

LECTURAS MORELLIANAS DE MAROSA DI GIORGIO

Morellian Readings of Marosa di Giorgio¹

Autora: Magdalena Cámpora²

Filiación: Universidad Católica Argentina / CONICET (Buenos Aires, Argentina)

Email: magdalacampora@ciudad.com.ar

RESUMEN

En el poema en prosa, los lazos de causalidad resultan con frecuencia de la repetición de una imagen, de una figura retórica o de una palabra. Estos procesos, que estudiaremos en *Magnolia* (1965) de Marosa di Giorgio, evitan la causalidad mimética y verosímil de “rollo chino” que Cortázar critica, para la misma época (1963) y a través de Morelli, en *Rayuela*.

Palabras clave: Poema en prosa, Causalidad narrativa, Marosa di Giorgio, Julio Cortázar, Morelliana

ABSTRACT

Causal threads in prose poems often result from the repetition of a word, an image, a rhetorical figure. These devices, that we shall analyze in Marosa di Giorgio's *Magnolia* (1965), give causal coherence to different segments of the narrative without using the “Chinese scroll” causality that Cortázar criticizes, through Morelli, in *Rayuela*.

Keywords: Prose Poem, Narrative Causality, Marosa di Giorgio, Julio Cortázar, Morelliana

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

El deseo de superar la causalidad lógica como articulador entre episodios narrativos aparece con frecuencia en la novela experimental del siglo XX. Ese deseo se manifiesta 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 Nausée*, en *Cosmos* de Gombrowicz, en las especulaciones de Morelli. De hecho en el capítulo 99 de *Rayuela*, se describe a Morelli 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. (445)

Más allá del “viejo” Morelli y de su mala memoria, 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” supone en efecto, según Cortázar, una progresión trabada donde las partes “se condicionan” entre sí y donde el desenlace explica retrospectivamente los hechos previos. Este esquema teleológico es pobre porque despierta en el “lector-hembra” 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”); evocación de secuencias causales estereotipadas que el texto niega o ratifica³. El lector recurre, en suma, a los automatismos de la vida diaria para seguir la trama, motivo por el cual los procesos se vuelven convencionales y poco estimulantes. Contra estos mecanismos, contra la forma supuestamente diáfana y sucesiva de su expresión y de su funcionamiento, se subleva Morelli.

No se trata aquí de discutir el complejo problema de la causalidad narrativa, sino de señalar, tanto en Cortázar como en sus contemporáneos⁴, la búsqueda de modelos discursivos que disuelven la causalidad teleológica sin anular la diégesis. Nuestra idea, en este sentido, es que el poema en prosa y su versión ampliada, la prosa poética, ofrecen al relato de ficción modelos de causalidad no previsible que eluden las *interacciones mecánicas* tan criticadas por Morelli. Desde esta problemática inicial buscamos leer una serie de poemas en prosa publicados en 1965 –es decir, dos años después de *Rayuela*– por la uruguaya Marosa di Giorgio: se trata de ver cómo los textos de la poeta responden, en la práctica misma de escritura, a la pregunta (teórica) hecha por el novelista a través de Morelli. Entendemos en efecto que en ese extraño conjunto de textos poéticos llamado *Magnolia*, la sucesión temporal y la contigüidad espacial generan relaciones de causa a efecto que se apartan de las formas convencionales de expresión de la causalidad. Más aún: la repetición de secuencias que unen detalles fuera de foco y seres híbridos con el miedo instaura un orden causal atípico que descoloca al lector y que explica, en parte, la llamada “singularidad” de la obra de di Giorgio. De esta dinámica, que traba la causalidad “rollo chino” y que motiva algunos de los “apólogos fantásticos”⁵ que componen *Los papeles salvajes*⁶, quisiéramos ocuparnos en este artículo.

EL CONTINUO DE LA IMAGEN

Los cuarenta poemas en prosa que componen *Magnolia*⁷ están marcados, en su gran mayoría, por una fuerte impronta narrativa. La posibilidad misma del relato –tal como lo observan los estudios clásicos de la narratología⁸– depende no sólo de la determinación de las coordenadas espacio-temporales, sino de la identificación de regularidades en la concatenación de los hechos. Dos constantes surgen con fuerza de una lectura continua del texto: la primera implica un juego con la sucesión temporal; la segunda, un juego con la

contigüidad espacial. Ambos dispositivos sugieren posibles lecturas causales y refuerzan la dimensión narrativa de estos poemas en prosa.

