

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE,
FILOLOGICHE E LETTERARIE – XXXI CICLO

PERSISTENCIA Y REINTERPRETACIÓN DEL SURREALISMO
EN
OLGA OROZCO Y MAROSA DI GIORGIO

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Gabriele Bizzarri

Dottoranda: Maria Milena Miazzi

Abstract

This thesis proposes to analyze, in a regional dimension, the works of prose of the Argentinian writer Olga Orozco (1920-1999) and of the Uruguayan writer Marosa Di Giorgio (1932-2004) which show features of a peculiar reinterpretation of Surrealism and, at the same time, to focus on the city/rural dynamic underpinning the artistic creation of these two writers residing in capital cities –Buenos Aires and Montevideo respectively– whose origins and initial education in small rural towns profoundly influenced their entire literary output.

In fact, in their works, the mythical territory of the Uruguayan and Argentine “field”, devoted to the construction of a national identity, is treated starting from a different point of view and complementary to standard rules.

The research work has highlighted some textual constants and has identified a common thematic centrality in the identity/field binomial and in the use of Surrealism as a tool for a critique of hegemonic axiology and social norms which described life in rural areas of Argentina and Uruguay in the first half of the 20th century.

The first part of the study shows the impact of the surrealist movement in the region, in the perspective of the *longue durée*, referring to the early arrival of the movement in Latin America, its reception and diffusion in Argentina and Uruguay, identifying its main characteristics and representatives in order to anchor the interpretative discourse to a solid historical-literary framework.

It then addresses the relationship between the two writers with the movement initiated by Breton. From the analyzed materials, it was evident that the two knew surrealist poetry and independently supported it to a programmatic opening to irrational daily life, using some of its postulates to widen the perception of reality from the unconscious areas. The critical formula adopted to define this attitude is “the transculturation of natural surrealism”.

The text then continues with the presentation of a *corpus* that documents how Orozco and Di Giorgio revisited the mythography of the Argentine and Uruguayan camp centered on the male element (the gaucho – old and new– and the European immigrant, the dominion of a human group on others, on animals and on a territory, an excluding patriarchal and productive system etc.), destabilizing hegemonic axiology and traditional gender roles, and gambling on a collective resettlement and on a relationship between man and nature based on an ethic of inclusion and fluidity.

Riassunto

Questa tesi si propone di analizzare, in una dimensione regionale, le opere in prosa dell'argentina Olga Orozco (1920-1999) e dell'uruguaiana Marosa Di Giorgio (1932-2004) che mostrano tratti di una peculiare reinterpretazione del Surrealismo e, al tempo stesso, di mettere a fuoco la dinamica città/campo sottesa alla creazione artistica di queste due scrittrici residenti in capitale –rispettivamente a Buenos Aires e a Montevideo– la cui origine e formazione iniziale in piccoli centri rurali segnò profondamente tutta la loro produzione letteraria.

In effetti, nelle loro opere, il territorio mitico del “campo” uruguaiano e argentino, consacrato alla costruzione identitaria nazionale, viene avvicinato a partire da un punto di vista diverso e complementare alle voci del canone.

Il lavoro di ricerca ha messo in luce alcune costanti testuali ed ha individuato una comune centralità tematica nel binomio identità/campo e nell'uso del Surrealismo come strumento per una critica all'assiologia egemonica e alle norme sociali che informavano la vita nelle zone rurali di Argentina e Uruguay nella prima metà del XX secolo.

La prima parte dello studio mostra l'incidenza del movimento surrealista nella regione, nella prospettiva della *longue durée*, riferendo del precoce arrivo del movimento in America Latina, della sua ricezione e diffusione in Argentina e Uruguay, individuandone caratteristiche e rappresentanti principali in modo da ancorare a un solido quadro di riferimento storico-letterario il discorso interpretativo.

Quindi affronta la relazione delle due scrittrici con il movimento iniziato da Breton. Dai materiali analizzati è risultato evidente che le due conobbero la poetica surrealista e la affiancarono autonomamente a una programmatica apertura all'irrazionale quotidiano, servendosi di alcuni dei suoi postulati per ampliare la percezione della realtà dalle zone dell'inconscio. La formula critica adottata per definire quest'attitudine è “Surrealismo naturale transculturato”.

Il testo prosegue poi con la presentazione di un *corpus* che documenta come Orozco e Di Giorgio rivisitarono la mitografia del campo argentino e uruguaiano incentrata nell'elemento maschile (il *gaucho* –vecchio e nuovo– e l'immigrante europeo; il dominio di un gruppo umano sugli altri, sugli animali e su un territorio; un sistema patriarcale e produttivo escludente etc.), destabilizzando l'assiologia egemonica e i tradizionali ruoli di genere, e scommettendo su una ricomposizione collettiva e su una relazione tra l'uomo e la natura basata su un'etica dell'inclusione e della fluidità.

Agradecimientos

A Paolo, por tantas cosas.
Al Profesor Gabriele Bizzarri, por impulsar y sostener mi trabajo.
A la Profesora Donatella Pini: de ella sigo aprendiendo, desde hace años.
A Jorge Albistur, por sus lecturas y charlas.
A Ana Silvia Galán, a la cual debo el descubrimiento de Olga Orozco.
A Isabel Sales, por sus puntuales sugerencias.
Al Profesor Pablo Rocca, por su disponibilidad.
A Virginia Friedman, por su admirable y generosa profesionalidad.
A mi familia, por su comprensión y su apoyo.
A mis amigos italianos, por estar.
A Martha Casal, por su complicidad en la distancia.
A mis amigos uruguayos y argentinos: este trabajo es un capítulo más de nuestra historia.

Milena Miazzì

ÍNDICE

PREFACIO	p. 6
CAP. I: Cercando al fantasma, con armas despuntadas	p. 13
1.1. La mil y una muertes del Surrealismo	p. 14
1.2. Surrealismo y Latinoamérica: el mapa imposible	p. 16
1.3. La Región del Río de la Plata y su literatura	p. 19
1.4. El Surrealismo en la Argentina: una fraternidad literaria y la apuesta contra la realidad	p. 22
a) La eclosión bajo el signo de la ruptura. <i>Qué: 1926-1930</i>	
b) <i>Ciclo, A partir de cero, Letra y Línea y Boa</i>	
c) Enrique Molina y Francisco Madariaga	
d) Alejandra Pizarnik	
e) Surrealismo y Existencialismo: Ernesto Sábato y Julio Cortázar	
f) Consideraciones finales	
1.5. <i>Marginalia excentricorum</i> : claroscuros surrealistas en el Uruguay de la primera mitad del '900	p. 51
CAP. II: Olga Orozco y Marosa Di Giorgio	p. 66
2.1. Olga Orozco: ecos y sombras de un yo inasible, entre trascendencia e inconsciente	p. 67
2.2. Marosa Di Giorgio: la rapsoda del bosque ancestral	p. 75
2.3. Sobre la oportunidad de un estudio conjunto de las dos autoras	p. 80
CAP. III: Olga Orozco y el Surrealismo	p. 87
3.1. La licencia para ensanchar los dominios del imaginario y fortalecer un “fracasado proyecto humano”	p. 88
3.2. Diálogo entre duendes alrededor de la creación poética: Federico García Lorca y Olga Orozco	p. 90
3.3. El ciclo narrativo de <i>La oscuridad es otro sol</i> y <i>También la luz es un abismo</i>	p. 106
3.4. En la piel de los despojados	p. 109
3.5. Lo sobrenatural y el Surrealismo como crítica a una axiología y a una epistemología	p. 115
3.6. Apertura a lo no racional para una ética de la inclusión	p. 127

CAP. IV: Marosa Di Giorgio y el Surrealismo	p. 134
4.1. Una escritura “erizada y deliciosa” para captar la surrealidad	p. 135
4.2. El “Eros alucinado” de <i>Misales</i> , <i>Camino de las pedrerías</i> y <i>Rosa mística</i>	p. 144
4.3. Lo humano, lo animal y lo monstruoso	p. 151
4.4. Iniciaciones a la adultez: cazar y casarse en el bosque	p. 158
4.5. Un yo inestable para una ética de la fluidez	p. 169
CAP. V: Un campo surreal como anti-epopeya identitaria	p. 173
5.1. El campo como palimpsesto axiológico e identitario	p. 174
5.2. “El Sur” de J. Luis Borges y el paradigma del campo patrio, heroico y viril	p. 178
5.3. Olga Orozco y las inclemencias del campo	p. 182
5.4. Marosa Di Giorgio: un campo erotizado y monstruoso	p. 189
5.5. Un campo surreal como anti-epopeya identitaria	p. 195
BIBLIOGRAFÍA	p. 199

PREFACIO

Este trabajo de investigación tiene su origen en algunas coyunturas autobiográficas. En agosto de 2009 inicié una larga estadía laboral en Montevideo, –ciudad especular a Buenos Aires que la mira desde la otra orilla– que me dejó la sensación de una profunda unidad cultural de la región del Río de la Plata. Borges, entre otros, decía que Montevideo era lo que había sido Buenos Aires algunas décadas atrás: más chica, más tranquila, más provinciana, pero salida de la misma matriz, la foto borrosa del pasado, muda y elocuente señal de una identidad móvil, oscura e indivisible, como el agua del gran río.

Otra circunstancia personal explica la elección de las dos autoras, Olga Orozco y Marosa Di Giorgio. En 2013 publiqué un pequeño libro de poemas en español. Al revisar mis textos para la publicación, la editora observó que la imagen de una puerta abierta sobre el tiempo y lo invisible le evocaba los versos de una gran escritora latinoamericana, pampeana de nacimiento: Olga Orozco. A este atisbo de intertextualidad involuntaria debo mi acercamiento a la poesía surrealista de la primera poeta en el centro de esta investigación, Olga Orozco (1920-1999), originaria de Toay, pequeña ciudad de la pampa argentina, que abandonó, con la familia, al comienzo de su adolescencia, mudándose primero a la costa, a Mar del Plata, y luego a la capital argentina. Del mismo modo, la uruguaya Marosa Di Giorgio (1932-2004) había transcurrido los años fundamentales para su formación en una zona rural, para establecerse primero en Salto y, a los dieciséis años, en la capital montevideana.

De la suma de tales sugerencias deriva la idea de estudiar a las dos autoras en una dinámica que incluyese por un lado su carácter de escritoras rioplatenses del siglo pasado, cuya obra presentaba rasgos de una peculiar reinterpretación del Surrealismo, por otro lado una producción literaria en prosa todavía poco conocida, en la que idas y venidas –reales y memoriales– al campo, constituían un ineludible humus creativo. Me interesaba abordar, con una mirada distinta, un territorio mítico y fundacional, escenario consagrado a la construcción identitaria, a partir de un punto de vista diferente y complementario a las voces del canon. Me dediqué así a rastrear constantes

textuales dignas de atención que pudieran constituir el eje de mi análisis y las encontré en la centralidad temática del binomio identidad-campo y en el uso de lo no racional como forma crítica a la axiología y las exigencias sociales de un campo “feraz y feroz” (Di Giorgio, *Otras vidas*: 30), objeto de numerosas revisiones en la literatura uruguaya y argentina, desde sus inicios hasta la contemporaneidad. Este eje temático que vertebra mi discurso interpretativo me ha permitido evidenciar, en ambas autoras, una perspectiva radicalmente distinta de la tradicional, una especie de anti-epopeya del campo que de espacio ficcional disputado a la construcción identitaria patria, viril, heroica se transforma, en sus obras, en el ámbito de una construcción identitaria personal, no viril y diversamente heroica.

El tránsito de uno a otro tipo de representación se da autónomamente en las dos autoras, a partir de la adopción de un peculiar punto de vista, combinado con el uso del ominoso infantil y con sugerencias e interferencias provenientes del Surrealismo. En efecto, en muchos de los textos seleccionados la protagonista es una niña-adulta, heroína de un aprendizaje libre de las ataduras de lo racional y de lo convencional social y ético, cuya inconformidad, hipersensibilidad y curiosidad desencadenan una serie de eventos en los que busca una respuesta a sus preguntas sobre identidad, cuerpo, muerte, afectividad, sexo, percepción, locura, marginalidad, alteridad, destino, inspiración, escritura. El perfil no es nuevo en la literatura occidental, pero hay que subrayar en este sujeto femenino infantil, autobiográficamente reconfigurado en la memoria y desde la adultez, una fuerte disposición a la investigación existencial, la apertura a todo tipo de conocimiento y la tendencia a elecciones transgresivas. En los relatos de Olga Orozco destacan varias figuras marginales e improductivas; en cambio, los breves textos de Marosa Di Giorgio presentan, en prevalencia, episodios de perversión erótica y moral (contra los buenos sentimientos, el sentido y la moral común, los comportamientos correctos etc.) y figuras monstruosas.

Para Olga Orozco la categoría unificadora es la de la excentricidad y de la consiguiente marginación social. En efecto, en todos los relatos orozquianos la obstinada búsqueda de identidad de Lía-Olga –que culmina con la elección de la escritura poética–, se va desarrollando paralelamente a la representación de

perfiles humanos anticonvencionales, a menudo condenados a la marginación por la mentalidad y la ética hegemónicas: artistas fracasados, gitanos, adúlteras, locos y, en general, individuos ajenos a las pautas del progreso económico, dentro de un preciso orden social e institucional. Los dos focos narrativos, la construcción identitaria y la casuística de la excentricidad, se entrelazan en el espacio altamente significativo del campo, convertido en territorio de experiencia de sí y de los demás, mediante la constatación directa por parte de la protagonista de fenómenos de censura de elecciones personales o de desviaciones de la norma familiar y comunitaria. Un elemento relevante es la distinción entre la dimensión de relativa seguridad simbolizada por la casa familiar y las inestables coordenadas de un afuera natural, lleno de incógnitas y peligros, donde la falta de una residencia fija (por ejemplo, para Nanni Fittipaldi, que vive en un granero, para los enanos con sus carpas del circo, los gitanos nómadas o la Lora y el Perico que habitan en una cueva y andan por el bosque) está asociada a un alto riesgo de pérdida de identidad.

Dentro de un pluralismo tonal del ciclo narrativo orozquiano, debemos subrayar una significativa presencia de lo sobrenatural y de lo surreal. Olga Orozco adopta una visión mágico-supersticiosa, tributaria de una larga tradición literaria reactivada por el Romanticismo en sus componentes populares (duendes, hechiceras, curanderas, hierbas y sustancias poderosas), – materia para nada ajena a cierto Surrealismo de filiación hispánica, emblemáticamente representado por el nombre de Federico García Lorca–, y la engloba en una sistemática apertura al elemento no racional como herramienta epistemológica.

Para Marosa Di Giorgio la categoría unificadora de los últimos textos publicados es –como señalé– la transgresión sexual y moral. En efecto, todos los relatos de *Misales*, *Caminos a la pedrerías* y *Rosa mística* reflejan una búsqueda de identidad que se va desarrollando paralelamente a la representación de “excesos sexuales” o de encuentros y eventos monstruosos. De nuevo, los dos focos de la escritura, construcción identitaria y representación de la desviación de la norma, se entrelazan en el mismo espacio ficcional –el campo y el bosque uruguayos– convertidos en terreno de aprendizaje de sí y de los demás: sus relatos surreales escenifican una sexualidad exarcebada y exhibida frente al

rigor de un ambiente cerrado y provinciano. La intrusión en el espacio antrópico de fuerzas, animales o comportamientos salvajes apunta a demostrar que el campo, aparentemente ganado al cosmos y sometido a sus estrictas leyes, en realidad no está bajo control. De la misma forma, el campo de Olga Orozco –excluyendo la casa familiar– no aparece como el reino del orden y de la seguridad, sino como el ámbito misterioso ocupado y fecundado por la alteridad.

Las obras literarias centradas en el campo argentino y uruguayo están escritas, en gran mayoría, desde el punto de vista del hombre colonizador y emprendedor, para el cual monstruos y marginales no son recursos, sino más bien amenazas provenientes del caos, fuente de desorden y manifestaciones de una revancha de la naturaleza no domesticada. Por eso tales elementos quedan normalmente silenciados en la narración épica y fundacional. En cambio, nuestras dos autoras abrogan este código y asignan un papel central a personajes y comportamientos marginales o transgresivos, en una relación especular con el itinerario de su construcción identitaria personal.

Las dos escritoras no se proponen abolir la dimensión del mito, pero pretenden reinterpretarlo desde lo femenino y abrirlo a distintas categorías de lo excéntrico. En toda su ficción está presente el ingrediente subversivo: sus universos literarios son las pruebas de que el mundo en el cual crecieron era defectuoso y perfectible, a pesar del discurso dominante que pretendía mantenerlo inalterado mediante la homologación.

De toda su obra resulta evidente que las dos conocieron la poética surrealista, pero adoptaron autónomamente una programática apertura a lo irracional cotidiano, sirviéndose de varias estrategias útiles a ensanchar la percepción del yo y de la realidad desde las zonas del inconsciente. La fórmula crítica más adecuada para definir esa postura es, en mi opinión, la de un “Surrealismo natural y transculturado”: los postulados del movimiento bretoniano son empleados como ganzúa para trastocar un cosmos y para legitimar, como nueva forma de percepción, la innata inclinación a una lectura irracional de la realidad, por otra parte, ya presente en forma de superstición, magia y medicina folklórica en la cultura rural y popular en el que ambas se formaron. La adopción de esta etiqueta crítica me ha permitido leer juntas,

respetando su diversidad, a dos grandes personalidades literarias que vivieron, en su propia piel, la ustrión del Surrealismo, y que, sin embargo, construyeron un camino poético independiente, llevando en su propia voz el asombro y la vibración derivados del choque con esta poética vanguardista.

Mi estudio se desarrolla en cinco capítulos.

En el capítulo inicial señalo la temprana presencia del Surrealismo en la literatura latinoamericana desde los años Veinte, utilizando el concepto de *longue durée* introducido por Fernand Braudel y propongo un esquema de distribución de los autores relacionados con el Surrealismo a partir de un paradigma de recepción, delineando homogeneidades y diferencias entre la realidad uruguaya y la argentina. Para ilustrar estos fenómenos he considerado el concepto de “polisistema”¹ por el cual los intercambios culturales ignoran las fronteras geográficas y las cronologías inflexibles, la dialéctica de muerte y resurrección de los movimientos, el rígido culto a la ortodoxia y considera, en cambio, el peso fundamental de las influencias recíprocas entre sistemas literarios. De este modo, quería esquivar la trampa de una visión separada y nacionalística de un movimiento con vocación transnacional y cosmopolita como el Surrealismo.

En el segundo capítulo he dibujado los perfiles biobliográficos de las autoras. Para ello he acudido frecuentemente, junto con las obras literarias, a declaraciones y a páginas de autobiografía poética que, con los datos de la dimensión existencial, brindan material sumamente valioso para la labor interpretativa. Es el caso de “Señales mías” de Marosa di Giorgio y de “Apuntes para una autobiografía” de Olga Orozco, dos textos de reflexión personal y poética, que han servido como base para formular mi planteamiento investigativo.

A continuación, he tratado, respectivamente en los capítulos III y IV, la relación de Orozco y Di Giorgio con el Surrealismo, apuntando mi atención sobre sus obras en prosa poética. De Olga Orozco he examinado los relatos de *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995), dos libros emblemáticos, colocados al comienzo y al final de su parábola literaria y que conforman un único ciclo narrativo. De Marosa Di Giorgio he analizado los

¹ Itamar Even-Zohar elaboró una teoría del “polisistema literario” que ilustra las dinámicas de influencia recíproca entre distintos sistemas literarios nacionales (Even-Zohar, 1979: 629-633).

relatos de *Misales*, *Camino de las pedrerías* y *Rosa mística*, narraciones eróticas que labran un *opus continuum* que Leonardo Garet denomina oportunamente “narrativa del Eros alucinado”.

El capítulo quinto contiene mi tesis que es la siguiente: dentro de un contexto sociocultural con muchos elementos en común –el campo uruguayo y el argentino de la primera mitad del siglo XX– de enorme importancia para su formación, Orozco y Di Giorgio revisan una axiología y una mitografía fundacional y llegan a formular una nueva propuesta de relación entre la comunidad de pertenencia, el hombre y la naturaleza. Recuperando en la escritura, desde la ciudad –Buenos Aires o Montevideo– el espacio mítico de su infancia rural, invadido por la fuerte y misteriosa presencia de lo natural y de lo sobrenatural, visitado por figuras de una personal mitología (figuras excéntricas, locos, animales y monstruos) e insuflado por saberes alternativos e irracionales, las dos escritoras se apropian de una epistemología que les permite indagar más libremente su identidad personal y el mundo, vislumbrar la existencia de una relación interespecífica entre todos los seres e imaginar una recomposición colectiva basada en una ética de la inclusión y de la fluidez.

El campo sudamericano en la medianoche de las ánimas y “la luz mala”, la agorería, el terror, el linde entre esta vida y un obnubilado más allá.

Marosa Di Giorgio, *Otras vidas*, 2017.

CAPÍTULO PRIMERO

Cercando al fantasma con armas despuntadas

1.1. La mil y una muertes del Surrealismo 1.2. Surrealismo y Latinoamérica: el mapa imposible 1.3. La región del Río de la Plata y su literatura 1.4. El Surrealismo en la Argentina: una fraternidad literaria y la apuesta contra la realidad 1.5. *Marginalia excentricorum*: claroscuros surrealistas en el Uruguay de la primera mitad del '900

Il segreto del Surrealismo consiste nell'assalto alle cose nel loro recesso piú segreto. [...] Come per il dio dei misteri dei cabiri, come per l'Ajin-sof, il buco vivente dei precipizi della cabbalah, come per il nulla, il vuoto, il non-essere che inghiotte il niente degli antichi bramini e veda, si può dire del Surrealismo quel che non è, ma se si vuole invece descrivere quello che è, occorre accontentarsi di elementi approssimativi e immagini, il Surrealismo è un movimento avvolto da immagini. Attraverso una sorta di congiura nel vuoto, risveglia a nuova vita ancestrali allegorie.

Antonin Artaud, *Surrealismo e rivoluzione*, 1936.

Le Surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie. Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble.

Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, 1945.

Ortodoxo, eterodoxo, militante, clandestino, manierista, moderado, telúrico, guaraní, blando, revisitado, exacerbado, sobrio, latente, transculturado, disidente... Estos son sólo algunos de los adjetivos con los que especialistas e investigadores calificamos el Surrealismo en las letras latinoamericanas. Todos ellos delatan la dificultad para capturar y encerrar en una jaula crítica a una criatura protéica e inaprensible, un fenómeno que tiene más del espíritu y del proceso en perenne devenir, que del movimiento filosófico, artístico y literario, enmarcado dentro de precisas coordenadas espacio-temporales o identificado por una cómoda y anquilosante etiqueta historiográfica que, sin embargo, nos permite apresar provisionalmente nuestra materia del deseo en una estructura operativa necesaria y libre de toda pretensión que no sea la de iluminar, como un relámpago, nuestro argumento.

1.1 Las mil y una muertes del Surrealismo

En su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, César Aira se refiere al Surrealismo como a una escuela “muerta” desde el principio y, a raíz de la adopción del método de la escritura automática, como a un “mito de origen en permanente reactualización”:

Es con la escritura automática que el Surrealismo crea su mito de origen, y más aún, se propone como un mito de origen en permanente reactualización. Llevando la premisa de la escritura automática a su máximo rigor, toda obra surrealista ya está muerta, ya queda en el pasado al nacer. El procedimiento obliga al artista a ser un perpetuo Orfeo, que tiene prohibido volverse a ver lo que ha hecho. Porque aun la mirada más distraída conlleva una evaluación; ésta es inevitable de todos modos, pero clausura el proceso de la creación. El mito separa las mitades del tiempo, y las preserva en su pureza: la evaluación produce un pasado puro, en el que no tiene nada que hacer el presente, despojado de juicio crítico, acción ciega. Y la creación produce un presente puro, que nunca se hará pasado porque se prohíbe ser contemplado desde afuera. La obra de arte, una vez hecha, deja de ser arte: es documentación, registro de un proceso. Esta peculiar compartimentación del tiempo le da al Surrealismo su carácter tan intrigante de escuela “muerta”, siempre superada, desde el principio. Pasado el primer estallido, al Surrealismo siempre se lo dio por muerto, y siempre causó extrañeza que siguiera vivo.

(Aira, 1998: 12-13)

De esta sutil y acertada lectura del Surrealismo como inacabada “acción ciega” de un presente puro que se prohíbe la valoración de sus gestos, descende la deducción de la imposibilidad de contar, más allá de su fase inaugural, la historia de un fenómeno que rehuye, por su misma naturaleza, las narraciones lineales y los balances definitivos. Para salir de la parálisis crítica e intentar dar cuenta de la longevidad de un movimiento que sacudió profundamente el arte y la literatura del Novecientos, habrá que acudir, entonces, al concepto de “larga duración” elaborado por Fernand Braudel:

La storiografia tradizionale, interessata ai ritmi brevi del tempo, all'individuo, all'*événement*, ci ha abituati [...] al suo racconto favoloso, drammatico, di breve respiro.

La nuova storiografia economica e sociale pone al primo posto, nella sua ricerca, le oscillazioni cicliche [...] un recitativo della congiuntura [...] di decine, ventine o cinquantine d'anni.

Molto al di là di questo [...] si colloca una storia di respiro ancor più sostenuto, di ampiezza secolare: la storia di lunga, addirittura di lunghissima durata. (Braudel, 2003: 39-40)

Aplicando las nociones de “evento”, “ciclo” y “larga duración” enunciadas por Braudel, propongo reconocer un evento en el acto constitutivo del primer grupo surrealista en París, en 1924; la larga duración estaría, por su parte, reflejada en casi un siglo de permanencia de un imaginario y de una actividad artístico-literaria surrealista en todo el mundo; mientras que la estructura del ciclo² –con ascensos, caídas y regresos a distancia de diez, veinte o cincuenta años– podría reconocerse en la controvertida evolución de un movimiento sitiado, una y otra vez, por necróforos impacientes y cadáveres que regresan³. En la larga duración del siglo XX, el Surrealismo se impuso en las artes y en la sociedad y, luego de haber herido en el corazón a la tradición europea anclada en la lógica y en la razón, y haber abierto “los museos del silencio, eso que Freud haría nacer de la sexualidad” (Umbral, 2002: s. p.), informó profundamente de su irracionalismo la cultura en muchas partes del mundo, legando sus conquistas a la contemporaneidad y a sus confusos habitantes, que, en los tiempos presentes, seguimos interrogando las raíces irracionales de nuestro comportamiento; disfrutamos en las artes de un concepto clave del Surrealismo y de la modernidad: la belleza convulsiva; luchamos en favor de la abrogación de normas hegemónicas que limitan la libertad identitaria de las minorías y ponen en grave peligro la existencia de nuestro planeta; cuestionamos la idea misma de normatividad y los sistemas epistemológicos basados en el binarismo, en un sabotaje sistemático de una axiología y de una ética opresoras y superadas; y, sobre todo, seguimos explorando el lado oscuro de la realidad, para entender qué es el hombre y cuál es su lugar en el cosmos. Por eso, podemos afirmar que hoy vivimos y avanzamos bajo la mirada protectora del movimiento creado por Breton y sus compañeros: “mirada persistente de fantasma, de algo que murió, pero que de alguna manera está [...] permanece ahí, flotando, entrando y saliendo, apareciendo y desapareciendo” (Tabarovsky, 2017: s. p.).

² En 1944, Carlo Bo publica en Italia *Bilancio del Surrealismo* y en Francia, en 1945, Maurice Nadeau presenta su *Histoire du Surréalisme*. Estas dos obras parecen delimitar un “ciclo” y dar paso a la “larga duración” en la cual el Surrealismo, colgados los rasgos del movimiento, sigue haciendo tambalear las conciencias y generando arte.

³ Mientras César Vallejo, en *Autopsia del superrealismo* (1930), no tenía dudas sobre la prematura muerte del movimiento, Julio Cortázar, en 1949, se refería al Surrealismo como a un “vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia” (Cortázar, 1994: 179).

1.2. Surrealismo y Latinoamérica: el mapa imposible

Para aludir, en una breve premisa inicial y por rasgos muy esenciales, al complejo y vastísimo panorama del Surrealismo en América Latina, además de su naturaleza de pensamiento en acción, no podemos evitar una mención a las vías por las que el movimiento alcanzó las distintas partes del continente sudamericano. Es oportuno recordar, en efecto, que en las décadas iniciales del siglo XX, los intelectuales latinoamericanos miraban a Europa, y sobre todo a Francia, como a un laboratorio de nuevas ideas, que llegaban por barco, con una gran cantidad de libros y revistas; y que muchos de ellos permanecieron en París largas temporadas. Estos intelectuales y artistas, al regresar a su patria, activaron formas de ruptura con la tradición, englobando en sus propuestas artísticas elementos locales, indígenas y africanos presentes en distintas regiones americanas. Por otra parte, no hay que olvidar que América Latina fue la tierra prometida en la diáspora de españoles y europeos en fuga de la guerra civil española y de la represión nazifascista; ni se pueden pasar por alto las estadias⁴ de muchos escritores europeos deseosos de abrevarse y sacar nueva linfa de las mágicas fuentes del continente sudamericano.

Si proyectamos tan sólo estas intensas dinámicas de ida y vuelta sobre el perfil del continente latinoamericano y sobre su compósito transfondo sociocultural, intuimos la enorme dificultad para delinear un cuadro unitario⁵, hallar fórmulas para referirnos a todos los escritores variamente tocados por el Surrealismo⁶ y leer trayectorias individuales y corrientes literarias como aclimataciones del movimiento en América Latina. Por eso, evitando confines y categorizaciones exclusivamente nacionales, considero más eficaces los

⁴ Valga para todos el caso del viaje de Breton a México, en 1938, o la estadia de Péret, entre 1941 y 1948, de nuevo en México, lugar mítico también para otros surrealistas europeos.

⁵ El cuadro contiene, sin embargo, fuertes contrastes: a grupos militantes con nombres muy conocidos en Argentina, Chile, Perú, en Cuba, Brasil o México, corresponden en otras partes – por ejemplo en el Uruguay – sólo algún esporádico autor aislado o efímera revista literaria.

⁶ La distinción utilizada, por ejemplo, por Stefan Baciú entre escritores “surrealistas” y escritores “surrealizantes” me parece ambigua; así como insatisfactorias me resultan también las listas que reúnen, País por País, autores que se declaran surrealistas o utilizan algunos dispositivos propios del movimiento (automatismo verbal o gráfico, juegos, *phrases de réveil*, etc.). Todo tipo de categorización o distribución tiene evidentemente ventajas y desventajas y de hecho yo misma ofreceré un examen “por separado” de la presencia del Surrealismo en el Uruguay y en la Argentina. En este estudio, sin embargo, me pareció más productivo un acercamiento anclado en la recepción y con la mirada puesta en un área geo-cultural específica como el Río de la Plata.

análisis que se centran en los modos de recepción del Surrealismo por parte de los distintos autores y propongo, como esquema destinado a iluminar en trasluz mi discurso, la distribución en tres grupos: 1. el de una evidente y reconocible ortodoxia; 2. el de una resignificación a partir de la autonomía y dentro de un proceso de transculturación; 3. el de una síntesis original entre el sistema filosófico surrealista y el de otros movimientos. La primera modalidad se reduce, a mi parecer, a la etapa de penetración inicial del movimiento en territorio latinoamericano, en los años veinte, y estaría bien representada por la vehemente actividad de las revistas surrealistas argentinas y, sobre todo, por el magisterio del argentino Aldo Pellegrini, pionero y militante incansable de la difusión del Surrealismo, fundador en Buenos Aires, en 1926, del primer grupo surrealista de lengua española, muy cercano (aunque desde la autonomía) a Breton y a sus compañeros; la segunda tipología –en la que entrarían también las dos escritoras de las que se ocupa mi investigación–, está vivamente retratada en la obra del cubano Alejo Carpentier, que al abandonar París y al grupo bretoniano en el que había militado, procede a abolir la estenuada creación de paraísos artificiales para elaborar *lo real maravilloso americano*, una reformulación del Surrealismo que encuentra su habitat natural en tierras latinoamericanas, recuperando sus raíces antropológicas; la tercera –la de un Surrealismo eterodoxo, es decir capaz de fundirse y proseguir su camino como síntesis con otros sistemas filosóficos–, tendría su modelo en Julio Cortázar que, a pesar de una fuerte y profunda complicidad con la poética del movimiento, se mantuvo siempre alejado de células de filiación surrealista y, con los años dibujó una articulada trayectoria literaria en la que llegó a asociar la visión del Surrealismo a la del Existencialismo.

