

## ¿Lenguaje de la infancia o infancia del lenguaje? Tiempo y experiencia en dos libros de Marosa di Giorgio

Adriana Gabriela Canseco

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) / CONICET

Al abrir un libro, él abría una puerta a los muertos y los recibía.  
Ya no sabía si seguía estando sobre la tierra.  
Pascal Quignard

No puedo ordenar mis recuerdos.  
La luna me los desbarata cada vez.  
Marosa di Giorgio

### Invocaciones florales

En dos libros de juventud de Marosa di Giorgio, *Magnolia* e *Historial de las violetas*, publicados ambos en 1965, trataremos de rastrear las huellas de una anterioridad que, en su escritura, parece hundirse en lo desconocido del origen, aquello que se remonta hasta donde la memoria se disuelve. Aquí, la concepción del tiempo está más unida a la experiencia siempre presente, en la actualización permanente del instante, que al discernimiento de los tiempos verbales. Una actualidad permanente ausculta para nosotros los secretos de una inmanencia extasiada. Como en el “érase una vez” de los cuentos, el tiempo descompone en ella todo vínculo con la Historia, todo referente deviene remoto, todo comienza cada vez.

En la peculiaridad de esta escritura, buscamos señales que sostengan la materialidad de ese universo que aparenta estar vivo. Esta apariencia de vida es tal en la medida en que descubrimos en la escritura que ese ligero brillo que reviste la materia es apenas el inquieto fantasma de lo *sido* que se agita sobre felicidades pretéritas: lo escrito se ancla en el pasado a través de una suspensión premonitoria del presente. Antes de que todo ocurra, el miedo retira toda garantía de lo cierto enajenando cualquier acción futura. Casi al final de *Magnolia* leemos en el poema “Abuela”:

Desde que te fuiste/ siento que me llaman del trasmundo/ Sé que prendes lamparillas para mí  
y haces rodar planetas silenciosos por las casuarinas/ (...) entre las altas yerbas, oh muerta deliciosa, te descompones en siete aromas, en siete colores, voy a probar de ti. (2008: 134)

En el tiempo inorientado conviven la muerte y la oscuridad genésica de lo anterior, que encuentran su lugar en el poema. Los muertos llaman o son llamados bajo distintos nombres, son invocados los recuerdos que los guardan, ante la muerte algo se desase y se reagrupa bajo nuevas formas en el universo marosiano. En este caso, antes que la comunión de la culpa antropófaga, se reelabora el ritual en que el amante invoca el dulce cuerpo del amado y se enfrenta al deseo amargo de esperar lo que no vendrá, pero que en el poema fulgura con la felicidad de la espera de un manjar apetecido. El cuerpo desaparecido, depredado por la muerte, que es el tiempo consumado, no se retira hacia un limbo de melancolía no saciada, sino que vuelve a encender el deseo de la presencia, del amor indeclinable. Es a partir de esta experiencia desarticulada del tiempo que la muerte en los poemas se reordenada y se reescribe para la existencia detenida de todo.

## El vértigo del origen

Si bien resulta casi indiscernible la evolución formal de los primeros libros de Di Giorgio, en cada uno de ellos se evidencia una maduración, más que de un estilo (cuya impronta no deja de emerger a lo largo de toda su obra), de una serie de motivos que arraigan en la forma de la narración breve y que hacen entrar y salir al lector de un universo poético de atmósfera encantada. En este artificio de la escritura marosiana se advierte su carácter más tangible: es justamente ese gran margen *primitivo* de su escritura que desoye cualquier distinción genérica. Una vez más no parece en balde recordar que no se trata de textos narrativos; incluso la singularidad poética afirma su pertenencia en una raza otra del lenguaje que resulta por momentos indiscernible. La escritura marosiana, llamémosla poética, no se arraiga en ningún género porque parece escribirse en una anterioridad indeterminada, previa a toda distinción formal. En un universo de naturalezas simbióticas, el lenguaje forma parte también de esa materia genésica indiferenciada: todo se abre ante nuestros ojos como si fuera la primera vez, pesadilla fértil donde todo emerge tal cual es, pero sin haber sido nunca nombrado. Cada palabra es un arcano que revela esa presencia de las cosas y ese saber adquiere la autoridad única del deslumbramiento que no requiere traducciones ni intermediarios.

