

Misticismo y naturaleza en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio

Ana María Cobos Villalobos

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, D.C
Enero de 2010

Misticismo y naturaleza en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio

Ana María Cobos Villalobos

*Trabajo de grado presentado como
requisito para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios*

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Bogotá D.C.
Enero de 2010

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Directivas de la universidad y de la facultad de ciencias sociales

Rector de la universidad

Padre Joaquín Sánchez García S.J

Decano Académico

Luis Alfonso Castellanos, S.J

Director del departamento de estudios literarios

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Director de la carrera de estudios literarios

Jaime Alejandro Rodríguez

Director del trabajo de grado

Jorge Cadavid Mora

REGLAMENTO DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Artículo 23 de la resolución No. 13 de junio de 1946

“La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
1. SISTEMA DE LECTURA.....	12
1.1 Homogeneidad formal.....	13
1.2 Continuum fragmentado.....	26
1.3 Fusión lenguaje naturaleza.....	33
1.4 Instantáneas fugaces.....	44
2. NATURALEZA COMO DISPOSITIVO PARA ACCEDER A LO ANCESTRAL.....	53
2.1 Funcionamiento de la naturaleza.....	54
2.2 Simbologías naturales.....	65
2.3 Papel de la figura femenina.....	87
3. LA SECTA OCULTISTA DE MAROSA DI GIORGIO.....	97
3.1 Silencio y misterio.....	105
3.2 La boda mística con la naturaleza.....	110
3.3 La noche y lo ritual.....	117
4. CONCLUSIONES.....	126
5. BIBLIOGRAFÍA.....	130

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, a mi hermana y a mis abuelos por todo el apoyo y la confianza que han depositado en mí a lo largo de mi vida y de mi formación intelectual, por todos los valores que me inculcaron sin los que no sería la mujer que soy hoy; al profesor Jorge Cadavid por darme a conocer y motivarme a recorrer *Los papeles salvajes*, por toda la colaboración y los conocimientos que me brindó en la construcción de este trabajo y por sus palabras que enriquecen mi espíritu. A Marosa di Giorgio por enseñarme a conocer cada rincón y detalle de la naturaleza y por recordarme que el espíritu de niña no me abandona. A mis amigos por darme ánimo a medida que iba escribiendo este texto. A Dios por darme la calma y la sabiduría.

INTRODUCCIÓN

La obra de la poeta Marosa di Giorgio se presenta como un reto ante las letras latinoamericanas contemporáneas debido a que rompe con los esquemas de escritura tradicionales y con las formas literarias existentes. *Los papeles salvajes* se ubican en un punto obtuso entre novela y poesía. Abren la pregunta acerca de ¿si se podría establecer un nuevo género más flexible o incluso híbrido? Existen críticos que se han inclinado por denominar a esta obra como una larga novela en prosa a la que se le agrega el adjetivo de poética. Echavarren, en su artículo “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”, afirma que los textos de Marosa son híbridos: están invariablemente contruidos como pequeños poemas en prosa que al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética. Pero es una novela fabulosa que derrota las expectativas antropomórficas. (1992, pág. 1104-1105)

Cuando se comienza a estudiar esta obra se descubre que la hibridez de la parte formal obedece también al tema y al contenido debido al gran significado que tuvo para Di Giorgio el vivir su infancia en medio de un entorno agrícola junto a la compañía de sus padres, abuelos y su hermana. Se constituyó como su sustrato ya que tuvo la oportunidad de conocer en profundidad toda la naturaleza que la acompañaba. Pudo redescubrirla miles de veces a través de sus paseos y luego con su escritura por lo que en varias entrevistas afirma que su primera influencia literaria fue la naturaleza; de aquí también la preocupación personal de abordarla como tema y recurso en este trabajo. De acuerdo con lo anterior, con *El pensamiento salvaje de Marosa di Giorgio* se busca establecer la manera como la poeta conjuga lo formal,

temático y espiritual con el fin de fundar su propia concepción de Naturaleza, traducida en un gran poema- naturaleza, autosuficiente.

No obstante, se determinó que para realizar esta investigación se necesitó partir de la definición de *Naturaleza*. No sólo se debía construir con lo aportado por la obra sino también desde la concepción misma ofrecida por la poeta en las entrevistas realizadas por algunos críticos. Por ejemplo, en la de Osvaldo Aguirre (1995) Di Giorgio expresa: “La naturaleza era para mí la gran palabra. Digo la creación, o Dios, la matriz de donde salta todo. Yo la vi manando, dando y administrando cosas. Quería traducir en mi escritura lo que me conmovía. Todo lo silvestre: los limoneros, la Virgen, el ámbito de mi casa, lo quería sin proponerme, sin darme cuenta.” (Pág. 14).

Asimismo, la *Naturaleza* en esta obra se concibe como el todo, como la Unidad a la que se accede. Abarca lo animal, lo humano y lo vegetal por lo que se trata de lo proliferante. Se centra en el carácter fértil para promover el ambiente de abundancia. Esta *Naturaleza* se comporta como un *cuerpo sin órganos* que funciona a través de un intercambio de intensidades, gracias a la conexión en la que todo se encuentra. Se da lugar tanto a la calma y la tensión como a lo cíclico. Sobre todo, el referente a la vida-muerte cobra mayor importancia, ya que “en el tránsito de la muerte y el nacimiento, los distintos órdenes de la vida vuelven a asociarse para realizar el florecimiento de la Naturaleza.” (Aguirre, 1995, Pág. 22).

Desde otra perspectiva, esta *Naturaleza* abarca el lenguaje, que en muchos de los poemas opera a partir de una lógica otra, que presupone también los ritmos manejados por el cosmos. Se trata de una *Naturaleza* que trabaja en la construcción de un lenguaje propio, animado por lo primitivo. Sin embargo, para establecer el

lenguaje otro cifrado la poeta necesita de una interiorización de esta *Naturaleza*, de donde se despliega la secta ocultista en su veneración que también consagra la mística practicada por la poeta.

Cada uno de los recursos utilizados para configurar esta *naturaleza* –lo formal, conceptual y espiritual – se desarrollarán en cada uno de los capítulos. Además, es importante señalar que sólo se estudió el Tomo I de *Los papeles Salvajes* debido al carácter de este trabajo. No se buscaba abarcarlo todo y correr el riesgo de quedarse en un estudio superficial; más bien el objetivo consistía en tomar una parte de la obra y analizarla a profundidad con el fin de determinar la visión de poesía y naturaleza de la poeta. Es importante anotar que se usaron los métodos analítico y hermenéutico con el fin de trazar la integración entre la obra, la interpretación y la parte teórica a la que se recurrió. Teniendo en cuenta que la poeta se inscribe en un pensamiento primitivo, remitente a lo mítico y por tanto ancestral se debió recurrir a conceptos extraídos de *Los papeles salvajes* para abordar esta obra. Con recurrencia hay un detenimiento en los poemas citados para no romper con la voz añeja y con la propuesta de la obra.

Los teóricos escogidos fueron: Deleuze, para trabajar la parte formal y un poco de la construcción conceptual de la *Naturaleza*; Azcuy, para referirse a la parte espiritual y mística, dictada por la secta ocultista; Bachelard, para abordar la construcción del tiempo cuando se entra a definir el funcionamiento de la *Naturaleza* y Lévi Strauss, para elaborar el tipo de *Naturaleza* y la visión de mundo de la poeta.

No obstante, este trabajo tiene el valor de proponer una lectura de *Los papeles salva-*

jes que parte de la *Naturaleza* como sustrato. Además, se desarrolla una interpretación crítica de la obra que busca acercarse también a la visión de mundo de la poeta. Se debe tener en cuenta que tampoco ha sido numerosa la crítica emitida por lo que también hay la intención de fomentarla. Hasta ahora el trabajo más importante que se ha encontrado es el realizado por Osvaldo Aguirre y D.G. Helder con la publicación de un Dossier sobre la poeta en *Diario de poesía* en 1995. También se encuentra el artículo de Roberto Echavarren publicado en la revista Iberoamericana, bajo el nombre: “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”. de En Colombia, María Rosa Olivera Williams Publicó un artículo en la Revista Universidad de Antioquia, titulado “La imaginación salvaje de Marosa Di Giorgio”. En cuanto a la vida de la poeta hay que destacar que nació en Salto, Uruguay, en 1932. Su infancia y adolescencia transcurrieron en medio del amor de una familia de inmigrantes italianos y vascos que fundaron quintas cuando llegaron a este país, al paraje de San Antonio con exactitud. Cursó Bachillerato en el Instituto Politécnico Osimani y Llerena de Salto donde recibió cursos de arte escénico, otra de sus pasiones. Comenzó a escribir a los diecisiete años. Su primera obra, *Poemas*, fue publicada en 1954. En 1978, luego de la muerte de su padre, se trasladó con su madre a Montevideo. Realizó recitales en Buenos Aires, Rosario, Santa Fe y Bahía Blanca. Uno de los más importantes fue Diadema, del que se conserva una grabación. En 1982 ganó el premio de la Sociedad de Petrarca con su libro titulado “La Flor de Laura”. Publicaba en la columna semanal de la revista *Posdata*, editó libros en Buenos Aires. Recibía una pensión del gobierno, otorgada a personas con una trayectoria destacada en las artes y las ciencias. En agosto de 2004 abandonó este

mundo pero dejó tras de sí el gran legado de su obra que invita al lector a seguir admirando y conociendo los regalos brindados por la naturaleza.

1. Sistema de lectura

La obra de Di Giorgio se constituye como un todo homogéneo reunido bajo el nombre de *Los papeles salvajes*. Continuamente se puede reorganizar para construir nuevos sentidos interpretativos. Es decir, se trata de una obra en la que a pesar de encontrarse separada por varios títulos alusivos a cada poemario, escritos en una fecha distinta, y a que en el libro aparecen ordenados cronológicamente es posible empezar el juego de leer diversos poemas en desorden sin importar el poemario al que pertenezcan gracias a que se conserva la semejanza de situaciones, personajes, entornos y estilo. Las combinaciones resultantes darán lugar a nuevos matices en las atmósferas y continuidades, pero sin cambiar el tono, ya que su construcción temática gira sobre el mismo espacio comprendido entre la casa y la huerta. Cada poema, aunque se realiza en un mismo espacio y con los mismos personajes, se renueva gracias a los devenires que en cada momento los envuelven. Además, se constituyen como rituales que sugieren la concepción de la obra de Di Giorgio como la expresión de una secta ocultista desarrollada por ella, descrita en detalle en el capítulo tres.

Sin embargo, para abordar el sistema de lectura originado por la manera de presentar la obra y los recursos empleados es esencial empezar por referirlos uno a uno para así demostrar cómo se configura en un todo que parte de lo formal, los personajes y los motivos recurrentes. El sistema de lectura tiene su génesis en el elemento natural ya que la *Naturaleza* se erige como el principio rector de la obra. A partir de ella se despliega el universo por el que transita el yo lírico teñido de lo infantil. Asimismo, determina el lenguaje adoptado. Muchas veces se aparta de la automatización cotidiana para producir un lenguaje guiado por la intensidad generada por el espacio

y la situación. Lo mismo ocurre con cada poema, aparece como una instantánea fugaz apartada del tiempo lineal. Cada poema está cargado de su propio tiempo y sólo funciona dentro del universo natural propuesto por la poeta, pero acomodado en relación con otra instantánea para generar los nuevos sentidos o, en diversos casos, continuidades.

Al hacer conciencia de que esta obra es un continuum fragmentado, dictado por lo sucesivo de cada libro, se traza de nuevo la relación con la Naturaleza. “Entre los numerosos esquives orgánicos de esa gran masa de la obra se deja apreciar “el camouflaje animal- textual: la falta de título, la homología de extensión o temática, dificultan la ubicación y la deglución por parte del lector pájaro-hambriento del texto insecto determinado (por un título), porque está disimulado por el follaje de los libros sucesivos.” (Gandolfo, 1995, 20).

Se reconoce la construcción de esta obra como un cuerpo natural en constante movimiento que da paso al continuo giro del lenguaje y de los personajes. Existen cambios sutiles que sugieren la afectación de lo macro a partir de lo micro. Los siguientes subcapítulos se encargarán de definir el funcionamiento del sistema de lectura de esta obra, aunque se debe aclarar que debido a la configuración de la *naturaleza* es posible elaborar muchos otros más.

1.1 Homogeneidad formal:

Esta característica la marca la constante repetición de temas, personajes y recursos estilísticos a lo largo de la obra. Uno de ellos, la homofonía. A la poeta le seduce establecer relaciones entre palabras con el fin de desconfigurar el lenguaje y colocarlo al servicio de la naturaleza. Busca crear un lenguaje naturalizado, en conexión con el

único espacio en el que se desarrolla la obra. Es decir, las homofonías se instauran como ese recurso que ofrece la posibilidad de constituir una atmósfera ritual que facilita la convergencia y por tanto la correspondencia. El lenguaje pasa por una nueva codificación perteneciente a un nuevo tipo de secta que la poeta está fundando con el objetivo de fundirse con la naturaleza y así retornar a lo primitivo. Se trata ahora de un lenguaje analógico. Desde este punto de vista, “las homofonías despiertan, revocan la ilusión de que el referente sea preciso o indiscutible; el narrador, el visionario, vacila al reconocer los elementos de la visión, al elegir las palabras para inventarla; las figuraciones indecisas se desprenden de la letra misma. (Echavarren, 1992, 1105).

Las homofonías dan la posibilidad de crear un ambiente de convergencia en el que cualquier elemento del cosmos puede tomar el lugar del otro sin dejar de ser él mismo. Se trata de una Naturaleza particular capaz de devenir general, el todo. Además, las homofonías instauran un movimiento en el lenguaje y le permiten componer un juego de significantes y significados a los que vacía de contenido para crear uno alusivo a la pura superficie del sonido. Unido con la inclinación estilística de la poeta por las aliteraciones con el objetivo de generar un lenguaje cifrado que obedece a la secta en emergencia. Por medio de las aliteraciones se produce la expansión de la escena aportada por cada poema en prosa. Se suscita la expectativa tanto del lector como de la voz que habla porque se está dando paso a un instante revelador que ha dejado de ser lenguaje para convertirse en instante místico. Tanto el lenguaje como el espacio y el tiempo se tornan velados para inscribirse en una lógica del sentido, como lo expone el poema 11 de *Magnolia*.

A veces, los caballos se reúnen allá. Las lechuzas con sobretodos oscuros, lentes muy fuertes, campanillas extrañas, convocan a los hongos blancos como huesos, como huevos. A veces, tenemos hambre y no hay un animalillo que degollar.

Entonces, vamos por la escalera, hacia el desván a buscar las viejas piñas, los racimos de tabla con uvas duras y oscuras, las viejas almendras; al partirlas, salta la bicheja, lisa, suave, nacarada, rosa, azul; si es de color oro, la arrojamos al aire y ella se pone a girar envuelta en un anillo de fuego, como un planeta.

A veces, ni tengo hambre. La luna está fija con sus plumas veteadas. Cantan los caballos. (Tomo I, 120)

En este poema se encuentran homofonías y aliteraciones a la vez. Las homofonías huesos- huevos crean una suerte de contención en el sentido de que el huevo se convierte en un hueso gracias a la filiación cromática trazada, ambos son blancos. Se da cabida a una secuencia en la que el diferenciante lo dicta el color blanco. Hay la intención de alcanzar la armonía universal para sellar lo ritual, por eso todo debe entrar en relación. Aparece el movimiento en el lenguaje en el que la raíz etimológica se conserva y su segunda parte varía para establecer una nueva pronunciación.

Este poema se complementa con las aliteraciones que comienzan con la palabra las lechuzas. Se repite la sílaba as para expandir la escena y además generar la sensación de susurro, que se debe adoptar porque es de noche y los demás seres de la naturaleza “duermen”. Además hay la sensación de que esta escena se repite en el tiempo.

Se crea un juego de la voz caprichosa deseosa de asustar a los animales y a las frutas al exhibir sus colmillos del comer y saciarse sin el objetivo de apagar un apetito. Más bien hay la intención, apoyada por la luna y los caballos, de despertar el temor. Se ha ingresado a un ritual que busca abrir las puertas de lo macabro.

Asimismo, el segundo párrafo de este poema en prosa suscita el crimen injustificado, pero antes se ha advertido que el adentro y el afuera se han conjugado porque las

víctimas del sacrificio, las viejas piñas, se encuentran colgadas en el desván. Las descuartizan, salta la *bicheja, lisa suave, nacarada*. La profanan y juegan con ella y con su alma dorada que da paso a la hierofanía. Ha acabado de asistir a un festín comandado por la dama del deseo.

A la vez el poema 91, “Clavel y tenebrario”, demuestra la potencia invasora aportada por la sinestesia y cómo espacio y lenguaje se funden. Muestra que el cosmos se le impone al hombre y no al contrario. De nuevo aparece lo proliferante para resaltar la fecundidad manipulada por la naturaleza. Continuamente se desplaza por las fuerzas de la vida y la muerte. Asimismo, esa abundancia promueve lo báquico, el desenfreno que demuestra la voluntad natural de imponer su ritmo. La poeta se vale de oxímoron para crear la ambigüedad al referir “su vida apasionada e inmaculada”. Incluso se encuentra que los jazmines la han hecho partícipe de un carnaval en donde, por supuesto, se rompe con toda moralidad en tanto que sólo se requiere el dejarse arrastrar por el instinto. Di Giorgio busca desautomatizar los sentidos del lector e inscribirlos en lo primitivo para dar cabida a lo embriagante del perfume. Su poder llega al punto de moverse del olfato al tacto. Ha adquirido consistencia y el color blanco, dictado por su productor.

El jazmín se ha apoderado del espacio con su sinfonía de colores. Cambia del blanco al plateado y desemboca en el azul. Revela que su movimiento se aloja en su interior. Esta danza colorida va despojando a la poeta de su atuendo de organdí, que por la textura también presupone una muestra de gran colorido. La niña con los pétalos del jazmín ha quedado desnuda porque ha sido escogida para incorporarse al ritmo cósmico. Incluso, una vez más, el lenguaje ha entrado a formar parte de esta

ceremonia. Los últimos cuatro versos son la prueba de ello “quedé desnuda entre aquellas copas velatorias; se formaban/ desesperadamente, y, a la vez, no tenían ningún interés por mí/ no sé cómo pude salir viva de aquella vida, de rosal siniestro/del jazmín del Cabo”. Al final se descubre que se asoma una invitación al abandono de lo racional para dejarse transportar por la intuición.

Sin embargo, la poeta le ha huido a la orgía floral porque ha descubierto la magnitud de su fuerza. Le inspira respeto mas no el apartarse del todo de ella para emprender una defensa. Más bien ella ha descubierto quién es la verdadera reina de la creación.

Me libré de los jazmines. Antes, en diciembre, crecían anchos como viñas. Era casi imposible ir al colegio; mamá, igual, me ponía el vestido de organdí blanco y los moños, y me empujaba entre aquellas flores que no admitían otra cosa que su locura, su brío, su vida apasionada e inmaculada. El perfume era tal, que se podía tocar como si fuera un tul o una espuma; a veces, de tan blanco, se volvía plateado, y hasta celeste. Una vez el organdí se me deshizo; era imposible andar o detenerse; quedé desnuda entre aquellas copas velatorias; se formaban desesperadamente, y, a la vez, no tenían ningún interés por mí; no sé cómo pude salir viva de aquella vida, del rosal siniestro del Jazmín del Cabo. (Tomo I, p. 237)

Después de haber referido estos dos poemas se pasa a otro aspecto que se complementa con el uso de las aliteraciones y las homofonías. Además revela el movimiento lingüístico, rítmico y visual de cada poema. Se trata de las repeticiones que actúan como aliteraciones amplificadas, en el sentido de que buscan la expansión y también intensifican la escena. Dan cabida a lo tenebroso y al movimiento en el poema. De la similitud sonora surgen otras palabras como alternativas homofónicas para destruir la dirección, predeterminada del sentido. Se deduce que la poeta tiene la voluntad de fundar un lenguaje otro que también responda a una realidad otra. A la

vez, este recurso establece el esoterismo y la magia, recurrentes a lo largo de la obra. La palabra cobra mayor fuerza y por tanto se torna poderosa a tal punto que tiene la fuerza para convertirse en un conjuro.

Con las repeticiones se asiste de nuevo al vaciamiento del lenguaje que presupone la emotividad porque dan cuenta de un aumento en la intensidad del entorno. Aparecen como series de palabras en las que “el sentido de una palabra no puede ser dicho más que por otra palabra que toma a la primera como objeto. De ahí esta situación paradójica: el precursor lingüístico pertenece a una suerte de metalenguaje, y no puede encarnarse más que en una palabra desprovista de sentido desde el punto de vista de las series de representaciones verbales del primer grado. Se trata del estribillo. Este doble estado de una palabra esotérica, que dice su propio sentido, pero no lo dice sin representarse y representarlo como un sinsentido, expresa más bien el perpetuo desplazamiento del sentido y su disfraz en los seres” (Deleuze, 2002 ,191).

Con la repetición y la recurrencia de sonidos, bien sea a través de las homofonías o de las aliteraciones, la poeta comienza a despertar en el lector la conciencia sobre el manejo del lenguaje. Una vez más lo desautomatiza con el fin de acceder a la realidad paralela que se está creando y que revela el carácter posmoderno en que se comienza a configurar. El lenguaje adquiere un movimiento para engendrar una lengua nueva definida por el devenir de la lengua mayor —la desacralizada, en este caso— en la menor —la sagrada—. ¹ Esa lengua mayor está dada por el entorno moderno que acecha a la poeta, mientras la lengua menor es la del entorno premoderno, en este

¹ “Sustraer y poner en variación, suprimir y poner en variación es una sola y misma operación. Las lenguas menores no se caracterizarán por una pobreza y una sobrecarga con relación a una lengua mayor o standard. Hay una sobriedad y una variación que son como un tratamiento menor de una lengua mayor. El problema no es el de una distinción entre una lengua mayor y lengua menor, sino el de un devenir.” (Deleuze, y Guattari, 2000, 107).

caso infantil, por el que la poeta transita. En otras palabras, se alcanza una lengua nueva que remite a lo premoderno y por tanto conduce a la naturaleza.

El siguiente poema de *Magnolia* muestra cómo se establece una neutralidad entre las palabras para componer una música del sentido.

Poema 1

Aquella muchacha escribía poemas; los colocaba cerca de las hornacinas, de las tazas. Era cuando iban las nubes por las habitaciones, y siempre venía una grulla o un águila a tomar el té con mi madre.

Aquella muchacha escribía poemas enervantes y dulces, con gusto a durazno y a hueso y sangre de ave. Era en los viejos veranos de la casa, o en el otoño con las neblinas y los reyes. A veces, llegaba un druida, un monje de la mitad del bosque y tendía la mano esquelética, y mi madre le daba té y fingía rezar. Aquella muchacha escribía poemas, los colocaba cerca de las hornacinas, de las lámparas. A veces, entraban las nubes, el viento de abril, y se los llevaban; y allá en el aire ellos resplandecían; entonces, se amontonaban gozosos a leerlos, las mariposas y los santos. (Tomo I, 115)

Este poema tiene una gran importancia en el sentido de que resume todos los elementos recurrentes en Di Giorgio que revisten su obra de lo homogéneo. Primero, aparece la repetición. Tres veces se reitera la frase “Aquella muchacha escribía poemas” lo que genera el incesante movimiento creador y a la vez las variaciones que se establecen en cada poema que ella escribe. Cada repetición contribuye al movimiento en la escena y ayuda a que avance. Es como si se acomodara un dispositivo para darle vida al poema.

La poesía en este poema, valga la redundancia, promueve la nueva dimensión en la que el adentro y el afuera se confunden, lo ocurrido en la primera estrofa. La poeta al expresar “siempre venía una grulla o un águila a tomar el té con mi madre” reafirma la llegada del eterno retorno, marcado por la palabra siempre.

En los dos primeros renglones de la segunda estrofa el poema se ha impregnado de lo sensorial. Se le ha insertado el sentido del gusto. Ahora lo auditivo se puede probar. Al tratarse de palabras, implícitamente, el sentido se siente llamado a adherirse. La confusión entre sonido y sabor genera un despertar natural, buscado por la poeta, con su manejo de las sinestesias. En ese instante presente se trata de una persona preparada para entrar en la videncia porque ha abierto todos sus canales perceptivos en dirección a la Naturaleza. La sinestesia a lo largo del poema se sigue dando de una manera más aguda. Al referirse al gusto a hueso lo ensambla con lo táctil. Se trata de poemas con una consistencia abrumadora en tanto que abren el campo de batalla hacia un bombardeo de sentidos cruzados. Al principio da la sensación de que el poema hubiera sido el conjuro para romper los límites entre el adentro y el afuera.

En la segunda mitad del segundo verso y hasta el cuarto verso la poeta ha instaurado lo hermético en donde sólo prima la música del sentido. Se está asistiendo más bien a un ritual druídico conjurado con la fórmula aquella muchacha que escribía poemas.

En la tercera reiteración de esta frase se ha introducido un cambio, “la muchacha ponía los poemas al lado de las lámparas”, lo que da lugar a una palabra que no vale porque está escrita sino por ella misma, se despliega. La palabra con el calor se desprende del papel para interpelar de nuevo a la *naturaleza*. Esta poesía se ha compuesto para crear una palabra sagrada. Se da paso a lo surrealista cuando aparece la libre asociación Poemas-té. Se disuelven en el té para que el monje lo beba y empiece la ceremonia.

El oxímoron dentro de lo cíclico marca la aparición de la metamorfosis vida-muerte. Se trata de un cambio de estado y no de una separación. Es decir, como lo afirma

Echavarren (1992), hay una vida en la muerte, en contraste con una muerte en la vida, pero los dos estados se comunican, la experiencia resulta escandida por semejantes resurrecciones. Se rompen barreras racionales para entrar en ese mundo fantástico y alucinante construido por la poeta. Primer síntoma del nuevo mundo que se ha empezado a erigir. Impulsado, sobre todo, por lo salvaje, lo instintivo y el deseo de que las situaciones y los seres aparezcan. En este punto también se trata de un mundo carnavalizado, en el sentido de que se ha terminado con las jerarquías y con la distinción locura- lucidez. La naturaleza se embriaga de sus formas y de sus posibilidades de copulación, lo que crea un lenguaje proliferante impulsado más por un ritmo, dictado por la puntuación que remite a lo cósmico, que por alguna lógica o relación entre las palabras.

Di Giorgio introduce el oxímoron como otro de los recursos estilísticos para desautomatizar el lenguaje y crear uno inscrito en lo cósmico y por tanto sagrado. Sólo se emplea en lo ritual. Revela los secretos que la naturaleza, en su silencio aparente, quiere transmitir. Además, ayuda a ubicar la entrada para la convergencia tanto de espacios como de tiempos y de personas. Lo uno no se convierte en lo otro, sino que brota un devenir. Una vez más se instaura un movimiento interno entre cada uno de los elementos nombrados con anterioridad. De este modo, la obra de Di Giorgio más que funcionar con el oxímoron se inclina más por resaltar lo dual. Es decir, *Los papeles salvajes* Tomo I trabajan a partir de dualidades complementarias que se agrupan en un todo.² Pero también permiten la ruptura de lo absoluto para poner la

² Levi Strauss, 1962, refiere lo siguiente con respecto a este punto “Cada animal o planta guarda correspondencia con un elemento natural, el cual es variable según los ritos, cuya extrema complejidad entre los navajos es bien conocida”

bandera de lo ambiguo, una característica de la posmodernidad que se interesa por desmontar la concepción, latente a través de los años hasta la modernidad, de la existencia de un único centro. De acuerdo con lo anterior la poeta se ubica dentro de la posmodernidad.

A continuación se citan y explican dos poemas con el fin de mostrar cómo se expresa la unión de contrarios de dos formas distintas.

