Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

11 | 2014

De niños e infancias

Lugares de infancia en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio

Hebert Benítez Pezzolano

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/1773>

DOI: 10.4000/lirico.1773

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Hebert Benítez Pezzolano, « Lugares de infancia en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 11 | 2014, Puesto en línea el 01 diciembre 2014, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/1773> ; DOI : 10.4000/lirico.1773

Este documento fue generado automáticamente el 19 abril 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Lugares de infancia en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio

Hebert Benítez Pezzolano

Autonomía de mundo

- 1 Enfrentarse al conjunto de la creación de Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004) significa, ante todo, experimentar la fundación de un mundo de postulación autónoma, es decir, la procreación de un tiempo-espacio de existencia que alcanza el efecto de una obra crecida por el intenso juego de las refundaciones : se trata de una saga que advierte sobre los giros de su infinitud. El movimiento de su escritura, particularmente concentrado en la sucesión de poemarios que desde 1953 hasta el 2000 fueron publicados mayormente en forma unitaria pero a la vez conformando las ediciones sucesivas de *Los papeles salvajes*, posee una dirección autotélica que responde a un propósito originario : el autodespliegue de ese mundo es la finalidad constante de su energía, el objeto permanente de un ojo creador que no admite la eventualidad de un afuera ni de una temporalidad transformadora.
- 2 La obra de Marosa no sólo desafía toda proscripción de la autonomía literaria, sino que de hecho la consagra y, más aún, la sacraliza : su mundo poético no se propone como el producto de una operación literaria, sino, en consonancia con las potentes concepciones de una zona radical del Romanticismo, como un destino ineluctable. Lo que para Josefina Ludmer constituye un momento histórico en proceso de desaparición, para poetisas como Marosa di Giorgio es una condición de la creación de mundo. En efecto, Ludmer afirma que antes “autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y cambiarse a sí misma”. Si bien no trataré aquí mis discrepancias con el concepto de ‘literaturas postautónomas’ propuesto por la ensayista argentina, no quiero dejar de señalar que la noción de autonomía que critica es cerradamente kantiana y, por ende, gobernada por una lógica del desinterés y de la finalidad sin fin. Su crítica a esa versión del autonomismo literario (que en otro plano termina articulada con la crítica al concepto de campo de

Bourdieu), en lugar de imprimirle distancia a la deslizable ecuación de la autonomía *l'art pour l'art*, termina por subrayarla, quizás involuntariamente, lo que le impide considerar una serie de investigaciones como las llevadas a cabo en los años treinta y cuarenta por Jan Mukarovsky, para quien la autonomía de la obra literaria se produce con relación a un entramado histórico de normas y valores generado por el dinamismo social¹. De compartir los planteos de Ludmer, *Los papeles salvajes* quedarían integrados a poéticas del pasado, y, en gran medida, a cierta improductividad del valor y de la incidencia social. Si bien el tema es muy complejo como para despacharlo en estos breves términos, he querido traerlo a colación para señalar que la reconfiguración poética del mundo de infancia emprendido por Marosa di Giorgio posee un sentido crítico sobre las limitaciones de la vida temporal y las estructuras poético-narrativas que socialmente las reifican.