El primer esquema, que aparece en los textos 8, 10, 14, 15, 29, presenta una secuencia fija: se evoca un espacio conocido, del que se retienen sólo detalles que la narradora engrandece y multiplica. Tras esta operación (que proyecta y agiganta entidades pequeñas: una hierba, un fruto, una taza), surgen sistemáticamente figuras amenazantes, vagamente masculinas:

Quando 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. (Marosa di Giorgio 115)

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. (Marosa di Giorgio 127)

La ilación narrativa está basada en la deixis: vemos aquello que la voz-testigo ve, y lo que ve es la turbación de un espacio que se va fragmentando en pequeñas escenas, en detalles de cuadro flamenco, en “historias”. Después, casi ineluctablemente, surge la figura 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” (Marosa di Giorgio 115); “y aquí estoy aguardando que aquél baje los cerros y cruce los prados, de nuevo, por mí” (Marosa di Giorgio 117). Aunque en rigor de verdad son siempre dos momentos que se siguen, la regularidad con que se repite la serie convierte la sucesión temporal en relación causal: la amplificación y la metamorfosis del detalle preceden lo inquietante, luego provocan lo inquietante. (Se trata, desde una perspectiva retórica, de la aplicación del sofisma del *post hoc ergo propter hoc* – “después de esto, luego a causa de esto” – donde la sucesión vale como consecución.) Esta lectura causal, que no implica conectores ni causalidades explícitas, se desprende de un proceso que reaparece, constante, en el mundo de *Los papeles salvajes*: el detalle doméstico, ampliado por un ojo que todo lo acumula y multiplica, precede sistemáticamente la aparición de lo desconocido. O como se dice en otra parte del texto: “Las historias se agolparon de súbito, comenzó la visión” (Marosa di Giorgio 118).

Un segundo proceso, que se recorta con el primero, juega con los efectos de contigüidad. La irrupción de ciertos personajes en la casa provoca, por la sola fuerza de su presencia, efectos ligados con la enfermedad y la muerte. Así por ejemplo el murciélago “en el aire del techo” del texto 25 prefigura la aparición de fantasmas y la posterior 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, embebido cada uno en su desolación. (Marosa di Giorgio 124-125)

La dinámica se reproduce en los textos 2, 5, 16, 18, 21. En cada uno de estos ejemplos, la contigüidad espacial tiene valor de causa: el contacto de un ser ajeno con el espacio privado basta para modificar negativamente el orden establecido y teñirlo todo de muerte. De manera general, los seres externos a la familia, no ligados por la sangre, siempre conectan en *Magnolia* lo doméstico con la muerte. O bien porque ellos mismos están muertos, o porque se están muriendo, o porque hacen morir aquello que tocan. Tal es el caso del murciélago “venido de allá” en el poema en prosa 25, o de la narradora transformada en bestia ajena 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 (Marosa di Giorgio 117-119); o aquellos “animales de antes” que en la noche de Reyes resucitan, “vienen lejos, de allá, a traerme juguetes” (Marosa di Giorgio 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” (Marosa di Giorgio 122-123).

Podríamos, 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 seres intermedios unen el mundo de todos los días con 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 ése el efecto de su presencia, sucedida sólo para aniquilar el orden vigente y para imponer uno nuevo, que gobierna el espacio en *Los papeles salvajes* y que todo lector asiduo de Marosa dócilmente espera.

SUCESIÓN, CONTIGÜIDAD, MONTAJES

De esta manera, detalles fuera de foco y personajes mediadores crean un continuo, una ley física equivalente (por ejemplo) a la ley de la gravedad: con la amplificación del detalle y la intromisión de lo externo aparecen lo siniestro y lo inquietante. Estas regularidades perceptibles producen una expectativa en el lector, una búsqueda de coherencia narrativa que se manifiesta aun a pesar de ser 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 singularidad⁹. 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 –véase por ejemplo el 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 contexto¹⁰.

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 (223); “relato poético” que “oscila entre el cuento de hadas y la alucinación” para César Aira (173-174); “pequeños poemas en prosa que al encadenarse en una serie aleatoria sugieren una novela poética” según Roberto Echavarrén (1104)¹¹. Apólogo, cuento, novela: 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. 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-testigo¹²: “Mas todo es ficticio” (*Marosa di Giorgio* 114); “Soñamos cosas imposibles” (*Marosa di Giorgio* 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” (*Marosa di Giorgio* 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 cognitivismo¹³, existe en todo lector una predisposición natural a asignar, aun de manera provisoria, un orden causal 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, “correspondencias analógicas para compensar, e incluso llenar, el espacio dejado por la ausencia de lazos causales” (99).

