¹ Pienso, por ejemplo, en la revalorización de numerosas obras escritas por mujeres, así como en algunas temáticas en boga donde se abordan conceptos como lo macabro, lo extraño y lo ominoso, desarrollados en gran parte por autoras específicamente latinoamericanas, entre las cuales, por este tipo de características, también podría incluirse a Marosa di Giorgio.

El presente trabajo se enfoca, sobre todo, en la manera en la que se representa el espacio y la función que tiene en la obra poética de Marosa di Giorgio. En específico —dada la dificultad que entraña analizar una cuestión que podría resultar demasiado amplia y, a su vez, reconociendo la importancia de lo híbrido que hay en su obra—, me he concentrado en lo que se denomina ‘espacio de transición’. En la arquitectura y en otras disciplinas donde se llevan a cabo estudios espaciales, este tipo de espacio se entiende como lo liminar, lo fronterizo, lo que hace colindar y correlacionar lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, o lo individual y lo colectivo entre sí. Sin embargo, si se toma en cuenta el significado completo de la palabra *transición*², un espacio de transición también podría leerse como un espacio que transfigura un estado en el sujeto, donde se pasa de un modo de ser a otro diferente, lo cual se da en los textos poéticos de Marosa di Giorgio.

En su obra hay una constante relación de opuestos, una exposición y vinculación de conceptos antinómicos que producen un gran valor simbólico. Las cuestiones anteriores como, por ejemplo, lo interior y lo exterior, lo público y lo privado, o la casa y la naturaleza y, además, otros conceptos de suma importancia en sus textos, tales como lo fijo y lo errante, la imaginación y la memoria, lo sagrado y lo profano, o la vida y la muerte, se relacionan y se permean entre sí, tanto en la configuración del espacio que se representa, como ante cada acontecimiento que sucede en los poemas. Se trata de una relación dialéctica aquí entendida como una complementariedad entre contrarios, reflejada en las descripciones espaciales y en los símbolos habidos en su obra. Esta correlación de dualidades y lo que queda como lugar intermedio en el espacio diegético —la chacra, el jardín, los umbrales— también serían parte

² “Acción y efecto de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto” (<https://dle.rae.es/transición>).

del espacio de transición, por lo cual se proponen dos lecturas entreveradas del espacio en su poesía: la del espacio diegético y la del espacio simbólico.

Se ahonda, desde lo descriptivo y lo simbólico, en cómo se vincula el espacio exterior —la naturaleza y lo que podría denominarse un entorno salvaje o desconocido, lo *otro*— y el espacio interior —la casa o el lugar de intimidad—. Cómo la flora, la fauna y lo extraño —lo que está más allá de un espacio cerrado y que proviene del bosque, de las montañas, del cielo o, en general, de regiones misteriosas— entra o irrumpe en los lugares que se reconocen y que pueden considerarse un hogar; o, por otro lado, cómo la casa se abre al exterior y, de esta manera, se expone ante el mundo, lo cual genera un cambio significativo en la concepción del espacio, en la voz que enuncia y en los acontecimientos de los poemas. También, de igual forma, se estudia la manera en la que esta poeta configura el espacio desde el Yo, considerando conceptos abstractos que se vinculan de continuo y otorgándole cualidades simbólicas a las correspondencias que hay, por ejemplo, entre lo fijo y lo errante, la imagen y la imaginación, la memoria y el ensueño, lo sagrado y lo profano, y la vida y la muerte, todo ello en relación con el constructo del espacio.

Por lo tanto, debido a la diversidad de interpretaciones que podría haber y, asimismo, entendiendo la importancia de los símbolos en los textos poéticos de Marosa di Giorgio, se hace un estudio de su obra desde la hermenéutica. Para ello, se analizan las descripciones espaciales en *Los papeles salvajes*, los elementos simbólicos, cómo lo aparentemente opuesto resulta complementario, de qué manera se relaciona lo liminar con el Yo poético y cuál podría ser su interpretación, sin hacer de lado el énfasis en la cuestión espacial. Se trata, en resumen, de un análisis textual e interpretativo, por lo cual se toma como referencia una amplia variedad de estudios tanto en lo espacial como en lo literario, en lo simbólico y en estudios

versados en la autora, esto con la finalidad de ahondar en la manera en que se conforma el espacio en su obra, la relevancia y complejidad que tienen los símbolos que emplea, la hibridez y la complementariedad de contrarios en sus escritos y, por supuesto, para brindar otro tipo de aproximaciones al mundo poético de Marosa di Giorgio.

La tesis está dividida en tres capítulos.

En el primero, de manera no tan extensa, se puntualiza en algunos detalles de la vida y la obra de la autora uruguaya para comprender mejor el estilo, la estructura y las temáticas de sus textos, así como por qué resulta conveniente realizar un acercamiento hermenéutico.

En el segundo capítulo se aborda más lo espacial desde lo teórico, cómo se representa y se puede interpretar el espacio en los textos poéticos y, especialmente, la dialéctica del espacio, pensando en los conceptos y elementos contrarios y afines que configuran los espacios de transición: lo interior y lo exterior, la casa y la naturaleza, los umbrales, el jardín, la chacra y el espacio en vertical que media entre la tierra y el cielo, ya llevando a cabo el análisis de algunos poemas de di Giorgio.

Y en cuanto al tercer capítulo, se profundiza en la otra acepción de lo que sería un espacio de transición configurado desde el Yo, desde la experiencia y la percepción del sujeto poético que configura un espacio en lo que intermedia entre conceptos abstractos, tales como lo fijo y lo errante, la imagen y la imaginación, la infancia como un lugar habitado desde la memoria y el ensueño, cómo se dispone lo sagrado y lo profano, y la manera en la cual quien narra se sitúa entre el aquí y el más allá.

Por último, me gustaría añadir de manera breve que la motivación personal para realizar esta tesis nace principalmente de mi curiosidad, es decir, de mi deseo de saber cómo

una autora —que desde hace más de una década leo de manera continua— ha logrado construir un mundo poético tan propio, fácil de identificar y, no obstante, que causa demasiada dificultad al intentar comprenderlo, desentrañarlo, incluso con las bases de los estudios literarios. ¿Cómo ha sido posible esta fascinación hacia su poesía sin que pueda dilucidarla del todo? ¿De qué manera podría evidenciar el valor de su propuesta literaria sin caer tanto en lo subjetivo? Por ello a lo largo de esta tesis decidí ahondar en su obra poética desde el análisis espacial, pues por un lado ya previamente había escrito un estudio sobre la espacialidad en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y en *La feria* de Juan José Arreola, pero más que nada porque leyendo en torno a la vida y obra de Marosa di Giorgio me pareció evidente la importancia de esta cuestión, del espacio en su poética como un elemento tanto fundacional como fundamental, situando en su espacio vivido a quienes la leen, ya siempre vívido en la palabra.

1. Primer umbral

Marosa di Giorgio, en *No develarás el misterio*³, dejó dicho de una manera bastante rotunda y clara: “Yo soy *Los papeles salvajes*” (19), esto con la pretensión de no marcar una diferencia entre lo que fue su vida y lo que es la totalidad de su obra poética. Con esta afirmación hace lo que ha señalado Jorge Monteleone: “una declaración de principios, creada para que el poema se sostenga como una experiencia plena donde no hay restos biográficos” (22).

Sin embargo, para conseguir una mejor aproximación a su obra y denotar con mayor minuciosidad el porqué del enfoque de esta tesis, es necesario abordar, aunque sea de forma breve, algunos detalles sobre su vida, su contexto y lo que se menciona de sus textos más allá de lo que estos dicen por sí mismos. De este modo se puede tener una noción más cercana a su cosmovisión poética, a la importancia del espacio de transición en su obra y a sus constructos simbólicos, fundamentando las motivaciones de haber elegido la hermenéutica para este tipo de estudio.

1.1. La vida periférica de María Rosa di Giorgio Médici

María Rosa di Giorgio Médici nació en Salto, Uruguay, en 1932, y murió en Montevideo, en 2004, a los setenta y dos años. Según su propio testimonio, el primer espacio que habitó fue lo que de algún modo marcó su destino: “A veces me pregunto qué hubiera pasado si hubiese

³ Libro que recopila treintaidós entrevistas que le hicieron entre 1973 y 2004, todas compiladas por su hermana Nidia di Giorgio, seleccionadas por Edgardo Russo y con el cuidado editorial de Osvaldo Aguirre.

nacido y crecido en una ciudad, con breves, escasas visitas al campo. No sé [...]. Nací donde debía nacer” (Garet 26).

Durante su niñez, Marosa di Giorgio vivió en una chacra, es decir, en una granja que pertenecía a su familia, quienes eran descendientes de italianos y vascos. Respecto a ese hogar —un lugar limítrofe, situado entre la naturaleza y la urbe, herencia de su abuelo materno— la escritora uruguaya cuenta que parecía una parte de Toscana: “Todos habían venido de allá y se conocían; eran vecinos allá y hablaban, claro está, en italiano; y fundaron las maravillosas quintas de naranjas, las quintas negras y de oro” (Garet 15). La chacra donde creció era algo más que un hogar dotado de un valor sentimental, pues gracias a ese terreno amplio y apto para la siembra, su familia se dedicó a cosechar diferentes tipos de árboles frutales y de vegetales, tenían viñedos y elaboraban conservas y dulces. Por ello, cuando di Giorgio se refiere a ese espacio vivencial, pareciera hablar de un entorno inabarcable del cual se desprende todo lo que después sería su mundo poético: “Sin querer, las cosas surgen de la infancia, del campo, y están transfiguradas por el paso de los años; pero todos los elementos vienen de allá” (*No develarás el misterio* 96).

No en vano en su obra vuelve una y otra vez a la infancia, pero como un lugar, una vuelta al origen, a ese hogar que, a los trece años, debió abandonar para seguir con sus estudios y también por los problemas económicos que empezó a sufrir su familia, en gran parte debido a la delicada salud de su abuelo y por la mala administración de los negocios que tenían. De la chacra natal y periférica, se mudan al sector urbano de la ciudad de Salto que en la década de los cincuenta tiene alrededor de cincuenta mil habitantes. En la adolescencia empieza a escribir sus primeros textos, se hace una estudiante ejemplar y, a pesar de haber asistido algunos meses a la facultad de derecho, decide abandonar los estudios.

En Salto, di Giorgio poco a poco se fue relacionando con otros artistas, llamando la atención no sólo por su obra, sino también por su manera de vestir y de comportarse, por lo cual llegó a ser considerada como alguien excéntrica para la época⁴. Se apasiona por el teatro y llega a estar en escena, algo que luego hará que converja su obra poética con la dramaturgia en diferentes recitales, figurándose a sí misma como un personaje en público —una máscara social— cuando su obra está de por medio⁵.

Además, laboró en la Oficina de Registro Civil de Salto, colaboró con algunos diarios y, al mudarse a Montevideo en 1978, trabajó en Comisión en la Intendencia Municipal, sin dejar de lado la escritura y la nostalgia por aquel espacio donde transcurrieron sus primeros años de vida: “El traslado a Montevideo también tuvo su melancolía; me iba aún más lejos del jardín en llamas. Desaparecí una noche, sin decir nada (lo que quedaba de mi familia ya estaba en Montevideo)” (Garet 56). Durante ese tiempo estuvo cerca de su madre, Clementina Médici⁶, y de su hermana, Nidia di Giorgio, en cuya casa falleció el 17 de agosto de 2004 por insuficiencia respiratoria, tras haber padecido cáncer de huesos.

⁴ Incluso, tal vez debido a su manera de ser o de mostrarse en persona y por escrito como una persona excéntrica, se le llegó a cuestionar sobre su salud mental. Al respecto, ante la pregunta de si no temía que sus lectores la consideraran “loca”, respondió lo siguiente: “No, porque vos seguís preguntando. A menos que seamos dos. Pero pienso que locura y cordura están ensambladas” (Monteleone 23).

⁵ Lo cual es evidente, por ejemplo, en sus recitales y en las entrevistas recopiladas en *No develarás el misterio* (2010), cuyo título ya sugiere mucho. Cuando Eduardo Espina, en el 2000, le pregunta sobre su maquillaje, ella responde: “Esto del maquillaje es misterioso. Tengo un cuento, aún inédito, en que una mujer-niña, fabrica, burila, todos los días su máscara, y logra lo trascendente [...]. Pero la máscara es cosa seria: más-cara. Más ser (138)”. Se puede entender que para di Giorgio la máscara —el ser reinventándose— puede volverse algo más personal y trascendental que el rostro propio, pues es tanto una elección como una transformación, de ahí su manera tan singular de (re)presentarse en público como si ella misma —la persona de carne y hueso— formara parte de su obra, en concordancia con el sujeto lírico puesto por escrito.

⁶ Hasta que ésta murió el 10 de febrero de 1990.

Como datos quizás interesantes —si se toma en cuenta la idea que se ha generado sobre di Giorgio más como un personaje que como escritora, esto debido al contenido de sus textos—: asistía asiduamente a cafés y tertulias y, aunque no acudía a las misas, fue una persona con formación y fe católica, distando así de ciertas lecturas con pretensiones biográficas que se pueden dar sobre *Los papeles salvajes*, donde las nociones de lo profano y de lo pagano son conceptos fundamentales en sus escritos.

Por lo previamente expuesto, es evidente la relevancia que la autora le dio al espacio que habitó durante la infancia, la chacra familiar, el jardín natal que en su poesía continuamente señala que está en llamas, siempre presente:

Hasta los trece años viví ahí, ese era mi mundo. Además, era un lugar muy solitario, muy escondido, muy sombrío, muy colmado de pájaros, de frutas, de gladiolos y de jazmines. Al ir a la escuela eso me seguía [...]. Mi mundo era ese y entonces no me asombraba. Pero el asombro vino después, en mi adolescencia, cuando empecé a escribir. Recuperé eso pero como abrigado y sombrío. Era erizante. Recuperé sombras, fantasmas, amenazas, miedos, que yo había pasado, pero que volvían de otro modo [...]. Lo que tuve de niña fue lo más importante porque lo demás no me traspasó de ese modo ni me dio las cosas infinitas que me sigue dando aquello (*No develarás el misterio* 39).

Se dan dos tipos de experiencias sobre ese espacio: la de haber estado en ese lugar, en la infancia y en la realidad y naturalidad de habitar un entorno así y, por otro lado, la que sobreviene con la escritura como medio que recupera ese espacio y tiempo, esas experiencias pero ya vividas de otra forma, vividas en la palabra escrita.

Hay en su obra, pues, una recreación constante del primer espacio vivencial, el cual transita entre lo autobiográfico y la potencia imaginativa del quehacer poético.

1.2. La obra liminar de Marosa di Giorgio

Leonardo Garet, en *El milagro incesante* —la biografía que escribió sobre Marosa di Giorgio— cuenta que la escritora uruguaya publicó sus primeros poemas a mediados de 1946 —cuando tenía catorce años— en el periódico estudiantil *Adelante* (30). Tiempo después, en Salto y en 1953, publicaría su primer libro titulado sencillamente *Poemas*, una edición de autor que, en contenido, ya poseía las características de toda su poesía venidera. Prueba de ello son *Los papeles salvajes* (2008), la edición definitiva de su trabajo poético reunido desde 1953 hasta el 2004. Además, publicó una novela —*Reina Amelia* (1999)— y relatos eróticos, los cuales, por los temas, el estilo y la estructura, en realidad se vinculan bastante con su obra poética.

A partir de la década de los cincuenta frecuentó y convivió con diversas personas del gremio literario y artístico, principalmente de Uruguay y de Argentina; sin embargo, no formó parte de alguna corriente literaria en específico⁷, aunque su manera de escribir, considerada usualmente como “peculiar”⁸ o “inclasificable” pronto la hizo formar parte de los “raros” —categorización que hizo el escritor y crítico Ángel Rama—, es decir, escritores

⁷ Como ejemplo, su obra poética ha sido relacionada con el neobarroco, el surrealismo e, incluso, el romanticismo, pero sin ser completamente afín a las características que se les ha dado a estas corrientes artísticas.

⁸ Así también le considera César Aira en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001), donde menciona que su obra es “singular y aislada. Su estilo es muy peculiar, se lo reconoce a la lectura de una línea cualquiera; y no se parece a nadie” (173).

uruguayos que son reconocidos por sus obras tan distintivas o experimentales en relación con la literatura que comúnmente se publica. Desde el Conde de Lautréamont, hasta Tomás de Mattos, con algunos más de por medio como Horacio Quiroga, Felisberto Hernández o Armonía Somers.

En cuanto a sus contemporáneos, quizás por su escasa producción literaria en ese entonces, por la falta de reconocimiento, por no incluir alusiones políticas cercanas a los conflictos socioculturales y económicos habidos en Uruguay entre los años cincuenta y sesenta, así como por no haber radicado en Montevideo durante aquellas décadas, no se le suele asociar con la Generación del 45, grupo conformado por artistas —en su mayoría escritores— que desarrollaron buena parte de su obra entre 1940 y 1960, entre los que destacan Armonía Somers, Mario Benedetti, Ida Vitale, Ángel Rama, Idea Vilariño, Líber Falco y Amanda Berenguer.

De hecho, tanto Marosa di Giorgio como su obra estuvieron un largo tiempo en la periferia, sin tener un amplio reconocimiento hasta las primeras publicaciones de *Los papeles salvajes*, las cuales fueron en dos tomos, en 1989 y en 1991. A partir de ahí y hasta su muerte —en 2004—, fue más leída, antologada y participó en recitales a nivel internacional. No obstante, durante algunos años sus libros se volvieron difíciles de conseguir más allá de Sudamérica y, aún hoy en día, su nombre no resulta ser siquiera medianamente reconocido en diferentes países de habla hispana, siendo más considerada como una escritora de culto.

Algo más que podría ser importante como cierre de este apartado, son las lecturas que tuvo di Giorgio para conformar la que sería su voz y su cosmovisión poética, pensando en las particularidades de sus textos y lo difícil que puede ser rastrear las influencias. Al hablar sobre la familia y su infancia en una síntesis biográfica, menciona lo siguiente:

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 [...]. Yo iba a la escuela como programada. En el libro de lectura había relatos de los mitos griegos. Y decían: ‘la maestra lo va a explicar’ [...]. Fue como que vislumbré toda la mitología griega. La maestra no dijo una palabra; era muy buena, pero, no sé... Yo tenía el vislumbre de todo eso, promovido en mi casa (*Los papeles salvajes* 658-659).

En entrevistas, testimonios, estudios y reseñas de Marosa di Giorgio o en torno a ella, hace también mención de algunas lecturas que le eran significativas. Desde libros de poesía, narrativa, dramaturgia, filosofía, los cuentos de hadas y de tradición oral, textos religiosos, herméticos y esotéricos, estos últimos por la influencia que tuvo sobre ella su abuelo materno, Eugenio Médici, quien se dedicó a la agricultura —en la chacra familiar cultivaba hongos traídos de Italia para producir aceite de oliva—, tenía una gran biblioteca y perteneció a la masonería de Salto. Entre los poetas que más leía esta autora se encuentran Hölderlin, Rimbaud, Emily Dickinson, Rilke, Dylan Thomas, Sylvia Plath, entre otros, además de leer obras de clásicos como Homero y Dante, hasta Marcel Proust y Ray Bradbury: “Me gustan las letras morosas, inquisitivas, reiterativas: Dostoievski, Kafka, Kierkegaard, por ejemplo” (Garet 80). De los escritores uruguayos tenía predilección por Felisberto Hernández y Armonía Somers. Y, definitivamente, Lewis Carroll fue una de sus más grandes influencias literarias, haciendo referencia a su obra de manera constante.

Por último, por algunos tópicos que sus textos tienen en común con la literatura infantil, se le ha relacionado con ésta, pero la misma di Giorgio marca una distancia, al menos

desde la percepción propia sobre su obra: “No creo que mis relatos tengan tono de cuentos infantiles. De niña, con mi hermana Nidia, leíamos a Constancio Vigil, cuyos cuentos protagonizados por animales nos producían un gran encanto; o a Calleja, inquietante por la actividad de brujas y hadas” (*Los papeles salvajes* 659).

1.3. Cosmovisión poética

En *Vida y poesía*, Wilhelm Dilthey escribe que la relación entre vida, fantasía y la plasmación de la obra “determina todas las cualidades de la poesía” (133). La cosmovisión poética, en este caso, sería la forma en la que se dispone lo anterior para poner por escrito una visión y un orden particular del mundo al reinterpretarlo, otorgándole a la poesía características específicas de quien escribe, su mirada distintiva y su propio sentido, ya sea en temas, estructuras o estilo, un tono o una tensión propia en su musicalidad y ritmo, en las imágenes y en la experimentación con el lenguaje, una propuesta ética y estética. Los poetas construyen su cosmovisión poética en la palabra escrita como una manera de resignificar la realidad, generando un universo simbólico afín a la visión del mundo que se posee, sin dejar de lado que, a su vez, el poema puede establecer un diálogo con la tradición y, también, con diversos contextos culturales e históricos.

En lo que respecta a Marosa di Giorgio, su manera de aproximarse a la escritura se da —por lo que ha declarado— como una manifestación súbita cuando se devela un instante poético: “No tengo momento elegido para escribir. De pronto, percibo que otra rosa cayó del cielo” (*No develarás el misterio* 21), sugiriendo en diversas entrevistas que escribe como si

estuviera bajo el designio de una fuerza desconocida, de un destino que la posee⁹, esto en concordancia con el concepto de la *posesión* para los antiguos griegos. Roberto Calasso lo esclarece de esta forma:

La mente era un lugar abierto, sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas. *Incursio*, recordemos, es término técnico de la posesión. Cada una de estas invasiones era la señal de una metamorfosis. Y cada metamorfosis era una adquisición de conocimiento [...]. Esta metamorfosis que se realiza luchando con figuras que habitan al mismo tiempo la mente y el mundo, o abandonándose a ellas, es el fundamento del conocimiento metamórfico que reconocemos en la posesión. Un conocimiento que no puede presentarse si no es en términos eróticos: *theóleptos* y *theóplektos*, el ser «tomados» por el dios y el ser «golpeados» por el dios, las dos modalidades fundamentales de la posesión corresponden a los dos modos de las epifanías eróticas de Zeus: el rapto y el estupro (21-22).

Así, lo que Calasso nombra conocimiento metamórfico es, primero que nada, una experiencia trascendental que, después, se vuelve un intento de asir con palabras lo que pareciera inaprensible, sea la emoción que transmite *algo* que ha sido figurado en algún dios o, en general, una cuestión trascendental. Por ello quienes escriben poesía, en palabras de di Giorgio: “son videntes, pero, a la vez, son ciegos” (*No develarás el misterio* 35). Al adquirir conocimiento mediante la *posesión*, la poeta tiene la capacidad de ver una realidad simbólica,

⁹ Al respecto, en una entrevista más dice lo siguiente: “Nunca me propuse ser escritora, me di cuenta que lo era. No se trata de un trabajo, ni siquiera de un aprendizaje. Cuando a los veinte años miré mi niñez, apareció eso fulgurante, extraordinario, inagotable. Se desplegó de una manera infinita que ya nunca pude detener” (*No develarás el misterio* 50-51).

a profundidad, la cual es mediada mediante el lenguaje cuya función también es simbólica, pues muestra y oculta aquello a lo que se alude, por lo cual lo que se escribe permanece entre los límites del decir, más bien sugiere.

De ahí que la manera en la que esta autora establece poéticamente su visión del mundo tenga características propias de los mitos¹⁰. Como dice Octavio Paz: “Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural” (34). De esta forma, para di Giorgio: “todo se realiza en el lenguaje. Y lo demás es cuento. Mejor dicho, es nada. La boda es con el lenguaje” (*No develarás el misterio* 116).

Esta postura supone, entonces, una labor dedicada, delicada en su manera de instalar el ser en la palabra y concebir lo poético en el lenguaje escrito. En todo momento la escritora uruguaya rechazó las nociones de los géneros literarios, a pesar de que libros suyos —por razones editoriales y/o comerciales— se publicaran como cuentos o, incluso, que uno de sus títulos tuviera la etiqueta de novela. Marosa di Giorgio expresó en varias entrevistas que toda su obra es poesía, sobre todo ante las menciones constantes de que escribía poemas en prosa o prosa poética y, también, debido a que escribió pocos textos en verso:

¹⁰ En *El poder del mito*, Joseph Campbell apunta que los mitos son sueños arquetípicos que tratan sobre las grandes cuestiones humanas, siendo una comunicación fundacional con lo que hay más allá del mundo visible y, asimismo, un medio de conocimiento y de exploración tanto interior como exterior (46). Keiron Le Grice, por su parte, relaciona directamente lo mítico con lo poético al decir que “el mito, como poesía, metáfora o relato simbólico, es inherentemente plurivalente, abierto y ambiguo, y puede apuntar más allá de sí mismo, a una realidad situada más allá de la conceptualización racional o de las imágenes y doctrinas concretas de un sistema de creencias determinado” (382). Esto deriva en lo que también expresa Hans-Georg Gadamer: “Poesía es invención del mito apropiado” (1991).

