

BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA ARGENTINA  
DE LETRAS

TOMO LXXVI, mayo-agosto de 2011, N.º 315-316



Buenos Aires  
2012

**PROPIETARIO 2011 ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**

**IMPRESO EN LA ARGENTINA**

*Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723*

*Inscripción en el Registro Nacional de la*

*Propiedad Intelectual N.º 943517*

*ISSN 0001-3757*

# ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

## MESA DIRECTIVA

*Presidente:* Don Pedro Luis Barcia

*Vicepresidenta:* Doña Alicia María Zorrilla

*Secretaria general:* Norma Beatriz Carricaburo

*Tesorero:* Don Rolando Costa Picazo

## ACADÉMICOS HONORARIOS

Don José María Castifeira de Dios

## ACADÉMICOS DE NÚMERO

Don Horacio Armani

Don Rodolfo Modern

Don Oscar Tacca

Don José Edmundo Clemente

Don Santiago Kovadloff

Don Antonio Requeni

Don José Luis Moure

Doña Emilia P. de Zuleta Álvarez

Don Horacio C. Ruggini

Doña Olga Fernández Latour de Botas

Don Rolando Costa Picazo

Doña Norma Beatriz Carricaburo

Don Pablo Adrián Cavallero

Doña Noemí Ulla

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

- Don Juan B. Avalle-Arce (Estados Unidos de Norteamérica)  
Doña Elena Rojas Mayer (Tucumán, Rep. Argentina)  
Don Giovanni Meo Zilio (Italia)  
Don Raúl Aráoz Anzoátegui (Salta, Rep. Argentina)  
Don José Luis Vittori (Santa Fe, Rep. Argentina)  
Don Walter Rela (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Alejandro Nicotra (Córdoba, Rep. Argentina)  
Doña Luisa López Grigera (España)  
Don Susnigdha Dey (India)  
Doña Gloria Videla de Rivero (Mendoza, Rep. Argentina)  
Don Dietrich Briesemeister (Alemania)  
Doña Nélide E. Donni de Mirande (Rosario, Rep. Argentina)  
Don Aledo Luis Meloni (Chaco, Rep. Argentina)  
Don Rafael Felipe Oterriño (Mar del Plata, Rep. Argentina)  
Don Oscar Caeiro (Córdoba, Rep. Argentina)  
Don Bernard Pottier (Francia)  
Don Francisco Rodríguez Adrados (España)  
Don Carlos Hugo Aparicio (Salta, Rep. Argentina)  
Don Héctor Tizón (San Salvador de Jujuy, Rep. Argentina)  
Doña Margherita Morreale (Italia)  
Don Gregorio Salvador (España)  
Don Humberto López Morales (Puerto Rico)  
Don Héctor Balsas Ferreiro (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Carlos Jones Gaye (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Alfredo Matus Olivier (Chile)  
Don José María Obaldía Lago (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Jacques Joset (Bélgica)  
Don Juan Carlos Torchia Estrada (Estados Unidos de Norteamérica)  
Don Gustav Siebenmann (Suiza)  
Don Víctor García de la Concha (España)  
Don Francisco Marcos Marín (España)  
Don Francisco Darío Villanueva Prieto (España)  
Don César Aníbal Fernández (Río Negro, Rep. Argentina)  
Doña Susana L. Martorell de Laconi (Salta, Rep. Argentina)  
Doña Ana Ester Virkel (Chubut, Rep. Argentina)  
Doña Olga Zamboni (Misiones, Rep. Argentina)  
Doña Gladys Teresa Girbal (La Pampa, Rep. Argentina)

Doña María del Carmen Tacconi de Gómez (Tucumán, Rep. Argentina)  
Don José Andrés Rivas (Santiago del Estero, Rep. Argentina)  
Doña Elizabeth Mercedes Rigatuso (Bahía Blanca, Rep. Argentina)  
Don Miguel Ángel Garrido Gallardo (España)  
Doña Ángela Lucía Di Tullio (Neuquén, Rep. Argentina)  
Don Wilfredo Penco (Rep. Oriental del Uruguay)  
Doña María Rosa Calás de Clark (Catamarca, Rep. Argentina)  
Doña Liliana Inés Cubo de Severino (Mendoza, Rep. Argentina)  
Doña Ana María Postigo de la Bedia (Jujuy, Rep. Argentina)  
Don Michel Lafon (Francia)



BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA  
DE LETRAS

Director: Pedro Luis Barcia

**Comité Asesor y de Referato**

Norma Carricaburo, Rolando Costa Picazo  
Gloria Videla de Rivero, Susana Martorell de Laconi,  
Gregorio Salvador, Manuel Seco, Humberto López Morales

**SUMARIO**

RECEPCIÓN PÚBLICA

INGRESO DE LA DOCTORA NOEMÍ ULLA EN LA ACADEMIA  
ARGENTINA DE LETRA COMO ACADÉMICA DE NÚMERO

Zorrilla, Alicia María, <i>Palabras de presentación</i> .....	291
Cruz, Jorge, <i>Noemí Ulla en la Academia</i> .....	293
Ulla, Noemí, <i>Huellas de oralidad en la narrativa rioplatense</i> .....	299

HOMENAJE AL ACADÉMICO DE NÚMERO

CARLOS ALBERTO RONCHI MARCH

Cruz, Jorge, <i>Carlos Alberto Ronchi March, por teléfono</i> .....	317
Cavallero, Pablo A., <i>Investigación y docencia en la vida del profesor Ronchi March</i> .....	323

HOMENAJE A DON FÉLIX COLUCCIO *IN MEMORIAM*

Barcia, Pedro Luis, *Palabras de apertura del acto en homenaje  
a don Félix Coluccio*

Fernández Latour de Botas, Olga, *Homenaje al profesor  
Félix Coluccio: la ejemplaridad de un maestro*

*Evocación del padre y del abuelo*, audiovisual presentado  
por la familia Coluccio

El contenido de este homenaje está reproducido en el DVD adjunto.