Esta clasificación –como cualquier otra–, choca con el mandato de ocultamiento del movimiento formalmente impartido por el mismo André Breton⁷, y con la programática resistencia de las escrituras surrealistas a una reducción a sistema. No obstante, me parece la más útil para estudiar la continuidad, en algunos casos no tan evidente, de un movimiento espiritual que ha sido capaz de fecundar –en formas más o menos distantes o heréticas–,

⁷ En el segundo Manifiesto del Surrealismo está formulada la petición de una “occultation profonde, véritable du surréalisme” (Breton, 1969: 139).

la producción de muchos escritores latinoamericanos, desde su llegada a Latinoamérica hasta nuestros días. Porque no cabe duda de que el Surrealismo en América Latina –si se excluye su etapa inicial en los años Veinte– excede ampliamente las rigurosas afiliaciones de grupo, en cuanto no presenta las características de una escuela, sino las de una revolucionaria visión de la realidad, de la que surgieron no sólo otros procesos creativos y nuevas opciones artísticas, sino también nuevas posturas éticas y nuevos sistemas epistemológicos.

Así, al querer avanzar hasta la contemporaneidad y agregar algún otro dato significativo a la cartografía hispanoamericana del Surrealismo, podríamos citar dos nombres de escritores entre los más innovativos del panorama literario de los últimos tiempos, y no sólo en América Latina: Mario Bellatin y Roberto Bolaño. En efecto, con Graciela Speranza, reconocemos en los inicios literarios del mexicano-peruano Mario Bellatin y del chileno, trasladado primero a México y luego a España, Roberto Bolaño las huellas de un Surrealismo clandestino “un germen de arte errante, desarraigado y portátil que quiere volver a conjugar el presente y la intensidad de la vida mediante la gracia generativa del azar, convertir el exceso negativo del dolor del mundo en exceso afirmativo y disolver a su paso la fronteras políticas” (Speranza, 2013: 112). No será casualidad, entonces, que con *Efecto invernadero* (1992) Bellatin relate, en una novela audazmente experimental que recuerda la bretoniana narración de *Nadja*, la muerte del poeta peruano César Moro (1903-1956), un surrealista de la primera hora, ortodoxo y nómada; ni que en el cuento “Últimos atardeceres en la tierra” de Roberto Bolaño, B., *alter ego* del escritor, de vacaciones en Acapulco con el padre, lea la *Antología de poetas surrealistas* de Aldo Pellegrini, acabando por identificarse con Guy Rosey, un surrealista menor que en Marsella, en 1941, desaparece sin dejar rastro, mientras está a la espera de un salvaconducto para América⁸. El caso narrado se coloca en 1975, año en el que Bolaño funda con el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro el “grupo infrarrealista, los real visceralistas de la novela”, cuyo manifiesto, desde su

⁸ En el cuento –que pertenece al libro *Putas asesinas* publicado, en 2001, por Anagrama (pp. 37-63)– encontramos esta frase: “B. piensa en Gui Rosey que desaparece del planeta sin dejar rastro, dócil como un cordero mientras los himnos nazis suben al cielo color sangre, y se ve a sí mismo como Gui Rosey, un Gui Rosey enterrado en algún baldío de Acapulco, desaparecido para siempre”.

título, está patentemente inspirado en él del Surrealismo parisino: “DÉJENLO TODO NUEVAMENTE...LÁNCENSE A LOS CAMINOS” (Bolaño, 1997; [énfasis en el original]). Si André Breton y los primeros surrealistas europeos imaginaron un movimiento cosmopolita, construido sobre el modelo de las internacionales revolucionarias y sindicales, con el objetivo de dar vida a una sociedad global que trascendiera los confines políticos bajo el lema “*Lâchez tout [...] Partez sur les routes*”, Bellatin y Bolaño, autores emblemáticos de la narrativa latinoamericana contemporánea, han acogido la invitación y hecho del desarraigo biográfico y literario, el principio inspirador de una literatura revolucionaria que ignora límites y fronteras.

1.3. La Región del Río de la Plata y su literatura

El Río de la Plata no es sólo la precisa realidad geográfica homónima del gran río sudamericano; es también una comunidad trasversal a los confines políticos de dos países, Argentina y Uruguay que comparten historia, mitos, hábitos y literatura. Baste con recordar, por ejemplo, que la denominación de “literatura rioplatense” circuló, de forma prevalente, hasta finales del siglo XIX, cuando se empezó a preferir las expresiones de “literatura argentina” y “literatura uruguaya” para asegurar mayor reconocibilidad a las dos realidades nacionales. En la actualidad, la permanencia de una unidad física, social y cultural rioplatense es así sintetizada por Carlos María Domínguez, escritor argentino contemporáneo, residente, desde hace muchos años, en el Uruguay:

Los vínculos históricos del Río de la Plata están pautados por la competencia de los puertos de Montevideo y Buenos Aires, dentro de una cultura regional común, que desde los orígenes intercambia contrabandos, perseguidos, migraciones de valores y bienes culturales. Montevideo ha sido refugio tradicional de exiliados argentinos y Buenos Aires meca de muchos destinos orientales⁹ [...] Pero los movimientos estéticos han sido similares, si tenemos en cuenta el romanticismo, el criollismo, el modernismo, la narrativa urbana, el realismo, incluso ciertas manifestaciones del género fantástico y la literatura policial. [...] Todo eso habilita, creo yo, la pertinencia de una literatura rioplatense en estado de formación, defendida por un tono común cultivado

⁹ El término señala a la población uruguaya, en cuanto habitante en la República Oriental del Uruguay, designación oficial del Estado uruguayo con referencia a su posición geográfica en la confederación de las Provincias Unidas Rioplatenses.

sobre la elipsis criolla, que nos diferencia del uso del idioma en América Latina, el Caribe y España, y agravada por una similar ignorancia del fundamento físico que reúne ambas orillas: el régimen natural y geográfico del Río de la Plata. Tenemos un mundo muy similar al delta del Mississippi, pero no tenemos un Mark Twain o un Faulkner”.

(Litvan: 2013: s. p.)

El elemento que, sin dudas, connota más esta región es la inmigración europea. En efecto, diversamente de lo que acontece en otras áreas latinoamericanas, el Río de la Plata presenta una estructura social en gran medida homogénea, basada en vicisitudes históricas trágicas –la eliminación casi completa de los pueblos precolombinos por mano de los conquistadores europeos– y la rápida constitución de una “población euroamericana trasplantada” (Glissant, 1996). Al respecto así se expresa Raúl Enrique Rojo:

Os povos transplantados representam a reprodução, nas Américas, de humanidades e paisagens européias. Assim como os Estados Unidos e o Canadá são os transplantados do Norte, a Argentina e o Uruguai são os transplantados do Sul, enterrada sua velha formação crioula por uma onda de imigrantes europeus cinco vezes mais numerosos que a soma dos homens que haviam descoberto seu território e feito sua independência. Os outros latinoamericanos são, como os brasileiros, povos novos, em construção. [...] Os argentinos, ao contrário, tradicionalmente se viram como uns europeus desarraigados nas pampas. Não sem ironia, Carlos Fuentes diz que: “se os mexicanos descendem dos aztecas, os guatemaltecos descendem dos maias e os peruanos descendem dos incas, os argentinos descendem ...*dos navios*”.

Os argentinos (e os uruguaios, esses rio-platenses da margem da frente) se identificaram, pois, com o estrangeiro e como estrangeiros foram considerados por seus vizinhos”.

(Rojo, 2000: 99-100; [cursiva del autor])

Al carácter de población euroamericana trasplantada, hay que agregar la fuerte dicotomía, interna a la realidad criolla rioplatense, entre interior del país y capital, Montevideo o Buenos Aires, ciudades-puerto sobre el mismo río, abiertas a intensos flujos de personas, mercancías e ideas.

Nuestras dos escritoras pertenecen, por lo tanto, a un territorio culturalmente homogéneo: Olga Orozco (1920-1999) es originaria de Toay, en la pampa argentina; Marosa Di Giorgio (1932-2004) es nativa de Salto, en el interior uruguayo. Ambas son hijas de inmigrantes europeos y han vivido los años fundamentales de su formación respectivamente en el campo argentino y

uruguayo, en un contexto bien diferente del ámbito metropolitano en el que debía madurar su experiencia humana y literaria, connotada por una clara disposición a recorrer las zonas impervias de lo no racional. El polimorfismo cultural y la vastedad geográfica ya señalados por Julio Cortázar como caracterizantes del Río de la Plata, tal vez hayan podido influir, de alguna forma, sobre su literatura que se resiste a los límites de la realidad y de la lógica. Escribe Cortázar:

Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere out of the world* literario, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de *Los caballos de Abdera*, de *El almohadón de plumas*, de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de *La invención de Morel*, de *La Casa de azúcar*, de *Las armas secretas* o de *La casa inundada*.
(Cortázar, 1975: 145-146)

Si estos dos elementos no bastan evidentemente para explicar un fenómeno muy articulado y complejo¹⁰, que incluye todas las formas del “fantástico” en su más amplia acepción, creo, sin embargo, que es preciso mencionarlos en nuestra premisa, porque ofrecen por lo menos unos indicios útiles para formular hipótesis sobre la inclinación artística, –ampliamente difusa en la región–, a una representación de elementos irracionales que informan la vida cotidiana y que se abrevan en las turbias fuentes del subconsciente, descubiertas por el psicoanálisis y literariamente codificadas por los surrealistas.

¹⁰ El crítico uruguayo Lauro Marauda, a propósito de la difusión, en su País, de una literatura propensa a incursionar en las zonas fuera del dominio de la lógica, sugiere considerar como una de sus causas también el malestar frente a una situación social y política, con una novedad en la actualidad respecto al pasado porque “hoy admitimos sin tapujos que “somos sueños”. Lo onírico ha ganado mucho espacio en los textos creativos, a través de la exploración del inconsciente propugnada por el psicoanálisis y por las búsquedas pioneras del surrealismo. Hay indudablemente una mayor explicitud de lo sexual, lo escatológico y lo reprimido en la literatura contemporánea” (Marauda, 2014: 107).

1.4. El Surrealismo en la Argentina: una fraternidad literaria y la apuesta poética contra la realidad

a) La eclosión bajo el signo de la ruptura. *Qué*. 1926-1930

En el período que va desde los años veinte hasta los Cincuenta, grandes mutaciones económicas y sociales convierten Buenos Aires en una ciudad pujante y atractiva, permeable a las dinámicas migratorias y sacudida por la irrupción de las vanguardias artísticas y literarias que alteran los códigos establecidos e infunden al panorama cultural un inusitado fervor creativo. Noé Jitrik sintetiza así la febril atmósfera que caracteriza estas tres décadas:

[...] lo que ocurrió en este orden en un momento determinado, en el período que va de 1920 –el paso de Vicente Huidobro por Buenos Aires, la llegada de Jorge Luis Borges portador del ultraísmo, el regreso de Emilio Pettorutti cubista, el futurismo de Cúnsulo y Lacámara, los viajes de Girondo, las extravagancias de Xul Solar, son hechos reveladores, cuando no desencadenantes– hasta 1950 aproximadamente, con importantes secuelas después.

Período de grandes cambios sociales y culturales, en una sociedad que si por un lado ya había consolidado instituciones y reglas de convivencia democráticas y aceptado los frutos de una política inmigratoria de gran alcance, por el otro no impedía que determinados sujetos sintieran que el edificio no se tambaleaba porque se pusieran en cuestión algunas de sus funciones e incluso de sus fundamentos. (Jitrik, 2009: 714)

Y subraya que esta actitud de ruptura genera un “circuito semiótico” y una excepcional “fiebre creadora” que, desde el ámbito artístico, inicia a propagarse a los restantes aspectos sociales:

[...] la actitud generalizada de ruptura establece, precisamente, un continuo entre lo mental y lo formal, un circuito semiótico que confiere a la vida del período una animación sin parangón, una suerte de fiebre creadora cuyo núcleo es una creatividad que le propone a la sociedad entera una modernidad todavía en ciernes en los restantes órdenes de la vida social. (Jitrik, 2009: 714)

A los fuertes impulsos de cambio que sacuden las artes, no se acompaña, por lo tanto, una renovación profunda como la auspiciada por los estudiantes

que piden una reforma universitaria¹¹, o por los intelectuales que rechazan toda forma de retorización e invocan, a gran voz, una sociedad y un arte nuevos. Esto puede explicar cómo Marcel Duchamp, figura omnipresente del Surrealismo y testigo de excepción de la época, llegue a describir, de manera despiadada, el ambiente de la capital argentina donde acababa de instalarse, escapando tanto de la gran metrópolis norteamericana como de la guerra en Europa:

Buenos Aires n'existe pas. Rien qu'une ville de province avec de gens très riches sans aucun goût, tout acheté en Europe, la pierre de leurs maisons comprise. On ne fabrique rien ici: de sort que j'ai retrouvé des pâtes dentifrices françaises que j'avais complètement oubliées à New York¹². (Duchamp, 2002: 24)

Y en efecto –como bien subraya Patricia Artundo– si Europa seguía siendo para los argentinos un horizonte muy cercano de cultura y afectos, espacio de aprendizaje y renovación por excelencia, sin embargo era también el “Viejo Continente” que se había revelado incapaz de evitar la primera guerra mundial con todas sus trágicas consecuencias (Artundo, 2000: s. p.).

Dentro de esta trama intrincada y contradictoria, la eclosión del Surrealismo no tuvo casi repercusiones: pocos prestaron atención al recién nacido grupo liderado por Aldo Pellegrini y menos aún lograron discernir claramente sus planteamientos de la experimentación proliferante y ruidosa de otras vanguardias. Ahora bien, si es cierto –como afirma Celina Manzoni– que hay momentos históricos en los que la consigna de cambio y de novedad se hace manifiesta e incontenible, es igualmente cierto que dicha vocación suele escaparse a las cronologías y a los almanaques. De ahí la natural dificultad para reconocer los inicios del Surrealismo y de otras vanguardias, en cuanto movimientos de transformación radical con vocación cosmopolita, que se

¹¹ Sobre el carácter de movimiento integral de la reforma universitaria, escribe, Nelson Osorio: “El movimiento de la Reforma Universitaria en América Latina no se planteaba una simple modernización de los programas y métodos de la docencia. Fue un movimiento de carácter integral que buscaba imponer una nueva concepción de la cultura y de la enseñanza en función de los intereses populares, las necesidades nacionales y la transformación social” (Osorio, 1983: XXVI).

¹² Fragmento de la carta fechada 12 de Noviembre de 1918 que Marcel Duchamp envía desde Buenos Aires a Carrie, Ettie e Florine Stetthmeir. Duchamp vivió unos diez meses en la capital argentina, donde había llegado el 9 de Septiembre de 1918.

entrecruzan y se contruyen por variación de prioridades y estrategias, en una praxis artística que, con elementos distintos, actúa siempre bajo el signo de la transgresión (Manzoni, 2009: 8). Sin embargo, los inicios del movimiento surrealista en el Buenos Aires de mediados de los años veinte, están relatados, en primera persona y con detalle, en esta carta enviada, el primero de junio de 1962, a Graciela Maturo por Aldo Pellegrini:

Fue exactamente en el año de su fundación¹³. Con motivo de la muerte de Anatole France, el diario *Crítica* de esta capital publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de Hugo. A mí, la falta de pasión y el escepticismo barato de France me parecían la caricatura del verdadero disconformismo. Por esa época me interesaba especialmente Apollinaire. En ese número de *Crítica* aparecía un telegrama de París con el anuncio de la aparición de un panfleto contra France denominado *Un cadavre*, con la lista de los firmantes. Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses, pidiendo que me mandara lo que tenían publicado.

Así me llegó el primer número de *La Révolution Surréaliste* y el Primer Manifiesto de Breton. Por entonces estudiaba yo medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mario Cassano, y después a Elias Piterbarg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces (sólo estimábamos a Oliverio Girondo y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué*.
(Maturo, 2015: 90-91)

Del análisis de este pasaje derivan algunos datos importantes para caracterizar la actividad de la primera célula surrealista latinoamericana y ubicarla en el contexto sociocultural bonaerense de la época. Pellegrini habla del impacto que le provocó la lectura de un artículo de prensa francesa del diario *Crítica*¹⁴; confiesa su inmediato deseo de conectar con los autores del panfleto que arremetía contra Anatole France (1844-1924) y, por esta vía, revela una afinidad de visión con los surrealistas franceses sobre su idea de disconformismo con la cultura en auge; deja, además, entrever la formación de

¹³ Es el 1924, año de la publicación del Primer Manifiesto que ratificó el nacimiento oficial del Surrealismo.

¹⁴ *Crítica* –fundado por Natalio Botana– era un diario bonaerense de crónica popular y, al mismo tiempo, un órgano cultural con firmas prestigiosas como la de Jorge Luis Borges y Roberto Arlt.

una comunidad de entendimiento compartido sobre lo poético¹⁵ –“una especie de fraternidad surrealista”– integrada por jóvenes universitarios que aspiran a abandonar las aulas de la Facultad de Medicina¹⁶ para dedicarse a la urgente transformación del pensamiento y del arte.

A partir de 1926, el grupo se reúne con frecuencia, realiza sesiones de escritura automática, discute sobre los conceptos de realidad, vida y literatura, elabora su propia genealogía literaria alternativa¹⁷ a la tradición imperante y, durante un par de años, colabora en la realización de una original y efímera revista de título provocador, *Qué*, donde los redactores firman con nombres de fantasía apelando a una práctica creativa grupal que pretende derribar el mito del autor y el de la inspiración poética tradicional. En la realidad, todos ellos son amigos y llevan apellidos que delatan orígenes distintos dentro de una común historia de migración desde Europa. A los que aparecen en el fragmento que acabamos de analizar y, por supuesto, al de Aldo Pellegrini¹⁸, autor de la carta y figura central del movimiento, hay que agregar, en un rápido recuento de los protagonistas de este primer estallido del Surrealismo porteño, otros cuatro nombres: Juan José Ceselli (1909-1982), Carlos Latorre (1916-1980), Juan Antonio Vasco (1924-1984) y Julio Llinás (1929-2018).

Aldo Pellegrini, incansable animador de este primer núcleo surrealista, es también autor del texto publicado anónimamente con el título de “Pequeño

¹⁵ En *La acción subversiva de la poesía*, Aldo Pellegrini explica la amplitud de este concepto: “[...] lo poético no reside sólo en la palabra; es una manera de actuar, una manera de estar en el mundo y convivir con los seres y con las cosas. El lenguaje poético en sus distintas formas (forma plástica, forma verbal, forma musical) no hace más que objetivar de un modo comunicable, mediante los signos propios de cada lenguaje particular, esa fuerza expansiva de lo vital. Como consecuencia el mundo poético está en todos, en la medida en que cada hombre es un ser integral. La clara consigna de Lautréamont, “La poesía debe ser hecha por todos”, no tiene otro sentido. Aquel que ignora la poesía es un mutilado, tal como lo es aquel que ignora el amor” (Pellegrini, 2015: 9-10).

¹⁶ Es esta una característica que la fraternidad surrealista argentina comparte con el grupo inicial de Breton.

¹⁷ Los dos nombres citados no son casuales: Oliverio Girondo (Buenos Aires, 1891-1967), escritor en permanente vanguardia, se convirtió en figura tutelar de los surrealistas; el escritor y humorista Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952) es considerado el padre de la vanguardia argentina, a pesar de pertenecer cronológicamente al Modernismo.

¹⁸ Aldo Pellegrini (Rosario, 1903-Buenos Aires, 1973) es la figura más relevante del Surrealismo argentino. Durante toda su vida se dedicó a difundir el pensamiento surrealista en literatura y en arte. Colaboró en la publicación de todas las revistas que, durante tres décadas, documentan la teoría y la praxis surrealista en la Argentina. Fue poeta, traductor, ensayista, autor de obras de teatro y antologista. En su amplia producción destaca la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), una traducción de la obra completa de Lautréamont (1964), la recopilación de ensayos *Para contribuir a la confusión general* (1965) y la traducción de *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* de Antonin Artaud (1971).

esfuerzo de justificación colectiva” que inaugura el primer número de *Qué*. En unas pocas líneas, después de haber subrayado la importancia de la expresión literaria y artística como reflejo del hombre, Pellegrini indica la introspección – es decir el abandono a la parte no consciente de cada uno–, como proceso que, por un lado procura el placer de una ilimitada libertad, y por otro ofrece la posibilidad de acercarse a la estructura más profunda del yo:

[la introspección] Este vocablo no lo entendemos como planteamiento de problemas estériles, sino como una manera de dejarse poseer por uno mismo, estando lo consciente puramente dedicado a revelar por el signo de cada palabra una profunda realidad constitutiva.

En esta actitud se distinguen dos partes:

1º placer de una ilimitada libertad expansiva;

2º posibilidad de conocernos (especie de método psicoanalítico, pero en el cual no partimos de ningún prejuicio sobre nuestra propia estructura).

(Pellegrini, 1928: s. p.)

A estas afirmaciones, se acompaña una postura iconoclasta hacia toda manifestación del espíritu burgués en cuanto freno a la posibilidad de abrevarse en las oscuras fuentes de la interioridad y expresar –sin hipocresía y tabúes– cualquier nuevo hallazgo. Contra la resignación al destino, este texto rescata, como formas extremas de liberación voluntaria o involuntaria, el suicidio, la locura, la enfermedad y el crimen, igualándolos a la revolución; y ensalza el poderío de la palabra poética como instrumento privilegiado para penetrar el misterio y ensayar una respuesta a la interrogación primera y máxima que encabeza, sin firma, el primer número de la revista:

Vomitamos incontinentemente sobre todas las formas de resignación a este destino (cualidad máxima del espíritu burgués) y miramos con simpatía todos esos aspectos de una liberación voluntaria o involuntaria: enfermedad, locura, suicidio, crimen, revolución. Pero esto no pasa de ser una posición moral. En realidad estamos decididos a no intentar nada fundamental fuera de nosotros.

[...] Justificación de nuestra expresión: Toda palabra está en el corazón mismo de los problemas del ser. Es decir, que para un hombre determinado, su misterio toma la forma de sus palabras (en un sentido más amplio: toma la forma de sus signos).

Justificación del nombre de la revista: interrogación primera y máxima, desnuda de todos los ornamentos ortográficos, reducida a su pura esencia verbal.

(Sin firma, *Qué*, 1, Noviembre 1928: 1-2)

La batalla de los surrealistas bonaerenses se da en nombre del placer de una ilimitada libertad y en contra del sistema burgués, con su mundo inauténtico y su obediencia a lo establecido por todo tipo de jerarquía. Antes que una nueva forma de arte y poesía, estos jóvenes reclaman, por lo tanto, una profunda revisión de la condición del hombre y de la sociedad. La contundencia del discurso permite asimilar el fragmento a numerosas expresiones de revuelta y a la vehemente retórica utilizada por los vanguardistas. Sin embargo, aquí como en otros textos¹⁹ de la revista, está presente una inédita voluntad de inmersión en la zonas más profundas del individuo y una manifiesta apertura a las fuerzas psíquicas que acechan al yo, posturas éstas caracterizantes y programáticas del Surrealismo.

Las propuestas del grupo surrealista, cayeron en un medio cultural indiferente cuando no hostil²⁰. Algunas figuras literarias de renombre reaccionaron con juicios tajantes o con un altivo silencio. Jorge Luis Borges (1899-1986)²¹, por ejemplo, que por aquella época ya había tomado distancia de las vanguardias, en el ensayo *Las nuevas generaciones literarias*, estigmatizaba así las poses vanguardistas que él mismo había adoptado en su momento en las filas del Ultraísmo:

También tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo –como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal. En el primer impulso abolimos –¡oh definitiva palabra!– los signos de puntuación: abolición del todo inservible, porque uno de los nuestros los substituyó con las

¹⁹ Un segundo testimonio de esta determinación se encuentra en el fragmento siguiente: “Desconocemos vuestras escalas de valores. Sobreestimamos la vida en sí, desnuda en la risa que sangra, en las palabras rudas, en el chasquido animal del beso, en el gesto suicida, en los focos admirativos de la calle. Es lo único que nos incita: poseer la vida hasta la saciedad, que nunca será. Mirarla en los ojos, honda. Desenvolver como un tapiz el cerebro; quizás lleguemos a conocer las complejas filigranas de nuestros motivos, a iluminarnos por dentro. Es el interés fundamental que nos hace persistir” (Elías Piterbarg (Esteban Dalid), *Qué*, 1, Buenos Aires, 1928).

²⁰ Una voz decididamente adversa al Surrealismo fue la de Guillermo de Torre, que negaba originalidad al movimiento definido “última maniobra efectista de los huerfanos de dadá”, y consideraba que “sin causa ni finalidad alguna [...] viene a engrosar esa legión de apasionadas tentativas hacia la recreación poética” (Torre, 1925: 54-69).

²¹ Borges que, en 1921, de regreso desde Suiza y España, había publicado en Buenos Aires el manifiesto del Ultraísmo, más tarde se mostró hostil al Surrealismo y a las vanguardias, como documenta también su poema “Invocación a Joyce” (1968). Sin embargo, hay que recordar lo que dice Tentori Montalto de la coherencia estética y crítica de Borges: “Borges non permette un discorso critico continuo, un’interpretazione consequenziale della sua opera; direi anzi che li contraddice incessantemente e forse li sdegnerebbe e li avrebbe a noia” (Tentori Montalto, 1971: 8).

“pausas”, que a despecho de constituir (en la venturosa teoría) “un valor nuevo ya incorporado para siempre a las letras”, no pasaron (en la práctica lamentable) de grandes espacios en blanco, que remedaban toscamente a los signos.
(Borges, 1990: 98)

Por su parte, Evar Méndez (1885-1955), periodista, crítico y editor de *Martín Fierro*, la más importante revista de vanguardia argentina por aquellos años, en una nota publicada en 1927 en la revista *Síntesis* con el título “Doce poetas nuevos”, al repasar las distintas tendencias poéticas del momento, se refiere así a los surrealistas:

torturados por un deseo de sinceridad y fidelidad absoluta, querrían arrancar desde las raíces del instinto, del más íntimo y primordial movimiento de la facultad creadora, el inconsciente (aludo a las tendencias derivadas de las corrientes que encarnan hoy Paul Valery en Francia y al movimiento suprarrealista y su posible eco en Buenos Aires).
(Méndez, 1927: 17)

Y confirma la escasa resonancia²² y la inconsistente trayectoria de la representación poética surrealista en tierra argentina:

ninguna locura, ninguna desmedida fantasía, nada de dadaísmo o antiliteratura disidente, ni siquiera dejar hablar al subconsciente: aún no ha hecho camino el suprarrealismo aquí.
(Méndez, 1927: 18)

En *Martín Fierro*, en un artículo sobre Ricardo Güiraldes y su novela *Don Segundo Sombra* firmado por Felipe Contreras, se encuentra una de las raras declaraciones positivas sobre la búsqueda del Surrealismo. El crítico chileno lo considera “no una tendencia ‘super-real’ nacida por generación espontánea”, sino un movimiento literario claramente estructurado, heredero de algunos mandatos románticos y simbolistas (Minguzzi, 2013: 158). Se trata, sin embargo, de la voz aislada de alguien que escribe desde París, es decir desde el centro de la actividad vanguardista del momento.

²² Sin embargo, en el número 19 de *Sur*, revista mensual sumamente abierta a las novedades internacionales, aparece en 1936 el breve ensayo de André Breton “Le chateau étoilé”, ya presente en la revista *Minotaure* e incluido, más tarde, en *L’amour fou*.

Hay que esperar dos años desde la aparición del primer número de *Qué* en 1928, para la publicación, en diciembre de 1930, del segundo y último número de la revista que cerrará, sin casi repercusión en los medios literarios y artísticos, esta primera eclosión surrealista. Estas dos entregas de la primera revista surrealista porteña documentan el único momento en el que el Surrealismo en la Argentina fue ortodoxo, o sea fiel intérprete de los postulados de Breton. Sin embargo, en ningún número se encuentran meras versiones al castellano de textos franceses, mientras está ampliamente retratada la voluntad del grupo liderado por Pellegrini de reformular, dentro de la cultura argentina, las inquietudes expresadas por Breton y sus compañeros, en patente ruptura con la cultura oficial pasadista, encarnada en Francia por Anatole France y en la Argentina por otros cadáveres literarios.

b) *Ciclo, A partir de cero, Letra y Línea y Boa*

Dos décadas después, en 1948, se publica una segunda revista surrealista, *Ciclo*. En el nuevo proyecto siguen colaborando establemente Elías Piterbarg con Aldo Pellegrini, pero a ellos se suma Enrique Pichon-Rivière (1907-1977), escritor y psicoanalista que en 1940 había fundado, junto con Garma, Cárcamo, Langer y Rascovsky, la Asociación Psicoanalítica Argentina. A diferencia de *Qué*, revista prevalentemente iconoclasta y creativa, *Ciclo* publica también traducciones, ensayos y reflexiones sobre arte y aspectos diversos del pensamiento contemporáneo. En la entrega inicial, Piterbarg firma, por ejemplo, “Surrealismo y surrealistas en 1948”, un artículo donde, con una serie de preguntas a André Breton, saca a la luz el vínculo del Surrealismo con los movimientos políticos contemporáneos. En el segundo número, Pellegrini publica, por su parte, el ensayo “La conquista de lo maravilloso”, dedicado a un tema clave de la estética surrealista²³; y Enrique Pichon-Rivière firma otro texto sobre Isidore Ducasse, precursor y numen tutelar del Surrealismo: “Vida e imagen del conde de Lautréamont”. De esta forma el segundo órgano de difusión del Surrealismo, en la Argentina de los últimos años cuarenta, asume

²³ Escribe Luis Felipe Noé, artista y discípulo de Pellegrini: “Si hay un concepto que define a Aldo Pellegrini en su cosmovisión, y en consecuencia en su estética es el de “la conquista de lo maravilloso”, concepto siempre presente en su pensamiento, que para él encerraba el “secreto de la revolución artística de nuestro tiempo” al revelar “por una parte la acción de la fantasía libre y también el espíritu en estado de deslumbramiento” (Goloboff, 2017: s. p.).

el papel de una revista cultural de alcance internacional, caracterizada por la variedad y la trascendencia de los temas tratados y por la madurez crítica de los colaboradores.