Lugar de infancia

- 3 El mundo que se da en sus textos, por más que lo sea, *no se presenta* como el resultado de una escritura, pues, de alguna manera los mismos elaboran un doble plano de intensidad según el cual aquel siempre *sería* anterior a ésta. Este es un aspecto fundamental de la *apología mítica* que entraña la obra de Marosa di Giorgio: habría una realidad trascendente y originaria, portadora de su propia legalidad, que surgiría en la infancia pero que la excedería, que la señalaría con el mayor énfasis -un énfasis decisivo- pero que al mismo tiempo la superaría en el propio acto de afirmarla².
- 4 El lugar marosiano no es en sí mismo la infancia. Se trata más bien de un *topos* fundado en ella pero que nunca proyecta al tiempo infantil como eslabón de una sucesión lineal y evolutiva capaz de conducir a su negación, es decir al mundo adulto desde el cual se la evoca. Por eso, más que una evocación, la infancia de Marosa di Giorgio es una *convocación*. Leonardo Garet ha subrayado que así como su obra “no se queda en la dimensión del sueño”, tampoco “se plantea la empecinada reconstrucción de un paisaje de infancia quedándose en la pura nostalgia” (Garet, 2006 : 164). En tanto, Alejandro Paternain, si bien en términos que se inclinan antes sobre la persona que sobre el discurso poético, supo intuir este complejo rasgo de una infancia post-infantil : “No es el mundo de un espíritu ingenuo, y por ingenuo incompleto. Mundo total es éste, donde los ojos del niño coexisten con los del ser que ya ha soportado la carga de la vida, la fiereza del amor, la ubicuidad de la muerte invulnerable.” (Paternain, 1973 : 66)
- 5 Sin embargo, reconocemos a lo largo de su obra poética a un sujeto evocador que se hunde en un tiempo pendulante entre la niñez y una primordialidad que la contiene y la sobrepasa, en tanto se entrega a las estrechas alternancias y hasta fusiones de “todos” los tiempos. El resultado mundano de sus textos no ocurre en la medida de un tiempo subsumido en el orden de la sucesión. Precisamente, para Ricardo Pallares, “la temporalidad [de su poesía] tiene siempre algo relativo al pasado, cuando no lo es decididamente, pero carece de sucesividad, de congruencia lógico-cronológica, de articulación” en ese sentido (Pallares, 1992 : 44). Temporalidad de la infancia y temporalidad adulta no se tocan, conservando así el círculo de sus esferas discretas. Se confunden, no obstante, en el seno de las alternancias confluyentes que configuran los abigarrados conjuntos de secuencias. En tal medida es que emerge la idea de “inenarrable”, palabra que aparece en varios de sus poemas y que la autora emplea en entrevistas. Ese carácter “inenarrable” es consecuencia de la inefabilidad de la experiencia del retorno con respecto a los requerimientos y convenciones de un relato.

Esto representa una disociación fundamental : la casa y el campo de infancia revisitados generan una vivencia que no puede traducirse en narraciones plenas. Dentro de la fractura general de lenguaje y experiencia, Marosa di Giorgio subraya la resistencia a la proyección de esas vivencias en estructuras pautadas por modelos narrativos que violentan la radical difracción de la sucesividad de los tiempos. Dicho de otro modo, la “inenarrabilidad” no es producto de una imposibilidad técnica, de un defecto contingente vinculado a incompetencias frente a ciertos códigos, sino al dramatismo ontológico que emerge de una poética de lo sublime montada en el mundo de infancia.