## ARTÍCULOS

Carricaburo, Norma, <i>La casa de papel: bibliofilia y bibliofagia</i> .....	331
Fernández, César Aníbal, <i>El contacto español-mapuche en la Patagonia norte</i> .....	357
Fernández, César Aníbal, <i>Las palabras grandes: hiperónimos</i> .....	367
Calás de Clark, María Rosa, <i>Arraigo de los llanos del sur de La Rioja en la lírica de Ariel Ferraro</i> .....	371
Cámpora, Magdalena, <i>Causalidad, narración y poema en prosa: Magnolia de Marosa di Giorgio</i> .....	391
Portaluppi, Sol, <i>César Aira: de la mitologización de la niñez al mito del escritor</i> .....	405

## COMUNICACIONES

Modern, Rodolfo, <i>Acerca de la ironía</i> .....	419
Carricaburo, Norma, <i>Ernesto Sábato. A un siglo de su nacimiento</i> .....	425
Costa Picazo, Rolando, <i>Tennessee Williams</i> .....	433

NOTICIAS .....	441
----------------	-----

AFÉNDICE DE ILUSTRACIONES .....	447
---------------------------------	-----

Normas editoriales para la presentación de trabajos destinados al <i>Boletín de la Academia Argentina de Letras</i> .....	449
---	-----

El contenido y la forma de los trabajos publicados en este *Boletín* son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Los textos incluidos en este *Boletín* podrán reproducirse con previa autorización escrita de la Academia.

La Academia no mantiene correspondencia sobre material no publicado.

Dirección postal: T. Sánchez de Bustamante 2663. C1425DVA Buenos Aires, República Argentina.



CAUSALIDAD, NARRACIÓN Y POEMA EN PROSA:  
*MAGNOLIA* DE MAROSA DI GIORGIO

*Sé que hay flores que irrumpen por todas partes.  
Pero no creas, ese caleidoscopio guarda su orden.*  
Marosa di Giorgio, *No develarás el misterio*

### 1. La novela rollo chino

El deseo de superar la causalidad lógica, cartesiana, como gozne entre episodios narrativos aparece con frecuencia en la novela experimental del siglo xx. Ese deseo se manifiesta teóricamente en textos metapoéticos y en reflexiones sobre la escritura insertas en la ficción: en el diario de Édouard en *Les faux monnayeurs* de Gide, en el de Roquentin en *La náusea*, en *Cosmos* de Gombrowicz, en las especulaciones de Morelli. En el capítulo 99 de *Rayuela*, se describe de hecho a este último como

... un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo, sobre todo que el viejo, después de centenares de páginas, ya ni se acuerda de mucho de lo que ha hecho<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> CORTÁZAR, JULIO. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989, p. 445.

Más allá del “viejo” Morelli y de su mala memoria (clásico paraguas cortazariano para mitigar el énfasis) lo que resulta interesante del fragmento, además de la lectura en abismo de la propia *Rayuela*, es la búsqueda de una “interacción menos causal”, “menos mecánica” entre cada una de las partes del relato. La novela rollo chino tal como la define Cortázar supone en efecto una progresión mecánica, donde las partes se relacionan entre sí (“se condicionan”) y donde el desenlace explica retrospectivamente hechos previos. Para el Cortázar del lector macho, este esquema teleológico es naturalmente deplorable porque convoca en el lector las categorías más llanas de la cognición: aplicación de leyes generales que explican hechos particulares; búsqueda instintiva de marcas lingüísticas de causalidad que ligan las partes (“aquello de que una palabra trae la otra”); apelación a un horizonte de expectativa y a guiones causales previos que el texto niega o ratifica<sup>2</sup> (y los textos malos siempre ratifican). El lector recurre, en suma, a los automatismos de la vida cotidiana para seguir la trama, motivo por el cual estos procesos se vuelven poco estimulantes: demasiado convencionales y también, desde una perspectiva histórica e ideológica, demasiado hipócritas.

La postulación de un orden causal identificable y no cuestionado presupone en efecto la posibilidad de un conocimiento directo del mundo, sin explicitación de los filtros cognoscitivos y lingüísticos entre la realidad y sus causas supuestas, y sin reconocimiento de la mediación del sujeto a la hora de armar lazos causales<sup>3</sup>. Dicha mediación, propuesta por Hume en el siglo XVIII en *An Enquiry Concerning Human Understanding* y poderosamente asimilada por la filosofía moderna, sería ignorada por aquellas novelas que Cortázar identifica con un rollo chino,

<sup>2</sup> Existen guiones que el lector actualiza en la lectura para unir causalmente dos elementos narrados. Ver al respecto NELSON, ROY JAY. *Causality and Narrative in French Fiction from Zola to Robbe-Grillet*. Columbus: Ohio State University Press, 1990, pp. XXV a XXVII.

