# Naturaleza en trance y otros atentados a la armonía en la prosa desaforada de Marosa di Giorgio

Marcela Croce

Desde el título *La flor de lis* (2005), la errática narrativa de Marosa di Giorgio, pródiga en recursos poéticos y resistente a los requisitos del relato, convoca al blasón para desconcertarlo inmediatamente con una naturaleza en la cual concurren las armonías más extravagantes. El lirio es el símbolo que campea en el escudo de los reyes franceses y en el de la ciudad de Florencia, pero tal valor resulta arrebatado mientras discurre un libro en el cual no hay código –ni el de la heráldica floral, ni el de la taxonomía natural, ni el de la lengua convencional– que quede en pie al cabo del arrasamiento que le depara la estética marosiana.

Otros textos de la misma autora registran un compromiso igualmente sesgado con las formas narrativas tradicionales: es el caso de *Reina Amelia*, en el cual late un afán novelístico dentro de las evidentes heterodoxias operadas sobre la forma; o el de *Misales*, cuyos relatos breves se asocian al cuento, si bien desalentando cualquier expectativa sobre una unidad de efecto que no sea la del tránsito interespecie que define un ecumenismo irrisorio determinado por vínculos volátiles y arbitrarios. La hibridez genérica se esparce en todos los sentidos posibles: las figuras intersecan los sexos masculino y femenino, atraviesan los órdenes naturales combinando lo humano con lo animal y lo vegetal, y los textos prescinden de inscripción de género específica: ya son prosa poética, ya microrrelatos, ya una novela donde el tiempo no transcurre y donde la narración avanza por

descripciones encadenadas a merced de ciertos conectores lingüísticos, eludiendo las sucesiones temporales y las relaciones lógicas.

En *La flor de lis* el único principio unificador es la presencia siempre requerida y habitualmente escatimada de Mario, devenida *leitmotiv* de un texto que avanza por invocaciones. Se trata del mismo Mario que recorre la poesía de *Los papeles salvajes*, por lo que la edición de El Cuenco de Plata decide introducir el volumen con algunos fragmentos poéticos y clausurarlo con la reiteración del primero de esos recortes, el que intuye al bienestar como recuperación de lo perdido, no porque el pasado sea más auspicioso que el presente, sino porque se acopla a esa definición de la melancolía que ofrece Agamben (1995) como el lamento por la desposesión de aquello que, en verdad, nunca se tuvo.

En semejante presentación se perfilan, agudizados, ciertos rasgos sobresalientes de la formulación barroca rioplatense, que aquí esquiva los lodazales del neobarroso perlongheriano –aunque sobrevienen eventuales imbricaciones de ambas estéticas–, pero mantiene un desafío al cosmos que rebalsa en la doble vertiente del desarreglo cosmético y del desajuste caótico. Esos rasgos abarcan varias conductas extrañas: una somete a los personajes a una incandescencia fugaz de la cual resta la versión etérea de la titilación; otra insiste en la voluntad de intranquilizar el sentido sometiéndolo a la provocación de lo siniestro que vuelve monstruoso todo lo que era o debió ser familiar; una más despliega la mirada generatriz que provee entidad a hechos y cosas desde el momento en que quedan bajo el control de unos ojos proclives a la percepción extraordinaria; por último, aparecen las variantes de la anamorfosis que visitan tanto el desacomodo de la forma como la particularidad visual que, hacia el final del libro (Di Giorgio, 2005: 110-111), se especifica en las tías bizcas cuyo estrabismo define una belleza grotesca.

Asimismo, acuden al llamamiento inicial e iniciático los "seres increíbles", que, si primero se organizan en el catálogo que reúne a "Mario, los unicornios, la paloma de la paz, la Liebre de Marzo" (Di Giorgio: 7), en breve se detienen en el diálogo de eminencias que entablan la Virgen y el Ángel; ella, confirmada desde la letanía "Soy la Virgen", y él como una figura que se expresa "en varios planos" y manifiesta, en consecuencia, una imagen anamórfica por la cual reclama desde cierto ajuste del ojo escrutador hasta el desplazamiento del espectador que asiste al concilio divino. El encuentro de María y el Ángel no se circunscribe al anuncio de bienaventuranza, sino que se deforma en una perspectiva curiosa (Baltrušaitis, 1977) en que los seres imaginarios revisten mayor entidad por su amotinamiento frente a la lógica que pretendía su fijación simbólica que por su condición de productos de la fantasía.