En *Magnolia*, esas correspondencias se fundan en la contigüidad y en el decurso temporal: lo que viene antes provoca lo que sigue, y lo que está al lado causa lo que sucede en el entorno. Estos esquemas donde la sucesión se vuelve consecución y donde la contigüidad se vuelve causa, remiten a una operación de montaje propia de los sueños y también propia del cine, tal como lo demuestra la conocida experiencia de Kulechov, director en los años veinte de la escuela de cine de Moscú. La experiencia investiga los efectos de sentido que surgen del montaje. Kulechov elige un plano particularmente inexpresivo de la cara del actor Iván Mosjugin, 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 Mosjugin: 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 (Amiel 1-12). La experiencia muestra cómo la significación de los planos depende exclusivamente de lo que les sigue o de lo que precede, y hasta 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 configuran una continuidad de imágenes fácilmente convertible en explicación.

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 secuencias que se repiten y que, por esa misma repetición, producen un efecto de

concatenación causal. En definitiva, para el lector acostumbrado a Marosa, los detalles fuera de foco que preceden lo siniestro o los seres intermedios que contagian 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, expresado de forma teórica por los novelistas del siglo XX (y por Morelli), encuentra en el poema en prosa una realización práctica; *Los papeles salvajes*, donde “los vínculos son sutiles como la neblina” (Penco 31)¹⁴, son 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 observados por la crítica en la obra de di Giorgio¹⁵. Hay un proceso, hay un resultado, pero no hay eslabón manifiesto que une ambos momentos: la sensación de extrañeza sobrenatural que producen sus textos depende en algún punto de esta ecuación –de este “sofisma mágico”, diría Rimbaud (29). Lo que hace al *miglior fabbro* es el arte (en el sentido de factura) con que di Giorgio arma ese “continuo de la imagen¹⁶” que sugiere, por debajo de la visión discontinua, cadenas causales y órdenes subterráneos. Es éste 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 develarás el misterio*. Contesta di Giorgio: “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” (31).

Diremos, por último, que la práctica de causalidades que obvian el decurso y la mimesis le permite a di Giorgio construir la figura de un autor visionario que recibe imágenes venidas de otra parte. “Insisto que no soy escritora, sino alguien generador y víctima, a la vez, de las visiones, imágenes” (di Giorgio, *No develarás* 28); “*Los papeles salvajes* [...] bien pudo denominarse *Las visitaciones, El libro de las visitaciones*” (di Giorgio, *No develarás* 35); “Los poetas son videntes. Pero, a la vez, son ciegos. Desde Homero ha sido así”, (di Giorgio, *No develarás* 38). De esta manera se dibuja una genealogía de la Visión que también 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 escenario¹⁷”. Sin embargo 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 arman una coherencia causal. Al mismo tiempo, porque los goznes permanecen implícitos, porque la voz poética (en *Los Papeles*) y la figura pública (en las entrevistas) instalan con violencia el imaginario de la Visión, se desprende del texto la figura de un poeta vidente que recibe, casi a pesar suyo, el impacto y la intensidad de lo visto. Del uso de un procedimiento narrativo para la construcción de un mito de autor: también en esto, puede la autora de *Los papeles salvajes* pretender el título de *miglior fabbro*.

BIBLIOGRAFÍA

Cámpora, Magdalena. “LECTURAS MORELLIANAS DE MAROSA DI GIORGIO”. Revista Laboratorio N°8. Web.