No son en prosa, ¡son en poesía! Yo, aun en los relatos de *Misales*, escribo en poesía. Una novela para ser realmente buena, debe a la vez funcionar como poema. Eso creo [...]. Tienen un ritmo, están medidos de algún modo. Hay que ver cómo me preocupo a veces para colocar una coma o miro una sílaba. A ratos veo que hay una sílaba de más o de menos y tengo que cambiar la palabra. Trabajo mucho en eso [...]. Es decir, que aunque el poema no está rimado, está ritmado (*No develarás el misterio* 73).

De ahí que se dé licencias poéticas en cuanto a gramática y puntuación, pensando más en la acentuación que en las normas y formando una particular musicalidad en sus escritos, un tono que se sostiene a lo largo de su obra, la cual se constituye de fragmentos, a manera de *work in progress*, lleno de repeticiones, de aliteraciones, con diferentes perspectivas en torno a un mundo bastante condensado y que, por ello, Roberto Echavarren calificó a la totalidad de sus escritos como “una novela poética” (1992). En *Los papeles salvajes* crea y recrea una memoria lírica como si fueran experiencias autobiográficas, mitificando el espacio rural de su infancia como un tiempo con cualidades atemporales, haciendo que dialogue lo cotidiano con acontecimientos extraordinarios, atendiendo a lo imprevisto, pero con la conciencia de que todo lo que sucede se da en el lenguaje, entre lo que se dice y lo que le es imposible enunciar porque no es la vivencia en sí, sino una representación poética que resulta inusitada, cargada de símbolos¹¹.

¹¹ Lo aquí dicho se ajusta al mismo título que eligió la autora para su obra poética: *Los papeles salvajes*. En el capítulo tres se hace un análisis del dinamismo que otorga este título, sin embargo, aquí también cabe señalar la dualidad que representa la elección de ese sustantivo acompañado por semejante adjetivo. Los papeles podrían ser entendidos como la materialidad de lo que se escribe; en cambio, en cuanto al término *salvaje*, como primera definición María Moliner apunta lo siguiente: “Se aplica a las plantas no cultivadas” (1251). Se pensaría, así, que estos textos para di Giorgio son concebidos como una naturaleza libre, desbordada y, por ende, sin límites, donde como ya se ha dicho lo imprevisto surge desde el lenguaje.

Así, lo que poetiza di Giorgio suele ser una experiencia liminar entre la imagen real y el imaginario, lo que se dice y lo que apenas queda entredicho, tocando en su contenido un erotismo que, más que dulce y amargo —según la concepción de Anne Carson en torno a la palabra *eros*—, se vincula con lo siniestro, lo que debió permanecer oculto pero de algún modo fue revelado o, en palabras de Eugenio Trías retomando a Sigmund Freud: “Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito” (*Lo bello y lo siniestro* 42), pero muchas veces radicalizado y en ocasiones afín al concepto de Georges Bataille: “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (21), lo que permea en el *otro*. Mientras que Alicia Genovese, refiriéndose directamente al erotismo en la poeta uruguaya, apunta lo siguiente:

El aspecto más revulsivo de su literatura se halla en los innumerables matices extraños e insistentes que toma el erotismo. Como una constante en la obra de Marosa di Giorgio, el erotismo se muestra dentro del mundo fantástico que la autora ha ido creando desde sus primeros libros y donde lo natural es sobrenatural, donde todo puede metamorfosearse en otra cosa y seguir siendo lo que era (120).

Pareciera, de tal modo, que todo es posible en su obra plagada de exageraciones en torno a lo cotidiano, hasta dar la impresión de que se lee algo fantástico, lleno de hibridaciones y transmutaciones monstruosas, que se muestran, de evocaciones infantiles y convocaciones atávicas, con esencia neobarroca, donde la naturaleza se desborda en los umbrales que hay entre lo exterior y lo interior y, también, entre lo humano, lo divino y lo salvaje, y donde el oxímoron¹² se emplea de manera asidua, haciendo que elementos

¹² Figura retórica que reúne palabras con significados opuestos para llegar a una definición paradójica.

contrarios y contradictorios se vuelvan complementarios, con una significación compleja, pretendiendo una mayor profundidad más allá de un sentido meramente lógico.

No en vano, como escribe Genovese, lo natural en su obra es también sobrenatural. Atendiendo a esto, desde la teoría literaria Tzvetan Todorov apunta que lo sobrenatural implica la aceptación de aquello que puede carecer de una explicación racional, se distancia de términos realistas y, por este motivo, resulta ser algo transgresor: “Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación” (131). Asimismo, Todorov identifica tres funciones de lo sobrenatural en la literatura: “Una función pragmática: lo sobrenatural conmueve, asusta o simplemente mantiene en suspenso al lector. Una función semántica: lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una autodesignación. Por fin, una función sintáctica: lo sobrenatural interviene en el desarrollo del relato” (129). Como en *Los papeles salvajes* lo natural es o puede ser sobrenatural, entonces —tal como se verá en los análisis de sus textos— hay una constante transición en los elementos simbólicos que emplea, pues altera y alterna estas funciones, haciendo —tal como lo entiende Durkheim a lo largo de *Las formas elementales de la vida religiosa* (1968)— que lo sobrenatural se vincule con lo sagrado, esto debido a su carácter simbólico, es decir, que posee un doble sentido, donde lo escrito y lo descrito no sólo tiende a lo personal, sino que tiene también una interpretación colectiva, tal como la autora uruguaya constituye su mundo poético, empleando símbolos que funcionan como modelos originales.

En resumen, di Giorgio hace una relación dialéctica entre lo narrativo y lo poético a partir de un montaje fragmentario, con un ritmo que sigue sus propias leyes, esto bajo el tono que la autora marca en su manera de puntuar y atendiendo al sonido de cada palabra para

elegir la siguiente, con un constructo simbólico que genera una mirada caleidoscópica alrededor de la infancia evocada y convocada continuamente, en un espacio liminar que reúne lo salvaje o lo *otro* con el entorno familiar, recreando una imagen autobiográfica —el Yo poético todo el tiempo presente en la construcción de su propio espacio— y creando acontecimientos desde lo imaginario que van más allá de lo creíble, pero con características míticas, pues para di Giorgio la poesía es, como tal, creación, un lenguaje fundacional. Todo lo anterior, además, con un estilo tan descriptivo como reiterativo en torno a lo sensorial y haciendo asociaciones inesperadas, relacionadas con elementos de la naturaleza y de lo fantástico, tomando referencias religiosas hasta, incluso, de los cuentos de hadas. De esta manera desdibuja los límites entre lo humano, lo natural y lo sobrenatural, así como entre lo cotidiano con distintivos extraordinarios y lo místico que finalmente resulta revelador.

1.4. Aproximación hermenéutica

Por lo anterior he considerado que lo más pertinente es realizar un análisis hermenéutico de los poemas de Marosa di Giorgio, los cuales pueden leerse como constructos simbólicos que invitan a una interpretación profunda, siendo la hermenéutica un método empleado desde la antigüedad que, en principio, tenía el afán de acceder a un conocimiento cualitativo de los textos sagrados¹³, sin quedarse en aspectos literales o superficiales y reparando, primordialmente, en el sentido alegórico y en la analogía.

Con ello no se trata tanto de explicar, sino de aproximarse lo más posible a la comprensión de los textos sin una perspectiva reduccionista, pero también sin caer solamente

¹³ Los cuales se pueden considerar también como textos poéticos, pues fundan y fundamentan lo mítico.

en lo subjetivo. Los análisis hermenéuticos tienen la pretensión, pues, de abocarse en lo más esencial de lo que yace escrito, considerándose más propios para textos connotativos o con un variado constructo figurado, cargado de símbolos. En torno a esto, en la definición que hace Mauricio Beuchot sobre el símbolo, se resalta una dualidad unificada que parte de la misma etimología:

El símbolo (del griego *symbolon*, formado de *syn* y *ballo*: arrojar o yacer conjuntamente dos cosas que embonan entre sí y, por lo mismo, que son parte de una más completa, como una moneda, una medalla, etc.), es el signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones. Así, lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con lo metafórico o alegórico o figurado (146).

Lo simbólico implica la reunión de significado y de significante, de lo invisible pero sugerido, y de lo visible pero que no se muestra de manera arbitraria debido a la relación analógica que se sostiene. Así, reparar en el símbolo se vincula directamente con los fines de la hermenéutica, pues completa y otorga sentido a la obra en la cual se ahonda sin quedarse en lo aparente, dejando de manifiesto, tal como menciona Gadamer: “la significatividad inherente a lo bello del arte, remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal” (*La actualidad de lo bello* 84-85).

De esta manera, si se lee la obra de Marosa di Giorgio con una intencionalidad hermenéutica, con un enfoque especial en las relaciones simbólicas que se establecen y, en este trabajo, puntualizando en la cuestión espacial de sus poemas —donde subyace y se condensa una dialéctica—, se puede acceder a otro tipo de lectura afín a la cosmovisión poética de la autora y su imaginario simbólico.

2. El espacio

Actualmente abundan los estudios en torno a la espacialidad, ya sea el espacio en el que estamos, habitamos y que recorreremos día a día o, también, el espacio que se (re)crea en lo literario y en lo poético. Hay una búsqueda por comprender y ocupar de otras maneras el punto donde se *es*, donde acontece o figura la experiencia y, en este trabajo —refiriéndome al espacio figurado en la poesía—, por concebir cómo las palabras pueden dar lugar ahí donde pareciera no haber nada más que signos. Simbolizan. Representan y se interpretan como otra forma de situarse en el mundo. La palabra poética también se habita, hace espacio a lo(s) que vivimos.

En este capítulo se abordan algunas maneras en las que se puede pensar el espacio a grandes rasgos para, después, pasar a la espacialidad poética que hay en la obra de Marosa di Giorgio, ahondando en cómo el espacio se representa con cualidades míticas y de manera dialéctica, explorando los espacios de transición y las interpretaciones a las que da lugar y pie.

2.1. Representación e interpretación espacial

Pensar en el espacio, darle una dimensión incluso desde el pensamiento, es de algún modo situarse en él, ya sea que esté definido como una extensión que *contiene* o, por otra parte, que sea concebido a partir de la experiencia. Al *ser* estamos involucrados en lo espacial¹⁴. Sin embargo, adentrarse en el concepto, en todo lo que abarca —razonándolo, por ejemplo,

¹⁴ Y, asimismo, en el tiempo. Se puede llevar a cabo un análisis espacial, pero sin aislarlo de la dimensión del tiempo, pues ambos conceptos se complementan y no se puede concebir el uno sin el otro.

desde lo material, lo mental, lo emocional, cultural e histórico—, se vuelve algo mucho más complejo y, por ello, ha sido tema de grandes pensadores a lo largo de la historia, desde diferentes perspectivas según el contexto de la época.

Uno de quienes se adentró en su estudio fue Martin Heidegger, quien en “Construir, habitar, pensar” —texto que se incluye en sus *Conferencias y artículos*— menciona lo siguiente: “el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además el espacio” (137), por lo cual es algo que, desde la filosofía y en términos generales y abstractos, considera inherente al Ser, por más que desde enfoques sociohistóricos el espacio se aborde como una cuestión que ha sido delimitada, escindida en su extensión. Tener en cuenta el espacio que concierne y contiene cualquier aspecto que hay en el mundo —desde múltiples perspectivas— es, también, ahondar en cómo se habita, se transita y se dan las relaciones entre todo lo que ahí se presenta, lo que representa al ser intervenido en su extensión física o material, pero también simbólica.

A diferencia de Heidegger, algunas décadas después Henri Lefebvre estudió el concepto del espacio pensando en términos menos abstractos para aplicar, con practicidad, su análisis más allá de lo ‘ideal’ y más cercano a las cuestiones políticas e ideológicas. El espacio pasa a ser entendido como un producto social: “ya no puede concebirse como pasivo, vacío, como no teniendo más sentido que [...] ser intercambiado, consumido o suprimido” (55-56). No sólo es vivenciar el espacio al *ser*, ‘al estar ahí’, Lefebvre también diversifica el tipo de aproximaciones:

El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) —producción (de la organización

espacial propia de cada sociedad) —creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado). Se trata de una reconstrucción evolutiva, genética (con una génesis) pero de acuerdo a una lógica: la forma general de la simultaneidad. Y esto porque todo dispositivo espacial reposa sobre la yuxtaposición en la inteligencia y sobre el montaje material de elementos a partir de los cuales se produce la simultaneidad... (57)

Lefebvre, además de lo ya citado, hace mención al espacio representacional como un espacio producido, el cual surge desde la experiencia, el marco cognitivo de quien lo escribe y su imaginación activa en un determinado contexto social. De ahí, por ejemplo, la representación del espacio en los textos poéticos, comprendiéndose como lo que es —en su complejidad— el estar y experimentar el mundo, pero llevado al discurso para situar al sujeto poético, darle cualidades espaciales y poner y exponer el lugar por escrito. Retomando a Heidegger, lo anterior se vincula con el verbo *espaciar*: “El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre” (*El arte y el espacio* 21).

Se hace espacio, pues, en la representación textual, pero no sólo para quien escribe, sino también para quien lee, cuestión que, de paso, toca José María Pozuelo Yvancos —desde los estudios pragmáticos en torno a la enunciación lírica— bajo el concepto de *presentez*:

Cuando leemos un poema, sea de la época que sea o por remota que parezca su situación [...], no asistimos a un acto clausurado [...]. El “ahora” de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. Igual valdría decir para los espacios recuperados, que son para la experiencia del lector imágenes de su propio mundo (42).

Al dar lectura a un texto literario y poético se conoce y reconoce el espacio según su manera de representarlo y cómo ahí el sujeto lírico hace presencia, mientras que se atiende a la experimentación que tiene el lector de un espacio material, pero ya condensado, contenido en lo escrito, vinculándose los puntos de percepción entre las palabras y quien lee. Para Mieke Bal, de esa forma el espacio puede ser leído como un marco de acción dentro del texto o, también, “se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo” (103) al subordinar lo que acontece en la obra, siendo un elemento claramente esencial. En cierta medida, lo anterior motiva a que haya diferentes maneras de estudiar la espacialidad en un texto, como por ejemplo el análisis textual que tiende a fijar la atención en la hechura lingüística y los recursos literarios y, por otro lado —más relacionado con la propuesta de esta tesis—, indagar en sus posibles interpretaciones.

2.2. El mundo mítico de *Los papeles salvajes*

El espacio poético puede ser leído más allá de ubicaciones físicas o geográficas, se presenta bajo un constructo estético y su representación es primordialmente simbólica para quien lo escribe y lo describe. No sólo sitúa al sujeto poético en un lugar de acción, sino que también configura una atmósfera desde la subjetividad del poeta. Su naturaleza es más que nada sensible, cargada de experiencias y símbolos. Hace un mundo propio en la palabra.

En la obra poética de Marosa di Giorgio el espacio es, sin duda, uno de los aspectos más relevantes —como en parte ya se ha dicho y tal como más adelante se profundiza en el análisis—. Se caracteriza principalmente por ser el espacio de la infancia, cercano a la naturaleza ‘salvaje’ —el bosque, las montañas— y, de algún modo, a la naturaleza

‘domesticada’ —la chacra, el jardín—, a una distancia inmediata respecto a la casa, el núcleo familiar. Representar un entorno así, en torno a un sujeto poético que vuelve imagen e imagina, que evoca, convoca y ensueña ese espacio que la misma autora denomina como natal, fundacional y siempre presente aún en pasado, es mitificarlo, constituirlo con los elementos fundamentales de la experiencia subjetiva y la recreación simbólica, haciéndolo trascendente.

A lo largo de las entrevistas recopiladas en *El poder del mito* (1991), Joseph Campbell señala que lo mítico es lo trascendental en la ‘experiencia de la vida’, lo que permanece y resulta continuo como una verdad que sitúa al individuo, que le da lugar en el mundo: “el mito me dice dónde estoy” (46). Tiene un carácter vivencial que dota de sentido. Así también lo concibe Gilbert Durand cuando habla del modo en que el hombre mítico experimenta el espacio, lo vive y lo mide en lo cualitativo: “donde actúan las afinidades electivas” (51), por lo cual esta espacialidad se adhiere al individuo como punto céntrico, a la manera en que la persona lo percibe en profundidad, constituyendo un espacio heterogéneo, flexible, afectivo, que adquiere diversas medidas y significados desde la experiencia propia y que, por ello, trasciende en la distancia como extensión y en el tiempo que ya no se vive como una duración lineal, pues de igual forma se fija en la cualidad de lo experimentado y —como también apunta Joseph Campbell (520-521)— va volviéndose una experiencia circular, que continuamente regresa al punto de origen, de sentido.

Para explicar más a detalle la correspondencia que hay entre el espacio mítico con la cuestión afectiva, habría que recurrir a Ernst Cassirer, quien señala que el pensamiento mítico pareciera estar sujeto a la impresión sensible del entorno y, asimismo, a las emociones significativas que trae consigo el espacio, dotándolo de vida, animándolo, generando una

atmósfera con atributos mágicos. Así los entornos llegan a poseer ciertas cualidades de recepción: la casa —por ser hogar y refugio del humano— pasa a ser ‘sentida’ como un lugar seguro, o el bosque —por albergar lo desconocido— se torna peligroso. Determinados espacios adquieren cualidades simbólicas, tal como también lo observa Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, es una realidad más afectiva y animada que objetiva en un sentido científico (63).

Volviendo al espacio poético con cualidades míticas que hay en la obra de Marosa di Giorgio, éste se sitúa en la infancia no tanto como un tiempo, sino como el lugar significativo de la experiencia vivida y aún vivida en la enunciación que, al evocar, convoca, presentifica y crea y recrea un mundo íntimo, con matices autobiográficos y fantásticos, pero también con las características de lo mítico en su representación simbólica, en su manera de enunciarlo y de estructurar la totalidad de su obra. Así lo deja ver cuando en una de sus últimas entrevistas menciona lo siguiente: “El mío es un decir atemporal y casi diría que aespacial, aunque el espacio estaba ahí. Como signo de infinitud, como prueba de que aquí puede pasar todo, que todo es *maravillante*” (*No develarás el misterio* 157). Esta declaración de la poeta causa interés por sus tiempos verbales, la colocación del espacio en su decir, primero en pasado y luego en presente, yendo del *ahí* al *aquí*. Rompe distancias tanto en la temporalidad como en la espacialidad, situándose en presente y en el lugar de lo dicho. Al hacer el espacio poético con la palabra lo torna mítico estableciéndolo en presente, situándolo *aquí* y abriendo las posibilidades de algo *maravillante*, de cualquier acontecimiento en la infinitud con la cual se le concibe.

En *Mito y realidad* (2006), Mircea Eliade también indaga en la tentativa de definir lo mítico, lo que comunica:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos o solamente un fragmento [...]. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que lo hace como realmente es hoy en día (13-14).

Si se lee lo citado en clave con lo ya dicho sobre la poética y la poesía de Marosa di Giorgio y, también, con lo mencionado algunas líneas atrás, se puede leer su obra como una serie de fragmentos donde lo ‘sobrenatural’ —la comunicación establecida con lo que hay más allá, con la parte no visible de lo que forma la realidad y conforma nuestra condición humana, la otra cara del símbolo pensado desde lo sagrado, lo trascendente— es parte de esa realidad que la autora escribe en el espacio mitificado de la infancia, el cual se entiende como tiempo primordial, donde se suceden toda clase de acontecimientos que están vinculados con lo sagrado y, por ende, con lo profano¹⁵.

En concordancia con lo anterior, habría que añadir que esta noción de lo liminal como espacio de tránsito también constituye, en la obra de Marosa di Giorgio, un mundo féerico, donde seres elementales y fuerzas de la naturaleza —hadas, ángeles, diablos, ninfas, entre otros seres que dan aliento, que dotan de vida el espacio— confluyen entre lo que es familiar

¹⁵ En el capítulo tres se profundiza más sobre estos dos conceptos también en relación con lo espacial.

—seres humanos, animales y vegetales— y lo vuelven extraño, encantado, para devolver una imagen que resulta fascinante y terrible al mismo tiempo.

Para hablar del mundo féerico, es decir, de lo perteneciente o relativo a las hadas, habría antes que abordar, entonces, nociones en torno a los cuentos de hadas de donde parte este concepto y que es una influencia evidente en la poética de di Giorgio. Por ejemplo, Max Lüthi apunta lo siguiente sobre lo que es un cuento de hadas: “Un mundo abstracto, lleno de gente, objetos e incidentes discretos e intercambiables, todos ellos aislados y, no obstante, interconectados, en una especie de red de significado bidimensional. Todo parece ocurrir por azar... y esto tiene el extraño efecto de hacerlo aparecer como si nada ocurriera por azar, sino que todo estuviera predestinado” (Tatar, *Hermanos Grimm. Edición anotada*, xxiii). Una definición que, en esencia, se vincula bastante con las relaciones y revelaciones constantes que generan experiencias significativas en los poemas de di Giorgio. Por otra parte, también sobre los cuentos de hadas pero más detallado, Jack Zipes los define y les da una gran relevancia sociohistórica —y asociada a los mitos— al mencionar lo siguiente:

[...] una vez que una plétora de cuentos comenzó a circular por las sociedades de todo el mundo, llevó en sí la simiente de los cuentos de hadas, que, irónicamente, eran cuentos *sin* hadas en un principio, formados a partir de la metáfora y la metamorfosis y por la tendencia humana a comunicar experiencias relevantes. Estos cuentos primitivos les dieron a los seres humanos la posibilidad de inventar y reinventar sus vidas; crear y recrear dioses, poderes divinos, hadas, demonios, parcas, monstruos, brujas y otros personajes y fuerzas sobrenaturales (27).

Así, como cabe esperarse, los cuentos de hadas tienen sus raíces en la tradición oral, en el folclor, en los orígenes de cada lugar y cultura, cuando a lo que había y sucedía alrededor se le percibía una fuerza detrás, viva, animada y que ahora parece más vinculada a la imaginación, así como a la visión del mundo que se tiene en la niñez.

Por ello, a lo largo del prólogo de la recopilación de *Cuentos de hadas victorianos*, Jonathan Cott expresa que para leer los cuentos de hadas se requiere tener una mirada infantil, relacionándolos, obviamente, con la infancia, pero también con los estados de ensueño y de éxtasis, los cuales otorgan otra perspectiva del espacio y del mundo en sí, tal como lo hace Marosa di Giorgio al escribir, generalmente, situándose en la infancia y narrando de manera poética una serie de acontecimientos que son como ensoñaciones que conciernen a la naturaleza, pletóricas de secretos abriéndose a lo consciente.

Esto también da pie a referir los cuentos de hadas donde las brujas son personajes centrales, nada ajenas a los secretos de la naturaleza y de la mente humana, tal como lo refiere Susana Castellanos De Zubiría: “En el principio, como herederas de las diosas, aparecen las hechiceras o sabias, que se transformarán eventualmente en las brujas, quienes tienen un conocimiento medicinal de las plantas, y son curanderas, parteras, adivinas y médiums. Además, se les atribuirá la capacidad de volar o transformarse en pájaros” (21). Esta capacidad de la bruja la tiene di Giorgio en su mundo poético tan propio —donde tiene ese conocimiento de las plantas y donde, incluso, también hay textos en los cuales habla del vuelo y varias cualidades asociadas a las brujas—, pero con un bien fundamentado valor simbólico, donde el nacimiento de una flor puede volverse una hipérbole, las frutas revelan secretos de carácter divino, los animales hablan o actúan de formas inesperadas y la naturaleza se anima:

lo que hay en su mundo tiene aliento, el espacio es percibido como un entorno lleno de vida por mediación poética.

De este modo, si entonces lo profano es el espacio homogéneo de lo cotidiano y lo sagrado se concibe como el espacio heterogéneo de lo trascendente, el mundo féerico podría entenderse como ese límite entre ambos, la frontera encantada que permite el pasaje entre los dos órdenes al transfigurar la percepción de lo cotidiano y generando experiencias que pueden parecer mágicas, pero que en la dimensión simbólica de la poesía resultan reveladoras.

2.3. La dialéctica del espacio

Así como pueden pensarse dos modos de ‘ser en el mundo’ —retomando a Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*—, también se puede hablar de dos maneras de *estar* y de concebir el espacio, las cuales se establecen —sobre todo en pueblos primitivos, pero que aún se encuentran hasta cierto punto presentes— con un afán de ordenamiento a partir de aspectos cualitativos del entorno. Según C. R. Hallpike: “En las sociedades primitivas los conceptos dominantes son: dentro/fuera, centro/periferia, izquierda/derecha, alto/bajo, cerrado/abierto, orden simétrico/orden asimétrico, y límite” (269). Asimismo, para Ernst Cassirer la percepción mítica del espacio es un situar constante lo interior y lo exterior, aunque no por ello lo interior se contrapone a lo exterior y viceversa: “ambas se reflejan recíprocamente, revelando su propio contenido en este recíproco reflejo” (91).

Históricamente se ha dado así entre la relación del humano con lo que *hay*, con lo que existe como un modo de orientarse y residir en el mundo. En *Existencia, espacio y arquitectura*, Christian Norberg-Schulz lo señala de la siguiente manera:

La mayor parte de las acciones del hombre encierran un aspecto “espacial”, en el sentido de que los objetos orientadores están distribuidos según relaciones tales como “interior” y “exterior”; “lejos” y “cerca”; “separado” y “unido”, y “continuo” y “discontinuo”. El espacio, por consiguiente, no es una categoría particular de orientación, sino un aspecto de una orientación cualquiera (9).