En el desenfado con que se mixturan la religión y la mitología, los "ojos de precipicio" (Di Giorgio: 10) que delatan el desvanecimiento de un sujeto en los confines del horror transmutan la visión de la Virgen en la mirada aterradora de la cabeza de Medusa, cuando el espanto de ese escalofrío petrificante impregna los ojos que se enfrentan a la amenaza. La simetría de dos miradas abismales repone la imagen abrumadora del escudo pintado por Caravaggio, en que el reflejo de la Gorgona exhibe la desintegración desesperante de ser a la vez visión mortífera y espectro lacerante de la autodestrucción. La Medusa reflejada y la Virgen en la cual la Anunciación queda suspendida por la versatilidad del Ángel abandonan las certezas en que las instaló la cultura para plegarse a la paralógica de la magia, donde los actos cotidianos se tornan amenazas y la rutina es pródiga en flagelos, grietas hacia lo aterrador, una versión de lo ominoso sintetizada en la frase "Si se va se termina el mundo" (11).

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Medusa,* 1597-1598.

En tanto el tratamiento de la figura divina resulta al menos tergiversador, la historia de Jesús y María que le sucede –quienes parecían hermanos, pero en verdad eran amantes– orilla la herejía. Las figuras abrasadas en el sexo no llegan a alterarle a ella "su perfecta cara de virgen" (17), como si se tratara de una máscara. En serie con esa reacción, la impasibilidad es la actitud que asiste a la epifanía, en lugar de la expectación, lo que confirma que el mayor atentado que puede infligirse sobre lo sagrado no es la acometida herética, sino la indiferencia. No hay otra religión que la literaria, ratifica la frase "Dije un texto, dije un salmo" (22).

Y, en sintonía con semejante desdén, el modo de acceder al pecado pasa menos por una infracción precisa que por el rodeo, el puro asomo a un acto "muy delicado, nunca imaginado, y que solo se cumplía en los bordes, sin llegar nunca al centro, y por eso, más efectivo y tremendo" (15). El Ángel, por su parte, es quien salva a la narradora de la obsesión con Mario, la que se ofrece como tránsito de uno a otro extremo de la cabeza: "Mario fue y es también un color, un oro, unas plumas, un timbre, que van, interna y eternamente, de una a otra sien" (18).

## La lengua

Una de las estrategias paradójicas que definen la sobresaturación fascinada en que naufraga la denotación es provocar a un lenguaje al que se le exigen significaciones adicionales a cambio de desestabilizaciones constantes. El nombre inestable traduce una subjetividad anulada, reducida a operaciones lingüísticas y proclive a la traslación fonética. Un caso notable es el juego sonoro que convierte a la tía Brígida en tía Rígida mediante la mínima sustracción que avanza hasta el trastorno mayor que implica la tía Ríspida. La variante ausente en esa cadena paradigmática Brígida-Rígida-Ríspida es Frígida, erradicada del plano semántico por el recuerdo fugaz según el cual "Brígida había quemado al novio con sus ovarios de fuego, tanto tiempo vírgenes" (22). Desplazando al plano de la sustracción las mutaciones nominales de la tía Brígida, la tía Huevo queda acotada por modificaciones parciales que la reducen a "tía Yema" (27).

El lenguaje queda dispuesto para resolver fonéticamente los problemas lógicos. En *La flor de lis* los druidas –seres que participan a medias de la religión y la leyenda– manejan la alternancia fónica, lo que convierte su operatoria en un sacerdocio de los sonidos plasmado en el ensalmo de la aliteración: primero son las variantes "dalia, delia" (22); luego

"un panorama de cristal y de coral" (*ibid.*); como remate, la insistencia fónica "Gritó un grillo" (28) marca la justificación exclusivamente auditiva de una acción inconveniente para quien la produce. En el idioma presto para la recitación poética, privado de narración estricta y prescindente de escritura, la armonía fonética entra en pugna con el trastorno retórico. Así sobreviene la sinestesia, no como coordinación imaginativa, sino en cuanto perturbación que habilita "un perfume nunca oído", o bien la copulación insólita que trasunta la frase "Vino apenas sonriendo con su particularidad de dulce de higo y de azucena céntrica" (40).

