



Marosa di Giorgio. La mirada animal

Julietta Yelin

IECH (CONICET)

*Universidad Nacional de
Rosario*

Resumen

El artículo propone un recorrido por algunos de los sentidos y funciones que adquieren los imaginarios de animales en la poesía de Marosa di Giorgio. El acento crítico está puesto sobre tres aspectos fundamentales: la elaboración de parábolas vacías, el impulso o movimiento narrativo metamórfico y la emergencia de la extrañeza o lo inesperado. Estos núcleos son condensados e intensificados por la creación marosiana de una mirada animal, estrechamente ligada a la voluntad de recuperación de una perspectiva infantil.

Palabras clave: Marosa di Giorgio - poesía - animales.

Abstract

This paper proposes an itinerary around some of the meanings and functions acquired by the animal imaginaries in Marosa di Giorgio's poetry. The critical emphasis is placed on three fundamental aspects: the construction of empty parables, the impulse or narrative movement, always metamorphic, and the emergence of the strangeness or the unexpected. These nuclei are condensed and intensified by the creation of an animal look, closely linked to the will of recovering a childish perspective.

Keywords: Marosa di Giorgio - poetry - animals.



¿Cómo podría haber algo fuera de mí... para mí? ¡El no-yo no existe! Pero todos los sonidos nos hacen olvidar esto: ¡qué dulce es poder olvidarlo! ¿No han sido dados los nombres y los sonidos a las cosas para confortar con ello al hombre? El lenguaje es una bella locura; el hombre, al hablar, baila sobre todas las cosas.

¡Cuán dulce es toda palabra! ¡Cuán dulces permanecen todas las mentiras de los sonidos! Los sonidos hacen bailar nuestro amor sobre cambiantes arco iris.

“¡Oh Zarathustra! –dijeron entonces los animales, para los que piensan como nosotros son las cosas mismas las que bailan: todo viene y tiende la mano, y ríe y huye... y retorna”.

Friedrich Nietzsche: *Así habló Zarathustra*.

Mi vida viene y va.

Va y viene.

Y, siempre, hay un pájaro negro que cae. Y cae.

Marosa di Giorgio. *La falena*.



Entre las influencias literarias más significativas de la excéntrica obra de Marosa di Giorgio, la crítica ha destacado *Les chants de Maldoror*, del escritor franco-uruguayo Isidore Lucien Ducasse, más conocido como Conde de Lautréamont. Se ha considerado a ese extenso poema en prosa como una fuente inagotable de imaginarios sobrenaturales –ligados en su mayoría al tópico del mal– y como un modelo de mundo poético-narrativo metamórfico en el que todo, incluido el yo lírico, se transforma de modo vertiginoso. Marosa habría abrevado en ese legado para dar forma a una extraordinaria poética de lo viviente en la que no existe una frontera precisa entre lo real y lo imaginado, lo recordado y lo inventado, lo terrenal y lo inmaterial; un universo en el que, en sus propias palabras, “lo natural es sobrenatural” (di Giorgio 2010 52). Tal vez por esa condición, todo lo que la escritura toca está sujeto a un régimen de mutación constante, a un esquema de movimiento rítmico que es afín al frenético devenir de *Les chants*, donde las cosas no son lo que parecen y, aunque se las mire con detenimiento, “revisten formas amarillas, indecisas, fantásticas” (Lautréamont 2001 92). Un movimiento narrativo y poético que instituye sus propias reglas sobre la marcha, que no tiene ni busca un correlato objetivo y que, como anota Roberto Echavarren, reproduce “la insensatez de un deseo sin cortapisas, intenso o violento, que tiene su campo de realización exagerada en lo increíble-creíble de la escritura, no en la ‘realidad’” (Echavarren 1992 1004). Ciertamente, en la escritura marosiana se produce una suerte de alquimia –que propone también una convención, un pacto de lectura– mediante la cual lo inerte puede cobrar vida y todo lo vivo puede convertirse, en virtud de un procedimiento metonímico, en una variante de sí, en un casi-otro que, precisamente por nadar

entre dos aguas, tiene la impronta de lo que ha sido, de lo que podría llegar ser o de lo que eventualmente será.