Poema 24

Todas la muerte y la vida se colmaron de tul.
Y en el altar de los huertos, los cirios humean. Pasan los animales del crepúsculo, con las astas llenas de cirios encendidos y están el abuelo y la abuela, ésta con su vestido de rafia, su corona de pequeñas piñas. La novia está toda cargada de tul, tiene los huesos de tul.
Por los senderos del huerto, andan carruajes extraños, nunca vistos, llenos de niños y de viejos. Están sembrando arroz y confites y huevos de paloma. Mañana habrá palomas y arroz y magnolias por todos lados.
Tienden la mesa; dan preferencia al druida; parten el pastel lleno de dulces, de pajarillos, de perlititas.
se oye el cuchicheo de los niños, de los viejos.
Los cirios humean.
Los novios abren sus grandes alas blancas; se van volando por el cielo. (Tomo I, 103)

La poeta desde el primer renglón instauro la dualidad, el terreno abarcado por el poema. Además se plantea a modo de boda. La muerte y la vida participan en su ceremonia de matrimonio y el tul se erige como el símbolo que la reafirma. La Naturaleza ha entrado a formar parte del evento en el que confluyen todos los huertos. Al referirse a ellos se sugiere lo distante, que en este caso se quiebra. La expresión “todos los huertos” da a entender que la naturaleza es una sola.

La boda se colma de una luz natural que por lo tenue se torna solemne. Todos los asistentes desean aportar de lo suyo a la boda. Lo humano, encarnado por los

abuelos, goza de una relación muy cercana con el cosmos. Incluso las jerarquías (impuestas por el ser humano) se han destruido. Los materiales de los vestidos se recubren de rusticidad y suntuosidad facilitada por el tul. Se comprueba que una vez más la inserción de la dualidad que conduce al concepto de ambigüedad.

A partir del séptimo verso y en los cuatro siguientes de nuevo se enlazan los dos extremos: vida-muerte, a través de la presencia de la niñez y la vejez. De manera que el poema se mueve todo el tiempo entre la vida y la muerte, dos estados que coexisten en el mismo plano. Además el hecho de que se encuentren los abuelos con los niños da lugar a un tiempo casi presente que se prueba con los versos “están sembrando arroz y confites y huevos de paloma. Mañana habrá palomas y arroz por todos lados. Es decir, se trata de un tiempo casi presente porque hay un mínimo, casi que inexistente, tiempo de formación. El hecho de que se “cosechen” dos seres blancos sugiere la identificación de ese color con la vida en potencia.

Vale la pena resaltar que en este poema no se ha mencionado la boda de manera explícita, sino que la poeta ha ido arrojando indicios. Tampoco se sabe quiénes son los novios. Todo lo que conforma esta ceremonia evidencia que se trata de un rito natural por lo que el ponqué no puede ser comestible. Se trata de un manjar que sobresale por la plasticidad e invita al ágape. El druida aparece como el oficiante de la boda, lo que remite a las fuentes celtas de las que se nutre la poeta para crear su obra.

En el décimo tercer verso, al establecerse una comunicación mediante el cuchicheo se descubre que se trata de la elaboración de un conjuro. La baja voz, acompañada de los cirios genera una luz sonora que trae la compañía de los navíos y su partida hacia la

luna de miel. Poco a poco los invitados contribuyeron para la aparición de los novios. Lo hicieron como si fueran siguiendo las instrucciones de una receta. Primero crearon el entorno, luego a los protagonistas y por último abrieron el telón de la ceremonia. La muerte se hizo visible cuando pasó a la vida y en una millonésima de segundo partió hacia el infinito a través de la unión.

Poema de *Liebre de marzo*:

Bajaba sin un aviso, silenciosamente, (así en su organismo, me decían) sobre el que había elegido, y luego de saciarse, subía como un motor.

No sé si eran muchos, cientos y miles como los pájaros, o sólo uno.

El que todos veíamos. El que bebía de todos.

...Ahora, tampoco sé.

Lo veo y no lo veo.

Se vino con nosotros a una vieja caja.

A veces, se abate sobre un clavel. (Tomo I, 267)

Este poema plantea la relatividad a la que se llega a partir del uso de contrarios. Primero se instaura un continuo movimiento que presupone lo cíclico, dictado por lo superior y lo inferior. Con esta actividad se genera la imagen de una araña sobre su tela que no cesa su rutina de estiramiento- enrollamiento. Con este inicio ha tomado lugar la atmosfera de convergencia y despliega lo imaginativo. Lo anterior se ha comenzado a corroborar con la multiplicidad de animalejos que se han asomado. En este caso con la duda de la poeta sobre la cantidad de lo que percibe promueve el asomo del eterno retorno porque se ha originado un eco prolongado de seres que en últimas remiten a lo Mismo.

Al expresar “el que todos veíamos. El que bebía de todos” siembra una interacción que no sólo crea imágenes también con las palabras, a través del parecido sonoro

entre veíamos y bebíamos. Explicado en términos de Deleuze y Guattari significa que se ha accedido a una función de territorialización entre el que ve y el que bebe para facilitar la convergencia. La poeta se empeña en afirmar la ambigüedad por medio del ver y del no ver para ubicarse en un punto medio que suscita el éxtasis. Todo lo arrastra un movimiento comprensible atravesado por lo desconcertante. Si bien la extraña criatura se imponía sobre lo humano, al final parece sometido por éste. Sin embargo, el poema se cierra con el suspenso ya que lo conocido o desconocido queda listo para atacar a la Naturaleza. Se da cabida a lo tenebroso, ocasionado por el desconocimiento.

En resumen, después de haber explicado cada uno de los poemas anteriores, se tiene que en el primer poema aparecen los contrarios para establecer la complementariedad y por tanto la importancia de lo Uno. Es decir, la poeta plantea una poesía movida por la analogía con el propósito de inscribirse en lo mítico y ancestral. Al contrario, en el segundo poema busca darle un giro a lo anterior con el fin de reafirmar lo Uno. Manipula la concepción de lo múltiple que puede desplegar de lo Uno. En otras palabras, se constituye como ese sombrero de doble faz por el que por un lado no se ve nada y al voltearse todo se sale.

Después de haber referido los elementos estilísticos que configuran la homogeneidad formal de la obra de Di Giorgio se da cabida a la imagen e incluso sustrato que fomenta la diferencia en la repetición.

1.2 Continuum fragmentado:

Con respecto a este aparte, comenzaré por anotar que el continuum se constituye gracias al poema en prosa, a caballo entre la homogeneidad formal y el continuum

fragmentado. También se relaciona con la necesidad de presentar imágenes emparentadas muchas veces a través de la repetición de los temas o de los personajes y hasta por la escenificación, un único espacio que da lugar a la diferencia gracias a la variedad de plegamientos a los que se somete. Sin embargo, para seguir un orden, se debe tener en cuenta primero que Di Giorgio se vale del poema en prosa con el fin de articular lo formal con lo continuo. Busca esta conjunción para darle forma a un cuerpo total, a una naturaleza en constante movimiento, por medio de las reproducciones y el juego con los diversos enfoques que se organizan de acuerdo con recorrido realizado por la voz de la poeta.

Para comprender este movimiento con mayor facilidad es necesario tener en cuenta el concepto de lo *Fractal*. Brinda una visión más precisa sobre esta obra y sobre la propuesta de continuum fragmentado. Ha sido abordado desde diversos ámbitos (ciencia, física, matemáticas, arte, sociología, psicología, entre otros). Propone, en principio, un objeto en el que cada una de sus partes entra en una dependencia con el todo que las contiene y que a la vez es construido por ellas. De este modo, cada porción de un objeto reproduce a pequeña escala las características de éste.³

También cada área de un fractal conserva, con estadística similitud, sus particularidades visuales. Teniendo en cuenta lo anterior se deduce que la obra de Di Giorgio se presenta como un todo compuesto por pequeñas partes autónomas que le

³ Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica se repite en diferentes escalas. El término fue propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975. En muchos casos, los fractales pueden ser generados por un proceso recursivo o iterativo, capaz de producir estructuras auto-similares independientemente de la escala específica. Los fractales son estructuras geométricas que combinan irregularidad y estructura. ("Qué es un fractal. Teoría de los fractales" (2007) [en línea], disponible en: http://www.tulollevas.com/product_info.php/products_id/890 recuperado: 29 de julio de 2009).

dan la continuidad para abrir la posibilidad de verla como una larga novela interminable, según lo afirmado por Wilfredo Penco. Ocurre de este modo porque la poeta plantea una ruptura con lo genérico con el fin de crear una obra que obedece más a la lógica de la Naturaleza. Ella ha escogido trabajar en un proyecto que en vez de componer una obra aboga por fundar una naturaleza ancestral. Lo logra a través de la recurrencia de un entorno rural premoderno, principalmente. Lo recorre hasta el rincón más recóndito. Para no agotarlo debe realizarlo por partes. Cada poema fragmento se deja percibir como una imagen que da cuenta del cosmos y del movimiento simultáneo de sus creaturas en cada uno de los espacios ocupados.

Di Giorgio para crear este efecto de continuidad y simultaneísmo no sólo se vale de la Naturaleza como espacio sino también como personaje principal. Además, lo combina con el poema en prosa que permite el vínculo con lo fragmentario. Remite a la postmodernidad y su propuesta de romper con lo lineal. No sólo se trata de un tipo de escritura sino también de un ejercicio que implica construir una totalidad a partir de partículas dispersas.

Un fragmento es una ventana que invita a conocer un mundo con unos personajes constituidos por la continuidad en otros fragmentos- poemas. Un ejemplo se encuentra con la figura del Gladiolo. Aparece en varios poemas y en situaciones similares que dan la sensación de vivir una de las tantas historias, cambiantes de acuerdo con los personajes, separados no sólo por páginas, también por poemarios. No obstante, no conviene dejar de lado la relación forma- contenido dictada por el poema en prosa, esbozada unas líneas más arriba. El poema en prosa abre la posibilidad de una obra más flexible que no busca guiarse por unos parámetros

formales como la utilización del verso. Más bien se trata de un poema comandado por una intuición o una revelación que se le está manifestando a la poeta cuando entra en íntimo contacto con el cosmos.

Según Aullón (2005) el poema en prosa se originó en Alemania desde el siglo XIX con el romanticismo. En especial, se desprende de una búsqueda de “la superación de los límites, la progresiva individualidad, la libertad, lo que presupone un cambio formal en la poesía. La ruptura de sus moldes impuestos, uno de ellos el de la versificación, por ejemplo. Schiller es uno de los primeros en introducir los cambios a través de su artículo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, donde propone la aspiración a la síntesis en términos tanto poetológicos como estéticos generales que conducen al ideal o a la utopía artística y son un modo de neoplatonismo subsistente. A la vez, Schegel con su concepto de poesía progresiva universal brinda una prefiguración del poema en prosa.

La traducción de obras poéticas a otros idiomas, incluso de Salmos de la Biblia, dio lugar al poema en prosa. “Es de subrayar que el poema en prosa se presenta condicionado y encauzado por la actividad traductográfica, por el ejercicio de traducir en prosa composiciones poéticas compuestas en verso en su lengua original (o en convergencia por lo referido, el mero traslado a prosa de un texto concebido en forma versal). He aquí la razón principal de un cierto sentido de manipulación que en ocasiones aqueja al poema en prosa y es mucho más frecuente en el fragmento. En cualquier caso, y como he dicho en alguna otra ocasión, el poema en prosa es susceptible, en el grado que fuere, de incorporar todos aquellos elementos

característicos del poema en verso a excepción de este rasgo de distribución versal y aquellos otros subsidiarios cuya realización sólo de éste dependen.”(Aullón, 2005)

Desde otra perspectiva, el poema en prosa se define como, según lo dicho por Díaz Plaja (citado por López, 2008) toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso. Además Bernard (citado por López) anota que presenta unidad y autonomía, brevedad. David Lehman (citado por López), resalta que el poema en prosa está marcado por el humor, la irracionalidad y la narración. El poema en prosa busca romper con las normas clásicas de la poesía y la retórica para forjar una lengua nueva que exprese una visión de mundo y una postura del poeta sobre el arte ante la llegada de la modernidad. Ahora es concebido como el artista anfibio que trabaja de día y crea de noche. El arte dejó de ser su sustento, debe complementarse. La imposición del burgués trajo tal situación. Rubén Darío lo expresa en el siguiente fragmento de “El rey burgués” citado por Moseley (2003). Cabe anotar que Rubén Darío al introducirle diálogos a los poemas en prosa los llena de la polifonía y genera cierto sarcasmo. Permite dilucidar la brusquedad que envuelve el lenguaje del burgués.

Un día llevaron una rara especie de hombre ante su trono donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile.
– ¿qué es esto? –preguntó.
– Señor, es un poeta.
El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones sinsontes en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño.

Rubén Darío se relaciona con Di Giorgio por medio del choque con la modernidad que ambos dibujan, cada uno desde su perspectiva. El primero lo refleja con el hecho de que el rey burgués conciba al artista como un ejemplar más de circo o incluso de

zoológico. La segunda lo manifiesta a través de su voz añorada que aún percibe la magia que la *naturaleza* le inyecta a su vida. Todavía siente una conexión ancestral con el cosmos que le permite crear la fusión poesía- cosmos. El siguiente poema de *Historial de las violetas* devela la desacralización del mundo por parte de la sociedad y la llegada del consumismo.

Poema 15:

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros,
con un breve alarido un leve trueno. Unos son blancos, otros
rosados, ese es gris y parece una paloma, la estatua de una paloma;
otros son dorados o morados. Cada uno trae – y eso no es lo terrible
– la inicial del muerto donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos;
esa carne levísima es pariente nuestra.
Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza
la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ese
blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris.
Mamá no se da cuenta de que vende su raza. (Tomo I, p. 98)

Primero este poema abre con el animismo de los hongos. Poco a poco se van conformando como seres diferentes porque cada uno abriga un mundo único. Su variedad de colores permiten particularizarlos. El nacimiento de los hongos remite a la cosmogonía, a la formación del mundo en la que irrumpe la hierofanía. Los hongos como entidades maravillosas que encierran el misterio de la existencia. El silencio sigue, puesto que es la manera de proceder de la naturaleza. Al contrario de lo que ocurre en la modernidad, se encuentra que en este poema se sacraliza la naturaleza.

Se presenta la desacralización vs. la sacralización, nombradas anteriormente, El hongo al configurarse como el receptor de las almas de los muertos se constituye como el símbolo de la reencarnación. Es decir, aparece como un ser ancestral en el que se encuentra el pasado. Se inserta el capitalismo ya que los hongos son considerados por el comprador y la

madre como valores de uso. A la madre le sirven para obtener dinero, por eso hay la presencia copiosa de hongos que están naciendo. El comprador simplemente viene buscando hongos para su consumo y nada más. De acuerdo con las relaciones capitalistas, la madre viene a simbolizar al gran empresario de la industria cuyo único interés se basa en la producción que busca conseguir grandes ganancias y el comprador se ubica en el papel del idealizado cliente al que se le debe deseo de la compra.

Se debe resaltar que en el tercer verso hay un enfoque en otro elemento de la naturaleza mediante el símil establecido entre el hongo y la paloma. Ésta sugiere un nombramiento de lo no nombrado debido a que el hongo toma su lugar. Al referir la estatua a una paloma da a entender también que le concede un carácter sagrado. Más adelante aparece el símil entre el comprador y un águila con el fin de enfatizar la violencia con la que se profana la *naturaleza*. El águila está devorando a su presa, lo que remite a la asociación con la cadena alimenticia. El hombre, al igual que el águila, se come al organismo inferior dentro de la escala. En el símil blanco como el azúcar se produce la sensación de lo dulce del cubo de azúcar que se deshace poco a poco en los labios. Asimismo es un blanco que inspira la pureza de un hongo que puede llegar a ser dulce con el fin de expresar lo sagrado de la naturaleza. También esa comparación del blanco con el azúcar origina la sinestesia, se une el color con el sabor.

De vuelta al *continuum fragmentado* de Di Giorgio también se debe abordar desde el concepto de *Work in progress*, en tanto que *Los papeles salvajes* se trata de un recorrer la naturaleza de un lado a otro. Esta obra carece de fin porque deviene

naturaleza y por tanto vive en interminable movimiento conectado al cosmos. Di Giorgio en su obra también crea la continuidad de la vida y la muerte. Se trata de pasar de un devenir a otro. Esta obra se instaura como una máquina deseante que juega con sus personajes. Las intensidades que arrastran el cosmos también le dan el carácter a los personajes y al lenguaje. Da cuenta del ritmo llevado por la naturaleza y por tanto de sus intensidades y de las alianzas que desea erigir.

En este punto se descubre que forma y contenido se articulan para moldear el *continuum*. Se construye gracias a la utilización del poema en prosa, explicada más arriba, que permite la liberación escritural y gracias a la inserción de dualidades que establecen el eterno retorno como tiempo que ayuda a la continuidad y renovación de todo. Aparecen las intensidades que le imprimen las tensiones a los poemas.

1.3 Fusión lenguaje naturaleza:

Tanto la *homogeneidad formal* como el *continuum fragmentado* cumplen la función de dar paso una obra que se configure como *Naturaleza*. Se trata de determinar tanto un lenguaje como un poema naturalizados que se impulsen bajo las intensidades del cosmos a través de las situaciones vividas por los personajes, naturales (flores, vegetales, frutas, tubérculos, etc.). Para que el poema se torne naturalizado la poeta juega con el ritmo, construido con la manipulación de los signos de puntuación.⁴ En diversas ocasiones emplea numerosas comas con el fin de imprimirle una mayor tensión al relato que a la vez propicia el traslado del lector a un ritual. La poeta juega con la puntuación para modelar su concepción de poema en prosa. Incluso ella en una

⁴ En toda lengua, el discurso y la sintaxis proporcionan los recursos indispensables para suplir las lagunas del vocabulario. (Lévi – Strauss, 1962, 11).

entrevista realizada por Osvaldo Aguirre define su estilo a la hora de componer sus poemas. “Tienen un ritmo, están medidos de algún modo. Hay que ver cómo me preocupó a veces por colocar una coma o miro una sílaba. A ratos veo que hay una sílaba de más o una sílaba de menos, pero digo que vigilo la cosa. Es decir, que aunque el poema no está rimado, está ritmado.”(1995, p. 15).

La poeta se da la libertad de cortar las palabras al pasar de un verso a otro con el fin de generar un efecto de continuidad y a la vez de videncia. Una vidente se expresa con pausas porque el mensaje ancestral se le va revelando paulatinamente y tiene que traducirlo con mucho cuidado para que quienes la rodean logren captarlo con mayor eficacia. Distribuye los momentos de intensidad a través de las comas y puntos seguidos. Se genera un hálito de misterio que muestra cómo el mundo animal y el vegetal se mueven a su propia velocidad. Bachelard (1986) refiriéndose a Rounel coincide de manera significativa con la mezcla sintaxis- ritmo construida por la poeta:

“La sintaxis y la puntuación presentan una serie de rarezas gramaticales (algún crítico terminará por llamarlas: incorrecciones). Dentro del flujo continuo de sus frases hay cortes y repeticiones que provocan en el lector un desfasaje respecto a un supuesto orden del lenguaje. En realidad se trata de una preocupación milimétrica por traducir una arquitectura mental a través del ritmo, que a veces nos resulta inaprehensible. Así una superabundancia de puntos y comas, de periodos truncos inesperados permiten aislar(o ligar) imágenes que adquieren de esta manera una particular significación en relación al conjunto.”(p. 23)

Este uso arbitrario de la puntuación también implanta una cadena en la que todo va ocurriendo a través del movimiento ordenado de cada eslabón. Cada uno conforma un personaje, un acercamiento de la poeta hacia un miembro de la Naturaleza. Se desemboca en escena desarrollada por pedazos, lo que da cuenta también de la simultaneidad. Su propósito primordial lo dicta la voluntad de convergencia de

situaciones ocurridas en un solo poema, lo que le imprime un movimiento que a la vez se inserta en el todo de su obra para reafirmar una vez más lo fractal, la totalidad del universo. La poeta ha venido creando poco a poco a través de lo formal la imagen y los personajes con sus situaciones con el objetivo de establecer las líneas de fuga del mundo moderno y los diversos hoyos negros (poemas) que trasladan al lector a una realidad fantástica y onírica en la que todo se puede observar dormido y despierto a la vez, como lo expresa la poeta en el poema 23 de *Está en llamas el jardín natal* en el que escribe: “cruzar los campos durmiendo, con los ojos bien abiertos, bien cerrados, sin equivocarse nunca, sin caer sobre las zarzas...”. Se trata de otro tipo de conciencia que no alude a lo racional, más bien es sensitiva e intuitiva.

Genovese se refiere al ritmo en la obra narrativa de Marosa di Giorgio de la siguiente manera:

“Hay en esos relatos una concepción poética de la escritura en la que el ritmo es matiz y solo desde allí puede entenderse su particular puntuación y sintaxis. No hay ritmos incatatorios ni bruscas aceleraciones, pero la escritura se construye como si buscara constantemente adecuar lo escrito al fluir subjetivo del lenguaje, sin respetar demasiado las normas prosaicas del bien decir. Di Giorgio ejercita un tipo de libertad que hace desaparecer verbos y comas, enumera con punto y seguido. Coloca un espacio que se parece más a un corte de verso; va torciendo el lenguaje para que busque mejor lo que intenta decir” (2003).

Así la poeta da cabida a un lenguaje regido por unas normas que también buscan acabar con toda relación con el mundo moderno, que aspira a tener todo controlado y con su debida clasificación. Sus poemas en prosa se construyen como pequeñas historias –imágenes con movimiento– que todo el tiempo revelan un mundo agrario que se burla de la sociedad moderna a través de la ironía y de la risa, adheridos en

repetidas ocasiones para permitir que se instale el absurdo y por tanto la liberación de las presiones sociales y racionales.

Retomando lo del ritmo, el poema 24 de *Está en llamas el jardín natal* muestra el juego con la puntuación y la sintaxis:

Oh, los zorros, qué hermosos, ruego por ellos, nadie les toque el corazón con una bala, ni les queme o corte la dulce piel; que florezcan en la noche, sus palabras, un poco macabras, sus ladridos, que nos helaban un tanto, el corazón, cuando las dos éramos niñas –mi hermana yo– allá en la casa de los eucaliptos.

Que prosigan sus burlas, sus vericuetos, sus hazañas nocheras.

a veces, en la sombra, dejo una cosa, para que ellos la roben, como si yo ya no habitara otro planeta.(Tomo I, p. 183)

La poeta en los cinco primeros versos sólo se ha detenido en la figura del zorro. Para fijar más la atención del lector en ésta se ha válido de las comas. A la vez ha dado lugar a una escenificación en la primera estrofa. Da la impresión de que hay una cámara que sólo focaliza a los zorros con el fin de resaltar su suntuosidad. Luego el lente se moverá hacia la poeta, que reza por ellos. Se rompe con la imagen para que ingrese lo subjetivo, la defensa de la poeta. Cuando se refiere a “sus palabras un poco macabras, / sus ladridos nos helaban tanto el corazón” ha aumentado de nuevo el uso de las comas y se genera mayor temor. El lenguaje ha perdido la referencialidad cuando expresa “florezcan en la noche”. Suscita la sensación de que las palabras brotarán del campo zorro. Es decir el lenguaje se ha naturalizado y ha entrado en convergencia con la escena.

En la segunda estrofa la poeta retrata a un zorro más travieso por lo que se detiene en su actividad. En el sexto verso enumera para dibujar la sagacidad del zorro ante los

humanos. La poeta en el siguiente verso se expresa con pausas porque se ha convertido en la cómplice de las hazañas del zorro, lo que la conecta con la imagen. Se instala cierta ironía y cierto misterio. Cuando se cierra el poema se muestra cómo la poeta ha entrado a moverse dentro de dos realidades paralelas.

A continuación se agrega el poema 26, del mismo poemario, que modula el ritmo a través de la puntuación.

Las vacas trituran la hierba; pero, después, se quedan inmóviles, y un poco, tristes. A lo lejos, empieza a caer la noche.

Vienen las conversaciones de los vecinos que van orillando el monte. El molino desafía no se sabe a qué. Las cosas flotan un instante. Sube la luna color de pasto; pero, allá arriba se vuelve de mármol, de cristal; ella, con su mar de néctar y de muerte. Pero, los habitantes de mi casa siguen trabajando, todos los individuos de la casa. Quien corta las frías papas, las monjiles berenjenas, bate el óleo, los huevos; quien acomoda los lechos, con una brizna azahar, de malvón, preparándolos para el pecado; quien recolecta las gallinas, los alarmantes pavos; quien pone los ganchos para atrapar a los raros peces de la hierba; ése está triste porque es viernes y sabe que a las doce tiene que salir con el rostro cambiado, a recorrer los huertos.

...Hace rato que cae azúcar de la nada,
y fosforecen los membrillos y los besos.(Tomo I,p.

184)

Este poema a través de los puntos seguidos promueve un ambiente de simultaneidad. Cada ser se encuentra inmerso en su tarea. Con las vacas, por ejemplo, se logra a través de la alternancia entre el punto y coma y las comas forjar una imagen en movimiento. Se logra apreciar el cambio de escena del momento en el que las vacas rumian y cuando dejan de hacerlo. Al mismo tiempo que ellas cesan su actividad han permitido la llegada de la noche. Todo va ocurriendo suceso tras suceso gracias a que

se trata de un solo universo. Con la noche los vecinos conversan y se mueven, pero están tan embebidos en esta actividad que no se fijan en lo que los rodea.

La noche ha dado lugar al movimiento y a la vida, Le inyecta más energía al entorno natural. El molino se ha personificado. La gravedad se pierde porque la luna, que estaba en sus amores con el pasto, se la ha robado para ascender al cielo. Se hace llamativo el juego entre los colores establecido por la poeta. Da el efecto de que se apagó el día y se encendió la noche con el bombillo de la luna.

Desde el quinto verso hasta el octavo la poeta ha combinado más puntos seguidos, puntos aparte y comas porque está componiendo una transición de ritmos en las actividades. Desde la segunda parte del octavo verso hasta décimo quinto ha dejado de valerse del punto seguido para que comience una lluvia de puntos y comas movidos por la repetición de la palabra *quien*. Se ha compuesto un estribillo que busca sugerir un misterio acerca del ser más activo de la noche. La poeta ha creado una adivinanza que podría relacionarse con el gusto de la *naturaleza* por el silencio. La comunicación se efectúa a través de la interacción con el cosmos en la que se teje una red telepática.

Se genera una tensión al introducirse la palabra pecado. Se juega con la carga que ha adquirido esta palabra a través de la historia. En este caso se ha propuesto el pecado como un juego de encuentros. El lenguaje se ha naturalizado al expresar “quién pone los ganchos para atrapar los raros peces de la hierba”. Ha dado paso a una descolocación que ha animado el devenir mar del campo.

Con los dos últimos versos, que manejan los espacios en blanco, inicia la camaradería y picardía de la *naturaleza*. Se ha desatado la acción, revelada por el “...Hace rato

que cae azúcar de la nada y fosforecen los membrillos y los versos.” Ha comenzado a sonar la música del sentido que desprende lo erótico y destierra cualquier tipo de racionalidad. La constante actividad de estas dos escenas revela el movimiento interactivo entre las creaturas.

En la explicación de estos dos poemas se ha referido el lenguaje naturalizado como otra característica de los poemas en prosa de Di Giorgio y que se complementa con el ritmo. La poeta con su insistencia se vale de palabras que se aferran a la imagen y por tanto se vacían de contenido. Todo se une al juego de lo natural, incluso la poeta lo hace a través de la mística que busca su boda con el cosmos. La poeta con su estilo “anómalo” de escribir erige una obra que desea devenir *naturaleza*. La ha concebido como ese cuerpo sin órganos⁵ que en este caso en vez de operar por plegados lo hace por líneas de fuga. Estratos compuestos cada uno por una escena y se unen a la vez para configurar una con mayor duración.

El deseo que la poeta le imprime a cada escena hace que todo sea posible. La llegada de la imaginación ha sido el detonante del deseo, entendido en el sentido de la capacidad para producir realidades. Permite la creación de nuevas palabras que sólo se comprenden en el entorno. Aluden al dejarse llevar por lo inexplicable de lo intuitivo. En este punto es válido lo que Di Giorgio propone en un poema de *Historial de las violetas*. “Pasan las mariposas nocturnas con/ piedrecitas brillantes en el ala y hacen besarse a las flores, / enmaridarse. Y aquello ocurre con sólo quererlo. Basta

⁵ Un cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *Spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio, no está en el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. En la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0; pero no ha nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. (Deleuze, Guattari, 2000, p. 158).

que se lo desee/ para que ya sea.”(p.94) En este fragmento se resume gran parte de la propuesta de la obra de Di Giorgio, que busca volver a un entorno primitivo. Despojarse de lo prejuicioso y castrante de la racionalidad para promover el árbol proliferante del deseo y de la imaginación. La poeta en una entrevista se refiere a su gran fertilidad a la hora de escribir y anota que las palabras le vienen dadas, precisamente, porque ella al saberse una parte activa de la naturaleza se ha convertido en su intérprete frente a otra de las realidades del cosmos que se aferra a la tecnología y se ha puesto a merced del dios *yo* en medio de una artificialidad asfáltica.