Homofonía, sinestesia y coordinación de lo inesperado se alistan en el catálogo de desacomodos que facilita la aparición del *nonsense* y certifican que el lenguaje fracasa en el tránsito interespecie que domina la prosa marosiana, en cuanto el sexo acude a sostener tal relación. La aliteración se ofrece como una suerte de genética del texto, a modo de clave de asociación y parentesco entre significantes; la homofonía, por su parte, se instala como anagnórisis del significante, reconocimiento de sus semejanzas formales y sus divergencias semánticas, manteniendo el predominio de los aspectos gráficos y sonoros. La relación entre significado y significante está sometida a la extrañeza, y el punto de vinculación no se asienta en la lógica, sino en la violencia. La intraducibilidad de las expresiones que emplean las víboras de la cabeza de Medusa, sean los sonidos sibilantes o los dentales, confirman adicionalmente que el lenguaje queda derrotado en cualquier comunicación no convencional, y acaso en toda comunicación. Ya Barthes (2003) había advertido sobre el carácter fascista del lenguaje que no permite decir lo que la voluntad indica, sino exclusivamente lo que ingresa dentro de su sistema y queda contemplado por sus previsiones. La lengua autoritaria resulta desbaratada por la prosa marosiana en el despliegue de una lengua privada estetizada, ese "idioma muy suave y muy lúcido y que echaba por el suelo a los demás idiomas" (Di Giorgio, 2005: 91).

Por detrás de las variantes lingüísticas, de la fascinación sonora y el enroque estrafalario de términos que comporta el oxímoron, de la insatisfacción con las percepciones que reclaman las sinestesias, se alza el *leitmotiv* como insistencia lingüística para marcar una ausencia. La letanía sobre Mario que recorre *La flor de lis* opera invirtiendo la represión: allí donde este mecanismo elige suprimir la referencia para dar paso a manifestaciones laterales (no otro es el mecanismo de la metáfora), la reiteración del nombre actúa como un ensalmo, genera una presencia fomentada por el performativo de la liturgia y la vehemencia de la fe.

## Barroco: anamorfosis y *trobar clus*

En el cruce entre lenguaje y fe, se alza una figura que intercede a fin de disolver la lógica en los misterios de la creencia. La Trinidad que se describe en *La flor de lis* no es apta para la ortodoxia religiosa, sino que se lanza desenfadadamente a lo herético: un Padre ígneo, un Hijo ausente y un Espíritu alado coinciden en la epifanía "gloriosa y lúgubre" que se levanta como "una construcción desnivelada, fija, que pasaba volando, con los bordes ferozmente abrillantados" (62). La versión retobada de la Trinidad no ostenta el equilibrio del triángulo ni las precisiones de la trigonometría, sino la inestabilidad propia de lo desnivelado. Pero en el universo marosiano los desniveles no auguran caídas, sino que habilitan balanceos entre el cosmos de la atención ("Mi pensamiento atento sujetaba el mundo, ponía cierto orden") (Di Giorgio, 2005: 64) y el caos de la aleatoriedad.

El oxímoron se ofrece como condensación gozosa, en línea con el empleo escandaloso del diminutivo que pierde tanto su condición reductiva como la afectiva para escoger la posibilidad sorprendente: el *memento mori* de la calavera con las órbitas vacías deviene "restitos óseos, deteriorados, que inquietaban" (49). En la isotopía trasegada con que

opera el estilo de desafío a la lógica, el ecumenismo es un efecto de percepción, de ningún modo un presupuesto. Y tan inestable es esa combinatoria de ansias universalizantes que un mínimo sonido –como el chistido– desacomoda el mundo hasta la catástrofe. A través de mínimas alteraciones, la combinatoria precaria del oxímoron deriva en la conciliación chirriante en la cual, al lado de Mozart, Sibelius y Saint-Saëns, "por algún lado salía un chambergo gris, porque a yuyo de suburbio tu voz perfuma y tu voz tuvo pena de bandoneón" (79).