Por eso, por esa suerte de inercia de las identidades, cobran tal relevancia las figuraciones animales: fuerzas que tensionan y distorsionan las subjetividades humanas, que extrañan y desestabilizan cualquier posible personificación entera, completa, individualizable. No es que no existan en los poemas de Marosa, como en *Les chants*, las consabidas construcciones metafóricas que suelen arrastrar consigo los imaginarios teriomorfos –árboles como osos (di Giorgio 2008 43), ladrones como liebres (193), una mamá como un gato (543)–, pero ellas conviven con una abrumadora cantidad de imágenes en las que la relación de equivalencia se deshace en metonimias que atraviesan como flechas el discurso de la especie. Basta citar un pequeño fragmento para dar cuenta de ese procedimiento, que Marosa utiliza en muchos de sus poemas: “Uno de los huevos que puso mamá era rosado bellísimo; se entreabrió al final de la primavera con un murmullo de papeles acresponados. De él salieron hombres y mujeres, de ya neto perfil, zorras, arañas, alondras –todo creciendo rápidamente–, hierbecitas, moluscos, un hada con una dalia granate en la mano” (471). La serie recorre todo el espectro de lo viviente, en una secuencia que los anuda por medio de la imagen y la lógica de la procreación.

El horadamiento metonímico del discurso de la especie no se consigue, entonces, por vía de la descomposición de las identidades sino, al contrario, mediante su reproducción, su multiplicación: el vientre de una madre, huevos, un capullo, hombres y mujeres, hierbas, moluscos, un hada, una flor. La vida se mueve creando vida nueva, y en ese movimiento imprevisible se desmaterializa, como por arte de magia, el borde taxonómico. La vida, así, se confunde, navega sin rumbo, se desvía incesantemente; se muestra, tal como observa Michel Foucault en un ensayo-homenaje a su maestro Georges Canguillem, como aquello que es capaz de error, en tanto hay en ella, en su particular juego, lugar para la intervención del azar.¹ Eso es algo que los poemas de Marosa saben, hasta tal punto que lo convierten en norma productiva; si algo caracteriza a *Los papeles salvajes* es la insistencia en convertir en hábito, en poética, aquello que sucede solo –y de tanto en tanto– fuera de la literatura. La extrañeza que produce la lectura de esos textos, y la experiencia de participar en un universo regido por leyes extrañas, podría ser un efecto directo de esa conversión de lo



1. “El error ocupa el centro de estos problemas. Porque en el nivel más básico de la vida, los juegos de codificación y descodificación le dejan lugar al azar que, antes que ser enfermedad, déficit o monstruosidad, es una perturbación en el sistema informativo, una ‘omisión’. En última instancia, la vida es aquello que es capaz de error, de allí su carácter radical. Y tal vez a causa de este dato, o de esta eventualidad fundamental, haya que dar una explicación sobre el hecho de que la anomalía atraviese la biología de punta a punta” (Foucault 2007 55-56).

extraordinario en ordinario, que no es sino la inversión de la afirmación de Marosa acerca del carácter sobrenatural de todo lo natural. Lo que se revela como extraordinario es, precisamente, la aparición –poética, retórica, imaginaria– de un umbral en el que todo lo que vive se toca, confluye, se contamina. Se trata, como anuncian *Les chants*, de “una derogación de la ley de la naturaleza” (105).²