No obstante, es importante abordar la reconstrucción textual de la *naturaleza* concebida por la poeta. Es decir, es necesario desmenuzar el significado de ese gran sustrato que da lugar a la integridad de *Los papeles salvajes* y que permite concebirla como ese *continuum fragmentado* que funciona como un diario infantil en el que se recuerdan todos los lugares agrarios recorridos por la niña Marosa. La misma poeta lo menciona en una entrevista realizada por Olivera Williams (2008), en la que destaca una vez más a la *naturaleza* como ese sustrato de su obra. Aparece como un organismo vivo porque se encuentra en continuo movimiento y cambio.

MDG: Todo lo que cuento y canto es mi infancia en una zona agraria, oscura, oclusa y a la vez libérrima e irisada, donde transcurrieron mis primeros pasos. Vi la Creación, Maravilla, el altar de Dios, poblado de liebres, azucenas, de dientes y corolas. Todo estaba allí, todo estará por siempre allí. Los recuerdos italianos de padre y abuelo se imbricaban perfectamente también allí. Soñé con lobos blancos más altos que la casa, soñé con nieve, que era suave y leve como pétalo de gladiolo; también era un ensueño la luna enorme de aquellos campos, en medio del aire de plata y de cristal. Estrellas y luciérnagas ardiendo por doquier, sin discernirse unas de otras.

MROW: ¿Cómo te relacionas y relacionabas con la naturaleza, los animales?

MDG: Todos los vegetales y animales me dieron su encanto y vienen resucitados, siempre vivos, a los poemas, los eróticos cuentos, en que hacen de novios, de donceles.

MROW: ¿Cómo se mantiene viva esa imaginación primigenia que confunde fundiendo mundo humano con el animal, vegetal, mítico, en la ciudad y en la etapa adulta?

MDG: Cómo, no sé. Pero es mi columna, mi fontana, mi luz de gloria.

Sin embargo, al adentrarse más en la motivación escritural de la poeta y en su relación con la *naturaleza* se advierte que no sólo se detiene en unir el ritmo (lo formal) con la naturaleza, también decide crear una gran novela naturalizada por medio de la desautomatización del lenguaje. Lo sitúa al nivel del cosmos, razón por la que sus poemas se tornan herméticos en varias ocasiones. Di Giorgio se sirve del lenguaje para configurar plegados. En este punto hay que aclarar que en esta obra su continuum fragmentado da cuenta de la *naturaleza* y de los plegados que la componen. Es una pero se torna distinta gracias a que cada poema es un plegado que expone una sección del cosmos. La poeta juega con los fragmentos de la *naturaleza* y los acomoda a su voluntad. Aunque al tratarse de fragmentos autónomos, que al mismo tiempo guardan una cierta alianza con los otros, manifiesta la opción de una lectura salteada construida por el lector a voluntad. Se puede jugar a establecer distintas secuencias.

Di Giorgio se ha valido de las pinzas lingüísticas (lenguaje) para volver escribibles los plegados Cósmicos. Le permite ampliar su percepción gracias a la libertad imaginativa que ese yo le permite tener. La poeta tan sólo ha tomado las palabras y los signos de puntuación y de manera *traviesa* ha compuesto un collage entre el ritmo y el lenguaje. Lo anterior le ha dado como resultado un poema en prosa, mejor conocido como poema naturaleza. Incluso, como le gusta jugar con lo macro y lo

micro sugiere que no sólo a partir del encadenamiento de las palabras o de su manipulación arbitraria y su vaciamiento del contenido alcanza el poema- naturaleza local, constituido como una novela naturaleza si se quiere dar una mayor precisión porque paralelamente construye un gran poema global. Ese gran todo se compone de fractales que resultan del ensamblaje de escenas. Por ejemplo la del gladiolo, invadido por la sed de perseguir a la niña poeta. La duermen- despiertan para que entre en armonía con el cosmos, que los reconoce como sus mensajeros que trazan el dispositivo de entrada hacia la realidad otra e invisten de su título a la niña vidente.

A continuación se citan dos poemas que ilustran de la continuidad de los gladiolos:

Poema 10 de la *Guerra de los huertos*:

De pronto, nacieron gladiolos. En un lugar alto, y en el norte. Sé que hay gladiolos rojos, y azules, y gladiolos negros. Los de mi casa sólo son blancos. Empiezo a caminar hacia ellos. Pero, se venderán. (y este año más pronto, acuciados por el rumor de la guerra); éste es uno de nuestros negocios; así vivimos. Sigo caminando; me llevan aún sin que les mire. Ésta bandada de muertos, de palomas. Cuando llego caigo de rodillas; tengo intenciones de llorar. Vuelven todos los años, pero nunca tan desgarradores. Se me cae encima esa nube, esa hermosura. Estoy a la vez, mareada y en éxtasis, siento malestar y bienestar. Me quedo tan extraña como si estuviera muerta o en cinta y si no vienen por mí, no podré irme.(Tomo I, p.152)

Poema de *Liebre de Marzo*:

El gladiolo se enfermó.
Desde sus pavorosos cabellos rosados enviaba chispas a mi habitación. En todas sus bocas abiertas tenía lágrimas, rosas, y, también huesos, y peines. Aterrada clamé a la Virgen “Llévalo”, pero, la Virgen no se separaba de la estampa. Y él ardía como un brasero, una diadema.
Adentro de los pétalos se le formaban cosas.
Cuando quise ayudarlo, ya, era inútil.
Y cerca del alba falleció. (Tomo I, p. 273)

Por otro lado, el concepto de plegado se afilia con el de Aleph. Hay un juego de lentes fotográficos, de zoom. La niña se ha transformado en un pájaro que en su viaje general por el cosmos ha decidido cargar con pedazos de hongo –como la Alicia de Carroll– para ingerirlos de acuerdo al tamaño del espacio donde desee ingresar, para saciar su curiosidad y así entrar a formar parte del todo. Si come un fragmento del lado derecho del hongo se agrandara o más bien su visión se alejará tanto que adquirirá la capacidad de distinguir a distancia una invasión de margaritas. “Y las margaritas abarcaron todo el jardín”. En cambio si se decide por el otro pedazo su visión se agudizará y se tornará tan menuda que descubrirá lo que se refugia debajo y al interior de una langosta. Tales efectos dimensionales los consigue a través de ese lenguaje desconfigurado que adquiere la nueva forma de dispositivo que le permite acceder a la habitación de la nueva realidad. Las palabras se organizan en armas que no se cansan de disparar realidades.

El lenguaje en el mundo moderno ha cobrado la forma de lo representativo en el mundo moderno y por tanto es el recurso más eficaz para sellar los negocios de intercambio comercial. La madre de Marosa vende los hongos, por ejemplo. El lenguaje utilitarista se opone al naturalizado, propuesto por Di Giorgio. Funciona por contagio. Se origina a partir del extrañamiento natural. El cosmos se ha adueñado del significado de las palabras y de los signos de puntuación. El lenguaje se ha desterritorializado y ha entrado a operar con el código manejado por el ritmo de la vida natural. La vidente Marosa ha transmitido un nuevo lenguaje que no funciona por lo dicho, en tanto que se experimenta. Para acceder a la Naturaleza, el lector también comulga del hongo o de la flor. Se atraviesa el plano de una música del

sentido. Se trata de un ritmo natural que pasa por el registro del lenguaje a través de la imagen.

Se ha girado el lenguaje humano y sus normas tanto sintácticas como gramaticales para probar cómo la naturaleza es susceptible de comprimirse en un libro para desplegar su inconmensurabilidad con cada lectura. La *Naturaleza* se burla de la voluntad del hombre moderno de reducirla para dominarla. Se ha tomado *Los papeles salvajes* y los ha manipulado a su conveniencia y la poeta ha sido su cómplice. Ha sido convocada a obrar de médium para recopilar la nueva emergencia de imágenes. Las traduce como visiones que inician al lector en su secta. Es capaz de convertir, como un alquimista, el lenguaje humano al lenguaje natural. No los lleva por los caminos de la correspondencia porque el primero se ha puesto al servicio del segundo, ha devenido éste.

1.4 Instantáneas fugaces:

La partición en fragmentos o poemas en prosa en la obra de Di Giorgio acerca al lector al fenómeno latente de la aparición de instantáneas, fugaces porque se presentan como pantallas situacionales que narran un suceso ocurrido en la *Naturaleza* en un momento determinado, paralelo al primordial.

El tiempo se erige como una construcción concebida a través de un encadenamiento de instantes. Siguiendo *La intuición del instante* de Bachelard se encuentra que la duración no existe. El pasado y el porvenir son vacíos que cobran forma gracias al punto negro del instante.

“Para Roupnel la verdadera realidad del tiempo es el instante; la duración es sólo una construcción, sin ninguna realidad absoluta. Está hecha desde el exterior por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que

quiere soñar y revivir, pero no comprender. Por tanto, representaríamos adecuadamente el tiempo Rounneliano mediante una recta blanca, toda ella de fuerza de posibilidad, en que, de pronto como un accidente imprevisible, fuera a inscribirse un punto negro, símbolo de una opaca realidad.” (1986, p. 22).

La anterior cita ha arrojado otro punto importante en la obra de Di Giorgio al momento de abordar las instantáneas fugaces, la imaginación–desplegada por cada instantánea–. De allí la riqueza de personajes, perspectivas y ángulos espaciales. La imaginación lleva a que cada poema se llene de movimiento y tensión, propicia lo proliferante. El recuerdo actúa como dispositivo que proyecta la acción. Di Giorgio se vale de expresiones como *di en recordar*, *había*, *como siempre*; para instalar al lector en un instante manejado a voluntad. Lo invita a entrar en una porción de realidad, actualizada en el presente de la lectura del poema. El lector asiste a una escena que discurre en los tiempos primordiales a los que la poeta accede con la celebración de sus rituales místicos.

Con el fin de generar la sensación de lo duradero y de continuidad con otros instantes Di Giorgio se arma de otros dispositivos lingüísticos, contenidos en expresiones como *siempre*, *de nuevo*, *a veces*, *cuando todavía*, *mientras*. En otras palabras, A través de la manipulación de las palabras- tiempo se pegan los instantes. A través del tratamiento de estas palabras- tiempo la poeta establece un juego temporal, una vez más emparentado con la Unicidad de la Naturaleza, con su eterno presente. La poeta puede encontrarse en un momento en el pasado, en el que se está experimentando una visión, y pasar al presente del *hay* o el *volvió*. Por esta razón, en la mayoría de las ocasiones, comienza con palabras y verbos que remiten al pasado y otras al presente. Muestra cómo unos poemas instauran el instante (cuando esas palabras aluden al

presente) y otros componen la cadena de instantes, esencial en tanto que gracias a ella se reafirma la homogeneidad de la obra y adquiere la consistencia de continuidad. Por eso los gallos, las margaritas, los zapallos, la virgen y hasta la madre, entre otros, pueden aparecer infinidad de veces. Además ayudan a eliminar la sensación de una simple repetición.

Otro concepto muy relacionado con el de instante es el de hábito. Bachelard (1986) lo define como un ritmo sostenido, donde todos los actos se repiten igualando de manera bastante exacta su valor de novedad, pero sin perder nunca ese carácter dominante de ser novedad. La dilución de lo nuevo. La materia es así el hábito de ser realizado de la manera más uniforme puesto que se forma en el nivel mismo de la sucesión de instantes. Con la dicotomía hábito-instante se da paso a esa diferencia contenida en la repetición. Es más, un instante nunca va a poder igualar a otro. Cada uno se manifiesta en su eterno presente de manera independiente. Por más que sus componentes se repitan el lector se da cuenta de que en cada poema en prosa la igualdad se le escapa hacia la demostración de una nueva arista, ubicada en lo semejante y comprendida en el *aleph* de la *Naturaleza* forjada por Di Giorgio. Lo ocurrido en los siguientes poemas de *Liebre de marzo*:

Poema pág. 307:

Dónde apareció la virgen?[sic] Si pensamos, en un ramo de jazmín, en el frasco con azúcar, en el desván, la sala, la cocina, en el jardín. Estaba por todos lados. A la vez, por todos lados. Con el vestido blanco, y capuchón, y en la mano, no sé qué, una Fresa o un pollito. Yo quedé harta de esa repetición, reverberación. No era que me mirase; ella miraba hacia abajo, hacia adelante. Llamé a alguien que ni estaba, para que cortara eso. A ratos, todo quedó vacío, claro, no dormía, sonreía; pero, en el sueño, ella sacaba, otra vez, un ala. Y de ahí a la realidad. La otra ala, las

plumas; y en la mano no sé qué, un pollito o una Fresia.
Los volados de cristal. (Tomo I)

Poema pág. 316:

Estaba la Virgen, preciosa, blanca, los ojos bajos, las manos
juntas. El halo como sombrero de nieve.
Y a sus pies había pocillos, también blancos, pero, con una
leve lista de otro color, y junto a uno de ellos, un pajarraco
tieso, pardo, flaco, precioso, con el pico rojo más grande que él.
No se sabía qué pasaba,
o no pasaba nada,
las alturas que bramaban.(Tomo I)

Ambos poemas refieren la aparición de la Virgen y coinciden en algunos detalles a la hora de desarrollar su descripción. En los dos está presente el color blanco y hay una cierta presencia de un ave. En el segundo poema el ave acompaña a la Virgen, en el primero ella pasa por una metamorfosis. Se insinúa a la Virgen como un todo. Fuerza que se mezcla con la *Naturaleza* por eso se confunde con ella. Crea el contraste de que en un poema la Virgen se puede multiplicar (en el primero), pero en el otro cambia la situación, de modo que la Virgen también puede manifestarse en lo uno. Se ha abierto un abanico de posibilidades. Si permanece cerrado es porque la virgen ha decidido entablar la hierofanía en un solo centro que a la vez despista al espectador. Lo empuja al ver y al no ver, por eso el segundo poema expresa: “no se sabía qué pasaba, /o no pasaba nada.” En el otro poema el no sé atraviesa los dos estados y sugiere que la experiencia religiosa (sin aludir a alguna religión en específico) es indescriptible. Sólo se vivencia y produce impresiones en el ser. El lector, llevado de la mano de la poeta, ha experimentado el instante religioso que no abarca ni espacio, ni tiempo.

Se debe anotar que si bien la poeta construye su obra a partir de instantes, enmarcados en la poesía en prosa, también los reúne de manera arbitraria. Si se lee el libro de manera lineal se advierte que un poema carece de relación con el que le sigue, en tanto que, una vez más, la obra se presenta como un lego con el que un lector, jugador, se hace partícipe de la oportunidad para darle la forma de acuerdo con las piezas escogidas a su preferencia.

El lector en su acercamiento con los instantes (poemas) produce continuidades y por tanto duraciones. Se crea una conjugación en la que se articula la sensación de continuidad, generada por la poeta con las palabras dispositivo que suministra y la inclinación del lector hacia el orden de lectura a la hora de escoger los poemas. En este caso se ha seguido la propuesta de Gandolfo (1995) de la lectura salteada de la obra. Permite encontrar con mayor rapidez las continuidades, determinadas también por la constitución de simbologías (por ejemplo, personajes que sobresalen).

Por otro lado, para que cada poema en prosa aparezca como un presente eterno la poeta se apropia de recursos inherentes a otros movimientos literarios. En este caso, para que cada poema adquiriera el carácter de pantalla de realidad se abre una estrecha conexión con el movimiento Imagista, fundado por Ezra Pound en 1912.⁶ Di Giorgio al emplear el poema en prosa, en la mayoría de su obra, se inclina hacia esa propuesta de los imagistas de romper con toda “la rigidez estrófica y a la construcción mámorea

⁶ El imagismo se consolidó en un restaurante de Soho cuando un grupo de escritores, nucleados en torno a la figura de T. H. Hulme, deciden que la imagen es la esencia del mensaje y el verso libre el vehículo más idóneo para transmitirlo. Las nuevas técnicas poéticas que seguirían de núcleo de desarrollo del movimiento. En 1914, se publica *Des Imagists*, la antología que servirá de muestra de lo que pretende ser el Imagismo”, que se prolongará hasta 1920.

parnasiana.”⁷ Busca que sus poemas obedezcan a un ritmo *otro* incapaz de regirse por la regulación formal que orientaba a la poesía clásica. Se inclina por cumplir las reglas rítmicas impuestas por la *Naturaleza* y que por tanto se empeñan en modelar una obra que apele a lo metafísico para conducir el alma de la vidente (poeta) y de la persona que experimente los poemas hacia un tiempo- espacio de lo Uno, cósmico. Se accede a la tensión generada en cada uno de los instantes de la *Naturaleza*.

Según lo anotado en el artículo “El movimiento imagista: E. Pound, T.S. Eliot y su revolución poética”, El poema se convertiría así en un cuadro impresionista donde las piezas, en forma de mosaicos aislados, adquirirían sentido una vez filtrados por la mente del lector. Y esta filtración habrá de hacerse necesariamente a través de asociaciones sensoriales e identificaciones recíprocas autor-lector. Esta es, en parte, la razón por la que muchos críticos denominaron durante mucho tiempo a estos escritores como poetas impresionistas.⁸

La abundancia de sinestesias en *Los papeles salvajes* es la prueba de ello. “Aquellas botellitas de perfume, aquellas botellitas color oro, / color perfume, aquellos porroncitos diminutos, aquél sándalo.” Además este recuso es una puerta obsequiada por la poeta al lector para ponerlo en sintonía con la realidad otra, que funciona bajo las reglas de la desconfiguración tanto racional como sensitiva. Arrastra al espíritu bajo la lógica de lo ancestral.

De acuerdo con el decálogo imagista, elaborado por Pound en su ensayo “A retrospect”, (citado en el artículo “El movimiento imagista: E.Pound, T.S Eliot y su revolución poética”) se deduce que *Los papeles salvajes* acogen los siguientes

⁷ “El movimiento imagista:E.Pound, T.S Eliot y su revolución poética”[en línea], disponible en: <http://74.125.47.132/search?q=cache:dQ7nFjkWVBwJ:web.usual.es/> , recuperado: 9 de septiembre de 2009)

⁸ *Ibid.*

puntos: Utilización de la palabra justa evitando redundancias. La poeta apela a las palabras que sólo permitan la construcción de la imagen, muchas veces dotada de un contenido plástico. Le interesa, sobre todo, valerse de la repetición ya que genera un cierto efecto de eco que invoca lo esotérico y por tanto lo trascendente. Asimismo, cumple con el requisito de “componer respetando la secuencia musical de la frase y no del metrónomo. Liberar a la lengua de las ataduras del tiempo y del espacio. Liberación de la rigidez gramatical y sintáctica incluso su posible didactismo.” Lo que lleva a la construcción de una poesía que concibe las palabras como un medio adecuado para jugar, al conjugarlas con la gramática con el fin de producir una escena remontada a otro tiempo. Incluso hay palabras que se revisten de la categoría de símbolos como: mamá, gallina, azul y huevo. Además las palabras se encadenan de tal forma que buscan componer un ritmo para la visión. No se debe olvidar que la poeta se concibe como la traductora de las revelaciones cósmicas.

Una vez se ha mencionado el molde que contiene a cada poema, el instante y el imagismo, se avanza hacia la *écfra*sis, el último recurso que recubre la materialidad de cada imagen. Busca configurar una representación verbal de lo visual. De allí que su importancia radique en que “como un ejercicio mimético puede cumplir –o ampliar– una de las posibilidades que el filósofo [Benjamin] vio en la fotografía, acercar fragmentos ampliados de una obra de arte, o de detalles poco accesibles u ocultos al ojo humano, o transformar el valor cultural de un objeto u obra arquitectónica en valor exhibitivo.” (Albero, D). Con la *écfra*sis se representa, se interpreta y se recrea. Muchas de las escenas compuestas por Di Giorgio son una recreación del mundo agrario que rodeó su niñez. Cada poema maneja un zoom, unas

veces resalta lo micro y otras lo macro para demostrar que en la *Naturaleza* no existe ninguna jerarquía. El hombre con su racionalidad se la ha impuesto, pero las criaturas del universo se burlan de él. Con los lentes marosianos se descubre que el ser humano, por su falta de observación se pierde de las sorpresas que a cada instante le regala el cosmos. De igual forma, con este recurso la poeta logra entrar en el extrañamiento ante el mundo cotidiano. Le encuentra la maravilla porque logra desconocer lo conocido y por tanto reconstruirlo a través de la plasticidad lingüística. Apela a la atención del lector ante cada ser para que recuerde que el mundo no ha perdido la compañía del Ser supremo y aún conserva su sacralidad. El poema 37 de *Clavel y tenebrario* ejemplifica lo anterior.

Me encantan la magnolia amarilla,
y la magnolia rosada y amarilla,
y la magnolia blanca como un estrella,
y la magnolia con rayas grises,
ésta parece una pájara del bosque,
una polla con las alas abiertas.
Pido a papá que me traiga la magnolia que nadie tiene;
y él va y la corta en el minuto preciso,
y la trae al medio de la pieza,
y ella abre los grandes pétalos perfumados,
y le cuelga la cabecita gris sangrando.(Tomo I, p. 206-207)

La poeta se ha sumergido en el detalle gracias a la magnolia. Se ha decidido por esta porción de realidad. Esta instantánea fugaz, complementada con su visión añorada, ha señalado que la magnolia vive y tiene diversos colores. Aspecto relevante porque sugiere que la construcción de la *écfrasis* se da por medio de la apelación a los sentidos. Di Giorgio constantemente se refiere a los colores, lo que llena de vida a la escena. Ha recorrido la magnolia (o las magnolias) a cabalidad y descubre que son

vanidosas porque se maquillan. Muestra que en el cosmos todo tiende a confluir, por eso la magnolia bien podría ser una pájara del bosque. Su vuelo, si se lee el mapa analógico, lo dicta el vaivén del viento. Además el uso de los pájaros o de las aves en general contribuye a la conexión con lo trascendente, teniendo en cuenta su carácter alado. Materializan el movimiento de la imaginación que incesantemente cobra forma a través de cada poema, que la atrapa como instante.

La poeta ha establecido un ritual con su padre y no es casual. Lo manda a cortar la flor porque quiere que advierta el carácter sagrado del cosmos. Al referirse al minuto preciso sugiere que de nuevo todo ha entrado en conexión. El cosmos dicta el movimiento de cada ser. Se instaura la repetición de la *Y* lo que promueve la secuencialidad, incluso la poeta ha unido dos instantes. La flor en su entorno- la flor cortada que despliega el misterio de la vida por medio del florecimiento. Asimismo, ha perdido la diferenciación del adentro y el afuera. El lugar donde ha estado la magnolia ha entrado en comunicación con la pieza. Da la impresión de que las magnolias estaban en los extremos jardín-pieza. La escena se ha impregnado del animismo. Una vez han cortado la magnolia se ha integrado a la vida. Sin embargo, la poeta quiere teñir la escena de un carácter dramático, por eso escribe “Y le cuelga la cabecita gris sangrando”. Suscita una superposición de colores, traducida en lo apasionante de la vida materializado con el rojo de la sangre y la eterna calma de la muerte gris, ni buena ni mala. El color alude a la mezcla de blanco y negro, ying-yang. Por último se ha asistido al instante de la magnolia, con exactitud, al paso de la muerte a la vida que ha contribuido a la conexión de los testigos con el movimiento de la *Natural*

2. La naturaleza como dispositivo para volver a lo ancestral:

Como se ha venido anotando, adentrarse en la poesía de Marosa di Giorgio significa despojarse de toda la contaminación causada con la llegada de la modernidad. Cada prosa poética asienta al lector en la tradición del mundo natural y establece un contacto profundo con el cosmos en el que todo se presenta como convergencia.

“Si la poesía de Marosa di Giorgio sorprendía por la hibridación de géneros, también lo hace por cultivar un mundo rural, en tiempos en los que la poesía urbana es hegemónica. *Los Papeles Salvajes* presenta un mundo agrario, onírico y concreto. Sus personajes por los cuales se mira el mundo, son animales reales y fantásticos oriundos de un Salto natal como imaginarios de una Italia contada en historias de familia. Las mismas características se observan en el mundo vegetal que convive con el animal y el humano.” (Olivera, 2005)

Los órdenes predeterminados por el hombre en los que, por supuesto él reina, se destruyen. La niña o la joven que enuncia cada poema evidencia cómo puede estar al mismo nivel de una flor, una gallina, la luna, un perro, en fin cualquier ser de la *naturaleza*. Se emprende un viaje de lo macrocósmico a lo microcósmico para dar lugar al conocimiento del mundo a través de su particularidad. La imaginación comienza a hacer de las suyas lo que se relaciona con la conexión tan profunda que se puede llegar a alcanzar con la *naturaleza*. En este punto la poeta se va instaurando como la oficiante de una secta ocultista en la que ella es el único miembro. Su poesía se va a volver visionaria porque se da a lugar a la comunicación de los hechos, aparentemente simples, que ocurren al interior de la naturaleza.

2.1 Funcionamiento de la naturaleza:

Cada ciclo del cosmos, cada nacimiento, cada cosecha va a ser tomada como una excusa para armar la visión del gran cuento, ya que la naturaleza se le presenta a la

poeta como un espectáculo revelador.⁹ Se alcanza el éxtasis ante la aparición de un nuevo fruto, como se aprecia en el poema 2 de *Druida*, por ejemplo, en el que la formación de la uva es un gran acontecimiento. Cada ángulo se recorre con detenimiento porque la naturaleza descubre lo nuevo a través de sus ciclos y sus seres.

... “ Y la flor de la uva se cuajó, se hinchó, se tornó grano, y el grano se volvió rosado y lila, y azul, y parecía guinda y cereza, y parecía flor, intensa azalea. Por cortar un racimo había que luchar con los colibríes; y, a veces, hasta con un ángel”...(Tomo I, p. 63)

Con el anterior fragmento se percibe claramente que a través de la *simple* presencia de la uva se dispara otra dimensión, sin necesidad de recurrir a lo fantástico. Simplemente, la poeta en este caso se vale de la metáfora para hacer que esa realidad se torne mágica. Se manipula tanto este espacio que se destruye la distinción entre el adentro y el afuera, ya que la poeta aparte de basarse en lo que existente en la naturaleza, también lo hace en su casa. Es decir, el adentro y el afuera se convierten en espacios fuertes; de este modo se presentan poemas en los que incluso pueden haber murciélagos que duerman colgados de los escaparates de la abuela.

El afuera siempre va a estar acechando la habitación en la que algunas veces se resguarda la voz enunciativa, debido a que ha entrado en consonancia con el cosmos. Incluso el tiempo se altera llegando a salirse de la linealidad moderna para entrar en el eterno retorno de lo ancestral. Se regresa a la época de los inicios en los que se vivía en el *locus amenus* y la comunicación, más que llevarse a cabo a través del

⁹ Además para la poeta “las especies animales y vegetales no son conocidas más porque son útiles, sino porque se les declara útiles e interesantes porque primero se los conoce” (Lévi-Strauss, L. 1962, p. 24)

lenguaje, se efectuaba por medio de la telepatía. Cada situación brota como resultado del entorno en el que se vive y de lo desencadenado por la convivencia de diversos elementos. Incluso se da lugar al hecho de que la poesía de di Giorgio recurra constantemente a la analogía como respuesta a esa búsqueda de la unidad. Cada ser del cosmos tiende a parecerse a otro muy disímil. El hombre en repetidas ocasiones se ve animalizado y viceversa. Lévi-Strauss con respecto a lo anterior anota lo siguiente “el sistema mítico y las representaciones a que da lugar sirven, pues, para establecer relaciones de homología entre las condiciones naturales y las condiciones sociales o, más exactamente, para definir una ley de equivalencias entre contrastes significativos que se sitúan sobre varios planos: geográfico, zoológico, botánico, técnico, económico, social, ritual, religioso y filosófico.”(1962, p. 139) Un ejemplo de lo anterior lo da el siguiente fragmento del poema 7 de *Druida*:

“Y la vieja Aurelia adquirió la costumbre de venir a golpear a nuestra puerta. Mi madre le daba siempre una limosna de miel, una tacita de miel, porque mi madre era la más afortunada colmenera. Los panales cuajaban los árboles en torno a la casa, y dentro mismo, cerca de las vigas iban las abejas, doradas, rumorosas. Nuestra miel no se parecía a ninguna, abríase en siete colores como los ópalos y embriagaba gloriosamente, porque mucha uva y mucho azahar eran empleados en su ejecución...”