- 6 Es importante, a su vez, no caer en el error de que la conjugación en pretérito termina por definir un principio separador de las temporalidades. Si bien la misma es ostensiva de un lugar temporal para el enunciador poético, el acto “presentificador” excede a esta superficie y no se resiente por ello. Entre otras cosas, porque la “dualidad” léxica provocada por un discurso en el que sobresalen marcas infantiles fisura la consistencia de un presunto tiempo discursivo adulto. Probablemente ello contribuya a demostrar cuán insuficiente se vuelve, a los efectos de estudiar textos con estructura compleja como los de Marosa di Giorgio, una teoría de la enunciación mayormente amparada en los ostensivos temporales.
- 7 Hay un fenómeno fundamental y fundacional de la enunciación de los textos de Marosa di Giorgio. En ellos, el sujeto enunciator suele ser un sujeto interferido en el que, aunque se pueda admitir la distancia temporal con respecto a una edad que ya se ha ido, nunca produce una plenitud disyuntiva que acabe por afirmar su estado adulto, distinto y distante, su radical alteridad con respecto a los tiempos primordiales.
- 8 La complejidad del mundo poético de Marosa di Giorgio se pone de manifiesto cuando, de pronto, encontramos textos en los cuales la “posición” infantil es inmediatamente relativizada por procesos de pensamiento, experiencias de la sensibilidad, de la imaginación y del léxico, difícilmente atribuibles a un ser de la niñez, o incluso de la adolescencia. Conviene subrayar que esto ocurre a la inversa, por lo que correspondería asumir la imposibilidad del binarismo en un sentido de reducción a términos simples.
- 9 Es muy cierto que la forma de una enunciación evocatoria suele erguirse sobre la superficie de muchos textos de Marosa di Giorgio. Sin embargo, limitar el *conjunto* de su creación a la recordación *adulta* de un pasado remoto y perdido termina por convertirse en un acto reduccionista que no resiste la mínima justificación a la hora del análisis. Si bien en los poemarios de la década del cincuenta muchos de los textos son en rigor cuentos líricos, la orientación al recuerdo posee aún cierta prioridad (y en verdad la evocación nunca termina de retirarse de *Los papeles salvajes*), ocurre mediante significantes que se orientan al desplazamiento *témporo-existencial* del sujeto poético construido como sujeto deseante. En Marosa di Giorgio el deseo de retorno se convierte en el primer movimiento de la energía orientada a la actualización o presentificación, y es por esa presentificación constante y a la vez amenazada que procura consumir el volumen de su mundo como mito, es decir, impidiendo la desenvoltura de una sucesividad que borre al tiempo primordial.
- 10 Ese darse del tiempo de *ayer* como efectivo tiempo de *ahora* cobra una dimensión que se desenvuelve, por ejemplo, en los poemas de *Historial de las violetas* (1965). Pero la potencia no radica en la sustitución de un tiempo por el otro, sino en esa extraña convivencia que va de una a otra composición, y, de forma aún más trabada, habita el interior de un mismo texto poético. Por ejemplo, poemas como el número 4 de *Historial...* ofrecen un sentido de acontecimiento presente, de vivencia que, en su movimiento enunciativo

principal, se conforma como un punto de actualidad, de fuga al pretérito y de recuperación simultáneos :

Es la noche de las azucenas de diciembre. A eso de las diez, las flores se mecen un poco. Pasan las mariposas nocturnas con piedrecitas brillantes en el ala y hacen besarse a las flores, enmaridarse. Y aquello ocurre con solo quererlo. Basta que se lo desee para que ya sea. Acaso solo abandonar las manos y las trenzas. Y así me abro a otro paisaje y a otros seres. Dios está allí en el centro con su batón negro, sus grandes alas ; y los antiguos parientes, los abuelos. Todos devoran la enorme paz como una cena. Yo ocupo un pequeño lugar y participo también en el quieto regocijo.

Pero, una vez mamá llegó de pronto, me tocó los hombros y fueron tales mi miedo, mi vergüenza, que no me atrevía a levantarme, a resucitar. (*Historial de las violetas* [1965] LPS I, 2000 : 94)

- 11 No obstante, y teniendo en cuenta los componentes de narratividad, parecería adecuado emplear aquí el concepto de relato simultáneo, según el cual los hechos representados son simultáneos con los del tiempo del enunciador y no anteriores a él (Filinich, 2004 : 54). Pero este enfoque pierde plausibilidad cuando de pronto asoma la ambigua mención de “los antiguos parientes”, cuya antigüedad se deja leer con una significación doble : “antiguos” por la vejez intrínseca de los abuelos, pero también “antiguos” con relación a la fisura temporal que entabla ese tiempo sospechosamente presente del enunciador. En el párrafo siguiente, la aparición materna ya ocurre bajo la conjugación del pretérito, como si la presión evocadora desplazara a la factualidad presente, y los hechos denunciaran entonces su existencia confinada en el pasado.
- 12 Ahora bien, pienso que la balanza temporal no se resuelve ni en el acusado peso mayor de uno de sus platos ni en el equilibrio inmóvil que los sitúa en paridad, sino en un movimiento basculante y continuo que inclina ambos platos de la balanza tanto en un sentido como en el otro, resguardando una contigüidad dinámica irreductible. Para decirlo sintéticamente, es la línea metonímica de “Es la noche de las azucenas de diciembre (...)” con “una vez mamá llegó de pronto” (subrayados míos) la que arroja un efecto de ambigüedad, de indecisión y de apertura a la vez. En otras palabras, una doble voz temporal surgida de un mismo sujeto instala un plano temporal único del discurso. Se trata de la destrucción de un borde por parte de una poética del exceso, de una acción “irresponsable” por parte de esta “mímesis inhumana”, como acertadamente afirma Roberto Echavarren en un trabajo de necesaria referencia (1992 : 1110). Semejante desborde remite al desprendimiento de los límites terrenales como producto del deseo de infancia, como aventura desmedida capaz de articular el pasaje de lo sublime a lo siniestro. En tal sentido sostiene Echavarren :