De ese modo se marca la diferencia entre ‘lugar’ y ‘espacio’, siendo el lugar una parte mejor definida por sus límites: “es experimentado como un ‘interior’, en contraste con el ‘exterior’ que lo rodea” (Norberg-Schulz 23). El lugar se entiende, pues, como el centro del humano o la zona espacial que de alguna manera ya está determinada como tal, donde se toma posición y que, a pesar de que se establezcan ciertos límites, al haber muchos lugares en otras áreas espaciales se mantiene una interacción, una influencia y conexión entre el aquí y el allá como puntos de orientación. Por ejemplo, si un interior es abierto podrá ser leído, entonces, de otra forma al diluirse sus límites en relación con lo exterior. Las fronteras se vuelven flexibles, tal como se verá en la obra de di Giorgio, principalmente con un enfoque entre lo que es la casa y la naturaleza, el afuera y el adentro, pero que también incluye las nociones del tiempo.

Estas oposiciones binarias —como las nombra Yi-Fu Tuan en lo relacionado al espacio (*Topofilia* 31)— se encuentran y tienen relevancia en *Los papeles salvajes*, sobre todo por cómo se transgreden y, además, porque el jardín y la chacra —espacios intermedios

que median entre lo exterior y lo interior— se vuelven el lugar donde se sitúa continuamente el sujeto poético y se da una serie de acontecimientos. Por lo mismo, Roberto Echavarren apunta que el tipo de experiencia que narra di Giorgio es “una experiencia liminar” (1992), que está en los bordes hasta volverlos imprecisos, cambiantes. De esta manera los umbrales, lo que está “entre”, se vuelve su poética, la cual también puede ser entrevista desde la perspectiva espacial.

2.3.1. Lo interior y lo exterior

Con vista hacia el análisis de los textos poéticos de Marosa di Giorgio y, además, pensando en las maneras en las que se vincula lo interior y lo exterior en cuanto a la construcción del espacio, es importante mencionar que esta relación se da de diferentes formas —a veces, incluso, alterándose y alterando en un mismo texto—, ya sea que algo del mundo externo irrumpa en la casa o en el interior, que el espacio doméstico se extienda hacia lo ‘salvaje’ o desconocido o, también, que desde un afuera diferente —a veces desde otra espacio-temporalidad— la poeta se sitúe en un punto intermedio, cercano y distante al mismo tiempo de su casa de origen, la de su infancia. De cualquier modo, como se va a constatar, es evidente que la espacialidad en la obra de Marosa di Giorgio se construye de manera dialéctica, siendo permeable en su constructo de oposiciones binarias y dando un lugar al espacio de transición.

43

Los leones rondaban la casa.

Los leones siempre rondaron.

Siempre se dijo que los leones rondaron siempre.

Parecían salir de los paraísos y el rosal.

Los leones eran sucios y dorados.

Ellos eran muy bellos.

Los ojos como perlas. Y un broche brillante en el pecho entre aquel pelo áureo.

Los leones entraron a la casa.

Corrimos a esconder los floreros de sal, de azúcar, el cometa Halley, las queridísimas sábanas nevadas, la colección de estampillas. Y a traer los sudarios.

Los leones eran al mismo tiempo, presentes e invisibles, al mismo tiempo, visibles e invisibles.

Se oía el rumor de la leche que robaban, el clamor de la miel y la carne que cortaban.

Llevaron hacia afuera a la abuela oscura, la que tenía una guía de rositas alrededor del corazón.

Y la comieron fríamente. Como en un simulacro.

Y, —¡como si hubiese sido un simulacro!— ella tornó a la casa y dijo: —Los leones rondaron siempre. Están delante de los paraísos y el rosal. Dijo: —Los leones ya están acá (*Los papeles salvajes* 417-418).

Como puede leerse, la casa y su entorno inmediato se representan como escenarios permeables. Los leones, animales simbólicos que encarnan tanto lo amenazante como lo

adorado¹⁶, tensionan la relación que hay entre lo interior y lo exterior. En las tres primeras líneas hay una afirmación rítmica y reiterativa, una repetición que construye una temporalidad circular, de una continuidad inmutable que corresponde a la representación de los leones en la alquimia como elemento fijo (Cirlot 271). Así, el espacio se convierte en un escenario dado a la repetición, donde lo salvaje ronda perpetuamente al salir de los paraísos y el rosal, ese espacio de transición entre lo doméstico y la naturaleza entendida como lo otro, lo desconocido, pero circundante.

Los leones, sucios y dorados —una doble adjetivación que los hace tanto profanos como sagrados—, “entraron a la casa” después de haber estado en los límites, rondando en un afuera que rodea y acecha. Con su entrada se desmantela la separación entre el hogar — como lugar seguro y conocido— y la naturaleza salvaje. Esta invasión genera una respuesta: esconden una serie de cosas que parecen no tener sentido, aunque pueden leerse en clave simbólica, teniendo una relación con la conservación y el tiempo; hasta que van por los sudarios, los cuales traen consigo una carga fúnebre ante la amenaza. La paradoja que sigue, donde los leones son al mismo tiempo presentes e invisibles, visibles e invisibles, refuerza la idea de que no pueden ser leídos únicamente como entidades físicas, sino a profundidad, simbólicas. Al entrar al espacio cerrado, a la casa como representación del refugio, sustraen elementos vitales, alimentos como la leche, la miel y la carne, aquello que da vida y conserva¹⁷.

¹⁶ En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant se apunta que el león es símbolo de poder y soberanía, asociado al sol y al oro, a “la fuerza penetrante de la luz y el verbo”, a lo sagrado (1284-1285).

¹⁷ En esa línea se puede leer el texto como un poema dramático, que se intensifica empezando por “el rumor de la leche” y, luego, “el clamor de la miel”, utilizando la prosopopeya para generar extrañeza y una mayor intensidad poética.

Enseguida, los leones se llevan hacia afuera a “la abuela oscura”. ¿Por qué oscura? Podría ser la oscuridad como misterio y complementariedad de los leones relacionados con la luz, reforzando esta cuestión al llevarla hacia afuera, lo desconocido, para ser devorada “como en un simulacro”. El acto de devorar a la abuela introduce un elemento mítico, un sacrificio que tiene la lógica de lo ritual, lo cual se comprende por medio del simulacro. Además, como apunta Juan Eduardo Cirlot al hablar de las representaciones del león en su *Diccionario de símbolos*: “La devoración también es simbólica del tiempo” (271). Sin embargo, la abuela regresa a la casa, reafirmando el simulacro, pero no constatándolo, aún como algo real, lo cual acentúa su posible carácter de rito. Asimismo, de estar en el interior, la llevan al exterior y enseguida vuelve con el conocimiento en torno a los leones, diluyendo las fronteras a pesar de que éstas se encuentran ahí, ya débilmente delineadas porque hay una casa y un espacio abierto donde los leones siempre rondan, “acá”, que no es un aquí como tal, sino parte del espacio de transición, “delante de los paraísos y el rosal”, lugar idílico pero salvaje, donde subyace la amenaza, entre lo familiar y lo desconocido.

Lo que se describe y acontece en la obra poética de di Giorgio generalmente se presenta así, de manera ambigua, ya sea en la cuestión de géneros literarios, en los seres que se recrean en sus textos y en su espacio-temporalidad, haciendo también que los límites entre lo doméstico y lo salvaje, lo real y lo fantástico, se desdibujen. Enseguida se lee otro ejemplo, pero ahora analizando cómo se parte del interior al exterior, representando un espacio de transición.

Dejo la casa donde camas y roperos están sembrados, tienen raíces; sus patas echan hojas, rosas. Los familiares, en la cocina, hablan, hacen larguísimos comentarios.

Cruzo el jardín y los jardines que están más allá del jardín.

Veo árboles al azar. Y zapallos, chatos y dorados. Me siento sobre uno. Desde las tres de la tarde, hay estrellas, y, ahora, que va a caer la tarde, el cielo se torna deslumbrador; los caballos dejan de beber y miran con un poco de asombro a esas diademas. Continúo, las flores son clavelinas, celedonias, clavelinas, y su perfume a miel, a azúcar, a clavel.

A ratos, un golpe de viento sacude los jardines.

Y caen algunas estrellas blancas y menudas como arroz; tiendo la mano y devoro, y prosigo; sin prisa, de prisa; sin rumbo; a veces, me detengo y retrocedo; pero, es inútil, porque las flores se cierran para siempre, tras de mí
(Los papeles salvajes 285-286).

En el poema se aprecia cómo la casa, desde el inicio, tiene características de la naturaleza, con las camas y los roperos formando parte de una naturaleza condensada en el espacio interior. Lo doméstico es una extensión de lo vegetal, de lo que crece y se transforma, de lo que forma otro tipo de vida. Sin embargo, en tiempo presente se deja la casa hasta cruzar “el jardín y los jardines que están más allá del jardín”. El afuera se lee, así, como una progresión en lo que media entre la casa y lo que hay más allá, se expande el espacio de transición a través de los jardines, lugar intermedio que no distancia del todo lo que es el hogar y la naturaleza.

El siguiente párrafo es interesante leído de manera literal y simbólica, aludiendo al tiempo a través de los zapallos chatos y dorados¹⁸ y, también, la hora en relación con el cielo y las estrellas, los caballos que simbolizan una transición (Chevalier y Gheerbrant 414) al igual que la caída de la tarde, así como la descripción del perfume de las flores, lo que permanece en esencia, un tiempo como una simultaneidad de instantes que son imágenes dotadas de sensorialidad, las cuales permanecen por tener “perfume a miel, a azúcar, a clavel”. Así las clavelinas mencionadas dos veces podrían leerse como aquello que se repite, más allá de su mera enumeración, que rompe con lo lineal. Sin embargo, que “a ratos, un golpe de viento” sacuda los jardines, termina con el carácter estable de esa espacio-temporalidad que posee cualidades míticas. Genera movimiento y caída, lo cual lleva a que se devoren estrellas como si fueran arroz, es decir, ingiere lo celestial en tierra. Lo que en principio parecía ser un espacio abierto, termina clausurando en su ambigüedad, desorienta y hace perder el rumbo, mientras “las flores se cierran para siempre”, como si la voz poética quedara atrapada en un espacio y tiempo sin vuelta atrás y, asimismo, en los límites que sitúan en el *entre* que, finalmente, está en ninguna parte.

De esta manera, la relación entre interior y exterior se diluye en lo fronterizo, siendo su espacialidad no sólo un contexto o un punto de ubicación, sino una transformación en sí que, en el caso del texto anterior, se lee desde el afuera como extrañamiento, cuestión que aborda Maurice Blanchot mencionando que “el extrañamiento no sólo es la pérdida del país,

¹⁸ Por zapallo entiéndase la calabaza, la cual en cuentos de hadas es empleada como vehículo que transita entre lo real y lo mágico, así como entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, por ello su empleo en festividades fúnebres de diferentes culturas a lo largo de la Historia, siendo un símbolo de lo cíclico y de la regeneración, de acceso a lo que hay más allá de la noción continua del tiempo (Chevalier y Gheerbrant 459). Además de que representa, según los estudios de Mircea Eliade, “el cosmos en miniatura [...]. El tema del Universo en forma de calabaza es de una indiscutible antigüedad” (*Herreros y alquimistas* 55). El que los zapallos sean “chatos y dorados” puede interpretarse como aquello que reúne lo terrenal y lo sagrado.

sino una manera auténtica de recibir, de habitar sin hábito”, dándose así “una nueva relación con el *Afuera*” (*El diálogo inconcluso* 482), un espacio sin punto fijo, sin lugar.

Las muñecas y nosotras éramos iguales. Volados celestes y amarillos. Manos muy blancas, ojos muy claros, porcelana radiante. Sabíamos caminar, llorar, decir Papá y Mamá. Las visitas, por las muñecas, clamaban: Parecen niñas. Y por nosotras: Parecen muñecas.

Voló el tiempo. El bosque de acacias en que vivíamos, se mató, se taló. Huyeron al trote, al galope, lobizones, caballos, jabalíes, las gallinas de dos colores, que daban la hora al anochecer. Con asombro vimos que las muñecas seguían iguales. Y nosotras quedamos altas como mamá.

Así, ellas no se casaron nunca. Y yo, hay días en que me pongo el viejo vestido de oro, esperando lo que no vendrá (*Los papeles salvajes* 334).

En este texto se puede leer la extrañeza en el umbral difuso que hay entre cierta cercanía afectiva, así como una distancia pronunciada respecto al espacio de la infancia. Al inicio se trata de un espacio doméstico donde el tiempo se fija en la comparación entre las muñecas y las niñas. Sin embargo, cuando ‘vuela’ el tiempo, pareciera que esa clase de espacio interior se transgrede por lo que acontece en el exterior. Muere el bosque, huyen los animales y la poeta queda en un afuera cercano, pero distante, en otra espacio-temporalidad exterior, entre los restos de lo que fue y lo que aún se recuerda y espera, entre ser niña y ser adulta. Mientras la infancia pierde lugar en su cuerpo y a su alrededor, las muñecas —como emblemas del pasado— conservan su forma, se vuelven íconos, testigos inmutables del paso de los años. Se genera un desfase que sitúa a la poeta en un punto de transición: vive en un

presente donde su lugar en la niñez parece ya perdido y, no obstante, continúa esperando aquel tiempo fijo, “lo que no vendrá”. Lo anterior, a pesar de que “hay días” en que aún se viste con “el viejo vestido de oro” como un atuendo y una práctica ritual, pues implica la intención de restituir la infancia por ese acto de usar el vestido —a pesar de estar alta “como mamá”— y, a su vez, por tratarse de un vestido de oro, elemento que trasciende lo terrenal y lo perecedero.

En resumen, la relación entre el espacio interior y el espacio exterior en la obra poética de Marosa di Giorgio no establece límites precisos y cerrados, más bien se ahonda en los umbrales, zonas de pasaje donde la niña y la poeta continuamente se sitúan.

2.3.2. El jardín y la chacra

Al hablar del espacio de transición es inevitable dedicar un apartado al jardín y a la chacra, escenarios significativos que como ya se ha visto y como se continuará observando en los análisis posteriores, son una parte central en la poesía de Marosa di Giorgio y en esta tesis. Es importante reiterar que no únicamente se representan a manera de escenarios, sino que se leen con su valor simbólico al ser espacios fundacionales, sagrados y ambiguos, pues ahí de manera simultánea converge lo interior y lo exterior, se diluyen los límites, sucediendo diferentes tipos de transiciones, transfiguraciones y ahí —como expresaría la poeta uruguaya en *No develarás el misterio*— “lo natural es sobrenatural” (52).

En principio, referir un jardín y una chacra de manera diferenciada puede ocasionar cuestionamientos por ser un tanto afines. El concepto actual de jardín se relaciona más con un espacio de recreación, de refugio contemplativo, generador de experiencias sensibles,

dando relevancia a sus propiedades estéticas, ornamentales, y que a pesar de ser un espacio usualmente abierto no deja de estar más apegado a lo doméstico. Mientras que la chacra se define como un territorio amplio, el cual está consignado al cultivo y a la producción con fines alimentarios, pues tal término se asocia con la idea de ‘granja’, ubicada en zonas rurales y asociada, a su vez, con la horticultura y los terrenos agrícolas¹⁹. No obstante, hay una relación cercana entre el concepto del jardín y el de chacra si acaso a ésta se le concibe como un huerto, palabra que procede del latín *hortus*, la cual significa ‘recinto cercado’. Al respecto, Santiago Beruete apunta que “con la palabra ‘hortus’ los romanos designaban el terreno dedicado al cultivo de las frutas y hortalizas destinadas al consumo diario, mientras que con el plural de la misma palabra se aludía al jardín de recreo y ocio” (29-30). O como también menciona Gilles Clément en *Una breve historia del jardín*:

El primer jardín es alimentario. El huerto es el primer jardín. Es atemporal, pues no sólo funda la historia de los jardines, sino que la atraviesa y la marca profundamente en todos sus períodos.

El primer jardín es un cercado. Conviene proteger el bienpreciado del jardín: las hortalizas, las frutas; luego las flores, los animales, el arte de vivir... todo aquello que, a lo largo del tiempo, se presentará siempre como lo “mejor”. Es el modo de interpretar lo mejor lo que, en función de los modelos de civilización, determinará el estilo de los jardines. La noción de “mejor”, de

¹⁹ La palabra chacra —como lo indica el *Diccionario del Español del Uruguay*— proviene del quechua —*chakra*—, se traduce como “tierra de labor” y se considera un “establecimiento rural dedicado a la plantación extensiva de algunos cultivos”, también un “terreno dedicado a la agricultura” y, además, “vivienda de recreo con terreno extenso, ubicada en las cercanías de un poblado” (175). Este término se emplea principalmente en algunos países de Sudamérica: Uruguay, Argentina, Paraguay, Chile, Perú, Ecuador, Bolivia y algunas partes de Colombia.

bienpreciado, no deja de evolucionar. La escenografía destinada a valorar lo mejor se adapta al cambio de los fundamentos del jardín, pero el principio del jardín permanece constante: acercarse lo más posible al paraíso (12).

De esta forma a través de la historia ha ido cambiando el concepto de jardín que, inicialmente, estaba más vinculado al espacio dispuesto para el cultivo de alimentos, tal como sucede con la chacra. De cualquier manera, ambos tipos de espacio están ligados a la naturaleza intervenida por el ser humano, volviéndoles espacios de transición que hacen colindar lo interior y lo exterior y, además, yendo específicamente a los textos de Marosa di Giorgio, se les lee como un lugar de origen, donde todo nace y se transforma, espacios fundacionales relacionados con un paraíso terrenal, hasta cierto punto privado, pero sin dejar de ser un entorno donde se transgrede y llega y habita lo salvaje, sobre todo cuando sus límites se abren y se exponen ante el mundo circundante.

En la poética de la escritora uruguaya, el jardín y la chacra hacen alusión a su niñez en Salto, en la finca familiar, son espacios de transición donde el tiempo se fija a través del lenguaje poético hasta volver a la infancia y devolverla de forma transfigurada, al ser centros de conexión donde hay acontecimientos y revelaciones. Ambos —como lugares intermedios entre la casa y el afuera— se tornan míticos, ensanchándose a través del tiempo y del lenguaje, siendo terreno para la creación, pues como apunta Yi-Fu Tuan: “El jardín es un tipo de lugar sagrado [...]. Todo esfuerzo por definir el espacio es una tentativa de crear orden a partir del desorden: es un acto que comparte la trascendencia de la acción primordial de la creación, y de ahí procede su carácter sagrado” (*Topofilia* 199). Así también la chacra, tierra de cultivo y espacio de profundo significado emocional de la autora.

Aquella chacra, que perdimos por una hipoteca, recuperé todo brillantada y confitada. Está plena de huesos y de almas, se le caen dalias y confites. No me imaginé, al decirle adiós desde un montículo, que ella me iba a seguir.

Por todos lados encuentro su manto estrellado como el de la Virgen (*Los papeles salvajes* 544).

En este breve poema de di Giorgio la chacra se expande en el tiempo y en el espacio, a pesar de que en la primera línea haya un sentido realista, mencionando la pérdida de este terreno “por una hipoteca”. Pronto, no obstante, se habla de la recuperación de ese espacio con dos cualidades peculiares: la chacra está “todo brillantada y confitada”. Llama la atención el “todo” puesto así, quizás por una cuestión rítmica por las sílabas de los siguientes dos adjetivos y, enseguida, lo que podría significar que esté “brillantada y confitada”, es decir, transformada, que emite una luz, una claridad después de haberla perdido. Y en cuanto a lo “confitada”, hay un doble significado, pues según el Diccionario de la Lengua Española este adjetivo alude a la esperanza, pero también confitada es estar endulzada, suavizada o ser cocinada de manera lenta, por lo cual tiene atributos sinestésicos al incluir en sí diferentes sentidos: la chacra se percibe, aún es una experiencia, se vive porque “está plena de huesos y de almas”: su descripción asociada a lo fúnebre la dota de vida. Y es una vida activa porque “se le caen dalias y confites”. Esa caída otorga una idea de continuidad, mientras que las dalias —al ser flores relacionadas con lo mortuario— refuerzan lo anterior y lo que sugieren los confites, la cuestión sensorial que todavía desborda la chacra no desde la nostalgia, sino de algún modo aún presente.

Lo que viene a continuación es una constante en di Giorgio: el espacio en movimiento²⁰, el cual la sigue. Esto se atestigua desde el lenguaje poético como medio de convocación. Y en cuanto al cierre del poema, la última imagen reconoce a la chacra como un espacio sagrado. Si a una chacra usualmente se le relaciona con las labores en la tierra, el que la poeta hable de “su manto estrellado” le otorga una altura simbólica, la vuelve parte de la tierra y del cielo, tal como la figura de la Virgen cuyo manto protege y envuelve al mundo, en este caso sería la chacra en relación con la poeta. Por tanto, la chacra no es simplemente un lugar geográfico, sino afectivo, espiritual y con atributos míticos. Así también el jardín, un espacio mágico donde todo es posible, tal como se observa en el siguiente texto de *Los papeles salvajes*:

1

Fui desde mi casa, a la casa de los abuelos, desde la chacra de mis padres a la chacra de los abuelos. Era una tarde gris, pero, suave, alegre. Como lo hacían las niñas de entonces, me disfracé para pasar desapercibida, me puse mi máscara de conejo, y así anduve entre los viejos peones y los nuevos peones, saltando cruce el prado y llegué a la antigua casa. Recorrí las habitaciones. Todos estaban felices. Era el cumpleaños de alguien. Por los cuatro lados habían puesto jarritas de almíbar y postales. En medio de la mesa, una exquisita ave, un muerto delicioso, rodeado de lucecillas. El abuelo que siempre estaba serio, esta vez sonreía y se reía; y antes de que bajase la tarde, me dijo que fuera con él al jardín, y que iba a mostrarme algo. Ya allá arrojó al aire una moneda; yo la vi rebrillar, al caer se volvió un caramelo, del que,

²⁰ Cuestión que en el tercer capítulo de esta tesis se aborda con mayor detalle.

enseguida, salió una vara larga y florida como un gladiolo, a cuya sombra yo me erguí, y que creció aún más, después, y duró por varias semanas.

Yo soy de aquel tiempo,

los años dulces de la Magia (161).

En este poema se muestra muy bien cómo el espacio doméstico y afectivo se entrelaza con lo mágico de carácter poético, haciendo que lo cotidiano cause asombro y que la infancia se vuelva mito en el lugar de origen, ahí donde el jardín —como un umbral— da paso a lo extraordinario.

Al empezar hay un desplazamiento entre dos espacios familiares, desde una chacra hasta otra, lo cual también se lee como un desplazamiento en el tiempo, ya que va de la chacra de los padres hacia la chacra de los abuelos. Para el traslado se disfraza y emplea una máscara de conejo, como si fuera un rito de paso, de protección²¹. Ya en la casa de los abuelos continúa lo ritual: hay una celebración en un espacio que conserva y condensa al tiempo, esto en el aspecto simbólico de las jarritas de almíbar y las postales “por los cuatro lados”, como si tales elementos relacionados con la conservación y la ubicación encerraran lo temporal en ese espacio expandido. Entonces hay un sacrificio ceremonial: “En medio de la mesa, una exquisita ave, un muerto delicioso, rodeado de lucecillas”. En la obra de di Giorgio el alimento suele ser un nexo entre la vida y la muerte, consagrando la comida como una

²¹ “Las máscaras a veces se revisten de una potencia mágica: protegen a aquellos que las llevan contra los malhechores y los brujos” (Chevalier y Gheerbrant 1403). Al ser una máscara específicamente de conejo, se puede interpretar con la apertura a un conocimiento profundo, pues el conejo en diversas culturas representa la conexión entre la tierra y la luna, “intermediarios entre este mundo y las realidades trascendentes del otro” (Chevalier y Gheerbrant 1303), además de caracterizarse por su sigilo, siendo símbolo de buena suerte.

cuestión ritual, transformando una práctica vital en algo trascendente, como si la mesa fuera el altar donde se lleva a cabo una sacra celebración.

Enseguida se habla del abuelo —comportándose contrario a como “siempre estaba”, lo cual hace más particular ese momento—, quien la guía para mostrarle “algo”. Para ello, no hay mejor lugar que el jardín, espacio de transición entre el interior y el exterior, sí, pero también de manera simbólica vinculando lo conocido con lo desconocido, lo ordinario con lo extraordinario, así como lo terrenal con lo sagrado: “donde lo divino se nos revela con una fuerza irracional, inconsciente” (Beruete 24).

El siguiente pasaje es el núcleo del poema: la moneda —que se arroja y que tiene dos caras como las tiene el símbolo, dos posibilidades, dos potencias significativas en sí— se convierte en caramelo y, de ahí, en “una vara larga y florida como un gladiolo”. Sucede una metamorfosis: de lo económico a lo dulce, de lo dulce a lo vegetal, como una alquimia que condensa el poder poético de la infancia y el asombro. La comparación con el gladiolo lleva a pensar en lo que esta flor representa desde su nombre: *gladio* es espada en latín, de ahí, por ejemplo, proviene la palabra *gladiador*, por lo cual es una flor relacionada con lo ceremonial que indica fuerza y protección, “a cuya sombra” la poeta se yergue, se resguarda y crece. Este detalle le otorga al acto poético una mayor densidad temporal, lo vivido que resulta significativo marca un tiempo sagrado en medio del tiempo profano. Y por último el texto —que hasta el momento estaba dispuesto en prosa poética— se rompe en dos versos para resaltar lo dicho, dotarle de intensidad. Es un cierre declarativo donde la poeta se asume parte de otro tiempo, no de un pasado nostálgico, sino de uno que se ancla a la dimensión poética. La palabra “Magia”, escrita así, con mayúscula, no remite a lo ilusorio, más bien a una

cosmovisión poética que es otra forma de asir y relacionar el mundo —interior y exterior— con la palabra²².