El lenguaje humano sometido a la vida comunitaria tempranamente corta amarras con el tiempo in-orientado en la aprehensión conflictiva del pretérito: el lenguaje todo deviene fundamentalmente una experiencia del tiempo. Ya no saldremos de allí, salvo quizás en la vejez extrema, para volver a ingresar al universo difuso y tibio de lo que no habla.

En el texto marosiano, el miedo o esa delicia rompen los vínculos racionales del discurso, abandonan al lenguaje al vacío lógico de una temporalidad desmembrada, escindida de su cronología: vuelve a la infancia, olvida todo lo aprendido. Todo se vuelve inocencia presente, expectante.

En esa embriaguez voluptuosa del presente, ¿cómo se organiza la inmaterialidad del recuerdo, la felicidad inaprensible de lo perdido por el lenguaje? ¿Qué estrategias del poema organizan la materia irrecuperable de lo *sido*, lo que no tiene más asiento que el sustrato psíquico que entroniza una imagen, un aroma o un objeto como epicentro de la rememoración? El tiempo, esa otra arbitrariedad aprendida, cumple una función primordial en la frágil maquinaria que pone en marcha el ser que recuerda. Si decimos que esta lengua poética desaprende los lazos que la ligan a la sociabilidad y a la Historia, a toda esa sedimentación de tiempos y convenciones que habita nuestro lenguaje (como señala Barthes en *El grado cero de la escritura*, 2003), no suponemos que la lengua poética sea portadora de una sustancialidad que irrumpa adánicamente en la existencia. Al contrario, su remota ancianidad nos pesa, nos inunda de recuerdos que no son nuestros. La lengua materna que recibimos como herencia compone el mundo en que vivimos antes de que podamos habitarlo, mucho antes de que aprendamos a hablar; el lenguaje, en tanto es heredado, constituye nuestra anterioridad irremontable.

Lo confirma la muerte, cuya única virtud es atravesar con su transparencia todas las categorías gramaticales, todos los subterfugios del verbo: “Y el abuelo está allí todavía ¿sabes? Como un gran hongo, una gran seta, suave, blanca, fija. No me reconoció” (Di Giorgio, 2008: 93). La muerte en general puede ser conjurada en la lista, en la repetición, para ser reenviada a la eternidad en la sucesión infinita de nombres, puede devolver a los muertos, porque esa lista, como el tiempo, no tiene sentido de orientación. Se trata del fluir incontenible del verbo, es decir, de una *verborragia*, una provocación del no-tiempo:

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)

El tiempo se metamorfosea permanentemente, hace estallar las estructuras, esa dislocación descompone las virtudes narrativas, como cuando la abuela fallecida, para las navidades, “envía mariposas con extraños sellos fechadas en la muerte”; la muerte que abre paso a lo ominoso que avanza, aterriza o extasía, pero recupera la felicidad extraña de un sentido, como cuando la hija lamenta la inoportuna siesta de la madre:

En unos segundos se duerme mamá; no debiera, pues vino una rata nobiliaria; tenemos visitas en el aparador (...) Me parece que es noche de reyes (...) Mis animales de antes resucitan. Vienen de lejos a traerme juguetes. (2008: 113).

A veces el yo poético reacciona, pone una cota ante la muerte, como cuando el niño muerto, un amigo de la infancia, deja de ser un delicioso cadáver, un juguete hermoso y anuncia: “Y después uno de nosotros se enamoró de una de nosotras; y así todo cambiaba. Y sobre la ancha casa del tiempo Miguel se desvanecía para siempre” (Di Giorgio, 2008: 123). Sin embargo, es un engaño, la muchacha de los poemas no será la novia, la elegida; tendrá que ser la guardiana del altar, la que cuide de los muertos, la niña que los vea volver una y otra vez a la vida, entrar a la casa por el jardín, ambular por la casa, vestirse, tomar el té. Cada muerte, cada ausencia de las cosas o los seres, cada secuencia no se compone en un relato que, en definitiva, consuele una pérdida, sino que reorganiza incesantemente el lenguaje en torno a esa incomodidad del tiempo inaprensible, vuelve o avanza hacia su más allá.