Una de las aventuras eufóricas, en Marosa, es la del vuelo. Es una posibilidad olvidada que resurge. La posibilidad de vuelo es una convicción infantil descartada por el adulto. Por lo tanto, y como afirma Freud, el devenir niño y la experiencia de lo siniestro se implican. Lo siniestro, según Freud, sería el resurgimiento de una creencia infantil. Lo que antaño resultó familiar, y que de algún modo sigue siéndolo, el adulto lo experimenta como no familiar (Echavarren, 1992 : 1109).

- 13 Ello se le hace patente a Echavarren con referencia al pasaje de un poema de *La liebre de marzo* (1981) :

Olvidé el primer vuelo. Lo recordaba apenas, y volvía a olvidarlo. Después, con la frecuencia, me vino cierta alarma. En el momento preciso, cuando todos duermen, salgo al cielo... Aunque no hay nadie, saludo, me río, hablo. Y también tengo zozobra, vergüenza, porque ¿qué es esto ? ¿qué me sucede ? (*La liebre de marzo* [1981] LPS II , 2000 : 37)

- 14 La “zozobra” y la “vergüenza” hacen irrumpir la inestabilidad del tiempo existencial adulto al mismo tiempo que definen el lugar de lo siniestro. No habrá, en *Los papeles salvajes*, infancia capaz de huir de ese lugar, por más que la enunciación se instale en el nomadismo. Más aún, es desde ese nomadismo que se escribe la tensión dramática de una vigilia de dos tiempos separados : el de la hora en que los demás duermen y el del retorno al vuelo de un tiempo perdido, un tiempo que ya no corresponde ser vivido. Es en el interior de la conciencia de esas diferencias que surgen las dos preguntas sin respuestas.

La implosión polifónica

- 15 En otros lugares he desarrollado con detalle la problemática de esta coexistencia de voces y su identificación polifónica (Benítez Pezzolano, 2005, 2009, 2012). A partir de los planteos capitales de Mijail Bajtin, he debido crear un concepto al que denominé ‘polifonía intrasubjetiva’, ya a cierta distancia del pensador ruso, quien, por lo demás, como señala Lachmann, muy poca atención brindó al discurso lírico en la medida en que lo identificaba con el monologismo (Lachmann, 1997 : 186). Por otra parte, me resultaron significativos los aportes que efectuara Oswal Ducrot en los años ochenta acerca de la polifonía de la enunciación en el discurso ; no obstante una serie de límites me obligaron a ir más allá de las conclusiones del lingüista francés, las cuales no trato aquí pero que también desarrollé en un trabajo ya referido (Benítez Pezzolano, 2012 : 32-38).
- 16 Resumidamente, he entendido por *polifonía intrasubjetiva* a la coexistencia de varias voces correspondientes a distintos tiempos de experiencia contenidos en enunciados que describen a un mismo sujeto de la enunciación, voces que se manifiestan metonímicamente y mediante grados de interpenetración diversa a través de la dimensión o instancia enunciativa única, es decir una policronía cuya implosión se resuelve formalmente a cargo de una misma subjetividad.
- 17 Para nuestro caso, los planteos de Bajtin, sobre los que me detendré brevemente, resultan insuficientes desde el momento en que proponen una pluralidad de voces sociales, de alteridades que coexisten, se resignifican, luchan y, por ende, transforman sus potencialidades en el seno de una enunciación que, así entendida, revela la “sociologidad” fundamental que configura al lenguaje. De hecho, éste es un nivel conceptual de particular interés ya que consigue describir una pluralidad de voces dentro de un espacio común en el que unas relativizan a otras. Sin embargo, el interés de Bajtín no consiste en internarse en la pluralidad de tiempos diversos encarnados por esas voces del modo en que podemos reconocerlo en Marosa di Giorgio, pues en su poesía las mismas se presentan volcadas desde una misma “fuente” y sobre un mismo eje de enunciación. Al contrario que en la poeta uruguaya, en Bajtín (y en Dostoievski según Bajtín) cada una de esas voces conserva su independencia en un espacio de posiciones dialógicas encontradas :