- 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". *La Nueva Literatura Hispánica*. 2007, n° 11: 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.
- . "Entrevista a Marosa di Giorgio". *Último Reino*, ener-jun. 1988: 38.
- . *Los papeles salvajes*. Ed. de Daniel García Helder. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- . *No develarás el misterio*. Entrevistas. Ed. Nidia di Giorgio y Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2010.
- Echavarren, Roberto. "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana*. Jul.-Dic. 1992: 1103-1115.
- . "Marosa di Giorgio". *La palabra entre nosotras. Actas del 1er encuentro de literatura uruguaya de mujeres*. Ed. Migdal Guariglia. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005. 317-326.
- García Helder, Daniel, ed. *Los papeles salvajes*. Por Marosa di Giorgio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- García, Mariano. "Patrones míticos en la configuración del espacio y la mujer en Reina Amelia de Marosa di Giorgio". *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Ed. José Manuel Losada Goya. Bari: Levante Editori, 2010. 675-684.
- Garet, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán, 2006.
- Kim, Jaegwon. "Causes and Counterfactuals". *Journal of Philosophy*. Oct. 1973 : 570-572.
- Hilton, Denis. "Le jugement de la causalité et l'explication causale". *Le raisonnement humain*. Ed. G. Politzer. París : Lavoisier, 2002. 217-239.
- Hume, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding*, London: Courier Dover Publications, 2004.
- Kopple, Kathryn A. "Uruguay's Surrealist Woman Writer: Marosa di Giorgio's Lines of Escape". *Journal of Latin American Cultural Studies*. Enero 2000: 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". *La palabra entre nosotras. Actas del 1er encuentro de literatura uruguaya de mujeres*. Ed. Migdal Guariglia. Montevideo: Eds de la Banda Oriental, 2005. 135-140.
- Penco, Wilfredo. "Inagotable mundo del deslumbramiento". Entrevista a Marosa di Giorgio. *Correo*. 20 de noviembre de 1981. Recogida en Marosa di Giorgio. *No develarás el misterio*. Entrevistas. Ed. Nidia di Giorgio y Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2010. 28-31.
- Pier, John, "After this, therefore because of this." *Theorizing Narrativity*. Ed. J. Pier y J. Á. García Landa. Berlín: de Gruyter, 2008. 109-140.
- Prince, Gerald. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton Publishing, 1982. 62-104.
- 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". *Letras Uruguay*. Web. 19 agosto 2012 letras-uruguay.espaciolatino.com/riestra/marosa.htm
Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Ed. Pierre Brunel. París : Librairie générale française, 1999.

Fecha de recepción: 10/04/13
Fecha de aceptación: 31/05/13

1 Agradezco a Mariano Sverdlhoff la lectura atenta de estas páginas.
2 Magdalena Cámpora es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad Paris-Sorbonne (Paris IV), con una tesis sobre causalidad narrativa. Es investigadora de carrera del CONICET y profesora titular de Literatura Francesa en la Universidad Católica Argentina y en la Universidad del Salvador.
3 Existen guiones o secuencias causales fijas que el lector actualiza en la lectura para unir causalmente dos elementos narrados. Ver al respecto Roy Jay Nelson (XXV – XXVII).
4 Por ejemplo Beckett. Ver al respecto el desarrollo de Brian Richardson (128-139) sobre "Molloy and the limits of causality".
5 La fórmula es de Ángel Rama (223.) que componen Los papeles salvajes ((Nos manejaremos con la edición de Magnolia incluida en Los papeles salvajes, edición de Daniel García Helder (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008).
6 Nos manejaremos con la edición de Magnolia incluida en Los papeles salvajes, edición de Daniel García Helder (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008).
7 El texto final, tal como aparece en la edición de García Helder, presenta además cuatro poemas que no trataremos aquí porque o fueron añadidos con posterioridad (es el caso de "Abuela", que fue incorporado a la primera edición de Los papeles salvajes –Montevideo: Arca, 1971. Ver al respecto García Helder 110) o son descripciones e invocaciones líricas que carecen de narración y, por lo tanto, de causalidad (textos 30 y 31, p. 127-128; "El ángel", p. 136-137).
8 Una síntesis representativa de estos estudios puede encontrarse en Gerald Prince (62-104).
9 Ver por ejemplo la definición de César Aira en su Diccionario de autores latinoamericanos (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 Echavarren ("Marosa di Giorgio", 318-319) para la singularidad de di Giorgio respecto de la producción de su tiempo.
10 Ver por ejemplo la semblanza de Sylvia Riestra (en línea): "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 lechuga de la noche o de la Acrópolis. Destellaba, irradiaba, hasta atemorizaba, como sus textos". Ver también los "Propósitos" de Leonardo Garet para su libro El milagro incesante: "En las reuniones de la más diversa indole, Marosa era el centro natural de gravitación por su personalidad avasallante, aún 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."
11 Ver también Roberto Echavarren ("Marosa di Giorgio" 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." (Marosa di Giorgio, No develarás el misterio 41).
12 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 Echavarren ("Marosa di Giorgio" 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."
13 Ver al respecto Denis Hilton (217-220) y Jaegwon Kim (570-572).
14 Entrevista de Wilfredo Penco (31) a Marosa di Giorgio: "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."

- 15 Ver al respecto el estimulante artículo de Mariano García (677-678) y Roberto Echavarren ("Marosa di Giorgio" 317-318).
- 16 La expresión es de Lezama Lima. En *Las Eras Imaginarias* (Madrid: Fundamentos, 1971, 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.
- 17 Ver al respecto la carta del 15 de mayo de 1871, llamada "del vidente" (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."