

Sobre la vida apasionada de todo lo pequeño. Una lectura del tiempo y del origen en *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio

Adriana Gabriela Canseco
Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En este trabajo nos proponemos indagar en torno a lo que, siguiendo a Barthes, podemos llamar "estilo" en la poesía de Marosa di Giorgio y poner en diálogo esta noción con la idea de "ritmo" propuesta por Meschonnic. A partir de estas nociones conjeturamos que la escritura marosiana, en tanto ritmo singular, "participa de lo desconocido" y se expresa como la marca de un "anterior" inabordable, es decir: del cuerpo desconocido de la infancia. Tiempo, cuerpo y escritura entretejen la trama del estilo como la marca de una anterioridad inorientable: aquella que se proyecta en el poema como el porvenir siempre postergado del sentido.

Palabras clave

Estilo – infancia – ritmo – tiempo – escritura

Infancia del estilo

¿Cómo tuvo lugar la primera conjunción entre las palabras y las cosas en la lengua materna del que escribe? Esta pregunta que no pretende responder a una verdad de la biografía o de la historia es acaso un punto de partida para pensar la pregunta por el estilo que Barthes se formula. En *El grado cero de la escritura* (2003 [1953]), Roland Barthes conjetura que el estilo es lo que "nace del cuerpo y del pasado del escritor", y este origen que él señala como primeramente biológico, se caracteriza por "la fatalidad de su determinación" ya que sería una suerte de "automatismo" que caracteriza su arte: el estado bruto, la forma anterior a su objetivación. En este sentido el lenguaje es un "lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor (...) donde se instalan todos los grandes temas verbales de su existencia" y por lo tanto,

no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la Literatura. Es la parte privada del ritual. Se eleva a partir de las profundidades místicas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad. Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta (...) un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo (Barthes, 2003: 19).

Esa carne desconocida y secreta de la escritura tiene en el estilo una voz que la viste o que la exhibe en el límite entre mundo y lenguaje, entre signo y discurso, en el umbral de lo que Agamben llama infancia. En tal sentido, aquello que Barthes nombra tempranamente en su obra como estilo podría ser leído asimismo como lo propio de esta infancia-umbral que se manifiesta como ese carácter renuente que Agamben le atribuye a la experiencia pre-discursiva. En términos barthesianos el estilo se describe como una efusión biológica u orgánica que permanece sumergida en lo desconocido de la propia lengua (por otro lado biográfica, singular) y que aflora en la escritura como el umbral entre carne y palabra, entre experiencia y lenguaje.

Agamben define a la infancia como la “experiencia muda” que se abandona para hablar, una experiencia sin sujeto en tanto es anterior al lenguaje discursivo. Es el lenguaje el que señala el límite de la infancia como experiencia de una existencia no parlante que en tanto “sustancia psíquica presubjetiva [...] se revela como mito” (2004: 64). Lo que Barthes llama estilo sería entonces lo que él mismo señala como una

operación supraliteraria que arrastra al hombre hasta el umbral del poder y de la magia [cuyo] origen biológico lo sitúa fuera del arte, esto es, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad [...] lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunido dura y tiernamente en sus figuras, son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje (Barthes, 2003: 19).

Partiendo de la observación barthesiana que lo describe como un resto no lingüístico que se manifiesta en la escritura, podría decirse entonces que el estilo hunde sus raíces en lo que Agamben denomina infancia, en tanto que esta sería ese umbral que separa experiencia (de la existencia prediscursiva o extralingüística) y lenguaje. Pensado más allá de la escritura, el estilo, materia huyente a cualquier materialización objetiva, bien podría ser otro nombre de ese umbral del lenguaje, o más precisamente, su posible huella: la forma en que el lenguaje expropia su potencia más allá de sí mismo, de la inconciencia de su propia carne, de la mudez de su propio cuerpo.

Para Agamben la infancia es el origen del lenguaje como el lenguaje es el origen de la infancia. Este concepto no puede asimilarse al punto inicial de una biografía. La infancia no deja de existir en cuanto se habla porque no debe ser entendida como lo que precede cronológicamente al lenguaje sino como lo que se haya fuera de toda inscripción histórica. Su temporalidad pertenece a una anterioridad a-histórica que habilita el “había una vez” del

cuento de hadas¹, se conjuga como el tiempo *aoristo* del relato del mito.