En 1952 aparecen dos números de otra revista surrealista, *A partir de cero*, inicialmente dirigida por Enrique Molina, con contribuciones de Aldo Pellegrini, Carlos Latorre y Julio Llinás y, en las distintas entregas, textos de Benjamin Péret, Giselle Prassinos, César Moro, Antonio Porchia, Juan Antonio Vasco entre otros. Así Molina recuerda, en una entrevista, los inicios de la revista y su aspiración a ser un proyecto unitario:

La fundé con Aldo Pellegrini. Yo fui el fundador y el primer director. Era una revista de tendencia absolutamente surrealista en esa época. Tenía un carácter especial. No era como una revista literaria que recibe colaboraciones de todo tipo y busca más bien la calidad. *A partir de cero* buscaba la unidad. Era la única revista absolutamente surrealista que apareció en la Argentina. Salieron tres números nada más, como toda revista literaria. Tenía una diagramación muy linda. Era muy distinta. Después del segundo número, decidimos que no tenía que haber un director. Las cosas tenían que ser de todos los colaboradores. Pusimos como dirección a todos los colaboradores. El primero y segundo número los dirigí yo. (Gálvez, 2006: s. p.)

Del primer número rescatamos el fragmento de un artículo en el que Enrique Molina retrata el panorama literario bonaerense todavía anclado a una poesía realista, adocenada y falta de audacia imaginativa:

El más serio reproche que puede hacerle a la poesía argentina en los últimos años –salvo las excepciones de siempre– es su carencia casi completa de ese espíritu de ruptura a que aludimos. La aceptación incondicional de las apariencias sensoriales del universo, sostenida por el lirismo más adocenado, no es el mejor camino para avanzar en el conocimiento del hombre. Están a la vista las consecuencias de tal aceptación: la impotencia aguda de la crítica, la cobardía permanente provocando el confucionismo más bajo y la exaltación de cuanto conduzca, en el plano de la imaginación, el elemento esencial de toda manifestación artística, al avasallamiento más absoluto. (Maturó, 2015: 213)

El segundo número de *A partir de cero* sale a la calle en Diciembre del mismo año, mientras hay que esperar hasta 1956 para el tercero, con un comité de redacción más amplio y con nueva estructura editorial: textos de creación

literaria con firmas nacionales y extranjeras se alternan con parodias y ejemplos de escritura automática, traducciones y una gran cantidad de collages y dibujos.

Entre 1953 y 1954 se editan los cuatro números de *Letra y línea*, revista con intención polémica e intereses no sólo en ámbito literario, sino también hacia las artes plásticas, el teatro, el cine, la música. Director de la publicación es nuevamente Aldo Pellegrini que ha reunido escritores e intelectuales procedentes de varios sectores y, en parte, ya vinculados con otro movimiento vernáculo de renovación cultural, el Invencionismo: Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Julio Llinás, Enrique Molina, Alberto Vanasco, Ernesto B. Rodríguez y Osvaldo Svanascini, entre otros. Una de las novedades de esta publicación es la presencia de figuras literarias consagradas como Oliverio Girondo, Norah Lange y Juan Filloy que pertenecen a una generación anterior a la de la mayoría de los integrantes de la redacción.

En 1958 Julio Llinás crea otro comité surrealista y edita la revista *Boa* volcada en una tarea crítica y documental sobre poesía y arte de vanguardia. Los numerosos aportes de diferentes escritores y artistas de varios países y la constante vinculación con el movimiento neosurrealista de *Phases*, guiado en París por Édouard Jaguer, asegura a este último emprendimiento surrealista una perspectiva internacional.

A la producción teórica y creativa surrealista recopilada en el conjunto de la revistas mencionadas, hay que agregar algunas revistas próximas al Surrealismo por temas o técnicas expresivas: *Arturo*, *Contemporánea*, *Poesía Buenos Aires*, *Conjugación Buenos Aires*, *Reunión*, *Capricornio*²⁴. Además, en ámbito artístico, es preciso recordar que entre 1962 y 1970 se llevan a cabo tres importantes exposiciones colectivas surrealistas: “El Surrealismo en la Argentina” (1962), la Exposición del Surrealismo en el Instituto Di Tella (1967) y “Lautréamont 100 años” en la Galería Gradiva (1970).

Por estos mismos años, se publican algunas de las obras más representativas del Surrealismo porteño: Aldo Pellegrini presenta el ensayo *Para contribuir a la confusión general* (1961), la *Antología de la poesía surrealista en*

²⁴ Otras publicaciones, más o menos efímeras, muestran un distinto grado de asimilación de la poética surrealista y un acercamiento a su praxis creativa a lo largo de todo el siglo XX. Para un detallado análisis de este aspecto, remito a los estudios de Graciela Maturo y en particular a su ensayo *El surrealismo en la poesía argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2015.

lengua francesa con un importante estudio preliminar (1961), y los versos de *Distribución del silencio* (1966); Enrique Molina realiza las antologías poéticas *Amantes antípodas* (1961) y *Hotel pájaro* (1967); y, finalmente, aparecen los poemarios *Las jaulas del Sol* (1960), *El delito natal* (1963) y *El asaltante veraniego* (1967) de Francisco Madariaga.

c) Enrique Molina y Francisco Madariaga

Ya señalamos a Enrique Molina, Juan José Ceselli, Carlos Latorre, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga y Julio Llinás como a los escritores que, con mayor continuidad, protagonizaron –junto con Aldo Pellegrini– la aventura del Surrealismo porteño. Es preciso aclarar que, si por un lado estos nombres imprescindibles no agotan la nómina de autores argentinos tocados por el Surrealismo, por otro lado, el adjetivo “surrealista” con el que la gran parte de ellos está catalogada en los manuales, resulta insuficiente para definir el conjunto de su obra, porque tal designación –sin duda correcta si nos centramos sobre algunos temas y procedimientos–, se vuelve opaca frente a otros elementos constitutivos de poéticas que engloban los postulados del Surrealismo, pero modificados por talentos, lecturas y vivencias personales y por la interacción con el contexto geográfico y sociocultural latinoamericano y/o específicamente argentino. En este sentido, son emblemáticos los casos de Enrique Molina y Francisco Madariaga, cuya producción literaria, amplia y original, presenta rasgos evidentes de un surrealismo transculturado.

Enrique Molina (Buenos Aires, 1910-1996) en los años cincuenta, es uno de los principales miembros del movimiento surrealista argentino, pero su nombre había integrado también la denominada “Generación del 40”²⁵. Después de una infancia y una adolescencia pasadas en una estancia que el padre tenía entre Misiones y Corrientes, en la Mesopotamia argentina, cuya

²⁵ La Generación del '40, que ha sido considerada neorromántica, estaba integrada por poetas provenientes de distintas regiones argentinas. Los nombres principales son los de Miguel Ángel Gómez, Olga Orozco, Enrique Molina, Daniel Devoto, Alfonso Sola González, Eduardo Jorge Bosco, María Granata, Luis Alberto Ruiz, Ana María Chohuy Aguirre, Manuel Castilla, Ana Fabani, María Adela Agudo, Raúl Galán, Mario Busignani, Alberto Ponce de León, Juan Rodolfo Wilcock, José María Castiñeira de Dios, León Benarós, Miguel Etchebarne, Alberto Themis Speroni. Las primeras revistas de la generación son *Canto*, publicada en Buenos Aires, y *Cántico*, aparecida en Tucumán.

fisionomía subtropical marcó a fuego la memoria del poeta²⁶, se recibió de abogado, profesión que nunca ejerció. En cambio, fue marino en barcos mercantes, bibliotecario y pintor. Durante toda su vida se dedicó a la poesía²⁷, practicó el dibujo, el collage, la traducción y el ensayo. En una entrevista concedida en 1987 a Javier Barreiro Cavestany y Fernando Lostaunau, Molina así explicaba su relación permanente con el Surrealismo:

Yo sigo creyendo en el surrealismo, pero no creo en la cosa formal, que se ha transformado un poco en una retórica. Se imita la escritura automática, la forma y las imágenes surreales, pero yo creo que el poema es un campo cerrado, neto, de tensiones y de lucidez. No es una cosa interminable, como sería la pretensión del automatismo. (Lostauanau; Barreiro Cavestany, 1987: s. p.)

Mientras confirma su fe en el Surrealismo, Molina rechaza, al mismo tiempo, su deriva retórica y la banalización de sus procedimientos. La creación de imágenes inesperadas –operación caracterizante de la poética surrealista y de la poesía moliniana–, no se da, para él, con la simple puesta en marcha de la escritura automática o de sus sucedáneos. El poema es, al contrario, un campo bien delimitado de tensiones, donde el poeta debe vislumbrar, con la máxima concentración psíquica, las secretas correspondencias entre las cosas y los hechos, como hacían los discípulos de Leonardo da Vinci en el ejercicio del muro, retratado en este fragmento bretoniano de *L'amour fou* (1937):

La lección de Leonardo²⁸, obligando a sus alumnos a reproducir en sus cuadros según lo que vieran pintarse (claramente en consonancia y propio de cada uno

²⁶ A propósito del Norte argentino, Molina declara: “Todo lo subtropical, sobre todo Corrientes, me impresionó mucho. Aún hoy Corrientes es una provincia extraordinaria, de una fuerza muy especial, que uno no encuentra en otras provincias, como en San Luis, que parece mucho más atemperada. Corrientes es una provincia muy brava, como el guaraní. En esa época, todavía había mucha gente con revólver. En otras provincias, en cambio, antes se veía el cuchillo, no el revólver” (Gálvez, 2006: s. p.).

²⁷ Enrique Molina publicó varios libros de poesía: *Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones terrestres*, (1946), *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951), *Amantes Antípodas* (1961), *Fuego libre*, (1962), *Las bellas furias* (1966), *Hotel pájaro* (1967), *Mon-zón Napalm* (1968), *Amantes Antípodas y otros poemas* (1974), *Los últimos soles* (1980), *El ala de la gaviota* (1989), *Hacia una isla incierta* (1992) y *El adiós* (póstuma: 1997); y una sola novela, *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, en 1973.

²⁸ En *L'amour fou* –traducido por el mismo Molina– Breton, después de haber recordado, con Baudelaire, que contemplar las nubes es la mejor manera de interrogar nuestros deseos, hace referencia a *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci* (1910) de Freud, y señala, en el fragmento citado, la dimensión en la que actúa la inspiración poética surrealista.

de ellos) contemplando largamente un viejo muro, está lejos aún de haber sido comprendida. Todo el paso de la subjetividad a la objetividad queda ahí implícitamente resuelto, y el alcance de esta resolución sobrepasa con mucho en interés humano al de una mera técnica, ya que esta técnica sería la de la propia inspiración. En esta dimensión particular ella contiene el *surrealismo*. El surrealismo no ha partido de ella; se la ha encontrado en su camino y, con ella, sus posibilidades de extensión a todos los dominios que no son los de la pintura. Las nuevas asociaciones de imágenes que propiamente suscitan el poeta, el artista o el sabio, tienen de comparable que toman prestada una pantalla de una textura particular, sea esta textura concretamente la de un muro decrepito, la de una nube o cualquier otra: un sonido persistente y vago vehicula, en exclusión de cualquier otro, la frase que tenemos necesidad de oír cantar.
(Breton, 2003: 98; [cursiva del autor])

La pantalla invisible que el poeta (como el artista o el sabio) toma prestada en el acto creativo, es la particular dimensión en la que se resuelve el paso de su subjetividad a la objetividad del poema, el espacio definido donde transita la inspiración poética y surgen, alimentadas por el deseo y libres de todo principio lógico, las imágenes que el azar objetivo se encarga de ordenar:

Esa pantalla existe. Toda vida comporta estos conjuntos homogéneos de hechos de aspecto agrietado, nuboso, que cada uno debe limitarse a contemplar fijamente para leer su propio destino. Que penetre en el torbellino, que remonte las huellas de los acontecimientos que, entre todos, le han parecido huidizos y oscuros, de los que le han desgarrado. Allí —si su interrogación vale la pena—, puestos en fuga todos los principios lógicos, le saldrán a su encuentro los poderes del *azar objetivo* que se burlan de la verosimilitud. Sobre esta pantalla todo lo que el hombre quiera saber está escrito en letras fosforescentes, en letras de *deseo*.
(Breton, 2003: 99; [cursiva del autor])

Las huellas fosforescentes de la inspiración surrealista son bien visibles en las primeras antologías poéticas —*Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones terrestres* (1946), *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951) y *Amantes Antípodas* (1961)—, donde la intención narrativa queda completamente sometida a una imaginaria potente de rostros huidizos como llamaradas, de puertos y hoteles, ídolos, viajes, migraciones y naufragios al borde del mundo y de las palabras, como en estos versos de un poema que Molina titula justamente “Los dibujos del muro”, y publica, por primera vez, en 1961:

De lámpara a lámpara, de día a muerte, con plegarias de raíces que se desprenden, el fuego de los rostros se reparte a lugares hambrientos que aúllan, a labios que lo conjuran con nombres de ídolos, habitaciones, ataúdes, hoteles del sol como un brazo de mar tendido hacia las supersticiones y el olvido.

Rostros que llevan más lejos que cualquier camino, se incendian entre los tapices, jalonan los bordes del mundo. [...]

Facciones de naufragio en el infierno adorable de las superficies, entre las inspiraciones súbitas de lugares que se evaden con sus sílabas de esperma, su clima de flores migratorias, astros, y sus cimientos errantes fundidos por las lágrimas. (Molina, 2013: 105-106)

Con acierto Miguel Espejo señala en el desplazamiento el estatuto propio de la poesía moliniana, conectándolo con una forma de telurismo específico del continente latinoamericano: “Más que al surrealismo, la actitud nómada que hay en su poesía y en parte de su vida pareciera pertenecer al ritmo solar del continente americano, de sus culturas prehispánicas, de su columna vertebral andina o de las costas de Brasil, mixturado con un instinto salvaje por la fusión de los contrarios y de imágenes y metáforas susceptibles de tocar la resonancia última del lenguaje” (Espejo, 2009: 26). Walter Cassara llega más allá, reconociendo en el americanismo de Molina la marca del paisaje rioplatense:

Resulta interesante observar cómo en el personal americanismo que concibe Molina, de graduaciones indistintamente polinesias, incaicas o caribeñas, entra también en juego cierta insularidad o “tropicalidad” de lo rioplatense, entendiéndolo por ello no tanto la mera exuberancia botánica o molicie barroca del paisaje, sino un modo de asumir la poesía como una latitud existencial, la más íntegra y originaria del hombre, donde habitaríamos –como dice el poeta en *Las bellas furias* (1966)– en una región nómada, un “país que fluye”. (Cassara, 2015: 122)

La vocación vital y poética al nomadismo, que lleva Molina a viajar desde las orillas del Río de la Plata al Caribe, a Chile, Perú²⁹, Bolivia, Brasil etc., o a declarar “Yo pertenezco a la intemperie/Reclamo el honor de mi especie/La idolatría de mis venas/Mi desamparo en la corriente”³⁰ es, en efecto, consustancial a su necesidad de escribir para liberar el deseo en el lenguaje, en

²⁹ En su estancia en Perú, Molina conoce a André Coyné, con quien colabora en el rescate de la poesía de César Moro.

³⁰ Versos del poema “En ruta” incluido en *Fuego libre* (1962).

pos de una poesía total que cumpla con el mandato del Surrealismo –juntar poesía, amor y libertad– alcanzando, idealmente, su propia “latitud existencial”:

Espero no escribir más. Pero escribir es una fatalidad. La vida no ha tenido otro sentido que lograr una expresión poética y he dejado lo que para otros es la vida más normal, en busca de ese sueño, de esa locura que es la poesía cuando la quieres vivir en su totalidad. Por supuesto, nunca se logra, nunca se alcanza lo que uno quiere, es una presa que siempre se escapa. De todos modos, ha sido mi única motivación, el único impulso que me ha llevado. No concibo separar la vida de la poesía, ése es en realidad el sentido profundo del surrealismo: identificar en un solo término la poesía, el amor y la libertad.
(Gálvez, 2006: s. p.)

Así pues, más allá de una temprana adhesión a sus principios teóricos, traducida en una extensa praxis artística y literaria, individual y colectiva, el Surrealismo fue para Enrique Molina la gran aventura de toda su vida.

El segundo autor que acompañó la apuesta poética de los surrealistas argentinos desde el principio de los Cincuenta y la marcó con un sello particular, fue Francisco Madariaga (1927-2000), representante de un original surrealismo también arraigado en la región de Corrientes, donde el poeta vivió hasta la adolescencia³¹, en contacto con esteros y palmerales, indígenas guaraníes y gauchos, caballos y jaguares, leyendas y fantasmas, y donde siguió regresando después de haber fijando su residencia en la capital. El poeta cuenta, más tarde, en una entrevista, el impacto que supuso para él descubrir en Buenos Aires³², al comienzo de los años cincuenta, el Surrealismo:

Cuando yo tenía quince años me vine para Buenos Aires. Al principio el choque cultural me llevó a enemistarme con el mundo de mi padre. De modo que comencé a recoger experiencias universales. Aquí trabé relación con gente como

³¹ Francisco Madariaga nació en Buenos Aires, pero con pocos días fue llevado por sus padres a un pueblo de Corrientes, comarca que se convertiría para él en el modelo del universo. Creció allí, aprendió el guaraní y la lengua de los paisanos; en la adolescencia, volvió a la metrópolis.

³² Madariaga entró en contacto con el grupo surrealista porteño alrededor de 1950 y colaboró en la revista *Letra y Línea*, y luego también en *A Partir de cero*. En 1954 apareció su primer poemario *Pequeño patíbulo*, al que le siguieron *Las jaulas del sol* (1960), *El delito natal* (1963), *Los terrores de la suerte* (1967) y *El asaltante veraniego* (1968). De los años setenta son *Tembladerales de oro* y *Aguatrino*; en la década siguiente publicó *La balsa mariposa*, *Una acuarela móvil*, *Resplandor de mis bárbaras* y *Exaltación de lo natural*. En 1998 se editan *Aroma de apariciones* y *Sólo contra Dios no hay veneno*. Su obra poética fue reunida, en 2016, en dos volúmenes con el título de *Contra degüellos*, publicados por la Universidad Nacional de Entre Ríos, bajo la dirección de Roxana Páez.

Aldo Pellegrini y Enrique Molina. Ellos me dieron a conocer documentos surrealistas de primera mano, no como ese mal informado y anodino de la década del 30.
(Chirom, 1985, s. p.)

Madariaga entra en el órbita del Surrealismo porteño, lee los textos clave y hace propia la revolucionaria propuesta del movimiento. El Surrealismo le proporciona una herramienta moderna para construir su poesía. De vuelta a su tierra natal, la recorre por caminos oníricos y traduce lo que ve y siente en “visiografías”³³, donde los datos naturales e históricos, la vida concreta, las costumbres y la tradición gaucha se combinan, en la escritura, con la impalpable transparencia de lo imaginario, creando deslumbrantes metáforas universales:

Poco a poco ese contacto con nuestra naturaleza comenzó a hacérseme surreal, surrealista. Nosotros teníamos allí el surrealismo total. En el fondo el gaucho es muy fabulador, son fabuladores con rasgos líricos unos y otros con rasgos marcados por la memoria y el realismo. El paisaje de por sí es surrealista, de extrema belleza y color: palmeras salvajes, aguas coloradas, el trabajo rudo.
(Maturó, 2015: 129)

La comarca correntina se le revela como un caudaloso río de fábulas y apariciones, donde es posible navegar transportado por la balsa de una nueva poética, en un “Amanecer fluvial”³⁴:

Nuestro amargo subtropical melancólico con
boca de serpiente canta en el embarazo
de los ríos.
Ponedle una flor de agua a su veneno,
a su circulación maldita y pequeña,
a su labor de vendedor de bananas a la orilla
del río diario de azúcar de sífilis de
sonido.
(Madariaga, 2016: I, 167)

³³ “Visiografía” es el término que Francisco Madariaga adopta para definir el mosaico de una realidad potenciada por vías ajenas a la lógica.

³⁴ Es este el título del primer poema de su primer libro, *El pequeño patíbulo* (1954).

La confianza en el impacto de elementos visuales y sonoros incompatibles le sirve aquí como un estetoscopio para auscultar, en el paisaje, el latir de un nacimiento: por debajo de aguas oscuras, el lodo fecundo de lo pequeño y de lo humilde engendra lo maravilloso y cumple el hechizo cotidiano de una belleza bárbara, que oculta llagas mortales.

Más tarde –tras las huellas de otros surrealistas americanos como el poeta Aimé Césaire o el pintor cubano Wilfredo Lam– Madariaga afirmará que sus poemas se adscribían a un surrealismo distinto del que se hacía en Europa, un surrealismo congénito al territorio americano, un surrealismo “en estado natural”:

Un tiempo después, cuando nuevamente comencé a caminar mis pagos como lo sigo haciendo hasta hoy, comprendí que ese surrealismo [él de sus lecturas juveniles] era europeo. Tengo algunos puntos de contacto con él pero entiendo que, en América, el surrealismo está en estado natural. Es una manera de ser y no de trabajar una realidad determinada.
(Chiron, 1985: s. p.)

La simbiosis que Madariaga instaura con el paisaje de la región correntina caracteriza fuertemente su poesía: las imágenes trasfiguradas del ambiente natural y humano restituyen, como en un espejo, las múltiples facetas de un “yo”; el surrealismo ha dejado de actuar como un procedimiento y se ha convertido en una manera de ser que diferencia lo europeo y lo latinoamericano³⁵.

En otros poemas, la fusión azarosa de las percepciones lleva al poeta a acuñar potentes neologismos –“contraamparo”, “aralilear”, “gauchillaje”, “inemociones”, “Ley-País” o “unílico”– para dar cuenta de algo que está en sus visiones, pero no en los diccionarios. Tales planteamientos lingüísticos remiten,

³⁵ Esta postura de Madariaga frente al Surrealismo europeo se acerca a las reflexiones que Alejo Carpentier dedica al descubrimiento de lo *real maravilloso* en tierra de Haití: “A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados [...] Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (Carpentier, 1976: 98).

sin duda, al Surrealismo –y, en general, a las vanguardias– pero también al magisterio de un escritor argentino al que Madariaga y una entera generación de jóvenes poetas admiraron como a un referente ineludible³⁶, Oliverio Girondo.

La primera edición de la obra completa de Francisco Madariaga se editó en 1988, con un título que sintetiza el sentido profundo de su poesía, *El tren casi fluvial*:

Todo está allí, en esa velocidad demorada por las imágenes o puntuada microscópicamente por ellas en el tren, que no es otra cosa que el motor de todo viaje, y el río, esa superficie invisible que puede hablar si introducimos una mano. Todo es una emocionada relación de viajes y paisajes, como el mismo Madariaga aclara en el comienzo de *Aguatrino*: “Poemas nacidos de una constante relación de dos paisajes: las orillas del Mar de los Castillos, en el este uruguayo³⁷, y las acuáticas llanuras de Corrientes. Ambas con palmerales”. (Carrera, 2016: 12)

Viajes y paisajes de Corrientes o de la costa atlántica uruguaya, ambos dominados por agua y palmerales, son la constante de esos versos que comparten la misma sed de aventura y la misma fe en la liberación total del deseo que hemos reconocido en la poesía de Enrique Molina. Sin embargo, si Molina prefiere el prolongado vértigo de imágenes, Madariaga tiende a comprimir el misterio en unas pocas palabras pronunciadas por la boca del mundo:

Las cosas tienen un mulato carnero que las araña
y las transforma.

Tienen un santo salido de un pantano que nos ahorca
en los amaneceres de la sed.
(Madariaga, 2016: I, 199).

³⁶ “Oliverio ha perjudicado a todo lo que tuviera/el mediocre tufo de los oficialismos, con su aptitud/de poeta natural y rigurosamente cultivado a la vez./Con su consciencia en desobediencia e insumisión,/floreceda en su sangre (Madariaga, 2016: II, 165).

³⁷ Madariaga pasaba largas temporadas en la costa del Este de Uruguay, frente al luminoso océano que retrató, una y otra vez, en sus versos.

Así, a partir de los años cincuenta, dos autores de gran personalidad, criados en el interior, en la aislada y selvática región de Corrientes, asimilada con entusiasmo y espíritu crítico la poética surrealista, la plasman en nuevas formas, síntesis dialéctica entre el Surrealismo europeo y la especificidad geográfica y cultural latinoamericana y rioplatense.

d) Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik (1936-1972) está asociada al Surrealismo por numerosas declaraciones y por la conexión con algunos de sus mayores intérpretes³⁸; sin embargo, su obra literaria³⁹, caracterizada por un tono personalísimo, ha sido siempre definida genéricamente⁴⁰ o parcialmente “surrealista”. En esta carta a Graciela Maturo de diciembre de 1963, por ejemplo, la misma Pizarnik –aún reconociéndose partícipe de una categoría de “surrealismo innato”– expresa sus reservas frente a una afiliación estilística al Surrealismo y reniega rotundamente del automatismo puro:

[...] si es verdad, como creo, que se nace surrealista, sí, soy surrealista. Mi obsesión de siempre ha sido “el matrimonio del cielo y del infierno”, las nupcias de los contrarios: sueño y realidad; día y noche; etc....De allí mi adhesión a los manifiestos de Breton. También mi fervor por Rimbaud, por los románticos alemanes (sobre todo Novalis, Hölderlin, d’Arnim, Günderode, Kleist, etc)... Pero, debo decirle, no “considero sagrado el desorden de mi espíritu”. Escribo por inspiración pero corrijo mil veces. La mayor parte de los productos poéticos surrealistas son ilegibles, ese amontonamiento de imágenes, esa escoria... O sea que, triste y desolada, me encuentro muy cerca de la teoría y ajena a la práctica. Quiero decir: los manifiestos y textos críticos surrealistas son, para mí, mucho más importantes y entrañables que los poemas que los ilustran. En este caso me siento más cerca de un Artaud, un Michaux, un Bataille, un Leiris, etc., que no pertenecen –o pertenecieron fugazmente– al movimiento propiamente dicho. (Maturo, 2015: 222-223)

³⁸ En los años cincuenta, Pizarnik tuvo contacto con la más importante revista argentina de vanguardia *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre. Publicó, además, en *Poesía = Poesía* de Roberto Juarroz y entró en relación con el grupo surrealista porteño a través de Olga Orozco y Juan Jacobo Bajarla, quienes la presentaron a Oliverio Girondo, Norah Lange y Enrique Molina, entre otros. Más tarde, en los primeros años sesenta, durante su estadía en París, conoció a Julio Cortázar, Octavio Paz, Italo Calvino y André-Pierre de Mandiargues y colaboró con la revista *Les Lettres Nouvelles*, fundada por Maurice Nadeau.

³⁹ A los nueve libros de poesía y uno de prosa, hay que agregar textos sueltos, artículos de crítica, reseñas, traducciones, los diarios, ya publicados, y una copiosa correspondencia parcialmente inédita.

⁴⁰ Subrayando la excepcionalidad de su voz, Miguel Espejo, por ejemplo, la inserta, con Olga Orozco y Celia Gourinski, en el apartado “Las voces femeninas y el influjo surrealista” (Jitrik, 2009: 35).

Al lado de esta declaración personal, resulta esclarecedor el testimonio, – recogido por Cristina Piña–, de Ivonne Bordelois, crítica literaria y amiga de Alejandra, a propósito de la rigurosa disciplina con la que la poeta construía sus versos:

Recuerdo las innumerables veces que en su cuarto de la Rue St. Sulpice o en su casa familiar de Constitución discutimos los originales de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches*. Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones y asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, crípticos. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. Nada más lejos de la escritura automática que este constante regresar e inquirir a cada línea, como a un pequeño oráculo, el permiso de la vida al decirse. (Piña, 1992: 119-120)

La extremada exigencia con la que Pizarnik realiza su labor poética la separa vistosamente del automatismo psíquico propugnado, en sus inicios, por el Surrealismo. No obstante, es justamente en la recuperación del procedimiento surrealista⁴¹ por excelencia –sometido a nuevos objetivos, que privilegian el producto frente al proceso– que César Aira reconoce la peculiaridad del método pizarnikiano:

Cuando A. P. empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto (lo que no era ninguna novedad). Era natural que una poeta formada como ella en el gusto surrealista instrumentalizara el procedimiento de la escuela muerta, como quien usa el reloj de un pariente difunto. Desvanecida la ideología del procedimiento, la mecánica de éste puede servir para nuevas creaciones; es decir, se podía usar la escritura automática para hacer buena poesía. [...] El resultado [no el proceso] lo es todo. (Aira, 2012: 14)

⁴¹ Escribe Aira: “El proceso clave del Surrealismo, o la clave del proceso, fue la escritura automática, que es algo así como un proceso en estado puro en tanto pretende ser un flujo libre del inconsciente, es decir del área mental libre de la consideración de los resultados, del juicio crítico. El resultado se reabsorbe en el proceso; el proceso mismo ya es el resultado. Es ligeramente paradójico en sí, porque significa que si el flujo es realmente automático, si está limpio de todo juicio crítico, entonces será bueno, es decir que dejará satisfecho a este juicio crítico excluido por principio pero recuperado en el curso de los hechos. [...] Todo lo anterior, por supuesto en términos de “máxima”, de lectura ideal del mito. En los hechos estuvo modulado por las realidades prácticas. Después de todo, los Surrealistas eran hombres y lo humano siempre es demasiado humano” (Aira, 2012: 12-13).

Mediante una inversión del orden de las operaciones en el acto creativo, la escritura automática actúa bajo el mando de un “yo crítico” sólo aparentemente ausente, porque camuflado en las voces de distintos personajes que, en los poemas, funcionan como metáforas autobiográficas:

A. P. invierte el procedimiento surrealista poniendo la evaluación, el “Yo crítico”, al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio. [...] Entonces, en el procedimiento el “Yo crítico”, que A. P. no sólo conserva sino que pone al mando, hace la figura de un cuerpo extraño. Puesto ahí, es necesario elaborarlo, o camuflarlo, homogeneizarlo con el resto del material labrado en las combinatorias de la escritura automática. [...] De ahí viene la “metáfora autobiográfica” que marca toda la poesía de A. P. (Aira, 2012: 15-16)

En efecto, los textos de Pizarnik están repletos de metáforas al femenino, con las que la poeta se autorretrata:

[...] la mujer de la existencia venidera, la llamadora de ausencias, la que desespera del lenguaje, la que se aloja partida, la que arremete viajera, la enamorada de las ruinas, la que hace el mundo palabra por palabra, la que se siente deletreada por un semianalfabeto, la que vive desnuda como si llevara un traje de vidrio, la que tiene deseo de huir hacia un país más hospitalario, la inlúcida que sabe que ama sombras, la que escribe con un humor “*mi amante es obscena porque me toca la hora*”, la que se da cuenta que cumple una pena por nada, la del lenguaje *alejandrino*, la que va hacia no hay dónde, la que intenta nacerse sola, la que pregunta cómo es posible no saber tanto, la niña santa y lujuriosa, la que pide ser curada de algo que no se cura, la que advierte que habla para amueblar el escenario vacío del silencio, la que siente que el envejecimiento del rostro ha de ser una herida de espantoso cuchillo, la reina en el exilio, la que simpatiza con todos los sufrimientos, la que piensa que la felicidad consiste en estar a salvo del pronombre yo, la supliciada, la que fue demasiado lejos en su soledad⁴². (Percia, 2008: 10-11; [cursiva del autor])

Tales metáforas sirven para subjetivizar la escritura automática y revitalizar continuamente el proceso creativo. Muchas de ellas –junto con su biografía y las anécdotas adscritas a su figura pública–, conspiran para colocar la escritora en el horizonte del malditismo y en las filas de los “irregulares” del

⁴² En *Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis*, Marcelo Percia define a Pizarnik como la primera analizante en castellano y encabeza su argumentación con este retrato en clave surrealista, una especie de collage poético, cuyos fragmentos están sacados de la obra de la poeta.