¿Cómo identificamos eso que quisiéramos llamar *infancia del lenguaje*, eso que quizás sea una líquida y bullente materia lingüística que sospechamos remotamente antigua? En la obra de Di Giorgio, la relación que establece el lenguaje con el tiempo rehuye lo convencional porque, como dijimos, está al margen de toda actualidad cronológica. Su único presente está más allá del transcurrir que se desactualiza a cada instante. Este lenguaje opera descartando toda normativa que no se adapte a los caprichos del cuerpo deseante: actúa, es decir que crea el instante en una sincronía que obedece al reloj interno de la voluptuosidad.

En *Magnolia e Historial de las violetas* como en el resto de *Los papeles salvajes*, el mundo de los objetos, en su inmovilidad, guarda lo inalterable de las cosas. La temporalidad dislocada confunde recuerdos con presentes, fantasmas con presencias, abriendo paso a lo siniestro que se presenta como lo familiar extrañado: lo antiguo, lo conocido o lo amado que deviene monstruoso en esa alucinada distancia que ha perdido la perspectiva tranquilizadora de lo real. Así, un hada del jardín podía tener una cintura finísima y un rostro que “iba del insecto al ángel; daba como un zumbido esplendoroso, era como un gran perfume de diamelas que pudiera verse y oírse” (Di Giorgio, 2008: 125).

## A las puertas del Gran Tiempo

La extrema vejez y la pequeña infancia tienen en común para Pascal Quignard el sentimiento de un tiempo original (asimilable al que persiste en el poema), es decir, lo propiamente

atemporal de la experiencia, sustraído de la norma sexagesimal que nos gobierna. Lo llama el Gran Tiempo:

Los humanos alcanzados por la enfermedad de Alzheimer me enseñaron el Gran Tiempo desordenado y vacío que vaga sobre el tiempo. Su inquieta sabiduría –casi inmortal– es total. Son prácticamente niños. Sabiduría sin conciencia, sin referencia, totalmente desamparada. La ha vuelto a ganar la desorientación. El tiempo no es un dato trascendental. El tiempo no es una forma mental anterior a la experiencia. La relación temporal es una relación interhumana socialmente construida (...) y está tan adquirida como la lengua está adquirida, y es tan perdible como la lengua puede ser destruida en los labios de los hombres. (Quignard, 2010: 154)

El tiempo es una sucesión de temporalidades encastrables, sustituibles, pulverizables, difíciles de aprender y, por ello mismo, fácilmente aniquilables. El tiempo de la infancia, el tiempo de la vejez son tiempos que han desprendido la lengua materna de su lastre temporal. Ese lenguaje de origen o de infancia es tan antiguo, imperecedero e incuestionable como el “había una vez” de la fábula; es tiempo solitario en su carácter asocial e inhumano que ha desaprendido la futilidad de lo percedero. En el poema cada noche es la de las bodas, cada cosecha es la primera, la única: “Han puesto aparadores en el aire; están vendiendo duraznos de la última cosecha: azules, rosados; adentro en vez de hueso, tienen un santo de oro, diminuto, casi vivo, casi verdadero” (Di Giorgio, 2008: 132).

Aunque los fantasmas no la abandonan, la soledad de la muerte trasciende la escritura, renueva sus rituales: “La soledad es una experiencia universal –dice Pascal Quignard–, esta experiencia es más antigua que la vida social, porque toda vida primera, en el primer reino, fue una vida solitaria. San Agustín escribió: la vida, antes de nacer, fue una experiencia” (2010: 47). Marosa ha sabido hacer esa experiencia vacía de nombres, rodeándose solo de fantasmas para reenviar el poema a su anterioridad irrecuperable.

El mundo de lo convencional ha perdido su enclave original, su sentido remoto, y se presenta en formas desasidas de todo vínculo, de toda oposición. Todo lo que ha perdido su porqué deviene sagrado dentro del universo poético: así, el aparador de la abuela es un altar y hay una gran fiesta cuando florecen las violetas en la casa; el gladiolo es un asesino, o se le da caza a un animal llamado Isabel, se lo devora con deleite. Lo cotidiano se sustrae de la explicación y deviene fruición de la fantasmagoría del signo, sagrado ritual que renueva la humedad primera de las cosas al posarse sobre la superficie del lenguaje.