<sup>3</sup> Esta omisión del sujeto en la construcción de la causalidad va en contra del análisis de Hume, para quien la relación de causa a efecto surge o de una interpretación subjetiva de hechos percibidos, o de la observación de una regularidad que la conciencia convierte intencionalmente en relación causal. En cualquier caso, siempre, causalidad y sujeto están unidos en la lectura de Hume: no existen causas objetivas; lo que hay son conexiones necesarias que dependen de la conciencia. Véase *An Enquiry Concerning Human Understanding*, sección VII (“Of the Idea of Necessary Connexion”), pp. 37-50.

y que se aproximan peligrosamente a la novela-universo del siglo XIX. Sin duda, la novela decimonónica postula sistemas causales sobre los cuales el sujeto-personaje no opera y cuya legitimidad nadie cuestiona: piénsese en Zola y en la motivación de las conductas por la herencia y los genes, o en Balzac y la influencia del ambiente sobre los caracteres. En lo que hace a la sociedad y sus causas, podría incluso decirse que en esas novelas la adquisición y aprendizaje de sus leyes, claramente delimitadas y a veces incluso expuestas por personajes-formadores (Vautrin en *La comédie humaine* por ejemplo), es condición excluyente para triunfar. Los sistemas causales fijos estructuran de esta manera la acción y son a un tiempo tematizados por la acción. Contra esos sistemas, contra la forma supuestamente diáfana y sucesiva de su expresión y de su funcionamiento, se subleva Morelli.

No se trata aquí, por supuesto, de discutir la razonabilidad del juicio en contra de la novela realista, sino de poner en evidencia la problematización y la búsqueda en la narrativa del siglo XX de nuevas expresiones del lazo causal. Ahora bien, allende el cuestionamiento teórico, ¿cómo salir en la práctica de la causalidad teleológica o, para decirlo con Cortázar, de la novela rollo chino? ¿Y dónde encontrar nuevos modos para construir causalidades narrativas? Un principio de respuesta surge de la observación de otros géneros discursivos, en particular del poema en prosa, donde el desvío hacia otras formas de causalidad (no lógicas, no referenciales, no cartesianas) parece darse con mayor naturalidad. Una muestra de esto se da claramente en *Magnolia* (1965), conjunto de poemas en prosa de Marosa di Giorgio donde las relaciones de causa a efecto existen, aunque fuera de toda expresión lógica, más allá del uso de conectores lingüísticos y sin recurrir a la doxa o a tramas causales que el lector pueda predecir.

Desde esta perspectiva, el poema en prosa ofrece al relato de ficción modelos causales alternativos, al margen de aquella causalidad lógica que los narradores contemporáneos cuestionan. La inclusión de este género discursivo y de su forma ampliada, la prosa poética, en la novela de la modernidad y en la novela experimental, parece de hecho confirmar la hipótesis. Sin tener la pretensión de analizar en este breve trabajo la relación teórica entre relato, causalidad y poema en prosa, intentaré simplemente identificar en un texto de Marosa di Giorgio algunos recursos de construcción causal propios del género. Dichos

recursos permiten construir causalidad sin quedar atrapados en la jaula de su expresión convencional. Es decir: evitando aquellas *interacciones mecánicas* que Morelli, a través de sus discípulos reales y ficticios, reprueba con tanto énfasis.

## 2. Continuidad de la imagen: *Magnolia* de Marosa di Giorgio

*Magnolia* es un texto de 1965<sup>4</sup> compuesto por cuarenta poemas en prosa, a los que se suman cuatro poemas que no trataré aquí porque o fueron añadidos con posterioridad a la obra<sup>5</sup>, o son descripciones e invocaciones líricas que carecen de narración y, por lo tanto, de causalidad<sup>6</sup>. Nos interesan en cambio los textos que generan un orden causal singular, fundado en la unión de temas recurrentes. Pues parece haber, en *Magnolia*, cierta regularidad que asocia lo metamórfico con lo inquietante. De manera más específica, lo metamórfico se da como perturbación del espacio físico o como irrupción de seres cambiantes que abren paso a otro mundo, que es el de los muertos.

El primer esquema, que plantea la metamorfosis como perturbación del espacio, es particularmente visible en un subconjunto de textos (8, 10, 14, 15, 29) que repiten la misma estructura. Se describe primero un paisaje inestable que sufre todo tipo de modificaciones; luego, sin solución de continuidad, aparecen figuras amenazantes, vagamente masculinas:

Cuando voy hacia el pueblo, temprano, a través de los prados, con el cesto y las jarras, y el rocío prende sus fósforos y quema toda la hierba, y el manzano sostiene como pesadas mariposas de colores, todas sus manzanas y sus peras, ya vidriadas y brillantadas, y todos los hongos están confitados, desde la sombra de algún tronco, veo andar a aquel desconocido, al hombre nocturno, al de la cabeza de liebre (10, p. 115).

<sup>4</sup>Nos manejaremos con la edición de *Magnolia* incluida en *Los papeles salvajes*, edición de Daniel García Helder (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008).