Surrealismo. Pero, por debajo del refinado maquillaje con el que Pizarnik elabora sus máscaras, y lejos del hechizo de su fama de niña irreverente y maldita, podemos reconocer, a una empedernida experimentadora del lenguaje y a una poeta originalísima que utiliza, a su manera, la técnica clave del Surrealismo –la escritura automática– para hacer una poesía enigmática y oracular, donde toda palabra es única e insostituible. De ahí derivan tanto la brevedad de la mayoría de sus composiciones, como su “alejandrismo”, término que adquiere una redoblada intensidad semántica al referirse a versos herméticos y pulidísimos, escritos por alguien que se firma “Alejandra”. Un magnífico ejemplo del estilo pizarnikiano está en este autorretrato de artista incluido en *La última inocencia* (1956), con el título de “Sólo un nombre” (Pizarnik, 2007: 64):

alejandra, alejandra
debajo estoy yo
alejandra

El primer verso representa gráficamente, en el blanco vacío de la página, una especie de línea de flote –definida por la repetición del nombre en minúscula de la autora– que delata la existencia de varias alejandras (¿las metáforas autobiográficas?), que actúan en la superficie del poema. En cambio, el “yo” está más abajo, distinto tanto de las máscaras visibles, como del nombre aislado, de nuevo en minúscula, en el último verso (¿la atormentada imagen pública o tan sólo externa de la autora?), cláusula verbal mínima que cierra circularmente el poema, dejando –sin embargo– intacta la íntima e inaprensible identidad de quien escribe.

e) Surrealismo y Existencialismo: Ernesto Sábato y Julio Cortázar

A finales de los años cincuenta es posible discernir una segunda fase menos estridente del Surrealismo literario argentino. No se trata de un repliegue ni de un crepúsculo, sino más bien de una metabolización de sus predicados y de un intento de revitalizar su acción y sus objetivos a la luz de nuevos tiempos. Esta actualización fue operada por Ernesto Sábato y Julio

Cortázar, dos escritores que representaron en profundidad el espíritu surrealista y, sin embargo, llegaron a reconocer sus límites y la necesidad de encauzar sus mejores energías en el incipiente Existencialismo.

A finales de 1934, Ernesto Sábato (1911-2011) –abandonada Bruselas donde asistía, como delegado del Partido Comunista argentino, al Congreso contra el Fascismo y la guerra–, se traslada a París dejando su carrera de físico y la militancia comunista. Más tarde, en 1938, ya con un doctorado en Física nuclear y movido por una fuerte crisis personal, vuelve a París y entra en contacto con el pintor surrealista canario Oscar Domínguez, con André Breton y otros miembros del Surrealismo francés. Su participación en las actividades del grupo lo lleva a abdicar de una aproximación puramente científica a la realidad, en cuanto culpable de proscribir el pensamiento mágico y de no reconocer la gran importancia de lo irracional en el hombre.

Algunos años después, Sábato revisará su adhesión al Surrealismo y encontrará nuevos instrumentos para su búsqueda ética y metafísica en el Existencialismo de Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Volcado definitivamente en su nueva tarea literaria, Sábato ofrece en tres novelas –*El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974)– una cruda representación de la angustia existencial del hombre contemporáneo, transfigurándola en fantasías surrealísticas, mientras advierte en varios ensayos⁴³ sobre los peligros de la tecnolatría y de la consecuente mecanización y cosificación de la vida humana. En *Hombres y engranajes* (1951), Sábato reconoce abiertamente que su experiencia en el Surrealismo, traducida en pinturas y en narraciones delirantes próximas al automatismo, había sido fundamental y que, aun criticándola, no renegaría nunca de ella. Se muestra además convencido de que no se trataba sólo de la violenta contestación de unos jóvenes disconformes con el mundo en que les había tocado vivir, sino de una vasta empresa de liberación históricamente necesaria para el desarrollo de la sociedad:

La vasta empresa de liberación iniciada por el surrealismo contra una sociedad falsa y terminada era la condición previa de cualquier replanteo del problema

⁴³ *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes. Reflexiones sobre el dinero, la razón y el derrumbe de nuestro tiempo* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *La cultura en la encrucijada nacional* (1976), *La robotización del hombre* (1981).

humano. Era necesario el terrorismo surrealista para emprender luego cualquier empresa de reconstrucción; era necesario minar, echar abajo las posiciones de la burguesía y de su arte caduco para examinar las raíces mismas de nuestro destino. Había que acabar de una vez con los pequeños dioses de la sociedad burguesa, con su falsa moral, con su filisteísmo, con su acomodo y su progreso y su optimismo, para abrir las puertas del hombre. Nuestro tiempo es el de la desesperación y de la angustia, pero paradójicamente sólo así puede abrirse la puerta de una nueva y auténtica esperanza.
(Sábato, 1951: s. p.)

La tarea nihilista y destructora del Surrealismo, así como su indagación de las regiones desconocidas del alma, había sido irrenunciable y proficua. Pero luego vino el momento de la construcción y ahí el Surrealismo se mostró incapaz de seguir adelante y conjurar un nuevo esfuerzo colectivo:

El error del surrealismo consistió en creer que basta con la revuelta y la destrucción, que basta con la libertad total. No, no basta con la libertad. Porque una vez la libertad en nuestras manos tenemos que saber qué hacemos con nuestra libertad. [...] No nos basta ahora con destruir: tenemos que comprender. [...] No basta con reivindicar lo irracional. Ni siquiera es indicio siempre favorable, ya que también los nazis lo han hecho ¡y en qué escala! Es necesario comprender que el hombre no es sólo irracionalidad, sino también racionalidad; que no solamente es instinto, sino también espíritu. ¿O vamos a renunciar a los más grandes atributos de la raza humana justamente en nombre de su regeneración?
Vivimos el momento en que es necesaria una nueva síntesis. El que no comprenda esta necesidad no podrá comprender a fondo los problemas del hombre de nuestra época.
(Sábato, 1951: s. p.)

La vía para oponerse a una deshumanización progresiva de la sociedad y restituir sentido a la existencia humana está, por lo tanto, en una nueva síntesis entre lo racional y lo irracional, erróneamente separados, durante siglos, en los sistemas filosóficos y en la praxis artística.

En 1947, en la crisis inmediatamente posterior al segundo conflicto mundial, otra voz afín al espíritu del Surrealismo y, al mismo tiempo, cuestionadora de su devenir, ya había llamado a la necesidad de una nueva síntesis entre Surrealismo y Existencialismo. Se trataba de Julio Cortázar (1914-1984) que, a pesar de oponerse a la etiqueta de escritor surrealista, compartía con el movimiento su cosmovisión, el rechazo de una lectura racionalista de lo cotidiano, la rebelión a las costumbres y a la ética burgueses y, finalmente, la

necesidad de una alerta permanente hacia cualquier señal proveniente del inconsciente, capaz de hacernos sospechar la existencia de otra dimensión:

En mi biblioteca encontrará libros de Crevel, de Jacques Vaché, de Arthur Cravan (¡Pero no me fiche por eso como surrealista!) y de otros veinte francotiradores y guerrilleros de la poesía y la novela, y en cambio notará enormes agujeros en los lugares que el buen sentido y las palmas académicas reservan a los escritores *comme il faut*. No es ésta una adolescencia retardada; puedo admirar a Thomas Mann y a William Faulkner como se lo merecen. Pero qué quiere, me pasa con frecuencia que al salir de un museo donde he admirado la mejor pintura del mundo, un dibujito que ha hecho un niño con una tiza en la pared me hace entrar en una especie de vértigo existencial, de sospecha de una realidad-otra, que nada tiene que ver con los valores estéticos y literarios que honran la especie y la hacen dormir tranquila y satisfecha.
(Schneider, 1963: 25)

Gran parte de la obra de Cortázar representa la tentativa⁴⁴ de rescatar, de cada uno de esos inesperados “vértigos existenciales”, fragmentos de un mundo que pertenece al hombre y que, sin embargo, está, casi siempre, ocultado por las apariencias de una realidad prefabricada por muchos siglos de cultura:

Nuestra realidad esconde una segunda realidad (una realidad maravillosa), que no es ni misteriosa ni teológica, sino, por el contrario, profundamente humana. Se trata de una realidad que, desgraciadamente, a causa de una serie de equívocos, ha permanecido escondida bajo otra prefabricada por muchos siglos de cultura, una cultura que puede enorgullecerse de numerosos grandes hallazgos, pero que tiene, también, oscuras aberraciones, hondas distorsiones que esconder.
(García Flores, 1967: 11)

Para recuperar la plenitud originaria, Cortázar sugiere, en *Teoría del túnel. Notas para la ubicación del surrealismo y del existencialismo* (1947), una síntesis entre pensamiento surrealista y existencialista, con el fin de alcanzar una forma de humanismo mágico capaz de conquistar para el hombre nuevos horizontes de

⁴⁴ Esta tentativa culminaría, en 1963, en *Rayuela*, que Cortázar define así en la larga entrevista concedida, en Madrid, a Joaquín Soler Serrano: “Ese libro es una tentativa para ir hasta el fondo de un largo camino de negación de la realidad cotidiana y de admisión de otras posibles realidades, de otras posibles aperturas” (entrevista con Joaquín Soler Serrano en el programa televisivo “A fondo” del 20 y 23 de Marzo de 1977, consultado en rtve. es).

conocimiento dentro de una verdadera comunidad⁴⁵. Su propuesta revive así el Surrealismo –que ya se había dado por muerto⁴⁶–, inscribiéndolo en el marco filosófico del Existencialismo y asignándole, en tiempos nuevos, una inédita tarea social:

Conviene acordarse de que del primer juego surrealista con papelitos nació este verso: “El cadáver exquisito beberá el vino nuevo”. Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que presente como nunca, allí donde se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido. Cuidado, señores, al inclinaros sobre la fosa para decirle hipócritamente adiós, está detrás vuestro y su alegre, necesario empujón inesperado puede lanzaros dentro, a conocer de veras esta tierra que odiáis a fuerza de ser finos, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros.
(Cortázar, 1994: 179-180)

La audaz experimentación narrativa de Cortázar y las premisas teóricas que la sostenían no encontraron muchos estimadores en los críticos de su País. A esto se debe en parte, –según Graciela Speranza– la escasa pervivencia del Surrealismo en la sucesiva producción literaria argentina:

[...] el surrealismo revivió transfigurado más allá de las escuelas oficiales en las lecturas de Julio Cortázar de fines de los Cuarenta y en su obra narrativa de los Sesenta, y puede que radique ahí, finalmente, la distancia insalvable que lo separa de su *otro* en los enfrentamientos canónicos: Jorge Luis Borges miró con desdén al surrealismo, ajeno a su nominalismo filosófico y al intrínseco rigor que demandaba el arte narrativo. En una de las típicas dicotomías vernáculas contra las que el propio Cortázar no se cansó de dar batalla, la crítica argentina dirimió el enfrentamiento en los Ochenta con la supremacía de Borges y el progresivo descrédito de Cortázar, reduciéndolo, junto con la recuperación del surrealismo que promovió, su fe en el azar objetivo y sus figuras –su irracionalismo–, a “episodio fundamental de la iniciación literaria”⁴⁷. *Rayuela* (1963), su novela bretoniana y duchampiana por antonomasia, se archivó en el canon argentino como novela “envejecida”, “inane para convertirse en modelo de la narrativa

⁴⁵ Cortázar considera el Surrealismo y el Existencialismo dos “actitudes” complementares: “Se diría que el poetismo [eso es el Surrealismo] aspira a la superrealidad en el hombre, mientras el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad” (Cortázar, 1994: I, 117).

⁴⁶ A propósito de este famoso discurso, que Julio Cortázar pronuncia en Buenos Aires, escribe Graciela Speranza: “Un cadáver viviente” es una defensa encendida del surrealismo –“vivísimo muerto”– contra cualquier signo aparente de defunción a pesar de los cismas, la domesticación de su revolución en el museo y en los “ismos” de los académicos” (Speranza, 2012: 149).

⁴⁷ Graciela Speranza cita, en nota, a Beatriz Sarlo (2007): *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI: 260-261.

futura”⁴⁸, “suma y divulgación de lo acumulado por las vanguardias en este siglo”, “voluntarista y juvenil” como lo habían sido muchas vanguardias”.
(Speranza, 2013: 111; [cursiva de la autora])

Es cierto que, en la Argentina de las décadas de los años setenta y ochenta, no surgieron nuevos grandes intérpretes de la poética surrealista. No obstante, el espíritu del movimiento no desapareció con sus protagonistas. Para César Aira (1949-), el Surrealismo siguió vivo hasta el presente y su herencia – como escribía Marcelo Pichón Rivière– siguió vislumbrándose, en las más diversas manifestaciones culturales contemporáneas, como una peculiar manera de ver y representar la realidad:

Hoy día el surrealismo es su herencia, esa fertilidad que no se agotó en sus protagonistas y que se encuentra en todas partes donde el humor o el erotismo, la imaginación y el deseo de ruptura son pasajes indispensables.
(Pichón Rivière, 1974: 69)

f) Consideraciones finales

En el panorama latinoamericano, Argentina se abre muy temprano a las propuestas del Surrealismo, verdadera ustrión regeneradora que impulsa algunos jóvenes hacia una nueva forma de percepción del yo y del mundo, y los convoca a una transformación de la sociedad y del arte. El núcleo surrealista porteño, desde sus inicios, permanece en contacto con el movimiento de Breton, pero realiza su labor en total autonomía. Por eso, a la hora de trazar un balance del Surrealismo argentino, por un lado hay que reconocer como incontestable y precoz la influencia del movimiento bretoniano, por otro lado hay que insertarla en un marco de interdependencia dinámica con el centro de irradiación parisino, considerando el Surrealismo argentino no como epifenómeno, sino como una original continuación de la búsqueda iniciada por Breton”⁴⁹. En un denso y complejo panorama literario,

⁴⁸ Graciela Speranza cita en nota a Martín Prieto (2006): *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus: 406.

⁴⁹ De la misma opinión es Graciela Maturo que afirma: “La actitud de los grupos surrealistas hispanoamericanos, a nuestro entender, no debería ser considerada en absoluta dependencia del Surrealismo europeo, sino –como todo movimiento americano– dentro de un proceso propio que recibe ciertos estímulos de Europa para integrarlos paulatinamente en una corriente original” (Maturo, 2015: 43).

donde a veces resulta difícil discernir los autores que aceptaron la apuesta surrealista contra la realidad, parece claro que todos ellos renunciaron a una reedición acrítica del automatismo y a una estricta ortodoxia, en favor de poéticas que se fueron configurando como búsquedas individuales, marcadas por encuentros, lecturas, y vivencias personales y por espacios geográficos y sociales específicamente latinoamericanos y/o argentinos. En efecto –como bien señala Marcelo Pichón Rivière–, una diferencia evidente entre el Surrealismo parisino y el bonaerense reside en la mayor predisposición de este último para aglutinar a su alrededor figuras implicadas en otras tendencias literarias o artísticas y a mostrar, al mismo tiempo, un menor apego a la manifiestos, lo que les permitió evitar tanto el aislamiento como la atrofización de su parábola evolutiva:

[...] mientras el surrealismo liderado por Breton –en particular entre las dos guerras– se fue decantando (no en un sentido de purificación natural sino de peleas internas), alejándose de sus filas figuras tan importantes como Paul Éluard o Antonin Artaud, para desarrollar sus actividades desligadas del movimiento, en la Argentina las futuras publicaciones surrealistas ampliarían su panorama aglutinando otras vanguardias poéticas, literarias y pictóricas. Hay muchos ejemplos del surrealismo argentino tendientes a alejarse de la ortodoxia de Breton, que en Francia tuvo un sentido e incluso fue indispensable para la conformación del movimiento, pero que lejos de Europa hubiera equivalido a un aislamiento y no a una proyección. (Pichón Rivière, 1974: 62)

Al constante contacto con el Surrealismo francés, hay que añadir el gran aporte de algunos representantes del Surrealismo español, que viajaron o permanecieron, durante largos períodos, en la región del Río de la Plata, huyendo de la guerra civil y de la dictadura. Intelectuales como Federico García Lorca⁵⁰ o Rafael Alberti⁵¹ no llevaron los principios poéticos surrealistas a la Argentina, pero su presencia pudo afianzar el esfuerzo creativo de los surrealistas argentinos, con posturas que, si no renegaban de la lección surrealista, sin embargo predicaban, en términos apasionados, la necesidad del poeta de reintegrarse en el mundo real y luchar al lado de los más débiles. En

⁵⁰ Federico García Lorca, en los últimos meses de 1933 y los primeros de 1934, dio en Buenos Aires y en Montevideo una serie de conferencias sobre su teatro y sobre la creación poética.

⁵¹ Rafael Alberti con su mujer, María Teresa León, escapó del Franquismo y de la guerra, viviendo en Buenos Aires –donde nació su hija Aitana– y en el Uruguay, entre 1940 y 1963.

un cuadro general caracterizado por una gran fragmentación de experiencias, algunos escritores, asimilados los principios del movimiento, elaboraron interesantes formas de un Surrealismo transculturalizado que, del contacto con el contexto histórico-geográfico americano, derivaron nuevos acentos. Es el caso del Surrealismo “en estado natural” de Francisco Madariaga o del telurismo poético de Enrique Molina, alimentado por los numerosos viajes en el continente americano y por su infancia en tierra correntina. La obra de ambos atestigua la escisión natural del territorio argentino entre ciudad y campo que, con las tradiciones y los milagros de su población nativa y criolla, encarnaba el mito de los orígenes indígenas y de la tierra fecundada por el mestizaje.

Otros escritores, a lo largo de una carrera literaria realizada dentro o fuera del país, experimentaron la fusión entre Surrealismo y Existencialismo (Ernesto Sábato y Julio Cortázar) para oponerse a la cosificación y alienación del hombre, o abrieron nuevos caminos poéticos con la sumisión del mecanismo de la escritura automática al objetivo de hacer una “poesía exacta” (Alejandra Pizarnik).

En todos ellos, la elección surrealista no significó tanto la apropiación de un nuevo lenguaje adaptado a un ámbito local o a inquietudes personales, sino más bien la aceptación de un reto vital y poético, un acto antagónico a la realidad codificada por la razón, pero acechada cotidianamente por fuerzas que responden a un logos irracional y paradójico. En un área de masiva inmigración desde Europa y aparentemente caracterizada por una fuerte impronta racional, los surrealistas argentinos apostaron por lo irracional, por un conocimiento que superaba las antinomias de la realidad y reforzaba los lazos entre ciencia y poesía, generando variantes poéticas específicas que documentan, una vez más, la vocación cosmopolita y transnacional de un movimiento que, desde sus comienzos, ignoró las fronteras y las cronologías estrictas. En la Argentina, el Surrealismo encontró un terreno fértil para desarrollar sus tendencias anárquicas⁵², el desafío al lenguaje para que exprese

⁵² Frente a la imposibilidad de sintetizar, en unas pocas páginas, las elecciones ideológicas que adoptaron los distintos surrealistas argentinos, a lo largo de cuarenta años marcados por cambios políticos, crisis y trágicos momentos de la historia nacional, me parece oportuno señalar estas palabras extraídas de una entrevista de Francisco Madariaga a Oscar González:

lo que apenas logra rozar, y también su inclinación hacia lo natural, lo maravilloso y lo arcaico, y fue adquiriendo, en cuarenta años, un conspicuo peso literario y una fuerte significación histórica. Gracias a la labor inicial de la fraternidad surrealista, incansablemente guiada por Aldo Pellegrini, a la fuerte personalidad de sus representantes más destacados y a la calidad de sus obras, el Surrealismo se convirtió así en una de las expresiones de mayor envergadura y persistencia en el panorama literario argentino del siglo XX.

1.5. *Marginalia excentricorum*: claroscuros surrealistas en el Uruguay de la primera mitad del '900

La praxis creativa surrealista tiene en Uruguay el carácter de solitaria experimentación de pocos escritores que, en la primera mitad del Novecientos, intentan redefinir los límites del yo y de la realidad, después del naufragio de la razón a comienzos del siglo. A estos autores, igualmente ajenos a la militancia en grupo y a los dictados de la cultura hegemónica, el Surrealismo suministra la herramienta para emprender la vía de una radical renovación poética, ignorada en su momento y todavía a la espera de una revisión profunda y global. Es, por lo tanto, en las zonas de sombra al margen del canon donde hay que buscar textos que admitan las contradictorias pulsiones de un yo fragmentado y adopten una sintaxis contigua al sueño y al delirio. Y es aquí que, en la tierra natal de Lautréamont, se encuentran las pocas obras literarias donde resuenan modos y temas propios del Surrealismo.

En una carta del 17 de junio de 1946 el escritor uruguayo Fernán Silva Valdés⁵³ así expresaba su aprecio por la poesía de Concepción Silva Bélinzon:

Viene Ud. con sus dos libros a enriquecer aun más una corriente de poesía de caracteres femeninos a fuer de sutiles de una pureza aristocrática y un claroscuro

“Nosotros [los surrealistas porteños] no dependíamos de nadie y además no teníamos medios económicos. No es que no tuviéramos una postura política, la teníamos, pero eran políticas distintas. No estábamos ligados en este campo a ninguna convicción, eso era insoportable para nosotros” (Maturó, 2015: 217).

⁵³ Fernán Silva Valdés (Montevideo, 1887-1975), poeta, dramaturgo y narrador, es una figura de primer plano del Nativismo, corriente literaria uruguaya que canta aspectos autóctonos y telúricos con acentos nuevos que se pueden adscribir al Ultraismo.

surrealista que yo –rudo poeta popular– contemplo con la curiosidad con que se contemplan las joyas a través del cristal de una vitrina⁵⁴.

En estas líneas se halla la expresión “claroscuro surrealista” que me parece una buena metáfora para aludir a la presencia, en las letras uruguayas, de la poética del Surrealismo. En efecto, las experiencias surrealistas tienen, en el Uruguay, el carácter de “*marginalia excentricorum*”⁵⁵, es decir de una solitaria y marginada experimentación de pocos autores que, en la primera mitad del Novecientos, lejos de la plena luz del canon, intentan redefinir los límites del yo y de la realidad después del naufragio de la razón.

Silva Valdés –quien se declara poeta rudo y popular– utiliza el término “claroscuro” para referirse a una nueva tendencia poética cultivada por Silva Bélinzon, repleta de desconcertantes contrastes en un clima de irrealidad y de sueño que, a su manera de ver, remiten al Surrealismo. La poesía de Concepción Silva Bélinzon (Montevideo, 1903-1987) tuvo que suscitar en sus contemporáneos un ambivalente sentimiento de admiración e irritación; admiración por el vigor de aquellos versos enigmáticos y, en gran medida, inalcanzables en el Uruguay de los años cuarenta, donde el viento de las vanguardias había barrido, sólo en parte, las hojas muertas de la estación modernista; e irritación por la exhausta partitura del romance o del soneto⁵⁶ sobre la cual la escritora fijaba azarosas imágenes, inéditas asociaciones de cosas y nebulosos autorretratos, contruidos con un léxico en algunos casos audacísimo, en otros sacado de la religión y de la liturgia católicas. Esta insólita textura poética puede encontrar una parcial explicación en algunos datos biográficos de la escritora. Cuando tenía diez años, por razones que desconocemos, Concepción fue a vivir a la casa de dos tías solteras, de las que recibió una educación fuertemente inspirada en los valores católicos. A diferencia de su hermana –la escritora y crítica literaria Clara Silva–, Concepción llevó una vida retirada, sin grandes desplazamientos o sobresaltos,

⁵⁴ La carta se conserva en Montevideo, en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, en la colección de materiales de Concepción Silva Bélinzon, en la sección “Correspondencia”.

⁵⁵ Tomo prestada la expresión de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

⁵⁶ La fidelidad casi absoluta de la escritora –a pesar de las numerosas críticas de los contemporáneos– a una forma métrica tetrágona como el soneto en asociación con una nueva materia poética, deja patente su elección de ruptura y transgresión.

entre su casa de Calle Lindoro Forteza y un tranquilo trabajo de oficina. La única aventura de su vida fue la poesía, que practicó con dedicación absoluta, elaborando una copiosa producción y dibujando, con los años, el perfil de una personalidad literaria inclasificable⁵⁷, a la que no faltaron, sin embargo, los reconocimientos de importantes escritores coevos. Y en efecto, Silva Bélinzon vierte en la página sus estados de ánimo y de conciencia creando, con palabras sencillas, situaciones inesperadas que ofrecen al lector pocos asideros para la comprensión que, de todas formas, nunca llega por vía racional. Reproduzco, a modo de ejemplo, dos de sus enigmáticos poemas:

Brotan poderes

Deja tu lira doble que madura
contra la niebla por raíz y tronco;
andar perfecto sobre barandas
niño del coro.

Formas menores de la hechicería
Marzo y los ojos giran con su aullido;
cortando calles, pulpos como rosas
brotan poderes.

Como ha cambiado mi vestido y todo
junto a tu dicha nada pobre existe:
mayor secreto de festín pequeño,
quédate un poco.

Sólo llevando carga de dos mulos
¿qué es lo que me destruye los cabellos?
Señal de alarma sobre sueltos frutos,
alma del hombre.

Mundo no quiere, todo permitido
mesa de estilo con encaje crudo...
rincón del cuarto sin caballos negros
celda serena⁵⁸.

(Silva Bélinzon, 1981: 103)

Spuntano poteri

Lascia la tua doppia lira che matura
in faccia alla nebbia su per le radici e il tronco;
camminare perfetto sui parapetti
bimbo del coro.

Forme minori di stregoneria
Marzo e gli occhi girano col loro latrato
tagliando strade, polipi come rose
spuntano poteri.

Come è cambiato il mio vestito e tutto
accanto alla tua pienezza non esiste povertà:
maggior segreto di un piccolo banchetto,
rimani un poco.

Solo portando il carico di due muli
Cos'è che mi distrugge i capelli
Segnale d'allarme sui frutti sparsi
anima dell'uomo.

Il mondo non lo vuole, tutto permesso
tavolo in stile con ricamo é cru...
angolo di stanza senza cavalli neri
cella serena⁵⁹.

⁵⁷ Sofi Richero la describe así: “Porque Concepción Silva Bélinzon no era un ser corriente, y había terminado por aceptarlo. Llegar como una penitente, al fondo de su extraordinaria originalidad, era el camino de alivio y la clarificación. Padecer una excentricidad que fructificara, transmutar padecimiento en don. Sobre todo el arte, pero también la religión fueron dos amables anfitriones” (Richero, 2001: 238).

⁵⁸ El poema proviene de una *Antología poética* de Concepción Silva Bélinzon, con prólogo de Arturo Sergio Visca y selección de Marosa Di Giorgio y Claudio Ross, publicada en Montevideo en 1981. Notamos una estructura métrica regular –cinco cuartetos compuestos por tres endecasílabos y un pie quebrado (quinario)– que documenta un notable dominio de la métrica (inevitablemente ofuscado en mi traducción).

⁵⁹ Todas las traducciones son mías.

Volver a vivir

La carne de los hombres
una sola
también una
de pájaros y peces

Sin médula ni ropa,
los hombres resucitan como Cristo
poco antes de dormirse
o de mañana:
muebles iluminados
en cada espejo un alma
y azulmente circulan ya las venas.
Coche de nuestra sangre
a la deriva
y un reino de girantes nomeolvides.

Por lo tanto
en un simple abrir de ojo,
oirlo y verlo todo
(de Concepción también el descontento)
y tu fidelidad determinada:
mi taza rebosando
en presencia de injustos.
(Silva Bélinzon, 1973: 17)

Tornare a vivere

La carne degli uomini
una sola
come una quella
di uccelli e pesci

Senza midollo né vestiti
gli uomini resuscitano come Cristo
poco prima di dormire
o al mattino:
mobili irrorati di luce
in ogni specchio un'anima
e azzurramente circolano già le vene.
Macchina del nostro sangue
alla deriva
e un regno di rotanti nontiscordardimé.

Pertanto
al solo aprire gli occhi
sentire e vedere tutto
(anche l'amarezza di Concepción)
e la tua fedeltà incrollabile
la tazza colma fino all'orlo
alla presenza degli ingiusti.

Además de las combinaciones inesperadas (*Coche de nuestra sangre/a la deriva*), la negación de las categorías lógicas y las epifanías de lo absurdo en contextos de cotidianidad familiar (*cortando calles, pulpos como rosas; mesa de estilo con encaje crudo.../rincón del cuarto sin caballos negros/celda serena*; pero también *Sólo llevando carga de dos mulos /¿qué es lo que me destruye los cabellos?*), destaca en la primera composición la referencia a una poesía que camina peligrosamente en los bordes (*Deja tu lira/ [...] andar perfecto sobre barandas/niño del coro*); y en la segunda un reenvío al misterio católico de la Resurrección (*los hombres resucitan como Cristo*), asociado, sin embargo, a la fase del sueño (*poco antes de dormirse o de mañana*) que los surrealistas –considerándola un momento privilegiado de conocimiento– llaman fase de *réveil* o *demi sommeil*. Y en efecto, unos versos más adelante, Silva Bélinzon anota:

Por lo tanto
en un simple abrir de ojo,
oirlo y verlo todo.

Los dos textos citados ofrecen una muestra de una insólita materia poética que parece reconducir a una realidad pensada como almacén de imágenes y palabras con las que edificar una dimensión del mundo más llena y verdadera en cuanto libre de los dogmas de la razón: la dimensión surrealista. Si Fernán Silva Valdés alude al resultado de tal pesquisa con la expresión “claroscuros surrealistas” e Jules Supervielle reconoce la dificultad para entender “versos misteriosamente límpidos, llenos de un secreto que sabe mostrarse sin revelarse”⁶⁰, en otra parte, esta poesía es definida “rachas surrealistas”⁶¹, y Alejandra Pizarnik habla de “imágenes alucinadas” que le confirman las potencialidades⁶² de un lenguaje poético que, a su vez, Enrique Molina definirá “sobrio y salvaje”⁶³.

La reiterada alusión al ámbito onírico y visionario, cuando no puntualmente al Surrealismo, para referirse a la poesía de Concepción Silva Bélinzon no sorprende si consideramos que en la época de la formulación de estos juicios —es decir a partir de la mitad de los años cuarenta— el movimiento surrealista ya había llegado a varios Países latinoamericanos y que, en la cercana Buenos Aires, Aldo Pellegrini trabajaba incansablemente, desde 1926, en la aclimatación de la vanguardia parisina en las orillas del Río de la Plata. Pero leamos también esta reflexión de Pablo Rocca:

⁶⁰ Jules Supervielle, en la contratapa de *Antología poética* (1981) de Concepción Silva Bélinzon.

⁶¹ La expresión se encuentra en una reseña anónima al libro de poemas *Lamarlo y despedirlo*, publicada en *La Nación* de Buenos Aires, el 24 de Abril de 1977. El documento se conserva en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay, en la colección dedicada a Concepción Silva Bélinzon, en la sección “Impresos”.

⁶² Carta de Alejandra Pizarnik a Concepción Silva Bélinzon, copiada por la poeta montevideana en una hoja sin fecha conservada en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay, en la colección dedicada a la escritora uruguaya, en la sección “Correspondencia”.