Es en esas desarmonías subrayadas, que abarcan por igual la Trinidad y los cadáveres, la música rococó y el tango, donde se fragua el encuentro de la poética marosiana –hecha de las levedades del éxtasis que son las vibraciones, la titilación y el tintineo– con la perlongheriana, y se ratifica la condición rioplatense de ambas obras. La sacralidad turbia de las profanaciones agobia a la ectópica ciudad brasileña donde "subía un humo de almendras amargas, subía la droga de floripón. Esto invitaba a pecar. Furiosamente, a pecar" (83): en semejante ámbito no cuesta reconocer la liturgia vaporosa del Santo Daime amazónico que cultiva la mística de la alucinación por alcaloides. Pero en lugar del desafío dionisíaco en que se sumerge Perlongher en su auto sacramental, el texto de Marosa opta por la aceptación apolínea de un equilibrio sinuoso, que si consta en la declaración que afirma "Nunca intenté resistir al destino. Algo inútil, por cierto" (84) –descastando así a los héroes de la tragedia clásica–, también se desliza constantemente en el texto mediante la expansión de dalias y delias que convocan a Apolo Delio.

Ni neobarroca (Sarduy, 1972 y 1987) ni neobarrosa (Perlongher, 2013): Marosa escoge una inscripción serpenteante y sutil en el Barroco del siglo XVI, como si fuera posible reeditarlo en las puras traslaciones a las que se entrega, comenzando por el horror al vacío inscripto en la desmaterialización que ya Deleuze (1989) encontraba en las crines, los flecos y la espuma que disuelven las

consolidaciones corpóreas. En la narrativa de *La flor de lis*, las serpientes acechantes de la cabeza de Medusa se tornan menos inquietantes que la disolución y los albures de lo etéreo. Es allí donde se incuba la metáfora oscura arraigada en el *trobar clus* desprendido de la mención a Elinor de Aquitania, que alguien lanzó "sin explicar nada" (Di Giorgio, 2005: 85). La metáfora oscura anida en los pliegues del lenguaje y exige un cincelado de la lengua que procura desterrar la inmaterialidad y otorgarle volumen. No es la metáfora gongorina de fulgor instantáneo, lanzada como relámpago cegador, sino la que aspira al escándalo de la fijación pétrea de una circunstancia: es así como el "pecado esculpido" (95) participa de la misma condición asombrosa de los pliegues volátiles impuestos a la materia marmórea, como en la *Santa Teresa en éxtasis* de Bernini, o de la pulida transfiguración de Dafne en laurel bajo el acoso empedernido de Apolo. A la manera de semejantes ejercicios de la *via di levare* leonardesca que restituyen una forma que se presume escondida en el bloque de piedra, las palabras marosianas también son dispuestas por una artífice que evita que se escurran y "quedan esculpidas como si fuesen objetos de nácar. Lirios de oro. Lirios de plata" (99), flores de lis tentadas tanto por la escultórica como por la orfebrería.

En la mutación marmórea, en las estrechas cavernas del travertino, en todos los modos en que se conjura la desmaterialización, se imponen los planos desajustados que responden a la visión marosiana: transversales, paralelos, oblicuos, resistentes a la desaparición y sensibles al acoplamiento que transita por balanceo e inserción antes de recalar en el engarce (86). Tal festival de planos convida al estallido de lo visual y fomenta la anamorfosis: "¿Cómo hago con estas cosas? me dije. *No hay forma*" (101; las itálicas son mías). Pero urge componer alguna, y en esa operatoria se suceden posibles definiciones del Barroco, incluida la del efecto que produce: "Era algo racional y misterioso./ Era algo intelectual, delicado./ Pero una construcción indebida./ Y yo así desconcertada" (100). El desconcierto es

sorpresa ante la desfiguración, que afecta no solamente a los objetos, sino también a los espacios cuando son abandonados por los seres; así, "la casa, después que se fueron, quedó desfigurada. Levemente desfigurada" (103). La desaparición más incisiva, como lo destaca el *leitmotiv*, es la de Mario, la ausencia que genera la escritura como tentativa de rectificar la falta.