<sup>5</sup>Es el caso de "Abuela", que fue incorporado a la primera edición de *Los papeles salvajes* (Montevideo: Arca, 1971). Ver al respecto GARCÍA HELDER, p. 110.

<sup>6</sup>Se trata de los textos 30 y 31 (pp. 127-128) y de "El ángel" (pp. 136-137).

Las flores de zapallo corren por el aire y por la tierra como una enredadera de bengalas [...] Estoy sentada en el comedor, trazo mis deberes [...] los platitos y las tacitas, en línea, como calaveras de nenas recién nacidas. Surge un diablo; se para a mi lado [...] –es oscuro, hermoso, alto casi como un hombre–; me mira, me dice que me quiere, que va a ir conmigo por el campo (29, p. 127).

La ilación narrativa está basada en la deixis: vemos aquello que la voz-testigo ve, y lo que ve, primero, es la turbación de un espacio que se describe por partes, figurando pequeñas escenas o “historias”. Luego, de manera sistemática, surge lo inquietante: “y está el asesino, aquel santo, uno de largo velo y melena larga, que me sigue, me busca, y va a alcanzarme una noche” (8, p. 115); “desde la sombra de algún tronco, veo andar a aquel desconocido, al hombre nocturno” (10, p. 115); “y aquí estoy aguardando que aquel baje los cerros y cruce los prados, de nuevo, por mí” (15, p. 117). De esta manera, las metamorfosis del espacio y la focalización sobre el detalle redundan en la aparición de lo inquietante: la preceden sistemáticamente, y en esa anterioridad se desliza una presunción de causalidad. O como se dice en otra parte del texto: “Las historias se agolparon de súbito, comenzó la visión” (16, p. 118). En este sentido, los poemas en prosa de *Magnolia* proponen al lector una regularidad que asocia el cambio de las cosas con el miedo, y que convierte la sucesión temporal en lazo de causa a efecto: a la metamorfosis sigue lo inquietante, la metamorfosis provoca lo inquietante. Se trata, desde una perspectiva retórica, de la aplicación del sofisma del *post hoc ergo propter hoc*, donde la sucesión vale como consecución.

Paralelamente a este proceso, se crea una relación de causa a efecto entre la irrupción de ciertos personajes dentro del espacio doméstico y el tema de la muerte. Así por ejemplo en el texto 25 aflora “en el aire del techo” un murciélago que prefigura la aparición de fantasmas y la muerte de los habitantes de la casa:

A veces cae ese resplandor sobre los prados, pero, la luna está allá, sola, ajena, fija como un ramo de jazmines. De súbito, una liebre abre las alas y cruza de este a oeste; entonces, por un segundo, los perros alzan la sien. Estamos en el jardín, mi padre, mi madre, yo, las otras mujeres; y un murciélago acampa en el aire del techo, como un paracaidista venido

de allá: –Este es Eugenio. O Rosa. O Juan. Uno de los que ya se fueron, pero que torna para decirnos que todavía existe o a reconocer la casa. A veces, nos quedamos inmóviles, y somos nosotros los muertos que, resucitados por un instante, no quisiéramos ni pudiéramos comunicarnos; émbebido cada uno en su desolación (25, pp. 124-125).

De manera similar, en el texto 2 de *Magnolia* cae “revoloteando” un “viejo santo” a punto de expirar que también anula, con su sola presencia, la división entre el mundo doméstico y el otro:

Al atardecer la muchacha dejaba el alto bosque, y a su paso las achiras con las grandes flores rojas parecidas a sexos de arcángeles demasiado vaporosos y libidinosos. Miraba de soslayo los enormes pétalos y se estremecía; y el camino iba hacia abajo y ella, y desde el aire algún viejo santo caía revoloteando a morírsele en las manos; y así lo apresaba, y eran el último temblor, el golpe de las alas; y el camino iba hacia abajo y ella loca de miedo a través de toda la heredad, la vieja arboleda, la puerta del antiguo hogar. Entonces, llamaba a los criados, les entregaba el muerto para que lo asasen durante media hora, lo aderezasen, con alguna hortaliza dulce, alguna cebolla fantástica (2, p. 111).

El santo aderezado y asado “durante media hora” introduce en la vida doméstica lo siniestro: no solo el muerto se convierte en comida, sino que ensambla en el espacio cerrado de la casa los mundos del sexo y de la muerte (la alusión inicial a los “sexos de arcángeles demasiado vaporosos y libidinosos” hace eco en “el golpe de las alas”, en el “último temblor”). La dinámica se reproduce en los textos 5, 16, 18, 21. En cada uno de estos ejemplos, es la contigüidad física entre el intermediario y lo doméstico lo que genera la lectura causal: la intromisión en el espacio privado de un ser que le es ajeno basta para modificar el orden establecido y teñir todo de muerte. De manera general, hay que notar que en *Magnolia* los intermediarios siempre conectan lo doméstico con la muerte. O bien porque ellos mismos están muertos, o porque se están muriendo, o porque hacen morir aquello que tocan, como es el caso del murciélago “venido de allá” en el poema en prosa 25, o de la narradora transformada en bestia que mata a su madre en el texto 18. Ligados a la muerte, también, Mariano Isbel, “aquel amigo preferido de la casa”,

muerto y regresado ahora “entre los rumores y los himnos del final de la cena”, sentado “en la media sombra, sobre la vieja arca”, “rígido” y exigiendo que lo lloren (16, pp. 117-119); o aquellos “animales de antes” que en la noche de Reyes resucitan, “vienen lejos, de allá, a traerme juguetes” (5, p. 113); o la cara de Miguel, el niño muerto, “enorme margarita” que reaparece “ya negra y ya cambiada”, “cerca de los gladiolos, como una gran planta” y en otoño, “sobre la frente de los robles como un viejo escudo” (21, pp. 122-123).