⁶³ La definición aparece en una tarjeta de agradecimiento sin fecha, enviada por el poeta argentino a la escritora uruguaya y conservada en Montevideo, en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay, en la sección “Correspondencia” relativa a Concepción Silva Bélinzon. El texto acompaña el dibujo de un pájaro que engulle un barco, dos hombres y la frase de William Blake “El que desea/y no obra/engendra peste”; en el revés, hay una reproducción de un collage de “Una semana de bondad” (1934) de Max Ernst. Sobre la personalidad literaria “salvaje” de la autora, se pronuncian también otros críticos. En el prólogo a su antología poética publicada en 1981, Arturo Sergio Visca subraya, la singularidad de una voz “creadora de altos hermetismos, de estremecimientos humanos y sobrehumanos”, insistiendo en la soledad vital y creativa de la autora. En la misma dirección va el juicio de Gastón Figueira: “El lirismo de esta uruguaya no está destinado a la popularidad porque es complejo y sutil hasta llegar a parecer difícil y oscuro”. [...] es difícil, frente a los poemas de esta uruguaya, que alguien permanezca indiferente, gustarán o no. Se comprenderán o no. Por lo demás, en poesía no es necesario llegar a cabal comprensión de las cosas” (Figueira, 1944: 68).

Según advierte el mismo Jitrik, conviene recordar que “todo vanguardismo [...] es ruptura aunque no toda ruptura sea vanguardista”. No estaría de más agregar que para que esa transformación vanguardista se efectivice, debe ser procesada y discutida. Eso fue lo que falló en esa vanguardia minoritaria en Montevideo, eso fue lo que se prolongó por décadas, y por eso mismo tuvo menos dureza –la expresión es de Martínez Moreno– que la de sus vecinos, donde, más allá de los prestigios de las obras individuales, el debate fue franco, aguerrido y en consecuencia de una gran productividad.
[...] Los argentinos articularon un proyecto individual en una serie mayor que los sostuvo; la obra de los vanguardistas uruguayos careció de esa alternancia fundamental y, encima, se sumió en olvido voluntario o forzoso.
(Rocca, 2008: 73)

El pasaje describe claramente, en el marco de un horizonte rioplatense, la peculiar identidad de una vanguardia uruguaya que no carece de nombres o de textos, sino más bien de manifiestos, de cenáculos y, sobre todo, de líder, y está formada, en cambio, por personalidades que, trabajando por su cuenta lejos del debate cultural y de proyectos colectivos, construyeron trayectorias de difícil clasificación y terminaron alimentando una verdadera estirpe de “raros”⁶⁴.

Esto vale también para el Surrealismo que no tuvo en el Uruguay el carácter de escuela o doctrina, pero fue una propuesta de ruptura y de renovación que atravesó, de forma oblicua y subterránea, la producción literaria, emergiendo en algunas experiencias poéticas anti-convencionales y, durante mucho tiempo, ignoradas. Es en esta zona de sombra, entre las filas de autores irregulares y largamente silenciados por los críticos, que en el Uruguay hay que buscar poetas que, al tener en jaque la razón y su orden, dejan espacio a las contradictorias pulsiones de un yo fragmentado y elaboran nuevas sintaxis contiguas al sueño y al delirio. Y es aquí –al margen del canon–, que en el País natal de Lautréamont, se encuentran las pocas pruebas poéticas que recuperan modos y temas caros al Surrealismo.

El segundo nombre de esta antología esencial de la poesía surrealista uruguaya es el de Selva Márquez (1899-1981), voz poética de las más originales y reservadas, que ha sido rescatada por Pablo Rocca (1997: 21) como expresión

⁶⁴ Ángel Rama, en *Aquí. Cien años de raros* (1966, Arca), reúne a un grupo de autores anticanónicos, artífices de una literatura imaginativa que “desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de ‘literatura diferente’”.

de una “casi imposible aleación de Surrealismo y denuncia”. Como Concepción Silva Bélinzon, Selva Márquez se dedicó a la escritura durante toda su vida, a pesar de haber publicado muy poco⁶⁵. Esto no ha impedido a unos estudiosos, en los últimos tiempos, hallar en su escasa producción poética uno de los mejores casos de asimilación del Surrealismo en las letras uruguayas (Espina, 1992: 943).

Un buen ejemplo de esta audaz poesía femenina que abandona formas más permeables a la comprensión racional para tentar las vías abruptas de la expresión surrealista, es el texto siguiente, intitulado “Alguien está llamando”:

Alguien está llamando

Escuchemos! Por favor, escuchemos!

Que cese el manubrio del piano rodante
que mastica las vértebras de la hora!

Que callen las bocas de los cromos
y de las botellas con olor a sueño!

Que calle el ruido inmenso de la bola
que empujan los escarabajos

y el de la risa oscura de la taba,
y el cascado rodar
de los amores con taxímetro

Alguien está llamando en algún lado!

Su voz rompe los vientos,
se asoma a las corolas y a los niños,
está en la lengua de los muertos!

Alguien está llamando en algún lado!
(Márquez, 1941: 7)

Qualcuno sta chiamando

Ascoltiamo! Per favore, ascoltiamo!

Si fermi la manovella del piano rotante
che mastica le vertebre dell'ora!

Tacciano le bocche delle lamine
e delle bottiglie che sanno di sonno!

Taccia il rumore inmenso della palla
che spingono gli scarabei

e quello del risata oscura dell'astragalo
e il rotolare in caduta
degli amori con tassametro

Qualcuno sta chiamando da qualche parte!

La sua voce squarcia i venti,
affiora dalle corolle e dal viso dei bambini,
è nella lingua dei morti!

Qualcuno sta chiamando da qualche parte!

Una encarecida invitación a prestar oídos a una voz que proviene de una entidad misteriosa, desde un lugar indistinto, recorre todo el poema. Para escucharla hay que hacer silencio: deben callar los engranajes alienantes que

⁶⁵ Su obra en verso se reduce a *Viejo reloj de cuco* (1936), *Dos* (1936) e *El gallo que gira* (1941); en narrativa publicó dos libros de cuentos y el capítulo de una novela, *Mañana es domingo*, en la revista *Asir*. En 1969 aparece otro cuento “¿Quién es Dios?” en el diario *El País* y en 1982, la editorial Banda Oriental reúne, con prólogo de Aldo Cánepa, una selección póstuma de seis cuentos, *El daimón de la casa López*.

pueblan el espacio urbano ordenado, productivo y funesto para el deseo⁶⁶. Por eso, la instancia parece contener un subyacente *j'accuse* a la modernidad, una denuncia de desnaturalización y deshumanización formulada a los tiempos modernos, a las que es posible sustraerse sólo dando espacio a la dimensión opuesta al orden. La escritura automática y la arbitrariedad de la imagen abren una vía de escape y se convierten en herramientas –para quien sepa utilizarlas– para adquirir nuevos conocimientos y libertad. Los versos de “Alguien está llamando” y de otras páginas de *El gallo que gira* (1941) vibran en una atmósfera de asedio que hace presentir la capitulación inminente de la idea de un progreso sin fin y sin costos, a la que se refiere también Ruben Cotelo en las líneas siguientes:

El optimismo de los años veinte uruguayos era más bien desaprensión. Debajo de la similar euforia de “los años locos” norteamericanos corría como una angustia secreta, y la excitación revelaba la íntima sospecha, más sombría en Europa, de que todo era precario, incierto, dudoso: esa botella podía ser la última, de modo que se la bebía hasta el fondo. Aquí no. Aquí el optimismo era seguro, positivo, y obedecía a la creencia de que el mundo era un orden estable, indefinidamente perfectible. [...]

Ya podía Zum Felde leer *La decadencia de Occidente* en la traducción de Espasa Calpe y escribir largos artículos en *La Pluma*, o un solitario burócrata, Julio Martínez Lamas, redactar en 1930 *Riqueza y pobreza del Uruguay*, alarmado por las deformaciones de la economía nacional, la impunidad de la inteligencia estaba asegurada, la marginalidad social de los intelectuales era una garantía del sistema. (Cotelo, 1968: 78)

La obra de Selva Márquez también tuvo que resignarse a la indiferencia de la crítica⁶⁷ y a una invisibilidad en parte imputable a la discreción de la escritora, en parte debida al contexto contemporáneo en el que se iba afirmando una literatura realista y de compromiso que, en poco tiempo, se volvería hegemónica con la denominada “Generación del 45”⁶⁸, una serie de

⁶⁶ La isotopía en contraluz es la del movimiento rotatorio y mecánico que, sin embargo, no es aquí símbolo de progreso sino de pérdida de humanidad.

⁶⁷ Tatiana Oroño estigmatiza así el silencio de la crítica contemporánea: “(Selva Márquez) no entra en el canon. Es archivada en algún cajón del archivo: el de los breves poemas epigráficos con influencias europeas, es decir, el de una economía poética escuálida, flaca” (Oroño, 2005: 381-382).

⁶⁸ Entre los nombres más significativos de este grupo se encuentran el de Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Mario Benedetti, Ida Vitale, Idea Vilariño, Liber Falco, Carlos Brandy y Armonía Somers.

escritores que surgieron en el panorama cultural uruguayo entre 1945 y 1950 y marcaron fuertemente la cultura del País. Muchos de ellos publicaban narrativa, poesía o teatro, ejercían la enseñanza, el periodismo y una crítica militante que tenía su más potente instrumento en *Marcha*⁶⁹, revista semanal de izquierda, órgano de difusión de modelos literarios y punto de apoyo de un proyecto político-cultural que, promoviendo el orden y el compromiso, relegaba al margen toda forma artística con elementos de irracionalidad o extravagancia. Esto explicaría –en cierta medida– por qué el Surrealismo ha tenido tan escaso relieve en el panorama literario uruguayo, al punto de que algunos críticos como Eduardo Espina y Luis Bravo hablan de un “invisible surrealismo a la uruguaya”, sujeto al ostracismo del grupo intelectual dominante.

Entre las víctimas de esta exclusión fue también José Parrilla (Montevideo, 1923-Levens, Francia, 1994) cuya escasa producción, en verso y prosa, ha sido considerada un ejemplo de tardía asimilación de los principios del Surrealismo en un País esencialmente indiferente a las propuestas del movimiento. Va un ejemplo –el texto 2 de su recopilación *Rey Beber*– de una libertad creativa absoluta que, materializándose en escritura automática, genera en la página una estela enigmática e incompleta de inverosímiles metamorfosis:

2

un concierto diminuto agitadamente
los botones la palma de la mano
el clavel que mordía mi pequeña

yo restaurando naturalezas muertas
retratos
de jóvenes que mueren en cádiz en ohio
mi madre voy a matar dulces poemas

que me dicen de tardes, de suicidios
debo vivir para correr tranvías amapolas
quejidos habilitados medianoche

tú estarás pequeña muerta en mis cabellos
observando yo tan muerto moribundo
paralizar las direcciones y en el huerto dolerme

2

un concerto minuscolo agitatamente
i bottoni il palmo della mano
il garofano che mordeva la mia piccola

io intento a restaurare nature morte
ritratti
di giovani che muoiono a cadice in ohio
ucciderò mia madre dolci poesie

che mi parlano di sere, di suicidi
devo vivere per correre tranvia papaveri
lamenti autorizzati mezzanotte

tu piccola morta starai nei miei capelli
osservando me a tal punto morto moribondo
paralizzare le direzioni e nell'orto farmi male

⁶⁹ El semanal *Marcha* empezó a publicar en 1939 y fue cerrado por la dictadura militar en los años setenta, con un acto represivo que implicó la prisión para el redactor responsable, Carlos Quijano, y para los escritores Juan Carlos Onetti y Mercedes Rein.

El texto 8 de la misma recopilación nos propone, en cambio, el autorretrato de Parrilla como poeta demistificador que explora, solitario y nocturno, realidades invisibles a la mayoría, con el único privilegio de “mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos”⁷⁰:

8

No me dejáis adoptar un aire conveniente a mi trabajo de alucinación y muerte de fabricante de automóviles.

Sabéis que yo, en la noche, entro por la luna la luna de las puertas y sorprendo a mis amantes borrachas besándose el espejo.

No me dejáis cambiar el lado de las flores, y si me estremezco por la suerte de una vida plato o de una vida vaca, el llanto os cuelga de los brazos, parecéis un retrato y decís carlos o amor, o cosas así disparatadas y sencillas.

Y sabéis que, el perfume de las bicicletas y las preguntas obstinadas de vuestras axilas en mi boca, me ven viendo el viento y la vienta, y qué queda entonces, sino andar en la noche como los perros, y las paredes, y los ojos atentos en la cabeza, pegando un barrancón de flores.

Estoy triste, piernas mías, y vosotras entre las lilas violeta del vello rubio, vivas, eternas, como dios, o los automóviles que yo fabrico.

(Parrilla, 2008: 45)

8

Non lasciate che io assuma un'aria conforme al mio lavoro di allucinazione e morte di fabbricante d'auto.

Sapete che io, di notte, entro per la luna la luna delle porte e sorprendo le mie amanti ubriache che si baciano lo specchio.

Non lasciate che io cambi il lato dei fiori, e se rabbrivisco per il destino di una vita-piatto o di una vita-vacca, il pianto vi pende dalle braccia, sembrate un ritratto e dite “carlos” o amore, o cose così banali e senza senso.

E sapete che il profumo delle biciclette e gli interrogativi ostinati delle vostre ascelle nella mia bocca, mi vedono mentre vedo il vento e la venta, e che rimane alla fine, se non camminare di notte come i cani, e le pareti, e gli occhi spalancati nella testa, colpendo un dirupo di fiori.

Sono triste, gambe mie, e voi tra i lilla viola del pelo biondo, vive, eterne, come dio, o le automobili che io fabbrico.

⁷⁰ El Manifiesto del Surrealismo de 1924 proclamaba: “L’homme propose et dispose. Il ne tient qu’à lui de s’appartenir tout entier, c’est-à-dire de maintenir à l’état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons [...]. Qu’on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie. N’est-ce pas à nous, qui déjà en vivons, de chercher à faire prévaloir ce que nous tenons pour notre plus ample informé? (Breton, 1962: 23-24).

Alérgico a las normas y poco propenso a integrar establemente gremios poéticos, Parrilla ha dejado muchas dudas sobre su biografía. Lo cierto es que, en la Montevideo burguesa y mojigata de la época, ejercía el arte de la provocación y escribía textos en los que negaba cualquier crédito a la razón, conquistándose una sólida reputación de extravagante y de loco. Del Uruguay “El profesor de amor” –como amaba presentarse– se fue pronto para dirigirse a España y, más tarde, al Sur de Francia donde fundó el Esterismo⁷¹, una comunidad religiosa y terapéutica que utilizaba la escritura poética y el arte como instrumentos para liberar la conciencia.

Un cuarto nombre ineludible en el discurso sobre el Surrealismo en el Uruguay es el de Álvaro Figueredo (Pan de Azúcar, 1907-1966), docente, poeta, ensayista y colaborador de algunas revistas literarias latinoamericanas, que vivió en voluntario aislamiento en el ambiente agreste donde había nacido y donde elaboró una ingente obra literaria, en gran parte todavía inédita⁷². Su idea de escritura poética está bien delineada en este pasaje extraído de *Testimonio de parte* que acompañaba los versos de su segundo libro, *Mundo a la vez* (1956):

Sostengo, con juiciosa humildad, mi fe en el inagotable repertorio que va o viene desde el coro dionisiaco a la máscara expresionista, del pathos gótico al romanticismo germánico, de la imaginería barroca a la evasión surrealista, del dibujo rupestre al tango afro-platense. [...] Aspiro a que el poema, más que como un producto, logre consumarse, paradójicamente, como un producirse. A que la materia artística no encubra totalmente la materia prima, la piedra original.

(Figueredo: 1956: s. p.)

Figueredo presume de ignorar los dictados de la literatura dominante y de moverse, a su aire, entre las más diversas experiencias creativas que incluyen la aproximación aglutinante de imágenes barrocas y la evasión de la realidad por

⁷¹ El Esterismo –en la definición de su fundador “arte popular anónimo y colectivo”–, es una manera de pensar y de estar en el mundo. Su nombre deriva de Ester, el personaje de la prostituta de *El Pozo* de Juan Carlos Onetti, que Parrilla admiraba enormemente.

⁷² Escribe Francisco Tomsich: “La obra de Figueredo representa cabalmente un fenómeno no demasiado estudiado de la Literatura Uruguaya: el del escritor insiliado en el Interior del país, que evita los ambientes literarios (cafés, tertulias, lecturas, conferencias, ámbitos académicos, empleos ministeriales), que suelen frecuentar los poetas residentes en la capital uruguaya” (Tomsich, 2009: 119).

vía surrealista⁷³. Su discurso poético se abreva en lo real, pero lo subvierte con combinaciones léxicas que sorprenden al lector y funcionan como indicios de una dimensión más compleja vedada a la razón. Estos reverberos de ilogicidad trastornan la lengua poética, obligándola a perífrasis inquietantes (“sí pero no”), a cláusulas inesperadas (“circularmente azul”) y a frecuentes neologismos (“abrilísimo”, “blancamente”) necesarios para traducir una iconografía que se alimenta del inconsciente y aleja el verso de una mecánica de comprensión inmediata. Un ejemplo particularmente interesante es el texto en el que el poeta, interrogándose obsesivamente sobre su múltiple e inaprensible identidad, introduce hápax como “alvaridad” o “alvarísimamente”:

Yo le decía a Álvaro

Álvaro ¿quién es Álvaro
 qué turno
 qué delirio qué número qué dulce
 vez qué agria vez qué un
 transformándose en él
 en este en otro en ambos
 sí pero no y mi mundo
 mi alvaridad fluyendo
 de calle en calle usándome
 sobre mi voz girando su hoja turbia
 de grada en grada el eco
 invadiendo mis hábitos mi oficio
 mis trajes mi alimento
 mis retratos mi caja de cerillas
 la piedra vitalicia donde escribo
 silbando refugiándose en el único
 señalando mi puerta designándome
 abrilísimo pobre o desposando
 jóvenes de oro de jacinto asiéndolas
 alvarísimamente o extraviándome
 circularmente azul como un insecto
 como un rollo sin nombre
 blancamente
 como un plato de sopa atribulado
 como el roído eco
 quién es Álvaro?
 (Figueredo, 1956: 19)

Io dicevo ad Alvaro

Alvaro chi è Alvaro?
 che turno
 che delirio che numero che dolce
 giro che amaro giro che uno
 che si trasforma in quello
 in questo in un altro in entrambi
 sì pero no e il mio mondo
 la mia alvarità che fluisce
 di strada in strada usandomi
 attorno alla mia voce girando la sua lama torbida
 di gradino in gradino mentre l'eco
 si prende le mie abitudini il mio lavoro
 i miei vestiti il mio cibo
 i miei ritratti la mia scatola di fiammiferi
 la pietra vitalizia dove scrivo
 fischiando rifugiandosi nell'unico
 indicando la mia porta designandomi
 aprilissimo povero o sposando
 giovani d'oro di giacinto prendendole
 alvarísimamente o perdendomi
 circolarmente azzurro come un insetto
 come una cosa senza nome
 biancamente
 come un piatto di zuppa sofferto
 come un'eco consumata
 chi è Alvaro?

⁷³ La relación entre la imagen barroca y la surrealista ha sido señalada por Gérard Genette: “Toutes deux sont fondées sur ce que les marinistes nombrent la “surprise”, et qu'on définirait plus volontiers aujourd'hui par la distance ou “écart” que le langage fait franchir au pensée. L'image surréaliste qui vaut explicitement par l'ampleur de l'écart et l'“improbabilité” du rapprochement, c'est-à-dire sa teneur en information, est le type même de la figure hyperbolique” (Genette, 1966: 252).

La composición se presta a una lectura psicoanalítica en la que el esfuerzo para captar la identidad del sujeto parece transformarse en busca de un objeto perdido: la figura compacta y humana del poeta de la poesía romántica y modernista ya es sólo un fantasma. La búsqueda se traduce, si no en escritura automática, por lo menos en ritmada “taquigrafía del alma”⁷⁴ que mucho ha aprendido del procedimiento surrealista por excelencia. Figueredo demuestra que es posible dejar atrás “la palabra como cuerpo eurítmico, la estática de la frase, el regodeo melódico, la presentación rigurosamente sucesiva de los elementos, la estructura renacentista de la estrofa, el huero decorativismo”, en una palabra, todo el bagaje de una “poesía apollinea”, para alcanzar una forma poética “adicta al orden y al delirio, a la coherencia del núcleo temático y a la irracionalidad del discurso, a un equilibrio entre la efusión y el efugio” (Figueredo, 1957: s. p.).

Así en el texto que acabamos de ver, la coherencia de un discurso irracional reside en la isotopía de una identidad fragmentaria e irresuelta que disemina en versos libres y sin casi puntuación, conceptos abstractos (turno, delirio, número, vez), pronombres (él, este, otro, ambos) y objetos (trajes, alimento, retratos, caja de cerillas, etc.) que se persiguen y se contradicen, ocultando la inalcanzable esencia de Alvaro –la alvaridad– que huye una y otra vez y vuelve, al final, como eco a la pregunta inicial: “¿quién es Álvaro?” Volvemos a oír, en estos versos, la fórmula rimbaudiana “*Je est un autre*”, ya rescatada en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de André Breton y Paul Eluard, y reinterpretada también en la otra orilla del Río de la Plata, en los audaces neologismos y en las imágenes de poemas como “Tantan yo” de Oliverio Girondo⁷⁵:

Con mi yo
y mil un yo y un yo
con mí yo en mí

⁷⁴ La definición es de Arturo Sergio Visca que, en *El Ciudadano* del 27 Febbraio 1957, escribía: “El poema se convierte así en una singular taquigrafía del estado de alma desde el cual nace. No creo desde luego que Figueredo procure “el automatismo de escritura” que proclamaban los surrealistas: sus poemas revelan el esfuerzo selectivo de sus elementos y el prolijo cuidado en la selección de sus ritmos verbales” (Visca, 1957: s. p.).

⁷⁵ El poeta Oliverio Girondo (1891-1967) fue figura de primer plano de la vanguardia argentina. El poema “Tantan yo” proviene de su recopilación *En la masmédula*.

yo mínimo
 larva llama lacra ávida
 mi yo antropoco solo
 y mi yo tumbo a tumbo canto rodado en sangre
 yo abismillo
 yo dédalo
 posyo del mico ancestro semirefluido en vilo ya
 lívido de líbido
 yo tantan yo
 panyo
 yo ralo
 yo voz mito...
 (Girondo, 1998: 170)

Con el nombre de Álvaro Figueredo se cierra la breve lista de autores que, en el Uruguay de la primera mitad del siglo pasado, con dishomogeneidad de aplicación y de resultados, volcaron su sensibilidad y empeño creativo en la práctica surrealista. Un destino común –como hemos visto–, marcó a estos cuatro escritores que, sumergidos en un olvido voluntario o forzoso, fueron exiliados del *corpus* canónico de la literatura uruguaya. A apartarlos fueron, sin duda, sus versos demasiado arduos para el público de la época, su renuencia a las liturgias sociales de la capital y su distancia del proyecto político y literario de la “Generación del 45”. Sin embargo, el mismo Breton, dibujando la aventura del Surrealismo como metafórico descubrimiento del Nuevo Mundo, en *L’amour fou* (1937), avisaba de que a la ebriedad inicial, seguía la inexhausta labor de retratar, con pincel de fuego, aquellos relámpagos reveladores que completan el sentido de la vida. Y que esa tarea llamaba –en cualquier parte del mundo– a los escritores a la existencia solitaria y sin recompensa de guardianes de una comunicación misteriosa, evocada con el murmullo de un canto, en la sombra de la espera:

À la pointe de la découverte, de l’instant où pour les premiers navigateurs une nouvelle terre fut en vue à celui où ils mirent le pied sur la côte, de l’instant où tel savant put se convaincre qu’il venait d’être témoin d’un phénomène jusqu’à lui inconnu à celui où il commença à mesurer la portée de son observation –tout sentiment de durée aboli dans l’enivrement de la *chance*– un très fin pinceau de feu dégage ou parfait comme rien autre le sens de la vie. C’est à la recreation de cet état particulier de l’esprit que le surréalisme a toujours aspiré, dédaignant en dernière analyse la proie et l’ombre pour ce qui n’est déjà plus l’ombre et n’est pas encore la proie: l’ombre et la proie fondues dans un éclair unique. Il s’agit de *ne pas* derrière soi, *laisser s’embroussailler les chemins du désir*. Rien n’en garde moins, dans l’art, dans les sciences, que cette volonté d’applications, de butin, de

récolte. Foin de toute captivité, fût-ce aux ordres de l'utilité universelle, fût-ce dans les jardins de pierres précieuses de Montezuma! Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer *à la rencontre* de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique. (Breton, 1996: 35; [cursiva del autor])

CAPÍTULO SEGUNDO

Olga Orozco y Marosa Di Giorgio

2.1. Olga Orozco: ecos y sombras de un yo inasible, entre trascendencia e inconsciente 2.2. Marosa Di Giorgio: la rapsoda del bosque ancestral 2.3. Sobre la oportunidad de un estudio conjunto de las dos autoras.

Y esa fue mi condena, mi mandato de
fuego:/encontrar la secreta escritura de Dios
dispersa en las imágenes del mundo,/debajo de la
hierba, en el fulgor del rayo, en la memoria de la
lluvia./Tentativa imposible la de enhebrar los
signos,/el cifrado alfabeto que comienza en el
Verbo y termina en mis huesos.

Olga Orozco, *Poesía completa*, 2013.

Mi oficio: rezadora.

Mamá me sacó de adentro de un manzano. De
arriba de una manzana redonda y blanca que
pendía de su rama. Yo era oscura, tornasol. Y
levantaba la pata hacia Dios. Y mamá dijo: –Ven
aquí, recitadora. Y me tomó como hija, me llevó a
casa, me entregó a papá, las tías, a la hermana y a
las primas, que, al mirarme de reojo, me quisieron,
y hasta enclavaron un pequeño teatro en mitad de
la cocina, del comedor y de la mesa, para que
prosiguiese mi murmurio y oración. Y yo
representaba a la caída de la tarde, entre retamas,
en el silencio, o sobre el almohadón de gatos.

Marosa Di Giorgio, *Los papeles salvajes*, 2013.

Antes de emprender un recorrido crítico centrado en los textos en prosa que evidencian su peculiar vinculación con el Surrealismo, he reunido en este segundo capítulo los datos relativos a la biografía y a las distintas etapas de la creación literaria de Olga Orozco (Toay, 1920-Buenos Aires, 1999) y Marosa Di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004).

2.1. Olga Orozco: ecos y sombras de un yo inasible, entre trascendencia e inconsciente

Olga Nilda Gugliotta Orozco nació el 17 de marzo de 1920 en Toay, provincia de La Pampa, cuarta hija de Cecilia Orozco y de Carmelo Gugliotta, originario de Capo d'Orlando (Sicilia), inmigrado a la Argentina alrededor del año 1900. Cuando tenía ocho años, la poeta se trasladó con la familia a Bahía Blanca y de allí, en 1936, a Buenos Aires, donde Orozco estudió en la Facultad de Filosofía y Letras. Escribió versos desde muy joven: en 1938 dio a conocer su primer poema en *Péñola*, la revista del Centro de Estudiantes y, en 1940, entró en la redacción de *Canto*, dirigida por su primer marido, el poeta Miguel Ángel Gómez junto con Eduardo Calamaro y Julio Marsagot. Participó también en la actividad del grupo surrealista porteño y se relacionó con muchos de los protagonistas del mundo literario bonaerense: Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Oliverio Girondo y Norah Lange, Francisco Madariaga, Julio Llinás, Carlos Latorre, Edgar Bayley, Daniel Devoto, Eduardo Jorge Bosco, Alberto Girri, entre otros. Colaboró como comentarista y como actriz de radioteatro en “Radio Municipal” y en “Radio Splendid”. Bajo varios seudónimos, masculinos y femeninos⁷⁶, fue redactora en *Claudia*, una revista que, en los Sesenta y Setenta, contribuyó a modificar la imagen de la mujer dentro de la sociedad argentina⁷⁷; además, durante varios años, se ocupó del horóscopo del diario *Clarín*.

Es autora de diez poemarios, dos libros en prosa y una obra inédita de teatro, *Y el humo de tu incendio está subiendo*. Su poesía participa de la naturaleza de una *quête*, en la que todos los planos de la experiencia individual están volcados en el esfuerzo de captar la esencia inasible del ser y definir la subjetividad, contestando a una pregunta permanente que, por admisión de la escritora, es la

⁷⁶ Orozco firmaba las columnas como Valentine Charpentier, Carlota Ezcurra, Richard Reiner, Sergio Medina, Jorge Videla, Elena Prado, Martín Yañez y Valeria Guzmán. En *Yo, Claudia* (Ediciones En Danza, 2012) Marisa Negri ha reunido los textos escritos entre 1965 y 1974.

⁷⁷ Sobre el peculiar feminismo de la revista, Isabella Cosse escribe: “Las críticas a la identidad de la mujer doméstica revelaban el mismo esfuerzo por incorporar las novedades y evitar la provocación extrema. Así, por ejemplo, en 1972, Mónica Vitti [...] enfatizaba en la importancia de buscar “otra fórmula para ser mujer”. Reconocía que había llegado a ser actriz para “escapar de la fórmula noviazgo-casamiento-hijos-cocina-desdicha que me parecía espantosa”. Pero esta confesión estaba seguida de un rechazo explícito al *Women's Liberation*. Para ella, no se trataba de luchar contra los hombres sino de reconocer que “el enemigo estaba en nosotras mismas” y demostrarles que “estamos a su altura” (Cosse, 2011: s. p.).

esencia de su poesía: “Yo creo que la poesía es una interrogación permanente. [...] Así, la palabra que interroga encuentra una respuesta que es a su vez otra pregunta que busca, que explora, aunque tenga la apariencia de una aseveración, y esta tropieza con otra interrogación, y así sucesivamente, sin que podamos llegar jamás al fondo total o a la máxima altura. Porque antes de alcanzar el punto más hondo se produce la sofocación y antes del punto más alto, la caída” (Zonana, 2007: 409). La imposibilidad de conseguir, por vías racionales, la respuesta última, obliga a la poeta a hacerse vidente y médium, a involucrar facultades ajenas a la lógica, mas aptas para captar ecos o sombras del yo y de las cosas en la unidad del Verbo creador⁷⁸.

Su larga trayectoria literaria ha sido relacionada por un lado, con el Neorromanticismo y la denominada “Generación del Cuarenta”⁷⁹, por otro, con el Surrealismo, dos estéticas cronológicamente convergentes en la poesía argentina de los años cuarenta y cincuenta. La llamada “Generación del Cuarenta” hace su aparición en la historia literaria argentina a partir de la intensa labor del crítico César Fernández Moreno, autor de varios ensayos y artículos⁸⁰ que, aplicando el método generacional a las letras argentinas, fue construyendo los presupuestos para dar a conocer a los jóvenes poetas de su promoción. El segundo gran fautor y antólogo de la “Generación del Cuarenta” es David Martínez, con su *Poesía argentina (1940-1949)*, publicada en Buenos Aires en 1949, acompañada de estudios que aparecieron en distintas revistas contemporáneas. La elaboración de un sello colectivo venía a

⁷⁸ Orozco explica este concepto en una conferencia dictada en la Universidad de la Pampa, cuyos pasajes significativos son retomados por Víctor Gustavo Zonana (2007: 387-443): “Con esa remisión permanente a algo más distante, a través de sucesivas analogías, el poeta cree remontar la corriente de lo creado, le parece encaminarse hacia el descubrimiento de una imagen esencial, detrás de la cual estaría la potencia primera del Verbo, el origen de toda manifestación. En otras palabras, cree que al llegar a esa inicial formulación, podrá llegar también a la unidad primordial, al momento en que éramos uno con la divinidad –llámese Edad de Oro o Paraíso perdido– y no había divisiones entre tú y yo porque todos éramos parte de ese uno. El verbo estaría entonces no sólo en el comienzo sino también al final de la creación” (Zonana, 2007: 418).