Con el anterior fragmento se percibe cómo al estar todo en comunión, al ser analógico, da lugar a una mutua operación. La naturaleza y el hombre en la dimensión de la poeta se convierten en cómplices para ayudarse y mantener un equilibrio que se despoja de lo jerárquico. Todo retorna a lo preindustrial cuando el conocimiento se aprehendía gracias a la prolongada contemplación de la *naturaleza* y no por el afán moderno del progreso. Además, la madre parece sufrir una

metamorfosis en abeja. Hay el mimetismo debido a que se conserva un conocimiento profundo del funcionamiento de la producción y los componentes de la miel.

La poeta también juega con la embriaguez de ese ambiente natural. Sin embargo, cabe aclarar que se trata de una embriaguez causada por la dulzura de la uva. Se emplea lo dulce para invitar a presidir en medio de lo festivo. En otras palabras, el convivir con la *naturaleza* lleva a un profundo éxtasis embriagante. Por este motivo hasta los sentidos atraviesan lo sensorial. El aroma de las flores es claramente captado no sólo por la voz enunciativa, sino también por todo el entorno, incluso los animales pueden notarlo. Todo lleva a una ceremonia ritual que busca el ágape naturaleza-hombre.

Desde otra perspectiva, cabe anotar que si bien se dan momentos en los que se efectúa una comunión cósmica, también se imponen otros en los que la *naturaleza* se torna acechante. Suceden asesinatos, por ejemplo, o incluso violaciones. La poeta insta un constante juego con la tensión entre la calma y el pavor, con el objetivo de desestabilizar al lector y moverlo a la ambigüedad; teniendo en cuenta que la *naturaleza* no lo presenta todo como calma. En este punto se establece una conexión con la obra de Lautrémont, en el sentido de que se juega con el gusto por la crueldad y el predominio de lo instintivo frente a la razón. Se trata de la violencia con la que irrumpe la muerte para la vida o viceversa. Se abre el espacio para que ingrese lo proliferante.

El hecho de que todo en la *naturaleza* converja para dar lugar a una unidad, da paso a uno de los fenómenos más recurrentes en la obra de esta poeta, la *metamorfosis*.¹⁰ El volverse todo tan cercano hace que de repente se torne similar. Así, la voz de la poeta también cobra máscaras para poder observar al mundo de otra manera. “El yo sin dejar de ser niña, puede ser casi animal o árbol” (García, 2004, p.68) con el fin de entrar en esa comunión mística con la *naturaleza*, en la que da la impresión de hacer parte de un juego con la imaginación y de que algunas veces se proyectara el sufrir de la poeta a causa del ataque propagado por el hombre moderno al cosmos.

El siguiente fragmento del poema 34 de “Historial de las violetas” es un ejemplo de esta situación:

Pero, cuando cayó del todo la sombra, mi raro corazón ya
Caminaba a saltos, manejando una sangre ya confusa; fui a ver
A mi madre; ella estaba apoyada en la ventana, su recto perfil mi-
rando hacia las sombras; no me atrevía a decirle nada. Volvió a mi
alcoba, cerré las puertas; los astros, con su plumaje de colores
empezaron a volar de este a oeste, de un mundo a otro; me le-
vanté, crucé el jardín, los perros gruñeron, no tenía miedo, había
tal resplandor, además conocía todos los escondites, los subter-
fugios, hubiera podido desaparecer bajo la tierra. Lo terrible fue
que él me estuvo apuntando desde el principio. Cuando mordí
la primera ramita, disparó, caí por medio muerta. Durante toda
la noche, aunque soñé cosas increíbles, mis ojos permanecieron
abiertos y mis largas orejas se mantenían atentas, sólo mis cuatro
patitas entrechocaban temblando.
Al alba él me tomó, me alzó, la sangre rodó por mis flancos,
Caminaba hacia la casa; ya en la cocina; tal vez, los abuelos. Él
Entró - mis ojos se nublaron terriblemente-, me arrojó allí; dijo:
- Noche tranquila, una sola liebre. (Tomo I, p. 110)

La presencia de esas constantes metamorfosis adquiere la función de seguir perpetrando la unión naturaleza- hombre. Todo lo susceptible de verse como humano

¹⁰ “La Relación entre el hombre y el objeto es tan íntima que el primero posee las características del segundo.” (Lévi-Strauss, 1962, p. 117)

se naturaliza debido a que la poeta ha entrado a la otra dimensión. Además, algunas veces se filtra la presencia de lo urbano y de lo moderno para mostrar ese constante choque con el mundo estéril de la razón y de la violencia ejercida sobre la tradición. Lo *metamórfico* le sirve a la poeta para naturalizar lo cotidiano. Lo reposiciona para acomodarlo a su punto de vista y también para propiciar la apertura hacia otras realidades.

En el caso del poema 33 de *La guerra de los huertos* se observa otro tipo de metamorfosis en la poeta que no se relaciona mucho con lo natural, sino que en este caso logra enlazarla con el tiempo. Ella ha sido atacada por éste por lo que, de súbito, ha pasado de la niñez a la adultez con fin de poner en evidencia la forma en que el paso del tiempo se anula de manera abrupta en la naturaleza. Esta metamorfosis representa la batalla librada entre el tiempo lineal y el cíclico. El primero ha querido llevar a la poeta a la finalización total de una etapa para llegar a otra. Por su parte, el tiempo cíclico ha trasladado a la poeta de una etapa a otra para luego volver a la niñez.

Se recostó un poco en la cama. Tenía miedo, un miedo horrible, siempre había tenido miedo. Sabía que el Gran Ratón no había muerto y que era mentira que el Espíritu de la Casa nunca había existido, como ahora quería decir su madre. Y esa tarde el poniente estaba negro, y los niños que volvían de la escuela, volvían semienmascarados; ella misma había visto disfraces en el suelo, antifaces, y viejísimas cosas, pertenecientes a las cosas de antaño, que no se atrevió a mirar dos veces, ni a tocar.

En lo hondo de las habitaciones la madre hacía algo, dulces, pasteles; el padre contaba los frascos de aceitunas. Cuando cayó del todo la noche, sonó sordamente la campana de la cena, fue al comedor como una sonámbula; comió algo, un huevo, vino; volvió a la alcoba, miró la cama, los roperos, rezó; se acostó, metida en su terror; sin embargo, media hora más tarde estaba dormida. Cuando abrió los ojos, sintió que le tenían una mano;

la oscuridad era total. No movió ni las pestañas, pero, las rodillas le temblaban. Sintió que le oprimían la mano, ferozmente; otro garfio le apresó un seno; todos sus huesos fueron separados; algunos le fueron robados. Pero sólo pudo dar un pequeño grito.

Cuando acudió la madre, vio a su hija, soltera, de treinta años destrozada.(Tomo I, p. 165)

Este poema recibe al lector con la ambigüedad, ya que habla de una muerte y a la vez de lo inexistente. Aunque para que algo no exista debe haber existido primero, de acuerdo con la lógica cíclica manejada por Di Giorgio. Lo hace con el fin de traer esa nueva realidad, fundada con la imaginación. La madre le ha dicho a su hija que el ratón no ha existido para tranquilizarla, pero no lo logra porque presiente ésta que algo va a suceder. Está a punto de sufrir un cambio, impulsado por el espíritu del tiempo, signado en el eterno retorno. Se plantea un ambiente de lo grotesco con la presencia de las máscaras, usadas para indicar las diferentes formas que se pueden adoptar de acuerdo con la realidad en la que se ubiquen. Los niños también están sufriendo una metamorfosis en este ambiente enrarecido. Sólo ellos pueden hacerlo debido a que viven en un derroche imaginativo. Se debe tener en cuenta que en este poema atraviesa el espacio, lo que abre la posibilidad de volver al pasado.

En la segunda estrofa se ve cómo los padres no se han percatado de los cambios que se están sucediendo en el entorno. Se encuentran imbuidos en sus tareas que remiten a la preparación de una ceremonia. Todos se encuentran separados y no hablan para que pueda llegar el *Silencio* del tiempo en el que cada uno se ubica. La poeta crea lo acechante al contrastar el silencio con el ruido de la campana. De un momento a otro la paz, acompañada de lo inestable, ha sido quebrada por la campana que en esta atmosfera emite un sonido de ultratumba. Ha convocado para la cena, que cobra un

significado ritual como resultado de la solemnidad con la que se ha movido la escena. La niña ha asistido a la cena en trance, sonámbula debido a que está sufriendo su metamorfosis. La comida que ingiere no está preparada para alimentar, ha entrado a representar la comunión con el Espíritu de la casa y por tanto con el tiempo ancestral. La madre entra y apaga la luz sin decir nada como gesto de complicidad con su hija. La niña en su trance sigue realizando su ritual, revisa debajo de las camas y reza para luego irse a “dormir”. Lo primero lo lleva a cabo para ver si encuentra al gran ratón, que hará efectiva su metamorfosis. La niña reza para invocarlo y se da cuenta de que sólo puede encontrarlo mediante el sueño.

El terror en este caso no aparece como un rechazo, más bien se acerca a un éxtasis, relacionado con el cambio que va a sufrir y con la potencia de las fuerzas que lo van a arrastrar. Con la oscuridad se da la transformación, revestida de lo grotesco y lo cruel. La imagen del garfio en el seno ofrece mayor contundencia y violencia, pero también sugiere un cierto erotismo. Se juega con el cuerpo de la niña y se da paso a la destrucción de una forma para reconstruir otra. En la última estrofa se ha comprobado la metamorfosis, signada en el lenguaje y efectuada por el tiempo. Se trata de una mujer de treinta años que había devenido niña a través de su comportamiento. Le han dado muerte para que se inscriba en un tiempo puro donde puede ser niña y mujer a la vez. Cabe destacar que el poema acaba en tensión, la madre se ha quedado con el pavor de la muerte en los oídos. La propuesta de la poeta ha sido crear una obra en incesante movimiento y por tanto ubicada en lo relativo, tal como funciona la naturaleza.

Por otro lado, el hecho de que sucedan las metamorfosis da lugar a la manipulación de la *naturaleza* con sus múltiples puntos de vista y a la creación de nuevas formas de vivir en ella. Cada especie puede conformar un todo que incluso sobrepasa las formas dominantes construidas por el hombre, ya que reproducen lo microcósmico y el funcionamiento analógico del mundo.

De la misma manera, el detenimiento de la poeta en cada forma de la naturaleza hace de su poesía un constante redescubrimiento del mundo. Se vuelve a la mirada sacralizada de cada ser. La mayoría de estos poemas vistos desde esta óptica se configuran como rituales que buscan realzar lo natural. Los animales, por ejemplo el faisán de una cena, son descritos milimétricamente con un estilo preciosista (al usar piedras finas y estilizarlos) dictado por la delicadeza con la que recubre a la imaginación para dar el efecto de irrupción de lo sagrado en la naturaleza. El poema

26 de *Historial de las violetas* ilustra lo anterior:

Cuando todavía se realizaban las veladas en el castillo, y los esclavos a la medianoche posaban el faisán sobre la mesa, y éste encendía todas sus luces, sus plumitas, sus posibilidades, coqueteando con ese drama postrer, con ese delicado carnaval de su muerte. Creo que entonces, Ronald creía que yo estaba enamorada de él; pienso que entonces; Iracema pensaba que yo estaba enamorado de ella. Otro era el objeto de mi amor. Allí cerca, intocada, aquella copa. Oh, su pie de cristal y su cintura. Era azul, como si el humo de una vieja pasión la impregnase; ligeramente crespada, como si el viento de la medianoche la empolvara. Parecía una glicina, un ramo de lilas, de violetas; pero, nada tan alto como ella, tan esbelto. Era azul y me invocaba a las rosadas bromelias de no sé que seto, qué jardín; parecía un jacinto coronado de violetas, de humo, de alcohol. No tenía perfume, y me traía uno, único; no tenía nombre y yo le decía “Amelia” y “Aurelia” y “Araci”. Era como el esqueleto de un pájaro, la mano de una monja, de una reina, los huesos de un vals. (tomo I, p, 104)

La poeta ha dado paso a un ambiente barroco, cargado de la abundancia que aporta el banquete. Esta atmósfera ha promovido a un juego de estados. Se trata de la celebración de una muerte que pareciera estar viva gracias a la vitalidad con la que se describe al faisán. Se crea una cornucopia ya que el faisán cobra vida con la suntuosidad con la que se le ha arreglado su cuerpo, se vuelve también apetecible. Esta ave se ha constituido en todo el centro de atención.

En el quinto renglón la muerte del faisán ha inspirado el movimiento en el festín. Gracias a él se ha dado paso al amor, a lo cómico y a la ironía. Con una manipulación de los ángulos y de puntos de vista los invitados de la escena han malinterpretado los actos y cada uno sin gustarse ha creído que el uno estaba enamorado del otro. El faisán en esta escena actúa como el bufón del amor. Luego, la poeta en el octavo renglón ha desconocido lo conocido para reconfigurar la realidad. A través de la mirada del joven ha recorrido una copa de vino y la ha dotado de vida. Da a entender que en esta mesa hay una negociación entre la vida y la muerte. La copa ha sido antropomorfisada, se ha llenado de una sensualidad que remite a lo femenino y que sugiere también un animismo. Se promueve una embriaguez que conduce a la liberación instintiva.

Por otro lado, el color azul atraviesa el poema para indicar el ensueño propiciado y también en alusión al color del cristal. La contemplación de un objeto ordinario, en apariencia, ha ocasionado que al personaje se le abran los sentidos y el tiempo. Se ha retornado a uno que se inscribe en lo natural. El ambiente se ha llenado de preciosismo gracias a las flores que contribuyen a la plasticidad- las glicinas, las lilas y las violetas-. Se trata de un entorno proliferante que ha producido la suspensión en

el instante de la contemplación. La copa ha sido objeto de una metamorfosis múltiple porque se ha abierto el espacio para la convergencia. El cristal ha logrado devenir flor, pájaro, mano, Amelia, Aurelia, Aracé.

En este poema se observa cómo a partir de un ave tan simple se da lugar a toda una ceremonia medieval, lo que hace que surja la ambigüedad, en tanto que la belleza de esta figura causa la ilusión de una atmósfera amorosa en medio de la presencia de los asistentes. Cada forma de cada animal lleva al descubrimiento de miles de posibilidades microcósmicas, surge la presencia de lo sagrado en cada elemento. Es una mirada analógica y llena de un profundo respeto hacia la creación, lo que devela aún la existencia de un Dios que no importa si es el cristiano, el judío o el musulmán, etc. La poeta con su alma de niña expone un mundo en el que todavía reina la ilusión del respeto por el otro en todo el sentido de la palabra. No se piensa en causar una agresión fundamentada en un motivo racional sino instintivo, la anima el bullir de la sangre.

Otra muestra de esa vuelta a lo ancestral por medio de ese contacto extrasensorial con la naturaleza se encuentra también en el poema 32 de *Magnolia*. Un hecho simple, en apariencia, como la formación de una papa es convertido por la poeta en una revelación, ya que para ella lo que ocurre bajo tierra es visto como el gran misterio de la vida en bruto. Incluso este suceso es tan arrasador que lo reviste de un carácter monstruoso, teniendo en cuenta que es algo digno de ser visto. Todo ocurre en un absoluto silencio y misterio. La poeta ha penetrado en el microcosmos de la tierra por medio de su voz.

Las papas se deforman monstruosamente debajo de la tierra;

echan una bala de jacinto, de narciso; hay tantas azucenas, licoreras. Esta es la noche; de las viejas chimeneas no sale nadie, tal vez todos duermen; pero, viene el barullo de las arvejas acomodándose en el estuche. Anda un niño, no es de mi casa, no es de ningún vecino, parece un viejo, se oculta en un tronco, anda una vieja, trenza sus rizos, pica en la hierba, yo no la conozco, nadie la conocería. Y aquella pareja se arriesga por el camino. Están sacando un carro de debajo de la tierra, le uncen un buey. Me acerco a éstos que terminan un contrato; no conozco sus signos; me miran apenas, menos que si fuera una mariposa. Y esa cuadrilla de niños, de gorros picudo, para defenderse del fuego lunar, que pica los surcos. Hay muchos que siembran, que cosechan. Todo el campo se ha colmado de estas gentes remotas. Pero, ¿de dónde salieron? Si mi padre supiera que, de noche, su campo es de otros. (Tomo I, p. 132-133)

Desde el momento en el que la naturaleza ha comenzado a sobresalir se ha establecido como un actor autónomo. Maneja sus ritmos e incluso inserta a sus nuevos seres de manera abrupta. Los ciclos como el día y la noche adquieren mucho valor porque dan lugar a los comportamientos rituales tanto de la poeta como de la abuela, – personaje de notable peso dentro de su poesía –o de los animales. La llegada de la noche es esencial, en tanto que fortalece la conexión con los ecos de la *naturaleza*. Traslada a aquellos tiempos originales en los que se debe luchar para que la deidad del sol restituya el maravilloso regalo de la luz del día y así comenzar con las labores que serán nuevamente selladas con el arribo de la noche, en la que todo se anima y se da paso a la formación de la cosecha con la aparición de la luna.

La celebración de la *naturaleza* también obedece a una creencia panteísta en la que cada elemento del cosmos revela una parte de la presencia divina. Cada fruta, cada animal, cada planta es una metamorfosis de los dioses que vienen a manifestársele a la poeta para que pueda elaborar sus poemas rituales. Con la formación de estas visiones cósmicas se advierte que la poeta asiste a la alteración en la distinción de los

tiempos, lo que propicia el contacto constante con los muertos. Se vuelve al eterno retorno en el que no existe una muerte física, sino más bien un cambio de estado.

Se descubre que los habitantes del mundo ordinario en el que la poeta se mueve niegan a los muertos, porque no ven más allá de lo que perciben. Se quedan con lo que superficialmente le proporcionan los sentidos. También la poeta al denunciar esa creencia errada de que la muerte exista en el mundo ordinario como fin denuncia el olvido arraigado en la gente del mundo moderno, ya que se pone de manifiesto esa intención negadora del pasado. Di Giorgio le presta especial atención a esos ciclos vida-muerte, día- noche y estaciones con el fin de sugerir esa necesidad constante de la remembranza, en tanto que también es una manera de emparentarse con la naturaleza. A partir de las pequeñas diferencias que se logran con la repetición.

2.2 Simbologías naturales:

Vista desde otra óptica, la poesía de Marosa di Giorgio se cataloga como una forma de *naturaleza*, ya que también se vuelve repetitiva y busca proyectarse en las miles de variantes que ella le construye a cada elemento de la naturaleza. De acuerdo con lo anterior se entra a estudiar cómo la mayoría de los personajes de su obra se instauran más que como *leiv motiv* como símbolos. Unos de ellos son el gallo y, por supuesto, también la gallina. La poeta establece una mirada sacralizadora de esta ave que la convierte en un ángel. El gallo como una forma de acceder a ese contacto con la divinidad. Con su canto anuncia la culminación del rito de la llegada del nuevo día. Cada parte de su cuerpo también es recorrida lentamente porque puede configurarse, en dado momento, como la proyección de miles de mundos y épocas.

El poema 7 de *Historial de las violetas* presenta lo anterior tomando como referencia a la langosta:

Yo no sé, pero veo a la langosta, en el plato de plata, roja,
delicadísima, castaña, bajo sus costillas de arroz, viven el amor, la
champaña, las bodas futuras, los crímenes extraños, el agua, todo
vive bajo su sacón de pimpollitos rojos.(Tomo I, p.95)

Después de cocinada la langosta se ha vuelto a observar en su postración. Se ha desconocido para comenzar a introducirla en el mundo mágico de la poeta en el que cada parte de la naturaleza ocupa un lugar relevante que remite a la nueva lógica que rige al nuevo microcosmos. Se le detalla para penetrar más allá de su simple apariencia. Se la muestra como una estatua de alguna divinidad abierta a la comunicación con el mundo. Se ha ido de su estructura macro a la micro, a cada órgano que a la vez contiene otro espacio que trasciende las líneas temporales y espaciales. Este crustáceo es el todo, en él se alojan todas las dimensiones posibles. Cuando se atraviesan sus formas se puede llegar a donde se desee. Parafraseando a la poeta: todo ocurre con sólo quererlo, basta que se lo desee para que ya sea. La langosta es una suerte de *Aleph* desde el que se puede conocer el mundo y sus demás realidades. Es un objeto extraordinario de conocimiento.

De otra manera, se acude a la homofonía entre las palabras plato y plata para generar la sensación de dualidad como si el plato tuviera un revés femenino que lo complementara. Prepara el preámbulo a las dimensiones carentes de fronteras a las que lleva la langosta. Asimismo, se genera un ambiente refinado que apela a la beatitud producida por la divinización de la langosta. El efecto del destello de plata introduce el de lo mágico.

Se escogen y se manipulan los colores de tal manera que llenan la escena de vida. El rojo se llena de importancia y contrasta con la palabra, que es muy delicada. Se han buscado palabras fuertes y débiles para generar ese ambiente impresionante de lo maravilloso. Surge un tono fuerte de revelación de lo misterioso. Incluso la langosta con sus nuevas características se torna más provocativa.

Se hace referencia a la langosta de la forma más delicada posible, valiéndose de la metáfora del arroz porque se alude a la fragilidad que presupone el tener un espejo para verlo todo. El saber del mundo es delicado en tanto que es virtual y lleva a la proyección de imágenes relacionadas con la vida. La textura de sus costillas es suave debido a que se encuentran abiertas para facilitar el acceso a su consulta. Invitan a comérselas para comulgar con sus revelaciones y su sabiduría, que se digiere con la reflexión. Además, se les confiere un carácter todavía más suave y más llamativo. Se han rellenado de más información y saber por lo que aumenta su tentación. Se remite a la exageración con el objetivo de provocar el apetito del lector y empujarlo a la otra dimensión.

La poeta se vale de animales que podrían parecer desagradables para la comunidad urbana, pero para ella son extraordinarios, con el fin de trazar una visión universal y por tanto incluyente. Las ratas, por ejemplo, la asechan para trasladarla a otra dimensión e incluso pueden hablarle. También se detiene en estos roedores con el objetivo de erigirles un estatus y otorgarles autonomía. Se convierten en otro dispositivo para acceder a lo ancestral.

Fragmento del Poema 10 de *Humo*:

Un ratón de fina plata, uno de esos animalitos blancos y

menudos que viven cerca a los tarros de azúcar, de los frascos de licor, volando sobre su esquí de almendra, nos guiará a la ciudad antigua, el viejo país del que un día partimos tú y yo.

Y entonces, será el reencuentro con lo que más amamos. Los cantos del reloj de cristal. Y vendrá gente de otro tiempo a mirarnos asombrada: los viejos que cultivaban mariposas, todo tamizados de un fino polvo amarillo... (Tomo I, p. 52).

En el anterior poema se observa la manera como este personaje, tan abominable a simple vista, se convierte en llave que abre la otra realidad. Se rompe con el tiempo y se entra en contacto con la *naturaleza* en su esencia y en su tiempo circular. La muerte aquí se puede tocar con la vida. Lo inanimado, como el vino, cobra vida y ayuda a que lo ritual se vuelva más profundo. Se entra en un mundo cargado de la participación cósmica.

Se debe tener en cuenta que la poeta colma de suntuosidad al ratón al revestirlo de plata, le da brillo y peso. En los dos primeros renglones usa materiales como plata y azúcar para remitir a lo impecable de su forma y color blanco. Además, al usar la metáfora esquí de almendra reviste sus patas de delicadeza y majestuosidad porque a la vez que apela a lo visual también remite a lo gustativo. Casi que construye al ratón para probarlo y de esa forma acceder a la otra realidad. Incluso se desconfiguran las dimensiones porque también se sugiere que el ratón carga a la poeta en sus pies cuando la va a transportar a la otra realidad.

La poeta en la segunda estrofa ha planteado la ruptura del tiempo para entrar en uno inscrito en la ensoñación. De nuevo se apela al preciosismo al referirse al reloj de cristal. Además, hay la sugerencia de un tiempo no medible. Se inscribe dentro de lo ancestral porque remite al pasado, en especial a la vejez, a los abuelos que pueden

aportar mayores referencias e instruir en el cultivo de las mariposas, por ejemplo. Conocen el secreto de la proliferación en el cosmos. El fino polvo, precisamente remite a la edad dorada. Los tiempos primitivos en los que reinaba la armonía de la creación.

Por su parte, el caracol se erige como el símbolo del tiempo, con su paso lento signa el transcurrir de éste –sin afanes porque lleva impreso el ritmo de la naturaleza–. En el caparazón de este animal se concretiza el tiempo en espiral. Además se plantea el movimiento en el desandar del caracol. Se trata de un tiempo y movimiento que al fin y al cabo no lo son, en tanto que muestran la relatividad de cada uno. Por ejemplo, en el poema 16 de *Humo* ocurre un estallido de la compleja figura del caracol que se proyecta a todas las realidades simultáneas que pueden surgir en el mundo. El caracol invita a la relatividad. Todo se organiza como tiempo puro y movimiento. No implica que los hechos estén sucediéndose uno tras otro, ya que todo en la naturaleza obedece a su propia armonía.

El negro caracol de los años tiene el interior de nácar; ese claro camino voy a volver; voy a desandar esa espiral blanca; y llegar de nuevo a aquella región. Los monstruos de la niñez intentarán interceptarme el paso; pero, yo descubriré enseguida sus inútiles ardidés, su parentesco con las frutillas y las luciérnagas . Y entonces, ya iré por la antigua hierba, por el dorado viento. Y tú surgirás de pronto, en cualquier recodo tu estatura de azucena de noviembre, fino el talle y terso el pétalo.

Y será la hora en la que la abuela ambule en torno a la casa palpando con su mano de almíbar, su mano encendida y seguro, el perfumando limón, el maíz rojizo, el pequeño monstruo, sabroso y pálido, que devora las violetas, y al que es más fácil matar y devorar.

Y tú aguardarás a que caiga la madura granada y la explote el sol como una silenciosa bomba de rubíes.

Y los pájaros volarán en tu torno, enloquecidos. El siniestro cuervo y el colibrí – escapado de las trenzas de un ángel – querrán

a toda costa tu amor de oro, de fino polvo de oro; querrán desesperadamente posarse cerca de tu pistilo enamorado.

Amada del humo, de los pájaros, del reloj, iniciarás tu viaje por el interior de las habitaciones, por las galerías oscuras y las habitaciones umbrías; transitarás el corazón de los roperos, corazón de encaje y alhucema.

Pequeña, por algún tiempo estarás de pie al borde los grandes platos blancos mirando entreabrirse y nacararse los frutos.

Después, tu vuelo irá por días en torno de las lámparas, entre las manos de almíbar de la abuela, riendo y llorando, de súbito, sin darse cuenta.

Como aquella vez. (Tomo I, p. 58)

La poeta se va al detalle, recorre el interior del caracol para resaltar, sobre todo, su caparazón, símbolo concreto del tiempo. Además al referir “caracol de los años” lo eleva al estatuto de lo eterno porque lo eleva al tiempo infinito. De nuevo se da lugar a otra dimensionalidad. A la vez propicia la manipulación del lenguaje. A través de su desautomatización también se facilita el acceso al tiempo puro. Tampoco se debe dejar de lado que la poeta apela, en repetidas ocasiones, a los sentidos y por eso introduce la combinación entre el blanco y el negro en los dos primeros renglones. Al principio se vale del negro para cargar de misterio al caracol, como memoria del universo. Luego se torna blanco porque la poeta se ha decidido a recorrerlo. Los misterios se le van revelando y se va llegando a la estrecha conexión con el mundo. Se accede al tiempo y entorno primordial.