Podría, por el solo placer de citar tanto sueño intranquilo, multiplicar los emblemas que en *Magnolia* establecen relaciones causales entre lo cotidiano y lo siniestro. Lo interesante, sin embargo, es señalar cómo esos objetos y seres son un lazo coherente entre el mundo de todos los días y un mundo inquietante; cómo los santos agónicos, los niños muertos, los murciélagos, son literalmente arrojados al espacio familiar para pervertir los signos que lo rigen y deformar los códigos de la urbanidad y la medida, aquello que el discurso patriarcal y los manuales de conducta llaman “recato femenino”. Es ese el efecto de su presencia, sucedida solo para aniquilar el orden vigente y para imponer uno nuevo, que gobierna progresivamente el mundo de *Los papeles salvajes* y que todo lector asiduo de Marosa espera. En este sentido, las relaciones de contigüidad y de sucesión que los textos de Di Giorgio tejen entre espacio doméstico, seres híbridos y muerte por un lado, y entre metamorfosis, paisaje externo y lo inquietante por el otro, van generando un efecto de regularidad, algo así como una ley física que informa sistemáticamente el mundo de sus ficciones.

### 3. Sucesión, contigüidad, montajes

En efecto, personajes mediadores y espacios metamórficos crean en *Magnolia* un continuo, una ley física equivalente (por ejemplo) a la ley de gravedad, y que consiste más o menos en esta idea: con el movimiento, las metamorfosis y el animismo se entrometen en el mundo narrado lo inquietante y lo siniestro. Esta regularidad del lazo produce una expectativa en el lector, así como la búsqueda de coherencia narrativa, aun a pesar de estar leyendo poemas en prosa o de estar leyendo a Marosa di Giorgio, es decir: conscientes de lo que la crítica llama su

mundo “singular”, rendidos ante esa singularidad<sup>7</sup>. En esto, hay que señalar que muchas veces la lectura estrictamente no narrativa que se hace de Marosa está configurada por la *idea* que se tiene de Marosa. Caos, imágenes obsesivas, barroquismo, son las líneas de fuerza que sostienen la recepción de su obra, desde las tapas de los libros –remito al diseño de Eduardo Stupía para la edición de *Los papeles salvajes* en Adriana Hidalgo editora, donde un mismo imaginario de muñecas, frutos y animales se repite febrilmente– hasta la descripción del *personaje* Marosa, que con frecuencia convoca los temas del mutismo, de la fuerza, de la intensidad inmediata de una presencia, pero nunca la explicación, el decurso o el contexto<sup>8</sup>.

Todos estos rasgos predisponen a la lectura no narrativa y, sin embargo, sea por la estructura misma del poema en prosa (que implica breves secuencias de narración), o por el simple hecho de que en estos textos pasan cosas, hay en ellos una dimensión narrativa que, por otra parte, los intentos de definición genérica de la obra tampoco ignoran: “apólogos fantásticos” (esto es: pequeñas fábulas), al decir de Ángel Rama<sup>9</sup>; “relato poético” que “oscila entre el cuento de hadas y la aluci-

<sup>7</sup> El consenso respecto de la “singularidad” del mundo de Marosa es general. Véase, por ejemplo, la definición de César Aira en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (p. 173): “Poeta, de obra singular y aislada. Su estilo es muy peculiar; se lo reconoce a la lectura de una línea cualquiera, y no se parece a nadie”. Ver también Roberto Echavarrén (“Marosa di Giorgio”. En GUARIGLIA, MIGDAL (ed.). *La palabra entre nosotras. Actas del 1er. encuentro de literatura uruguaya de mujeres*. Montevideo: Eds. de la Banda Oriental, 2005, pp. 318-319) para la singularidad de di Giorgio respecto de la producción de su tiempo.

<sup>8</sup> Ver por ejemplo la semblanza de Sylvia Riestra (“Marosa di Giorgio: *Quisiera contar cómo nacían las cosas*”. [En línea]. En <[www.letras-uruguay.espaciolatino.com/riestra/marosa.htm](http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com/riestra/marosa.htm)>. [Consulta 19 de agosto de 2010]): “Hasta su aspecto era de otro mundo, su voz honda, su presencia. Su cabellera intensa, larga, pelirroja, la asemejaba a un cardenal del campo; sus ojos inquisitivos, sus lentes punzantes, a una lechuza de la noche o de la Acrópolis. Destellaba, irradiaba, hasta atemorizaba, como sus textos” o los “Propósitos” de Leonardo Gareta para su libro *El milagro incesante*: “En las reuniones de la más diversa índole, Marosa era el centro natural de gravitación por su personalidad avasallante, aun siendo retraída; se imponía su voz baja pero perfectamente audible, su particular modo de vestirse, de maquillarse, de estar. [...] Un silencio absoluto la envolvía cuando se trataba de opinar sobre un texto que no era de su agrado. Era de una intuición certera y profunda”.