⁷⁹ Sobre este aspecto señalo un detallado análisis crítico de Aníbal Salazar Anglada “Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica” (Llergo Martín, 2010: 109-128).

⁸⁰ Me refiero a Fernández Moreno, César (1943): “Informe sobre la nueva poesía argentina”, *Nosotros*, 91, pp. 71-93; Fernández Moreno, César (1946): “La poesía argentina desde 1920”, *Cuadernos americanos*, 5, pp. 230-254; Fernández Moreno, César (1959): “La poesía argentina de vanguardia”, en Arrieta, Rafael A. (ed.), *Historia de la literatura argentina*, 4, Buenos Aires: Peuser, pp. 230-254; y Fernández Moreno, César (1967): *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid: Aguilar.

contrastar la fragmentación de la producción poética y a consolidar la comercialización y recepción de las individualidades dispersas. Sin embargo, en la misma época, otros consideraban la aplicación del esquema generacional un mero artificio. Es el caso de César Rosales que, en su *Antología de la poesía argentina contemporánea* (1964), escribía:

Por un fenómeno de coincidencias cronológicas más que estéticas, la comunidad cuarentista fue preponderantemente convivencial. Hubo por eso varias orientaciones dentro del mismo movimiento. Unos dieron la nota elegíaca, cuya importancia se ha exagerado, pues antes y después, como es natural –ya que lo elegíaco es un sentimiento intemporal–, han surgido excelentes y mediocres cultores de la elegía [...]. Pero los críticos y los antólogos de visión unilateral, que nunca ven más de una faceta del prisma que simultáneamente transparentan la vida y la poesía del hombre, dieron en el cómodo lugar común de insistir en este rasgo que atribuyeron distintivo de la generación del 40. Algunos de los poetas mejor dotados de esa generación no fueron ni son elegíacos, sino celebrantes o indagadores de la vida y del mundo de sus experiencias. Decir, por eso, que la generación del 40 fue o es una generación de poetas elegíacos es limitar la perspectiva, el carácter y el valor del conjunto.

(Rosales, 1964: 21-22)

Además de la coexistencia, en las filas de los poetas del 40, de varias tendencias temáticas y tonales, es preciso subrayar que muchos de los autores asociados en esta etiqueta generacional, configuraron claramente su línea creativa a finales de los Cincuenta o Sesenta, mostrando interés hacia poéticas que incluían las experiencias de las vanguardias y del Surrealismo. Un reflejo de este articulado panorama literario se puede apreciar en las revistas *Canto*, *Cántico*, *Huella* y *Verde Memoria*, donde colaboraron Miguel Ángel Gómez, Olga Orozco, Enrique Molina, Alfonso Sola González, José María Castiñeira de Dios, Daniel Devoto, Julio Cortázar, Eduardo Jorge Bosco, Gregorio Santos Hernando, Alberto Ponce de León, León Benarós, Ana María Chouhy Aguirre, Eduardo Calamaro, María Granata, Roberto Payne, Hector Villanueva, Joaquín Giannuzzi y Francisco Madariaga, entre otros. La misma Orozco apunta, en las líneas siguientes, al carácter de grupo de voces poéticas independientes que compartían vivencias y experiencias comunes, en el ambiente cultural bonaerense:

La del 40 era una generación que se agrupó con un propósito determinado, pero las ideas eran muy distintas. Sin embargo se conformó un grupo homogéneo, pese a que unos seguían una tendencia neorromántica, otros intimista, y de acuerdo con esas mismas tendencias, y con sus transformaciones, entre los que siguieron puede verse no mucha semejanza. El asunto de llamarla “generación del 40” fue algo forzado. (Aliberti, 1985: 3)

Huyendo de toda etiqueta y nomenclatura, la poeta agregó, en otras ocasiones, que en su poética podían darse coincidencias con movimientos literarios, pero fuera de cualquier planteamiento de escuela. Y a propósito de su vinculación con los más conocidos exponentes⁸¹ de la promoción del Cuarenta, en una entrevista a Antonio Requeni declaraba: “Nos reuníamos porque habíamos sacado esa revista [*Canto*], y también para acostar la noche, para tomar copas, para conversar y programar más revistas que no salieron nunca, para discutir sobre poesía y hacer ingenio y divertirnos. César Fernández Moreno fue uno de los que dieron al grupo el nombre de Generación del 40. Para mí nunca existió realmente porque –aclaro que yo no espero que una generación tenga que constituir una escuela– era algo homologado por cosas ajenas a una tendencia determinada. Todos éramos muy distintos, teníamos formaciones diferentes” (Requeni, 1997: 25). Así, pues, si en los versos de Orozco hay alguna coincidencia temática o estilística con los neorrománticos, ello no se debe a obediencia a un programa, sino a natural parentesco entre autores⁸².

Por otra parte, está la afinidad de Olga Orozco con el Surrealismo, evidenciada por numerosos críticos e otros tantos investigadores⁸³ que, sin

⁸¹ Orozco nombra aquí a Juan Rodolfo Wilcock, José María Castiñeira de Dios, Miguel Ángel Gómez, Enrique Molina, Vicente Barbieri, Eduardo Bosco, Daniel Devoto, Alfonso Sola González.

⁸² Orozco declara en una conversación con Jacobo Sefamí: “Hay muchos elementos del romanticismo en mí. Uno no elige las influencias sino que llegan por naturaleza; ni siquiera se contagian; se establecen por parentesco” (Sefamí, 1996: 125).

⁸³ Miguel Espejo coloca a Olga Orozco en la estela del Surrealismo “por su inclinación por ver la otra faz del mundo, el uso de analogías contrastantes, la fascinación por los sueños”, y la considera una “camarada de ruta” de los surrealistas bonaerenses (Jitrik, 2009: 13-47). Entre los estudiosos que han analizado la relación de Orozco con el Surrealismo, cabe señalar los nombres de Elisa Calabrese, Cristina Piña, Naomi Linsdtrom, Tina Escaja, Felix G. Flores, María Rosa Lojo, Elba Torres de Peralta, Graciela Maturo, María Elena Legaz, Jorgelina Loubet, Telma Luzzani Bystrowicz, Selenia Millares, Sarah Martín Lopez, Graciela Mayet, Martín Prieto, Manuel Ruano, Horacio Zabaljáuregui, Victor G. Zonana. Este último, destacando la autonomía de la reflexión poética orozquiana, afirma: “Su eterodoxía está en la vigilancia constructiva que se opone al automatismo y en la lectura de autores vinculados de

embargo considero oportuno matizar nuevamente a la luz de algunas declaraciones de la misma Orozco, extraídas de una entrevista concedida a Claudia Posadas:

[En mi poesía] hay una gran fe y exaltación de valores como la justicia, la libertad y el amor, que son propios del surrealismo, pero mis imágenes no se parecen en absoluto a éste, ya que se trata de imágenes muy estrictas, mi poesía es muy coherente y exigente en cuanto a la regularidad, y estos aspectos no son propios de los surrealistas. Tengo alguna relación con los antecesores del surrealismo, pero, por ejemplo, lo que tengo en común es mi creencia en otros planos de la realidad, mi inclinación por lo onírico, por lo subconsciente. Sin embargo, lo subconsciente se va a un plano de claridad, de razón, de modo que no he hecho poesía automática. El subconsciente es un depósito inagotable que hay que llevar a plena luz. Es una conciencia superior iluminadora a la que hay que encontrarle un sentido, y eso es lo que hago con mi poesía. Empiezo por captar elementos a través del subconsciente y luego trato de llevarlos a esa altura. La primera intención es una búsqueda parecida al surrealismo. En cuanto a los demás elementos, creo que, como mencioné, hay una creencia en otros planos de la realidad que no es éste que nos rodea. Creo que hay otro tiempo y otros planos que son inabordables desde este costado del mundo. Tengo una cierta intuición, un cierto relámpago por el que a veces entrevemos, pero que inclusive es difícil trasladar a la palabra o darlo a entender a alguien porque no existe el lenguaje adecuado para eso.

(Posadas, 1998: s. p.)

Esta postura de la poeta revela, en primer lugar, su adhesión y fe en valores como justicia, libertad y amor. Orozco comparte, por lo tanto, con el Surrealismo las instancias de un cambio social y del rol fundamental del arte en la construcción de un mundo más libre y más justo. Sin embargo, rechaza la idea de poesía como improvisación, como fruto del automatismo o del puro azar. La suya es, muy al contrario, una poesía coherente y pacientemente labrada en cada uno de sus elementos: a una intuición que se manifiesta como relámpago, sucede la desmesurada labor de encontrar el vocablo adecuado para iluminar el costado invisible de las cosas. Porque Olga cree, con los surrealistas, en la existencia de otros planos de la realidad a los que es posible acceder, por ejemplo, en los sueños; como los surrealistas practica una apertura programática a lo irracional cotidiano; con ellos reconoce la importancia capital de lo subconsciente, inagotable repositorio de materiales y “conciencia superior iluminadora a la que hay que encontrarle un sentido” en la poesía. Y es en este

modo más libre con el movimiento, como René Daumal o Jules Monnerot” (Zonana, 2007: 400).

punto preciso, es decir en la imposibilidad de decir lo inefable, donde se inserta el desafío orozquiano a un lenguaje insuficiente y la aceptación de una condición tantálica, por la cual la poeta intenta, una y otra vez, encontrar el verbo espejo de otro Verbo, que reúna en un gran retablo los pedazos del yo y del universo. Surrealista y romántica es esta lucha hasta el último aliento con el lenguaje en una poesía que empieza como deseo de entrever la totalidad originaria y como añoranza de un paraíso irremediablemente perdido. De ahí, el tono melancólico de muchos de sus versos, por el cual ha sido emparentada con los neorrománticos. Y de nuevo romántico y surrealista el protagonismo de un sujeto poético que no puede llegar a ser sí mismo sin lo otro/el Otro. Cristina Piña sostiene, con acierto, que la poesía orozquiana, caracterizada por un continuo cuestionamiento identitario, se abreva naturalmente a esas dos fuentes, puesto que “la subjetividad romántica y la surrealista aparecen ambas divididas, y lo que en una se manifiesta como irrupción de una instancia trascendente, en la otra aparece como intrusión del inconsciente” (Piña, 2010: 151). Por su parte, María Rosa Lojo, ha destacado la novedad, frente a una vasta tradición occidental, de una misión especulativa asignada a un sujeto explorador femenino que, “sin perder un profundo sentido del “lar”⁸⁴, se lanza, sin embargo, al desamparo, a la experiencia límite que no puede ser descrita sino por medio del oxímoron y la paradoja, en busca de la más alta revelación” (Lojo, 2010: 354). En esa aventura, de nuevo en concomitancia con posturas románticas y surrealistas, el yo se encomienda al desdoblamiento, a los estados de alteración síquica, al azar, a los sueños, al ocultismo y a la magia, a la alquimia, a la gnosis o a la religiosidad popular, es decir a todos aquellos “juegos peligrosos” a los que Orozco dedica su tercer libro. Con el Romanticismo y el Surrealismo la poeta comparte, además, el anhelo a superar, en la creación poética, las barreras que encierran al individuo en la realidad. Orozco considera, en efecto, la poesía una forma de rebeldía a las limitaciones de la vida: “Toda obra poética es en definitiva una transgresión a lo que la está limitando e imponiendo una realidad que no se da por absoluta” (Requeni, 1997: 85).

⁸⁴ El término deriva del latín *lar* que significa “hogar”, sitio de la lumbre en la cocina y, por extensión, “casa”.

Los acercamientos críticos⁸⁵ a su obra han puesto en evidencia, con distintos matices exegéticos, un universo conceptual muy coherente, expresado con una voz fuertemente comprometida con la lengua, en versos cargados de imágenes subconscientes y oníricas como de resonancias bíblicas, dispuestos en amplios y sólidos edificios poéticos, perfeccionados a lo largo de una brillante y reservada carrera literaria⁸⁶.

Sus primeras composiciones, que recrean el misterioso espacio de su infancia pampeana, donde se había manifestado su vocación a la escritura⁸⁷, dieron vida al poemario *Desde lejos*, publicado, en 1946, por la editorial Losada. El libro llevaba en la tapa un dibujo del pintor argentino Raúl Soldi: una mujer asomada a una alta terraza (¿el belvedere cósmico de los surrealistas?), el cuerpo inclinado y la mirada absorta hacia un horizonte invisible (¿el infinito de los románticos?). En 1952⁸⁸ su segundo libro, *Las muertes*, reunía diecisiete retratos fúnebres, casi todos de personajes literarios, históricos o legendarios (Gail Hightower, Christoph Detlev Brügge, Maldoror, Bartleby, Andelsprutz, Miss Havisham, etc.), que Orozco plasmaba como arquetipos, como “exasperados rostros de nuestra vida”, en una cadena de existencias emblemáticas que, al final, concluía sorpresivamente con el poema-epitafio de la misma autora: “Olga Orozco”. En 1962, a su regreso de un viaje de estudio

⁸⁵ Dentro de la bibliografía crítica dedicada a la poeta argentina, señalo el volumen de ensayos y testimonios personales, en el cual, bajo el título *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, (2010, Universidad de Sevilla), Inmaculada Llergo Martín ha reunido a los mayores especialistas de la obra orozquiana en un estudio exhaustivo de toda su producción, a través de varios puntos de vista, acompañado por una detallada cronología y una amplia bibliografía final.

⁸⁶ La poeta fue invitada por muchas prestigiosas instituciones a leer sus poemas y a dar conferencias y recibió muchos premios. Señalo, entre los más importantes, en 1980, el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes; en 1981, el Premio Esteban Echeverría; en 1987 el Primer Premio de Poesía del Concurso de la Fundación Fortabat; en 1988, el Primer Premio Nacional de Poesía; en 1989, el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y una “Laurea de la Universidad de Turín en Poesía”; en 1990, el Premio al Mérito en Arte de la Orden de los Caballeros de San Martín de Tours, en Buenos Aires; en 1993 el Gran Premio de Honor de la Fundación Alejandro Shaw y, en 1994, el Konex de Platino por la Poesía; en 1995, en Estados Unidos, el Premio Gabriela Mistral de la OEA y, en Buenos Aires, el Premio Fundación del Libro y el Premio de Honor de la Academia Argentina de Letras.

⁸⁷ En el relato “Solferino”, en su segundo libro de narraciones dedicadas a la infancia en Toay, Orozco representa el encuentro de Lía —una niña en la que podemos reconocer a la autora—, con el gitano Juan, que ha fundado “el club de los pro-gramáticos” y se dedica a buscar la combinación de letras, palabras y números que desvelan los misterios del universo, exactamente como hace Lía, por su cuenta, presagiando su destino de poeta.

⁸⁸ En ese mismo año murió la madre de la escritora, Cecilia Orozco, cuyo apellido Olga adoptó para firmar toda su producción literaria.

en Europa⁸⁹, publicaba *Los juegos peligrosos*, donde quedaba plasmado su afán de entrever, desde este mundo, los destellos de la zona oculta, de contagiarse con las cosas y probarse otras pieles. En 1967 se edita su primer libro en prosa, *La oscuridad es otro sol* que, con *También la luz es un abismo* (1995), constituye un ciclo de relatos centrados en la revisitación de su infancia en la pampa. En los diecisiete poemas de *Museo salvaje* (1974) protagonista es el cuerpo, jaula y puente a la otredad infinita, minuciosamente explorado en sus partes independientes (vísceras, corazón, cabeza, manos, cabellera, ojos, sexo, piel, oídos, pies, nariz, tejidos, huesos, boca, sangre), como si fueran fragmentos de un organismo ajeno y simultáneo al yo poético, que los interpela en un estado de lúcida y dolorosa alienación. En 1977 aparece, con el título *Cantos a Berenice*, la evocación elegíaca de la gata de la escritora: un ser fraterno y misterioso, divinidad doméstica y *alter ego* de la poeta. En 1979, la editorial Sudamericana publica *Mutaciones de la realidad*, diecinueve poemas que desarrollan el tema del exilio del jardín de la revelación, que la poesía sigue acechando inútil y heroicamente, con complejas constelaciones metafóricas sobre la errancia de todas las cosas, el tiempo destructor y la muerte: “Sé que de todos modos la realidad es errante, /tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía” (Orozco, 2013: 222). En el mismo año sale *Obra poética* (Editorial Corregidor), una primera edición del conjunto de los versos publicados hasta entonces⁹⁰. 1983 es el año de la publicación, en México, de *La noche a la deriva*, donde poemas largos y “narrativos” interrogan nuevamente el misterio, en una solitaria noche de naufragios. En el otoño de 1987, Sudamericana presenta, en Buenos Aires, *En el revés del cielo*, ventisiete poemas de un potente aliento religioso, donde la voz divina, invocada por la poeta, se niega a insuflar su pobre patrimonio verbal; y, sin embargo, la Unidad dirige su mirada sobre la tierra, humilde espejo de su ausencia, y sobre los hombres, “duros fragmentos

⁸⁹ En 1961, con una beca del Fondo Nacional de las Artes, Orozco viajó a España, Italia, Francia y Suiza para realizar la investigación “Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna”.

⁹⁰ Otra *Antología* será publicada por el Centro Editor de América Latina en 1982. En 1984 aparece *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, con prólogo de Cristina Piña y en Madrid otra *Antología poética*. Más tarde vendrán en 1996, *Olga Orozco: Antología poética*, editada por el Fondo Nacional de las Artes; en 1997 *Relámpagos de lo invisible*, selección preparada por Horacio Zabalauregui. Después de su muerte, en 1999, Biblioteca Ayacucho saca la *Obra poética* completa, editada por Manuel Ruano en el 2000. En 2003 se publica *La voz de Olga Orozco. Poesía en la Residencia*, acompañado por un Cd con la voz de la poeta mientras lee sus poemas en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 9 de junio de 1997.

arrancados del reverso del cielo” (Orozco, 2013: 337), y envuelve todo en su silencio: “el alma que te habita es también la mirada del cielo que te incluye” (Orozco, 2013: 355). En 1994, aparece *Con esta boca, en este mundo*, diecinueve poemas de gran elocuencia, que retratan la poesía como potente ritual, capaz de penetrar en el inconsciente y de trascender la materia mortal, sin poder nunca abatir el muro de lo invisible y pronunciar el verbo sagrado “con esta sola boca, en este mundo”. No obstante, la poeta no se rinde y renueva, hasta el final, su combate, en la gozosa agonía de la creación poética. En 1998, Olga Orozco recibe, en México, el prestigioso Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo”, mientras, en España, Pere Gimferrer prepara la antología *Eclipses y fulgores*. Su libro de despedida, *Últimos poemas*, se publica póstumo en Barcelona, en 2009⁹¹: con esos versos, la escritora golpea, de nuevo, a las mismas puertas y formula, otra vez, las preguntas que ya rondaban su poesía anterior, encontrando, al término de su itinerario, tan sólo el atisbo de una respuesta: “¿Y en qué consistirá esta naturaleza inacabada/que vira sin cesar hacia otros brillos, otras fronteras y otras permanencias?/¿Cuál podrá ser mi reino en esta mezcla, bajo esta propensión inagotable/que abarca mucho más que las malezas, los plumajes cambiantes y las piedras?/ Tal vez el reino de la unidad perdida entre unas sombras,/el reino que me absorbe desde la nostalgia primera y el último suspiro? (Orozco, 2013: 300).

Olga Orozco muere, en Buenos Aires, el 15 de agosto de 1999.

2.2. Marosa Di Giorgio: la rapsoda del bosque ancestral

Marosa Di Giorgio nació el 16 de junio de 1932, primera hija de Pedro Di Giorgio y de Clementina Medici. La historia de su familia es parte del extenso fenómeno inmigratorio que en los siglos XIX y XX llevó muchos europeos a la capital y, de ahí, a las fértiles tierras del interior uruguayo. La importancia decisiva de su infancia rural está confirmada por la poeta en declaraciones como éstas: “De ascendencia toscana y vasca (Médicis-Arreseigor, Di Giorgio Médicis) quisieron el azar y la suerte que creciera en

⁹¹ En 2012, Ana Becció ha reunido toda su producción poética y algunos textos críticos en el volumen Olga Orozco, *Poesía completa*, publicado por Adriana Hidalgo Editora.

una granja de la ciudad nortea uruguaya Salto, y allí presencié el milagro de la Creación, como si hubiese visto el origen del mundo, tales eran la belleza y lo sorprendente de todo lo que aparecía. Esto me influyó, me formó, y formó mi escritura, que es un largo cántico de agradecimiento y admiración en varios volúmenes” (Garet, 2006: 35). Hecho biográfico fundamental fue, a los ocho años, su traslado al centro urbano de Salto, lejos de las chacras familiares. Di Giorgio vivió ese momento como el traumático ingreso en un mundo desconocido y provinciano donde de repente ella sería “la rara”. Recuerda en una entrevista: “Fuimos niñas un tanto fantásticas. Con la prima Ilse, formamos un trío pálido, hierático; íbamos al alba al liceo, con tiasas túnicas blancas; pero muy pintadas, con caravanas titilantes y flores en el pelo. Esto conmocionó a la población del Salto, gris y rutinaria (salvo numerosas excepciones). El mundo está dividido entre los que sueñan y los que no sueñan” (Penco, 1990: s. p.). Leonardo Garet, amigo y biógrafo de la poeta, refiere que lo inusual de su imagen y de su comportamiento⁹² le acarrearón una agresión silenciosa, constantemente alimentada por la pequeñez pueblerina. Tal vez por eso, desde muy joven, la escritora fue corroborando su inclinación a ignorar las pautas de la homologación, tanto en las relaciones sociales como en el ámbito literario, donde su voz resultó alternativa a los paradigmas dominantes. En la escritura, la niña rara plasmó su peculiar percepción del mundo y de la identidad⁹³: “Me di cuenta alrededor de los 8 o 9 años que comencé a pergeñar algo, siempre inspirándome en lo que me rodeaba, también en las figuras de la iglesia católica, que mamá era muy católica y yo también estaba ya iniciada en eso, entonces la Virgen me hipnotizó de algún modo, con su belleza, su manto azul y escribí para la Virgen. Eso de muy niñita

⁹² Ramón Mérica nos proporciona este retrato de la escritora joven: “Era una señora extraña: el pelo muy largo que se desplomaba sobre la espalda desnudísima en verano, que se enredaba en los chales en invierno, que siempre merodeaba por encima de pechos como de mascarón de proa [...], la cintura muy fina, quizá muy apretada por aquellos cinturetes Marilyn Monroe que radio Salto promocionaba con euforia, los collares interminables, las caravanas haciendo juego aún más interminables, y después los tacos, aquellos tacos que parecían salir de abajo de la tierra y clavarse en sus zapatos, aquellos tacos sobre los que ella evolucionaba, ausente, enhiesta, la mirada sin saber adónde iba porque estaba velada por unos anteojos en punta hacia arriba, me parece que con piedritas brillantes, aunque creo que no miraba nada, mucho menos vidrieras. Eso sí: todo el mundo la miraba a ella” (Mérica, 1981: s. p.).

⁹³ Leonardo Garet afirma que la primera creación de Marosa fue ella misma: “Cierta vez comentó que tenía que actuar de Marosa. Y nada más profundamente correcto porque desde su primer libro se firmó con el nombre que la inmortalizaría sin nunca revelar el suyo verdadero: María Rosa” (Garet, 2006: 24).

y después fue evolucionando como una cosa más abarcadora y desembocó en los poemas eróticos de ahora” (Garet, 2006: 40). Su primer libro se publicó en 1953, con el título de *Poemas* y después vinieron los versos de *Visiones y poemas* (1954); *Humo* —publicado, en 1955, en Santa Fe (Argentina)—, en palabras de su autora “el más fiel retrato de mi médula, de mi sangre, de mi alma” (Di Giorgio, 2017: 23); *Druida* (1959), cuyo título alude a las raíces celtas que Marosa reconocía en su quehacer poético; *Historial de las violetas* (1965); *Magnolia* (1965); *La guerra de los buertos* (1971) y *Está en llamas el jardín natal* (1971). Todos esos libros —caracterizados por un tipo de discurso que no es poesía y no es prosa, sino una inclasificable hibridación de las dos—, fueron reunidos en una “constelación literaria” que la poeta denominó *Los papeles salvajes* y publicó, por primera vez, en 1971, con la editorial Arca, a cargo de Angel Rama. Ya estaba claro que Di Giorgio, con su raro estilo irisado y transgresivo y su temática agreste y salvaje, ajena a las formas del realismo comprometido, propias de la *Generación del '45*⁹⁴, como a la poesía coloquial y urbana de un Mario Benedetti, huía de las etiquetas convencionales y de cualquier posibilidad de integración en el ambiente cultural montevideano. Sin embargo, a partir de 1978, año en el que se instala en la capital, y hasta el final de su vida, Marosa generó alrededor de su persona una rueda de escritores, actores, dramaturgos y artistas. Se reunían en el “Sorocabana” y, más tarde también en el “Mincho Bar”, ambos en el centro de la ciudad, para tomar café, leer, escribir y, sobre todo, dialogar y vivir la magia de la bohemia nocturna. En estos años, sus creaciones poéticas alimentaron nuevas ediciones de *Los papeles salvajes* en 1989 (volumen I) y en 1991 (volumen II), en 2000, 2008 y en 2013 (edición definitiva de la obra poética reunida), incluyendo progresivamente *Gladiolos de luz de luna* (1974), *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981), *Mesa de esmeraldas* (1985), *La falena* (1987), *Membrillo de Lusana* (1991) y *Diamelas a Clementina Médici* (2000), dedicado a la madre. Sólo dos de sus volúmenes de poesía quedaron inicialmente separados del conjunto de *Los papeles salvajes*: *Visiones y poemas*,

⁹⁴ Sobre este aspecto remito al párrafo 1.5. del capítulo primero.

publicado en Caracas en 1954; y *Pasajes de un memorial al abuelo toscano Eugenio Médici*, editado por la Intendencia Municipal de Salto, en 2006⁹⁵.

Por otra parte, la vertiente más marcadamente narrativa de su inspiración dio vida a la novela *Reina Amelia* (1999) y a los volúmenes de relatos eróticos: *Misales* (1993), *Camino de las pedrerías* (1997) y *Rosa mística* (2003), los tres reunidos en *El Gran ratón dorado. El Gran ratón de lilas. Relatos eróticos completos* (2008). Acompañado por el CD “Diadema” –con la grabación del homónimo recital que Di Giorgio presentó en distintas ocasiones y que consta de veintiséis poemas pertenecientes a varias obras de la autora– en 2004 salió *La flor de lis*, otro pequeño libro cercano a la última narrativa erótica marosiana, pero dominado por la figura de Mario, destinatario de una enigmática dedicatoria inicial que tal vez aluda a una persona real, objeto de un sentimiento amoroso por parte de la poeta, o constituya la hipóstasis de la inspiración poética marosiana. El recital “Diadema”, junto con algunos videos y con la participación en una película uruguaya⁹⁶, documenta, en los años ochenta y noventa, la intensa actividad performática de la poeta que, con un vestuario llamativo, el maquillaje encendido y una voz única y múltiple, brindaba a un público asombrado espectáculos poéticos unipersonales, en los ambientes de la contracultura de las dos orillas y también en teatros del Extranjero. Escribe, a este propósito, Irina Garbatzky:

Frente a la pregunta de a quién representaba en sus actuaciones, la poeta respondía, misteriosamente, “hago de Marosa” (Machado, 1999). Si bien esta respuesta puede sugerir la autofiguración de una identidad “excéntrica”, al mismo tiempo –y como en el resto de su poética–, distorsiona por exacerbación la figuración de su subjetividad. Su vocalidad es un acrecentamiento y una accentuación intensiva de esa poética construida en lo estrictamente escrito. Su cuerpo se difumina y se inserta en la *performance* como parte de esta integración escritura-voz-presencia.
(Garbatzky, 2008: 5)

⁹⁵ En 2016, Leonardo Garet retomó ese título, *Pasaje de un memorial* (Ediciones BAS), para una breve antología que aspiraba a dar cuenta de los principales temas y motivos caros a Marosa.

⁹⁶ La gran afición al arte escénico la llevó a actuar en cortos y largometrajes. En 1989, Eduardo (Pincho) Casanova grabó con la poeta un video artístico de 15 minutos, financiado, en Uruguay, por CEMA (Centro Medios Audiovisuales) y titulado *Lobo*. En 1992, Di Giorgio protagoniza, en Francia, otra obra audiovisual dirigida por Bernard Malifot. En 1997 Marosa actúa en *Montevideo-Proust*, un videofilm de 137 minutos, escrito y dirigido por Hermes Millán, que narra el encuentro de Marcel Proust con una prostituta que regresa al Uruguay desde París, en búsqueda de los sobrevivientes a la explosión del Cerro de Montevideo.

Así, Di Giorgio —que cultivó una gran pasión por el cine y una relación intensa con el teatro—, con la puesta en escena de sus poemas, logró ritualizar el acto poético y crear una forma artística donde imagen, vocalidad y escritura constituían los ingredientes indisociables de su presencia icónica.

En 2010, bajo el sugerente título de *No develarás el misterio* (El Cuenco de Plata), se publicaron las entrevistas que Marosa concedió entre 1973 y 2004. En 2017, la editorial argentina Adriana Hidalgo publicó *Otras vidas*, una serie de prólogos, reseñas y breves textos críticos que completan el retrato humano y literario de la autora.

En cuanto a la recepción crítica, la obra de Di Giorgio, tempranamente señalada por Julio Garet Mas en su ensayo sobre las poetisas del Uruguay, *La cigarra de Eunomo* (1954), fue incluida, en 1966, por Ángel Rama en su antología *Aquí cien años de raros* y, a partir de ahí, estudiada con distintos enfoques interpretativos que han permitido detectar convergencias con el Surrealismo, con el Neobarroco Rioplatense o Neobarroso⁹⁷, con un programa de abolición de las categorías fijas de sexualidad e identidad propio del movimiento y de la teoría *queer*⁹⁸ y, a raíz de la espectacularización del enmascaramiento y de lo artificial, también con el *Kitch* y la estética *Camp* (Achugar, 2005). Todos los análisis críticos de las últimas dos décadas han reconocido la cohesión y la excepcionalidad de su obra y han proporcionado perspectivas hermenéuticas y claves de lecturas, que, sin embargo, no han podido encerrar, en una definición precisa, una construcción literaria librada al albedrío, tejida como un desbordante *continuum* de imágenes delicadas o grotescas y de fragmentos narrativos “monstruosos”. La palabra de Marosa Di Giorgio es, pues, de una

⁹⁷ Sobre la inscripción a esta categoría crítica resulta esclarecedor el análisis de María José Bruña Bragado: “[...] en ese dejarse arrastrar por la cadencia y la brillantez de las metáforas, en el énfasis en lo oximórico-carnavalesco, así como en la frecuente presencia del componente escatológico-sexual, se percibe una filiación indudable con la versión contemporánea de la poesía a la deriva o en proliferación: la veta “neobarroca”. Esta actualización rioplatense y radical del barroco caribeño de Sarduy o Lezama es denominada también “barroco de trinchera”, “barroco cuerpo a tierra” o “neobarroso” —barroco pasado por el barro de los suburbios bonaerenses— y propone los intersticios o márgenes transgresores y grotescos del lenguaje como estética y apuesta política” (Bruña Bragado, 2010: s. p.).