Lo sobrenatural es, así, lo que acontece cuando la ley de la naturaleza es interrumpida para poder dar cuenta de lo que vive en ella. Animales con rostros casi humanos, hombres y mujeres animalizados, multitudes de bestias raudas y vacilantes, que aparecen y desaparecen caprichosamente, que se deshacen las unas en las otras. Cuerpos que se mueven sin destino ni motivo, materializaciones caprichosas del azar. Gallos, caballos, conejos, liebres, tapires, perros, ovejas, lechuzas, topos, lobos, lobizones, comadreas, tatúes, peces, águilas, ratones, aves, mariposas, gusanos, arañas, moscas, luciérnagas; vidas que se prolongan en un continuo de patas, alas, murmullos, orejas, hocicos. Todos ellos, humanos, animales, insectos –y también las plantas, aunque aquí no se ponga el foco sobre ellas– intervienen y alimentan el movimiento de la vida, *hacen* vida. El inventario de lo que la poeta llama “lo extrahumano” (di Giorgio 2010 44) enrarece la interpretación metafórica –humanista y antropocéntrica– de los hechos. La percepción se transforma al ritmo en que cambia la identidad de esos seres, y el punto de vista se aliena: ya no es uno ni es fijo; todo se transforma y todo tiene algo para decir de esa multiplicación caleidoscópica del mundo.

Los animales hablaban; las vacas y caballos de mi padre, sus aves, sus ovejas. Largos raciocinios, parlamentos; discusiones entre sí y con los hombres, en procura de las frutas, de los hongos, de la sal. Yo iba por el bosque y veía al sol bajar, a la vez, en varios lugares; cuatro o cinco soles, redondos, blancos como nieve, de largos hilos. O cuadrados y rojos, de largos hilos (di Giorgio 2008 272).

Hay en esos deslizamientos una vacilación, como si las criaturas no se decidieran completamente a ser lo que son, o estuvieran todo el tiempo

2. En *Les chants* esa derogación adquiere un carácter moral ausente en la fábula marosiana, pero sí se puede reconocer en ambos el juego con la proliferación caótica de imaginarios y la exploración de la mirada animal, dos formas de poner en suspenso el dictado de la legalidad natural. “El águila, el cuervo, el inmortal pelícano, el pato salvaje, la grulla viajera, despiertos, tiritando de frío, me verán pasar a la luz de los relámpagos, espectro horrible y satisfecho. No sabrán lo que significa. En la tierra, la víbora, el grueso ojo del sapo, el tigre, el elefante; en la mar, la ballena, el tiburón, el pez martillo, la informe raya, el colmillo de la foca polar, se preguntarán qué significa esta derogación de la ley de la naturaleza. El hombre, temblando, pegará su frente a la tierra en medio de sus gemidos. ‘Sí, a todos os supero por mi innata crueldad’” (Lautréamont 2001 104-05).

cambiando de idea. Esa indecisión cobra a veces una dimensión puramente poética, produciendo imágenes cargadas de ambigüedad –“y una liebre, alta como un caballo, es uncida al viejo coche donde está mi padre” (273)–, y otras adquiere un carácter eminentemente narrativo. Así, por ejemplo, en un fragmento del poema “Los ojos del gato eran celestes como vidrio y alhelí”, donde una pavita marrón, liberada de la jaula, se transforma en hombre y se vuelve fea y buena, para enseguida recobrar la forma animal: “Bajita, ancha, casi en forma de corazón, venía en una jaula. Era color hígado aterciopelado, color hongo, flan, lisa, marrón oscuro; una pava bajita, sin alas; patas muy cortas”. La voz narradora interviene y cambia el curso de esa vida: “Pedí le dieran un poco de libertad. Y abrieron la jaula y ella enseguida comenzó a comer afrecho y agua. Yo dije: ¡Ah! ¡Estaba con hambre y con sed! Pero, vi se había vuelto un hombre, de rostro feo y bueno, que miraba hacia afuera, y me dije: Al observar el mundo enseguida encontrará la libertad” (di Giorgio 2008 470). Pero como la ley natural ha sido derogada, la libertad, al igual que en el relato de Franz Kafka “Un informe para una academia”, no es sino la fantasía de una salida de una identidad impuesta, normativa, violenta.³ Y esa salida, en la escritura de Marosa, como en la de Kafka, mitiga su carácter angustioso con un sentido del humor tierno, casi pueril: “Pero se cambió en la pava chiquita, de budín oscuro, lisa, ancha, sin alas. Así era hermosa. Producía sorpresa” (470). Y también como en el “Informe”, y como en todos los relatos de animales kafkianos, con la vacilación y la ambigüedad Marosa construye una parábola vacía, estéril, una suerte de dardo de sentido que señala un espacio en blanco.