<sup>9</sup> Ver RAMA, ÁNGEL. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972, p. 223.



nación”, para César Aira<sup>10</sup>; “pequeños poemas en prosa que al encadenarse en una serie aleatoria sugieren una novela poética”, según Roberto Echavarrén<sup>11</sup>. Como se ve, el relato se hace presente en estos híbridos de difícil catalogación. El relato y con él, de forma sutil, atenuada, la búsqueda por parte del lector de rasgos diegéticos como la verosimilitud y la causalidad. Sé que hablar de verosimilitud en Marosa di Giorgio es altamente paradójico, pero lo cierto es que el texto mismo, o su extraña voz narradora, impulsan al lector a esa búsqueda con sus modalizaciones constantes, sus negaciones, sus puestas en duda de la realidad inverosímil percibida por la voz-testigo<sup>12</sup>: “Mas todo es ficticio” (8, p. 114); “Soñamos cosas imposibles” (7, p. 114); “Niña, pequeña mía [...] Hablas de alguien que nunca existió. Y lo terrible era que en lo hondo, yo no ignoraba que ella decía verdad” (16, p. 118).

Junto a la búsqueda de una continuidad y de una coherencia narrativas, surge necesariamente la búsqueda de una causalidad. De por sí, como ya lo han demostrado los trabajos del cognitivismo<sup>13</sup>, existe en todo lector una predisposición natural a asignar, aun de manera provisio-

<sup>10</sup> Ver AIRA, CÉSAR. *Diccionario de autores...*, pp. 173-174.

<sup>11</sup> Ver ECHAVARRÉN, ROBERTO. “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, n.º 160-161 (1992), p. 1104. Ver también ECHAVARRÉN, ROBERTO, “Marosa di Giorgio...”, p. 318. La autora, por su parte, oscila entre narración y poesía: “[mi obra] es como una novela. [...] Considero que es la recreación de un mundo y por lo mismo tiene característica de novela. A la vez, es poema, pues el lenguaje es eminentemente poemático” (DI GIORGIO, MAROSA, *No develarás el misterio. Entrevistas*. Compilación de Nidia di Giorgio; selección de Edgardo Russo; edición y prólogo de Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010, p. 41).

<sup>12</sup> Hay que notar además que la exigencia (insatisfecha) de verosimilitud refuerza la extrañeza de los hechos narrados: la narradora no se mueve en el espacio cohesivo y sin grietas de lo maravilloso, sino en un lugar donde la aparición de lo no familiar origina un conflicto. Roberto Echavarrén (“Marosa di Giorgio...”, p. 321) evoca lo *umheimlich*: “el yo lírico [...] tiene reacciones parangonables con las descritas por Freud cuando busca caracterizar la experiencia de lo no familiar, de lo extraño descubierto en lo familiar, algo que según nuestra concepción adulta del orden del mundo o de las leyes del cosmos no podría ocurrir y sin embargo ocurre”.

<sup>13</sup> Ver HILTON, DENIS. “Le jugement de la causalité et l’explication causale”. En POLITZER, G. ed. *Le raisonnement humain*. París: Lavoisier, 2002, pp. 217-220. La predisposición en el hombre hacia el juicio causal responde a razones diversas: la necesidad de explicar hechos particulares que se intenta generalizar; el deseo de prever lo que viene después; el poder asociado al conocimiento de causas que producen efectos. Véase también KIM, JAEWON. “Causes and Counterfactuals”, pp. 570-572.

ria, un orden al flujo de datos que se le presentan en la lectura. Siempre, de alguna u otra forma, como si se tratara del principio de cooperación en el diálogo, la atribución causal se pone en marcha y el lector busca, como analiza Brian Richardson, todo tipo de “correspondencias analógicas para compensar, e incluso llenar, el espacio dejado por la ausencia de lazos causales”<sup>14</sup>.

En *Magnolia*, esas correspondencias se fundan en la contigüidad y en el decurso temporal: lo que viene antes se convierte en causa de lo que viene después, y lo que comparte un espacio físico se convierte en causa de lo que está cerca. Este esquema donde la sucesión se vuelve consecuencia y donde la contigüidad se vuelve causa, remite obviamente a una operación de montaje propia de los sueños, y también propia del cine, como lo muestra la famosa experiencia de Kulechov<sup>15</sup>. Lev Kulechov, director en los años veinte de la escuela de cine de Moscú, se interesa por los efectos de sentido que surgen del montaje. Elige un plano particularmente inexpresivo de la cara del actor Iván Mosjukin, copia ese plano tres veces e intercala entre cada uno de ellos distintas imágenes; luego muestra los planos secuencia a un grupo de espectadores. En la primera serie, se ve un plato de sopa y luego la cara inexpresiva de Mosjukin: el público lee en los ojos del personaje un hambre incontenible. En la segunda serie, a la misma cara está unida la imagen de una mujer sobre un sofá: los espectadores leen en el rostro puro deseo. En la última secuencia aparece un féretro con una niña, seguido por el mismo plano inicial de un rostro inexpresivo: todos adivinan una profunda tristeza en la cara del actor. La experiencia muestra cómo la significación de los planos depende exclusivamente de lo que les sigue o de lo que precede, y a qué punto la secuencia causal es construida por el receptor a partir de un contexto. Se trata, entonces, de prever en el montaje dicha recepción, de sugerirla mediante elementos que configuren una continuidad fácilmente convertible en explicación.