La experiencia muda que es infancia (que se manifiesta como lo que aquí llamamos estilo en el quehacer de la escritura) no señala sin embargo un imposible o una clausura de la significación sino que garantiza su posibilidad. Lo indecible de la experiencia en definitiva señala el ilimitado límite, la irreductible potencia significativa del lenguaje en su pura referencialidad. Este *experimentum linguae*, como lo llama Agamben, señalaría “una experiencia del lenguaje como tal” inherente a la relación entre lenguaje y experiencia. En tanto infancia “los límites del lenguaje no se buscan fuera del lenguaje, en dirección a su referencia” (2004: 216), porque lo inefable no constituye el límite sino la forma, quizás más pura, del lenguaje mismo:

Lo inefable, lo inenarrable, son categorías que pertenecen únicamente al lenguaje humano. Lejos de marcar un límite del lenguaje, expresan su invencible poder de suposición, por lo cual lo indecible, es precisamente aquello que el lenguaje debe presuponer para poder significar. El concepto de infancia es accesible sólo para un pensamiento que haya comprendido aquella “purísima eliminación de lo indecible del lenguaje” (...). La singularidad que el lenguaje debe significar, no es un inefable, sino lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje (Agamben, 2004: 275).

La infancia, esa anterioridad irrecuperable, podría decirse que cohabita en el origen con los signos de un lenguaje que aún no se asoma a la superficie de la vida parlante, a la conciencia diurna de los vivos. Sin embargo, ese origen, como la muerte, es “inaproximable”. Esta inaccesibilidad inscribe la infancia fuera del tiempo e imposibilita al mismo tiempo determinar algo así como el inicio del lenguaje, es decir, en punto de partida exacto del pasado historizable. Es en este sentido que Agamben señala que debemos renunciar al concepto de origen: no hay origen, hay infancia. No hay indecible; hay, sí, una potencia fabuladora que

¹ En la más diversa bibliografía sobre la poeta podemos encontrar alusiones a este tipo de vínculo de la poesía marosina, que por otro lado, parecen evidentes, incluso con otros autores tan dispares como E. A. Poe, Lautremont o los hermanos Grimm. Para dar un ejemplo concreto, citamos un fragmento de nuestro trabajo “Los años jóvenes de la escriba” (en *Para el cielo estrellado*, Alción, 2011): “Cesar Aira, en su *Diccionario de Autores Latinoamericanos* (Emecé/Ada Korn Editora, Buenos Aires, 2001), destaca el vínculo que directa o indirectamente evoca en la escritura de Marosa di Giorgio la presencia del cuento de hadas. Una especie de resonancia antigua del lenguaje evoca el innegable parentesco de sus textos con los relatos de seres feéricos que han poblado el folclore oral de diversas culturas. Es oportuno aclarar en este punto que este vínculo con los clásicos *contes de fées* trasciende el alcance de una mera comparación que buscaría coincidencias en motivos, atmósferas, estructuras y personajes de fantasía más o menos identificables. Incluso la convivencia incuestionable de lo mágico, lo doméstico y lo terrible, propia del cuento maravilloso, sería apenas una semejanza superficial. Si es que es posible vincular a la obra de Marosa con el cuento maravilloso es justamente con aquella tradición que recupera el antiguo espíritu animista y telúrico de los mitos, en el fondo oscuro (matriz palpitante y húmeda) de la lengua materna” (Canseco, 2010: 120)

habilita simultáneamente todos los posibles. Sin embargo, el lenguaje como potencia de lo máximamente decible, neutraliza el carácter inaproximable de la infancia, para hacer de ella un origen soñado o de reinventarlo cada vez en el poema. En su potencialidad ilimitada el lenguaje funda la infancia como principio historizante pero nunca la precede: si no hay origen, el origen debe ser una y otra vez reinventado, fabulado por el sujeto parlante que estructura lo pasado como discurso de la historia.

Dislocando la posibilidad de historización, la poesía de di Giorgio propone la experiencia de la memoria como fábula:

Me acuerdo de los repollos acresponados, blancos –rosas nieves de la tierra, de los huertos-, de marmolina, de la porcelana más leve, los repollos con los niños dentro.
Y las altas acelgas azules.
Y el tomate, riñón de rubíes.
Y las cebollas envueltas en papel de seda, papel de fumar, como bombas de azúcar, de sal, de alcohol. Los espárragos gnomos, torrecillas del país de los gnomos.
Me acuerdo de las papas, a las que siempre plantábamos en el medio de un tulipán.
Y las víboras de largas alas anaranjadas.
Y el humo del tabaco de las luciérnagas, que fuman sin reposo.
Me acuerdo de la eternidad
(2008: 108)

¿Dónde, entonces, encontramos la marca de un estilo, la huella de una efusión orgánica, extra-lingüística que inscribe una pertenencia de la escritura sin nombrarla? Barthes dirá que "su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor" (2003: 21). Este cuerpo escribiente reinventa los acontecimientos, los (des)ordena en torno al efecto del afecto que salva del olvido y de la muerte:

Anoche realicé el retorno; todo sucedió como lo preví. El plantío de hortensias. La Virgen -paloma de la noche- vuela que vuela, vigila que vigila. Pero los plantadores de hortensias, los recolectores, dormían lejos, en sus chozas solitarias. Y mi jardín está abandonado. Las papas han crecido tanto que ya asoman como cabezas desde debajo de la tierra, y los zapallos, de tan maduros, estiran unos cuernos largos, dulces, sin sentido; hay demasiada carga en los nidales, huevos grandes, huevos pequeñitos; la magnolia parece una esclava negra sosteniendo criaturas inmóviles, nacaradas.
Toqué apenas la puerta; adentro, me recibieron el césped, la soledad. En el aire de las habitaciones, del jardín, hasta han surgido ya unos planetas diminutos, giran casi al alcance de la mano, sus rápidos colores.
Y el abuelo está allí todavía ¿sabes? Como un gran hongo, una gran seta, suave, blanca, fija. No me conoció (di Giorgio, 2008: 93).

Estilo marosiano

Si es posible hablar de un estilo marosiano, de esa pulsión natal que se escribe como resto o vacancia, lo es en el sentido en que lo que vemos proliferar incesantemente en su escritura está más allá de una premeditada elección léxica o de la elaborada la construcción de imágenes visionarias: "imágenes, elocuciones, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor que poco a poco se transforman en los automatismos de su arte" (Barthes, 2003: 19)

Las referencias de este estilo se encuentran, dice Barthes, "en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la cosa del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad", un "empuje floral" (2003: 20) que, crea la necesidad misma de su manifestación y es en este sentido, de orden germinativo.

Algo profundamente marosiano se descubre en esta metáfora bartesiana, algo que vincula lo natal a la pulsión erótica, algo que delata en lo vegetal y lo subterráneo sus ocultas metamorfosis, una sustancia secreta, un humor sin forma que se hace cuerpo en la escritura, en la carne del poema que nunca termina de revelar su secreto:

Todas, la muerte y la vida se colmaron de tul.
Y en el altar de los huertos, los cirios humean. Pasan los animales del crepúsculo, con las astas llenas de cirios encendidos, y están el abuelo y la abuela, están con su vestido de rafia, su corona de pequeñas piñas. La novia está, todo cargada de tul, tiene los huesos de tul.
Por los senderos del huerto, andan carruajes extraños, nunca vistos, llenos de niños y de viejos. Están sembrando arroz y confites y huevos de paloma. Mañana habrá palomas y arroz y magnolias por todos lados.
Tienden la mesa; dan preferencia al druida; parten el pastel lleno de dulces, de pajarillos, de perlititas.
Se oye el cuchicheo de los niños, de los viejos.
Los sirios humean.
Los novios abren sus grandes alas blancas; se van volando por el cielo (di Giorgio: 100).

En la poesía de di Giorgio, la figuración de una vitalidad animal-vegetal prehumana toma forma en un enrarecimiento de la sintaxis. Para pensar esta figura del estilo que encarna lo in-escribible del pasado y que constituye sin embargo el ADN de su forma definitiva, la marca irreductible de una pertenencia, podríamos remitirnos esa afección natal en los términos análogos a los que Deleuze (*La literatura y la vida*, 2006) propone en la desviación de la sintaxis de la lengua materna como el acto mismo de una trasgresión fundamental: desobedecer al lenguaje. El estilo aflora entonces como desobediencia inconsciente, como pulsión irrevocable: "No hay, dice Deleuze, líneas rectas, ni en las cosas ni en el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de

manifiesto la vida en las cosas” (Deleuze, 2006: 13)

La infancia como lo irrecuperable en términos históricos encarna en el tiempo que se desliza dentro de otro tiempo siempre más antiguo e indefinible, el recuerdo que restituye el pasado a un presente indeclinable. En esta relación de suspensión temporal que genera el lenguaje marosiano, *lo anterior*¹ se expresa como lo inaproximable del origen: aquello a lo que se proyecta la palabra como búsqueda, fuera de todo tiempo y espacio verificable, pero que se reconfigura como permanente actualidad.