En el tercer renglón se da paso a lo lúdico cuando se hace referencia a los monstruos de la niñez. Se trata de un juego- viaje que se enfrenta a los tiempos proporcionados por la imaginación ilimitada. El viaje va despojando a la poeta de su racionalismo para transportarla a lo primitivo. En el cuarto renglón se descubre que se está frente a una metamorfosis. La poeta al expresar “ya iré por la antigua hierba, por el dorado

viento” sugiere que habrá un momento en este viaje en el que será requisito devenir caracol para experimentar el tiempo del eterno retorno a cabalidad.

En los renglones ocho y nueve la poeta se torna hermética. El lenguaje ha sido absorbido por el tiempo y el espacio. Ahora se trata del poder de la imagen, que contribuye a una intensificación en el despertar de los sentidos. No importa saber el significado de una azucena de noviembre o terso pétalo. Sólo hay que experimentar las texturas porque se ha entrado en relación con la naturaleza. Es decir, todo ha empezado, una vez más, a converger. La cercanía de creaturas ha incitado un devenir caracol en azucena, uno de los caminos por los que transita este molusco. Su objetivo es que la poeta también lo recorra.

El simultaneísmo ha entrado a tomar su lugar a nivel macro con el manejo temporal que efectúa el caracol. Éste por medio de la telepatía, inmanente al universo, se ha comunicado con la abuela, que ha comenzado su actividad. Al crear la imagen de la mano de almíbar de nuevo ha trastocado los sentidos y ha jugado con el significado de lo dulce. Despierta el apetito por su mano y también remite a la suavidad y dulzura de esta figura. A través de su mano la abuela va a imprimir el movimiento porque ha dado lugar a la unión de los seres al sellar el tiempo puro con la memoria. El caracol, en cierto modo, se transforma en la mano de la abuela. Este animal también se recubre de lo sensorial. Apela al gusto cuando lo emparenta con la comida y con el color. Al final de este fragmento toma lugar la paradoja debido a que se hace alusión a la violencia ejercida por el caracol en micro y, a la vez, al nacimiento y muerte interminables del tiempo, con la repetición.

Los perros también son otros animales recurrentes dentro de esta obra. Se configuran como la concretización del silencio. Captan todo lo que las apariencias se empeñan en ocultar a los sentidos ordinarios y lo comunican con su ladrido. Debido a que los humanos se han acostumbrado a tomarlos sólo como cuidanderos o mascotas no advierten lo que en realidad desean comunicar. Sólo la poeta los inviste del sentido que se merecen. Incluso llega a sentir que tiene un cómplice frente a lo que ella vislumbra. Además estos animales se reafirman como sus fieles compañeros.

De la misma manera, adquieren el carácter de guardianes del mundo sagrado frente al moderno. Se constituyen como los guías para que la poeta encuentre su camino a la otra dimensión. Su naturaleza amenazante devela lo salvaje de la otra realidad y devuelve a lo primitivo, a las situaciones en las que todo se mueve por instinto. Con las figuras de los perros el alma se logra liberar de los anclajes de lo racional. De esas prohibiciones conductuales establecidas que obligan al ser humano a la adopción de un comportamiento de mayor prevención, lo que ocasiona gran pérdida de su espontaneidad. Lo anterior también surge a causa de la búsqueda de la modernidad de homogeneizar a la humanidad para que todos los hombres se vuelvan una sola máquina productora de capital.

A continuación se cita un fragmento del poema 4 de *poemas* que ilustra de una manera contundente el papel tan esencial que juega la figura canina en la obra de di Giorgio. Lo que apoya el que estos seres de la naturaleza poco a poco trasladen al lector a lo ancestral, gracias a que se erigen como miembros de nuevas dimensiones.

Ella siente como le golpean la sangre. Sufre. Y desciende
temblando. Queda al pie del árbol. Como una campánula, tem-
blando. Pero, el viento viene, amigo, y la toca. Ella ha creído

muchas veces que el viento es una niña que vive en el pinar. El viento la invita a seguir. Le muestra el sendero. Le muestra un árbol bajito. Y ella se acerca y le arranca una piña madura, y la desgarró, y la muerde.

Entonces, sale de entre los árboles, un perro. El viento dice algo y enmudece. Es un perro grande, castaño, alto. La dentadura, fina, hermosa, le relampaguea.

Pero ella ama a los perros.

Pero, es tarde. Ve en el fondo del bosque caerse el globo colorado y solo del sol. Allá en las cumbres, queda apenas un relampagueo que no va a durar mucho.

Deja el bosque. Dice adiós al viento del bosque. La silban desde sus nidos, los palomos que ponen huevos rojos.

El perro, enorme, ágil, sigue con ella.

En el campo, en las colinas, el perro salta delante de ella, ágil y enorme.

Al llegar al paso, el perro aúlla.

Alguien huye temblorosamente de entre las matas, el perro salta el paso. Ella pasa apenas. Se salpica. La castigan las cañas con sus espadas ásperas.

En el resto del camino, membrilleros enanos, y jaras, y humo.

De la chimenea negra, humo, humo, humo.

La luna ha clavado su herradura fina, de vidrio, en mitad del cielo. (Tomo I, p. 20-21)

El poema inicia con una atmósfera de tensión provocada por la *naturaleza*, que se ha impuesto ante el hombre. Se trata de un viento que se personifica para invitar a la niña a entrar en la otra realidad. Aunque ella no lo interpreta de ese modo porque aún la envuelve la inocencia, por eso la referencia: “ella ha creído muchas veces que el viento es una niña que vive en el pinar”. El viento la ha guiado hasta el pinar donde ella realiza su venganza contra el cosmos cuando desgarró una piña. El viento advierte que con esa acción ella lo ha superado por lo que envía al perro, puesto que cree que de ese modo puede asustarla. Este animal se engrandece a tal extremo que semeja a un dios. Más bien signa la calma y lo reafirma el renglón que dice: “Pero ella ama a los perros”. Da la sensación de que se siente identificada con ellos. Sin

embargo, la poeta vuelve a sembrar la inestabilidad con el arribo de la noche. Ahora se instaura la hora misteriosa de la revelación y ya están convocados todos los invitados. Pero la poeta no lo sabe, por eso se levanta para marcharse. Además, como es una niña sabe que es hora de estar en su casa.

En la décimo quinta estrofa el viento ha sufrido una metamorfosis, ha devenido pájaro para despedirse de la niña. Además le ha encomendado al perro que se desempeñe como guardia de la niña. El animal se mueve de un lado a otro para localizar los posibles peligros. Aúlla para confirmar su presencia y para alertar al entorno que se torna hostil con la niña. Las cañas la golpean y no quieren que vaya a alguna parte significativa del cosmos, que se carga de más poder cuando se acompaña del perro.

En los últimos cuatro renglones se ve cómo se ha abierto el suspenso. El poema ha quedado detenido en la pura acción. Han comenzado a expresarse otros seres, convocados por el viento, el enano y el humo. La luna ha llegado para intensificar la escena porque ella ha comandado toda la escena.

Sin embargo, cabe referir que la figura del perro también, algunas veces, se recubre de ambigüedad, ya que si bien protege el salvajismo del ambiente, otras se torna acechante. Sobre todo, con la voz que enuncia los poemas, con el motivo de continuar presentando la tensión entre el mundo real (moderno) y el ritual (la tradición) proyectados por la poeta. El siguiente fragmento del poema 1 de *Humo* ratifica lo anterior. Incluso se podría interpretar como una continuación del que se citó con anterioridad, ya en ambos permanecen los mismos elementos. Se ha avanzado porque

ahora el entorno ha comenzado a atacar al hombre con el negro que viene en busca del padre de la niña.

Se había encendido una tremenda luna. Mi perro me seguía, blanco, a paso de fantasma. Las palomas silvestres venían a dormir toda la noche. Yo las veía allí, ovaladas, acorazonadas, semejantes a limones extraños, arrullantes.

El perro me siguió hasta el cuarto. La ventana era un hueco en la enorme pared. La luna puso renegridos los árboles. Primero, y, después los traspasó, los empapó. Los endulzó tanto, que los deshizo. La arboleda quedó blanca y leve y voló lejos. Lejísimos surgieron torres tornasoladas, iglesias de azúcar, de neblina. Se oyó un ladrido.

El negro surgió de golpe, escultural, horriblemente hermoso. Yo advertí su boca que algo tenía de un molusco lleno de purísimas perlas. Él dijo que buscaba a mi padre y que era el nuevo pastor. (Tomo I, p. 34)

En el caso de las mariposas se vuelven esenciales gracias a que la poeta establece otro juego con ellas. Las tiñe de distintas significaciones de acuerdo con el contexto. Puede haber momentos en los que pierdan su carácter animal para convertirse en puro lenguaje. Elvio Gandolfo dice lo siguiente con respecto a estos insectos en la obra de Di Giorgio: “Las mariposas se repiten, por ejemplo. Pero no son imprecisas, ni amarillas ni “en technicolor”, simplemente. Mucho menos con función única. Se puede hacer un corte transversal y apuntar a las variaciones de color y de función.” (1995, p. 21). Incluso se atreve a proponer una pequeña clasificación de sus manifestaciones, pero queda incompleta ya que la poeta abre hacia el infinito las miles de interpretaciones que se les puede dar con el fin de proponer una obra abierta. Asimismo, las mariposas reafirman lo proliferante de la obra, tanto por los cambios que pueden sufrir los personajes como por las variaciones del lenguaje.

A continuación se citan algunos poemas para dar cuenta de la clasificación de las mariposas:

Fragmento poema 1 de *poemas*:

“El fuego daba un perfume amargo. Habría quemado el ciprés. El fuego era una canasta de mariposas. Yo tomé una astilla y saqué una mariposa colorada. La puse sobre el hombre. Saqué una mariposa verde y la posé sobre el hombre. Y luego, otra mariposa colorada. Las mariposas revolotearon y proliferaron. El dio un grito, largo, aullado, negro. Un grito como un ciprés. Pero la boca se le llenó de mariposas. Yo me reí; y me alejé riendo y terminé en el bosque una larga carcajada. Busqué la luna entre los árboles; pero no estaba. Vino un viento leve, claro. Y los magnolios tuvieron el tiempo de estallar sus balas blancas. Vibraban los cipreses...” (Tomo I, p. 16).

En este poema las mariposas se tornan activas al convertirse en fuego. No se las aborda en su particularidad, sino que conforman un todo para originar una fuerza invasora que abrasa y consume. También se van más hacia lo trascendente, semejan ser las hadas veladoras del sueño. Además, conectan a la poeta con la otra dimensión. Se erigen como la prueba contundente de la tensión existente entre la realidad y la suprarrealidad porque se comportan de manera acechante con el hombre. La poeta ha revelado el carácter incontenible de la poesía gracias a que estos insectos han traspasado los límites de la imaginación y por tanto de la creación.

En el poema 11 de *Humo* se observa una especial dedicación por estos insectos. Este poema se configura como un canto melancólico ante el paso de ser potencia de la existencia, por medio del capullo, al acto, cuando lo abandonan y cambian su estado de oruga a mariposa, dando inicio a al movimiento constante. De este suceso se

vuelve a la formulación Kantiana del ser en acto y en potencia, lo que demuestra la manera cómo esta poeta de forma indirecta hace filosofía a través de la naturaleza. Es decir, el cosmos se quedará como su sustento creativo y metafísico, es el lugar que abre paso a su secta ocultista que busca un conocimiento profundo.

Poema 11:

Te me has ido de otoño y de noviembre.
De este jubiloso otoño te me has ido y de aquella primavera
violenta y triste.
¿Por qué abandonaste tu castillo entre los robles y las lilas,
entre cedros y colmenas, y los ocultos nidos donde venían a guardar
sus huevos los pájaros del campo? – sus huevos plateados y
azules y celestes y los blancos huevecitos más frágiles y valiosos
que los capullos de la rosa, que la porcelana y que las perlas.
¿Por qué has dejado lo que más querías, lo que era más tuyo?
La vid de serpiente azucarada, el batallón de los lirios – todos
de blanco alboroz y cimitarra aguda, y el rocío de suntuoso
altar.

¿Dónde van tus pasos ahora, tus alas y tu tenue aleteo?
¿Dónde prendes tus cirios con sabor a miel, tu manzana de
dulce, tus mariposas con grageas en el ala?, oh, mi irisada mu-
chacha, mi amiga pequeña, mi misteriosa hija, crecida en la
madera del bosque, en una hoja de muérdago, en un aire de Navidad.
(Tomo I, p. 53)

Este poema comienza con la alusión temporal que remite a una muerte, teniendo en cuenta la época a la que se refiere. Se alude a las estaciones con las palabras que usa para mostrar la unión naturaleza-lenguaje. También se desplaza hacia lo hermético ya que las palabras se despojan de la referencialidad. Se trata de trazar una unión de estados. La primera es la explosión de la vida y el otoño, su lento desvanecimiento. La poeta se ha lamentado de que se ha pasado del estado de capullo al de mariposa. De lo estático a lo móvil.

La poeta se va al detalle con la primera pregunta. Reposiciona al capullo y lo concibe como el lugar donde se depositaba la vida debido a la ubicación que remite a lo

micro de la *naturaleza*. Se da paso a las analogías porque todos los elementos mencionados en el poema remiten a lugares donde se encuentra la vida en potencia. La poeta, como lo hace en la mayoría de su obra, apela a los sentidos por medio de los colores, trabajados desde el punto de vista del matiz. Ofrece dos tonalidades del azul y crea una combinación entre el brillo y la opacidad cuando se refiere al blanco y al plateado. A la vez, en este poema se trabaja lo frágil y lo suave para impregnarlo de lo sublime a los huevos. Lo logra con la comparación de los capullos de rosa que emparenta con las mariposas para crear la convergencia. Al nombrar la porcelana y las perlas se inclina hacia lo preciosista. La poeta quiere intensificar el carácter estético, en el poema, que remite a la armonía y además para seguir preservando la filiación con el capullo.

La poeta se lamenta de que la mariposa haya abandonado el estado puro de la existencia. Se había ubicado en el umbral entre la vida y la muerte. En el décimo segundo renglón se sigue conservando el tono preciosista que se conjuga con un tono de violencia con el fin de componer una escena entre acogedora y tensa que remite una vez más al paso de la muerte (la vida en potencia) a la existencia. Al expresar vid de serpiente azucarada y el batallón de lirios también abre una escenificación del detalle, captado entre el capullo, la vid de serpiente azucarada y las flores que lo rodean. Hay un desprendimiento de lo racional para remitir sólo a la imagen y al efecto forjado con las palabras. Han perdido su significado y se han transformado en una pieza que pertenece al espacio-tiempo capullo.

La poeta en la segunda estrofa ha entrado a preguntarse por el camino que tomará la mariposa ya que con su metamorfosis ha entrado al eterno movimiento, materializado

en sus alas. La mariposa se ha constituido como el símbolo del tiempo de la vida. A partir del décimo tercer renglón y el décimo cuarto el poema se ha vuelto a encaminar por lo hermético para sostener el llamado a los sentidos. Una vez más la poeta ha querido producir efectos. Todo el poema ha sido compuesto para experimentar la vida y el entorno de la mariposa con mayor familiaridad. Se genera la sensación de que las flores desprendieran su plácido aroma, que también acompañó al capullo y lo motivó a romperse. Al final, con la especial atención que la poeta le presta a la mariposa se experimenta su desespero por devenir en este insecto. Las palabras no alcanzan para configurar este devenir mariposa que le ha servido para sellar su unión con la *naturaleza*.

Pasando a otros seres todavía más pasivos, se da lugar a la importancia de las flores, también abordadas desde múltiples perspectivas. Por medio de ellas se advierte la proliferación de la riqueza aportada por la *naturaleza* a la hora de iniciarse en el viaje de la creación *marosiana*. Estas plantas pueden alcanzar la misma estatura de la poeta y hasta tornarse amenazantes. Muchas veces se les relaciona con la maravilla del cuerpo humano, en especial el femenino, lo que despliega la intención de un tratamiento erotizante de la *naturaleza* gracias a la manera sutil y delicada como brotan y a su propagación.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el poema 7 de *Poemas* al referirse a la rosa, que para ella se configura como ese gran símbolo erótico. Precisamente, por su carácter puede ser una rosa malvada, lo que la dota de un cierto tono de picardía. Su color rojo se relaciona con la intención cruenta y acechante que reina constantemente

en la naturaleza. Se juega con la intención de mantener asustada a la protagonista y, por lo tanto, desarrollarle algún tipo de paranoia.

En este poema lo humano cobra un sentido floral e incluso el espacio se ve un tanto invadido por este hecho a causa de los pétalos, lo que conduce a que el entorno se afecte por el afuera. En otras palabras, afuera y adentro se están fusionando. La mujer con cara de dalia, de repente, se ha metamorfoseado sin haber perdido su humanidad. La dalia puede ser a la vez mujer, lo que descubre una vez más la doble inscripción de la realidad.

Poema 7:

... Pero vinieron las voces de Roberto y la madre, llamándola. Entonces, se calmó un poco. Y fue allá. La lumbre jugaba a crecer entre rosada y azul. En el aire bailaba un perfume de almendra, de limón y de pan. Sentóse junto a la lumbre, mirando la larga chimenea. Antes, venían a visitarla, venían a verla, desde la larga chimenea.

Antes, cuando ella decía a la madre que era hija de duende y mujer de duende, la madre lloraba; ahora, cuando lo decía a Roberto, Roberto no quería entenderla. Después fueron a las habitaciones. Imágenes de mármol presidían la habitación de la madre se arrodilló a hablarles. Roberto marchó a la alcoba. Ella se detuvo un instante, y oyó el silbo del pájaro en el olivar. Entonces, pensó en un llamado. Tal vez, si ella se atreviera a desafiar el bosque enano y macabro de las dalias, si pasara los olivos, en la calleja encontraría al caballo de nieve, estaría aguardándola el corcel de nieve, que la guiara otra vez a su pueblo (al pueblo del que le habían quitado alguna vez, quién sabe por qué). Tal vez le volviesen de nuevo, su reino. Pero, corrió hacia Roberto. La lámpara de la alcoba era una Rosa roja y malvada. Se arrodilló junto a Roberto. –Tengo miedo, Roberto. Pero, él comenzó a acariciarle las trenzas. (Tomo I, p. 27)

En el poema 1 de *Humo*, se observa que a través de la analogía establecida con la forma de la rosa se pasa de lo macrocósmico a lo microcósmico. Las dimensiones se

alteran y, por consiguiente, las jerarquías. Todo lo que ocurre a escala macro tiene su correspondencia a escala micro. En este caso el evento de un muerto ha repercutido en la delicada formación de una rosa, sólo que vista más bien como un motivo. La presencia de la rosa influye en la reproducción de otra por medio del proceso de la polinización, lo que da como resultado el paso, sin alterar la naturaleza, de la rosa en potencia a la rosa en acto. Además, se ha instalado la correspondencia porque la escena del banquete familiar ha sido enrollada y guardada en el tallo de la rosa. Ahora es un dispositivo de realidad.

Poema 1:

...“Los pastores fueron atraídos a la fiesta. Acamparon entre los árboles. En medio de ellos un cordero se volvía leve bajo la trenza del fuego. El vino iba de boca en boca como un pájaro mareado. Cuando me senté a la mesa todos los visitantes me miraron. Mi madre me miró largamente y se sonrió. El almuerzo terminó como una rosa que se cerrara, girara y entrara de nuevo a su tallo. En una vuelta de aquel mareo, perdí todos los sentidos y huí entre los árboles, fugándome de todas las miradas...” (Tomo I, p. 35)

La uva, por su parte, también es tratada con mucho cuidado y dedicación debido a que se instaure como el símbolo de la abundancia y de la embriaguez, lo que conecta a la poeta con las influencias paganas y por tanto con la presencia báquica en sus poemas. Esta fruta al ser considerada de esta manera impregna la creación de la poeta de la dispersión imaginativa. Cada poema donde aparece es un giro distinto que adopta la ceremonia creadora de la poeta. La uva la persigue para quedar plasmada en el papel. Para propiciar lo festivo. Revela lo invasivo y acechante de la naturaleza.

A continuación se presentan dos fragmentos de dos poemas, uno de *Poemas* y el otro de *Druida* en los que se ilustra lo anterior:

Poema 8:

Aquel verano la uva vino tan dorada que hasta en el crepúsculo se la veía brillar.

Doña Camelia, echada en la mecedora, sentía los racimos tocándole la frente y el hombro; pero olvidaba esa dulzura aguardando a Estela. En este último tiempo había estado viniendo tarde, por el sendero, alta y derecha. Como si acabara de dejar un trono. A ella le parecía ave descendida, río bajado de la colina, nunca una mujer de trabajo en los trigos.

Había estado viniendo por el sendero, ceñida con aquella escasa tela celeste que no le cubría los pechos y le apretaba la cintura. Tenía los ojos color de la uva y en la carne, el claror dorado de la uva. Pasaba sin mirarla. Ella: – Estela. (Tomo I, p. 50)

Este poema muestra la capacidad invasora de la uva desde el principio. Incluso ha adquirido otro color porque se trata de la invasión del cosmos. Su propiedad proliferante se ubica en su más alta manifestación. Se trata de un brillo tan invasivo que logra iluminar las tinieblas para sobrepasar los sentidos. De nuevo todo ha empezado a tender a lo Uno, por eso la mujer de la escena se llama Camelia. Guarda la dualidad de ser una mujer y a la vez una flor, también afectada por la uva. Se esfuerzan por lograr que ella se convierta en una uva. Hay que tener en cuenta que la metamorfosis se desarrolla a través de lo táctil.

El lenguaje decide tender hacia la uva. El primer renglón lo demuestra con la expresión “la uva vino tan dorada”. La poeta manipula la palabra homónima vino, como verbo y como bebida para indicar que la uva ha empezado a surtir efecto en todos los aspectos. Además, el lenguaje se ha prestado a lo ambiguo.

Doña Camelia no hace sino esperar a Estela, por lo que no le presta atención a la uva, por eso su textura da la sensación de deshacerse. “A ella le parecía que descendía, río bajado de la colina, nunca una mujer de trabajo en los trigos”. Más adelante se sigue con la apreciación de ella como un personaje en tensión. La uva cada vez la invade

más hasta alcanzar un punto de indiscernibilidad en el que la mujer ha adquirido el color y los ojos de la uva, pero no ha dejado de ser ella. La uva se posiciona acá como la gran potencia transformadora y por tanto creativa. Con la embriaguez invasiva producida por su presencia ocasiona que una vez más entre el movimiento.

Poema 2:

En la casa lo nombraban “viejo padre” y “abuelo David” y “viejo David”, y sostenía una lejana relación con mi padre y con mi madre, y vino a la heredad en el tiempo de las siembras, a través de las vides bien colmadas de flores diminutas y verdes, y subió a la alta colina y lo avizoraba todo, como si fuera el dueño de todo. Y mi madre me envió a la alta colina con una cesta de frutas y un frasco de agua, y él allá erguido, esbelto; bajo la capa negra, la cara vieja ardiente, los ojos negros y nerviosos como mariposas; y yo me quedé mirándolo, y él me miraba; y yo sentí que mi pecho se entreabría, que quería volar mi corazón, y huí colina abajo, y erré sin atreverme a entrar a la casa, sin atreverme a volver a enfrentar a mi madre.

Y la flor de la uva se cuajó, se hinchó, se tornó grano, y el grano se volvió rosado, y lila, y azul, y parecía guinda y cereza, y parecía flor, intensa azalea. Por cortar un racimo había que luchar con los colibríes, y , a veces, hasta con un ángel. Una vez andaba un ángel en cuadrilla con los colibríes, pero, sus alas eran poderosas y fue imposible vencerlo.

Y detrás de la uva llegaba la Pascua. Mi madre colmó bien los anaqueles, las chimeneas. Y detrás de la uva llegó la pascua... (Tomo I, p. 63)

En este poema se presenta la unión entre la vejez y la niñez con el fin de promover el ciclo vida- muerte, siembra- cosecha, de la uva. El abuelo también es un censor de las labores realizadas en el campo en tanto que necesita informarse constantemente sobre estos movimientos para saber el momento indicado de dar inicio a la explosión de la cosecha, con la ayuda de la relación que establece con la niña. Con la imagen de la madre enviando a la niña a la colina se descubre el intertexto con el cuento

“Caperucita roja” por lo que se deduce que este poema busca valerse del carácter popular que enmarcar a esta región de la uva.

Con los adjetivos usados en el noveno renglón y con la comparación expresada en el décimo se comienza a generar la tensión en el ambiente. La palabra ardiente anticipa lo próximo a suceder, la invasión. Llegará para prefigurar la conjugación de los dos personajes que trae el surgimiento de la uva. Emite rayos incorporales por los ojos que atraviesan a la niña- semilla de uva. Con el ritual de la mirada ha emergido la cosecha. La niña sale despavorida ante la magnitud de la conexión con la naturaleza. Incluso se ha insinuado el incesto entre el abuelo y la “nieta” para mostrar la violencia con la que erige la vida.

En la segunda estrofa la embriaguez y por tanto la fertilidad han tomado lugar. La uva ha comenzado a pasear su sensualidad en los tres primeros renglones de esta estrofa. Se ha tornado exagerada, sus formas lo desbordan todo. Llega a cambiar de matices en su color para tornarse más atractiva por lo que ha causado que el entorno se vuelva violento. Se ha entrado en un carnaval báquico en el que los colibríes se han enloquecido y han empezado su danza en defensa del deseo. La cosecha de la uva en su máxima expresión ha trazado la línea de fuga en la realidad a la que se accede a través de la sobreestimulación del sentido de la vista. El mundo ordinario se ha dejado arrastrar por la explosión de la uva. Lo sagrado ha resucitado gracias a esta fruta, que encarna la sangre de la naturaleza. La madre se ha impuesto como la sacerdotisa del ritual porque ella es una de las formas más puras de expresión de la fertilidad. El ambiente queda suspendido en el clímax de la escena. Se trata de una instantánea fugaz tornada uva. La escena ha quedado colgada en uno de sus racimos.

Además se busca un recargamiento de las formas para excitar la atención del espectador, lo que trae como resultado el reposicionamiento de la uva como revelación de lo sagrado de la naturaleza.

Pasando a otro ámbito, se encuentra que la poeta para retornar a lo ancestral se vale constantemente de la existencia de los ciclos naturales. Le interesa bastante jugar con la llegada del invierno y de la primavera. Muestra momentos en los que cae la nieve y se detiene a detallarla, incluso la dota de características humanas. Se percibe cómo la poeta conecta un suceso natural con lo sobrenatural. Lo llena de magia cuando refiere que la nieve está siendo arrojada por seres superiores. Se plantea al hombre en continuo acompañamiento de lo sagrado. Aunque con su falta de contemplación, que le implica olvidarse de la preocupación en el tiempo.

En el caso de la primavera, se descubre que la poeta se inclina mucho por plasmar la abundancia y la diversidad de plantas, comestibles o no, lo que permite incluso imprimirle un gran colorido y plasticidad a algunos de sus poemas. Concibe la llegada de la cosecha como un gran regalo del cosmos y como otra posibilidad de abrir la realidad ordinaria hacia otras dimensiones, puesto que es como si la *naturaleza* poco a poco se fuera despertando. Dentro de este gusto por la abundancia también se advierte que la poeta no es muy dada a tratar la cosecha como todo un proceso de formación. Más bien, salta de la semilla al súbito nacimiento de la fruta como tal, con el objetivo de acentuar aún más ese poder mágico que tiene la naturaleza para cambiar y proliferar. Aguirre con respecto a lo anterior dice lo siguiente:

“No hay una etapa de crecimiento o maduración sino la aparición plena y resplandeciente, como sucede con la propia poesía de di Giorgio”. Este suceso tan extraordinario y aparentemente inverosímil lo lleva también a anotar unas líneas más adelante que “el proceso de la naturaleza se cumple entonces por fuera de los parámetros del tiempo corriente”. (Aguirre, 1995, p. 22).

De esta manera se empieza a cimentar aún más la propuesta de que la poesía de di Giorgio se está configurando como todo un ritual, debido a que se erige un tiempo sagrado que responde a una forma específica, dictada por expresiones, analizadas en el capítulo 1., como de repente, recuerdo, entre otras. La poeta al estar en una constante rememoración ocasiona un quiebre en el tiempo lineal para dar lugar al circular y por tanto facilita la conexión con los tiempos primordiales en los que se casan seres y momentos que en lo racional y en la cotidianidad serían imposibles de unir. Es decir, se vuelve a una dimensión en la que priman las correspondencias por lo que aún subsiste la armonía cósmica.