La anamorfosis se vuelve proliferante hacia la clausura del texto. En un caso llegó a la partenogénesis, cuando "una mariposa se partió en dos, y cada mitad volvíase otra mariposa, grande y asombrosa. Las dos mitades completas giraban. Y se enfrentaban como peleándose" (103). En tan fecunda segmentación, el insecto se desempeña como una forma helicoidal que se va entrelazando a la manera de la banda de Moebius. Orillando la ciencia ficción, el proceso en el cual queda inmersa la mariposa representa –reproduce, sería más exacto– las cadenas del ADN que estructuran la identidad de esos nuevos seres surgidos de la división inicial. En otro caso, la anamorfosis impacta como disposición perceptiva: las tías Doraluz, Joaquina y Pétalo son bizcas, "lo que les acentuaba el encanto. Parecían mirar de costado, dar en el meollo, desplegar los secretos de cada uno en medio de todos" (110-111). La mirada sesgada es la que procura desarmar los pliegues, pero en verdad descubre que solamente se pueden agregar nuevos, que no hay despliegue real en cuanto la lisura es una ficción teórica a la cual el lenguaje se mantiene renuente.

El estrabismo es, también, un modo de inserción de Marosa en la literatura rioplatense. Si a partir de los relatos mínimos de *Misales* la recaída maravillosa interespecie la asociaba a los ejercicios del fantástico pretendidamente cientificista de Horacio Quiroga (ambos nacidos en Salto uruguayo), la bizquera como modo perceptivo la coloca en la proximidad de Esteban Echeverría. Aunque la escritora plasma en prosa poética lo que el argentino postulaba como principio de la cultura nacional: "Tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las

entrañas de nuestra sociedad" (Echeverría, 1873). La mirada desenfocada privilegia en Echeverría la ojeada retrospectiva de la historiografía literaria, mientras que Marosa elige la plasmación de presencias imaginarias.

El último punto que quisiera indagar es el que atañe a la designación misma de lo barroco, derivada del "berrueco" o perla deformada. En *La flor de lis* "la perla mostraba su luz única, su luz de perlas, y un más allá, un enigma, un estigma, un santo" (72). En ese suplemento de significado imaginario se dilapidan múltiples perversiones, como si –perlongherianamente– florecieran (flor de lis) en cada canto de la letra. Flores de lis o asfódelos infernales, en sus inmediaciones surgen los prodigios, ocupantes alternativos de una *Wunderkammer* que nuclea lo horrendo y lo extraordinario, las metamorfosis improbables de una naturaleza que "evoluciona" por plegamientos sucesivos –como pretendía Linneo, según Deleuze– y la cara irrisoria y burlona que encuentra cobijo en los grotescos. Si la reacción ante el prodigio es asistir a él "con espanto y un poco de risa" (108), el horror queda resentido frente al humor, desplomado en su soberbia seriedad, acuciado por lo siniestro en la aproximación freudiana según la cual aquello que era familiar se vuelve bruscamente extraño, sufre una mutación como la que soporta el lirismo trastornado de Marosa di Giorgio, devenida "una voz conocida" y "muy rara" (109), a la que esta lectura procura plegarse con voluntad de colocar en trance y con la esperanza (aliterativa) de no hacer trizas.

## Referencias

Agamben, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos.

Baltrušaitis, Jurgis (1977). *Anamorphic Art*. Traducido por W. J. Strachan. Nueva York: Harry N. Abrams Inc.

Barthes, Roland (2003). *El placer del texto y Lección inaugural.* Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán.

Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco.* Barcelona: Paidós.

Di Giorgio, Marosa (2005). *La flor de lis.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Di Giorgio, Marosa (1993). *Misales (Relatos eróticos).* Buenos Aires: Cal y Canto.

Di Giorgio, Marosa (1999). *Reina Amelia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Echeverría, Esteban (1873). *Revolución de febrero en Francia.* Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.

Perlongher, Néstor (2013). *Prosa plebeya.* Buenos Aires: Editorial Excursiones.

Sarduy, Severo (1973). "Barroco y neobarroco". En César Fernández Moreno (comp.). *América Latina en su literatura.* Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 167-184.

Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.