Esta permanente actualización del tiempo expropiado de su cualidad unidireccional se construye como figura de la verticalidad del estilo de la que habla Barthes, y que se asimila sugestivamente a la idea de Ritmo que postula Henri Meschonnic. La escritura, en los desplazamientos que lenguaje ejecuta sobre sí mismo, genera un rumor detrás del texto, una música, un *ritmo* que la atraviesa:

Si la escritura es lo que adviene cuando algo es hecho en el lenguaje por un sujeto que no lo había hecho nunca así hasta el momento, entonces la escritura participa de lo desconocido. Es decir, del ritmo. Este comienza allí donde se detiene el saber. Y como el saber es el presente del pasado, se podría decir que la escritura es el presente del porvenir, el porvenir en el presente, en el momento en que este tiene lugar (2006: 280)

El ritmo emerge en la escritura más allá del lenguaje, más allá de la literatura, se acompasa como intemporalidad vital habitable en el aquí y ahora del poema que no deja someterse a la contemporaneidad de un sentido cumplido o clausurado. El ritmo, supone en su hacerse la suspensión del saber cómo pasado cronológico. El ritmo se proyecta en la escritura como por-venir de lo impensado que surge en la lengua poética:

Una tarde en que llovía misteriosamente sobre las cosas, y andaban por el jardín los cangrejos con su piel patética, y los hongos venenosos echaban un humo gris, y habían venido las vecinas, al través de las plantas todo mojadas, de los tártagos de ásperos perfumes, a visitar a mi madre, y estaban, de pie, riéndose, cada una con una langosta en el hombro, verde, brillante, recién caída del cielo, un caracol de azúcar; pero, sin darse cuenta de nada, se reían, y mi madre les contestaba riendo. Las vecinas

¹ Este concepto de *lo anterior*, como categoría a-histórica, funcionaría en el poema fuera de toda preocupación cronológica y designaría un tiempo conjetural, un *tiempo fuera del tiempo* apropiado para el análisis de ciertos procedimientos del pensamiento poético que nos ocupa. Este concepto lo hemos tomado principalmente del pensador francés Pascal Quignard quien lo ha desarrollado profusamente en su extensa obra ensayística. Para la palabra francesa *Jadis*, (adverbio que designa la idea de “antaoño”, “en otro tiempo”), hemos elegido la traducción aproximada de *lo anterior*. Este término constituye para nosotros, en nuestro trabajo de investigación, una categoría fundamental que señala un carácter a-temporal de complejo desarrollo en la escritura e indispensable en nuestro abordaje de la poesía de di Giorgio.

con sus altas coronas de piedras de agua, parecían unas reinas salidas de la laguna, de lo hondo del pastizal.

Y yo, sin rumbo, allí, avanzaba, retrocedía, iba hasta la casa, salía, mirando pasar la lluvia, las nubes, la historia del jardín (di Giorgio, 2008: 162)

Si entendemos la escritura marosiana a la manera en que para Agamben es posible pensar la experiencia en términos de un *experimentum linguae*, podemos decir que guarda en su concreción una actualidad que nos precede: más allá de sí misma, continúa escribiéndose en lo desconocido de un cuerpo que no termina de exhumar cicatrices, de interrogar las huellas de un anterior inorientable, de ensayar saltos hacia lo desconocido de la propia lengua.

Pensándola en términos de Meschonnic, la escritura marosiana acontece, aun en sus formas pretéritas, siempre en el futuro de lo desconocido que se mantiene intraducible respecto del anacronismo de la pregunta por un saber (certeza) que no tuvo (ni tendrá) lugar. La escritura ensaya un ritmo que se pliega a las condiciones del azar de su propia imprevisibilidad: inaugura una distribución del sentido que se ritma en lo desconocido de una anterioridad intemporal.

El más hermoso país: el cuerpo de la infancia

Todo hace suponer que lo único que se inscribe en el tiempo más allá del lenguaje que sostiene al sujeto parlante en el tiempo de la sucesión es su propio cuerpo, testigo mudo de una experiencia extralingüística aunque fechable: la experiencia del cuerpo infantil. Habitamos lo anterior con nuestro cuerpo y la escritura del poema proviene de su misterio. Dice Barthes en "La lumière du Sud-Ouest" recordando los tiempos de la niñez (*Incidents*, 1987): "nada tiene más importancia en mi recuerdo que los olores del barrio antiguo, entre Nive y Adour, que se llama la pequeña Bayona" (1987: 17). Nada tiene más preeminencia en la determinación de un estilo que, lo que sustraído al lenguaje, expropiado de un saber verificable, constituye el deseo de lo irrecuperable:

pues, «leer» un país, es percibirlo primero según el cuerpo y la memoria, según la memoria del cuerpo. Creo que es en esta antesala del saber y del análisis que se designa al escritor: más consciente que competente, consciente incluso de los intersticios de la competencia. Es porque la infancia es la vía regia por la cual conocemos lo mejor de un país. En el fondo, no hay más País que el de la infancia (Barthes, 1987: 20).