Las miles de correspondencias que se presentan en la obra de esta poeta también se facilitan por el manejo del espacio. Juega con la finitud de topografías, bastante delimitadas, como la casa y el jardín para comenzar a bifurcarlas e incluso hacer que se vuelvan indiscernibles. Según Aguirre (1995) la casa significa dos espacios. En primer lugar, el de las habitaciones, escenario de juegos y de apariciones, y el de la cocina, fragua de preparaciones milagrosas. Pero a la vez la extiende su dominio al exterior, para incluir el jardín, la huerta, el campo y la escuela. Los límites entre esos lugares son diversos. No sólo porque esa casa, esa nueva casa, “algunas noches deambula por el trival.” (Tomo II pág. 82) sino porque cada espacio está moldeado por las múltiples manifestaciones de un mismo fenómeno figurando como estaciones

en desarrollo. Es decir, el espacio contribuye a la creación de un todo cerrado y autónomo en donde, además, se debe tener en cuenta que impera lo femenino.

2.3 Papel de la figura femenina:

Para esta poeta la mujer se configura como ese personaje dotado de grandes poderes y significaciones gracias a que se encuentra en una relación más cercana con la *naturaleza*. La mujer al tener el don de engendrar la vida se afilia a los ciclos cósmicos. Es capaz de percibirse de una manera más cercana de la presencia del otro mundo. Se constituye como la más indicada para celebrar los rituales. Como lo señala Aguirre: “la presencia de la mujer adquiere relevancia en las ceremonias que sancionan el carácter sagrado de la vida cotidiana de la casa: las “representaciones” y juegos, la boda y funerales, las visiones, la primera comunión.” (1995, p. 22) Es decir, las mujeres recuerdan el movimiento incesante de la naturaleza y además lo imprimen dentro del reino de los seres humanos.

Lo femenino se encuentra muy marcado por dos figuras de capital importancia dentro de la obra de Di Giorgio, la de la madre y la abuela. La primera “es, en algunos lugares, censora; requiere del yo comportamientos conformes, decoro, silencio, pero la censura es más una broma, una estratagema dinámica; la madre se hace cómplice de las fechorías o las transgresiones en el terreno donde, en rigor no hay cosas, estallidos, viento, silencios. También la madre ve –aunque simule no ver – (Echavarren, 1992, p. 1113). Representa ese contacto con lo terreno porque si bien es concebida como el origen de la vida, de la misma manera, le ayuda a su hija a no abstraerse totalmente de lo terreno. Se configura el cierre de la ceremonia de su hija.

Encarna cierta ingenuidad, relacionada con la realidad paralela que se está desplegando. Al ser la dadora de vida tiene la función de preservar la tradición.

Cabe anotar que su labor vigilante de lo realizado por su hija da como resultado el que se constituya como el recurso que ayuda a reafirmar al yo lírico añorado construido por la poeta y por tanto la existencia y prevalencia de la edad de oro. La poeta puede sentirse en algunas ocasiones atacada por su madre, pero a la vez le brinda seguridad porque al saberse observada también se sabe acompañada y por tanto protegida. Incluso la madre establece el juego de lo transgresivo en la obra de la poeta, lo que da lugar a la inestabilidad y a la tensión de la obra para dar paso a lo salvaje. Es decir, gracias a ella se produce la acción en varios de los poemas.

A la vez, la madre aparece como una presencia omnipresente y es configurada, según Aguirre (1995, p. 22) como reina del lugar. Es el centro de la vida en la casa – “Mamá dicta por toda la casa severas leyes –, el punto en torno al cual se congregan las demás mujeres. No sólo porque sus tareas aludan siempre al misterio de la fecundidad, sino también porque es la encarnación de la belleza y el amor. La madre si bien es la forma del amor absoluto, hasta llegar a los cuidados elementales y humanos, comporta un matiz inescrutable que la ubica en un más allá, está envuelta en un halo de santidad y misterio, se torna en objeto de veneración.” En este punto la madre se concibe como una Virgen que por la sacralidad que la caracteriza siempre protegerá a la poeta. Además el hecho de que ella imparta las normas sugiere la ruptura del patriarcalismo que rige al mundo moderno, otro aspecto que la circunscribe más al entorno antiguo. Con esta figura se retorna a la organización matriarcal, regida por las normas transmitidas por la *naturaleza* a través de la mujer.

A continuación se inserta el poema 35, del aparte *Magnolia*, que refiere la importancia de la figura materna:

Cuando nacían las violetas mi madre se alborozaba; era cuando los dos éramos niños allá en la vieja casa, y nada podía destruir Nuestra frenética amistad. Cuando nacían las violetas, mi madre sollozaba; detenía a todos los relojes, para encender el de la música. Enviaba mensajes a los vecinos, a los amigos: “Ellas nacieron”, las convocaba.

Y a la tarde, nos reuníamos en el jardín, en torno a las flores. Las amigas de mi madre venían desde la Belleza; tal era su gracia; usaban vestidos de papel seda y sombreros llenos de pájaros; un churrinche, un cuervo, dos o tres mariposas. Mi madre servía té, agudo, perfumado, y vino igual y hablaba sólo de las violetas. Brindando por ellas, chocábamos las tazas (las tacitas de porcelana son de música). Mi madre hablaba sólo de las violetas; y en su honor, inventaba cuentas, poemas, himnos otra vez, poemas. Ellas escondían la cabecita azul debajo del ala. (Tomo I, p. 135)

El poema abre con la denuncia de la complicidad entre la madre y la hija, en este caso propiciado por el nacimiento de las violetas que ambas consideran como un gran suceso. Ahora ocupan el mismo nivel, ambas son niñas porque se ubican en un no-tiempo. Se encuentran unidas indisolublemente porque conocen el misterio del cosmos. También la madre en este tiempo detenido, por la acción de las violetas, ha promovido el movimiento. Ella como personaje regulador ha dado lugar a la ceremonia en honor del nacimiento de las violetas. Ha llamado a todas las vecinas y amigas. Sólo a mujeres para celebrar su don de la fertilidad. Se ha instalado la música que remite a los ritmos del mundo Uno.

Una vez que la madre ha llamado a los vecinos, ha dado paso a la celebración del ritual, celebrado en el jardín, en donde abunda la cosecha. Los atuendos usados no se inscriben dentro de lo cotidiano. La poeta se vale de materiales delicados como la seda debido a que remite a la dulzura y suavidad de la mujer. Además, se trata de

materiales que no pesan, teniendo en cuenta que ahora las mujeres han entrado a levitar en lo sagrado. Los demás accesorios han sido tejidos por la naturaleza, como el sombrero de pájaros. Como ya se refirió con anterioridad, se trata de una ceremonia en la que todos se colaboran y se integran a todos.

La madre ha sido escogida por las violetas como la anfitriona. Se encarga de preparar el té para la comunión con lo sagrado. Estas bebidas aluden a lo embriagante porque se ha instalado lo báquico y lo proliferante. Las mujeres, por su parte, están prestas a embriagarse de fertilidad. En los tres últimos renglones surge la repetición, se ha pasado al tiempo en espiral de la Naturaleza. La madre, como diosa principal de la fertilidad, insta una repetición porque quiere mentar el eterno ciclo de la reproducción. Además entabla la relación de la cosecha con la creación poética. Así como en la *naturaleza* prevalece la fecundidad de la misma manera ocurre con la poesía y los dos convergen en la ceremonia gracias a que ambos se conectan con el cosmos.

La poeta al final ha introducido cierto tono irónico con la actitud adoptada por las violetas. Las inscribe dentro de la timidez infantil. Cabe anotar que se ha dado paso a la sinestesia porque una vez más se ha entrado en una nueva atmósfera. Lo sonoro puede envolver a lo táctil. Las tazas son de música, lo que indica que se ha llegado a un estado de armonía sublimada promovida por la naturaleza y efectuada por la madre.

La otra figura importante es la de la abuela que encarna el saber ancestral. La mayoría

de las veces se inviste de lo chamánico¹¹. Representa el peso de los años que para las comunidades indígenas recae en los ancianos, recuerdan la tradición. En ella está impreso todo el conocimiento del pasado, el presente y el futuro –inscritos dentro de un tiempo cíclico – porque ha existido en el mundo desde tiempos remotos, lo que le permite constituirse en guía vital, sobre todo, para su nieta. La abuela ha sido autorizada para intervenir en los procesos naturales debido a que ya los conoce a cabalidad. Puede comunicarse con todos los seres del cosmos gracias a su edad, que la ha acercado más a ellos y la ha desligado de la necesidad moderna de producir dinero. Al igual que su nieta se dedica a la constante observación y conocimiento del cosmos.

“Aunque al principio distante, la abuela, está unida a la niña Marosa por el nombre y, respecto de la madre, supone una presencia se diría más accesible, más terrenal”. (Aguirre, 1995, p. 22) Lo anterior se hace posible gracias que la abuela también tiene la capacidad de retornar a cierto añejamiento; comprueba que el alma de niño no debe perderse, en tanto que es una de las principales vías de conexión con lo primigenio porque remite a un estado intuitivo. Por eso ella propicia lo lúdico que desemboca en lo ritual. De esta forma se induce la imaginación y por tanto la entrada en la realidad alterna que remite al tiempo cósmico.

A continuación se citan algunos fragmentos del poema 6 de *Poemas* para resaltar la importancia de la abuela y su estrecha relación con la poeta:

La abuela dijo: – cayó la noche.

¹¹ Se hace uso de este término en el sentido de que la poeta presenta un entorno inscrito en lo premoderno (agrario) regido por lo matriarcal. La abuela oficia el papel de chamán porque tiene un conocimiento primigenio que le comunica los demás en el ritual.

Y había caído, repentinamente. Ya andaría la luna porque empezaba a rutilar la arboleda.

La abuela hablaba de otros años. Trajo un álbum, con las abuelas Amarillas y paisajes de otros años.

En el jardín crujió una rama, gritó una rama. Ella, asombrada de pronto, pensó en los perros, en que no estaban los perros. (... “tus primos Rodolfo y Eduardo de caza”... Rodolfo con su larga mirada...y Eduardo, el de las manos morenas...)

Esta casa no se acababa. Nunca pude contarle todas las puertas y ventanas. El viento siempre encontraba donde llamar, y abrir y cerrar, y volver a abrir.

Esta casa no se acababa. ¿Cuánta tierra había que pasar para encontrar otra casa y otra abuela?

Y la abuela ya iba con una lámpara amarilla hacia la alcoba. Ella siguió por un interminable pasadizo hacia la alcoba.

La lámpara quedó prendida. El sueño que entró de golpe, apretó los párpados de la abuela y le desató las manos.

Ella cayó en el diván junto al espejo. (Tomo I, p. 24-25).

En este aparte se ve cómo la abuela posee el poder de la palabra para comandar el universo. En este caso ha tenido el honor de convocar a la noche. Además ella sabe administrar este ciclo día- noche porque vive en la casa del tiempo, por eso conoce el pasado y por tanto el tiempo primigenio. Desde siempre ha estado presente en el cosmos. La poeta al referirse a las abuelas amarillas está indicando que estas personas, proyección a través del tiempo, remiten a la edad de oro, a la mirada sacralizada y al ambiente de armonía que se vivía en los tiempos originales.

En la quinta estrofa se advierte cómo la abuela se encuentra conectada con el cosmos porque el crujir de la rama le evoca a los perros –se ha dado paso a la analogía–. Ese rugir es el mismo ladrido de los perros que a la vez tienen un devenir humano, de allí que tengan nombres. Lo anterior también indica la intención de la abuela por sugerir que a través de los tiempos los seres sufren metamorfosis. La casa se abre a lo infinito porque es el espacio que resguarda al tiempo puro, encarnado en la abuela.

Asimismo, implica el movimiento interminable. Este lugar se ha unido al cosmos por eso el viento, en cierto modo, puede jugar a entrar y salir. La poeta luego se pregunta por el tiempo—del eterno retorno— que debe pasar para encontrar otra casa y otra abuela. Poco a poco la visión onírica se ha ido acercando por eso el sueño ataca a la abuela en el último verso.

Y la irguió y la enfrentó al espejo.

Cara blanca y ojos verdes, el azogue, le devolvió la cara blanca y ojos verdes. Pero, cara y ojos de la otra, de la escondida, de la de medianoche, de la horrible. El espejo la devolvió bruja, y búho y diablo.

Gritó tres veces, un grito partido tres veces. Y cayó otra vez al diván. La abuela: —Niña

Pero la abuela surgió, apenas, del sueño: Agua, niña. De la fuente. (Tomo I, 25-26).

En este aparte ha tomado lugar lo terrorífico. El espejo de los años ha venido a reclamarle la vida a la abuela. Ha llegado la hora de que muera en una forma para convertirse en otra, aún no decidida por el cosmos. El grito de la abuela pasa por las tres formas posibles a la hora de su metamorfosis. La abuela trata de pedir ayuda a su nieta, que con rapidez se dirige a buscar el agua. Con este requerimiento la abuela le indica un poco a la niña a lo que deberá enfrentarse cuando la releve, a los momentos de cambio de la naturaleza impartidos en la visión onírica.

La abuela ya era ya era marfil antiguo, marfil asesinado. La abuela tenía detenido el corazón. La abuela era marfil apuñaleado, era de párpados duros y manos cerradas. Era abuela amarilla, abuela de álbum.

Se desmayaban un montón de cosas para siempre, se desmayaban, se desmayaban.

Sólo la sangre seguía viniendo, la sangre seguía viniendo. La sangre seguía. La luz daba en la sangre. La luz daba en la sangre.

Como si de golpe, y horrorosamente, hubiera decidido llegar la aurora. (Tomo I, p. 26)

La abuela como ser ancestral ha sido convocada por el cosmos a sufrir su metamorfosis hacia la muerte. Ahora es de marfil en tanto que remite a la palidez cobrada por los muertos. Sólo que en este caso la poeta ha querido embellecer este estado y ha querido dotarlo de una textura preciosista. La abuela ha quedado reducida al instante del álbum, lo que la inscribe en la eternidad. A la poeta en vez de que se le desvanezcan los objetos, se le desvanece el tiempo. A la vez muestra cómo el cuerpo se va apagando en su forma actual. Aparece la sangre como marca de lo trágico. Cabe destacar que aquí el lenguaje se funde con la escena. Se han repetido las palabras en los renglones penúltimo y antepenúltimo para generar la sensación, mediada por la sugestión, de la sangre que brota. La salida de este flujo corporal va orientando al lector para que al final descubra que toda la escena ha aludido a la celebración del ritual del autosacrificio de la abuela para llamar a la aurora. Es decir, todas las noches está obligada a morir para controlar el ciclo día-noche porque el ritmo del universo resuena en ella. La abuela ha permitido que su nieta asista a su muerte para revelarles uno de los secretos del cosmos.

Por último, otra figura femenina presente en la obra de Di Giorgio es la de la Virgen que aparece como la madre intercesora entre Dios y los hombres, ya que por medio de ella pueden alcanzar la redención. Aparece para recordarles a las demás mujeres la importancia de su imagen como madre ejemplar, que tiende hacia lo virtuoso. Ella es el ángel del hogar natural. Revisa las cosechas que se dan en el huerto para que los frutos se den de una forma óptima. Es decir, los anima a crecer. Incluso se erige en la figura que encarna la omnipresencia de la naturaleza, por eso emerge por todos lados. Lo anterior sugiere que la Virgen funciona como la encarnación de la visita de la

luna a la tierra. Llega para reafirmar la presencia de lo divino y del misterio de la vida en la *naturaleza*. Anima a los encargados de las cosechas para que sigan con su labor. Vale la pena resaltar que la poeta carga esta imagen de mucha plasticidad con el fin de sublimarla. Remite a los cuadros medievales, que se basaban en los cánones de belleza impuestos en la época. Construye la imagen de la mujer de cara con facciones finas y pequeñas para idealizar lo armonioso. Tienen cejas bien arqueadas y delgadas, labios de rojo suave que emanan dulzura, por consiguiente aleja el deseo; cabello rubio para conectarla con lo celestial, etc. Mirada dulce que emana seguridad y protección.

El siguiente poema de *Liebre de marzo* de la página 265 ofrece una imagen del tratamiento que se le da a la Virgen:

Entre los gladiolos en flor ponía la Virgen su cara celeste;
mamá, que andaba cortando tallos, cuidaba de no tocarla; yo
que la seguía, veía que en los jardines vecinos, estaban, también,
la Virgen y los pimpollos.

Mamá hizo ramos enormes, desmesurados, y los puso muy
arriba y en el suelo.

Y, después, empezó a componer las ensaladas, de colores
ardientes, les echaba rocío.

Pero la mañana no avanzaba, estaba como suspendido el co-
razón. Hasta que ardieron, de golpe, las Vírgenes –muñecas, los
gladiolos, los platos, se doblaban en colores, palidecían los ve-
cinos, murió mamá, morí.

Se hizo un silencio inmenso.

Y, nunca, nada de aquello, reapareció.

Lo importante de este poema es que se mezclan dos figuras femeninas relevantes, la de la madre y la de la Virgen, que se guardan veneración mutua. La primera la sirve a la segunda porque una vez se ha dado la cosecha de flores ella ha contribuido a su organización, dicta las leyes. La Virgen ha dado lugar a la proliferación gracias a que

ha animado a las plantas y ha fomentado el florecimiento de su belleza. Es decir, se ha mostrado que el trabajo femenino en conjunto facilita el despliegue de la armonía natural e imprime el carácter fértil al cosmos.

En este poema se ha comprobado la omnipresencia de la Virgen. Aparece en todas las flores y en todos los lugares. Surge de nuevo la analogía ya que la Virgen puede devenir una flor o viceversa. De nuevo se trata del carácter unitario del cosmos. La Virgen y la madre han promovido un ambiente en flor en el que reina la desmesura, de modo que la madre compone arreglos sobrecargados, revestidos de lo sagrado. Se ha llegado al punto de quiebre de las dimensiones y da la impresión de que los arreglos, organizados por la madre, flotarán debido a que se han conectado con lo sagrado.

Entre la madre y la Virgen se ha propiciado una ceremonia que poco a poco se ha ido encaminando hacia el éxtasis. Todo, las flores, los colores, el espacio van ganando una intensidad, a punto de reventar. Ha surgido un tiempo estático que remite al instante sagrado. Busca congelarse en el infinito. De un momento a otro, en el décimo renglón, se ha instaurado el éxtasis. Las flores, la madre, la Virgen y la niña han comenzado a devenir la una en la otra. Entre ellas pueden atravesar sus existencias en el instante en el que se ha alcanzado una muerte terrenal para pasar a la vida mística, gracias a la fuerza congregada por la unión de la Virgen y la madre a través de la telepatía. Incluso la una es parte de la otra y viceversa. El silencio al final emerge y ha dado paso al lenguaje otro, inscrito en lo sagrado. Se ha retornado a la paz de los tiempos primigenios, pero la poeta sabe que este suceso no es eterno. Apenas es un

destello de lo sagrado que sólo puede revelarse a las mujeres, de modo que todo el poema ha estado invadido de lo femenino.

3. La secta ocultista de Marosa di Giorgio

Después de haber hecho conciencia de que la poeta en su obra manifiesta la intención por establecer su secta ocultista en la que ocupa el lugar de su oficiante y la naturaleza de su participante se hace necesario comenzar por establecer, en primera instancia, ¿qué se entiende por ocultismo? Para de esa manera seguir determinando el tipo de secta propuesto por la poeta y a la vez los elementos que la componen.

En primer lugar, el ocultismo es definido por Azcuy como “una doctrina coherente, una filosofía o mejor aún, un conjunto de teorías y de prácticas fundadas sobre la intuición primordial del mundo.” (1967, p. 32-33). Por esto plantea una vuelta a lo primitivo, a lo ancestral a través de la instauración de un no tiempo, que remite al *In illo tempore* en el que el hombre aún conservaba su ingenuidad frente al mundo y por tanto establecía una relación más directa y estrecha con éste. Se trata de una “conciencia mítica que permite al hombre original soldarse con los ritmos de la naturaleza, genera una imagen ensanchada de lo real.” (Azcuy 1967, p. 14).

El poeta ocultista, como Marosa di Giorgio, se desliga del mundo construido a partir de lo básico aportado por los sentidos, para convertirse en una vidente que oficia su ritual con el que accede a otra dimensión en la que esos componentes del cosmos se logran reposicionar. Ahora han entrado a ocupar el mismo nivel del hombre. Gracias a esta nueva manera de ver el mundo los pensadores ocultistas, poetas y místicos captan lo que el cosmos quiere comunicar sin necesidad de intermediarios. Di Giorgio lo reafirma al anotar en una entrevista referida por Esteban Moore que “yo era un testigo, las cosas pasaban, yo las miraba en profundidad. Con atención extrema y

dolorosa [...] las cosas siguen saliendo, vuelven, se van, vuelven, ¿por qué los voy a desechar? – se preguntaba—. Esta actitud que asume no es la de una simple observadora; ella nombra los hechos cotidianos, los objetos y las cosas, y lo hace de modo tal que éstos cobran ante nuestros ojos una nueva perspectiva.” (2005). Es decir que el pensamiento dado por correspondencias permite una participación directa entre el hombre y el cosmos que origina lo ritual.

Para llegar a la atmósfera analógica, el ocultismo plantea lo sincrónico que da lugar a una total liberación temporal- espacial. Se trata de un tiempo y espacio que se inscriben en lo primordial. En la época ancestral del universo, la búsqueda de los pensadores ocultistas. Según Azcuy (1967) “fuera del tiempo profano, inmerso en su éxtasis lúcido en el que zozobran las limitaciones, el alma del chamán puede proyectarse a voluntad y aprehender más allá de nuestra percepción sensorial relaciones y aspectos insospechados del universo”.(p. 19).

Sin embargo, para acceder a ese éxtasis que transporta a otro tiempo y a otro espacio se debe tener en cuenta que es primordial comenzar por un “estado de encanto” como lo refiere Azcuy (1967), muy ligado al estado de trance. El “estado de encanto “como lo llama Liebeault, o estado psicofisiológico de “trance” puede ser leve o acentuado, pero siempre es condición necesaria para la internalización de la sique” (p. 50). De lo anterior se desprende el que Di Giorgio se interese en su escritura en detenerse cientos de veces en los mismos elementos de la naturaleza para buscarles nuevas perspectivas, ya que a cada uno lo ve como una expresión maravillosa del cosmos y de lo sagrado.

En varias ocasiones se descubre que se llega a un extrañamiento fenomenológico, con

el fin de reposicionar lo que podría pasar desapercibido a causa del afán impuesto por la Modernidad. Para lograr su objetivo la poeta pone la subjetividad en primer lugar, con lo que da cabida a la imaginación. Asimismo, promueve la posibilidad de fundar una poética proliferante que le permite jugar con el objeto que tiene en frente y así lograr la unión entre el sujeto y el objeto. Es decir, “no existe separación alguna entre el sujeto que conoce y el objeto conocido. El conocimiento está allí en su fuente, más allá de toda formulación. Es un “impensable” que debe vivenciarse, pues no puede concebir ni alcanzar la lógica formal.” (Azcuay, 1967, p. 28-29).

En relación con lo anterior, se descubre que la huerta es escogida por la poeta para llevar a cabo su secta ocultista. Da lugar a la apertura de la escala de lo real, lo que posibilita su despliegue metafísico. En este espacio, por ejemplo, no se presenta el gallo como un ave limitada por el empirismo y clasificada por la ciencia, sino que han aparecido una gran variedad de gallos. Cada uno es un universo distinto por lo que su color y su textura varían. La poeta lo ha particularizado porque cada una de sus partes cobra sentido. Guardan el misterio de la creación. Lo mismo ocurre con las mariposas, las hay no físicas, propiamente, también las hay simbólicas o configuradas como puro lenguaje. En el poema 14 de “Historial de las violetas” se ilustra el manejo dado por la poeta a este personaje:

A veces, en el trecho de la huerta que va desde el hogar a la alcoba, se me aparecían los ángeles.

Alguno, se quedaba allí de pie, en el aire como un gallo blanco –Oh, su alarido –, como una llamarada de azucenas blancas como nieve o color rosa.

A veces, por los senderos de la huerta algún ángel me seguía casi rozándome; su sonrisa y su traje, cotidianos; se parecía a algún pariente, a algún vecino (pero aquel plumaje gris, siniestro, cayéndole por la espalda hasta los suelos...). Otros eran como

mariposas negras pintadas a la lámpara, a los techos, hasta que un día se daban vuelta y les ardía el envés del ala, el pelo, un número increíble.

Otros eran diminutos como moscas y violetas e iban todo el día de aquí para allá y éstos no nos infundían miedo, hasta les dejábamos un vasito de miel en el altar. (Tomo I, p. 98)

La poeta ha reposicionado el espacio para propiciar la irrupción de lo sagrado. Esta vez ha seleccionado un espacio intermedio entre el adentro y el afuera para originar la dicotomía del adentro, lo profano y el afuera, lo sagrado. La *naturaleza* poco a poco se ha ido tomando la vivienda de la poeta para convertirla también en un espacio fuerte. Los espacios para ella se ubican dentro de una secta en la que han cobrado gran significación porque la arrojan a ese mundo que traspasa la percepción. El trecho se transforma en una parte del cielo en la tierra por eso se dan estas apariciones de ángeles que vale la pena aclarar, para la poeta siempre van a ser los gallos y las gallinas.

Las leyes de la gravedad se han alterado y ahora los gallos pueden flotar. Se está bajo un simultaneísmo. A la vez que se percibe la realidad con estas aves también se distingue lo trascendente, los ángeles-gallos. El sonido que emiten, tal vez molesto para algunas personas, también se ha convertido en una expresión de lo celestial. Son ángeles porque al poner sus huevos y empollarlos recuerdan el misterio de la potencia creadora que ronda en la *naturaleza*. Han instaurado la apertura hacia lo trascendente. El sonido no sólo invade el oído también la vista. Se ha perdido el orden coherente de las expresiones.

Surge ese pensamiento analógico que permite la ruptura de las divisiones. En este caso, el hombre y el animal se tornan indiferenciados. Los gallos pueden ser

fácilmente sus parientes o vecinos, en tanto que ellos no los aprecian sólo como los animales. Se viaja a su interior y se descubre la comunicación indecible que se puede establecer con ellos. Se propone que todos los habitantes de este mundo son *naturaleza* y por tanto, si lo desean, pueden entrar en armonía. Ha desaparecido esa condición racional de la que el hombre tanto se vanagloria.

A partir del noveno renglón se ha pasado de la configuración de un nuevo espacio paralelo al ordinario, a la descripción de sus integrantes. Para poder hacer efectivo lo anterior, la poeta ha tenido que desconocer lo conocido. Se ha abierto a la multiplicidad. Ya no se presenta al único gallo limitado y clasificado empíricamente por la ciencia. Ahora se dan a conocer una gran variedad gallos; lo hay de distintos colores, grises, negros, blancos; y con diferentes texturas. La poeta ha particularizado a este miembro de la *naturaleza*, cada una de sus partes cobra sentido, ya que guarda un vestigio del misterio de la creación. Se continúa con el desconocimiento, esta vez se exhiben los frutos de estas aves en potencia de llegar a ser como sus padres. Son diminutos no en el sentido literal de la palabra, sino porque son la parte visible del proceso creador. Remiten a esas semillas masculinas y femeninas que originan la vida, al potenciarse a la creación. Infunden menos temor al permitir un contacto menor con el creador. Los pollitos han adquirido otra nueva función, sembrarle al hombre un temor que conduce más al respeto y no a la huida de Dios, el cosmos en su pureza. El umbral que se refirió al inicio del poema se ha convertido en el lugar donde el hombre puede colocar sus ofrendas para el creador y sus ministros celestiales.