En un trabajo iluminador sobre la escritura de Kafka, Marthe Robert (1969) ha caracterizado la particular forma de aproximación de las imágenes kafkianas al mundo con la expresión “sí, pero...” –una conceptualización que, en una reseña del libro, Roland Barthes hará extensiva a toda la literatura moderna (Barthes 2003 188)–, ponderando la evidente ambivalencia que habita las parábolas en las novelas de Kafka, y que ciertamente también –añadimos– es muy perceptible en sus relatos de animales. Robert llama “alusión” a ese procedimiento consistente en deshacer una analogía apenas se la ha propuesto, una suerte de metáfora tramposa que no remite



3. “Temo que no se entienda bien qué quiero decir con la palabra salida. Empleo la palabra en su más completo y corriente sentido. Es a propósito que no digo libertad. No me refiero a esa gran sensación de libertad hacia todos lados. Como mono quizá la haya conocido y he tratado con hombres que la anhelan. Pero en lo que a mí respecta ni entonces pretendí la libertad ni tampoco ahora lo hago. A todo esto, los hombres se engañan frecuentemente. Y así como la libertad es uno de los sentimientos más elevados, también el correspondiente engaño es de los más elevados. [...] No; yo no quería libertad; solamente una salida, a derecha, a izquierda, a algún lado. Así la salida fuese un engaño; la pretensión era pequeña, el engaño no sería mayor. ¡Avanzar! ¡Avanzar!” (Kafka 2004 242).

más que a sí misma –un signo sin significado, dirá Barthes (190).⁴ Sí, este animal hablante, podría decir Kafka, es *como* un hombre, pero también es otra cosa: es la huella del animal en el hombre, la huella del hombre en el animal, es, en definitiva, el camino olvidado entre dos territorios, la vaga memoria –lingüística y corpórea– de una frontera que se nos ha vuelto invisible. En los textos marosianos –como, por otra parte, en los lautrémonianos– lo animal se presenta no solo como memoria fragmentaria de un olvido constitutivo del ser humano, sino como una superficie engañosa que le permite deslizarse de un sentido al otro sin ser cooptada por el sentido trascendente que promete. La escritura consigue, de ese modo, escapar a la imposición del género –en todos los sentidos que se le puede atribuir al término– y permanecer, para tomar una noción deleuziana, en el territorio indeterminado de *una vida* (Deleuze 2007 35-40).⁵ Los animales que pueblan los poemas de Marosa son todos ellos vivientes en el sentido que a esta noción le ha atribuido el pensamiento poshumanista de raigambre nietzscheana: formas de vida que resisten las fuerzas normativas de las clasificaciones; son manifestaciones de la vida como potencia, inmanencia, puro devenir.

La lengua poética marosiana, con su forma a un tiempo puntillosa y alusiva de señalar el universo evocado –la vida en el campo, los juegos infantiles y las tareas de los adultos, los parientes, los ladrones, la noche poblada y misteriosa, los rituales cotidianos–, imita ese particular modo de no-ser de sus criaturas; por eso puede ser entendida, siguiendo a Gilles Deleuze, como un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso; un proceso que, al hacer visible el espacio que lo separa de la experiencia, desborda cualquier materia vivible o vivida. Al evitar, mediante el encabalgamiento de caracteres e imágenes, remitir a un ser o a un objeto en particular, darles una entidad acabada, la escritura se muestra a sí misma como “un paso de vida” que en la poesía de Marosa es, estrictamente, la



4. “La técnica de Kafka implica pues, en primer lugar un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo. Marthe Robert dice muy bien que las relaciones de Kafka y del mundo están reguladas por un sí, pero... Con la única diferencia del éxito, lo mismo puede decirse de toda nuestra literatura moderna (y en este aspecto es cierto que Kafka la ha fundado verdaderamente), puesto que confunde de un modo inimitable el proyecto realista (sí al mundo) y el proyecto ético (pero...)” (Barthes 2003 192-93).