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención

artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo (Cursivas en el original.) (Bajtín, 2005 : 15).

- 18 El fundamento bajtiniano es precisamente la inconfundibilidad y la autonomía de las voces “con sus mundos correspondientes” a sujetos separados. Su concepto de polifonía es de obligada referencia, por más que su formulación responda al contexto específico de Dostoievski como fundador de un nuevo género, la novela polifónica, opuesta a un monologismo que “sobrevive sin el otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad”, ya que “el monólogo pretende ser *la última palabra*” (Cursivas en el original) (Bajtín, 2011 : 330). El Bajtín de este concepto no parece ser exactamente el que interroga al habla interior, aquel que de alguna manera desmonta un acto de monología íntima para develar su dialogismo constitutivo, es decir aquel que revela el estar habitado del yo por el otro en el momento mismo de plenitud de ese yo, cuando este último parece negar toda otra cosa que no sea la esfera enunciativa de sí mismo. El problema es que el autor de *La poética de Dostoievski* limita las voces emergentes del habla interior a un fenómeno de contradicción social en términos de clase, es decir en cuanto a posiciones ideológicas que mantienen sus esferas definidas por más que vacilen en el seno de las relaciones recíprocas que tensionan el discurso interior (Bajtín, 1993 : 253). Otro tipo de complejidades, como la alternancia y con-fusión de voces que no presentan identidades refractarias de esas posiciones dentro de una misma “interioridad”, como ser el empuje policrónico de esas voces en *Los papeles salvajes*, no formaron parte de las investigaciones bajtinianas.
- 19 En efecto, los textos de Marosa di Giorgio impugnan tanto la homogenización de una voz como el reparto de la alteridad en esferas autónomas de contornos discernibles. Es por eso que la voz adulta que “evoca” la infancia no termina de ejercer su opresión enunciativa pero tampoco de retirarse, ya que resulta tan interferida como presente ; si bien la palabra adulta se encuentra habitada *a priori* por la otra, o, en cierto modo, deconstruida por una pulsión discursiva infantil en el propio acto de enunciar la coherencia de su presunta plenitud, emerge de continuo : sintaxis gramatical del enunciado y de la narración, piezas léxicas, pausaciones impertinentes para una competencia adulta o infantil son puestas en evidencia en otras partes de sus textos, repertorios toponímicos, giros de la coloquialidad adultos o infantiles, vienen a denunciar una complejidad “salvaje” que subvierte las jerarquías y los órdenes del discurso. No hay una estabilidad ni una frontera segura : *Los papeles salvajes* son, en definitiva, la liquidación de ese territorio. Otro tiempo-lugar en el que vivir, que no es *ni* el uno *ni* el otro tiempo de existencia, sino una dimensión compleja que los comprende y los refunda mediante la energía que consagra al mito individual y familiar, es decir el de la colectividad mínima. La gran colectividad está ausente : la palabra del mundo poético de Di Giorgio es mítica, pero sin una colectividad que asegure la representación y la paráfrasis, es opaca e idiolectal : no admite el canje ni la disolución entre los otros del mundo. Toda la demiurgia designa a la autonomía de una subjetividad de la que surge un *puzzle* temporal sin medida y sin geometrización posible.
- 20 Para Alain Badiou, siendo indiscernible de lo sensible, el poema es “un pensamiento impensable”, “un pensamiento que no se puede separar como pensamiento” (2009 : 64), un pensamiento que efectúa la infinitud de la lengua, y que entonces tiene “el poder de fijar eternamente la desaparición de lo que se presenta” (70). En esa dirección cabe arriesgar la idea de que si en una poesía como la de Marosa di Giorgio la discrecionalidad de *la voz*, de *una voz*, aquella que permitiría el asidero de una dimensión para ser pensada