En resumen, en este poema el jardín se muestra como el centro mágico de la infancia. No es un sitio perdido en otro tiempo, sino un espacio activo de transfiguración, donde el lenguaje alcanza su plenitud simbólica. No en vano este texto es el primero de su libro titulado *Está en llamas el jardín natal* (1971): el origen que es el jardín se lee como un lugar siempre presente, verdadero en su sentido poético, tal como también puede apreciarse en el siguiente poema:

Y vamos a examinar a los jardines. Mata por mata, hoja a hoja. dondiego de la noche flores mágicas, azules y chiquitas. El alhelí celeste carmesí, los claveles de miel y de papeles, cada una de sus vueltas, cuánta agua tomaron, la rosa que en el ruedo de terciopelo lleva inscrito el nombre de mamá, benjuí y perejil. Debajo del orégano surge el conejito de pana granate que los Reyes pusieron a mi hermana; era un juguete. Ahora, está vivo no sé cómo, dice: Yo soy tu sobrinito. La retama amarilla, estrellada, y las estrellas, floridas; cae un pliego, rueda por las ramas y se va al suelo, leo:

No investigues,

²² La magia es, como menciona Eduardo A. Azcuay: “la forma más temprana de creencia en energías espirituales y precede al animismo en el desarrollo de la religión” (65). No era una manera de explicar el mundo, sino de vivirlo y creer en su misterio. En “Esbozo de una teoría de la magia”(46), Marcel Mauss apunta tres rasgos distintivos que de algún modo se encuentran en la magia: suele haber un mago con capacidades que los demás reconocen y asumen como míticas, acontecen representaciones concebidas como mágicas y éstas se dan por medios rituales. Así en el texto de di Giorgio el abuelo sería el mago, mientras que la representación mágica sucede casi al final del texto, después de que a lo largo del poema se han dispuesto elementos de carácter ritual. Al sentirse parte de “los dulces años de la Magia” que, no obstante, pertenecen a otro tiempo, la poeta asume el rol de revivir esa magia de aquellos años por medio del lenguaje, haciendo que las palabras signifiquen y representen los pasos que conducen no sólo al pensamiento, sino más bien al acto mágico.

no preguntes, no insistas.

Dice: cuenta lo que viste.

Apúntalo en las ramas (*Los papeles salvajes* 533-534).

Aquí Marosa di Giorgio configura “a los jardines” como un espacio de revelación, donde la naturaleza y la infancia permanece animada, transformada y activa en la escritura que da vida al entorno. Cada planta que se nombra genera una percepción poética y, al mismo tiempo, se lee una historia afectiva donde la experiencia es el presente ante el jardín como lugar de creación, de recreación poética y, también, de vivencia, pues como menciona Yi-Fu Tuan: “El jardín está ideado para involucrar y englobar al visitante que, a medida que avanza por un sendero serpenteante, se ve sometido a un constante cambio de escenas” (*Topofilia* 189). En el jardín el asombro prevalece y, más que una explicación, invita a un testimonio sensorial, poético, que en este poema existe y se descubre en un espacio ya no sólo dispuesto de manera horizontal, también verticalmente: del suelo a las ramas, a las estrellas.

2.3.3. Entre la tierra y el cielo

Retomando lo último del texto anteriormente analizado, en la obra de Marosa di Giorgio hay más ejemplos con altura, cuyas lecturas pueden ofrecer un análisis del espacio de transición también leído en vertical, pues hay tanto ascensos como caídas, representaciones telúricas y estelares y, además, como también apunta Roberto Echavarren: “Una de las aventuras eufóricas, en Marosa, es la del vuelo. Es una posibilidad *olvidada* que resurge. La posibilidad de vuelo es una convicción infantil descartada por el adulto” (1992), la cual causa extrañamiento por parecer más una ilusión fantástica, una alucinación.

No obstante, si se habla de un espacio con cualidades míticas, resulta comprensible que sea una constante la exploración y representación vertical de su mundo poético por los valores simbólicos que genera, a veces situándose a sí misma entre la tierra y el cielo y, en otras ocasiones, algo natural que se hunde o crece hasta tornarse sobrenatural.

Apareció una flor en el agua. De un rosa incendiario, deslumbrador. Redonda u oval, según el instante. Sin raíces sobre una hoja negra. La descubrió un niño que gritaba que había algo raro por el lago, y la madre lo golpeó suavemente, diciendo que sólo era una flor. Después, notó que parecía de brujería.

Me desnudé y nadé, yo que no sé nadar; volé, que nunca pude volar. Pero entre la flor y yo, siempre hubo una distancia; por más que se extendieron mis dedos, no podían alcanzarle.

Corrió gran parte del día; ya había un tumulto en la aldea.

Y la flor se izó, casi rozándonos los ojos, subía con todo el plumaje en llamas. Los niños, entonces, creyeron que era una cometa. Los mayores, entonces, creyeron que era un cometa.

Más arriba, semejó la luna, y más arriba, una estrella, y se perdió en la nada.

Pasan años, y proseguimos explorando minuciosamente, inútilmente, el lago, el aire, y la nada (*Los papeles salvajes* 428-429).

Tal como se lee, este texto poético se construye a partir de una imagen central: una flor que aparece en el agua y asciende hasta desaparecer en el cielo. La flor es el eje simbólico que vincula el plano terrenal con lo celeste, lo visible con lo inalcanzable, así como el deseo con la imposibilidad. Al igual que tantos otros poemas de di Giorgio, inicia con algo que

aparece a manera de revelación: la flor en el agua, natural pero ajena a la lógica de una naturaleza ya conocida, una flor desenraizada pero viva, mística, con un misterio que desde la visión infantil se califica como “algo raro” y, en cambio, desde la perspectiva adulta, más racionalizada, parece algo de “brujería” porque su imagen resulta incomprensible: lo que parece no más que una flor trasciende en su misterio, se revela como una entidad fuera de lo común. El agua desde el inicio se puede leer como un umbral, de superficie ambigua, uniendo planos entre lo visible y lo oculto.

Después la poeta es quien habla desde el deseo de alcanzar la flor, primero llevando a cabo algo que no le era posible, tal como nadar y volar, acciones que remiten al agua y al aire y que marcan una posible ascensión, demarcándose de lo telúrico. La verticalidad, así, empieza desde el intento. Sin embargo, hay una distancia irreductible entre la flor y quien narra, una tensión que lleva a hacer lo imposible por alcanzar fallidamente lo inalcanzable, comprendiendo que la flor es un elemento simbólico, lo que poéticamente conecta lo concreto con lo abstracto, lo real con lo que trasciende. Esto puede interpretarse cuando la flor se iza y sube “con todo el plumaje en llamas”, imagen acorde a la primera descripción donde dice que era de “un rosa incendiario, deslumbrador”: el fuego asociado con lo vivo, lo verdadero que se revela.

Enseguida, ya en el cielo, la flor se observa de dos maneras diferentes, pero escritas casi de manera idéntica. Los niños creen que es una cometa, mientras que los adultos creen que es un cometa, palabra homónima que se relaciona con quien le ve, aunque ambos significados remitan a objetos etéreos. Después, “más arriba”, la flor que se eleva ya semeja

a la luna²³ y, aún más arriba, a una estrella, hasta perderse en la nada. Este desplazamiento causa una escala vertical que da altura al espacio y articula una transformación simbólica, siendo la estrella una fuente de luz: “simboliza la creación, no acabada y perfecta, sino en vías de realización; indica un movimiento de formación del mundo o de sí mismo, un retorno a las fuentes acuáticas y luminosas, a los centros de energía terrenos y celestes” (Chevalier y Gheerbrant 978), en concordancia con su primer lugar de aparición y, también, con el carácter de lo inalcanzable que se le otorga en el texto.

Al final, lo que queda es la imposibilidad de dar otra vez con la flor, “explorando minuciosamente, inútilmente, el lago, el aire, y la nada”. El deseo no ha cesado en una temporalidad homogénea, pero la representación de ese deseo ha desaparecido en la espacialidad, ha trascendido²⁴. La verticalidad aquí es la forma con la cual se estructura la experiencia del poema, desde la aparición del signo hasta su valor simbólico, organizando el espacio de una manera ascendente, entre lo que hay aquí y ahí y más allá, siempre desde la distancia, pero con una proximidad diferente.

²³ Sobre el símbolo de la luna, en el largo estudio que le dedica Jules Cashford desde sus aspectos simbólicos, detalla cómo desde la más remota antigüedad los seres humanos le otorgaban tanto un sentido cíclico como de trascendencia por ser una luz en la oscuridad: “La Luna ofrecía una imagen visible de esperanza, era la luz que brillaba en las tinieblas de la psique humana. Se convirtió en un símbolo de transformación” (23). En este poema, la flor como representación del deseo puesto en vertical semeja a la luna como escala, sí, pero también como muestra de esta transformación hecha imagen poética, cuando el anhelo impulsa a la esperanza de mediar la distancia.

²⁴ En este poema sería en la observación de la flor como un símbolo que florece en el lenguaje poético, desde la imaginación que dinamiza la imagen, esto a decir de Gaston Bachelard cuando se observa una flor desde la poesía y ésta florece desde la misma percepción poética: “¡Acontece que en este mundo viejo había flores que no supimos ver! Las vimos mal, porque no las vimos cambiar de matices. Florecer es cambiar matices, es siempre un movimiento matizado” (*El aire y los sueños* 13). En el texto de di Giorgio la flor se matiza en vertical, comparándose con otros símbolos que la dotan de mayor profundidad simbólica.

Ahora, como se mencionaba al empezar este apartado, también el espacio de transición se puede encontrar en la representación vertical, en lo que vincula el arriba y el abajo, así como en la carga simbólica que esto conlleva cuando el sujeto poético —desde su perspectiva y, por ende, siendo el centro de orientación espacial en los textos— es quien eleva su propio cuerpo en vuelo con una naturalidad que pareciera partir de la potencia imaginativa.

El vuelo se pone por escrito como si se tratara de un acto posible en el lugar donde acontece la infancia, así como a través del lenguaje poético, ya que no sólo es reparar en el acto casi fantástico de volar, sino también lo que depara simbólicamente situarse entre la tierra y el cielo²⁵. Volar no significaría desprenderse del todo, de todo lo que hay en tierra, en suelo, ni tampoco alcanzar lo celeste, pues aún se conserva una dualidad entre el arriba y el abajo, relación dialéctica que aborda el filósofo Bernhard Waldenfels en *El habitar físico en el espacio*: “La valoración de arriba y abajo no es unívoca. A la supervisión orientadora se opone el seguro substrato; erguirse y yacer se intercambian. El arriba y abajo se pueden elevar hasta la empatía de altura y profundidad en la cual nuestra mirada se evapora y el suelo se hunde en el abismo” (162). Con otras palabras, la significación que se da a estas locaciones

²⁵ En su obra hay variados ejemplos donde el acontecimiento del poema es el vuelo, pero como una cuestión casi cotidiana, que parte de la naturaleza infantil en un entorno donde cualquier transformación es posible: “Al alba me desperté muy temprano. Elegí uno de mis vestidos de papel, blanco, amarillo, rosado, los vestidos que usábamos entonces las niñas de jardines, y salí, y volaba y revoloteaba como una mariposa, y allá arriba me reía” (*Los papeles salvajes* 332). Sin embargo, a veces ante la distancia temporal en relación con la infancia y el espacio de origen, la posibilidad del vuelo desde la racionalidad adulta sorprende y se cuestiona, pero no deja de ser posible desde lo que deviene con la palabra poética: “Olvidé el primer vuelo. Lo recordaba apenas, y volvía a olvidarlo. Después, con la frecuencia, me vino cierta alarma. En el momento preciso, cuando todos duermen, salgo al cielo... Aunque no hay nadie, saludo, me río, hablo. Y también tengo zozobra, vergüenza, porque, ¿qué es esto? ¿qué me sucede?” (*Los papeles salvajes* 265). Al respecto, sobre el vuelo en di Giorgio, Roberto Echavarren menciona lo siguiente: “El vuelo no es el resultado de una evolución, de una superación, ni tampoco es una regresión (decadencia, embotamiento) sino una ‘involución’, un devenir niño, de la experiencia siniestra, cuando resurge una creencia descartada” (1992). En este caso, la potencia imaginativa de la infancia que cree y que, desde la sola creencia, da la posibilidad del vuelo.

espaciales varía, pues el espacio no sólo es ubicación, sino un campo de significados fluidos que reflejan complejas relaciones y experiencias, donde lo elevado usualmente tiende a lo sagrado y a lo trascendente, pero también marca distancia, mientras que lo terrenal es suelo, lugar para volver, pero también puede ser abismo y abandono.

En lo que respecta a los textos poéticos de Marosa di Giorgio y, específicamente, en los que acontece el vuelo, ascender otorga otra perspectiva ante lo que hay abajo que suele ser su entorno familiar, la vida de la infancia, pero ya reflejando una lejanía en torno a lo que se ve, sin dejar eso completamente atrás, aunque también sin tener la oportunidad de volver.

Me vino un deseo misterioso de ver fruta, de comer fruta; y salí a la selva de la casa. Cacé una manzana, un membrillo malvarrosa, una ciruela y su capuchón azul. Asé, ligeramente, una dalia, y la comí, tragué una rosa; vi duraznos y su vino ocre, uvas rojas, negras, blancas; los higos, que albergan, por igual, al Diablo y a San Juan, y los racimos de bananas y de nísperos; me cayeron dátiles en la blusa.

Me crecieron alas, blanquísimas, me creció el vestido. Eché a volar. No quería volver, más. Llegué a un tejado; creyeron que era una cigüeña, un gran ángel; las mujeres gritaban; los hombres rondaron con intenciones ocultas.

No podía volver, ya.

Ando, ando.

Las gentes retornan de las fiestas, se desvelan;

y yo vuelvo a pasar volando (*Los papeles salvajes* 432).

Desde la primera línea la autora habla de un misterio, en este caso un misterio hecho del deseo como un impulso vital de “ver fruta, de comer fruta”, por lo cual sale “a la selva de la casa”. Hay una contradicción en esto último: salir a la selva de la casa —se puede pensar en el jardín o en la chacra— es, aún, estar en el lugar doméstico, pero vuelto salvaje, por lo cual se difuminan los valores de lo interior y lo exterior. Entonces viene la cacería —que en lo fonético, tan importante en di Giorgio, se relaciona con la casa—, pero es una cacería no de animales, sino de diferentes tipos de frutas y de flores con implicaciones simbólicas. Por ejemplo, la manzana que es el símbolo bíblico del conocimiento, pero también del pecado original; las uvas que provienen de la vid, representando la vida, pero aquí de variados colores como experiencias vitales; o los higos que, como menciona, albergan “al Diablo y a San Juan”, como símbolos de la fertilidad y también, desde la tradición grecolatina, del amor con su doble cara, su carga de lujuria y de bondad. El hecho de que coma flores como la dalia o la rosa causa extrañeza, una experiencia sensorial que no limita a estas flores como imágenes poéticas de diferentes colores, sino que conjunta el olor, el sabor, las texturas con una suavidad y una ligereza abundante por tener muchos pétalos, característica en común de la rosa y de la dalia. Al cierre de esta primera parte del poema, hay una caída de “dátiles en la blusa”. Aquí empieza el aspecto vertical, con la caída del fruto de una palmera, lo cual indica altura, elevación.

Con la ligereza de las flores y la caída de los dátiles se ha preparado lo que viene a continuación: el crecimiento de alas. Tras el acto de consumo, de consumir el “deseo misterioso”, el cuerpo ya no puede permanecer en tierra. Crecen alas, pero también el vestido: no se menciona el crecimiento del cuerpo, por lo cual lo que aumenta es sólo un aspecto ornamental o aparente, como si el crecimiento del vestido indicara ya otra edad pero no un

cambio de esencia, cuestión que se reitera en otros textos de di Giorgio: transcurre el tiempo, todo de algún modo se transforma, pero la infancia y sus posibilidades permanecen. En cuanto a las alas, su sola aparición indican vuelo y una relación con la altura. Además, el que las alas sean “blanquísimas” les da un aspecto de pureza. Sin embargo, después de echar a volar y ante los ojos de mujeres y de hombres, lo puro se ve trastocado. Hay un cambio de valores: si la cigüeña indica fertilidad y buena fortuna, mientras que el ángel se relaciona con lo sagrado, ¿por qué las mujeres gritaron, mientras que los hombres “rondaron con intenciones ocultas? Podría pensarse que es la pérdida de la inocencia infantil ante el resto, esto debido a la relación de las cigüeñas con la fertilidad, así como por las posibles intenciones de los hombres por corromper lo que se muestra angélico. Lo anterior acontece cuando llega a un tejado, el lugar más alto de lo habitado por obra del humano, pero aún por debajo del cielo, un espacio de ambigüedad vertical, pues no es del todo celeste ni tampoco se ubica en lo terrenal.

Las últimas líneas del texto se leen ya como versos breves, dotados de una intensidad dramática. Repentinamente dice que ya no puede volver y, al no tener suelo, tampoco tiene un lugar fijo, pues anda, flota, vuela, observa, como exiliada a esa cierta altura que marca una distancia. En las dos líneas finales hay una doble simultaneidad en dos tipos de espacio: abajo la vida cotidiana de los demás persiste —en fiestas y en desvelo, contrario a la especie de ensoñación lírica de quien narra—, mientras más arriba el sujeto poético vuelve “a pasar volando”, lo cual indica la continuación de un acto en constante tránsito, esto a través de un espacio de transición que se ubica entre la tierra y el cielo.

En el espacio vertical el yo poético se convierte en una figura liminal, que se desplaza y ha sido desplazada, que habita el espacio de transición, ese lugar que media la altura entre

el abajo y el arriba y sus significaciones simbólicas, tales como lo terrenal y lo sagrado o lo trascendente. Así también el espacio que media y hace que converja lo interior y lo exterior no está como tal fijo, ni tampoco determina aspectos opuestos del todo estables, pues ahí los límites parecen difuminados mientras que lo real se transfigura a través de lo poético.

3. Transiciones

Como ya se abordó previamente en esta tesis, un espacio de transición también puede leerse como una correlación dialéctica entre conceptos abstractos que, de manera superficial, podrían parecer diferentes entre sí o, incluso, contrarios y/o contradictorios, pero que se corresponden de continuo, tales como lo fijo y lo errante, la imagen y la imaginación, la memoria y el ensueño, lo sagrado y lo profano, así como la vida y la muerte, conformando una parte fundamental de la construcción del espacio en los textos, dotándolo de una mayor complejidad y, no sólo eso, también vinculándolo directamente con el constructo del Yo poético, lo cual otorga otro tipo de acercamiento a la poética de Marosa di Giorgio.

3.1. Fijar lo errante, desatar lo fijo

En una entrevista fechada en 1986, ante la pregunta de qué planes tiene para el futuro aludiendo a su labor artística, Marosa di Giorgio expresa que, al igual que los alquimistas, su propósito es: “Fijar lo errante, desatar lo fijo. Ésta es, en definitiva, la tarea del poeta. Ningún mago se equivocó nunca. No me detengo. No cambio. Fijar lo errante, desatar lo fijo” (*No develarás el misterio* 37), reitera, como para recalcar una máxima de índole hermética.

Lo anteriormente citado bien podría considerarse como uno de los aspectos esenciales de esta autora: una interrelación de opuestos, una aparente contradicción que se expone al corresponder conceptos antinómicos, una dialéctica donde la verdad poética no se encuentra en su propio fin, sino en la búsqueda constante, en el diálogo que se establece entre lo analógico y lo supuestamente disímil, y que al volverse obra de arte —o, en este caso,

poema— queda fijada en una perpetuidad inmóvil: “realiza la paradoja de un instante que dura sin porvenir” (Lévinas 57).

Así en una sola cosa existe lo que *es* en sí mismo y, simultáneamente, lo *otro*. Por lo tanto, la tarea de esta poeta consistiría en la pretensión de tener y detener todo movimiento y, asimismo, ver y mover lo que está estático. Se trata de mudar y permanecer, de contener y cambiar, de fijar y desatar a la vez, determinándose en un estado de transición. Aunque responde que no cambia, tampoco se detiene; su propuesta poética está en los límites y, por ende, en la comunión, pero no sólo de lo errante y de lo fijo, también lo hace inscribiéndose en el mito²⁶ —como una suerte de testimonio²⁷—, tanto en lo que se ensueña como en lo que se evoca en cada poema, resaltando con la palabra escrita el valor de lo simbólico.

Ahora bien, para hablar sobre el hacer poético, en la cita que abre este capítulo la autora alude a los alquimistas, comparando ambos oficios al relacionar elementos contradictorios con el propósito de crear o dar con *algo*, pero refiriéndose principalmente a una tarea específica: la del poeta.

De inicio y en líneas generales, ambas disciplinas se podrían comparar desde lo que apunta Juan Eduardo Cirlot: “La alquimia se nos aparece como paradigma de todo trabajo.

²⁶ Se menciona en el sentido en que Joseph Campbell consideraba al mito como “una metáfora de lo que yace debajo del mundo visible” (*El poder del mito* 21), otorgándole un valor fundacional y, al mismo tiempo, de actualidad; por lo cual los mitos se vuelven cada vez más complejos, pero sin perder su base en lo real.

²⁷ “Lo que queda, lo fundan los poetas”, escribió Hölderlin en su poema *Andenken* (226) y Heidegger, partiendo de este verso, menciona que “la poesía es la instauración del ser con la palabra” (*Arte y poesía* 115), mientras que el hombre es un ser con la cualidad de dar un testimonio de lo que es. Por otra parte, Giorgio Agamben — también citando previamente este verso de Hölderlin— apunta que “la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar” (158). En ambas aseveraciones, así como en la definición del término, el testimonio pretende ser la prueba o la declaración de una verdad, en este caso mediante la expresión poética.

Muestra que en toda labor, aun en la más humilde, las virtudes se ejercitan, el ánimo se temple, el ser evoluciona” (65). Pero si vamos a detalle, podemos apreciar que así como el poeta intenta generar una imagen más amplia —o acaso profunda— de lo real, por otra parte, dice Eliade: “el alquimista adopta y perfecciona la obra de la Naturaleza, al mismo tiempo que trabaja para «hacerse» a sí mismo” (*Herreros y alquimistas* 21-22). De esta forma para Leonardo Garet: “El mundo de Marosa di Giorgio puede vincularse casi naturalmente con el de la alquimia” (32).

Viene al caso recordar que Carl Gustav Jung ahondó en la existencia de imágenes opuestas o contrastadas, las cuales retomaba desde diversos textos alquímicos para nutrir sus estudios en torno a la psicología, vinculando y otorgándole un lugar sumamente importante al pensamiento simbólico. En su obra estableció dos términos que vienen al caso: *coniunctio* y *coniunctio oppositorum*. Estos se refieren a la unión y la armonía entre lo que aparentemente resulta opuesto como lo material/espiritual, arriba/abajo, interior/exterior, agua/fuego, calor/frío, masculino/femenino, así como lo fijo y lo volátil, de tal forma que con la idea de la *coniunctio* en la concepción de los alquimistas se logró según Jung: “esclarecer el misterio de la combinación química, y por otra, expresar mitológicamente el arquetipo de la unión de los opuestos, es decir, la imagen de la *unio mystica*” (*La psicología de la transferencia* 31).

Así podría parecer más una causalidad que la figura de Hermes Trismegisto —mayor representante de la alquimia— estuviera asociada a la de dos dioses de diferentes mitologías que, sin embargo, han sido vinculados entre sí e, incluso, se alude a que fueron el mismo: Hermes —dios griego de los viajeros, heraldo y mensajero entre dioses y hombres, intermediario, instalado entre los límites, y a quien los griegos atribuían el origen del

lenguaje²⁸— y Thot —dios egipcio de la sabiduría que comprende a la ciencia, las artes y la magia—. Hermes Trismegisto vendría a ser “Hermes, el tres veces grande”²⁹, cuyas enseñanzas son de orden material y espiritual, interpuesto entre lo humano y lo divino, de quien parte el hermetismo³⁰ y el arte de la interpretación: la hermenéutica³¹. Es a Hermes Trismegisto a quien se le atribuye la *Tabla de esmeralda*, uno de los textos herméticos más importantes para los alquimistas, obra a la que di Giorgio rinde tributo, titulado como *Mesa de esmeralda* (1985) a uno de sus libros de poesía.

3.1.1. El milagro de la Unidad

A continuación se analiza un texto incluido en *Mesa de esmeralda*³², poniendo un especial énfasis en la complementariedad de contrarios —práctica alquímica—, pues cada palabra ahí dispuesta puede prestarse a diversas interpretaciones y desvíos temáticos.