5. Gabriel Giorgi analiza la función del animal en la emergencia, en los *Misales*, de una materialidad que resiste la normatividad de género. “Esa materialidad se revela irreductible al género; es proliferante, multiplicadora: los animales van y vienen entre los géneros, como el falo-mariposa, o inscriben las marcas del género, pero como distorsión y anomalía, como el “bicho” que se pinta los labios para seducir a un varón; como si los animales trajeran una corporalidad intensa, fluida, en pasaje, al teatro del género, una corporalidad que la norma de género no puede terminar de marcar” (2014 272).

invención de un pasado. Pero de un pasado que está cargado de futuro;⁶ por eso al lector le parece que *Los papeles salvajes* podrían seguir creciendo indefinidamente, que no hay principio ni fin, que se trata de un universo capaz de recrearse al infinito.⁷

La invención de ese continuo en la escritura no impide, sin embargo, que en los poemas se establezcan diferencias e incluso contrastes, por ejemplo, entre la vida cotidiana y el acontecimiento extraordinario, entre lo esperable y lo imprevisto, entre el sueño y la vigilia –aunque, por supuesto, lo corriente, lo esperable y la vigilia no estén asociados en ese universo a una lógica causal realista–. En la elaboración de dichos contrastes, el animal irrumpe habitualmente como una fuerza extraña que hace avanzar la narración, que habilita el suceso inesperado, quebrando la linealidad de la repetición –el “como siempre”, el “muchos años...”, el “por entonces” del pasado que suele enmarcar los poemas–, una atmósfera que en la escritura de Marosa tiene un tono eminentemente infantil y autobiográfico.

Llueve. Es de noche. Por lo tanto, nuestra prima Poupée quedará a dormir en casa. Llueve. Alguien dice: –No es necesario regar las violetas. Como siempre, cenaremos arroz con arveja. Como siempre. Yo estoy estremecida. Porque detrás del aparador hay un murciélago. Tiemblo. Porque ese murciélago es mío. Aunque no se sabe esta noche a quién libará. Por ahora, Poupée se ríe. Y yo me río. (501)



En el recuerdo que la voz evoca, el “como siempre”, anclado en el presente (“yo estoy estremecida”), es rasgado por la presencia del murciélago, que lanza el poema hacia el futuro: “no se sabe esta noche a quién libará”. ¿Morderá a la prima, que se ríe, ingenua? El escenario –noche, campo, lluvia, visita– crea las condiciones del suceso, y el animal dispara la imaginación, prenuncia el peligro. Y, a la vez, produce cierta ambigüedad respecto de la identidad de la voz: el murciélago es mío, el murciélago soy yo (“Y yo me río”). El “sí, pero...” de Robert adquiere aquí una inflexión particular: sobre el fondo cotidiano del recuerdo, de aquello que en la infancia constituía el ambiente, el paisaje, un estado de cosas duradero,

6. Roberto Echavarrén observa también la particular construcción de la temporalidad en los poemas de Marosa, y la relaciona con la elaboración de personajes-acontecimientos: “Los protagonistas no son personajes, sino más bien acontecimientos (un viento, una helada) que toman la figura transitoria de caracteres. Se combinan y se diferencian bajo el efecto conminatorio de un “recuerdo” que resulta una invención: las composiciones de di Giorgio suelen arrancar de una pretendida evocación del pasado para convertirse en una anticipación del futuro: la inminencia de una revelación o un desenlace que no llega” (2014).