<sup>14</sup> RICHARDSON, BRIAN. *Unlikely Stories. Causality and the Nature of Modern Narrative*. Newark: University of Delaware Press, 1997, p. 99. Ver también PIER, JOHN, “After this, therefore because of this”. En J. Pier y J. Á. García Landa, eds. *Theorizing Narrativity*. Berlín: de Gruyter, 2008, pp. 130-134, donde Pier estudia aquellas imágenes recurrentes (por ejemplo el color verde) que crean causalidad en *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

<sup>15</sup> Ver al respecto AMIEL, VINCENT. *Esthétique du montage*. París: Armand Colin Cinéma, 2005, pp. 1-12.

La hipótesis es que Di Giorgio opera de la misma manera con el poema en prosa: no se explicitan los lazos causales, pero el texto los prepara perfectamente al presentar elementos que están unos al lado de otros, o que vienen unos después de otros, y que, debido a la repetición de esas relaciones, terminan generando un efecto de concatenación causal. Es por esto que en *Magnolia*, las metamorfosis y los seres intermedios que preceden regularmente lo siniestro o lo inquietante terminan motivando su aparición. Lo interesante de esta causalidad que procede por sucesión o por contigüidad es que restituye plenamente al lector en su función de intérprete y de editor (para seguir con la metáfora del cine) del montaje causal: el sentido surge del espacio ausente entre cada plano yuxtapuesto y, también, de la capacidad del lector para percibir secuencias regulares. Desde este punto de vista, el deseo de salirse de una causalidad lógica y cartesiana expresado de forma teórica por los novelistas del siglo xx encuentra en el poema en prosa una realización práctica; *Los papeles salvajes*, donde “los vínculos son sutiles como la neblina<sup>16</sup>”, es prueba suficiente de ello.

Hay que notar, además, que esta ausencia de lazo causal explícito facilita los efectos de evanescencia, de atemporalidad y de magia observada por la crítica en la obra de Di Giorgio<sup>17</sup>. Hay un proceso, hay un resultado, pero no hay eslabón manifiesto entre cada uno de los momentos: la sensación de extrañeza sobrenatural que producen sus textos depende en algún punto de esta ecuación, de este “sofisma mágico”, diría Arthur Rimbaud en “La alquimia del verbo”. Lo que hace al *miglior fabbro* es el arte (en el sentido de factura) con que Di Giorgio arma ese “continuo de la imagen<sup>18</sup>” que sugiere, por debajo de la visión

<sup>16</sup> Entrevista de Wilfredo Penco a Marosa di Giorgio: “Inagotable mundo del deslumbramiento”, *Correo*, Montevideo, 20 de noviembre de 1981. Recogida en DI GIORGIO, MAROSA, *No develarás...*, pp. 28-31. “WP: ¿Qué son tus textos, narraciones o poemas? MDG: Esto es una ciudad, una arboleda, un mantel, donde cada pieza, cada malla tiene independencia y no. Los vínculos son sutiles como la neblina. O el arco iris. Que es y no es”.

<sup>17</sup> Ver GARCÍA, MARIANO. “Patrones míticos en la configuración...”, pp. 677-678; y ECHAVARREN, ROBERTO. “Marosa di Giorgio...”, pp. 317-318.

<sup>18</sup> La expresión es de Lezama Lima. En *Las eras imaginarias* (Madrid: Fundamentos, 1971, p. 34), el autor de *Paradiso* habla de una causalidad metafórica que “desemboca en el continuo de la imagen”. Agradezco a Guadalupe Silva el haberme señalado este texto.

discontinua, cadenas causales y un orden subterráneo. Es este quizás uno de los motivos por los cuales la autora nunca accede a definir genéricamente su escritura. “¿Son poemas o son narraciones?”, interroga Wilfredo Penco en una de las entrevistas compiladas en *No develará el misterio*. Le contestan: “Es una urdimbre leve como las telarañas (el argumento), caen las gemas, que no sé, terminan por comunicarse con los hilos, de modo que son lo mismo sin ser lo mismo”<sup>19</sup>.

Diré, para terminar, que la práctica de causalidades que obvian el decurso y la mimesis construye la figura de un autor visionario que recibe, casi a pesar suyo, imágenes venidas de otra parte. En palabras de Marosa: “Insisto que no soy escritora, sino alguien generador y víctima, a la vez, de las visiones, imágenes”<sup>20</sup>; “*Los papeles salvajes* [...] bien pudo denominarse *Las visitaciones, El libro de las visitaciones*”<sup>21</sup>; “Los poetas son videntes. Pero, a la vez, son ciegos. Desde Homero ha sido así”<sup>22</sup>. En esto, también, se dibuja una genealogía de la Visión que remite a Rimbaud y al montevidiano Lautréamont, y a través de ellos a los surrealistas. En esa genealogía (es decir: en esa construcción de una figura de autor) el poeta es quien traduce un orden previo que se le impone como visión y como evidencia. Rimbaud: “... asisto a la eclosión de mi pensamiento, lo veo, lo escucho [...] la sinfonía se remueve en las profundidades o llega de un salto sobre el escenario”<sup>23</sup>.