como tal, ha sido sabotada de antemano por su propia implosión, por la infinitud del asalto conjunto con otra voz que *debía* perderse pero que aparece, y de ese estallido resulta una pluralidad nacida en lo doble, en lo triple o aún en más (capas de infancia, capas adultas, de la adolescencia) sólo queda un descontrol del logos y una profundidad innombrable de esa potencia : el pensamiento que no se puede pensar. *Los papeles salvajes* son, así, un lugar privilegiado de ese poder poético que se ejerce sobre la infinitud de lengua pero que no se puede nombrar porque no hay pensamiento que lo abarque.

- 21 Transcribo, a los efectos de derivar una consideración final sobre la circularidad de emergencia y declinación del discurso de infancia, un poema de *Mesa de esmeralda* (1985) :

Me encontré una cometa tendida en el suelo. Pareció hecha con papeles lunares.
Tenía piedras brillantes. Y dientes.

Se reía, hablaba. Vi sus teclas y botones luminosos.

Quise huir de ese comentario de trasmundo. Y bridas, hilos, me perseguían. Hasta que pude librarme. No obstante, una lagartija o flecha iba delante de mí.

Cerré la puerta con furia, me dormí llorando. Soñé. “Vete al Cielo, al Demonio” “¿De dónde viniste ?”.

En el alba volví cautelosamente, al sitio ya solitario. Las plantas de té abrían camelias rosadas y quietas. Y parecía que nada hubiera pasado. (*Mesa de esmeralda* [1985] LPS II, 2000 : 127)

- 22 El poema posee la indudable forma de una evocación, pero, entre otros componentes, ni el tratamiento del objeto infantil (una cometa) mediante la mágica atribución de vida propia (que emprende una “persecución”) ni la palabra que anuncia las posibilidades de la prosopopeya son presentados únicamente como aquello que la niña vio. El texto no presenta una mera cita de “aquel” léxico de la infancia -un lenguaje domesticado por la distancia *escrita* del tiempo adulto-, sino una persistencia válida de ese léxico en el “ahora” del enunciador. Por cierto, estas marcas coexisten inquietantemente con el devenir de otras. Expresiones como “Quise huír de ese comentario de trasmundo”, o “En el alba volví cautelosamente al sitio ya solitario”, pero también conectores como “No obstante” representan, para el lector, un alejamiento de las marcas primeras : son la señal del repliegue de la voz niña, de su *casi* enmudecimiento. Del mismo modo, el repertorio preciosista del comienzo, con toda su energía metagógica y el temor de la niña que se libra de los hilos y las bridas pero no de los sueños pesadillescos, procede a situar la ominosa insuficiencia de la voz adulta, la cual no termina de apagarse ni de encenderse, ni de expulsar lo siniestro de la coexistencia que la constituye, ni de volver pensable a la potencia de lo que producen ambas voces mediante la reducción a una idea.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de Marosa di Giorgio

Obra poética

Poemas. Salto : Ed. de autor, 1953.

Visiones y poemas. Caracas : Lirica Hispana, 1954.