Con relación a la no participación de los demás seres humanos, va a suceder que en repetidas ocasiones los agentes externos a ella y al cosmos generen cierta violencia al encontrarse. Se produce un choque súbito que la expulsa automáticamente cuando ha entrado en conjunción con el cosmos. Lo anterior sucede, por ejemplo, con la llegada imprevista de la madre en varios de sus poemas. Cabe anotar que desde esa perspectiva la poeta ha comenzado a configurar un mundo autístico regido por las normas creadas por ella misma. En las que “su ambición es semejante a la del hombre- Dios soñado por Novalis. La mística se transformará en magia y el vidente tratará de adquirir poderes sobrenaturales e inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevos idiomas.” (Azcu, 1967, p. 155). Aunque para que este mundo autístico se consolide y complemente la secta ocultista de la poeta es necesaria la presencia de la intuición, puesto que brinda la posibilidad de captar los ecos y los ritmos del mundo de una manera espontánea. La intuición llega como dispositivo que permite entrar en una comunicación no verbal con la naturaleza. Todo se rige por lo que se siente, “el ocultismo, como proyecto mental y estético en [Marosa di Giorgio] se instaura como una forma de conectarse con lo indecible y de lograr una honda penetración con otros tiempos y otros espacios – quizás los verdaderos– y a partir de esos caminos buscar respuestas individuales y universales, búsqueda comprendida por los iniciados de todos los tiempos.” (Morales, 2008, p. 25)

Otra característica clave en la obra de esta poeta, presente en su secta, es el predominio de lo microscópico y lo macroscópico, referidos en el capítulo anterior. Obedece a la voluntad de jugar con las dimensionalidades y a la búsqueda de unidad propuesta por el ocultismo. “El macrocosmo corresponde al microcosmo a causa de la

voluntad infinita y la intención eterna que coordinan los elementos de los distintos planos. Tal como la tradición lo describe, Dios es la explicación suprema del universo, el principio a que se refiere toda intencionalidad que anima al cosmos y al hombre.” (Azcuy, 1967, p. 131- 132). Lo anterior se conecta con la ruptura de dimensiones. Cada parte del cosmos así sea mínima tiene algo importante que aportar e incluso repercute en los procesos llevados a cabo en la naturaleza, ya que todo tiene su razón de ser, en tanto que es una expresión de la voluntad divina, como ocurre en el poema 20 de *Historial de las violetas*.

Las margaritas abarcaron todo el jardín, primero, fueron como un arroz dorado; luego, se abrían de verdad; eran como pájaros deformes, circulares, de muchas alas en torno a una sola cabeza de oro o de plata. Las margaritas doradas y plateadas quemaron todo el jardín. Su penetrante perfume a uvas nos inundó, el penetrante perfume a uvas, a higo, a miel, de las margaritas, quemó toda la casa. Por ellas, nos volvíamos audaces, como locos, como ebrios. E íbamos a través de toda la noche, del alba, de la mañana, por el día, cometiendo el más hermoso de los pecados, sin cesar.(Tomo I, p. 101).

Aquí la margarita se está reposicionando como un maravilloso objeto de conocimiento, por eso el especial detenimiento en su forma. Cada una de sus partes se convierte en un mundo por conocer. Se vuelve rizomática debido a que se abre a otras dimensiones cósmicas. Son incesante reproducción debido a que cada una prefigura un microcosmos. Se ha trascendido la vana realidad y se ha llegado a la proliferación de dimensiones. A la vez esa abundancia de margaritas se relaciona con un pensamiento que ha explotado, del microcosmos al macrocosmos. Algo tan pequeño como la semilla de esta flor ha pasado a ser una gran margarita gracias a su numerosa cantidad. Ahora, el ambiente se ha impregnado de la embriaguez báquica. Todo se ha

desautomatizado, las funciones de cada ser se han alterado porque se ha entrado en convergencia. Las margaritas incluso pueden ser higos, uvas o miel debido a que se ha accedido al pensamiento irracional. Aflora la sensibilidad.

El tiempo también se ha anulado por eso el ciclo del día y la noche ha desaparecido. Se puede pasar del día a la noche sin ninguna transición. Todo esto ocurre porque *ellos* han logrado salirse de la mundaneidad moderna y entrar al éxtasis primitivo. Se ha dejado de ser individuo para volver a la cohesión colectiva de los pueblos primitivos. Todo se ha vuelto puro movimiento libre de reglas. A la vez se describe la secuencia de la aparición de las margaritas para luego producir el efecto explosivo que causan con su manifestación total, se pasa del orden al caos. Primero se muestra el ambiente de calma, mientras las margaritas se están incubando. Es decir, se da un proceso micro en el que se alude a la relación con la abundancia en la que esta flor se origina. Luego, de un momento a otro, se van abriendo para imponerse sobre el entorno, las margaritas lo han invadido. Se presentan formas tendientes a confundirse. La margarita, por ejemplo puede ser un pájaro.

Asimismo, se da paso a un juego con el lenguaje, ahora las margaritas queman todo el jardín debido a su notable proliferación, llegan al punto de convertirse en un fuego que devora todo el espacio y lo tapan. Se advierte que los sentidos se han desajustado porque ahora las margaritas han perdido su olor natural para desprender otro emparentado con el de las frutas. El lenguaje ha entrado en complicidad con el ambiente de embriaguez por lo que no importa la correspondencia entre el olor y la forma. Nada es referencial en tanto que se está dentro de un fluir de conciencia. Se da lugar al surrealismo al dislocarse los significados y los significantes. En este

momento las margaritas se convierten en margaritas uvas. Todo se ha tornado en puro sentir sin inteligibilidad, se ha asistido a la muerte de la racionalidad. Se han configurado unas orgías paganas, otra manera de fundirse con la *naturaleza*.

3.1 Silencio y misterio:

Sin embargo, para que se cumpla lo secreto de esta secta fundada por la poeta se requiere del silencio, que conduce automáticamente al misterio y transporta al lector a estados superiores de conciencia debido a que se comienza a jugar con lo no dicho pero entendido. Además, teniendo en cuenta que el lenguaje sirve para clasificar, determinar o incluso para tomar posesión de algo, al volcarse hacia el silencio; la poeta elimina esa voluntad de posesión con el fin de dar un paso más bien a un detenimiento que lleva ubicarse al mismo nivel del objeto o del ser y a captarlo a través de la intuición. Se llega a una comunicación mediada por la telepatía y por tanto cifrada, ya que se maneja otro tipo de código más bien simbólico y “en consecuencia el ocultismo se constituye como un lenguaje “*otro*”, lenguaje que va, por su naturaleza propia, incorporado a la lengua del espíritu y a las expresiones de lo sub (lo subterráneo, lo submental, la subescritura, la subjetividad –objetiva–). Allí la búsqueda de lo cifrado, el lenguaje obscuro e inaudible de un todo metafísico que ha sido callado por el ruido nauseabundo de las cosas.” (Morales. 2008, p. 19). A la vez el manejo del silencio se relaciona con el del Antiguo Egipto, ya que dentro de su mitología se refiere la imposibilidad de pronunciar el nombre del dios Ra, por ejemplo, debido a que “originalmente, este [sic] es absolutamente idéntico a su poseedor de modo que aquel que conozca el nombre tiene el poder para poseerlo –

véase Rumpelstilzchen– tiene el poder sobre el poseedor, tal y como lo estipula la magia egipcia.” (Brunner, 2000 p.328).

Con el silencio se muestra ese hacer en el abismo, en tanto que la poeta es la única facultada para trascender los límites de la realidad, claramente visibles para las demás criaturas de la *naturaleza* que aún preservan su conexión primitiva, en consonancia con los ritmos implantados por el cosmos. La poeta juega a incorporarle sonido a lo que no lo tiene por medio de las sinestesias, inaudibles por los demás hombres. También, los perfumes cobran color. Al amplificar los silencios, con este recurso, revela la grandeza de los ciclos naturales.

Por otro lado el no decir también se emplea para generar el misterio que presupone el conocimiento de lo oculto, con el fin de huir de la referencialidad y acercarse a lo intuitivo. La poeta ha buscado volver al conocimiento primigenio por ese método. “Por eso el ocultismo y el esoterismo –literariamente hablando– son una resistencia contra el lenguaje mudo de la modernidad. La modernidad ha revestido de técnica al hombre pero le ha sustraído de sus conexiones con la Divina Providencia – cualquiera que sea nuestra noción de ella–. El ocultismo es ante todo por vía de la filosofía hermética de la magia, de la numerología, de la cábala e incluso del misticismo, el hallazgo del lenguaje no pensado, no hablado, no razonado.” (Morales, 2008, p. 25).

En el siguiente poema de “La guerra de los huertos” se reafirma la imposibilidad de llamar a los seres por su nombre, en tanto que se pierde la magia que guardan y su sentido revelador. En este caso la poeta se cuida de no nombrar a los caracoles con el fin de eliminar todo riesgo de despojarlos de su valor y para dar lugar al desconocimiento de lo conocido. Esta omisión le permite crear otros caracoles

pertenecientes a la dimensión alterna. Es decir, el silencio se configura como una herramienta que le da la posibilidad a la poeta de abrirse a otras realidades en las que los miembros de la *naturaleza* se repositionan y cobran valor gracias a su nueva particularidad. El arrastrarse de los caracoles signa algo en el mundo, dejan su huella, tomada como un polvo mágico que transporta a la visión encantada del supramundo. El ambiente de este poema se ha tornado proliferante, ya que los caracoles con su particularidad, cada uno presenta una forma, un color y un tamaño distintos; se han tomado el entorno.

A la vez se plantea un movimiento que no lo es. Los caracoles se quedan allí pegados descubriendo el mundo, hasta que con la llegada de la noche, puerta de entrada a la otra percepción, se da lugar a un movimiento contundente y sorpresivo que les roba las palabras a los espectadores. Todo tiende a un silencio sobre el misterio de lo ocurrido con los caracoles. Quebrantado por las abuelas que prueban su conocimiento sobre el misterio de la ubicación de estos moluscos. Ellas la saben porque han estado desde los tiempos primigenios. Llamam a sus nietas al comprender lo que la *naturaleza* les ha querido revelar con el arribo de los caracoles, por medio del ruido traído por la lluvia. Las niñas, por su parte, cierran el poema haciendo un dibujo que, por el campo semántico creado, permite deducir que se remite también a los caracoles. Aunque se han creado otros, inscritos a la apertura de la escala de lo real. Se ha descubierto que todo este poema ha funcionado con el silencio porque se ha comunicado con el lenguaje de lo visual, complementado por la intuición y las sensaciones promovidas por estos animales.

Poema 16:

Cuando todavía habitábamos la casa del jardín, al atardecer, cuando llovía, después de la lluvia, esos extraños seres, junto a los muros, bajo los árboles, en mitad del camino. Sus colores iban desde el gris más turbio hasta el rosado. Unos eran pequeños y redondos como hortensias; otros, alcanzaban nuestra estatura. Allí, inmóviles; amenazantes; pero sin moverse. Mas cuando la noche caía del todo, ellos desaparecían sin que nunca supiésemos cómo ni por dónde.

Entonces, los abuelos nos llamaban, nos daban la cena, los juegos, regañaban. Nosotros hacíamos un dibujo, apasionadamente; lo teñíamos de gris, negro, gris, de color de hortensia.

La lluvia del jardín. (Tomo I, p. 155-156).

El silencio manejado por la poeta se puede ver físicamente a través de los espacios en blanco. Este recurso tipográfico permite descubrir un estilo relacionado con su propósito de borrar un estilo emparentado con su ambición de anular en repetidas ocasiones el lenguaje debido a que no es suficiente para expresar lo pensado, sentido o intuido por la poeta cuando entra en los nuevos mundos, creados “con sólo quererlo” porque “basta que se lo desee para que ya sea”. El espacio en blanco muchas veces le sirve como suspiro, como lapso para la reflexión. Carga al poema de tensión y preocupación como si la poeta fuera prisionera de la modernidad, lo ocurrido en el poema 17 de “La guerra de los huertos” en el que se percibe la angustia de la poeta ante lo que está sucediendo con su mundo natural que sólo ella con su óptica de niña puede ver. Es contundente al decir que “el país de la ratas es mi país” en tanto que ella con la instauración de su secta ocultista se siente parte de la unidad. El hecho de que los demás hombres del mundo moderno maten a las ratas significa que la han matado a ella o por lo menos han herido una de sus partes.

La poeta se ha convertido en un microserhumano, de modo que puede meterse dentro de las plantas. Se mezcla el paganismo con el cristianismo al referirse a la Virgen

María y a los reyes como los transmisores de la presencia de Dios. Esta mezcla se complementa con la presencia de la noche que una vez más reviste de poder al entorno y permite que las ratas se formen y salgan. Se remite a una época en la que las ratas gobernaban al hombre. Se vuelve al tiempo ancestral porque aún no se había erigido como el superhombre y por tanto como el dios del universo.

Es importante ver cómo la poeta rompe de nuevo con la dimensionalidad, lo que lleva a lo surrealista. Se ha entrado a una lógica otra que va más en concordancia con el subconsciente, de modo que el adentro y el afuera se funden en uno solo. Se ha construido un nuevo cielo con piedra. A la vez, en el verso de este poema en el que di Giorgio expresa “nos royeron las cifras y los cantos – estuvo bien así–,” se tiende hacia el hermetismo, se produce una emoción inentendible. De la misma manera, esta imagen no se inscribe en ningún tipo de referencialidad, más bien es pura música del sentido.

La niña aprecia a los ratones por acordarse de su cumpleaños, no entendido en el sentido del paso del tiempo, por eso el olvido de la gente de esas fechas especiales, en tanto que cree que es un formalismo para hacerse consciente del paso del tiempo lineal. En este caso se trata de un recuerdo de estas fechas, que se hace relevante al disparar al retorno hacia el misterio del origen. El cumpleaños como el paso de la nada al origen. Precisamente, la poeta ama a las ratas porque ellas aún viven en el tiempo mítico y por tanto se convierten en las cómplices de su mundo autístico. Cabe destacar que la forma del poema va en consonancia con el pensamiento mítico gracias a que se ha construido de manera circular. Por eso termina con el mismo verso con el

que empezó. “El país de las ratas es mi país”, el último verso dice “el pueblo de las ratas/ es mi pueblo”.

Poema 17:

Hoy, alguien mató una rata, el país de las ratas es mi país, le pegó, la ensangrentó; y mi corazón se partía diez veces, dio en recordar la antigua edad, cuando aún vivíamos en las magnolias con la Virgen María y con los Reyes, y en el pie oscuro de la noche, ellas aparecían solas o en bandadas, por el cielo negro de los techos, por el cielo negro de los pisos, llenos de galerías y zaguanes. Tímidas, audaces como niñas nos robaron todos los papeles, nos royeron las cifras y los cantos – y estuvo bien así–, las cajas de masitas y retratos, las peinetas con coral en las esquinas.

Pero, fueron las únicas que enviaron tarjetas en los cumpleaños. Ese es el ejército de mi niñez. La guerra de los huertos fue su guerra. No sé si triunfaban ellas o las calas, ellas o el lucero de brillante apio.

Quiero volver a las vigas negras, a la luna llena, a las magnolias oír abrirse, a todo aquello.

No hay nada qué hacer.

El pueblo de las ratas

es mi pueblo. (Tomo I, p. 156).

3.2 La boda mística con la naturaleza:

Se debe tener en cuenta que del silencio se deriva el misticismo¹² de la poeta, ya que ella se ha desprendido del ruido terrenal y del lenguaje ordinario. Dialoga con las voces de la naturaleza para acceder a sus bodas con ésta. Se consuma un misticismo dinámico, puesto al quietista, que “admite el devenir y el fluir heracliteano, se complace en la cambiante multiplicidad de lo Uno en el mundo y busca participar en él y vivir sus transformaciones para hallar de esa manera la senda del retorno a la unidad (Azcu, 1967, p. 66). El resultado de esa mística se plasma en sus textos, por

¹² Se debe tener en cuenta que este trabajo todo el tiempo se desliza entre el misticismo y el ocultismo debido a que ambos se complementan, en este caso. El ocultismo da cuenta de un lenguaje y pensamiento *otros* que traducen las visiones llegadas a la poeta cuando alcanza su éxtasis místico.

eso en una entrevista realizada por Luis Bravo la poeta se empeña en afirmar que “estos textos podrían definirse como apariciones de mi alma.

Mi alma puesta en lo visible porque creo que el alma va más allá de todo. Es una lamparilla diminuta que contiene todos los universos”.¹³

Sin embargo, antes de continuar con la referencia sobre el misticismo de esta poeta, cabe anotar la definición de este término ofrecida por Michel, ya que permite complementar la voluntad de la poeta de proyectarse hacia otras dimensiones. La imaginación se establece en su caso como el mecanismo de transporte a otras realidades.

“El místico es el hombre que mira hacia el interior, aquel cuya cárcel da al infinito. Su cuerpo está inmóvil, su voz callada, sus ojos cerrados. Aparentemente, está retirado del mundo. Pero preguntadle si le apetece contestaros, os dirá que los retirados sois vosotros, que tenéis los ojos para no ver y los oídos para no oír, que el mundo de las apariencias extravía y os ciega y que para alcanzar las únicas realidades que existen, es preciso que os liberéis.” (1975, p. 21).

De acuerdo con lo anterior, se advierte que el místico es capaz de dejar de lado lo aportado por los sentidos para abrirse a otras manifestaciones del mundo que le permitan aprehender su totalidad. Aunque cabe anotar que en el caso de Marosa di Giorgio no hay un desprendimiento total de lo sensorial, sino que antes lo intensifica en sus poemas por medio del juego que lleva a cabo con éstos, a través de las sinestesias –otra manera de resignificar lo brindado por la naturaleza–. Se encuentran olores con color, por ejemplo. Incluso más que sinestesias hay un afán por agudizar los sentidos. Se instauran colores llamativos que invitan a una mayor apreciación de

¹³ Bravo, L. (2000), “Marosa di Giorgio: Don y ritual” en *Agulha, revista de cultura* [en línea], n° 4/5, disponible en: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag4marosa.html> , recuperado: 31 de mayo de 2008.

la *naturaleza*. Se les cambia el color a los animales y a las flores con el fin de entrar en una mayor convergencia con el cosmos, ya que se está descubriendo su verdadera expresión, relacionada con lo sagrado. La *naturaleza* ya no es una escenografía para que el hombre se desenvuelva y la maneje a voluntad, ahora un es ser, teniendo en cuenta que se ha venido hablando del cosmos como unidad.

Se instaura una hipersensibilidad experimentada por la poeta que le permite convertirse en pitonisa y dar lugar a sus visiones. Para aclarar más este punto se acude a uno de los poemas incluido en *Liebre de marzo*:

Me estaba reservando lo que a nadie. “Voy a ver brillar los bichos”. De noche azules y rosados, color caramelo, clavelina. Iban despacio, cambiándose señales; u otros muy grandes, de capa negra y lunares blancos, (o blancos y lunares negros), que al chocar en algo firme se deshacen con un rumor de seda y de papeles.

Me daba cansancio y temor. Y casi volvía a la silla única. Pero, en el techo estaban boca abajo, matas que yo con peligro había plantado, tomates, azucenas.

Las conejas de adentro de la casa miraban hacia eso con aflicción y la Divinidad, peluda y brillante descendía por la pared, eternamente. (Tomo I, p. 272)

Después de leer este poema se percibe que la expresión “me estaba reservando lo que a nadie” deja muy en claro que este poema es una revelación generada en sus rituales ocultistas. Además al poner la expresión “voy a ver brillar los bichos” entre comillas se constituye como una manera de darle carácter de susurro, ya que es lo oculto que se está revelando en su poema. Luego, al enumerar los colores de los bichos establece un juego con el que una vez más se abre a la escala de lo real. De esos bichos, que por el campo semántico creado y por las referencias que ha hecho, se puede deducir que son luciérnagas. Se han convertido en seres extraordinarios que el creador ha

escogido, esta vez, para expresar la maravilla de su creación. Son azules y rosados con el objetivo de presentar la dicotomía macho- hembra. Asimismo, se da paso a su particularización ya que al tener colores distintos a los de la “realidad” se convierten en seres activos—en los protagonistas de la noche—. El agregado de los diseños los consolida aún más como el centro nocturno. Cada luciérnaga se constituye en un ser único e irrepetible. Igualmente, se ha dado lugar a la sinestesia al decir “el rumor de seda,” lo que demuestra que la poeta ya ha alcanzado la total comunión con la *naturaleza*. Su visión se está materializando y semeja una cinta cinematográfica, proyectada en el teatro de la noche.

Lo anterior se reafirma con la siguiente expresión del poema “me daba cansancio y temor”, estas dos emociones aparecen debido a que lo visto ha atravesado sus sentidos al punto de que casi pueden tumbarla. Aun el entorno ha sufrido una total desautomatización. La gravedad ha desaparecido al efectuarse el ritual de unión con la *naturaleza*. Las matas, los tomates y las azucenas ahora han pasado a estar plantados en el techo. Su sustrato ahora se acomoda en cualquier parte debido a la convergencia del ritmo primitivo. El temor por la expresión de lo sagrado, representado por la actitud adoptada por los conejos, ha salido a flote. De esta forma la hipersensibilidad ha llevado a la expresión de lo divino y por tanto maravilloso. La poeta y la naturaleza han llegado a la Unidad y han consolidado misticismo natural.

Cabe anotar que la poeta cuando entra en comunicación con el cosmos y por lo tanto con Dios, lo hace con uno que no se inscribe sólo a lo cristiano, sino que alude a uno más universal. En varios de sus poemas intenta darle forma al creador, pero únicamente logra un bosquejo con el fin de seguir guardando el misterio de su

divinidad. El tiempo se detiene cuando se fortalece, ahora es ritual. El silencio que la poeta trae la reflexión que la lleva a encontrarse con el interior y así regresar a la *naturaleza*. La poeta llega a una ascensión total en su meditación, en soledad para el mundo real y en compañía para el mundo paralelo creado, lo que le ayuda a alcanzar los dones divinos. Se despoja totalmente de lo corporal y por eso el alimento material es irrelevante. Tal motivo conduce a que ya no se requiera de una hostia consagrada para entrar en comunión con el creador.

A lo que podría ser simple *naturaleza* para un hombre adscrito a cabalidad en la modernidad, se le dota de significación a través de la manipulación de los colores y las texturas. Les imprime movimiento, parece como si estuvieran cambiando de color continuamente, lo que conduce a lo mágico. Las acelgas, por ejemplo, cobran la forma de hadas. Se ha alterado lo observado por medio del recuerdo, manchado de subjetividad.

El siguiente fragmento del poema 33 de “Historial de las violetas” apoya lo dicho anteriormente, sobre todo porque destaca la especial preocupación por jugar con las texturas y los colores.

“Porque di en recordar la casa vieja, el caballo de mi padre,
el hongo aquel que nació cerca de la casa – él también una
criatura, la voluntad de Dios– el gusto que tenía, la otra morada
allá en lo alto, el diálogo interminable de mi madre con las
parientes, la escuela, la maestra, el caminillo de acelgas nacaradas,
rojas, azules, sonrosadas...” (Tomo I, p. 109).

En el poema 2 de “Está en llamas el jardín natal” se aprecian con mayor claridad las bodas con la *naturaleza* consumadas por la poeta. Cabe anotar que, en relación con el anterior poema, ambos empiezan con la palabra recuerdo, lo que lo configura como el

dispositivo que da lugar al ritual que consagra la boda, ya que esta palabra facilita la ubicación de la poeta en un no- tiempo.

Recuerdo mi casamiento, realizado remotamente; allá en los albores del tiempo.

Mi madre y mis hermanas se iban por los corredores Y los viejos murciélagos – testigos en las nupcias de mis padres– salieron de entre las telarañas, a fumar, descreídos sus pipas.

Todo el día surgió humo de la casa; pero no vino nadie; sólo al atardecer empezaron a acudir animalejas e increíbles parientes, de las más profundas chacras; muchos de los cuales sólo conocíamos de nombre; pero que habían oído la señal; algunos caminaban a trechos en cuatro patas. Traían canastillas de hongos de colores: verdes, rojos, dorados, plateados, de un luminoso amarillo, unos crudos; otros, apenas asados o confitados.

El ceremonial exigía que todas las mujeres se velasen – sólo les asomaban los ojos y parecían iguales–; y que yo saliera desnuda, allí bajo las extrañas miradas.

Después, sobre nuestras cabezas, nuestros platos, empezaron a pasar carnes chisporroteantes y loco vino. Pero, bajo la tierra, la banda de tamboriles, de topociegos, seguía sordamente.

A la medianoche, fui a la habitación principal.

Antes de subir al coche, me puse el mantón de las mujeres casadas. Los parientes dormían, deliraban. Como no había novio me besé yo misma, mis propias manos.

Y partí hacia el sur. (Tomo I, p. 170)

En este poema se alude a un casamiento ocurrido en un no tiempo, por lo que hay un retorno a lo ancestral. Este casamiento, también visto como un comienzo, alude a los tiempos lejanos, impidiendo que la tradición se olvide. Por eso el casamiento se lleva a cabo por vía del recuerdo. Más adelante en el verso que dice: “Mi madre y mis hermanas se iban por los corredores. Y los/ viejos murciélagos – testigos en las nupcias de mis padres– / salieron de entre las telarañas, a fumar, descreídos sus pipas.” Se observa una confluencia de bodas, por eso la referencia a la boda de sus padres. Los murciélagos se convierten en sus oficiantes, puesto que ayudan al cambio

de ambiente de lo profano a lo sagrado. Luego el humo aparece como el propiciador del éxtasis místico. Cobra un valor místico al despojarse de todo lo racional y referencial, más bien remite a un llamado simbólico. Además es universal porque todos lo entienden y acuden. Se ha llegado ahora a un lenguaje Uno, justo cuando la boda alcanza su clímax. A la vez se ve cómo cada invitado trae una ofrenda para el ceremonial. Los murciélagos han traído la luz que ilumina sólo lo perteneciente a esta nueva dimensión. Los animalejos y parientes han traído los hongos que en este caso, por su variedad de colores y manipulación, se han convertido en la hostia para consagrar la boda. Se alude a una ceremonia de ágape en la que todos confluyen y se sienten en armonía.

La exigencia de que las mujeres se cubran todo menos los ojos remite a la religión islámica, por lo que es posible pensar que la poeta propone una fusión de religiones. Se habla más bien de consolidar una que también homogenice. De la misma forma, el ritual exige dejar los ojos destapados para establecer esa visión trascendente. La poeta es la única que se encuentra desnuda porque cumple con el despojamiento de lo artificial para acceder a la secta.

Más adelante se refiere a un banquete que remite a la abundancia y en el que todo se desconfigura para dar paso a lo grotesco y al animismo. El vino cobra vida y pasa a ser una poderosa fuerza embriagadora. Lo anterior remite a bacanales que se celebraban en honor a los dioses. En este caso se ha hecho un sacrificio para celebrar las bodas de la poeta con la *naturaleza*. Cabe explicar que su misticismo se celebra en la soledad del hombre, pero en la compañía de los demás seres. La poeta accede al

éxtasis, por lo que todo en este poema ha confluído, incluso lo que vive en la subtierra se les ha sumado.

El penúltimo verso pone muy en claro la expresión ocultista. Se juega con el lenguaje, recurriendo a la ironía del hablar y el no hablar, de nuevo se ha manipulado el silencio. No hay un novio físico porque no se alude a una presencia que pertenezca al mundo ordinario. El novio es el todo y el beso que se da la poeta a sí misma sella la unión, en tanto que ella al pertenecer al gran todo del cosmos puede entrar a ocupar el lugar del novio. Por tanto, la boda también se ha signado en el interior de su ser.

3.3 La noche y lo ritual:

Sin embargo, la secta de la poeta necesita de la noche para que cobre más fuerza y trascienda lo real. De aquí su relación con el *Romanticismo* y el *Surrealismo*, con este último al cargar sus poemas de cierto onirismo con la producción de las imágenes. La noche es vista como un tiempo mágico que altera de una manera más contundente la reconfiguración de la realidad. Al asomarse la oscuridad se facilita la deformación de lo cotidiano para elaborar nuevas realidades y seres. Las criaturas y todos los que conforman la *naturaleza* adquieren la libertad para expresarse a plenitud.