Las imágenes no recorren una infancia real, que no se nos presenta ni añorada ni perdida, sino la soledad que la prudente distancia de los nombres que llamamos infancia crea para el instante de lo sido. La infancia es esa feliz ignorancia de la naturaleza funcional del lenguaje. La infancia, en su naturaleza asocial, pone en vigencia el componente léxico (significante) en el gustoso paladeo de su música, en la golosina del signo alimenticio que adorna lo real como una estrella plena e insuficiente: bellezas que quedan balbuciendo en el vacío:

Cada palabra poética –dice Barthes– es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje; es producido y consumido con particular curiosidad, especie de gula sagrada (...) tan opuesto a la función social del lenguaje que la simple apelación abre la vía a todas las sobrenaturalezas (2003: 53).

Ya sean alimentos terrestres o celestes, cada poema pone en escena el banquete de su propia devoración y de su goce:

Yo no sé, pero veo a la langosta, en el plato de plata, roja, delicadísima, castaña; bajo sus costillas de arroz, viven el amor, la champaña, las bodas futuras, los crímenes extraños, el agua, todo vive bajo su sacón de pimpollitos rojos (Di Giorgio, 2008: 93).

La experiencia poética se constituye en la inmediatez de las cosas ajenas a la violencia del concepto, a la velocidad súbita del presente. El lenguaje puro de lo inmediato es acaso *infancia del lenguaje*, o ancianidad extrema o infancia recuperada: esa alegre despreocupación por la exactitud desinencial que pone en marcha ese mundo bullicioso:

Y el pavo, degollado hace una hora, su cabeza como una joya, en cualquier parte, se envanece, se pavonea porque bebió todas las nueces y un jacinto de caña. Y yo estoy en este otro lado inmóvil, junto a esa ave ebria. Y ruge el bosque y la luna da órdenes; y solo mamá es el amor (Di Giorgio, 2008: 105).

La extrema audacia del lenguaje marosiano, esa inquietante sensualidad que nos acucia en cada lectura y que vuelve sorprendentemente impúdica a la imagen más inocente (pongamos, por ejemplo, estas líneas: “Aparecieron gladiolos, como un mar de espumas, de cisnes; se sentía el aroma a azúcar, a azahar; en parte hubo que segarlos, nos diezmaban” [Di Giorgio, 2008: 105]) está en ese poder arrasador de la lengua poética marosiana, que no mide los riesgos ni las consecuencias de la sinuosidad vertiginosa que adopta esa lengua cargada de inesperados sobresaltos semánticos. Cada cosa parece decirse en un juego infantil donde todo significa algo preciso y a la vez múltiples cosas, generando la desorientación de una broma pueril.

En este aparente juego insensato, lo que se dice por decir, se dice acaso con la misma fe en el lenguaje que si se expusiera una verdad científica y con la misma ardorosa intensidad de los primeros juegos amorosos, acaso inaugurales, temblorosos, incluso torpes, pero siempre desmesurados en tanto huella añorada de lo sido, desmedidos como recuerdo impreciso de sensaciones que se diluye en las aguas de un tiempo irrecuperable.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. 2003. “¿Existe una escritura poética?”, en *El grado cero de la escritura*. Rosa, Nicolás (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Di Giorgio, Marosa. 2008. *Los papeles salvajes*. Edición íntegra. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Quignard, Pascal. 2010. *La barca silenciosa*. Buenos Aires, El cuenco de plata.

**CV**

ADRIANA CANSECO ES LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS POR LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA (UNC). HA PUBLICADO ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE POESÍA EN REVISTAS LITERARIAS Y DOS LIBROS DE ENSAYOS EN COLABORACIÓN CON OTROS AUTORES: *INHUMANIDAD, EROTISMO Y SUERTE EN GEORGES BATAILLE* (ALCIÓN, 2008) Y *LA ESCRITURA Y LO SAGRADO* (ALCIÓN, 2009). FORMA PARTE DEL EQUIPO DE INVESTIGACIÓN “CONSTELACIÓN DE SINGULARIDADES: EXPERIENCIA, LENGUAJE Y SUBJETIVIDADES EN LA POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA”, Y PARTICIPA COMO ADSCRIPTA DEL SEMINARIO DE POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA (FFyH, UNC). ACTUALMENTE REALIZA EL DOCTORADO EN LETRAS SOBRE LA OBRA DE LA POETA URUGUAYA MAROSA DI GIORGIO, COMO BECARIA DE CONICET.