- Humo*. Santa Fe (Argentina) : Imprenta Dalton, 1955.
- Druida*. Caracas : Lírica Hispana, 1959.
- Historial de las violetas*. Montevideo : Aquí poesía, 1965.
- Magnolia*. Caracas : Lírica Hispana, 1965.
- La guerra de los huertos*. En *Los papeles salvajes* (1971).
- Está en llamas el jardín natal*. En *Los papeles salvajes* (1971).
- Gladiolos de luz de luna*. Caracas : Árbol de Fuego, 1974.
- Clavel y tenebrario*. Montevideo : Arca, 1979.
- La liebre de marzo*. Montevideo : Cal y Canto, 1981.
- Mesa de esmeralda*. Montevideo : Arca, 1985.
- La falena*. Montevideo : Arca, 1987.
- Membrillo de Lusana*. En *Los papeles salvajes* (1991).
- Diamelas a Clementina Médici*. En *Los papeles salvajes* (2000).
- Ediciones de *Los papeles salvajes*
- Los papeles salvajes*. Montevideo : Arca, 1971.
- Los papeles salvajes*. Volumen I. Montevideo : Arca, 1989.
- Los papeles salvajes*. Volumen II. Montevideo : Arca, 1991.
- Los papeles salvajes*. Vols. I y II. Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2000. *Los papeles salvajes*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2008.
- Volúmenes de poesía no incluidos originalmente en *Los papeles salvajes Visiones y poemas*. Caracas : Lírica Hispana, 1954.
- Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici*. Salto : Intendencia Municipal de Salto, Colección de Escritores Salteños, Tomo XI, 2006. (Incluido en edición póstuma de *Los papeles salvajes*, 2008).
2. Bibliografía citada
- Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. 1998. Trad. G. Molina et al. Buenos Aires : Prometeo, 2009.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. 1979. Buenos Aires : Siglo XXI, 2011.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1979. México : Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bajtín, Mijail (V. N. Voloshinov, 1929). "La construcción de la enunciación". *Bajtín y Vigotski : la organización semiótica de la conciencia*. Adriana Silvestri y Guillermo Blanck. Barcelona : Anthropos, 1993. 245-276.
- Benítez Pezzolano, Hebert. "El realismo literario de Marosa di Giorgio". *Hermes Criollo* 9 (2005) : 98-104.
- Benítez Pezzolano, Hebert. "Poesía y mimesis en Marosa di Giorgio". *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea : fronteras de lo real, límites de lo fantástico*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, editores. Madrid-Frankfurt : Iberoamericana-Vervuert, 2009. 77-93.

Benítez Pezzolano, Hebert. *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo : Estuario, 2012.

Echavarrén, Roberto. “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”. *Revista Iberoamericana* 160-161 (1992) : 1103-1115.

Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires : Eudeba, 2004.

Garet, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo : Aldebarán, 2006.

Lachmann, Renate. “Prosa, lírica y dialogicidad (Mijail Bajtín)”. *Escritos. Revista de Ciencias del Lenguaje*. 15-16 (1997) : 185-216.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. 2007. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (consultado 20/03/2014).

Mukarovsky, Jan. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Jarmila Jandová y Emil Volek, editores. Bogotá : Plaza & Janés, 2000.

Paternain, Alejandro. “Marosa di Giorgio o la fantasía salvaje”. *Maldoror*, 9 (1973) : 65-67.

Pallares, Ricardo. *Tres mundos en la lírica uruguaya actual : Washington Benavides, Jorge Arbeleche, Marosa di Giorgio*. Montevideo : Banda Oriental, 1992.

NOTAS

1. En un trabajo de 1936, titulado “La denominación poética y la función estética del lenguaje”, Mukarovsky se refiere una vez más al problema de la autonomía literaria. La cita que transcribo oficia, de alguna manera, como respuesta a objeciones posibles : “¿Quiere decir esto que la obra poética esté privada de toda relación con la realidad ? Si la respuesta fuese afirmativa, el arte se reduciría a un juego cuyo único propósito sería el placer estético. Tal conclusión sería evidentemente incompleta. Por consiguiente, debemos continuar la investigación de la denominación poética para demostrar que el debilitamiento de la relación entre el signo y la realidad por él directamente referida no excluye la relación entre la obra y la realidad como un todo ; y, más aún, que resulta en beneficio de esta relación” (Mukarovsky, 2000 : 102).