“La noche es la gran intercesora, el abismo húmedo de la vida primordial donde lo sagrado y lo profano confunden sus contornos. Adquiere por fin su máximo valor de alteridad. Una transrealidad pocas veces alcanzada. Es la ventana a lo infinito, la “abertura” que se comunica con los niveles invisibles, la vía por la que se accede— después de haber superado la soledad y la desesperación— a la plenitud de un nuevo nacimiento, a ese estado de ser que no es distinto al amor” (Azcuay, 1967, p. 84)

Asimismo, con la llegada de la noche se establece una nueva jornada en la que cada miembro del cosmos comienza a despojarse del mutismo de la vida moderna. Todos los vegetales y los animales comienzan a desperezarse para promover un entorno

bañado de la fertilidad. Se sienten libres para actuar y mostrarse tal y como son porque la moralidad se ha disuelto y ningún acto es visto como malo o bueno. Los órdenes entre lo humano y lo natural se invierten, una prueba la ofrece el hecho de que en la mayoría de poemas los hombres están dormidos a esta hora. Los seres ancestrales como las madres y las abuelas sí participan de este tiempo.

A la vez se suceden los asesinatos que dejan de juzgarse como crímenes, ya que en este tiempo- espacio se comprende que se trata de un tránsito de estados en estrecha comunicación. “La muerte como una fase de la vida, como el fin de la limitación, como término y principio como separación y enlace consigo misma. “La vida es la muerte” también escribió Hölderlin” (Beguin, 1954, p.263). El movimiento nocturno contribuye a que la noche se configure en el tiempo de la fertilidad. Por ejemplo, las papas comienzan a salir porque ninguna fuerza externa las está forzando.

A continuación se cita el poema 32 de *Magnolia* donde prevalece la proliferación nocturna:

Las papas se deforman monstruosamente debajo de la tierra;
echan una barra de Jacinto, de narciso; hay tantas azucenas, lico-
reras. Esta es la noche; de los viejas chimeneas no sale nadie; tal
vez todos duermen; pero viene el barullo de las arvejas acom-
dándose en el estuche. Anda un niño, no es de mi casa, no es de
ningún vecino, parece un vieja, se oculta en un tronco; anda una
vieja, trenza sus rizos, pica la hierba, yo no la conozco, nadie
la conocería. Y aquella pareja se arriesga por el camino. Están
sacando un carro de debajo de la tierra, lo uncen a un buey. Me
acerco a éstos que terminan un contrato; no conozco sus signos
me miran apenas, menos que si fuera una mariposa. Y esa cua-
drilla de niños, de gorros picudos, para defenderse del fuego lu-
nar, que pica en los surcos. Hay muchos que siembran, que co-
sechan. Todo el campo se ha colmado de estas gentes remotas.
Pero ¿de dónde salieron? Si mi padre supiera que, de noche, su
Campo es de otros. (Tomo I, p. 132-133)

La poeta se dirige a la interioridad de la tierra, lo que la conecta con la vida en bruto. Recorre la papa a cabalidad para reposicionarla y sacralizarla. También la erige como un ser único y particular con algo importante que aportar al mundo. Se advierte que la noche ha sido abandonada por los humanos, que rechazan la maravilla de cosmos. Los demás seres de la *naturaleza* comienzan a desperezarse. Por ejemplo, las arvejas han dado lugar a su sonido vital y a su movimiento porque se están alistando para nacer. En el sexto renglón la poeta le ha dado forma a la vida-muerte, a los ciclos manejados por el cosmos con el niño que a la vez parece viejo, de nuevo la relatividad de estados. El cosmos ha comenzado a mostrarse en su esencialidad y otra vez ha tendido hacia lo unitario.

Más adelante aparece la vieja que revela la relación con lo ancestral, recuerda a la figura de la abuela como la gran sabia. En este caso ha llegado para recordar los tiempos ancestrales. Con la abuela se advierten algunas simbologías importantes a la hora de realizar el rito de la secta ocultista. Una la determina la trenza que simboliza lo Uno a través del entrecruzamiento de cabellos. Muestra que el cosmos se expresa con la convergencia. La hierba, por su parte, se asocia con la preparación de sustancias que inician al chamán o a quien oficie al rito en la visión. Al ingerirlas facilita el que se cargue del conocimiento sobre el cosmos porque ha entrado a comulgar con él y se ha instalado en los tiempos primigenios.

La poeta al introducir la figura del niño y de la vieja ha dado paso a lo espectral y ha sugerido que los antepasados acompañan a sus familiares todo el tiempo y tratan de recordarles lo sagrado de la naturaleza y la prevalencia del cosmos, sólo pueden escucharlos los que se fugaron de la alienación del mundo moderno. Se trata de seres

que no son conocidos ni tampoco lo serán para las personas porque pertenecen a un no- tiempo y no- espacio. Se definen como expresiones que surgen en el cosmos y en determinado instante. También son colaboradores enviados por el cosmos para contribuir en el proceso de fertilización. Se movilizan al interior de la tierra con el fin de despertar a las semillas para que comiencen a formar su cosecha. Aparece el tiempo de la vida, no pertenece a lo lineal, sino a lo cíclico. La poeta todo el tiempo ha estado atenta a los movimientos y trabajos nocturnos. Como vidente debe conocer y por tanto manejar los propios ritmos del cosmos.

A partir del décimo segundo renglón se ha comenzado a intensificar el trabajo de la cosecha. Se descubre que la vieja y el niño habían aparecido como fuerzas que animan a sus trabajadores en la misión del cultivo de las semillas para luego dar paso al moldeamiento de los frutos. La poeta al referirse al fuego lunar remite a cierta violencia, pero en este caso tiene que ver con la fuerza con la que irrumpe la vida. La poeta al final comprueba que el trabajo del cultivo en realidad lo efectúa la misma naturaleza a través de las funciones delegadas a sus seres. En cierto modo, el hombre siempre ha vivido la ilusión egocéntrica de concebirse como el rey de este proceso, pero, en últimas, él sólo colabora con una mínima parte, en la plantación de las semillas. En realidad la cosecha es el resultado del trabajo conjunto entre la luna y los seres de subtierra.

La oscuridad se conecta con el misterio de la vida y se reafirma con la presencia de la luna que se carga de relevancia porque su rayo ayuda a la formación de los seres. Se constituye en la madre engendradora cuyo vientre es la tierra. Se ubica en la puerta de entrada que promueve los cambios, por eso la poeta se constituye en su adoradora.

Asimismo, le ayuda a iniciar su viaje cósmico gracias a su gran fuerza de atracción. La siente como la madre de los tiempos ancestrales. En este punto la poeta se conecta con los románticos, en tanto que desea crear una realidad alterna, conectada con lo ancestral, que la ayude a escapar del mundo moderno y le permita alcanzar la fusión mística con lo Uno. La luna despliega esa otra realidad y sólo llama a aquellos iniciados en este mundo, a los videntes. Por eso los demás hombres descansan en la ensoñación moderna.

“La luz mística de la luna no es simplemente favorable a una dulce ensoñación: permite a las cosas salir de su orden acostumbrado y reagruparse según un orden más poético, es decir, según la libertad que responde a la libertad del espíritu humano. El universo se remonta a sus orígenes, a los momentos en que aún no se habían fijado las formas y las especies, recupera la indeterminación en que todo está en la etapa de primer devenir.” (Beguin, 1954, p. 244).

El siguiente poema de *Clavel y tenebrario* muestra a la poeta como fiel adoradora de la luna. Es transportada al éxtasis por ésta.

Poema 85:

Luna, estás brillando, otra vez; tu hermosura es tal que se te cae como un río; no hay adjetivo que te quede bien. Soy tu adoradora, tu sonámbula; la noche del día de mi nacimiento debiste brillar insigne como una reina en todo el cielo. Y me elegiste, me embrujaste. No puedo dejar estos ropajes, esta sábana. Estos tules no tienen salida. Eres la única ciudad que quisiera visitar, la única ciudad en la que podría vivir. Foco fijo sobre la infancia; manejas los durazneros, que en la noche se colmaban de pequeños sexos rojos y su lúbrico cuchicheo no nos dejaba dormir; promovías la marea de las liebres. Eres el Cine, tus siniestras fotografías, tu blanco y negro, podrían quitar la vida. Hacer nacer mariposas altas y de cabello largo como yo; y mariposas velludas y vacuna, y mariposas en los puentes; deja de poner huevos; siempre estás allí con tus diamelas. No se puede caminar con tanto lirio. Murciélago. Campanario. Aprendí todo lo que haces, a volar sin alas, a usar antifaces, a pasar, siempre, el mismo camino.

No quisiera morir sólo por no dejar de verte.
Aunque sé que has de subir, más tremenda y sola,
de detrás de los muros de la muerte. (Tomo I, p. 232-233)

La poeta comienza alabando a la luna con el lenguaje naturalizado al abrir la comparación de la hermosura con el río. Se trata de lo hermético porque la naturaleza en este caso se escapa del afán referencial de las palabras. A la vez esta primera imagen conecta con lo surrealista porque más bien se ubica dentro de la lógica del sueño, ya que todo tiende a asociarse de manera arbitraria.

Luego, al expresar “la noche del día en que nací” la poeta da lugar a un juego sonoro para crear la complementariedad de ambos tiempos y así mostrar la unidad del universo y por tanto la relatividad del tiempo. La luna se erige como la eterna compañera de la poeta, Ocupa el lugar de su segunda madre, que pertenece a la realidad alterna. La poeta es su fiel seguidora porque sabe que ella la puede transportar a los tiempos remotos de su infancia y por consiguiente a los tiempos primigenios porque sólo ella ha estado presente desde siempre en el universo y ha influido sobre él. Además, nunca ha cesado de propiciar la cosecha. Un ejemplo de ellos lo ofrecen los durazneros y las liebres que no cesan de aparecer. Es decir, la luna abre el ambiente proliferante y lo proyecta hacia lo infinito. Aparece la complementariedad entre la noche y la luna, que se relaciona con lo báquico en tanto que promueve la desmesura y el movimiento gracias a su potencia creadora, ya que es la parte femenina del cosmos.

Más adelante, con la expresión “eres el Cine, tus siniestras fotografías, tu blanco y tu negro podrían quitar la vida” se vuelve a tender hacia el hermetismo. El lenguaje se ha tornado cifrado porque se ha inscrito en el ritual del universo al que la poeta ha

accedido con la veneración a la luna. En la siguiente estrofa se vuelve a resaltar su potencia creadora y su posición de reina de las metamorfosis. Le facilita a la poeta el tomar cualquier forma del universo. La luna entra a definirse como la fuente de la convergencia y ha dado lugar a la desautomatización del lenguaje, se ha borrado la correspondencia entre significante y significado, teniendo en cuenta que la luna se ha convertido en una máquina deseante que produce un bombardeo de imágenes. La poeta al final no cesa de reafirmarse como su fiel adoradora.

Otro aspecto a tener en cuenta es que Di Giorgio en su inclinación por la nocturnidad tiende a moverse entre los estados, sueño, vigilia y sueño-vigilia con el fin de sugerir su abolición y moverse a un estado otro perteneciente a la otra realidad. Se alude ahora un estado vidente en donde la imagen se puede manejar a la voluntad, trazada entre el cosmos y la oficiante del rito ocultista. Se ha sobrepasado la diferenciación consciente- inconsciente y se ha accedido al trance místico, reafirmado por su construcción como voz infantil que le permite percibir al cosmos a plenitud. El dormir ha pasado a ocupar el mismo estado de relatividad del estar despierta. Las diferenciaciones entre vigilia y sueño las había impuesto la automatización del lenguaje.

La poeta no se deja engañar por lo brindado por la exterioridad de los sentidos. Se ha transformado en una sonámbula que mira a través de la videncia. Además, aparenta participar del mundo moderno cuando interactúa con sus familiares pero sabe que tiene otros lentes puestos. Beguin refiere el fenómeno de la pérdida de diferenciación entre sueño y vigilia y lo emparenta con la conexión trazada con el mundo primitivo de la siguiente manera: “Por lo demás, el sueño y la vigilia eran en el principio menos

distintos que ahora, y el estado de nuestros antepasados se parecía a un sonambulismo imperfecto. El polo telúrico era el dominante en los primeros tiempos de nuestra existencia en la materia” (1954, p. 112). Cabe anotar que se trata de un sonambulismo imperfecto debido a que remite a la visión sacralizadora que todavía se tenía del cosmos y por tanto de la intensa conexión trascendental con su centro creador. Cuando en la obra de Di Giorgio se menciona la palabra *sueño* se le concibe como el establecimiento de un dispositivo onírico que le revela la visión, alcanzada cuando ha celebrado el ritual. Es decir, soñar para ella no significa ir al inconsciente sino entrar en trance.

Por último, se cita el poema 27 de *La guerra de los huertos* para mostrar la presencia del sueño:

Ya duermen todos los habitantes de la casa; por las puertas de par en par pasa la luna con olor a melón. Los perros ladran. En el aparador hay ciruelas en su almíbar de plata, hay ratones, murciélagos dormidos en las tazas, que, de pronto, abren la sombrilla y se van volando. Parientes de las más remotas chacras pasan por casa camino a los mercados. Detienen un instante el carro en la calleja, entran, merodean entre los dormidos; alguno abre los ojos, les hace las preguntas de siempre; ellos se reúnen, charlan, fuman, salen a mirar las plantas, la luna, vuelven a trepar al coche y a marcharse. Yo todo lo miro, lo escudriño, desde un hueco de la pared, desde las ramas, recorro los senderillos del huerto junto a los melones de ámbar, a las sandías negras con los gladiolos dentro, junto a un rebaño de los hongos, pasan los ladrones, desnudos, con un pequeño farol, pasan las estrellas por la tierra, cuento hasta seis, todas de vestido enorme y cabello largo pero, es un instante no más y ya sólo un ramito allá en el más remoto cielo. Entonces, regreso a casa, apresuradamente, antes del alba busco mi lecho. Pero nunca podré dormirme. Ni despertar. (Tomo I, p.

161)

El poema muestra la distinción entre quiénes pueden acceder a la revelación del cosmos y por tanto al ritual de la noche y quiénes no. Ha desaparecido la oposición entre el adentro y el afuera. Ya no se trata de una distinción inscrita en lo visible. Los sentidos se han abierto y se han desautomatizado por eso ahora se puede percibir el olor de la luna, circunscrito a lo natural. Se ha propiciado la convergencia de seres y por tanto de la simultaneidad, por eso la poeta describe a todos los asistentes de la ceremonia nocturna. Todos viajan en el sueño del ritual. Duermen porque es su forma de escaparse de la realidad cotidiana y abrirse hacia la otra, la ancestral. Como se ha llegado al tiempo de lo uno y de lo primigenio, se ha accedido a un contacto con los parientes más antiguos. Han venido a supervisar el estado de las personas de este tiempo y para reafirmarles su compañía y el carácter sagrado que sigue conservando el universo.

El encuentro entre familiares a través de los sueños-vigilia también evidencia la ruptura de distancias porque una vez más el cosmos se erige como Uno. Sólo la poeta lo ha advertido gracias a su videncia. A la vez ha alcanzado el don de la omnipresencia por eso puede recorrer varios sitios de manera simultánea. Cabe resaltar que el hueco de la pared referido por la poeta remite a lo infinito. Se constituye como un *aleph* que comunica con todas las realidades. Todo el espacio converge de tal manera que la poeta con sólo recorrer una rama también ha recorrido todo el huerto. La poeta desde aquellas ramas de árbol, referidas en el décimo primer renglón, ha logrado penetrar las entrañas de la tierra porque ha comenzado a devenir planta.

El lenguaje se ha tornado naturalizado en el sentido de que han comenzado a crear conexiones que remiten a imágenes que no necesitan ser comprendidas por el intelecto. Su intención se orienta a la excitación de los sentidos para alcanzar la emoción suscitada por la revelación de la naturaleza. La parte más visible de lo acabado de anotar se lee en la parte que dice: “recorrió los senderillos del huerto/ junto a los melones de ámbar, a las sandías negras con los gladiolos/ dentro, junto al rebaño de los hongos pasan los ladrones, /desnudos con pequeño farol, pasan las estrellas por la tierra”. La poeta se ha sumergido en lo particular y ha mostrado cómo todo ha retornado a lo unitario.

De repente, el éxtasis ha cesado porque si bien la poeta ha visto al cielo juntarse con la tierra ahora se han vuelto a separar. La gran revelación se ha guardado en un instante. Era la única forma de que la imagen pudiera existir y quedarse suspendida en el infinito. Al final, el lector se da cuenta de que la poeta ha realizado un viaje metafísico, realizado por su alma porque ha sido llamada a officiar el ritual a través del sonambulismo trascendente. La poeta ha rechazado los dos estados, vigilia y sueño, debido a que se encuentra en el campo de la videncia.

CONCLUSIONES

Después de haber recorrido *Los papeles salvajes* Tomo I a través de su lectura analítica que se complementó con los aportes de teóricos como Bachelard, Azcuy, Deleuze y Lévi- Strauss se logró establecer la manera en que la poeta se valió de la *Naturaleza* como tema y personaje con el fin de construir una realidad otra, un concepto y un nuevo lenguaje e incluso su propia visión de mundo. Así, esta obra aparece en su totalidad como *Work in progress* porque guarda una homogeneidad hasta el final que no cesa de hacerse. En otras palabras, esta obra logró consolidarse en un gran poema- *Naturaleza* que funciona como un todo en continuo movimiento. Además, se inscribe dentro de lo ancestral ya que se remonta a un pensamiento primitivo e intuitivo que le permite a la poeta escaparse del mundo moderno que la rodea y que trata de apresarla, en donde prima lo industrial, la falta de reflexión e interiorización, la desacralización y un tiempo que opera de manera lineal y maneja un ritmo acelerado.

El partir de un análisis formal y estilístico de esta obra facilitó el camino para descubrir el funcionamiento de la *Naturaleza* creada por Di Giorgio y también su interiorización. A través de la utilización de recursos retóricos, como las homofonías, las sinestesias, símiles, el oxímoron y la écfrasis; acompañados de la manipulación de la puntuación que operaba en cada poema en prosa la poeta logró construir un lenguaje naturalizado que funciona con la lógica y los ritmos del cosmos. Aparece lo cifrado y la tendencia de la poeta hacia el hermetismo para expresar lo inapresable y misterioso que se aloja en su gran silencio. En este punto, Di Giorgio a través de los

poemas en prosa logra, más que crear, convocar una realidad alterna y autónoma que se rige por sus propios ritmos y tiempos.

La voz lírica funciona a través de un devenir niña que le permite a la poeta alcanzar una total desautomatización del mundo “real” en el que vive con el fin de devolverle su sacralidad a partir del nuevo recorrido, iniciado para volver a conocerlo. Esta voz también le permite desplegar las alas de la imaginación y comenzar su descubrimiento de las nuevas aristas desprendidas por los animales, vegetales, frutas y lugares. Recorre desde lo macro hasta lo micro con tal de alcanzar una visión global y detallada del cosmos. Sin embargo, para poder acceder al devenir niña Di Giorgio recurre a expresiones dispositivo como: siempre, di en recordar, recuerdo, de nuevo, a veces, entre otras. Cada poema se constituye en una instantánea fugaz que le permite al lector acceder a una porción de realidad que se engrana en un todo, por eso se le ha dado el carácter de fractal a esta obra.

Por otro lado, se estableció la construcción de una *naturaleza* en donde prima la simultaneidad –lo que también se relaciona con lo fractal– que demuestra la conexión ancestral entre todos sus seres. Se trata de una *Naturaleza* en la que se han roto las jerarquías para dar lugar a la comunión e incluso a lo metamórfico, teniendo en cuenta que todo comienza a operar por correspondencias. De aquí que surja la importancia de lo cíclico en tanto que da cuenta del movimiento incesante y los ritmos manejados por el cosmos. El lector descubre que se encuentra ante una poesía que invita a la interiorización con el fin de percibir los ecos del mundo. La poeta, por su parte, logra constituirse en una gran sacerdotisa que a través de cada poema realiza un ritual en celebración del cosmos. Lo anterior da lugar a que esta obra se constituya

como visionaria, ya que revela su mística desarrollada hacia la *Naturaleza*. Cabe resaltar que en esta obra no sólo se asiste a la veneración del cosmos, también las visiones transmitidas a Di Giorgio se ubican en un punto intermedio entre la vigilia y el sueño. Cada poema se constituye como una visión recibida por la poeta. Asimismo, cuando Di Giorgio refiere sus bodas místicas con la *naturaleza* las acompaña de exquisitos manjares, no comestibles que comparte con todos los seres del cosmos. Va vestida con materiales delicados y transparentes o en algunas ocasiones se presenta desnuda con el fin de mostrar el despojamiento de lo material y su vuelo espiritual.

El uso de las sinestesias aparece como uno de los caminos para acceder a las visiones de la poeta y para iniciarse en su viaje místico. A través de este recurso retórico la voz de Di Giorgio logra que los sentidos capten lo que subyace tras las apariencias. El color se huele gracias a que se ha convertido en una fuerza embriagante. Incluso en esta obra se da lugar a lo báquico, otro modo de operar de la *Naturaleza* que indica la sublimación del éxtasis alcanzado por la poeta. La segunda vía para alcanzar las visiones la dicta el silencio, ya que permite que dentro de esta secta ocultista se establezca la comunicación telepática y por consiguiente intuitiva. Aun, da lugar a un pensamiento que opera a través de las correspondencias.

En cuanto al manejo del espacio *Natural* hay que decir que viene determinado por la casa- jardín. Allí se concretiza la secta ocultista, complementada con el tiempo fuerte de la noche para llevarse a cabo. La compañía nocturna de este espacio y la presencia de la luna revelan que la atmósfera ritual cobra más fuerza. Predomina lo fértil porque la poeta escoge este tiempo para que broten las cosechas. La noche presupone el silencio y la luna le recuerda a la niña Marosa la importancia de lo femenino. Ambos

elementos –la luna y el silencio– le ayudan a consagrar su boda mística con la *Naturaleza*.

La *Naturaleza* que se encuentra en esta obra funciona con simbologías, que a la vez dan cuenta de la instauración de la secta ocultista. Se encontró que la rige lo matriarcal ya que hay una fuerte relación entre la fertilidad y lo femenino. Sobre todo, hay una especial dedicación a la figura de la madre, aparece como protectora, cómplice y censora de la poeta. Además, revela la estrecha relación que tuvo en la vida real con su madre; ¹⁴ se reviste de lo sagrado porque encarna el amor y la belleza. La figura de la Virgen complementa la de lo materno, aparece como la conexión con lo Divino. En el caso de la abuela se observa que en ella se signa el saber ancestral y la existencia del tiempo cíclico.

Otras simbologías construidas por Di Giorgio a lo largo de su obra son: el gallo, que representa la unión con lo divino porque para ella es un ángel; el ratón que la transporta a otro mundo; el caracol, que le recuerda el tiempo en espiral; los perros, los guardianes de la poeta y del otro mundo; las flores y los vegetales dan cuenta de lo proliferante y las mariposas signan el vuelo imaginativo y la versatilidad del lenguaje de *Los papeles salvajes*.

Por medio de esta obra se retorna a una *Naturaleza* en la que sobresale lo unitario, la presencia de un ritmo y de un tiempo–del eterno retorno– otros. Se trata de una *Naturaleza* que desborda el lenguaje al punto de romper con los esquemas formales establecidos por la academia de los géneros y el afán moderno de la clasificación.

¹⁴ De allí que en segundo tomo de los papeles salvajes, se encuentre la obra que Di Giorgio le escribió a su madre cuando murió, titulada, *Diamelas a Clementina Medici*.

Precisamente, no se ubicó a esta obra dentro de alguno debido a que obedece a todo un sistema natural y mental inscritos en la secta de la poeta en el sentido de que hay una participación del cosmos. En este punto se llegó a establecer que la *naturaleza* debía ser el sustento y el punto de partida de este trabajo debido a que rige tanto lo formal, como lo temático y la visión de mundo de la poeta.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de la autora:

Di Giorgio, M. (2000), *Los papeles salvajes Tomo I*, Argentina, Adriana Hidalgo editora.

Bibliografía Crítica:

Aguirre, O. (1995), “Una monja un poco gitana”, en *Diario de poesía*, núm. 34, Buenos Aires.

Bravo, L. (2000, agosto) “Marosa di Giorgio: Las nupcias exquisitas y el collage onírico”, en *Agulha, revista de cultura* [en línea], núm. 1 disponible en: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag1giorgio.htm>, recuperado: 15 de julio de 2008.

—, noviembre), “Marosa di Giorgio: Don y ritual” en *Agulha, revista de cultura* [en línea], núm 4/5, disponible en: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag4marosa.html> , recuperado: 15 de julio de 2008.

— (1995), “Recuerdo y porvenir”, en *Diario de poesía*, núm. 34, Buenos Aires.

Duimovich, J. (2008, marzo). *El universo de Marosa di Giorgio*, en *El litoral.com*, [en línea], disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2008/03/29/arte/ARTE-01.html> , recuperado: 15 de julio de 2008.

Echavarren, R. (1992, jul-dic), “Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay”, en: *Revista Iberoamericana*, vol. 58, no. 160- 161.

“El movimiento imagista: E.Pound, T.S Eliot y su revolución poética”[en línea], disponible en: <http://74.125.47.132/search?q=cache:dQ7nFjkWVBwJ:web.usual.es/> , recuperado: 9 de septiembre de 2009

Foffani, E. (2004, agosto), “Marosa di Giorgio, salvaje reina de las flores”, en *La nación*, [en línea], disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=629165_recuperado: 31 de mayo de 2008.

Gandolfo, E. (1995), “Sobrevuelo” en en *Diario de poesía*, núm. 34, Buenos Aires.

García, O. (2004, Ene. /Mar.), “Esa lamparilla diminuta” en: *Revista Universidad de Antioquia (Medellín)*, núm. 275.

Genovese, A. (2003), "Marosa y su mundo pagano", en: *Clarín*, [en línea], disponible en:
<http://www.interzonaeditora.com/prensa/prensa.php?idPrensa=10> , recuperado: 31 de mayo de 2008.

Moore, E. (2005, abril), "*Marosa di Giorgio* (Salto, 1932 - Montevideo, 2004): la furtiva magia del mundo" [en línea], disponible en:
http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/moore/marosa_di_giorgio.htm, recuperado: 17 de noviembre de 2008.

Olivera-Williams, M. (enero-marzo) "La imaginación salvaje, Marosa di Giorgio", en:
Revista Universidad de Antioquia (Medellín), [en línea], núm. 275. Disponible en:
<http://www.editorialudea.com/revista/275b.html#->, Recuperado: 31 de marzo de 2008.

Bibliografía de referencia:

Albero, D. (2007). "La écfrasis como mimesis", en *Boletín de estética*, [en línea], disponible en:
www.boletindeestetica.com.ar/.../Albero_Ecfrasis_como_mimesis.rtf, recuperado en agosto de 2009.

Aullón, P. (2005, octubre), "Teoría del poema en prosa", en *Quimera* [en línea], núm. 262, disponible en:
<http://www.revistas culturales.com/articulos/43/quimera/424/1/teoria-del-poema-en-prosa.html> , recuperado: 9 de agosto de 2009.

Azcuy, E. (1967), *El ocultismo y la creación poética*, Venezuela, Monte Avila Editores.

Bachelard, G. (1986), *La intuición del instante*, México. Fondo de cultura económica.

Beguín, A. (1954), *El alma romántica y el sueño*, México: Fondo de cultura económica.

Brunner, E. (2000), *Cuentos del Antiguo Egipto: versión, introducción y notas de Emma Brunner*, España, EDAF.

Deleuze, G. Guattari, F. (2000), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pretextos.

—. (2002), *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Jiménez, C. (2008) “Estudios sobre la poesía en prosa”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [en línea], disponible en: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24604842013573728522202/029210.pdf?incr=1> , recuperado: 15 de septiembre de 2009.

Lévi- Strauss, C. (1962), *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de cultura económica.

López Barón, F. (2008), *Las raíces del poema en prosa en Colombia a propósito de José*

Asunción Silva y Luis Vidales, Bogotá, Pontifica Universidad Javeriana, Carrera de estudios literarios.

Michel, A. (1975), “El misticismo: el hombre interior y lo inefable, Barcelona, Plaza y Janes editores.

Moseley, S. (2003), “El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales”, en *Acta poética*, [en línea], vol. 24, núm. 1 disponible en: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/24-1/moseley.pdf> , rescatado: 16 de octubre de 2009.

“Qué es un fractal. Teoría de los fractales” (2007) [en línea], disponible en: http://www.tulollevas.com/product_info.php/products_id/890 recuperado: 29 de julio de 2009).