²⁸ Por derivación, podría argumentarse que esta deidad dio origen a la poesía, y más si se toma en cuenta la perspectiva de Heidegger, el análisis realizado en torno a la obra de poetas como Hölderlin o Rilke, donde la poesía funge como el lenguaje que media entre hombres y dioses, el puente entre lo humano y lo divino. Estas similitudes emparentan la creación poética con la figura de Hermes y sus ya mencionados atributos.

²⁹ Además, hay diversas referencias en las que se señala que era sacerdote del culto al Dios Hermes, razón por la cual lleva su nombre.

³⁰ Escuela filosófica y religiosa que entre sus principios fundamentales aboga por el pensamiento simbólico, la noción del ser humano como un microcosmos del macrocosmos, el concepto de *anima mundi* o, también, lo ya apuntado previamente y lo que a este apartado concierne: la complementariedad de contrarios (Nebot 157).

³¹ “La expresión ‘hermenéutico’ deriva del verbo griego *ermenéuein*. Esto se refiere al sustantivo *ermenéus* que puede aproximarse al nombre del dios *Hermes* en un juego del pensamiento que obliga más que el rigor de la ciencia. Hermes es el mensajero divino. Trae mensaje del destino; *ermenéuein* es aquel hacer presente que lleva al conocimiento en la medida en que es capaz de prestar oído a un mensaje” (Heidegger, *De camino al habla* 91). La hermenéutica, no en vano, pretende ser el punto de equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo, así como entre el pensamiento mágico y el pensamiento racional.

³² Recopilado en *Los papeles salvajes* (2008).

En una tarde de tormenta, cada vez más negra y plateada, nos dio miedo y nos sentamos en torno de la mesa, y pedimos la caja de las alhajas, y mamá la trajo; salió el collar verde, el collar granate; y jugábamos con ellos; la tarde se tornaba más oscura y más clara; pedimos la caja de los retratos. Y mamá la trajo; salieron los abuelos y las tías, los confrontamos. Y la tarde se volvía más clara y más oscura. Entonces, pedimos las manzanas. Y mamá fue a aquel patio secreto y el árbol. Trajo las manzanas, rojas, livianas y fragantes. Dio una a cada uno; con el cuchillo las cortábamos en varios trozos. Y de allí saltaron diminutos hombrecillos, mujercitas y hasta niños, que corrieron por toda la mesa para escapársenos (*Los papeles salvajes* 348).

En la imagen puesta en contraste de la claridad y la oscuridad es donde surge lo mágico³³ y donde el mago o poeta no se equivoca: la tarde puede ser tanto negra como plateada, más clara y más oscura, se vuelve, más que una descripción y, en este caso, por obra del lenguaje poético, un símbolo donde yace lo manifiesto —lo que se representa— y lo oculto —aquello que podría interpretarse³⁴—. Marosa di Giorgio, desde el inicio, aboga por una de las cualidades más profundas que la magia y la poesía nos pueden brindar: el asombro. En este poema se muestra la contrariedad de la naturaleza humana expuesta en la naturaleza del entorno, así como un hecho externo que se interioriza.

³³ Entiéndase de la forma en la que Bronislaw Malinowski señalaba que las tribus trobriandeses “conciben la magia como algo esencialmente humano. No es una fuerza de la Naturaleza capturada por el hombre de una u otra manera y puesta a su servicio; en esencia, es la afirmación de poder intrínseco del hombre sobre la Naturaleza” (391).

³⁴ A partir de la forma representativa para aproximarse a lo que en principio se expresa. A decir de Octavio Paz: “Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora” (34).

En lo descriptivo, lo que se hace más claro y más oscuro es el cielo, la tarde, el paso hacia la noche, una oscuridad que crece y simultáneamente se aclara. ¿Pero cómo podría interpretarse esto, sin atender tan sólo al fenómeno de la *poiesis*³⁵, yendo al terreno de lo simbólico? Marie-Louise von Franz, al hablar de las reacciones internas ante lo que se manifiesta de modo externo, indica lo siguiente: “El propósito oculto de la inminente oscuridad generalmente es algo tan inusitado, tan único e inesperado que, por regla general, sólo se puede encontrar lo que es por medio de sueños y fantasías surgidos del inconsciente” (169). Sin embargo, la labor poética también puede ser ese medio, ese conducto intermediario. La tarde, al volverse más oscura y clara, abre un camino al cerrar el día; es el tránsito hacia lo desconocido. Que la tarde sea “cada vez más negra y plateada” podría indicar un paso hacia el dominio de la luna, pues la plata, en los estudios de Jung, es la representación de lo lunar, lo femenino, contraparte del sol e imagen del inconsciente, fenómeno de la claridad/oscuridad. Y se habla de “una tarde de tormenta”. Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: “En la tormenta aparecen los grandes comienzos y los grandes fines de épocas históricas” (2018).

En el texto se hace mención de una diversa variedad de objetos con una significativa carga simbólica. Estos se vuelven una confrontación con el pasado y con los antepasados, como si se tratara de un acto litúrgico. Nos sitúan en un tiempo que se piensa cada vez más lejano y, sin embargo, aún presente, hasta llegar al (re)surgimiento de un origen con alusiones bíblicas, acaso un acaecer mítico. Los objetos puestos sobre la mesa podrían parecer

³⁵ Es decir, como *creación*, refiriendo al sentido en que se aborda en *El Banquete*, cuando Diotima responde a los cuestionamientos de Sócrates, mencionando que “la idea de *poiesis* es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación”. Y, posteriormente, detallando también que la *poiesis* puede entenderse como aquello específico que obra el poeta (Platón 252).

aleatorios, aunque aparecen como un inventario que se despliega entre lo histórico —desde lo personal y familiar—, así como lo arquetípico —los modelos universales—; guardan una lógica sustentada progresivamente de manera metafórica³⁶. El que estén ahí, exponiéndose uno tras otro, puede entenderse como un recuento y, al mismo tiempo, un cierre de ciclo en medio de lo que es una acción creadora, en un estado y en un lapso de transición hacia lo ignorado, pero que también puede conducir al todo: “sin la experiencia de lo contradictorio no existe experiencia alguna de la totalidad y, por tanto, tampoco ningún acceso interior a las imágenes sagradas” (Jung, *Psicología y alquimia* 22).

Continuando con la lectura del poema, cabe añadir la siguiente máxima de *El Kybalión*: “Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo, para consumir el milagro de la Unidad” (22). Adagio alquímico que, en este caso, tal vez se aplicaría sin la hermética profundidad que se le otorga, pero sí con los elementos suficientes como para analizar un aspecto faltante, el cual está relacionado con el espacio de transición. Recurriendo a Bernhard Waldenfels: “La idea en Heráclito de que el camino hacia arriba y hacia abajo es el mismo supone ya un criterio que anula las diferencias cualitativas, en tanto homogeniza las distancias” (162-163). En el poema, la tarde de tormenta —al

³⁶ Haciendo un breve análisis de forma general —para no desviar tanto el enfoque de esta tesis—, el poema desde el inicio coloca en medio de una tormenta asombrosa: es por ésta que hay una reunión en torno a la mesa y se da la sucesión de objetos. Lo primero que se presenta es la caja de las alhajas que simboliza un tesoro, un misterio develándose. El collar verde y el granate, por sus colores que también son opuestos y han sido reunidos, se asocian al árbol y a las manzanas que posteriormente se nombran, las cuales a su vez se relacionan con el Paraíso donde es posible la coexistencia entre la claridad y la oscuridad. Las alhajas serían esa conexión con el pasado primigenio, mientras que los retratos aluden a un pasado familiar. Después, del patio secreto y del árbol, mamá toma y lleva las manzanas que además de lo ya referido, también son el símbolo del conocimiento, de la revelación y del origen, así como de la discordia, de la noción dualista entre el bien y el mal. Es así que bajo esta lógica sustentada en lo simbólico, se llega hasta un génesis que se lee diferente sin dejar de ser arquetípico: de las manzanas saltan homúnculos, pequeñas réplicas humanas que se relacionan también con la alquimia, volviendo Creador al ser humano y haciendo, asimismo, que la historia de la humanidad sea comprendida de una manera mítica, cíclica en la concepción del Tiempo.

hacerse cada vez más clara y oscura— sucede tanto arriba como abajo, en lo terrenal y cotidiano, y en la voz poética que enuncia lo que sucede alrededor de la mesa, el estado en que se encuentran. El escenario toma propiedades míticas, pues éste se experimenta y, de tal manera, del modo en que lo concibe Gilbert Durand, el espacio “pensado” cede paso al espacio “vivido” (50). Y como también apuntaría Hallpike: “Los contenidos de la conciencia tienen el mismo tipo de existencia real que los objetos del mundo externo” (361). Se emparenta directamente lo que sucede arriba y abajo, en el interior y en el exterior³⁷; se crea y se recrea un entorno mítico, el cual se percibe como inestable y rompe, desde lo enunciado, con la idea de una espacio-temporalidad común, homogénea y continua, haciendo que el escenario se perciba a la par mutable y fijo.

Otro poema de di Giorgio que ejemplifica la complementariedad de elementos contrarios, así como la contradicción, es el siguiente:

Cientos de ventanas y de puertas, de ventanas y de puertas, en la casa conocida, desconocida, donde la madre apareció, al mismo tiempo, en todas las habitaciones, el pelo recogido, suelto, vestida, a la vez, de blanco, de negro, de rosado. Y el cielo de oro, y las matas de amatistas y de ágatas, que crecían como fuegos; como ramas, los pimpollos de piedra. Y en el amanecer, por todas partes, jarras de lirios, de pequeñísimos nonatos.

Aquí y allá, el horror y la gloria (*Los papeles salvajes* 274-275).

³⁷ En el poema citado, otra referencia espacial significativa es “aquel patio secreto y el árbol” de donde la mamá trae las manzanas. Un patio que se entiende como edénico y que —por estar en el exterior más cercano, en un interior expuesto— también es un espacio de transición, da lugar al efecto de pasar de un modo de ser —o de estar— a otro distinto.

Desde el inicio resalta la percepción espacial: una casa a la vez conocida y desconocida, con “cientos de ventanas y de puertas”, de umbrales que conectan lo interior y lo exterior. Sin embargo, donde sucede la aparición de “la madre” es dentro, ya que se encuentra “en todas las habitaciones” de manera simultánea, lo cual da una noción abarcadora. La madre es caracterizada, también, por medio del oxímoron que contiene toda posibilidad al señalar que lleva el cabello recogido y suelto, está vestida de blanco y de negro y, también, de rosado. Luego, la perspectiva del sujeto lírico vuelve hacia el exterior, esta vez hablando del cielo y de matas con atributos inesperados, contrarios a lo que cabría esperarse. La aparición de la madre en ese espacio abre, al final, posibilidades, pues lo materno corresponde tanto a lo prolífico como a todo lo que posibilita. Por eso la última línea: “Aquí y allá, el horror y la gloria”, es decir, termina por ocupar todo el espacio, generando algo afín al arquetipo de la madre visto desde Jung:

Lo «maternal»: por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable (*Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* 79).

El arquetipo de la madre figura y sintetiza, de manera compleja, lo que es la complementariedad de contrarios, generando una lectura simbólica que a pesar de los elementos contradictorios tiene una lógica de principio a fin.

3.1.2. Fijar la imaginación, desatar la imagen

La propuesta creadora de “fijar lo errante, desatar lo fijo” queda también expuesta en el título que la autora de Salto eligió para la recopilación de su obra poética: *Los papeles salvajes*. Además de lo que ya se mencionó en la primera parte de esta tesis, añadiría que los papeles, como suelen ser comprendidos, son los lugares donde se reserva y preserva la escritura³⁸, pero también en el doble término de la palabra los papeles se representan, hacen referencia a la actuación. Hay fijación, representación y movimiento, pues en los textos de di Giorgio los papeles forman y conforman imágenes metafóricas que emplea para referirse, por ejemplo, a mariposas, a hojas y a pétalos que se poetizan de una manera animada, dinámica.

La luna del Salto. ¡Eso! Lluvia, bruma, leche, nieve.

Un viento de locura fijo sobre el mundo. Negras plantas. Algo brama.
Territorio de jazmineros infinitos.

Cuando fui a las bodas de las vizcachas, que se casan de nieve, como las niñas de antaño, tiara de perlas, vestidos largos. Por el suelo vuelan jazmines igual que papeles.

De los troncos caen papeles en los que está escrita en clave la historia profunda de las chacras. Aparecen en varios idiomas, recién inventados, pero que se entienden” (*Los papeles salvajes* 381).

³⁸ Cabe mencionar la relación que, más allá de lo evidente, hay entre el papel y el libro: “En latín, *liber*, que significaba «libro», originariamente daba nombre a la corteza del árbol o, para ser más exactos, a la película fibrosa que separa la corteza de la madera del tronco. Plinio el Viejo afirma que los romanos escribían sobre cortezas antes de conocer los rollos egipcios. Durante muchos siglos, diversos materiales —el papiro, el pergamino— desplazarían a aquellas antiguas páginas de madera, pero, en un viaje de ida y vuelta, con el triunfo del papel, los libros volvieron a nacer de los árboles” (Irene Vallejo 247).

En el título, después de *Los papeles* viene el calificativo con el que la autora los distingue: *salvajes*, remarcando lo que de algún modo no se encuentra atado, desatando lo que no puede estar fijo, tal como se aprecia en el poema que sirve de ejemplo. Los jazmines, igual que papeles, vuelan por el suelo en lugar del cielo, en lo terrenal, como si en este poema también arriba y abajo fuera lo mismo, una correspondencia. Y observando que se habla de un “territorio de jazmineros infinitos”, entonces hay papeles por doquier, debido a los jazmines y por los troncos de los que caen, sueltos, revueltos por el “viento de locura fijo sobre el mundo”. En estos papeles “está escrita en clave la historia profunda de las chacras”, menciona di Giorgio como si hablara del conjunto de su obra, de los libros que escribió y que están compilados en *Los papeles salvajes*.

En relación con este adjetivo, aunque refiriéndose en concreto al “pensamiento salvaje”, a lo largo de la obra que justamente se titula así, Claude Lévi-Strauss especifica que tal modo y modelo de pensar es capaz de hacer clasificaciones de la naturaleza; pero a diferencia de lo que se ha visto en los últimos siglos, no se cae en el interés de la domesticación, conservando de tal manera un conocimiento y procurando, al mismo tiempo, la autonomía de la naturaleza. Esto puede percibirse en el texto citado de la poeta aun sin mencionar lo salvaje, al menos no con la palabra, pero sí en el accionar de ese mundo, de ese espacio desatado. Y además queda claro con lo que di Giorgio menciona respecto a esa palabra: “Digo salvajes, no por indicar desorden, tierra sin ley. No. Es una indicación de donde transcurrieron, donde transcurren las cosas. La silvicultura. Un bosque del que he cuidado sin esfuerzo, intuitivamente, cada árbol, cada hoja” (*No develarás el misterio* 153)

También cabe señalar que, en el mismo texto poético que sirve de ejemplo, se hace mención a las chacras en lo que es la configuración del espacio, pero además se nombra “la

luna del Salto” y, un par de líneas después, la voz lírica se sitúa en ese “territorio de jazmineros infinitos”. Por lo tanto la chacra, a pesar de ser un lugar que se instaure entre lo habitable y lo salvaje —por ser un lugar periférico, así como un espacio de transición entre el interior y el exterior—, toma cualidades que la engrandecen, que la hacen abarcar un mundo al mencionar la luna perteneciente a un lugar en específico, Salto, siendo lo infinito de algún modo delimitado en un territorio donde el viento —que es dinamismo— está “fijo sobre el mundo”.

Como se observa, desde el título elegido —*Los papeles salvajes*— se afirma y continúa la máxima hermética de fijar lo errante y desatar lo fijo, a la cual Marosa di Giorgio inscribe su labor poética. Una tarea similar a la que plantea esta aparente paradoja la encontramos en *Falenas*, obra donde Georges Didi-Huberman elabora una teoría crítica de la imagen comparándola con la mariposa y quienes se dedican a coleccionarlas: lo paradójico que resulta inmovilizarla con un alfiler para fijar su belleza que, en realidad, está en su aleteo; y, por otro lado, lo difícil que es apreciar detenidamente las mayores cualidades de la mariposa cuando permanece en el aire, en movimiento.

Si uno no es cazador nato y todavía no tiene intención de convertirse en experto o de poseer algo, más modestamente querrá *seguir* a la imagen con la mirada. Entonces, uno se pone en movimiento: emoción. Corre todo el día, sin red, en pos de la imagen. Se admira en ella precisamente lo que se escapa, el aleteo, los motivos que es imposible fijar, que van y vienen, que aparecen y desaparecen a merced de un recorrido imprevisible (354).

Con fijar lo errante y desatar lo fijo se podría tener la pretensión de atrapar una imagen dinámica, la cual aletea sobre una posición detenida. Con base en la cita anterior, se consigue

hacer una analogía en lo que respecta al proceso y la ambición de la labor poética, pues el poeta pretende “cazar” con papel lo “salvaje”, escribir lo que está más allá de la escritura, yendo por lo que se escapa y poseyendo la experiencia de esa persecución.

Como coincidencia o intereses en común, Georges Didi-Huberman y Marosa di Giorgio titularon obras de manera bastante similar: el ensayista francés, como ya se mencionó previamente, escribió *Falenas (Phalènes, 2013)* para elaborar una teoría crítica de la imagen; mientras que la poeta uruguaya reunió varios poemas bajo el título *La falena*³⁹ (1987), al cual pertenece este texto:

Al atardecer, andando cerca de la casa, vio que una mariposa se le paró en la falda, cuando volvió a mirar ya eran dos; quiso sacudir el delantal, y ya había otras dos; estas mariposas eran negras con dibujos amarillos, y seguían surgiendo de dos en dos, y surgían inmóviles, paralizadas.

Se volvió a fijar y ya estaban por todo el vestido, el pelo y la frente (*Los papeles salvajes* 491).

En este poema destaca que surjan mariposas “inmóviles, paralizadas”, como apariciones repentinas, las cuales se multiplican ante una mirada que aparentemente va y viene sobre la imagen que se presenta. Sobre la falena Didi-Huberman apunta lo siguiente: “parece el animal emblemático de cierta relación entre los movimientos de la imagen y los de lo real (...), de la aparición como *lo real de la imagen*” (12).

³⁹ Falena, según el Diccionario de la Real Academia Española, significa: “Mariposa de cuerpo delgado y alas anchas y débiles, cuyas orugas tienen dos pares de falsas patas abdominales, mediante las cuales pueden mantenerse erguidas y rígidas sobre las ramas de los árboles, imitando el aspecto de éstas” (<https://dle.rae.es/falena>).

En la obra de Marosa di Giorgio, la mariposa —como tantas otras figuras poéticas— normalmente aparece como una imagen simbólica, un ser que se presenta en lo exterior representando una cuestión interna. En el texto citado, la aparición y la multiplicación de mariposas da pie a una imagen dinámica pero fija, pasando de “una mariposa que se le paró en la falda” a, repentinamente, muchas otras que “segúan surgiendo”, pero sin indicar algún aleteo. Es como si se llevara a cabo un movimiento de la imagen sólo en la imaginación⁴⁰, una transición de lo que se representa como real hacia lo que se interpreta como imaginario. La imagen está inmóvil y, sin embargo, se mueve. La dialéctica parte de la mirada, de cómo uno se relaciona con las imágenes y, también, de la habilidad del poeta para ponerlas en el ojo del que las lee⁴¹.

En lo que concierne al espacio de transición, el poema anterior no detalla mucho, pero sugiere lo suficiente. Se sitúa de nuevo durante el atardecer y “andando cerca de la casa”, es decir, en el exterior, a una distancia próxima del refugio, pero incierta, aún en lo abierto, en lo expuesto. Es una zona periférica donde el punto central es la casa, centro del mundo y, de acuerdo a Gaston Bachelard, representación del ser interior. La mención de la casa desde el afuera no es gratuita: “Incluso reproducida en su aspecto exterior dice una intimidad” (Bachelard, *Poética del espacio* 78), al igual que las mariposas —imagen simbólica del alma exteriorizada (Chevalier y Gheerbrant 1393-1395)— que en el poema surgían constantemente en lo visible, en la superficie de un cuerpo. Por lo tanto, basta esa breve

⁴⁰ En palabras de Jean-Paul Sartre: “La palabra imagen sólo podría, entonces, designar la relación de la conciencia al objeto; dicho de otro modo, es una cierta manera que tiene un objeto de aparecer a la conciencia, o, si se prefiere, una cierta manera que tiene la conciencia de darse un objeto” (17).

⁴¹ “Si arde, es verdadera”, escribió Rainer Maria Rilke en su poema “Palabras del Señor a Juan en Patmos”, el cual puede leerse como un manifiesto en torno a la creación poética y, con este verso en específico, la articulación y relación de la imagen con la realidad.

mención del espacio para insinuar un estado de transición, para marcar un paralelismo con el acontecimiento del texto y remarcar una relación entre el adentro y el afuera.

Hay varios poemas de di Giorgio donde se lleva a cabo algo similar: la imagen —que por lo general se concibe en pausa— se imagina o, dicho de otra manera, se dinamiza dotándola de movimiento, animándola. Por ejemplo, continuando con textos donde se emplea el aspecto simbólico de la mariposa como *ánima*: “Surgieron casas a dos aguas, y resultó que eran mariposas, que quién sabe por qué, habían crecido, desaforadamente, pero, luego de una enmienda, volvían a su tamaño natural de pocos centímetros” (*Los papeles salvajes* 266). Al creer, en principio, que las mariposas eran casas debido al tamaño de éstas, hace que el espacio se anime cambiando el tamaño de las casas, de las mariposas que hay alrededor.

Un ejemplo más es el siguiente fragmento de otro poema, en el cual la imagen se imagina, se vuelve dinámica: “Qué país fascinante es mi país. Tan plano. Con los animales pintados en el pasto [...]. Cruzan espíritus por aquí y por allá. Huyen las lagunas y los cerros, los negros emponchados, y todas las cosas están con alas” (*Los papeles salvajes* 299). Resalta que los animales, lo vivo, estén “pintados en el pasto”, lo cual da la impresión de quietud, mientras que al final lo que se mueve son “las lagunas y los cerros” y “todas las cosas están con alas”. Se pasa de la imagen a la imaginación, fijando lo que se imagina en el movimiento de la imagen.

3.2. Tiempo fijo, espacio desatado

Visto de otra manera y teniendo en consideración lo que se sugiere en los textos poéticos de Marosa di Giorgio, “fijar lo errante, desatar lo fijo” también podría extenderse a más

cuestiones. Por ejemplo, ¿acaso el tiempo no suele suponerse como lo errante, lo que indica un constante movimiento?⁴² Y, en cambio, ¿no ha sido el espacio interpretado como lo fijo, lo que en cierto sentido ya está determinado o que simplemente *está*?⁴³

Fijar el tiempo y desatar el espacio, también esto lo encontramos en *Los papeles salvajes*:

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 (Carina Blixen 87).

Esta posibilidad de ser en un espacio que contiene al tiempo fijo —sobre todo en un pasado que permanece presente— y que, asimismo, hace que el mismo espacio se “desate”, puede ser abordada desde una interrelación que se da principalmente entre dos conceptos: la memoria y el ensueño. Ambos conceptos se entrelazan en los poemas de Marosa di Giorgio

⁴² Tomando en cuenta los conceptos del tiempo postulados por Platón y Aristóteles. El primero lo expresó como “una cierta imagen móvil de la eternidad” (*Diálogos VI, Timeo* 182). Mientras que Aristóteles, pocos años después, desarrolló y volvió mucho más abstracto el concepto al cuestionarlo como una paradoja, pues el tiempo le parecía un cierto movimiento sin que pudiera ser definido cualitativa y cuantitativamente mediante el mismo tiempo, concluyendo, después de un hilo de enunciaciones lógicas, que “el tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y el después” (156). Ya en el siglo veinte, aportando comentarios en torno a las reflexiones de San Agustín y dialogando con aportes de filósofos como Husserl y Heidegger, Paul Ricoeur apuntaría respecto a la relación entre tiempo y movimiento que “puesto que ningún movimiento físico ofrece una medida fija de comparación, dado por supuesto que el movimiento de los astros es variable, queda que la extensión del tiempo es una distensión del espíritu” (*Tiempo y narración I* 57).

⁴³ Al respecto Bernhard Waldenfels resume que la concepción de éste “cuestiona fundamentalmente dos axiomas: la suposición de que el espacio es un esquema vacío con ayuda del cual nos representamos el estar junto y el estar separado de las cosas, y la suposición de que el espacio es un receptáculo vacío que se ha de llenar con cosas físicas e, incluso, con nuestro propio cuerpo” (161). Por lo cual el espacio, en principio, se entendía como lo que está y en donde se *es*; sin embargo, posteriormente la noción del espacio ha apelado y profundizado más en otros tantos aspectos, tal como se plantea a lo largo de este trabajo.

y constituyen, en buena parte, un espacio de transición, generando evocaciones que a su vez son experiencias a manera de acontecimientos.

3.2.1. La infancia, la memoria

Lo primero a destacar sería dónde se sitúa la voz poética en *Los papeles salvajes*. Ésta, como ya se ha visto, suele *estar* o *volver* a la infancia, como si fuera un espacio que no sólo enuncia desde la rememoración, sino al cual continuamente se entra y se sale, un umbral entre lo que *fue* y lo que *es*, a veces expresada desde una niñez atemporal y, en un mayor número de ocasiones, a manera de evocación que convoca desde una edad confusa o desde una distancia indeterminada, pero más como una experiencia que no sólo permanece, sino que de algún modo todavía sucede.