⁹⁸ Véase, por ejemplo, el artículo de María José Bruña Bragado “Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio”, *Cuadernos LIRICO*, 5, 2010; los estudios críticos del argentino José Amícola, que considera que “su *queerness* se hallaría no en la disidencia sexual (que no está marcada), sino en la presentación de la sexualidad como torrente” (Amícola, 2013); o el libro *La magia de Marosa* de Raquel Capurro, publicado por la editorial Lapzus, en 2005.

naturaleza indefinible, capaz de sobrecoger y transformar con el hechizo del ritual celebrado, una y otra vez, por una rapsoda que pasea, descalza, en un delirante bosque ancestral.

2.3. Sobre la oportunidad de un estudio conjunto de las dos autoras

La biografía y la producción literaria de estas dos escritoras rioplatenses muestran varios puntos de contacto que sugieren la posibilidad y la fertilidad de un análisis de conjunto. En primer lugar, destaca su relación intensa con la naturaleza, alimentada por unas imborrables experiencias infantiles⁹⁹. Las dos – como vimos – pertenecieron a una familia de inmigrantes europeos, emprendedores operosos, católicos, residentes en un pueblo rural; luego, se desplazaron a un centro urbano de medianas dimensiones y, por último, a la capital: Orozco a Buenos Aires y Di Giorgio a Montevideo. Las autoras transfiguran esta experiencia como alejamiento del jardín edénico y perfilan, en su obra, una neta dicotomía entre ciudad y campo, entre adultez e infancia, cronotopo que encarna el mito de los orígenes, del descubrimiento de sí y del mundo, en un territorio fecundado por un peculiar sincretismo de tradiciones culturales nativas y criollas. El campo es, para ambas, el terruño y la fuente originaria de su poesía. Así pues, a pesar de la distinta nacionalidad, las dos poetisas comparten el mismo espacio fundacional para su poesía, como para mucha literatura argentina y uruguaya. Ambas proceden a recodificar la mitografía de un territorio consagrado a la construcción identitaria nacional, –el campo argentino o uruguayo–, que en sus obras deja de ser terreno de épicas conquistas y de imparable avance económico, adquiriendo, en cambio, una dimensión mágica y perturbadora, que cuestiona el sistema vigente y abre paso a otra visión de la sociedad y del mundo. Paralelamente, sus creaciones poéticas proceden a resemantizar algunos τῶποι literarios –por ejemplo la

⁹⁹ Véase, por ejemplo, esta declaración de Marosa Di Giorgio sobre el descubrimiento del sexo en los animales: “De niña viví en el campo y vi acoplarse a los animales. Me llamaba la atención el apasionamiento de las gatas, que tienen normalmente una expresión tan impasible y lejana. Y noté volar moscas ensambladas. Yo veía sin morbosidad alguna. Como un ángel que observase las cosas del tiempo y de la tierra. Ahora, esos recuerdos me sirven para la escritura erótica que estoy haciendo” (Garet, 2006: 26).

caza—, poniendo en entredicho el orden social constituido y explorando una dimensión distinta para las relaciones entre lo humano y lo no humano. Sus textos, junto con numerosos testimonios personales, documentan así, los fuertes lazos existentes entre su formación inicial en un ambiente campesino, su bûqueda identitaria y el reconocimiento de una misi3n poética.

Un segundo rasgo comûn es su programática apertura a la surrealidad, en su acepci3n más amplia, que incluye lo sobrenatural, lo metafísico y lo religioso y, en general, todas las formas ajenas a la hegemonía de la raz3n. Esto se traduce, en sus obras, en imágenes, personajes y situaciones que vulneran la verosimilitud y la l3gica, potenciando, en cambio, la libre y audaz introspecci3n subjetiva, la construcci3n de cuadros inéditos y atrevidos, la emersi3n de elementos del inconsciente, la persistencia de una sobreviviente cultura indígena o de creencias de derivaci3n europea como el diablo, el basilisco, el unicornio, los duendes, los animales hablantes, domésticos o monstruosos, las figuras del pante3n griego y romano, las brujas o las curanderas, que dominan un saber esotérico. Del mismo modo, ambas valoran experiencias rechazadas por la cultura oficial anclada en la raz3n: el instinto, las premoniciones, el sueño, las visiones, la locura y todo lo que proviene de una alteridad multiforme; y, finalmente, las dos utilizan, a menudo, el peculiar punto de vista de una niña-adulta y una forma enunciativa que abroga la l3gica espacio-temporal y la univocidad del sujeto en favor de una “polifonía intrasubjetiva” (Benítez Pezzolano, 2012: 31), que contempla la coexistencia de varias voces, correspondientes a varios tiempos de una misma subjetividad.

A lo largo de su carrera literaria, las dos escritoras se conocieron¹⁰⁰, — hecho nada extraño en el ambiente cultural rioplatense, caracterizado por intensas relaciones entre las dos orillas—, y cruzaron su camino, por ejemplo, en los encuentros internacionales de poesía organizados por Juvenal Ortiz Saralegui, en Piriápolis (Uruguay), donde estuvo invitada también la poeta argentina Alejandra Pizarnik¹⁰¹. En una carta de esta última dirigida, en 1969, al

¹⁰⁰ La hermana de Marosa, Nilda Di Giorgio, también poeta, me ha confirmado en una conversaci3n en su casa de Montevideo, en agosto de 2016, que las dos escritoras se conocían y que Marosa estimaba a Olga Orozco como una gran poeta.

¹⁰¹ En el Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, en Montevideo, en el dossier dedicado a Juvenal Ortiz Saralegui, se conservan cartas de invitaci3n, periódicos con foto y

poeta, pintor y editor español Antonio Beneyto, interesado en publicar grandes voces del Río de la Plata, se halla una significativa referencia a la personalidad poética de nuestras autoras y a su relación con el Surrealismo. Escribe Pizarnik:

Tema MAROSA D.G. Medicis. [...] Yo creo que es buena, creo que es más poeta innata que Molinari, que Carrera Andrade, que tanto señor célebre y leído y estudiado. Pero algo le ocurre a la querible Marosa. No apela a toda su persona para escribir. Fantasea –y siempre hay imágenes muy lindas– y fantasea pero no tiene consciencia del cuerpo del poema, ni de la rigurosa lucidez que vale la pena poner al servicio de los tesoros provenientes del inconsciente o inspiración u “otra voz” o lo que fuere. En suma: si tú y yo amamos con CONOCIMIENTO de causa a Michaux, a Artaud, y sobre todo al insuperado Lautréamont, en ese caso tenemos que pedirle a Marosa algo más que unas cuantas fantasías escritas en lenguaje fluido pero precario, muy pobre. ¿Y cómo es posible desdeñar el conflicto no poco suicida que cada uno de nosotros mantiene con el lenguaje? De modo que: 1) mi simpatía por Marosa te dice que la publiques. 2) mi amor denodado por la verdadera y peligrosa poesía te dice que esperes, o que la leas muy lúcidamente, o que logres extraer una “ultrantología” de sus textos. [...]

En cambio, te digo lo que sólo las minorías –la secta secreta– saben en Argentina: los mejores poetas son Olga Orozco y Enrique Molina (ambos frisan la cincuentena). Enrique es huidizo, pero si quisieras publicar una antología de poemas de Olga –cómo te gustaría ilustrarlos– no tienes más que decirme. Ambos son amigos míos (son surrealistas). En suma: puesto que aludes a “nombres femeninos”, te respondo que el más alto, en la poesía hispanoamericana, es el de Olga Orozco (si no es muy famosa es porque no quiere).

(Pizarnik, 2011: n°11, s. p. [énfasis de la autora])

En el texto, el nombre de las dos escritoras está acompañado por un juicio de Alejandra Pizarnik sobre la manera de cada una de acercarse a la “verdadera y peligrosa poesía” proveniente del inconsciente: Olga Orozco sería, en opinión de Pizarnik, sin duda alguna, “surrealista”, mientras que a Marosa Di Giorgio le faltaría la “consciencia del cuerpo del poema” y “la rigurosa lucidez” con la que hay que trasladar, al plano del lenguaje, el rico botín de lo inconsciente: Di Giorgio esquivaría, por lo tanto, el conflicto con la lengua en favor de un incesante discurrir de imágenes metamórficas. Detectamos, en estas líneas, el afán que empujó a la poeta argentina a asediar tenazmente, en la página en blanco, la palabra, construyendo una poesía que es “una interminable queja por el eterno destierro del cuerpo que ocurre a manos del lenguaje” (Negroni, 2017: 53). Pizarnik, mientras reconoce, en ambas

artículos relativos a la participación de las tres escritoras en el evento literario, a finales de los años cincuenta.

autoras, el estigma de una poesía que se abreva a las fuentes del inconsciente, muestra cierta resistencia a contemplar la posibilidad de distintas interpretaciones de la poética surrealista. Sin embargo, si bien se mira, el Surrealismo construyó su articulado y contradictorio proyecto filosófico sobre varias líneas, como sintetiza Georges Sebbag en este pasaje, del que me valgo para contrastar la opinión de Pizarnik sobre la obra marosiana:

Le projet philosophique surréaliste, élaboré par Aragon et Breton, s'appuie sur trois principes. Le premier, subjectiviste, solipsiste, immatérialiste, prolonge les spéculations de Berkeley et Fichte. Être c'est percevoir, être c'est être perçu. Tout est en moi, le monde est esprit. Le deuxième, intuitionniste, imaginiste, onirique, fait écho à Novalis, Schelling ou Bergson; il voit dans l'esprit une imagination créatrice, une intuition intellectuelle, une pensée par images. Dès lors il importe de décrire la mythologie moderne en formation et d'user sans retenue du "stupéfiant image". Le troisième, nominaliste ou langagier, rappelle, sous le parrainage de Berkeley, Condillac et Jean Paulhan, qu'on ne peut pas penser sans les mots, sans une syntaxe et sans une pincée de lieux communs. Ces trois principes conjuguent un idéalisme intégral, une vague de rêves ou d'images et un nominalisme absolu.
(Sebbag, 2013: s. p.)

Lejos de considerar agotadas en estas pocas frases, las premisas filosóficas del Surrealismo, creo que, si aceptamos medir sobre estas líneas operativas coexistentes, la obra de nuestras tres autoras, podemos observar que Pizarnik privilegia el eje del lenguaje y del nominalismo absoluto; Orozco proyecta sus esfuerzos tanto en la línea subjetivista e inmaterialista como en la centralidad de una palabra poética insuficiente; y, finalmente, Di Giorgio se inclina hacia la línea de la "stupéfiant image", la de una férvida intuición y de un incesante pensar por imágenes. Sobre la multiplicidad de caminos abiertos al quehacer surrealista¹⁰², me parece útil traer a colación también la opinión de

¹⁰² Transcribo, del prólogo a *Peinture surréaliste en Europe. Exposition à Sarrebruck*, un pasaje donde André Breton da cuenta de la variedad extraordinaria de voces y formas del Surrealismo: "Ce qui a tout rigueur qualifie l'œuvre surréaliste, quel que soit l'aspect qu'elle puisse présenter, c'est l'intention et la volonté de se soustraire à l'empire du monde physique (qui en tenant l'homme prisonnier de ses apparences a si longtemps tyrannisé l'art) pour atteindre le champs psychophysique total (dont le champs de la conscience n'est qu'une faible partie). L'unité de conception surréaliste, qui prend valeur de critérium, ne saurait être recherchée dans les "voies" suivies qui peuvent différer du tout au tout. Elle réside dans la profonde communauté de but: parvenir aux terres du désir que tout, de notre temps, conspire a voiler et les prospecter en tous sens jusqu'à ce qu'elles livrent le secret de "changer la vie" (Breton, 1952: 5-6).

Alain Badiou a propósito de la escasa correspondencia de la poesía del mismo André Breton con los programas de los manifiestos surrealistas:

“Un programa no es un contrato, ni una promesa. Es una retórica que solo mantiene con lo que ha sucedido efectivamente una relación de cobertura y protección. Las vanguardias activaron en el presente las rupturas formales y produjeron de manera simultánea, en forma de manifiestos y declaraciones, la envoltura retórica de esa activación. Envolvieron el presente real en un futuro ficticio. Y dieron a esta doble producción el nombre de “nueva experiencia artística”.

No habrá de sorprendernos, por lo tanto, la correlación entre obras evanescentes y programas rimbombantes. La acción real existe, siempre precaria y casi indistinguible, de modo que debe ser indicada y destacada por medio de fuertes proclamaciones, un poco a la manera del maestro de ceremonia del circo, cuando amplifica el anuncio y hace batir el tambor para que una pirueta del trapecista, muy difícil y novedosa, pero también muy fugaz, no pase inadvertida para el público”.

(Badiou, 2005: 176)

El carácter surrealista de la prosas de Olga Orozco y Marosa Di Giorgio, que nos disponemos a estudiar en los próximos capítulos, se manifiesta en esa “relación de cobertura y de protección”, o, en palabras del mismo André Breton, en la unánime voluntad de rastrear las regiones del deseo hasta detectar el secreto para cambiar la vida: “La unidad de la concepción surrealista, que adquiere valor de criterio, no debe buscarse en las “vías” seguidas, que pueden ser completamente distintas. Esta reside en la profunda comunión de objetivos: alcanzar las tierras del deseo que, todo, en los tiempos presentes, conspira a ocultar, y explorarlas en todas las direcciones hasta que revelen el secreto para “*changer la vie*” (Breton, 1952: 5-6; traducción mía).

Por lo tanto, la reinterpretación del Surrealismo en nuestras autoras no consiste en una simple reproducción de principios o técnicas surrealistas, sino en la abolición de los estrictos parámetros de un saber instituido, en la programática apertura a planos distintos de la realidad y en al acatamiento de elementos temáticos fundamentales de la última vanguardia histórica del Novecientos, que las autoras mezclan dialécticamente con otros ingredientes, en un proyecto original y sujeto a evolución.

Toda la obra de Orozco y Di Giorgio tiene –como veremos– indudables consonancias con el Surrealismo: el peso del inconsciente y de la imagen

desconcertante, el papel de la infancia y del erotismo, la presencia de lo ominoso y lo maravilloso, etc. Sin embargo, en ambas se trata de un Surrealismo que definiría “natural”, es decir innato e instintivo, ni ortodoxo ni manierístico, cercano al de Francisco Madariaga o de Enrique Molina. Su praxis creativa se desarrolla pues, fuera de toda militancia en un grupo local y se caracteriza como itinerario creativo personal, abierto a múltiples lecturas y experiencias estéticas: en el caso de Olga Orozco, por ejemplo, es claramente reconocible la influencia del poeta lituano-francés Oscar Vladislav de Lubicz Milosz (1877-1939), y del Surrealismo de filiación hispánica, con el nombre emblemático de Federico García Lorca. En las dos se trata además, de un surrealismo “transculturalizado”, porque del contacto con el contexto histórico-geográfico latinoamericano, deriva imágenes, ambientes y una especial entonación. Alentadas por los postulados surrealistas, nuestras autoras apuestan por un conocimiento que supera las antinomias de la realidad y refuerza los lazos entre ciencia y poesía, entre mitografía de la tierra de sus mayores (Italia y España) y del terruño periférico donde nacieron y se criaron. En este aspecto, su visión naturalmente surrealista de lo cotidiano presenta cierta afinidad con la categoría post-vanguardista de lo *real maravilloso* forjada por Alejo Carpentier, de regreso de la experiencia parisina de un surrealismo cerebral y artificioso, al cual el escritor cubano oponía la magia de una realidad americana, observada con ojos maravillados e insuflada de un primitivismo genuino y autóctono.

El Surrealismo representa para ambas, además, una herramienta para romper con una axiología que ha producido códigos injustos, centrados en una modernidad capitalista y en el estereotipo del hombre valiente, conquistador de espacios salvajes y emprendedor exitoso; y de la mujer destinada a casarse, a ser esposa y madre de casto amor y decorosas memorias. Así, Orozco y Di Giorgio recuperan, en su esencia, el movimiento que, animado por la generosa utopía de “*changer la vie, transformer le monde*”, emprendió una revolución poética, pero también, y sobre todo, política, contra un orden y contra los valores burgueses hegemónicos, a partir de una nueva ética centrada en el deseo y en una concepción igualitaria de la vida. En ese sentido, ambas poetisas continuaron la batalla surrealista, contribuyendo a desarmar el modelo social y

literario del campo uruguayo y argentino, junto con los patrones de género de la sociedad criolla del siglo XX, propugnando, en su escritura, un mundo más libre, basado en el reconocimiento de la pluralidad identitaria y en una dinámica de relaciones armoniosas entre todos los seres vivientes, que supone una resignificación radical del concepto de lo humano, del género y de la identidad dentro de inexplorados horizontes epistemológicos, que hoy ya tienen nombre o, más bien, tienen muchos: Posthumanismo, Transhumanismo, Metahumanismo, *New Materialism*, *Queer*, *Critical Race Studies*, *Women's* y *Gender Studies*, *Disability Studies*, *Care ethics*, *Cyborg*, etc., un conjunto abierto de paradigmas teóricos, perspectivas filosóficas, estudios y movimientos que han puesto en jaque la primacía del hombre sobre los animales no humanos y cuestionan, en el presente, toda polarización o jerarquía ontológica que alimente principios sexistas, racistas, clasistas, homófobos o etnocéntricos.

CAPÍTULO TERCERO

Olga Orozco y el Surrealismo

3.1. La licencia para ensanchar los dominios de lo imaginario y fortalecer un “fracasado proyecto humano” 3.2. Diálogo entre duendes alrededor de la creación poética: Federico García Lorca y Olga Orozco 3.3. El ciclo narrativo de *La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo* 3.4. En la piel de los despojados 3.5. Lo sobrenatural y el Surrealismo como crítica a una axiología y a una epistemología 3.6. Apertura a lo no racional para una ética de la inclusión

NIÑO: “El cálculo de probabilidades se confunde con el niño, negro como la mecha de una bomba colocada al paso de un soberano, que es el hombre, por un anarquista individualista de la peor especie, que es la mujer”.

André Breton; Paul Éluard, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, 2003.

Denme ahora las palabras
que no me dio la nodriza.
Las balbucearé demente
de la sílaba a la sílaba:
palabra “expolio”, palabra “nada”,
y palabra “postrimería”,
¡aunque se teurzan en mi boca
como las víboras mordidas!

Gabriela Mistral, *En prosa y verso. Antología*, 2010.

En las páginas siguientes delinearé la relación de Olga Orozco con el Surrealismo y señalaré su sintonía con el Surrealismo “humano” de Federico García Lorca, en un diálogo intertextual entre el relato “Cosas de duendes” de Orozco y la conferencia *Teoría y juego del duende* que el poeta escribió justamente para su gira por el Río de la Plata y pronunció, por primera vez, en Buenos Aires el 20 de octubre de 1933. La segunda parte del capítulo se centra, en cambio, en el análisis de *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995), una doble serie de relatos en los que Orozco mezcla pasado y presente, sueño y visión, fantasías infantiles y datos autobiográficos, en una rara materia narrativa, gestada en el líquido amniótico de la memoria y aflorada en dos etapas sucesivas de la madurez de la artista, cuando a la distancia cronológica de la infancia se ha sumado el alejamiento físico de Toay, territorio del descubrimiento de sí, abierto a las filtraciones procedentes de zonas distintas de la realidad: un espacio mítico, íntimo y universal, donde Orozco plantea su lectura anticonvencional del campo argentino.

3.1. La licencia para ensanchar los dominios de lo imaginario y fortalecer un “fracasado proyecto humano”

En una entrevista concedida a Gonzalo Márquez Cristo, Olga Orozco así define su relación con el Surrealismo:

Este movimiento poético posee una vigencia extraordinaria y nadie ha mensurado la liberación que desencadenaría en tan diversos estadios del pensamiento. El surrealismo nos dio la licencia para que el poderío de lo imaginario extendiera sus dominios. Lo “Real Maravilloso” de Carpentier encontró en él su legitimidad, para citar sólo una de sus últimas manifestaciones. El sueño alcanzó bajo su influjo un señorío tan sólo comparable con el explorado por el cuento fantástico de la literatura árabe. El subconsciente que Sigmund Freud dismantelara halló nuevos efluvios que no cesan de fortalecer nuestro fracasado proyecto humano. La asociación de imágenes promovida por Breton y su horda nos legó atrevidos caminos que ahora transitamos todos los escritores del mundo.

(Márquez Cristo, 1990: s. p.)

En esta declaración se halla –a mi parecer– una clara síntesis de la postura orozquiana frente al Surrealismo, junto con un esencial balance, en la perspectiva de “larga duración”, de las repercusiones del movimiento en la segunda mitad del siglo XX, en especial modo de la que dio vida, en Latinoamérica, a lo *Real maravilloso* de Alejo Carpentier¹⁰³.

La definición del Surrealismo como “licencia para que el poderío de lo imaginario” extienda “sus dominios” y, mediante el subconsciente, fortalezca “nuestro fracasado proyecto humano” resulta muy afín al Surrealismo “humano” de Federico García Lorca (Bizzarri, 2008: 96) que, defendiendo una

¹⁰³ Subscribo el análisis de Gabriele Bizzarri sobre la relación genética –y, a un tiempo, una fundamental distancia– entre Surrealismo parisino y Real maravilloso americano: “Nel 1949, il cubano Alejo Carpentier che, per alcuni anni, aveva partecipato a Parigi all’esperienza surrealista, di ritorno nelle sue terre, scrive il romanzo *El reino de este mundo*, nel cui prologo, riflettendo sui tratti dell’identità locale, getta le basi della percezione *real-maravillosa* dell’irrazionale. Sebbene Langowski affermi che “la esperienza surrealista le había hecho capaz de mirar a Hispanoamérica con una nueva perspectiva” (Langowski, 1982: 91), non ci sembra questione di poco conto che la teoria del *real-maravilloso* –che informerà lo stile appositamente creato da Márquez per la cronaca di Macondo– nasca sulla base di un viaggio di riappropriazione dell’autoctono che è anche distacco gridato dalla modalità surrealista praticata da Carpentier sotto l’egida di Breton. [...] Carpentier sembra prendere coscienza proprio dell’incapacità surrealista all’ibridazione tra forme della vita e forme dell’immaginazione esasperata, registrando la contraddizione tra teoria e prassi che sembra costituirne il nervo scoperto [...]. È su queste basi vistosamente anti-surrealiste che si costruisce lo sguardo *real-maravilloso* che, rivendicato come privilegio specifico dell’osservatore autoctono, tanta fortuna è destinato a ricevere nei romanzi latinoamericani del boom” (Bizzarri, 2008: 145-149).

representación natural y orgánica del hombre de sangre¹⁰⁴ contra los fríos simulacros oníricos y los maniqués sin vida de un surrealismo dogmático, impone “il confronto eticamente ineludibile con le storture ed i ‘crímenes diminutos’ di una società disuguale ed ingiusta, rivendicando così [...] un livello di lettura ‘politico’ e militante in senso ampio, che si incrocia magistralmente ed entra in caratteristica tensione dinamica con il livello espressivo, marcato da una ‘scrittura automatica’ quasi acquisita per citazione in un sistema più vasto che la contiene e la supera” (Bizzarri, 2008: 111).

Está claro que, al concebir el Surrealismo como sistema que va más allá de una simple entronización en la literatura de lo irracional con las fórmulas consabidas aptas a conjurarlo, los nuevos efluvios del subconsciente sacados a la luz por Freud asumen la función primaria de abrir las compuertas de las profundidades oscuras y recónditas del individuo y proporcionar los medios para que se realice el revolucionario proyecto de un ser humano integral. El Surrealismo constituye, pues, para la escritora argentina, como ya para Lorca, a la vez una ganzúa para romper con la lectura reductiva y estereotipada de la realidad, y una sonda para explorar y extraer del subconsciente sustancias vitales capaces de reactivar la comunicación, la compasión y la realización plena de todo individuo, poniendo en entredicho una visión optimista de orden y progreso, y denunciando normas e instituciones que reprimen, machacan y emarginan. Orozco se desvela, en sus obras, exponente de un Surrealismo natural, es decir no dogmático, instintivo, neorromántico¹⁰⁵, en cuanto recupera y se abreva a la cultura popular, y transculturalizado –cercano al de Francisco Madariaga o de Enrique Molina– que del contacto con el contexto histórico-geográfico latinoamericano deriva imágenes, situaciones y problemáticas propias de la región, con sus silenciadas raíces indígenas, con el criollismo y la inmigración que inciden profundamente el campo argentino, cargándolo de una dimensión mítica y designándolo como espacio privilegiado para la

¹⁰⁴ “Se per i surrealisti, l’anima irrazionale, fonte esclusiva ed escludente di inedite rivelazioni poetiche, esaurisce il ritratto dell’individuo, e vieta ogni interferenza di tipo morale, emotivo o ideologico, per Lorca è un tassello indispensabile ma non sufficiente attraverso il quale si può tentare di ristabilire la completezza significante dell’essere umano nella sua integrità” (Bizzarri, 2008: 115).

¹⁰⁵ Varios aspectos del Romanticismo son desarrollados por el Surrealismo: la aspiración a retratar lo maravilloso; una especial valoración de la inspiración poética; la confianza en la revelación mediante la palabra; el gran interés por el ocultismo, entre otros.

construcción identitaria personal y colectiva.

Su discurso surrealista por un lado cuestiona un ámbito familiar y comunitario en los que se construye su identidad y se abre camino su vocación poética, por otro lado insiste en un sentimiento de desviación entre el ser de quien enuncia y la materialidad del cuerpo en el que se encuentra. La poeta, desde muy temprano, siente atracción hacia todo tipo de alteridad y muestra una hipersensibilidad compasiva hacia los múltiples habitantes del mundo exterior. Por eso, le resulta imposible aceptar los mandatos sociales y culturales de lo femenino de su comunidad (niña obediente, novia enamorada, esposa fiel), porque está imantada por la posibilidad de perderse –o encontrarse– en otras formas del mundo visible e invisible y de asumir otras misiones vitales. De ahí la recurrencia en su obra de una serie de identidades femeninas alternativas (niña-espía, niña-visionaria, mujeres locas, mujeres gitanas, hechiceras etc.), cuyo perfil desafía los moldes sociales de género, resemaniza algunos τῶποι literarios y, finalmente, propone nuevos modelos existenciales.

3.2. Diálogo entre duendes¹⁰⁶ alrededor de la creación poética: Federico García Lorca y Olga Orozco

A partir de estas premisas, propongo un análisis comparado entre el relato de la escritora argentina “Cosas de duendes” y la conferencia *Juego y teoría del duende* que Federico García Lorca pronunció, por primera vez, el 20 de octubre de 1933 en la sede de la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires¹⁰⁷, intentando evidenciar las instancias comunes a los dos textos y verificar la hipótesis de que la conferencia lorquiana haya sido para nuestra

¹⁰⁶ El sustantivo polisémico “duende” registra en el *Diccionario de la Real Academia Española*, las siguientes principales acepciones: 1. Espíritu fantástico, con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales, que habita en algunas casas y causa en ellas trastorno y estruendo; 2. Encanto misterioso e inefable: ej. el duende del cante flamenco; 3. restaño (tela antigua color oro o plata); 4. al plural en Andalucía: Cardos secos y espinosos que se ponen en las albardillas de las tapias para dificultar el escalo.

¹⁰⁷ La “sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España” –come la definió el mismo Lorca– fue nuevamente presentada el 14 de noviembre en el Teatro Avenida de la capital argentina y el 22 de Diciembre en Rosario. Fue también transmitida en un programa radiofónico. Y finalmente, el 6 de febrero de 1934, Lorca la volvió a presentar en el Teatro “18 de Julio” de Montevideo. Se trata de la única conferencia escrita por el poeta granadino en vista de su viaje al Río de la Plata y completada durante la larga travesía. Esto explica la mención a “las olas color melena de león que agita el Plata”, en la parte inicial del texto.

autora no sólo el hipertexto de uno de sus cuentos, sino también una especie de diapasón sobre el cual acompañar su voz poética y su peculiar entonación surrealista. En efecto, estoy convencida de que el personaje de Anonalino, en el cuento de Orozco, representa la personificación del duende de la poesía del que habla Lorca en la célebre conferencia¹⁰⁸.

Olga Orozco publica “Cosas de duendes” en 1988 en *Cuadernos Hispanoamericanos* y lo incluye, en 1995, en el libro *También la luz es un abismo*, su segundo libro en prosa. El texto narra el encuentro de Lía –una niña inquieta, que necesita continuas garantías sobre su identidad– con un chico de aspecto mísero y enfermizo que repite, como en un espejo, sus gestos, pero no habla: se limita a mirarla con ojos legañosos y a sonreír con una sonrisa sin dientes y una enorme cantidad de baba. Lía no muestra repugnancia; al contrario, se le acerca e insiste para saber de dónde viene y cómo se llama. Con una voz que sale desde las oscuras cavidades de su cuerpo, él le indica un agujero en el suelo y farfulla palabras incomprensibles. Lía, para deshacerse de la turbación provocada por el silencio y la mirada fija del recién llegado, se lanza en un magistral monólogo del que la extraña criatura es, al mismo tiempo, causa y destinatario, fuente de inspiración y público. La niña tiene la sensación de conocerlo, lo asimila a los duendes de la naturaleza y de los cuentos de hadas y le propone quedarse con ella, dedicándose a fáciles trabajos domésticos. A cambio vivirá en familia, enseñando a Lía, y a su hermana Laura, a hacer milagros. Por toda respuesta, el chico la llama repetidamente Florcita, la

¹⁰⁸ En la época en que Federico García Lorca pronunció la conferencia, Olga Orozco tenía sólo trece años y vivía con su familia en Bahía Blanca. No tengo noticia de que estuviera presente en el nutrido público que acudió a Buenos Aires o a Rosario para escuchar al poeta granadino. Pudo leer, más tarde, el texto de la conferencia publicado por las editoriales Losada y Aguilar, o estudiarlo junto con otras declaraciones de poética contenidas en la cuidada edición crítica de Christopher Maurer en el volumen *F. García Lorca. Conferencias*, Alianza, Madrid, 1984. Es, además, importante señalar otras dos circunstancias. En Julio-Agosto de 1986, la revista literaria española *Cuadernos Hispanoamericanos* (la misma donde Olga publicaría dos años más tarde “Cosas de duendes”) dedicó a Lorca un ponderoso número en dos volúmenes, en ocasión del quincuagésimo aniversario de su muerte. En la realización de este homenaje al poeta colaboraron muchos escritores españoles y latinoamericanos. Ningún artículo lleva la firma de Olga, pero son varias las contribuciones de escritores y críticos muy cercanos a ella como Enrique Molina y Manuel Ruano. El mismo Ruano, al presentar la obra poética de Orozco, no duda en reconocer en ella la fecunda presencia del duende lorquiano: “Las fuerzas oscuras que ha incubado esa matriz creadora, provienen de una dialéctica despiadada entre el discernimiento de la técnica absoluta y las nebulosas que escapan a toda razón conciente; pero que son el duende misterioso de la poesía, tal como señalaba García Lorca en su *Teoría y juego del duende* (Ruano, 2000: 30).

interroga sobre la ausencia de un tal Picaflor (colibrí) y, finalmente, revela su nombre: Anonalino. Entonces Lía toma sus manos y cruza los brazos para el juego del “fideo fino”: dando vuelta sobre su propio eje, los dos ven pasar un caleidoscopio de imágenes deformadas: casas, árboles, girasoles, terrenos baldíos fluyen en el viento irisado que suscitan con su movimiento vorticoso. Al terminar el juego, Lía vuelve a casa, donde Anonalino se niega a seguirla, despidiéndose con un torpe besamanos. Detrás de la verja, la hermana y los amigos de Lía empiezan a tomarle el pelo por su nuevo e impresentable novio. Lía se encierra en sí misma y llora durante varios días, angustiada por la humillación y la vergüenza, hasta que llega una carta del chico que, mientras tanto, se ha instalado en la calle, delante de su ventana, resistiendo inmutable a las inclemencias del cielo, a los comentarios malévolos y las hirientes miradas de la gente del pueblo. Agotados todos los procedimientos científicos, religiosos y mágicos experimentados para intentar leer el contenido de la carta, Lía intuye que en la hoja de cuaderno nadie escribió nada, mientras algo vivo y misterioso había pasado en sus manos temblorosas al abrir el sobre emplastado de baba. La intervención de Laura logra que Anonalino se aleje: en cambio, Lía tendrá que contestar a las cartas perfectamente vacías que él no deja de enviarle. El relato se cierra con un repentino cambio de escena: algunos años después, un yo narrante adulto –en el que es posible reconocer a Olga Orozco– recuerda la llegada de otras cartas sin contenido entregadas por el mismo o, tal vez, por otro chico discapacitado, durante un largo periodo de enfermedad conexo con la ruptura de una relación amorosa.