7. Sobre la escritura de Marosa como cuerpo en crecimiento y proceso permanente véase el interesante artículo de Irina Garbatzky “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio” (2008).

se imprime el acontecimiento, una señal que se enciende y se extingue de inmediato. Es la imagen misma del futuro proyectada en la tela del pasado. Sí la infancia, sí la familia, sí la escuela, sí las quintas, sí las flores, pero... la noche, el murciélago, la risa.

No es casual que Marosa recurra al “pero” insistentemente en sus poemas, muchas veces seguido de una coma, en un uso anómalo, casi agramatical del signo de puntuación, que enfatiza la adversatividad, como si lo que sigue a él irrumpiera para modificar fatalmente el estado de cosas: “...Pero, todo se desmoronaba, enseguida” (238); “Pero, a la noche siguiente...” (536); “Pero, yo les retiré todo interés” (560); “Pero, lejos del cielo, pasan pájaros en auge, enormes, y como un puntito: buitres, halcones y caranchos” (570). Si el “sí, pero” que Robert atribuye al pensamiento literario kafkiano funcionaba como un disruptor de la relación metafórica, del símbolo cristalizado –Barthes, siguiendo a Robert, utiliza el ejemplo de la expresión “perro judío”–,⁸ el “pero,” marosiano parece disparar contra la idealización del recuerdo infantil, contra su fijación en estampa. Lo que sigue después de la coma interfiere en el discurrir descriptivo de la escena con la herida de la acción; levanta, siguiendo un argumento benjaminiano, una “pesada garra” contra una idea de verdad que los textos –los kafkianos y los marosianos– fingen vehiculizar (Benjamin 1969 207). Lo que en Kafka es emulación, simulacro de alegoría, de parábola religiosa, en Marosa lo es del paisaje idílico de infancia, de cuento de hadas.

En ambos casos los animales cumplen un rol decisivo, al introducir un elemento que es esencial para esa ruptura o traición al signo: la acción incontrolable, el movimiento caótico, impredecible, que convierte un sistema de representación controlado en un campo de emergencia de lo extraño, lo siniestro, lo terrorífico.⁹ Si los animales kafkianos son la ocasión



8. “Por ejemplo, recuerda Marthe Robert, se dice corrientemente: *como un perro, una vida de perro, perro judío*; basta con hacer del término metafórico el objeto pleno del relato, remitiendo la subjetividad al dominio alusivo, para que el hombre insultado sea verdaderamente un perro: el hombre tratado como un perro *es* un perro. La técnica de Kafka implica pues, en primer lugar, un acuerdo con el mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo” (Barthes 2003 191).

9. En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Gilbert Durand explica la primitiva presencia de los símbolos teriomorfos en la realidad humana a partir del esquema de lo animado, asociando la experiencia de lo animal a la inquietud primigenia generada por la observación de un movimiento rápido e indisciplinado. Para Durand “el esquema de animación acelerada que es la agitación hormigueante, pululante o caótica, parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio” (68). Así el imaginario animal aparece ligado a una agresividad y a una experiencia terrorífica reveladora del paso irrevocable del tiempo, ante la muerte devoradora (83).

para la exposición de un umbral humano-animal que, con su inestabilidad, hace avanzar los relatos,¹⁰ los de Marosa ponen al poema en movimiento, le imprimen acción, juego, desvío.

Di a luz un mirlo. Negro. Que voló a las aceitunas, pero, no comió de esa fruta. Pasaban gentes y gritaban: “¡Mira! ¡Un mirlo!”

Yo estaba al pie del árbol, maternal y rígida.

De lo alto caían piedras ovales como almendras y rubíes; algunos querían juntarlas; no podían; ellas quedaban brillando inalcanzables en la hierba.