2. En verdad, Marosa di Giorgio participa de una concepción de la poesía cuya raigambre espiritual es irreductible, al tiempo que se identifica con nociones kantianas de *lo sublime*. Lo sublime kantiano impregna a una gran zona de las ideologías románticas y sus descendencias, imponiéndose como amenaza de toda simbolización. En la huella de Longino, una auténtica poesía de lo sublime entraña la inadecuación con las categorías genéricas, lo que también explica el rechazo de la poeta uruguaya a instalar sus creaciones en el espacio de los géneros literarios. Su recurrencia en entrevistas a la afirmación de que lo que ella escribe es “Poesía”, sin más y con mayúsculas, define muy bien esa convicción acerca de un trascendente que señala lo ilimitado, pero en que lo divino o lo ideal no excluyen lo caótico, lo abisal o lo monstruoso.

RESÚMENES

El lugar de *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio no es en sí mismo la infancia. Se trata más bien de un *topos* fundado en ella pero que no proyecta al tiempo infantil como eslabón de una sucesión lineal y evolutiva capaz de conducir a su negación, es decir al mundo adulto desde el cual se la evoca. El decisivo espacio de infancia precede y excede a las dimensiones temáticas, para instalarse en la esfera de la enunciación, desde la cual se produce una tensa articulación polifónica de las implosiones temporales. Tomando como punto de partida las contribuciones y limitaciones bakhtinianas, he formulado un nuevo concepto, al que denomino 'polifonía intrasubjetiva', con el cual designo la emergencia de voces temporales diversas en el seno de la enunciación lírica de una misma subjetividad. En el mundo mítico idiolectal de Marosa di Giorgio, las voces de infancia no se estabilizan en un espacio de rememoración, sino que en consonancia con una poética de lo sublime, narran la *poiesis* de lo inenarrable.

Le lieu où se déploie *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio n'est pas l'enfance. Il s'agit plutôt d'un *topos* fondé sur l'enfance mais qui ne transforme pas le temps infantile en moment d'une séquence évolutive linéaire pouvant conduire à sa négation, autrement dit au monde adulte à partir duquel l'enfance est évoquée. L'espace décisif de l'enfance précède et dépasse les dimensions thématiques pour s'installer dans la sphère de l'énonciation à partir de laquelle une articulation polyphonique de l'implosion temporelle se produit. En prenant comme point de départ les apports et les limites de Bakhtine, j'ai formulé un nouveau concept, que je nomme 'polyphonie intrasubjective', par lequel je désigne l'émergence de diverses voix temporelles au sein de la même subjectivité. Dans le monde mythique idiolectal de Marosa di Giorgio, les voix des enfants ne sont pas stabilisées dans un espace de mémoire, elles sont compatibles avec une poétique du sublime, et disent la *poiesis* de l'indicible.

The theme of *Los papeles salvajes* by Marosa di Giorgio is not childhood itself. It is rather a *topos* based on it, but that does not think childhood as an element within an evolutive timeline. The decisive childhood space precedes and exceeds the thematic dimensions, to settle in the area of enunciation from which a tense polyphonic articulation of temporal implosion occurs. Considering Bakhtinian contributions and limitations as a starting point, I have formulated a new concept, which I call 'intrasubjective polyphony', with which I designate the emergence of different temporal voices within the same lyrical enunciation of subjectivity. In the mythical and idiolectal world of Marosa di Giorgio, the voices of children are not stabilized in a space of remembrance, but consistent with a poetics of the sublime, and narrate the *poiesis* of the unspeakable.

ÍNDICE

Palabras claves: infancia, Marosa di Giorgio, enunciación, tiempo, polifonía

Keywords: childhood, Marosa di Giorgio, enunciation, time, polyphony

Mots-clés: enfance, Marosa di Giorgio, énonciation, temps, polyphonie

AUTOR

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

Universidad de la República, Uruguay