En mitad del zapallo están los damascos y los melones y los duraznos —oh, esa frescura dorada. La infancia retorna a toda campánula. Y ya está la abuela; revive entre las sábanas y las chimeneas; oh bruja-Rosa dulcísima, transforma la calabaza en cubitos de vidrio, de amor y de miel; me llama por una sola palabra que yo bien recuerdo, y yo acudo. Todo un aroma, un estado de gracia, un estado-canela, un milagro, sobre un platito de porcelana, con sólo oír que dicen “zapallo”, me vuelve a la sien (*Los papeles salvajes* 133).

La infancia retorna, se enuncia en presente y no sólo evoca a la abuela, la convoca. La abuela llama a quien nos relata el poema mediante una palabra que se recuerda, la cual es de un pasado que, debido al tiempo verbal, acaece. Y, por último, con sólo oír que dicen

“zapallo”⁴⁴—y por la manera en que están enunciadas las líneas anteriores— se da a entender que, finalmente, no hay tanto una evocación del recuerdo, sino que más bien éste se “revive”, pero en la sien —la denominada región temporal—. Puede ser una rememoración afín a cómo Walter Benjamin la concebía⁴⁵, la súbita aparición del pasado que irrumpe en el presente y que altera y alterna el tiempo y las emociones: “La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso” (*Libro de los pasajes* 473).

Entonces, ¿se puede delimitar la espacio-temporalidad en que se sitúa el sujeto poético? ¿Es posible decir desde cuándo o dónde⁴⁶? Para indagar en la posibilidad de una respuesta, acudo a los versos de otro poema, pero de Louise Glück:

[...] La sustitución

de lo inmutable

por lo que cambia, por lo que evoluciona.

La sustitución de la imagen

por la tierra implacable. ¿Qué

es lo que sé de este lugar? [...]

Miramos el mundo una sola vez, en la infancia.

⁴⁴ Como ya se había interpretado en otro poema del segundo capítulo, el zapallo o la calabaza es símbolo de los ciclos y del renacimiento, vincula al mundo de los vivos con el de los muertos.

⁴⁵ Sin embargo, una diferencia sería toda la carga política que, conforme fue desarrollando la idea y trabajando en su concepto de la historia, le otorgaba el filósofo alemán.

⁴⁶ Dado que el tiempo está inherentemente vinculado al espacio.

El resto es memoria (342)⁴⁷.

El poema de esta autora estadounidense se titula, con certeza, *Nostos*, palabra de origen griego que podría traducirse como “retorno al hogar” y de la cual se deriva la palabra *nostalgia* —que desde la etimología se interpreta como el dolor del retorno (Cassin 23)—. Sin embargo, en este *nostos* no hay una pena puntualmente nostálgica: es el regreso a la infancia que es el hogar, un lugar que continúa representándose por haber dado la imagen del mundo vista una sola vez, continua por verdadera, tanto vívida como vivida aún porque vuelve desde lo perdido y envuelve, haciendo que todo lo demás —si hay algo más— sea memoria, es decir, aquello que puede conservar⁴⁸, que tiene y que mantiene la permanencia de un pasado presente y futuro⁴⁹.

Regresando, ahora, a los textos de di Giorgio que guardan relación con lo expresado en el poema de Glück, la poeta entonces no se plantea lo que menciona Garet: “la empeñada reconstrucción de un paisaje de infancia quedándose en la pura nostalgia” (164). Es una memoria viva porque sus composiciones, como dice Echavarren: “suelen arrancar de una pretendida evocación del pasado para convertirse en una anticipación del futuro: la

⁴⁷ En su versión original: “Substitution / of the immutable / for the shifting, the evolving. Substitution of the image / for relentless earth. What / do I know of this place [...] / We look at the world once, in childhood. / The rest is memory”.

⁴⁸ Me remito a lo que apunta Walter Benjamin retomando lo dicho por Theodor Reik —discípulo de Sigmund Freud—: “La función de la memoria es la de proteger las impresiones; el recuerdo apunta a descomponerlas. La memoria es, en lo esencial, conservadora; el recuerdo es destructivo” (*El París de Baudelaire* 191). En esta cita, la memoria podría entenderse como aquello que guarda olvido y recuerdo, conceptos que, para la mente como *algo* que constituye al *ser* y entendido desde la psicología freudiana, se relacionan con lo que se entiende como consciente, subconsciente e inconsciente.

⁴⁹ Recurriendo a Jean-Pierre Vernant, el pasado al volver a la memoria sería la fuente del presente porque se remonta hasta él, “la rememoración busca no el situar los acontecimientos dentro de un marco temporal, sino el alcanzar el fondo mismo del ser, descubrir el original, la realidad primordial de la que ha salido el cosmos y que permite comprender el devenir en su conjunto” (90).

inminencia de una revelación o un desenlace que no llega” (2014). Estas composiciones se sitúan en una espacio-temporalidad presentada y representada sin límites precisos — únicamente los que provienen de la infancia revisitada de una manera circular—, desde un pasado que está arraigado y que crece tanto espacial como simbólicamente, en un constante estado de transición.

Cómo andas por los lejanos aparadores, cómo vas libremente, por los prados de mi infancia [...]. Y vas y a tu paso brotan las culebras arrollándose y estirándose, blancas como espuma, como el sol, doradas; o de plata, como los muertos. Hasta que empieza el jardín inmemorial de los gladiolos, ante el que, siempre, me arrodillé, llorando y sollozando... Pero, sigues omnipotente, por encima de esas flores infinitas.

Te apoderaste de todo,

hasta de los recuerdos de cuando no te conocía (*Los papeles salvajes* 208).

Hay una memoria detenida en un lugar inmemorial, que empieza y se recuerda a pesar del desconocimiento de su origen. Construcciones paradójicas que, no obstante, están mediadas en la imagen del jardín como un lugar entre dos lugares y que, a la par, es un espacio de transición con los atributos de lo infinito. El jardín repetidamente se recuerda y continúa a partir de la evocación de lo aludido como “omnipotente”, algo o alguien que se ha apoderado, incluso, de lo anterior a los recuerdos. La voz poética se fija en un espacio que media entre el recuerdo y cómo éste se manifiesta, está presente.

La temporalidad en los poemas de di Giorgio es, por consiguiente, un umbral, se reproduce como un “éxtasis” —la salida de sí mismo—⁵⁰ porque no tiene edad, a pesar de volver y devolver tanto la infancia como un espacio mítico, el cual va más allá de la representación. Como no hay un sentido lineal del tiempo, la infancia se muestra como una extensión circular que se monta y se desmonta constantemente porque ya fue y, sin embargo, aún es desde la memoria activa, como un estado creativo⁵¹. Es un “tiempo mítico primordial”, tal como concibe Mircea Eliade al tiempo sagrado, pues está hecho presente: “El tiempo sagrado es, indefinidamente, recuperable y repetible” (*Lo sagrado y lo profano* 43). Por ende, el tiempo y el espacio se alteran e internan el uno en el otro, sin mediar distancias espaciotemporales homogéneas.

En una entrevista de 1998 Marosa di Giorgio señala esta visión del tiempo y el espacio en su poesía: “Mi casa del pasado se ha vuelto eterno presente. Hay algo visionario, espejos de la tierra y el cielo. Un día alcancé la libertad. Poesía son los vericuetos del alma, del jardín, del cielo estrellado” (*No develarás el misterio* 96). La percepción espaciotemporal que la autora tiene sobre sus poemas está sustentada a través de una conciencia mítica, la cual

⁵⁰ Haciendo alusión a Heidegger, para quien el pasado, el presente y el futuro son momentos que se entrelazan, la unidad de una temporalidad: “La temporización no significa una ‘sucesión’ de los éxtasis. El futuro no es posterior al haber-sido, ni éste anterior al presente. La temporeidad se temporiza como futuro que está-siendo-sido y presentante” (*Ser y Tiempo* 366).

⁵¹ En *No develarás el misterio*, cuando el entrevistador, Osvaldo Aguirre, menciona que di Giorgio reinventa la infancia, la poeta responde lo siguiente: “Pero la poesía y todo el arte, ¿no es siempre reinvención? No es una copia del mundo, porque es inapresable el mundo. Yo lo veo y lo transformo en escritura, y pongo cosas de mí. Eso queda como transmutado. Porque vemos las cosas y después aparecen como las mismas y de otro modo. Yo no creo que la infancia sea el motivo de esa poesía. Eso tiene que ver sobre todo con el lenguaje, la escritura, la poesía y con otras cosas. Tan importante, y no es tampoco un retrato de la naturaleza” (68).

“permite al hombre original soldarse con los ritmos de la naturaleza, generar una imagen ensanchada de lo real” (Eduardo Antonio Azcuay 14).

La infancia —“país de antes” (*Los papeles salvajes* 236)— para di Giorgio se vincula con la casa, con el jardín y con la naturaleza, pero es el jardín el que toma un lugar importante por ser un espacio de transición. Éste es el enclave natural de la memoria que restituye la infancia, el pasado. Es el paraíso no perdido del todo⁵² porque una y otra vez lo rememora hasta contemplarlo a una distancia temporal y/o espacial⁵³, o bien, hasta restaurarlo de un modo que apela a los sentidos⁵⁴. Un lugar que podría pensarse como utópico por ser un no-lugar y que, sin embargo, ese adjetivo no lo define por completo⁵⁵, pues resulta íntimo aún en lo compartido, caótico en los acontecimientos que se dan encapsulados en ese tiempo circular y, además, porque parte de la memoria entendida como la concebía San Agustín, ese “presente de cosas pasadas”. O esto es lo que podría interpretarse en varias líneas donde se habla del jardín y, específicamente, en las que se refieren al jardín natal:

Me acuerdo de la casa, —no sé por qué, de los días de tormenta— cuando volvía de la escuela, casi huyendo, o no me dejaban ir a la escuela, y mamá, de pie, llamando a la pollada, las gallinas que cruzaban el jardín con las alas

⁵² La poeta lo expresa así cuando en 1973 le preguntan sobre la relación en su obra entre la infancia y el paraíso perdido: “Paraíso pero no perdido. Soy —como cuento en *Historial de las violetas*— la misma niña a la sombra de los durazneros de mi padre” (18).

⁵³ “Estuve observando el Paraíso. Y si no existe, la representación de un posible Paraíso” (*Los papeles salvajes* 615).

⁵⁴ “Aún detrás de la lluvia escucho a los cañaverales de la infancia, las gallinas que ponen huevos de oro, o blancos como el azúcar, y llaman a gritos a mamá; todo lo que no está escrito” (*Los papeles salvajes* 152).

⁵⁵ No lo es, al menos, tomando en consideración la primera aplicación del concepto que hace Tomás Moro, otorgándole a la utopía, ese no-lugar, una organización armoniosa. Además, hoy en día el concepto normalmente se emplea para referirse a una representación imaginativa de un futuro con cualidades ideales.

abiertas, seguidas por sus pollos de colores, rosados, celestes, amarillos, aquel alucinante pío-pío, y las nubes insólitas y grises, que, por un instante, barrían la huerta —los duraznos de mantón florido, los ciruelos de frío azúcar— y la devolvían enseguida, transparente bajo la lluvia, el arco iris, casi al alcance de la mano, todo de menta, de pimpollos.

Y las noches de los días de borrasca, con el aire diáfano, cuando se hacían visibles los animales del bosque, 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. (*Los papeles salvajes* 164)

En las primeras líneas, enfocándonos únicamente en la espacio-temporalidad del texto poético, se hace una evocación de la casa desde un afuera, así como del jardín que las gallinas cruzaban. Hay una intimidad en el exterior y desde la distancia del recuerdo. Además, otra vez se menciona la tormenta que es acción creadora, pero desde el lugar de la memoria. Después una larga descripción descriptiva en torno a la fauna que colinda con la casa, que también forman parte del entorno de la infancia. Hasta que casi al terminar se habla de “las horas deslizándose, mudas, después”, un después que acerca a otro tiempo más presente, de mayor cercanía, el cual hasta el momento no había sido enunciado.

El poema termina con la voz poética en el umbral —entre un lugar y otro, pasaje hacia un paisaje perpetuado— “esperando no sé qué” y, repentinamente, modificando el tiempo de

la conjugación del verbo para situar la acción en el ahora, expresando que “está en llamas el jardín natal”. Es el retorno del entorno de la infancia, ese jardín natal encendido, es decir, verdadero, que de algún modo *es* y *está*, sin consumirse en las llamas que le otorgan existencia, pero también sin consumirse porque arde en un presente pasado que no termina.

Ya para concluir este apartado, es importante relacionar, sí, la memoria con la infancia en los poemas de di Giorgio, pero también la memoria con la estructura fragmentaria que se observa en toda su obra poética. *Los papeles salvajes* no son más que fragmentos que por partes construyen una historia sin principio ni fin, llena de instantáneas, de instantes que rompen con el carácter lineal de un relato y que dan forma a la memoria, la conforman “como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzle” (Benjamin, *Libro de los pasajes* 375).

3.2.2. La infancia, el ensueño

Sin embargo, como dice Didi-Huberman: “para recordar hay que imaginar” (*Imágenes pese a todo* 55). O como diría Gaston Bachelard: “Gracias a la imaginación y a las sutilezas de la función de lo irreal, entramos en el mundo de la confianza, en el mundo del ser confiante, en el mundo mismo de la ensoñación” (*Poética de la ensoñación* 29). En este caso, estudiando la obra de Marosa di Giorgio, entiéndase la ensoñación como un estado que colinda entre lo subjetivo y lo objetivo, lo interior y lo exterior, la vigilia y el sueño⁵⁶; un estado que, al

⁵⁶ Entiéndase el sueño como lo que surge desde el inconsciente, presentándose en lo más íntimo y representando lo que nuestra mente consciente de alguna manera reprime, el lado oculto de lo que nos constituye. Y en cuanto a la relación entre sueño y memoria, Anne Dufourmantelle escribió lo siguiente desde su conocimiento psicoanalítico: “El sueño cuenta la vida de otra forma que la memoria... Hay que hacer del sueño un enigma tan importante como el de la memoria, las dos son fuerzas constituyentes del sujeto en el tiempo; el sueño, primero, por la exploración imaginaria; la memoria, después, por la exploración del pasado” (38).

volcarse en la poesía para evocar la infancia, crea algo que no son alucinaciones, sino que recrea ilusiones que pasan por ser verdaderas, una realidad ilusionada porque está situada en un pasado-presente-futuro simultáneo y retroactivo, un tiempo atravesado por la memoria que hace del espacio un lugar de transición.

El filósofo francés Gaston Bachelard dedicó parte de su obra al estudio de lo imaginario como instrumento creativo para la ensoñación poética. En lo que respecta a la relación que hay entre lo que se ensueña y lo que se rememora, dice lo siguiente:

Los recuerdos que viven por la imagen, en la virtud de la imagen, llegan a ser en ciertas horas de nuestra vida [...] el origen y la materia de una ensoñación compleja: la memoria sueña, la ensoñación recuerda. Cuando esta ensoñación del recuerdo se convierte en el germen de una obra poética, el complejo de memoria y de imaginación se estrecha y se producen acciones múltiples y recíprocas que engañan la sinceridad del poeta [...]. Sin cesar, la imaginación reanima la memoria, la ilustra (*Poética de la ensoñación* 19).

Esto guarda relación con lo que apunta León Rozitchner en el *Materialismo ensoñado*, pero desde un contexto histórico: “Antes que el pensamiento racional y científico moderno apareciera, el pensar era poético: existía la metáfora donde lo ensoñado se ampliaba y el horizonte del mundo se extendía. [...] En ese espacio luminoso aparece todavía lo ensoñado engendrando el sentido” (62). Resumiendo lo anterior, se puede distinguir una diferencia entre el sueño y el ensueño, así como entre el ensueño y la fantasía. Ensoñar es un estado intermedio, en el cual se vincula la imaginación y la memoria, lo que está entre lo onírico y la vigilia para otorgar una visión propia, darle una profundidad particular a lo existente. Por esto el ensueño aporta bastante en lo que respecta a la creación poética, ya que

en este estado lo interior y lo exterior se enlaza y se confunde, de tal forma: “la ensoñación ‘poetiza’ al soñador” (Bachelard, *Poética de la ensoñación* 32). Y, por ejemplo, al hablar de infancia, lo más común sería evocarla como un tiempo ensoñado, pues al recordarla o, en este caso, al escribirla, también la imaginación juega un rol importante: “Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. Al reimaginarla tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario” (Bachelard, *Poética de la ensoñación* 151).

En la obra de Marosa di Giorgio se muestra una espacio-temporalidad ensoñada, la cual no se juzga, desde la voz de la poeta, como falsa o que tiende a la fantasía porque simplemente *es*, pues como menciona la autora: “No se puede separar irrealidad de realidad. Todo es real. Los sueños, aunque no los podamos tocar, son reales. Desde que los percibimos, los vivimos, los padecemos, o los disfrutamos, existen. Y lo que llamamos la realidad, es un sueño, porque no podemos adueñarnos de ella” (*No develarás el misterio* 125).

Con esta visión Marosa di Giorgio escribe y describe una realidad en *Los papeles salvajes*, elabora una historia poética donde —como menciona Osvaldo Aguirre— “la biografía transfigurada reinstala la ensoñación” (2011). El tiempo queda fijo, pero sin dejar de ser concebido de manera circular, con recuerdos ensoñados que se presentan, que se vuelven presente y conforman el espacio, le dan forma al lugar de la infancia.

Como yo era una niña y había estado enferma, me dejaron por aquella cena en el jardín. De pronto, se encendió la luz, allá en el capullo de madera tenue que había albergado una fruta o una flor. Empecé a andar, helada de espanto y asombro. Me detuve a dos pasos. Entonces, vi resplandecer al hada; sus sayas, sus alas fluctuaban, de un segundo a otro cambiaban tenuemente, su cintura

era finísima, su rostro iba desde el insecto al ángel; daba de continuo un zumbido esplendoroso; era como un gran perfume de diamelas que pudiera verse y oírse. Pude correr y avisar a los otros; pero, ellos hubieran venido y la hubieran cortado, apagado, quemado, la hubieran llevado allá, sujeto a una jarra, para que aletease y resplandeciese allá durante toda la noche, y los niños gritarían: “—Hemos amarrado a un hada!” “—Hemos dado caza a un hada!” Me estuve inmóvil y muda. Y pasaron otras noches, y yo estuve inmóvil y muda. Y sólo ahora, a través de los años, me pregunto qué era en verdad, aquello que se presentaba así (*Los papeles salvajes* 125).

En este texto sobresale, antes que nada, cómo desde el inicio se determina el tiempo y el espacio: era niña y estaba en el jardín. El jardín, como se ha visto, es uno de los lugares sagrados por excelencia, espacio de transición donde se suceden las hierofanías⁵⁷; mientras que la infancia, por otro lado, es la época del ensueño, donde la imaginación forma una parte fundamental de la imagen que adquirimos del mundo. Es desde la niñez y el jardín donde, de pronto, resplandece el hada. Gutierre Tibón define la palabra “hada” de la siguiente manera:

Hada. Latín popular, **fata*, derivado del latín clásico, *fatum*, “destino”, a causa del poder de las hadas sobre la suerte de los humanos. Antes de la época de Augusto, la voz *fata* denominó a las parcas, diosas que determinaban el destino. En las novelas medievales y en los cuentos infantiles, el hada es una mujer imaginaria dotada de poderes sobrehumanos, una hechicera, una maga

⁵⁷ Según el diccionario de la Real Academia Española, la hierofanía es: “1. f. Manifestación de lo sagrado en una realidad profana. 2. f. Persona o cosa en la que se manifiesta lo sagrado” (<https://dle.rae.es/hierofanía>).

benéfica. *Fatum*, a su vez, viene de *fatus (sum)*, participio de *for*, “hablar, decir”; el destino es lo hablado, lo dicho por los dioses (122).

El hada puede ser, entonces, la voz o la manifestación del destino, así como un ser imaginario continuamente abordado en el folclor vuelto literatura; al relacionar ambas concepciones, esta hierofanía toma las cualidades de una ensoñación. En el jardín se dice que el hada: “daba de continuo un zumbido esplendoroso; era como un gran perfume de diamelas que pudiera verse y oírse”, lo cual produce una experiencia sinestésica, una combinación de sensaciones, la superposición o “desarreglo de los sentidos” —aludiendo a Arthur Rimbaud— que genera una correspondencia poética⁵⁸. Enseguida, la voz lírica se plantea irse de ese lugar y momento para compartir semejante acontecimiento; sin embargo, prevé lo que podría ocurrir y decide guardar esa manifestación misteriosa para sí misma. Al respecto, en *El alma y la inmortalidad* y, específicamente, en el volumen *La poesía y las hadas*, el poeta y ensayista Víctor Toledo apunta lo siguiente:

Las hadas (el espíritu de las plantas sagradas) donaron a los druidas-bardos el conocimiento órfico: el poder de curar, de ver el pasado y el futuro, de ver hacia el interior para conocer y comunicarse con el exterior. Donaron la música (el arpa que viene de la lira) y la poesía: la palabra revelada y rebelada por la musa, por el hada, palabra entonces del hado, del Hades, palabra destino (22).

⁵⁸ Esto en consonancia con la poética de Charles Baudelaire, para quien las correspondencias, es decir, las relaciones e intuiciones sensoriales, son en gran parte la esencia de la poesía. Así lo sugiere, por ejemplo, en diversos poemas de *Las flores del mal* y, más que nada, en el poema cuyo título es, precisamente, *Correspondencias* (11).

La visión del hada es una revelación íntima del hado, de lo que ya está predestinado para quien la atestigua y, además, por su relación directa con las plantas, no es una casualidad que el hallazgo suceda en el jardín, lugar de transiciones y de transformaciones donde esta hada se enciende “en el capullo de madera tenue que había albergado una fruta o una flor”, volviéndose pronto un secreto, acaso un decreto del destino de la poeta que, ya en el acto de escribir desde la ensoñación del recuerdo, después de haber permanecido “inmóvil y muda” durante años, se pregunta qué era en verdad “aquello que se presentaba así”.

En los textos de di Giorgio puede ser que una lectura un tanto superficial lleve a creer que se describen fantasías y no una realidad simbólica, poética, recuerdos ensoñados que persisten y son revisitados con la potencia imaginativa que brinda la época y los lugares de la infancia.

Marosa crea la ilusión de que el sentido de lo maravilloso y lo inexplicable que frecuenta la niñez, incluyendo la adivinanza o la vivencia de lo atroz, ocurre en el presente estricto de la lectura y en una especie de vigilia onírica. [...] La inventa en el tono, con la exactitud del entendimiento; en las transformaciones propias de las fábulas o los *fairy tales*, en la sorpresa relatada sin énfasis, como un hecho inevitable o común, propio de un sueño (Jorge Monteleone 24).

Y si acaso la poeta uruguaya no relata y revive la ensoñación de la infancia hasta abarcar el presente, sí la encapsula en una espacio-temporalidad que engloba y encierra su vida poetizada en ese pasado que, no obstante, prevalece.

Iba entre los árboles; parecía una mañana feliz; venían tantos perfumes como de tantos ramos de flores, era a la aurora.

Pero, de pronto, vi los huevos recién nacidos, envueltos por un leve tul; desde todos los gajos salían pimpollos negros. Así el mundo se colmaba, otra vez, de crisálidas y presagios. Me dio terror; cerré los ojos; volví a la casa.

Mamá, ya había cazado en la pradera; las pequeñísimas vaquitas que se comían vivas; las ató y aderezó; yo almorzaba, lentamente; veía el porvenir, los largos años; la premonición exacta. La huerta me amenazó, se caía sobre mí. El este y el oeste estaban sellados.

Nunca iba a encontrar el norte.

Nunca iba a llegar al sur (*Los papeles salvajes* 229)

Al principio pareciera que di Giorgio, en vez de escribir un poema como tal, nos narra un sueño debido a los detalles, a la alta percepción sensorial, así como lo maravilloso que ahí se describe: “Recreación de sitios, lugares y atmósferas con minuciosidad ornamental para el color, las formas, los objetos, los olores, pero recreación que no se ciñe al aspecto de lo real, sino al espectro del sueño” (Cristina Peri Rossi 150). La vida vegetal, la naturaleza sin límites, el cielo abierto, todo esto causa ensoñación por lo que ofrece a los sentidos, hace que el espacio se expanda y albergue tanto lo real como lo fantástico, se nos (re)presenta como un espacio mítico que transmite una experiencia, que comunica⁵⁹. Pero en cuanto nacen los

⁵⁹ Vale recordar la etimología de la palabra “mito”, Marie-Louise von Franz dice lo siguiente: “*Mythos* significa comunicación. Si se está anonadado por una experiencia espiritual, ésta misma quiere que sea comunicada, es decir, que se manifieste; ése es el significado de la palabra *mythos*” (*Alquimia* 383).

pimpollos negros como crisálidas y presagios, como señales del paso del tiempo y el trazo del destino que la mantendría fija —“veía el porvenir, los largos años; la premonición exacta”—, aparece el terror al quedar expuesta ante lo ominoso⁶⁰. Entonces regresa a casa, a lo cerrado, al refugio, a pesar de que la casa tome otras cualidades tras lo visto en el exterior, lo que ahora ya ha sido previsto. “Luego viene el drama: la casa no es tan sólo un escondite, sino también una mazmorra” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 2014). Hasta la huerta —ese espacio de transición entre el interior y el afuera— cae sobre ella, la encierra. De esta manera el este y el oeste quedan sellados, y el norte y el sur se vuelven inalcanzables. El tiempo se fija en el pasado y la infancia se vuelve un espacio sin salida⁶¹. Como menciona Bachelard: “Incluso cuando un poeta evoca una dimensión de geógrafo, sabe por instinto que esa dimensión se lee en lo inmóvil porque está enraizada en un valor onírico particular” (*Poética del espacio* 166). Así di Giorgio hace del ensueño algo verosímil, lo imaginario cobra una relevancia tanto poética como profética porque se adhiere a su realidad.