El mirlo dio un silbo triste como de alguien que no tiene explicación. Y en las lagunas chicas y próximas, subían los junquillos amarillos, las calas óseas. (562)

Los animales que nacen en los poemas no tienen explicación; inventan un destino impensado, mueven al poema en una dirección que el mismo texto desconoce, como si arrastraran la escritura con su propio movimiento anárquico. Producen, así, una vacilación del mundo ante los ojos, ya sea mediante una disrupción que suspende la convención causal e instituye un nuevo orden, ya mediante la construcción de parábolas vacías. Esa vacilación es efecto, además, de un procedimiento que tal vez sea el que rige a todos los demás: la animalización de la mirada, un juego de intuición e imaginación que es, al mismo tiempo, una vía de conocimiento del otro. Inquietante e inaccesible, en la mirada animal se cifra lo que más importa a la escritura literaria: aquello del animal que vive en nosotros y, sin embargo, se nos escapa; en palabras de Rainer María Rilke: lo “*no vigilado, que uno respira y sabe infinitamente y no desea*”, ese “*espacio puro*” en el que “*las flores se abren sin cesar*” de la “*Octava elegía de Duino*”, cuando el poeta describe la apertura del animal a una realidad otra del mundo y de las cosas.

Aún a aquellos filósofos que, como Martin Heidegger, denunciaron la falacia de la metafísica de la subjetividad, la idea rilkeana de la mirada animal como posibilidad de acceso a una realidad nueva resultaba inconcebible; de hecho, Heidegger invirtió la fórmula rilkeana para afirmar que es el hombre el que se caracteriza por tener acceso al ser verdadero de las cosas, por ser capaz de desvelarlas, y esa perspectiva antropocéntrica gravitó notablemente a lo largo del siglo XX en el pensamiento hegemónico acerca del animal. Con todo, Rilke tuvo su descendencia. Los poetas y narradores que podríamos encuadrar en la tradición poshumanista –los creadores de la rama biopoética de la literatura–¹¹ se han encargado de seguir su huella,

10. Véanse Yelin 2011, 2015.

11. Para una primera aproximación a la noción de biopoética, véase Yelin 2016.

buscando en los animales las claves de acceso a una realidad diversa, no lingüística, no metafísica. Dice Rilke al inicio de la octava elegía: “Con todos sus ojos ve la criatura / lo abierto. Solo nuestros ojos están / como invertidos y rodeándola a ella por completo / cual trampas en torno a su libre salida. Lo que hay afuera lo sabemos solo por el semblante/ del animal [...]” (2002 155).

¿Es esa mirada animal análoga a la de la infancia? En la poesía de Marosa, niña y animal establecen una continuidad que no es otra que la de la mirada atenta y callada de quien está en el mundo y no simplemente ante él. La extrañeza de la mirada marosiana podría ser entendida, así, como la búsqueda de un modo ambiguo de contar que recree la vivencia paradójica –semejante a la del soñador– de ver y participar en un mundo alucinado. “Me siento entre ellos. Y de mi sien, también, parte un haz dorado. La habilidad de una niña nos recortó así” (289). Como haces dorados que iluminan zonas del pasado, la infancia y la animalidad hacen del mundo un lugar en el que todo fluye sin detenerse, en el que “Todo va, todo retorna” y “la rueda de la existencia gira eternamente”; un mundo en el que “todo muere, todo florece de nuevo” porque “el ciclo de la existencia prosigue eternamente” (Nietzsche 2010: 194).

Ser un niño o un animal es una forma de habitar ese mundo, y la poesía es la labor que hace posible la transmutación, cuidando y acrecentando sus efectos. Por eso la poeta trabaja para que todo se multiplique, se recree, se fecunde, se embarace, para que todo nazca y muera de modo incesante. Ese parece ser el valor primordial de la sexualidad en los textos, no solo en aquellos explícitamente eróticos: que nada quede quieto, que cada ser y cada objeto –como sucede con el huevo, figura recurrente en los poemas–, esté preñado de una vida impredecible, ambigua, feroz, cotidiana y a la vez fantásticamente nueva.¹² Si la poesía de Marosa es autobiográfica, lo es en el sentido de recuperar en la escritura una vida que no fue vivida, que no se puede recuperar como vivencia, recuerdo o anécdota, que no puede siquiera ser observada. Lo que se revive es, paradójicamente, lo invivible de la vida, aquello que solo puede ser rozado por la mano de la poesía. El pasado se presenta así, en palabras de Marosa, bajo la forma de una “anónima humareda”; la cronista-niña, la cronista-animal, acepta la no-identidad de ese mundo perdido y, sin embargo, lo recrea.