Ahora bien: esa evidencia y esa visión están *construidas* por medio de procedimientos literarios; uno de ellos consiste en sustituir los lazos lógico-causales por relaciones de sucesión y de contigüidad que silenciosamente tejen e imponen al lector una coherencia causal. Al mismo tiempo, porque los goznes permanecen implícitos y porque la voz poética instala con violencia el imaginario de la visión, se desprende del

<sup>19</sup> DI GIORGIO, MAROSA. *No develará...*, p. 31.

<sup>20</sup> DI GIORGIO, MAROSA. “Marosa di Giorgio”, *Último Reino*, enero-junio de 1988, p. 38.

<sup>21</sup> DI GIORGIO, MAROSA. *No develará...*, p. 28.

<sup>22</sup> DI GIORGIO, MAROSA. *No develará...*, p. 35.

<sup>23</sup> Ver al respecto la carta del 15 de mayo de 1871, llamada “del vidente” (RIMBAUD, ARTHUR. *Œuvres complètes*. Edición de Pierre Brunel. París: Librairie Générale Française, 1999, p. 242): “Car Je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est évident: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute: je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène”.

texto la figura de un poeta vidente que recibe el impacto y la intensidad de lo visto.

Del uso de un procedimiento poético para la construcción de un mito de autor: también en esto, puede la autora de *Los papeles salvajes* pretender al título de *miglior fabbro*.

Magdalena Cámpora  
Universidad Católica Argentina  
CONICET

### Bibliografía

- AIRA, CÉSAR. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- AMIEL, VINCENT. *Esthétique du montage*. París: Armand Colin Cinéma, 2005.
- BRAVO, LUIS. "Marosa di Giorgio: Lecturas herme(néu)ticas del código *Los papeles salvajes*". En *Nueva Literatura Hispánica*, N.º 11 (2007) 11, pp. 39-62.
- . *Escrituras visionarias*. Montevideo: Fin de Siglo, 2007.
- CORTÁZAR, JULIO. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- DI GIORGIO, MAROSA. *Magnolia*. Caracas: Ed. Lírica Hispana, 1965.
- . *Los papeles salvajes*. Edición de Daniel García Helder. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- . *No develarás el misterio. Entrevistas*. Compilación de Nidia di Giorgio; selección de Edgardo Russo; edición y prólogo de Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- ECHAVARREN, ROBERTO. "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, nos. 160-161 (1992), pp. 1103-1115.
- . "Marosa di Giorgio". En GUARIGLIA, MIGDAL (ED.). *La palabra entre nosotras. Actas del 1er. Encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres*. Montevideo: Eds. de la Banda Oriental, 2005, pp. 317-326.
- GARET, LEONARDO. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán, 2006.

- GARCÍA, MARIANO. "Patrones míticos en la configuración del espacio y la mujer en *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio". En LOSADA GOYA, JOSÉ MANUEL (COORD.). *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante Editori, 2010, pp. 675-684.
- KIM, JAEGWON. "Causes and Counterfactuals". En *Journal of Philosophy*, vol. 70, n.º 17 (1973), pp. 570-572.
- HILTON, DENIS. "Le jugement de la causalité et l'explication causale". En POLITZER, G. (ED.). *Le raisonnement humain*. París: Lavoisier, 2002, pp. 217-239.
- HUME, DAVID. *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Londres: Courier Dover Publications, 2004.
- KOPPLE, KATHRYN A. "Uruguay's Surrealist Woman Writer: Marosa di Giorgio's Lines of Escape". En *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 9, n.º 1 (2000), pp. 47-58.
- NELSON, ROY JAY. *Causality and Narrative in French Fiction from Zola to Robbe-Grillet*. Columbus: Ohio State University Press, 1990.
- OLIVERA-WILLIAMS, MARÍA ROSA. "Marosa di Giorgio: la imaginación salvaje". En GUARIGLIA, MIGDAL (ED.). *La palabra entre nosotras. Actas del Ier. Encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres*. Montevideo: Eds. de la Banda Oriental, 2005, pp. 135-140.
- PIER, JOHN. "After this, therefore because of this". En J. PIER Y J. Á. GARCÍA LANDA (EDS.). *Theorizing Narrativity*. Berlín: De Gruyter, 2008, pp. 109-140.
- RAMA, ÁNGEL. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.
- RICHARDSON, BRIAN. *Unlikely Stories. Causality and the Nature of Modern Narrative*. Newark: University of Delaware Press, 1997.
- RIESTRA, SYLVIA. "Marosa di Giorgio: *Quisiera contar cómo nacían las cosas*". [En línea]. En <[www.letras-uruguay.espaciolatino.com/riestra/marosa.htm](http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com/riestra/marosa.htm)>. [Consulta 19 de agosto de 2010].
- RIMBAUD, ARTHUR. *Œuvres complètes*. Edición de Pierre Brunel. París: Librairie Générale Française, 1999.