La ensoñación es, pues, uno de los elementos que constituye a la memoria, una forma de conformar el recuerdo y, asimismo, una parte esencial de la poesía al concebirla como un acto creativo.

⁶⁰ Sigmund Freud desarrolla este concepto que, en su término original, lo llama *unheimlich*: “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (220). La poeta, en el texto citado, rememora una revelación, lo que había sido ignorado de alguna manera sale, se muestra: “*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (225).

⁶¹ Esto sucede con la autora al escribir la infancia, al inscribirse en ella como si fuera no un tiempo, sino un espacio que se ilimita. Debido a esto, lo que menciona Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* se ajusta a las nociones espaciotemporales en Marosa di Giorgio: “de lo finito, aunque esté cerrado, siempre puede esperarse salir, mientras que la infinita vastedad, por no tener salida, es la cárcel; así como todo lugar sin salida se hace infinito” (109-110).

Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad [...]. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas (Bachelard, *La poética del espacio* 29).

Marosa di Giorgio escribe la infancia concediéndole propiedades míticas, habita ese tiempo como si fuera un lugar, el hogar de origen, de tal forma que en sus textos el tiempo no avanza aunque en apariencia continúe su curso, mientras que el espacio en su finitud se desata, se vuelve imperecedero.

3.3. Lo sagrado y lo profano

Gran parte de lo ya mencionado en esta tesis guarda una relación directa con los conceptos de lo sagrado y lo profano, especialmente vistos desde una perspectiva espacial. En torno a ambos términos, Mircea Eliade apunta lo siguiente: “constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia” (*Lo sagrado y lo profano* 8).

Por otra parte, para Ernst Cassirer “La conciencia mitológica no llega a una articulación del espacio y del tiempo mediante la fijación de lo fluctuante e inestable de las apariencias sensibles en procesos duraderos, sino introduciendo también en la realidad espacial y temporal su típica antítesis de lo ‘sagrado’ y lo ‘profano’” (77).

Para ambos lo sagrado se relaciona con el cosmos, es decir, el orden espaciotemporal y la búsqueda del sentido más profundo del ser humano como parte del mundo, mientras que

lo profano sería el caos, el cual a su vez “está asociado etimológicamente a ‘abismo abierto’: abrir la boca, bostezar”⁶² (Vernant 333).

Sin embargo, lo sagrado no se concebiría como tal sin aquello que se considera su opuesto, lo profano, lo que en el caos le da razón y significado a lo que tiene características sacras. Son dos categorías que podrían pensarse como contrarias y que, no obstante, se complementan, pues desde la etimología la palabra *profano* hace referencia a lo sagrado para así poder ser comprendida⁶³, mientras que lo sagrado es concebido desde el lugar o desde la experiencia profana. Tal diferenciación, dice Cassirer: “no excluye que exista un tránsito constante entre ellos, no excluye una continua interacción ni una permanente asimilación recíproca” (205).

En este punto cabe retomar el concepto de hierofanía mencionado anteriormente, ya que la manifestación de lo sagrado en una extensión profana “revela un «punto fijo» absoluto, un «Centro»” (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 15). El lugar de la hierofanía toma una profunda significación religiosa aún en la dimensión de lo profano, adquiriendo un doble sentido al existir en lo terrenal, pero relacionándose con lo *Otro*, lo que se revela por voluntad divina⁶⁴. Así, la hierofanía provoca una ruptura en la homogeneidad espaciotemporal: el

⁶² Esto en relación con la mitología griega donde en el principio fue el Caos —entendido como un abismo abierto, como una boca en el acto del bostezo—, hasta la aparición de los primeros dioses, quienes hicieron habitable el espacio vacío. De ahí proviene la asociación entre el espacio sagrado y el espacio profano con la idea del cosmos y del caos ya visto desde lo simbólico: los seres humanos “al trabajar la tierra desértica, repetían simplemente el acto de los dioses que habían organizado el Caos dándole una estructura, formas y normas” (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 21).

⁶³ “Del latín *profanus*: fuera del templo, de *pro*: delante, y *fanum*: templo. S. XIV – Que no es sagrado, mundanal” (Corripio, *Diccionario etimológico general de la lengua castellana* 367).

⁶⁴ Esta experiencia con lo *Otro* constituye, en gran parte, lo *numinoso*, concepto ampliamente desarrollado por Rudolf Otto, para quien sería —de una manera bastante simplificada— la intuición de lo sagrado, de esa voluntad divina, de un misterio que pareciera completamente ajeno a la mundanidad del ser humano, pero que

espacio donde acaece, más que seguir siendo una extensión donde se *es* o se *está*, toma cualidades que lo vuelven un *centro*; mientras que el tiempo, ahí, se torna mítico en un *ahora* constante donde no hay duración, sino una simultaneidad presente, pasada y futura.

Por tanto, cuando se manifiesta lo sagrado, el lugar y el tiempo donde sucede se vuelve *algo diferente* sin dejar de ser lo que *era*, se pasa a la esfera de lo simbólico, pues como menciona Ricoeur: “todo símbolo es en última instancia una hierofanía, una manifestación del vínculo del hombre con lo sagrado” (*Finitud y culpabilidad* 330). El símbolo se exterioriza de manera presencial ante un testigo en específico, develándose sin revelarse por completo. En palabras de Eugenio Tρίας: “Lo sagrado sale de su ocultación y accede a manifestarse a través del símbolo. Recorre el trecho que conduce del cerco hermético a su comparecencia en el cerco del aparecer. Y halla en éste al testigo que puede detectar y reconocer su presentación manifiesta (*La edad del espíritu* 85).

3.3.1. Hierofanías y profanaciones

En cuanto a la obra poética de Marosa di Giorgio, el sujeto poético suele ser testigo de diversas hierofanías, pero desde la infancia a la que una y otra vez se retorna como el lugar de origen, el hogar restituido en sus textos. “Yo no puedo salir de esa niñez y esa maravilla. Ese es mi horror y esa es mi suerte” (*No develarás el misterio*), señala, como si la infancia de la autora aún permaneciera de algún modo y causara lo mismo que la manifestación de lo sagrado, ese doble sentido —*mysterium tremendum* y *mysterium fascinans*—: “Una

funda el principio dogmático de las religiones. Aunque sea paradójico aprehenderlo, se podría pensar que lo numinoso se asimila a un sentimiento: “el sentimiento primigenio de lo numinoso se manifiesta en su forma auténtica y originaria, como sentimiento puro, anterior a todo concepto y a toda representación objetiva” (Otto, *Ensayos sobre lo numinoso* 28).

presencia ambigua, a la vez terrorífica y fascinante” (Trías 80). Esta ambigüedad —ante casi cualquier misterio que *aparece* en *Los papeles salvajes*— es una constante:

Por la noche oí un rumor. Supe que algo había cambiado en el jardín. Fui allá, dentro de la mayor oscuridad. Esperé temblando. En el alba vi qué era. Una mariposa estaba naciendo allí. Quise ampararla, llevarla para adentro, antes de que aparecieran los perdularios de siempre. Pero, ¿quién abraza una mariposa, quién lleva un alma entre las manos? Entonces, noté que sus alas iban hacia arriba, creciendo a ojos vistas, negras, lilas; en rosados brillantes y sagrados. Ya otros, se habían detenido, cerca, inmóviles de horror. En las alas había franjas color nieve, con historias confusas, escritas o pintadas, que todos intentaban descifrar. Y subían entre los árboles, no sé cómo, salpicadas de piedras preciosas; llegaron hasta el sol; y en las horas, días o meses siguientes, porque perdimos la noción del tiempo, hubo, siempre, como una neblina, una suave oscuridad. Yo intenté irme, tomé mis cosas, y dejé el jardín. Pero en mitad del camino, me detuvieron, diciéndome que volviera, ya que yo había descubierto eso.

Así que, de noche, oigo el murmullo, el botón, y al alba, oigo subir las alas, negras, lilas, amarillas y rosadas, con historias de santos escritas al trasluz (*Los papeles salvajes* 440).

De inmediato la poeta, como suele hacerlo, nos sitúa en un momento y en un lugar: la noche y el jardín, en el cual *algo* había cambiado. No olvidemos que para los antiguos griegos, la Noche era la hija del Caos, así como la madre del Cielo y de la Tierra, además, tomando en cuenta el diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant: “presenta un doble

aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día” (1518). Esto se refleja en el texto, pues se espera al alba —adentrada en la oscuridad— para ver qué es o de dónde proviene aquel rumor: el nacimiento de una mariposa. Al principio, la intención de quien narra poéticamente el momento es darle cobijo, ampararla de “los perdularios de siempre”, que no se pierda, como si la mariposa fuera únicamente eso, una mariposa. Pero entonces, en las líneas siguientes, adquiere su valor simbólico: también la mariposa es un alma o, mejor dicho, representa el alma, una aparición que se expande. Las alas crecen verticalmente y sus colores brillan de manera única, tanto así que su brillo se reconoce y se adjetiva como sacro.

Hasta el momento sólo tenemos a una testigo presencial de ese acontecer simbólico, pero enseguida se dice que “otros” también ya estaban atestiguando, con horror, esta hierofanía, mientras las alas de la mariposa plasmaban historias que todos intentaban descifrar. De tal forma se alcanza el doble sentido de lo que se presenta como sagrado: *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans*.

Las alas, al parecer, se elevan tanto que hasta llegan al sol y causan “como una neblina, una suave oscuridad”, lo cual hace que se pierda la noción del tiempo, que una y otra vez todo esto se repita en ese espacio donde la mariposa —la representación de lo que renace— cíclicamente vuelve a nacer y elevar sus alas, con historias de santos escritas a trasluz —de soslayo, con las particularidades del acontecer simbólico, pues hay algo tanto perceptible como oculto—, sin que la testigo pueda irse de ese lugar, pues quedó vinculada por haber sido la primera en presenciar semejante aparición.

Respecto al análisis espacial, esto sucede en el jardín por ser el espacio de transición ideal, una transición entendida en sus dos vertientes: *ser* y *estar*, que conecta y que

simultáneamente da paso a lo *otro*, un espacio que reúne interior y exterior, que se vincula con lo profano sin dejar de ser sagrado y que genera transformaciones en sí, así como entre la naturaleza y el ser humano, entre lo divino y lo terrenal. “Todo esfuerzo por definir el espacio es una tentativa de crear orden a partir del desorden: es un acto que comparte la trascendencia de la acción primordial de la creación, y de ahí procede su carácter sagrado” (199), señala Yi-Fu Tuan, tal como ya se había mencionado en el segundo capítulo. De esa manera el jardín —al ser la tentativa de una naturaleza contenida— se consagra sin dejar de ser afín a lo profano.

También, con relación a lo espacial, destaca la parte del texto en la cual el sujeto lírico pretende llevar la mariposa “para adentro”, hasta plantear esa pregunta que, en cierto modo, hace que se detenga: “¿quién abraza una mariposa, quién lleva un alma entre las manos?”. El alma —que normalmente se asocia con lo interior— está expuesta, pero se expande de manera ascendente, ya que sus alas “iban hacia arriba”, “subían entre los árboles” y “llegaron hasta el sol”. Quien atestigua la hierofanía intenta irse y consigue dejar el jardín, pero vuelve. Entonces todo se repite: cada noche no observa lo que sucede, sino que escucha el rumor o el murmullo⁶⁵, el botón —símbolo de conexión y, en el ámbito de las plantas, la flor que aún está por abrirse—, hasta que al alba nuevamente suben las alas. Atestiguar con el oído es una señal de cercanía. Permanece próxima al jardín y a la mariposa, mientras el espacio sagrado se vuelve un lugar que crece pero en vertical, un jardín que de manera constante se consagra.

⁶⁵ Tanto los murmullos como los rumores son voces o ruidos que desde su definición se califican como confusos, apenas audibles y sugerentes, los cuales están asociados con lo vivo que intenta comunicarse, pero también con el *ánima* de la naturaleza y, por ende, con *algo* que hay más allá, con aquello que escapa de la comprensión humana y que, no obstante, de algún modo se escucha próximo.

Otro ejemplo en la obra de Marosa di Giorgio se da en el fragmento del siguiente texto, en el cual llama la atención la lectura del espacio, sobre todo si éste se interpreta desde la dialéctica que hay entre lo sagrado y lo profano:

Aparecía junto a los jazmines, las flores de Cambray, que salen de las hojas negras, tal organdí arrugado.

Como nunca se casaba ni tenía novio le llamaron la Virgen de las Chacras. Y todos la amaban y odiaban al mismo tiempo, sin que ella se percatase.

Con todo, construyeron una iglesia, pequeña, para que tuviera donde comer y dormir; comía luces, cuadrados de gasa, y algún jazmín celeste o blanco.

Pero, la vida en las quintas cambió.

La ciudadela avanzó hacia el lugar de los jardines, y hubo mármol rosado donde antes había albahaca.

Mas, ella permaneció inmóvil (*Los papeles salvajes* 494).

Una vez más se empieza con situar espacialmente: alguien a quien le llamarán la Virgen de las Chacras —es decir, de las propiedades rurales, de la periferia— aparece junto a los jazmines y las flores de Cambray, estos dos tipos de flores tienen su relevancia, pues los jazmines son símbolos de pureza y su nombre proviene del árabe que significa “regalo de Dios”, mientras que las flores de Cambray también son conocidas como cosmos, lo cual atañe directamente al enfoque del análisis.

Después, lo más llamativo del texto es que a la Virgen de las chacras le construyen una iglesia —no una casa— para que tenga un lugar donde comer y dormir. Se dispone de

un lugar sagrado y “todo edificio sagrado es cósmico, es decir que está hecho a imitación del mundo: «La iglesia, dice san Pedro Damían, es la imagen del mundo»” (Hani 18), esto por considerarse obra de Dios, lo que constituye un centro en torno a lo existente.

Entonces las vidas en las quintas cambia: la ciudadela —que puede diferenciarse de la ciudad por tratarse de una fortaleza, de un espacio público, pero cerrado— avanza “hacia el lugar de los jardines” y, por lo que se interpreta a continuación, se apropia de ese espacio. Lo que era profano, que estaba fuera del templo y que, por tanto, no era centro, al tener su iglesia, su lugar sagrado debido a esa Virgen de las Chacras, provoca un reordenamiento del espacio que va de lo urbano —que solía ser el centro— hacia lo rural. Esto como si se tratara de un tiempo antiguo, pues como menciona Trías: “la erección de un templo [...] tenía siempre carácter genesiaco, o cosmogónico. Significaba otorgar un «centro» al mundo, o cosmos que, en virtud de ese «centro de gravedad», quedaba especificado y definido como tal cosmos” (*La edad del espíritu* 64).

Por otra parte, en los textos de di Giorgio hay un sincretismo religioso, donde pareciera que entre lo divino y lo terrenal no hay límites definidos ni jerarquías: se profana lo sagrado o, acaso, lo sagrado se encuentra en la totalidad de la naturaleza que hay en los pasajes y paisajes poéticos. El nacimiento de una mariposa, el brote de plantas y flores o la visita de un animal se vuelve tan importante como la aparición de algún Dios⁶⁶, de vírgenes⁶⁷,

⁶⁶ “Los dioses, que están por todos lados, juegan muy intensamente, en los tomates” (*Los papeles salvajes* 264).

⁶⁷ “Era la hora en que la Virgen subía entre las flores envuelta en la manta de organdí, parecía estar siempre de perfil, parecía hablar. Venía a sentarse entre la madre y las tías. Mi madre se apresuraba a servir la miel, y ella fingía beber” (*Los papeles salvajes* 367).

ángeles⁶⁸ y demonios⁶⁹, de familiares y seres tanto mitológicos como fantásticos, todo desde una memoria activa, la cual se presenta ante el lector a manera de revelación.

En esta experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio. Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores [...]. Todos estos lugares conservan [...] una cualidad excepcional, «única», son los «lugares santos» de su Universo privado (Eliade, *Lo sagrado y lo profano* 17).

Leído lo anterior, se deduce la importancia del espacio vivencial al anclarlo en el tiempo para tenerlo presente, siendo el centro del individuo. En *Los papeles salvajes* se transita de lo profano a lo sagrado y viceversa, sin fijar alguna distancia, pero concediendo la suficiente profundidad como para interpretar, en cada texto, la concepción del espacio desde lo simbólico. Además, se profanan las representaciones sagradas, dándole a sus textos un carácter pagano y animista.

Dios está aquí.

Dios habla.

A veces en la noche, cuando menos espero, de entre las cosas, sale su cara, su frente, inmensa y diminuta como una estrella. Centelleante y fija.

⁶⁸ “Sobre el maizal flotó un ángel [...]. Y lo veía pequeñísimo, y también de tamaño natural” (*Los papeles salvajes* 636).

⁶⁹ “Dentro del espejo está el Diablo. El que aparece, de tanto en tanto, por la casa” (*Los papeles salvajes* 314).

Hace años que anda por la casa.

Allá en la infancia yo no me atreví a decirlo a nadie; ni a papá, ni a mamá; era como un cordero, una forma pavorosa, que se comía las hierbas, bramaba un poco, topaba la casa.

Una gallina blanca como la muerte,

como la nieve; o negra;

una gallina crucificada con las alas bien abiertas,

y el cuello manando sangre.

Él estuvo presente en la fiesta que dio mi madre —no sé por qué—.

Cuando vinieron todas las amigas —de collares y coronas— y se sentaron en las habitaciones, y se les servía miel, vino, manzanas, otras confituras, nadie se fijó en un comensal de ojos inmóviles y grises.

Dios vuela un poco;

a veces, cruza volando la noche,

como si fuera a irse (*Los papeles salvajes* 173-174).

Destaca, de principio, la presencia de Dios en el aquí y ahora, comparando su cara y su frente con una “inmensa y diminuta” estrella, adjetivos que en tal sustantivo demarcan una distancia cambiante y paradójica, acorde a lo sagrado que admite contradicciones. Después, especifica más el tiempo: desde “hace años que anda por la casa”, hasta remontarse a la infancia señalándola como un “allá”, adverbio que demarca lugar y no una cuestión temporal.

A Dios se le compara con un cordero ‘topando’ la casa y, también, con una gallina de colores opuestos que es crucificada, sacrificada. La comparación de esta figura divina con animales lo hace parte de lo mundano, posible en el ámbito terrenal, y hasta cierto grado lo iguala con lo que hay alrededor. Y en cuanto a la gallina crucificada, el adjetivo no es gratuito y menos en lo que concierne a lo sagrado y lo profano. La crucifixión se asocia con la expiación, con el sacrificio, y “el sacrificio sanciona el pasaje de algo que pertenece al ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado, de la esfera humana a la divina” (Agamben, *Profanaciones* 65). Agamben también menciona el significado contradictorio que tiene el verbo *profanare*: “Por una parte, hacer profano; por otra —en una acepción utilizada en muy pocos casos— sacrificar. Se trata de una ambigüedad que parece pertenecer al vocabulario de lo sagrado” (*Profanaciones* 67), pues lo sagrado y lo profano, incluso en el doble sentido que los define, se relacionan entre sí, sin olvidar que la profanación es aquello que resalta lo sagrado. Y como complemento a lo anterior, tanto el cordero como la gallina son animales de sacrificio en los rituales paganos, por lo cual se puede cuestionar a qué tipo de Dios alude el sujeto poético y, si acaso, el texto aborda una cuestión relacionada con la brujería⁷⁰.

Continuando con el análisis, enseguida se menciona una fiesta, “la fiesta que dio mi madre”, y se ofrece una comida en la cual había un comensal “de ojos inmóviles y grises”. En *La edad del espíritu*, Eugenio Trías apunta lo siguiente: “lo sagrado estalla en una multitud de perfiles, o de facetas, a través de las cuales se va dando forma significativa a la *presencia* de lo sagrado” (93). Otra de esas facetas es la fiesta —así como el baile y el juego—

⁷⁰ También habría que tomar en cuenta lo que viene a continuación: la reunión con “todas las amigas” —como si se tratara de alguna especie de misa negra—, luego la presencia misteriosa del comensal, su descripción y las últimas tres líneas del texto, como si ese Dios al que alude de una manera profana, tuviera las cualidades de una bruja que “cruza volando la noche”, lo cual acerca a esa visión de Dios con lo pagano, considerando que la bruja es quien concibe “nuevos dioses de los dioses antiguos” (Michelet 31).

ritos en los que desde lo mundano se intenta acceder a lo sagrado o restituirlo: “La fiesta funda una comunidad entre los hombres y con los dioses. Hace que los hombres participen de lo divino. Genera intensidades. Los dioses encarnan justamente las intensidades de la vida humana” (Byung-Chul Han 38), se disponen simbólicamente en el espacio mundano. En el caso del texto, se convive con Dios sin que alguien —aparte de quien narra— se percate de su presencia. Y ya por último, se vuelve al presente estando aún de forma presencial para ella: “cruza volando la noche”, esa oscuridad que desde el psicoanálisis se interpreta como la espera del amanecer, de un profundo despertar, pero remarcando también una mayor distancia porque vuela y es “como si fuera a irse”, como si diera ya una sensación de lejanía⁷¹.

En lo que respecta al espacio diegético, el texto anterior ofrece poco, pero en cambio aporta una lectura desde lo simbólico. Se puede entrever lo liminar entre lo sagrado y lo profano⁷², ubicando la presencia mencionada tanto en el interior como en el exterior —pues “anda por la casa” o “topaba” con ella, pero también estaba presente en la fiesta y, luego, “volando la noche”— y sugiriendo, así, una proximidad al mismo tiempo que una distancia. De esta manera se genera una tensión espacial entre lo fijo y lo errante, un espacio de transición en apariencia caótico, ya que no hay fronteras precisas o un orden como tal, pero que en la profanación constante da cuenta de un carácter sagrado y, por lo tanto, cósmico, más en relación con la experiencia del sujeto poético que con el espacio en sí, pues como

⁷¹ El vuelo de Dios, asimismo, puede verse relacionado con el vuelo de una bruja o de un nahual visto desde la tradición mexicana, comparándose con una estrella que de cerca es pequeña y de lejos se agranda tal como sucede en el texto en cuanto al contraste de las distancias.

⁷² En este caso desde la profanación: “Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (Agamben, *Profanaciones* 65).

mencionó la autora en una entrevista: “El mundo es una imagen. Trabajo, pues, con estas figuraciones. Soy los rayos de un remoto centro” (*No develarás el misterio* 96).

3.3.2. Entre aquí y el más allá

En la obra poética de Marosa di Giorgio y, principalmente, en uno de los últimos libros de poesía que escribió y publicó, el cual se titula *Diamelas a Clementina Médici* (2000)⁷³, se da otro tipo de comunicación en un espacio liminar, el cual también posee características relacionadas con lo sagrado y lo profano. Pero cabe decir que en esta obra el eje central es el vínculo de la poeta con su madre muerta —Clementina Médici—, esa ausencia que, en cierto modo, está presente a través de la escritura elegíaca como acto ritual⁷⁴ y como un proceso de duelo⁷⁵.

La familia, tal como ya se ha visto a lo largo de la tesis, tiene también un rol central en la poesía de di Giorgio, sin embargo, con esta obra la figura de la madre es la que mayor

⁷³ A diferencia de todos los libros de poemas que escribió Marosa di Giorgio, esta obra tiene, por momentos, otro tono y otro tipo de extensión en cada fragmento, con mayor uso del verso, además de que cada texto relaciona a la poeta con su figura materna, cuestión que hace de esta obra un caso particular dentro del conjunto de *Los papeles salvajes*, por lo cual cabe realizar un acercamiento más específico.

⁷⁴ Lo cual, desde lo fúnebre, también concierne a lo sagrado y a lo profano, pues los ritos son “complejos sistemas de comportamientos a través de los cuales las comunidades actualizan sus creencias y valores. La función de estos es regular las relaciones de los hombres con lo numinoso, es decir, el universo de lo misterioso y lo sagrado” (Moulian 42).

⁷⁵ En torno al título de este libro, es interesante lo que apunta Kildina Veljacic, quien ha realizado un amplio estudio sobre el duelo en la obra de Marosa di Giorgio: “Las diamelas-poesías ofrendadas a Clementina Médici en el título tienen el valor de un gesto dramático y elíptico que afirma la vida, el amor, la belleza materna, a la vez que omite y niega la muerte en su afirmación. Funcionan como apertura y como despedida, es el producto del trabajo de duelo, no solamente íntimo sino social, para sí, pero también para el otro ausente frente a los lectores. Representan a la escritura elegíaca como parte de un rito social fúnebre” (2018).

destaca. En *La llave de oro: Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Sybille Birkhäuser-Oeri apunta lo siguiente: “Lo que nos llama especialmente la atención al estudiar estas figuras es lo mucho que se diferencian de las madres reales. A menudo poseen rasgos sobre o infrahumanos. Suelen ser mejores o peores que la madre humana media, y su aspecto también es diferente” (16). Aunque esta autora se refiere a la figura de las madres en los cuentos infantiles, esta manera de percibir a la madre se asocia con la mirada niña que di Giorgio tiene específicamente en estos poemas y, sobre todo, ante el duelo. La figura materna aparece y desaparece como una presencia ausente, pero sagrada.