12. “La gallina era una presencia continua. Yo la veía en las distintas instancias. En un día de tormenta (eso está en *La falena*), se ven transparentes los huevos, y el ave se altera. El huevo es otra cosa extraordinaria, empieza otro mundo ahí. Pasaba ese animal, se iba, y quedaba un huevo blanco, como de mármol. O aparecía con los pollos. Es milagroso eso: se posaban sobre los huevos y a los pocos días venían con un montón de pollos. Es doméstico, y a la vez fantástico” (di Giorgio 2010 75).

Para nosotros todo sucede en esta anónima humareda.
La sonata del mundo está muy lejos.
Este es el jardín. Y esa la cocina. Al dios de la cocina, negro, pero invisible,
ofrendamos los suculentos tomates cada día; él, aunque no tiene boca,
deja vacío el plato.
Y están las menudas cosas de siempre.
Yo trazaré la crónica profunda e infinita,
Siempre igual y siempre diferente. (565)

JULIETA YELIN estudió Letras en la Universidad Nacional de Rosario, donde obtuvo un Doctorado en Humanidades con mención en Literatura en 2008. Cursó también estudios de posgrado en la Universidad de Barcelona entre 2003 y 2005. Desde 2012 se desempeña como investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET), con un proyecto sobre los diálogos recientes entre literatura, crítica y pensamiento de la animalidad en el ámbito latinoamericano. Es colaboradora permanente de la revista *Badebec* y directora del *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2015) y *Kafka en las dos orillas. Antología de la recepción crítica española e hispanoamericana* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), en colaboración con Elisa Martínez Salazar.



- BARTHES, Roland, “El secreto de Kafka”, *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- BENJAMIN, Walter, “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967.
- DELEUZE, Gilles, “La literatura y la vida”, *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____ “La inmanencia: una vida...”, Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (compiladores) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2007.
- DI GIORGIO, Marosa, *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____ *No develarás el misterio. Entrevistas*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- DURAND, Gilbert, “Los rostros del tiempo”, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1982.
- ECHAVARREN, Roberto, “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”, *Revista Iberoamericana* 58, n.º 160-161 (1992), 1003-1015.
- _____ “Devenir intenso: Marosa di Giorgio”, *Agulha. Revista de cultura*, 2014. <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.ar/2014/11/devenir-intenso-marosa-di-giorgio.html>.

- FOUCAULT, Michel, "La vida: la experiencia y la ciencia". Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (compiladores), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007, 42-58.
- GARBATZKY, Irina, "Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio", *Orbis Tertius* 14, 2008. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv13n14a03/3693>.
- GIORGI, Gabriel (2014), "La lección animal: pedagogías queer". *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- KAFKA, Franz, "Un informe para una academia". *Relatos completos*. Madrid: Losada, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Madrid: EDAF, 2010.
- RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino*. Madrid: Visor, 2002.
- ROBERT, Marthe, *Kafka*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- YELIN, Julieta, "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro'". *Anclajes*, nro. 15, La Pampa, 2011, pp. 81-93.
- _____ "Hablar el animal. Las performances kafkianas". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, nro. 23, Rosario, 2015, pp. 524-535.
- _____ "Biopolíticas de la interpretación". *Estação Literária* 17. Monográfico "Critical Animal Studies". Universidade Estadual de Londrina, 2016, pp. 28-39.



La lebre