"Antes es el más hermoso país", afirma la voz poética, *antes* que es solo cuerpo mudo,

anterioridad que solo el lenguaje en su potencia creadora puede arrancar al olvido de su propia mudez:

Al asomarme, te vi, rocío, y recordé el país de antes.

Antes es el más hermoso país.

Cuando por sobre todo ponías tu blanca fantasía, tu oscura confitura; hasta los mágicos claveles guerreros amanecían con un copete de plata, velada su taza de rojo café, de canela ardiendo.

Sobre la albahaca, el "diente de león", las ciruelas, las milenarias hadas jovencitas que pululaban entre nosotros, allá, junto a los castaños y los robles (di Giorgio, 2008: 136)

El cuerpo, último vestigio del "eso ha sido" de la infancia, su verdad orgánica, vital, es la forma definitiva en que la escritura como ritmo, como no-saber se revela en su propio hacerse, como deseo. Dice Barthes sobre el delicioso abandonarse al vértigo de la memoria no discursiva:

entro en estas regiones de la realidad a mi manera, es decir, con mi cuerpo; y mi cuerpo es mi infancia, tal como la historia lo hizo. [...] Así, en la edad en que la memoria se forma, no tomé de las «grandes realidades» más que la *sensación* que ellas me procuraban: olores, fatigas, sonidos de voces, recorridos, luces, todo lo que, de lo real, es de alguna forma irresponsable y no tiene otro sentido que el de formar más tarde el recuerdo del tiempo perdido (Barthes, 1987: 18).

Si existe una manera de hacer del recuerdo no un punto de anclaje en la historia biográfica sino una puerta de acceso a una experiencia del lenguaje mismo como cuerpo expropiado de la infancia, tal manera no es histórica o fechable sino planamente fabulada: si no hay revelación posible, solo puede ser materia literaria, nunca es historizable sino *historizante*. El ritmo, señala Meschonnic, es una llave que solo funciona para abrir, la clave que exhuma de lo no-dicho su naturaleza significativa.

Señala Barthes de su propia experiencia: "Hablo del Sud-Oest tal como el recuerdo lo refracta en mí. Creo en la fórmula de Joubert: «No es necesario expresar cómo se siente sino cómo se lo recuerda»" (1987: 18). El poema marosiano, burla los pretéritos, expropia la virtud cronológica de la discursividad, desbarata cualquier referencia historizable:

Tu bordadura de luna asustaba a las arañas, que quedaban inmóviles; alhelí sobre alhelíos; lirio sobre lirios, lila de nieve. Por tus reflejos se perdía el rumbo de la escuela; llovías sobre las manos de mamá, que preparaba el desayuno, fuera, hacía los ramos con su gran traje de baile y capelina hacía las ensaladas de celeste lechuga y diabólico ají, las grandes ensaladas verdes y granates, con las cuales crecimos, vimos pasar los años y las clases, las muertes y las bodas, la vida de los cielos y la tierra (2008:229)

En tal sentido, la infancia adquiere para la escritura, el valor de la utopía (Barthes, 2003: 555). Así como Lord Chandos, el personaje de Hoffmannsthal, se sumergía a la perplejidad del extrañamiento de su propio cuerpo en la abandono del lenguaje discursivo, así el lenguaje marosiano abandona la certeza del saber humano para fundirse en la inquietud de ese ritmo desconocido del devenir animal, devenir, cada pequeña cosa.

En el tiempo sin tiempo de la infancia, en el ritmo pulsional del cuerpo desconocido la historia de un mundo anterior al mundo puede recomenzar indefinidamente en la fábula que escribe su porvenir en fuga permanente a lo desconocido. Di Giorgio escribe y reescribe en su obra el cuerpo indiferenciado de todo lo que puede fabularse experiencia en la escritura.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2004). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland (1997). *Incidents*, Paris, Editions du Seuil.
- Barthes, Roland (2003). *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Deleuze, Gilles (2006). *La literatura y la vida*, Córdoba, Alción. Traducción de Silvio Mattoni.
- Di Giorgio, Marosa (2008) *Los papeles salvajes*. Edición íntegra, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Mattoni, Silvio (comp) (2011) *Para el cielo estrellado. Temas de poesía argentina*, Córdoba, Alción.
- Meschonnic, Henri (2006) [1989]. "L'Écriture, le rythme et le langage ordinaire". *La rime et la vie*, Paris, Gallimard.
- Quignard, Pascal (2002). *Sur le jadis. Dernier Royaume II*, Pais, Gallimard.