Diamelas a Clementina Médici inicia con el siguiente texto breve: “Sea donde sea, sé que me estás esperando, allá en lo hondo de la casa de las quintas, con sus cordeles de sol y luna, su pobre y extraña maravilla (*Los papeles salvajes* 585)”. Desde el principio se marca una distancia entre emisor y receptor, la cual se presenta de un modo más bien espacial⁷⁶, a diferencia de esa distancia al parecer infranqueable que hay entre los vivos y los muertos. Esta espacialidad es abarcada por la memoria evocativa que al mismo tiempo invoca —como si lo que ya sucedió fuera también porvenir—, exteriorizándose lo que hay en el interior de la poeta para reconfigurar el mundo. Si la madre espera es porque tanto la vida como la muerte se vinculan con el principio materno, tal como también señala Birkhäuser-Oeri: “En su sentido más amplio, éste simboliza una condición previa que poseen todos los seres vivos. Nadie surge de la nada. Todos procedemos de una madre. De ahí que toda vida psíquica parte de una condición previa, de la que se desprende que ya existía antes de que apareciera la consciencia y posiblemente siga existiendo cuando su luz se haya extinguido” (17).

⁷⁶ Donde “en lo hondo de la casa de las quintas”, en esa periferia, se daría el lugar de la reunión como una certeza, pues no duda al escribir que la está esperando.

Esta relación de principio y fin como una manera de identificación que se da en el umbral que media entre la vida y la muerte, también lo señala María Zambrano de la siguiente forma:

[...] allí donde la muerte no es acabamiento sino comienzo; y no una salida de la vida, sino el ir entrando en espacios más anchos, en verdad indefinidos, no medidos por referencia alguna a la cantidad, donde la cantidad cesa, dejando al sujeto a quien esto sucede no en la nada, ni en el ser, sino en la pura cualidad que se da todavía en el tiempo. En un modo del tiempo que camina hacia un puro sincronismo (45).

Ante la pérdida de la persona amada, lo que hace di Giorgio es (re)vivirla en la escritura para dar sentido y espacio a la muerte desde lo simbólico: “El quehacer y la labor es introducir orden en el caos [...]. No negar la ruptura, la oscuridad, el vacío, la muerte, sino implicarlo y configurarlo: No se trata de dar explicaciones, sino de proporcionar relaciones que reconfiguren el mundo y la vida” (Mardones 44). La poeta establece un umbral entre *su* lugar en el mundo y el más allá, un espacio de transición. Así la ausencia de la madre se presencia de formas diferentes, con otros modos de acercamiento y de distancia.

Anoche, en una fiesta, al pasar de un ámbito a otro, la vi ahí.

Yo quedé extraña y dije: —Oh, señora... ¿Cómo estás?

Me sonrió de un modo reconocible.

Pero, sin decir una palabra.

Sus ropajes eran celestes igual al cielo.

Observó dónde me sentaba.

Y luego, para mi desesperación, empezó a desaparecer.

Pasó como un hálito por mis oídos, y dijo:

Allá donde ahora estoy,

todo es brillante

y es todo negro (*Los papeles salvajes* 604).

Nuevamente, como en muchos de los poemas ya leídos a detalle en este trabajo, se sitúa en la noche desde el principio, pero en esta ocasión es una noche temporalmente cercana por mencionarse como “anoche”. Y al igual que en el último poema analizado, alude a “una fiesta” para decir enseguida que la vio “ahí”, “al pasar de un ámbito a otro”, es decir, el “ahí” es un umbral, un punto de transición. Al hacer referencia a “una fiesta”, se podría interpretar que hay un paso del ámbito profano al de lo sagrado, donde el tiempo sagrado se introduce en el tiempo profano, pues como apunta Eliade: “Participar religiosamente en una fiesta implica el salir de la duración temporal «ordinaria» para reintegrar el Tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma” (*Lo sagrado y lo profano* 43).

Hay un espacio de transición que está entre el lugar donde se sitúa el sujeto que enuncia y el más allá, el cual posibilita ese encuentro con la “señora” que, se presupone, es la madre ya muerta, siendo una visión casi sagrada, similar a la de alguna diosa o virgen por su vestimenta comparable al cielo, lo que está más allá de la tierra y que indica trascendencia. Observa y, luego, empieza a desaparecer, no sin antes pasar “como un hálito” por los oídos —un soplo suave, un aliento que caracteriza a lo que permanece vivo— para decir “Allá donde ahora estoy, / todo es brillante / y es todo negro”. El “allá” puede leerse como una

distancia de lugar, mientras que el “ahora” se aleja del pasado, especificando así una espacio-temporalidad diferente y abarcadora porque “todo es brillante y es todo negro”, un oxímoron, es decir, dos términos aparentemente incompatibles que generan un sentido nuevo, de difícil aprehensión desde el ámbito de lo mundano, como decir que todo es revelador y simultáneamente desconocido y que, a su vez, contrasta con los ropajes celestes: hay distancia con lo que respecta al mundo terrenal y, por otro lado, un espacio de totalidad en el más allá donde se ubica la aparición.

Además, más que en cualquier otra obra de di Giorgio, en *Diamelas a Clementina Médici* se pone en evidencia una problematización del discurso tanto en forma como en contenido, entre lo que se comunica y todo aquello que no se puede decir o poner en palabras, sobre todo cuando la poeta se dirige hacia su madre:

Anoche, en la noche, repentinamente, cayó uno de tus retratos tan hermosos.

Yo lo abracé y por un instante moramos juntas como antes de que yo naciera.

Me parecía que succionabas ávidamente los latires de este corazón.

Te supliqué: ¡Contéstame, mamá! ¡Háblame!

Aunque sea algo parecido!

Y a pocos momentos oí bramar con timidez tu sillón y el armario al lado.

Yo, en la oscuridad, miraba fijo (*Los papeles salvajes* 595-596).

El inicio del texto citado llama la atención por repetir casi exactamente lo mismo: “Anoche, en la noche”, lo cual puede leerse como un tartamudeo, pero también es el tanteo de un discurso que se afirma, se da énfasis a lo que se está diciendo. Enseguida sucede algo

anómalo: se cae un retrato de la mamá, la poeta lo abraza y “por un instante” madre e hija moran juntas, como si fuera un momento previo al nacimiento. El instante, según Eugenio Trías en *El hilo de la verdad*: “parece revelar una misteriosa afinidad, y hasta vecindad, entre principio y fin; o entre el más inmemorial pasado y el futuro ulterior, trascendental” (20). Por la potencia del instante se deriva la sensación de morar juntas un lugar previo a la llegada a este mundo, ese otro lugar del que no se tiene memoria. En el siguiente verso se lee la fuerza del vínculo entre hija y madre y el empeño de establecer una comunicación, algo que de parte de la mamá —o eso parece— sólo queda en lo interpretativo cuando se oye “bramar con timidez tu sillón y el armario al lado”. “Bramar” usualmente corresponde a lo animal articulando un ruido. Entonces habría que preguntarse si de tal manera la mamá contestó o “algo parecido”. Se podría pensar así, pero lo evidente es una imposibilidad de diálogo, quedando la poeta en la oscuridad, en la expectativa, mirando fijo la ausencia.

En ese texto —así como en tantos otros de di Giorgio— se emplea el apóstrofe, figura retórica que consiste en interpelar a *algo* o a *alguien* sin importar que esté ausente, un recurso poético ampliamente empleado en los textos elegíacos. En ese espacio se convoca a la mamá con sólo nombrarla, y es como si ambas se encontraran en esa espacialidad, pero en dimensiones diferentes, en un aquí y en un más allá. Se tiene una comunicación fallida, aunque la palabra acerca la ausencia en el plano mundano, la representa en presente y le da un lugar y una voz —que es ininteligible— al sujeto perdido.

...Yo te busco en las tacitas y el jarrón. Ese jarrón en un liviano celeste puro hueso.

Pero, ahí no estás, fantomas inocente

y madre desaparecida

y brezal de la princesa.

Yo me aferro a tus rodillas,

a tu cintura sacra,

de donde me desprendí un día

para quedar entre tus manos blancas.

Y ahora ¿qué?

Vuelve y vamos juntas

por la noche oscura

por la luz del alba.

Dirán: Ahí va una hija con su madre

y una madre con su hija,

hacia el nunca más. Hacia (*Los papeles salvajes* 642-643)

Por último, *Diamelas a Clementina Médici* cierra con el poema anterior, un texto que en el libro ya estaba incluido treinta páginas antes, sólo con pequeñas diferencias y algunas líneas previas a los puntos suspensivos. ¿Por qué disponer del mismo poema dos veces y, además, cerrar la obra completa con esta repetición? Se podría pensar que es para dar un énfasis a lo que se dice y cómo se dice, pero también por lo que apunta Eduardo Espina en torno a la poética de di Giorgio: “[su] escritura desmonta y reordena, impone, sin necesitar

esforzarse, la lógica de un sistema en veremos” (69-70). Ese ‘veremos’ es la repetición de algunos elementos que se encuentran en toda su obra, los cuales señalan y ocasionan la incertidumbre tanto en el contenido de los poemas como en la forma de enunciar. Esto ocasiona una expectativa constante.

En este poema, sin embargo, después de empezar con los puntos suspensivos, el tiempo verbal está en presente, hay una alusión en pasado y vuelve al presente una vez más, hasta llegar a un futuro imperfecto tras la convocación de la figura materna. Desde el inicio se fractura el discurso, los puntos suspensivos indican algo ya dicho, pero que no está. Enseguida se enuncia en presente la búsqueda de la madre y se deja un espacio en blanco, empezando la siguiente línea con un ‘pero’ doblemente adversativo por la coma. Quien enuncia se muestra consciente de la ausencia del receptor y, no obstante, le habla hasta imaginar su compañía en un futuro hipotético, yendo “por la noche oscura / por la luz del alba”, espacio y hora tanto sombría como luminosa, de revelación y transición en torno a un comienzo “hacia el nunca más. Hacia”. El “nunca más” remite a los cuentos de hadas, un lugar que se desprende del tiempo. Y, finalmente, el poema termina sin un punto final⁷⁷; no hay más palabras, pero tampoco un cierre.

Así, la enunciación es un vacío que debe ser llenado, algo que escapa del discurso y queda abierto, direccionado hacia algo más, cuando ya lo único por interpretar es el espacio en blanco, un lugar sin lugar aún. El tiempo es mítico, fluye hacia todas las direcciones sin que hija y madre vuelvan a estar juntas, mientras que la espacialidad remarca la ausencia sin dejar de ser la promesa del encuentro esperado.

⁷⁷ No es el único texto de Marosa di Giorgio que termina sin un signo de puntuación. Pero, por otra parte, *Diamelas a Clementina Médici* es la única obra de esta autora que concluye de esta manera.

“Hay algo inasible de otros mundos, y de lo cual no se puede hablar” (*No develarás el misterio* 92), dice Marosa di Giorgio en una entrevista. No obstante, esto no impide que en su obra asome hasta lo indecible, haciendo de su mundo poético un umbral.

Conclusiones

Este recorrido a través del espacio de transición en *Los papeles salvajes* ha permitido arribar, finalmente, a una lectura que revela un complejo y completo constructo simbólico en torno al universo escrito por Marosa di Giorgio, descrito con una suma de particularidades, las cuales hacen de esta autora ya no una escritora “rara” —como tanto ha sido catalogada por la crítica literaria—, sino muy dedicada en su hacer poético, en la manera de transfigurar y reflejar un mundo propio mediante la palabra escrita.

A lo largo del presente estudio se ha planteado, en resumen, que el espacio en el contenido de sus textos no sólo tiene una función descriptiva o contextual, más bien opera como un eje de sentido, un medio de orientación que ayuda a reflejar las tensiones fundamentales que se entreen en su poética: la infancia, lo híbrido, las revelaciones y las constantes transformaciones.

En los análisis de sus poemas se ha intentado dar cuenta de cómo el espacio puede ser una clave de lectura si se lee desde su dimensión simbólica. En él se cifran tanto el detalle de lo narrativo como la densidad de lo lírico, la experiencia biográfica y aquello que se advierte de manera trascendente. El acercamiento desde la hermenéutica ha tendido un puente de interpretación para comprender de una manera más profunda los textos de di Giorgio. Esto se ha dado sin el afán de caer en lo meramente subjetivo, pero tampoco de reducir el alcance de más posibles interpretaciones. Lo que este método ha dejado en claro en la presente tesis es la importancia del espacio que habita su poesía, cómo abre nuevas formas de percepción y de significación.

En específico, el espacio de transición —entendido como un umbral, frontera o punto de cruce, pero también como un cambio de estado en el Yo— es, en la obra de di Giorgio, el territorio en el que los opuestos no se anulan, sino que se vuelven permeables, dialogan, transgreden y se entretajan a profundidad con la representación del sujeto poético hecho palabra y, asimismo, con los acontecimientos que suceden en los textos. Este espacio, como se ha visto, permite la coexistencia de lo íntimo y lo abierto, de lo doméstico y lo salvaje, de lo concreto y lo onírico, donde además la temporalidad se superpone al espacio y lo transforma en un centro donde confluyen las imágenes de lo ya vivido y de lo imaginado, haciendo de los poemas una memoria activa con la cual se conforma un espacio mítico que en cada aproximación pareciera reinventarse.

Lejos de establecer límites fijos, los lugares que recorremos en su poesía —la chacra, el jardín, la casa, el bosque— se presentan como zonas permeables, en las cuales lo exterior invade lo interior, mientras que lo interior se proyecta hacia lo otro, hacia lo desconocido que resulta revelador, mostrándose de una manera abarcadora, donde el tiempo es cíclico porque lo poético restituye una y otra vez aquello a lo que refiere. Por tanto, se desbordan los límites, mientras se borda una poética arraigada en la ambigüedad, en la multiplicidad de lecturas y de sentidos. Si esta constante mutabilidad produce un efecto de extrañamiento no es porque rompa con la lógica que sigue cada uno de los poemas, más bien la intensifica, lo cual se lee desde la espacialidad atravesada por un dinamismo simbólico: los lugares que hay en su obra están apegados a un sentido que no se puede leer como meramente referencial ni, por otro lado, fantástico, pues tienen y se atienen a una lógica sugerida, que se muestra y oculta al mismo tiempo, abriendo un camino de interpretación por medio de sus valores simbólicos, los cuales parten de un conocimiento amplio —y también personalizado— sobre la palabra

poética: no sólo basta escribir el signo, la poesía de di Giorgio apunta al símbolo como una manera de dar mayor sentido a lo que se escribe.

Por tanto el espacio de transición, en este caso, no se reduce a lo que se muestra tal cual o a su aspecto liminar, pues implica una transfiguración en la voz de la poeta —desde lo biográfico, hasta la comprensión de lo simbólico—, en lo que escribe y describe, situándose en lo que se dice y lo que abre posibilidades por medio de la poesía como acto creativo, que funda un lugar para ser habitado. O como diría la misma Marosa di Giorgio en *No develarás el misterio*: “Esto mío es una suerte de rosario, de himnario, que sale de lo hondo de la tierra, de lo hondo de los cielos, y lleva implícita y explícita, la Creación. Escondida y mostrada. O a la inversa” (26).

Por ello en el espacio de transición —como lugar de reunión, de comunión— es donde se materializa con mayor fuerza la dimensión simbólica de sus textos. La frontera entre el adentro y el afuera constantemente se diluye: el cuerpo se funde con la naturaleza, los objetos adquieren agencia y el lenguaje poético se torna ritual. En esta lógica, cada lugar implica un pasaje, una mutación de sentido que da profundidad a las oposiciones binarias tradicionales. Por este tipo de motivos, tal como se mencionaba en la introducción, era necesario ahondar en la dualidad de conceptos abstractos habidos en su obra para leer el espacio también de otra forma, a partir de lo fijo y lo errante, la imagen y la imaginación, la memoria y el ensueño, así como lo sagrado y lo profano. Esto ha permitido entender mejor la complejidad de aquello que se representa, pues el espacio funge como un modo de situarse entre lo visible y lo invisible, entre la infancia y el tiempo presente que es el de la escritura misma como un acto que no sólo refiere o evoca, también convoca aquello que se dice en el contenido de los textos y trasciende lo referencial. Así, el espacio se vuelve causante del devenir poético.

Por último, esta aproximación al espacio de transición en Marosa di Giorgio no agota para nada las posibles interpretaciones de su obra desde este enfoque, más bien procura ofrecer sólo un punto de entrada, una forma diferente para adentrarse en su poética. El mayor objetivo ha sido, sí, en parte brindar otro tipo de lecturas sobre el espacio en los textos poéticos, pero sobre todo se ha tenido la pretensión de vislumbrar la complejidad que puede alcanzar la poesía como un discurso lleno de sentido y, asimismo, promover un mayor interés en la obra de esta autora, quien al fijar lo errante y desatar lo fijo ha dado tantas formas *maravillantes* a lo que escribe, transformando incluso lo que habita hasta el fondo de la mirada de quienes la leen.

Bibliografía

Academia Nacional de Letras del Uruguay. *Diccionario del Español del Uruguay (DEU)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

Andrés, Ramón. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2012.

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

---. *Homo Sacer III: Lo que queda de Auschwitz*. Madrid: Editorial Nacional, 2002.

---. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Aguirre, Osvaldo. "A la sombra de los durazneros". Eterna Cadencia. Oct. 2011.

<<https://eternacadencia.com.ar/nota/a-la-sombra-de-los-durazneros/7060>>

Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

Aristóteles. *Física*. Madrid: Editorial Gredos. 1995.

Azcuy, Eduardo Antonio. *El ocultismo y la creación poética*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1966.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Bogotá: FCE, 1994.

---. *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: FCE, 1997.

---. *La poética del espacio*. Ciudad de México: FCE, 2020.

---. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Ciudad de México, FCE, 2014.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1990.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal. Diarios íntimos*. México: Editorial Porrúa, 2005.

Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

- . *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Beruete, Santiago. *Jardinosofía: Una historia filosófica de los jardines*. Madrid: Ediciones Turner, 2016.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. Ciudad de México: Herder, 2014.
- Birkhäuser-Oeri, Sybille. *La llave de oro: Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner, 2010.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.
- . *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- Blixen, Carina. “Marosa di Giorgio: prosa del paraíso”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 2017. 79-91. Impreso.
- Brasey, Edouard. *Brujas y demonios: el universo féerico*. España: Editorial José J. de Olañeta, 2001.
- Briggs, Katharine M. *Cuentos populares británicos*. Madrid: Siruela, 2019.
- Byung-Chul Han. *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder, 2020.
- Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- Campbell, Joseph. *El poder del mito. Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers*. Barcelona: Emecé Editores, 1991.
- Cashford, Jules. *La luna: símbolo de transformación*. Girona: Atalanta, 2018.
- Cassin, Barbara. *La nostalgia: Ulises, Eneas, Arendt*. Madrid: Editorial Alianza, 2022.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas, Tomo II*. Ciudad de México: FCE, 2017.
- Castellanos De Zubiría, Susana. *Diosas, brujas y vampiresas*. Colombia: Ariel, 2022.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2012.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Clément, Gilles. *Una breve historia del jardín*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019.

Corripio, Fernando. *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. Ciudad de México: Ediciones B, 1996.

Cott, Jonathan. *Cuentos de hadas victorianos*. Madrid: Siruela, 2012.

Didi-Huberman, Georges. *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Santander: Shangrila Ediciones, 2015.

---. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.

Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

---. *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires: El cuenco de plata: 2010.

---. *Otras vidas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

Dilthey, Wilhelm. *Vida y poesía. Obras IV*. México: FCE, 2016.

Dufourmantelle, Anne. *Inteligencia del sueño*. México: Paradiso Editores, 2022.

Durand, Gilbert. *Ciencia de hombre y tradición: el nuevo espíritu antropológico*. Barcelona: Paidós, 1999.

Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Editorial Schapire S.R.L., 1968.

Echavarren, Roberto. “Devenir intenso: Marosa di Giorgio”. *Agulha Revista de Cultura*. Nov. 2014. <<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2014/11/devenir-intenso-marosa-di-giorgio.html>>

---. “Marosa di Giorgio. Última poeta del Uruguay”. *Revista Iberoamericana*. Vol.LVIII, Núm. 160-161, Julio-Diciembre 1992.

Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1983.

---. *Lo Sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1988.

---. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2006.

El Kybalión. Los tres iniciados. Ciudad de México: Editorial Sirio, 2008.

Freud, Sigmund. *Obras completas: Tomo XVII (1917-19)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2001.

---. "Platón y los poetas". *Estudios de Filosofía (Universidad de Antioquía)*. Vol. 3. 87-108, 1991.

Garet, Leonardo. *El milagro incesante*. Montevideo: Ediciones Aldebarán, 2005.

Genovese, Alicia. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE, 2011.

Glück, Louise. *Poems 1962-2020*. Gran Bretaña: Penguin Random House, 2021.

Hallpike, Christopher Robert. *Fundamentos del pensamiento primitivo*. Ciudad de México: FCE, 1986.

Hani, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: Sophia Perennis, 1983.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Ciudad de México: FCE, 2023.

---. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

---. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal, 2002.

---. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

---. *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

Herreros, Ana Cristina. *Libro de brujas españolas*. Madrid: Siruela, 2009.

Hölderlin. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1995.

Jung, Carl Gustav. *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Editorial Paidós, 1983.

---. *Obra completa. Volumen 9/1. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

---. *Psicología y alquimia*. Ciudad de México: Plaza y Janés Editores, 1989.

Le Grice, Keiron. *El cosmos arquetipal*. Madrid: Atalanta, 2018.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

Lévinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: FCE, 1997.
- Malinowski, Bronislaw. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península, 1995.
- Mardones, José María. “La racionalidad simbólica”. *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*. Eds. Blanca Solares y María del Carmen Valverde Valdés. México: UNAM, 2005.
- Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.
- Michelet, Jules. *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998.
- Monteleone, Jorge. “Marosa y el transmundo. Una semblanza”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 2017. 21-26. Impreso.
- Moulian, Rodrigo. *Magia, retórica y cognición*. Santiago de Chile: Lom, 2002.
- Nebot, Renau. *Textos herméticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1999.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1980.
- Otto, Rudolf. *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE, 1986.
- Pedraza, Pilar. *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Editorial Valdemar, 2014.
- Peri Rossi, Cristina. “La palabra mágica”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 2017. 149-151. Impreso.
- Platón. *Diálogos vol.3. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- . *Diálogos vol.6. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- Pozuelo Yvancos, José María. “¿Enunciación lírica?” en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, 1998.
- Rama, Ángel. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1982.
- . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2004.
- Rozitchner, León. *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2011.
- Salustio. *Sobre los dioses y el mundo*. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- San Agustín, *Confesiones*. Madrid: Editorial Gredos, 2010.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.
- Shlezinger, Aharón. *Numerología y cábala*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2008.
- Tatar, Maria. *Hermanos Grimm. Edición anotada*. New York: Akal, 2012.
- Tatar, Maria. *The classic fairy tales*. New York: Norton & Company, 2017.
- Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: FCE, 1986.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2009.
- Toledo, Víctor. *El alma y la inmortalidad. Vol. 1/ La poesía y las hadas*. México: BUAP ediciones, 2018.
- . *El alma y la inmortalidad. Vol. 2 / El secreto de Orfeo*. México: BUAP ediciones, 2018.
- . *El alma y la inmortalidad. Vol. 3 / El vuelo de las brujas*. México: BUAP ediciones, 2018.
- Trías, Eugenio. *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino, 2004.
- . *La edad del espíritu*. España: Debolsillo, 2006.
- . *Lo bello y lo siniestro*. España: Ariel, 1999.
- Trismegisto, Hermes. *La tabla de esmeralda*. Madrid: Mestas Ediciones, 2022.

Tuan, Yi-Fu. *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

---. *Topofilia*. España: Melusina, 2007.

Vallejo, Irene. *El infinito en un junco*. Madrid: Siruela, 2021.

Veljacic, Kildina. “Diamelas a Clementina Médici de Marosa di Giorgio o del duelo con la palabra”. *Transgrediendo el canon: a la búsqueda de nuevos autores*. Sep. 2018. <<https://transgrediendoelcanon.blogspot.com/2018/09/diamelas-clementina-medici-de-marosa-di.html>>

Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 1973.

Von Franz, Marie-Louise. *Alquimia*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga, 1995.

---. *El primer acercamiento al inconsciente*, en: Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt Editores, 1997.

Waldenfels, Bernhard. *El habitar físico en el espacio*, en: Schröder, Gerhart, y Helga Breuninger (comps). *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE, 2005.

Wilde, Lady. *Leyendas antiguas, hechizos místicos y supersticiones de Irlanda*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2024.

Zipes, Jack. *El irresistible cuento de hadas*. Buenos Aires: FCE, 2014.