En *Juego y teoría del duende*, una conferencia de Lorca muy conocida y estudiada por la crítica¹⁰⁹, el poeta granadino declara, en el título y las primeras líneas, su intención de exponer una teoría de la creatividad y, al mismo tiempo, de ilustrarla mediante algunos ejemplos de praxis artística en la que, a su manera de ver, el paradigma teórico encuentra plena realización. Los casos

¹⁰⁹ Una cuidada bibliografía sobre esta conferencia es elaborada por Enrico di Pastena, autor de una bella traducción y de un interesante epílogo al texto lorquiano publicadas por Adelphi en 2007 y en 2012. Muy útil también su artículo publicado en 2007, “Tradurre l’intraducibile: le traversie italiane del “duende” lorchiano”, en *Il viaggio della traduzione: Atti del Convegno, Firenze, 13-16 giugno 2006*, con curaduría de Maria Grazia Profeti, University Press, Firenze, pp. 377-392, al que remito para las necesarias profundizaciones.

mencionados¹¹⁰ son los de una famosa cantante de cante jondo, Pastora Pavón, la Niña de los Peines, y de una octuagenaria bailaora de flamenco que se exhibe en un concurso en Jerez de la Frontera. Se trata, evidentemente, de ejemplos sacados de la cultura popular andaluza, tan cara a Lorca y tan estrechamente relacionada con sus orígenes, pero, y sobre todo, opuesta a la cultura alta y abstracta del arte contemporáneo. El duende no es –según Lorca– cosa de filósofos, teólogos, científicos y menos aún de refinados poetas encerrados en torres de marfil o en fríos laboratorios poéticos, sino un poder misterioso que todos reconocemos y que ningún filósofo ha sabido explicar. No es, en efecto, el elemento dionisiaco de Nietzsche, no es el demonio de la duda de Lutero, y tampoco el de los católicos, no es un prodigio, ni el producto de artes de magia. El duende –cifra íntima de todo acto de genio– es, al contrario, estremecimiento de la mente y del cuerpo:

Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente de Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguriya de Silverio.

Así, pues, no quiero que nadie confunda el duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfraya de perra para entrar en los conventos, ni con el mono parlante que lleva el Malgesí de Cervantes, en la comedia [La casa] de los celos y selvas de Ardenia. No. El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, marmol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.

Todo hombre, todo artista llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esta distinción, fundamental para la raíz de la obra.

(García Lorca, 1994: 329)

Telúrico y corpóreo el duende de Lorca es por lo tanto, “instinto eficaz” y “espíritu de la tierra”. Y es con él con quien el artista debe entablar la

¹¹⁰ Lorca se refiere también al duende en la música instrumental aludiendo al amigo compositor Manuel de Falla (Cadiz 1876-Alta Gracia, Argentina, 1946) y a Alexander Brailowsky, pianista francés de origen ruso (Kijev 1896-Nueva York 1976) especializado en la interpretación de Chopin.

verdadera lucha: no con el ángel, que ofrece la inspiración (las luces), ni con la musa, que representa la técnica (las formas), sino con esta fuerza oscura, desgarradora e inefable que

quemaba la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún; o que desnuda a Mosén Cinto Verdaguer en el frío de los Pirineos, o lleva a Jorge Manrique a esperar la muerte en el páramo de Ocaña, o viste con un traje verde de santimbanqui el cuerpo delicado de Rimbaud, o pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont en la madrugada del boulevard.

(García Lorca, 1994: 331)

A partir de las referencias lorquianas a Goya y a sus “pinturas negras”¹¹¹, a Mosén Cinto Verdaguer, Manrique, Rimbaud y Lautréamont se intuye la existencia de un nexo entre la llegada del duende y la insatisfacción causada por la incapacidad de sacar a la luz la energía auténtica que el artista siente dentro de sí, y también la relación entre esta experiencia, la alienación y la muerte. Lorca parecería instaurar, en estas líneas, un nexo entre la inquietud interior del artista y el encantamiento suscitado en él por una fuerza misteriosa, que desciende del δαίμων socrático y que lo insta al peligroso ejercicio del γνῶθι σεαυτόν (conócete a ti mismo), renunciando no sólo a las vías trazadas por los demás, sino también al uso de sus propias facultades y habilidades técnicas.

Ahora bien, volviendo al relato de Orozco, observamos que sin dejar de ser una narración con trasfondo autobiográfico, se presta igualmente a ser leído como una alegoría narrativa de la ποιησις, en la que la escritora argentina transpone ideas ya expresadas en algunas entrevistas o en páginas de reflexión teórica, revelando un intenso diálogo a distancia con la poética lorquiana. En efecto, si Lorca concibe el acto creativo como el resultado atormentado de una perpetua lucha mortal del artista con el duende, en este fragmento de

¹¹¹ “Las Pinturas Negras” remontan a los años entre 1819 y 1823, cuando Francisco Goya – coincidiendo con la restauración borbónica en España– se retira de la vida pública y, ya enfermo y sordo, pinta sólo de noche, transponiendo en las telas sus fantasmas interiores y reduciendo al mínimo la utilización del color.

“Alrededor de la creación poética”¹¹² Orozco parece compartir esta convicción cuando define la poesía “una tentativa malsana y perversa” e ilustra su pensamiento con los casos de Sísifo y Lautréamont:

[La poesía] Es perversa porque el poeta se obstina en asir una presencia que se le escabulle, en retener un agua milagrosa que no toma la forma de ningún cuenco, en traducir un texto cuya clave cambia de código permanentemente. Es perversa porque es una tentativa tenaz, desesperada y desesperanzada, que se vuelve a recomenzar después de cada frustración. [...] Como en el mito de Sísifo con su invencible piedra, o como en aquella condena que Gómez de la Serna imaginaba para Lautréamont, cuyo blasfemo canto tercero Dios rompía, implacable, sin haberlo leído, enviándolo a escribirlo de nuevo cada día, el poeta debe recomenzar otra vez su interrumpido e interminable poema, su precario puente entre lo perdurable y lo momentáneo.
(Orozco, 2013: 472)

Y agrega unas líneas más abajo:

Dije que la poesía es una tentativa perversa y agregué que es una tentativa malsana. Y lo es, porque, como hemos visto, el poeta se expone a todas las temperaturas, desde la del hielo hasta la de la calcinación; soporta tensiones opuestas, desde la exaltación hasta el aniquilamiento; camina sobre tembladerales; se sumerge en profundidades contaminadas por todas las pestes del silencio y la palabra; transgrede las leyes de la gravedad y del equilibrio; pasa del vértigo hacia arriba a la caída en el espacio sin fin; encarna con perplejidad en cuerpos ajenos; padece asfixias y amenazas de desintegración, mientras permanece unido al seguro lugar de su diaria existencia sólo por un hilo que adquiere por momentos la fragilidad de lo imaginario¹¹³.
(Orozco, 2013: 473)

¹¹² El texto publicado, en 1985, en la revista de poesía *Último Reino* se encuentra ahora en *Poesía completa* de Olga Orozco (2013, Adriana Hidalgo Editora).

¹¹³ Un hilo muy sutil –y sin embargo legible– me parece unir esta reflexión sobre el quehacer poético y el terror que embarga a Lía-Olga en las primeras páginas de “Cosas de duendes”: “En la cama gemela duerme mi hermana Laura. Cuando abra los ojos la estaré mirando y no le gustará. Se enoja, me acusa, cree que estoy al acecho tratando de entrar donde no debo. ¿Y por donde? Yo solamente estoy esperando que también ella llegue, que escriba su nombre por milésima vez en el certificado que preparé (“Yo, Laura, testigo principal, certifico que Lía vive en esta casa en Toay en el planeta Tierra”, etcétera), confirmando así que estamos aquí otra vez y que hemos venido para quedarnos. No como sucede en el cuadro de la Anunciación, en el que no sólo el ángel llega desde el cielo y en seguida se irá, puesto que las alas vibran y el pie ya se desprende de las losas invitando a seguirlo, sino que hasta las mismas nubes que se van trasladan a quien las mira con fijeza hacia otro lado. No quiero ni pensarlo, porque inmediatamente empiezo a desprenderme del sitio donde estoy y a entrar en un embudo transparente y giratorio que me lleva y que está a punto de atravesar cualquier obstáculo, cualquier sustancia, cuando con un esfuerzo extremo consigo regresar” (Orozco, 1995: 17).

Para Orozco, el poeta es misteriosamente llamado, en cada acto creativo, a una dimensión externa a él, a la que se accede, sin embargo, desde el interior de uno mismo; y esta apertura se manifiesta entre sufrimientos y peligros, con una tensión extrema y con el presagio de la aparición de algo indefinible que altera las leyes de la gravedad y amenaza todo equilibrio general y particular de la vida; exactamente como en Lorca:

La llegada del duende presupone un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso. (García Lorca, 1994: 333)

Ahora, en las primeras páginas de “Cosas de duendes”, Orozco parece conectar la inquietud de Lia-Olga a su inclinación a salirse de ella misma (¿deberíamos llamarla “vocación poética”?)¹¹⁴ para entrar en una dimensión desconocida y opuesta a la del espacio doméstico y de la tierra, oscura matriz de la que emana –para Orozco como ya para Lorca– la inexplicable energía que preside todo acto creativo. Y, de hecho, desde allí proviene Anonalino:

– ¿Por allí viniste? – exclamé en el colmo de la incredulidad.
[Anonalino] Asintió levemente con la cabeza, mientras la cara se mantenía imperturbable.
– Pero eso es un hormiguero. No me dirás que eres el rey de las hormigas¹¹⁵. ¿Y cómo haces para volver a entrar? ¡A ver, dime!
(Orozco, 1995: 19)

Además de una naturaleza subterránea y cuitada, Orozco le atribuye a Anonalino también el carácter lorquiano de “un poder y no un obrar”, “un

¹¹⁴ Orozco declara en una conferencia de 1991 en la Universidad de Córdoba: “Yo era una niña tímida, reconcentrada y temerosa, acosada por enigmas insolubles como lobos, y ahora comprendo que nombrar el mundo a mi manera equivalía a poseerlo o a descubrir en mi propia expresión un lugar permeable y comunicativo que me ayudaba a abordar lo extraño, lo ajeno, lo Otro. Creo que supe desde muy temprano que la forma no era el límite, que había prolongaciones invisibles. Y me dediqué a interrogar las sucesivas realidades que hay detrás y que la incluyen, naturalmente, y siempre recibí como respuesta una interrogación más. Por otra parte, creo que eso es la poesía: la permanente interrogación (Orozco, 1993: 18).

¹¹⁵ Las hormigas aparecen a menudo en las obras de Lorca y del Surrealismo como símbolo de corrupción orgánica y de muerte.

luchar y no un pensar”, algo que “no está en la garganta” sino que “sube interiormente desde la planta de los pies” y tiene sonidos negros¹¹⁶ :

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies.” Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.
(García Lorca, 1994: 329)

Y, efectivamente, Anonalino no habla, pero emite ruidos inquietantes que le suben desde las vísceras:

Esta vez la boca se abrió convulsivamente, como para un tónico de amígdalas, y permaneció así mientras la cabeza se sacudía a causa de las contracciones de la garganta. Hubo un gorgoteo y después otros, más algunas succiones, combinados con algunos sonidos inarticulados que no supe interpretar ¡Esta gente de otra especie! Claro que si él había venido de otro lado, era natural que hablara un lenguaje no sólo ininteligible, sino particularísimo, hecho a través de gárgaras, silbos y sumideros.
(Orozco, 1995: 20)

Anonalino no hace nada, pero espera despreocupado y resistente a todo lo que le pasa alrededor:

Mientras tanto mi duende, convertido en el sapo de la pesadilla, se había instalado del otro lado de la calle, a la intemperie. De pie contra el alambrado o sentado en un montículo, envuelto en sus harapos erizados, Anonalino pasó horas inmóvil como un cactus, ajeno al viento, al sol, a las miradas, al paso de la historia y al de la polvareda. [...]
No sé si Anonalino comía, si dormía, si se apartaba alguna vez de su guardia hechizada. Cada vez que atisbé a través de los visillos o por la rendija de un postigo, allí estaba, macizo, corpóreo, irrevocable, inaugurando la calle de la persecución inanimada a lo largo de todo mi destino.
(Orozco, 1995: 27)

¹¹⁶ En otro fragmento de la conferencia, Lorca afirma de manera explícita: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. Y no hay verdad más grande. Estos sonidos son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte” (García Lorca, 1994: 328).

No escribe, pero sus cartas, emplastadas de baba¹¹⁷, tienen el poder de estremecer con sólo abrirlas:

Comencé a abrir el sobre despaciosamente, como si algo vivo y peligroso pudiera asomarse de pronto a medida que lo despegaba, por mis manos trémulas pasaron suspiros, pedidos de auxilio, historias truculentas y palabras tiernas, envueltos en babas, las mismas babas con que ese mismo sobre fue cerrado.

Por fin extraje con sumo cuidado un trozo de hoja de cuaderno doblado por la mitad. Lo desplegué, lo miramos de uno a otro lado. Estaba en blanco, totalmente en blanco. Era un papel en el que nadie había escrito nada.

(Orozco, 1995: 33)

Lorca, por su parte, en la conferencia, subraya como el duende, amando los bordes y la lucha, abre de par en par las puertas a la muerte, horizonte necesario para darle espesor a la vida:

Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales. (García Lorca, 1994: 332)

Y añade que, si todos los Países están dotados de ángel, musa y de duende, España, tierra de música y danza milenarias y país “abierto a la muerte”, está constantemente sometida a la influencia del duende:

Hemos dicho que el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.

En España (como en los pueblos de Oriente, donde la danza es expresión religiosa) tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial, sobre los pechos de los que cantan, elogiados por Juvenal, y en toda la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un Dios.

Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta, exponente de la cultura y de la gran sensibilidad de un pueblo que

¹¹⁷ El uso del término “babas” evoca el cuento “Las babas del diablo”, que Julio Cortázar dedica a la inspiración poética.

descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir por medio del drama, sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda.
(García Lorca, 1994: 333)

Orozco, a su vez, nos describe a una Lía profundamente conmovida a la vista de la extraña figura de Anonalino, con sombrero puntiagudo, la cabeza demasiado grande y el traje hecho con “pétalos de arpillera”:

De pronto lo ví. Se había sentado en el otro extremo de la piedra y hacía exactamente lo mismo que estaba haciendo yo [...] El sombrero de fieltro puntiagudo calado hasta las orejas, la cabeza demasiado grande y el traje de pétalos de arpillera lo asemejaban a un duende. No a un duende ágil y travieso, pensé cuando me miró, sino a un duende torpe y empachado, legañoso, quizás. [...] El ojo pegoteado parecía no verme, pero la boca se abría en algo que era casi una sonrisa dejando ver algunos grandes dientes dispuestos al azar y una acumulación de saliva que se escurría por el mentón cortísimo y caía, caía. Nunca había visto algo igual. ¡Y esa expresión de estar apenas, de empezar a asomarse o haber sobrepasado el final de la mirada! Indudablemente era de otro lado.
(Orozco, 1995: 19)

Por otra parte, al pequeño discapacitado del cuento le ha sido achacado también otro nombre que no promete más que dificultades y tribulaciones. Para la hermana de Lía, Anonalino es “el abrojo¹¹⁸ mongólico”, expresión que revela todo el desprecio con el que la gente común se refiere a la pobre criatura enferma¹¹⁹. Ahora bien, es probable que Olga, frecuentadora asidua del grupo surrealista argentino fundado en 1926 por Aldo Pellegrini y colaboradora en distintas revistas literarias contemporáneas haya derivado de las poéticas de vanguardia la idea —ya introducida por Dadá— de que los trastornos mentales y la locura son una vía para realizar el antiguo sueño de producir una fisura en el mundo real; y sin embargo, cree también firmemente que el “desarreglo de los

¹¹⁸ “Abrojo” deriva, según el Diccionario de la Real Academia Española, de “abre” y “ojo”, por la prudencia requerida a quien trabajaba un terreno lleno de *tribulus terrestris*, una hierba de la familia de las zigofiláceas, con fruto dotado de aculeos.

¹¹⁹ Dice Olga Orozco: “La poesía, curiosamente, ha sido la reina de la literatura por las dificultades que todos entendemos que presenta. Y los novelistas, los cuentistas, los ensayistas, la consideraron siempre la quinta esencia de la literatura. Pero por el lado de la opinión general fue siempre la mendiga de las artes” (Requeni, 1997: 82).

sentidos”, invocado por Rimbaud, no es la demencia, sino un afinamiento de la percepción que puede llegar a ser fuente de angustia intolerable, sin ser locura:

Yo no creo nada en el prestigio de la locura, como creen muchos poetas que hasta la simulan. Es cierto que el desarreglo de los sentidos puede hacer captar cosas que en la vida corriente ni se sospechan, cosas que en una vida corriente pueden quedar embotadas, porque no hay una agudización de la sensibilidad tan extrema, pero no creo que la locura sea una ilustre anfitriona en esos territorios. [...] Pienso que si Artaud hubiera estado sano habría tenido un alcance mucho mayor que el que tuvo para aprehender y expresar lo casi inexpresable porque supongo que cuando Rimbaud habló de “desarreglo de los sentidos”, no se refería a la demencia sino a un superafinamiento de las percepciones hasta un grado que puede llegar a ser angustioso y hasta intolerable, pero que es otra cosa.

(Requeni, 1997: 168)

En otros términos, los duendes de Lorca y de Orozco exponen al artista al peligro y al tormento, pero no se acompañan con la locura ni con el aislamiento. Al contrario, producen una especie de misteriosa comunión entre el artista y quien se acerca a su arte, en virtud de un “fluido inasible que es su sabor, su raigambre, algo así como un tirabuzón que lo mete en la sensibilidad del público” (García Lorca, 1997: 443).

Queda intacta toda la dificultad para encontrarlo y vencerlo, porque para el artista no existen caminos trazados, ni una praxis codificada para medir sus fuerzas con el duende. Más bien, se necesita una gran apertura y también una fe frente a lo inexplicable, como afirma Lorca en una entrevista, donde relata un encuentro suyo con el duende:

Eran ya las dos de la madrugada y el dulce beleño no entornaba mis párpados. El sueño no acudía. Apagué la luz. Casi inmediatamente, a los pies de mi cama, se dibujó una figura... una especie de muñeco estafalario de agilidad sorprendente, que se puso a dar saltos sobre el borde del armazón del lecho. Mediría unos treinta centímetros de estatura. Vestía una ropilla rojo y gualda. Calzaba unas chinelas de punta curvada, y sobre la cabecita lucía una caperuza verde, de cuya punta colgaba un cascabel retozón. ¡Lo estoy oyendo! El rostro, de blancor de luna, tenía la penetrante expresión de un ave humanizada... Un escalofrío me recorrió la espina dorsal, pero logré dominarme. No me moví. Con los ojos muy abiertos y fijos, seguí sus movimientos en la oscuridad. En su torno, como nimbo de luz melancólica, advertíase una nube de lechosa diafanidad. Y... oiga usted. Le juro que estaba tan despierto como ahora... el duende (¿que otra cosa podía ser?) se trepó luego con una fantástica cabriola sobre el ropero. Percibí el golpe, el impacto *macizo* de sus pies *sólidos* al chocar contra la madera. Desde allí, con los brazos en jarras, muy tieso y muy *vivo*, me

clavó sus diminutas pupilas de reflejos purpurinos, en tanto que, con cómica gravedad, movía su rostro de izquierda a derecha y el cascabel de la caperuza *resonaba*. Y ahora viene lo inaudito, con ser ya tan fantásticamente real lo dicho: el duende avanzó dos pasitos hacia el borde y se lanzó al aire con los bracitos extendidos. Descendió –entérese bien– muy despacio, contraviniendo, al parecer, las leyes de la gravedad, y su descenso no fue de caída, sino parabólico, pues como si caminara por el aire, o mejor, como si nadase en la atmósfera, describió una curva para luego elevarse, trazando un perfecto semicírculo de arriba abajo... para quedarse con el cascabel tocando el techo”. (García Lorca, 1977: 465-466; [cursiva en el texto])

En otra conferencia, *Canciones de cuna españolas*, Federico García Lorca había ofrecido un segundo singular testimonio –a propósito de la visita de un hada– insistiendo en la veracidad del hecho narrado y en la necesidad de un “acto de fe”:

El año de 1917 tuve la suerte de ver una hada en la habitación de un niño pequeño, primo mío. Fue una centésima de segundo, pero la vi. Es decir, la vi ... como se ven las cosas puras, situadas al margen de la circulación de la sangre, con el rabillo del ojo, como el gran poeta Juan Ramón Jiménez vio a las sirenas, a su vuelta de América; [...] No hablo con humor ni con ironía; hablo con la fe arraigada que solamente tiene el poeta, el niño y el tonto puro. (García Lorca, 1977: 152)

La gran poesía exige por lo tanto, según Lorca, un acto de fe¹²⁰ que caracteriza igualmente al poeta, al niño y al “pobre de espíritu” cuyas mentes son animadas por algo puro que ignora las certezas de la razón, huye de los paisajes enrarecidos amados por la musa o por el ángel y, en cambio, habita, los bordes corruptibles y dolorosos de la existencia humana:

La musa despierta inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas y le hace olvidar

¹²⁰ De poesía como “acto de fe” del poeta habla también Olga Orozco en una larga entrevista con Antonio Requeni: “Tengo tal vez un exceso de fe y creo más en lo que no veo que en lo que veo. De ahí se puede deducir que tengo mucha más fe en las realidades no visibles que en las inmediatas. La poesía, como la plegaria y la magia, tiende a mostrar lo que es invisible, a no confiar en las leyes reglamentarias, en la ley causa-efecto, pero con grandes diferencias entre sí. La poesía –al igual de la plegaria– tiende hacia lo alto, se maneja a través de una ascesis, va un poco más allá. Mira siempre lo que está detrás de las cosas y no lo que las cosas presentan como primera imagen. En cambio la magia da unos ciertos poderes que son ilusorios, confiere una cierta falacia de omnipotencia, y para eso trata de arrastrar hacia abajo fuerzas consideradas como pertenecientes a un orden sobrenatural” (Requeni, 1997: 119-120).

que de pronto se lo pueden comer las hormigas o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón¹²¹.
(García Lorca, 1994: 329)

El duende prefiere, al contrario, “nuevos paisajes” donde sopla “un aire con olor de saliva de niño¹²²”:

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.
(García Lorca, 1994: 339)

Del mismo parecer es la Lía-Olga de Orozco¹²³, que acepta, con pena, la implacable presencia de la “criatura escasa”:

Había alcanzado a entender, de todos modos, entre aspavientos y tapujos, que Anonalino no era un ser prodigioso sino una criatura escasa, lo que hacía más cruel cada burla aunque no influyera en la medida de mi turbación.
(Orozco, 1995: 26)

La narración de Orozco –como ya la conferencia lorquiana–, parecería alimentada por la recuperación de las raíces patrias y por elementos fabulosos y populares a la base de mucho arte del siglo XIX. Y sin embargo, como hemos visto, en las páginas de la conferencia y en las del cuento se alarga la sombra de las Vanguardias y del Surrealismo que consideran infancia y locura territorios privilegiados, porque el superyó no llega a ejercer su control dentro de sus

¹²¹ Se percibe en estas frases el eco de una controversia sobre la naturaleza y los procedimientos del arte que ocupó, durante un tiempo, a Lorca y a su amigo Salvador Dalí. Es, además, imposible no pensar en el retrato de Gala con una langosta apoyada sobre la cabeza, *Retrato de Gala con un avión en la nariz*, pintado por el pintor catalán alrededor de 1933.

¹²² No será, por lo tanto, casual, en “Cosas de duendes” la insistencia de Orozco sobre la abundante saliva que sale de la boca de Anonalino.

¹²³ Así define Orozco la poesía: “[...] es posible afirmar que, más allá de cualquier discrepancia de acción y de fe, la poesía se alza a través de los siglos como un acto de fe, como una crítica a la vida, un cuestionamiento de la realidad, una respuesta frente a la carencia del hombre en el mundo, una tentativa por aunar las fuerzas que se oponen en este universo regido por la distancia y por el tiempo, un intento supremo de verdad y rescate en la perduración” (Orozco, 2013: 467).

fronteras. He aquí, en efecto, en un fragmento del *Primer Manifiesto* del Surrealismo (1924), lo que piensa Breton sobre infancia y locura:

L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, [...] s'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu'elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes¹²⁴. Là, l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s'enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses. Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais.

[...]

Reste la folie, "la folie qu'on enferme" a-t-on si bien dit. Celle-là ou l'autre...

Chacun sait, en effet, que les fous ne doivent leur internement qu'à un petit nombre d'actes légalement répréhensibles, et que, faute de ces actes, leur liberté (ce qu'on voit de leur liberté) ne saurait être en jeu. Qu'ils soient, dans une mesure quelconque, victimes de leur imagination, je suis prêt à l'accorder, en ce sens qu'elle les pousse à l'inobservance de certaines règles, hors desquelles le genre se sent visé, ce que tout homme est payé pour savoir. Mais le profond détachement dont ils témoignent à l'égard de la critique que nous portons sur eux, voire des corrections diverses qui leur sont infligées, permet de supposer qu'ils puisent un grand réconfort dans leur imagination, qu'ils goûtent assez leur délire pour supporter qu'il ne soit valable que pour eux. Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable. La sensualité la mieux ordonnée y trouve sa part et je sais que j'apprivoiserais bien des soirs cette jolie main qui, aux dernières pages de *L'Intelligence*, de Taine, se livre à de curieux méfaits. Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont gens d'une honnêteté scrupuleuse, et dont l'innocence n'a d'égale que la mienne. Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps, et duré.

Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.

(Breton, 1962: 11-13; [subrayado mío])

La sombra imponente de Breton, iniciador del movimiento surrealista, es conjurada –en el relato de Orozco– también con una divertida anotación de antipoética cuyo objetivo parece ser el Surrealismo ortodoxo y uno de sus procedimientos más representativos y abusados, el collage¹²⁵:

¹²⁴ He subrayado en el texto los términos "charmes" e "inquiétude", porque encanto e inquietud son también los elementos que, tanto en la conferencia de Lorca como en el relato de Orozco, preanuncian la fugaz aparición del duende.

¹²⁵ Saul Yurkievich sintetiza así la potencia transgresora y el valor performativo del collage: "Objeto móvil y aleatorio, revela una prodigiosa capacidad de ligazón de conjuntos efímeros, pone en ejercicio una energía polimorfa que descentra la enunciación y libera a los signos de su inclusión convencional. Pulverizada toda relación de encuadre permanente, los fragmentos son devueltos a una combinatoria completamente abierta. Los préstamos a registros tan variados aumentan el nomadismo semántico, infunden al texto el vértigo de la deriva, lo vuelven

Al cuarto día llovió.

Cuando llueve recortamos figuras de cualquier lado y las pegamos en el cuaderno de los esplendores. Les cambiamos el título, el nombre o la descripción y conseguimos imágenes cómicas, misteriosas o aterradoras. (Este juego no tuvo su origen en los azarosos juegos de los surrealistas, sino en los errores de Pepa, que era analfabeta y fue para nosotros nuestra precursora). (Orozco, 1995: 27-28)

Para Orozco no hay dudas: a la imagen-relámpago que ilumina el límite entre el mundo visible y el invisible, reuniéndolos en una visión instantánea y en la expresión artística que la traduce, se puede llegar también sin gurú y sin escuela, dejándose guiar, por ejemplo, por el seguro instinto infantil, capaz de miradas inéditas que remodelan la realidad y conquistan a la comunicación nuevos espacios y nuevos adeptos. En una entrevista de 1983, Olga afirmaba que, a pesar de no ser una surrealista ortodoxa, reconocía en su poética algunas sustanciales coincidencias con el movimiento:

[...] aunque no sea una surrealista ortodoxa, creo que hay elementos en común: el predominio de lo imaginario, las búsquedas subconscientes, el fluir de las imágenes, la inmersión en lo onírico, la exaltación del amor y lo maravilloso, el buceo en el fondo de sí mismo como cantera de sabiduría, la creencia en una realidad sin límites y la avidez de captar esa realidad en todos sus planos. Tal vez, las influencias que recibí no fueran las de los surrealistas ortodoxos, sino las de poetas que comparten también con ellos las características que acabo de mencionar y a muchos de los cuales se los considera antecesores, especialmente por su actitud ante la vida.

(Butti, 1983: s. p.)

Si Lorca y Orozco coinciden en el rechazo de una poesía cerebral, intelectualística, para pocos, objetivo común de sus dardos no es el acercamiento surrealista a la realidad y al arte¹²⁶, sino más bien un surrealismo de manera, reducido ya a gestación automática de imágenes inesperadas y desacralizadoras y a extenuado juego de artista. Para Orozco –al igual que para

camaleónico. El collage pone por fin en tela de juicio toda compatibilidad estatuida, propone un constante remodelamiento del mundo” (Yurkievich, 1982: 354-355).

¹²⁶ En resumen, “l’ambizione di superare le contrapposizioni stereotipate, il cui contrasto da lungo tempo alimentava il teatro d’ombre della cultura: materia e spirito, esteriorità e interiorità, razionalità e irrazionalità, veglia e sonno, passato e futuro, sacro e profano, arte e natura. Per il surrealismo non si tratta di giungere a una misera «sintesi», ma di una formidabile operazione che la dialettica hegeliana definisce come *Anfhebung*: la negazione/conservazione dei contrari, e il loro superamento in un vista di un livello superiore” (Michael Löwy, 2001: 10).

Lorca–, el gran legado del Surrealismo no son, en efecto, las técnicas, los procedimientos o los manifiestos, sino el esfuerzo a extender el dominio de la imaginación conectando la existencia cotidiana y los procesos creativos con el inconsciente. Los dos poetas acceden de primera mano a las conquistas del Surrealismo, las filtran a través de su sensibilidad, las relacionan con su experiencia romántica o neorromántica, manteniéndose alejados de cualquier forma de manierismo. Y sin embargo, es evidente que sus duendes muestran mucha afinidad con aquella imaginación sin vínculos estéticos o morales de los que hablan los surrealistas. Y hay algo más. Tanto Lorca como Orozco –en los dos textos analizados– parecen convencidos de que el arte nace en el tránsito entre los dos mundos, visible e invisible, y no reside para nada en un empíreo luminoso y distante, sino que es cosa radicada en todos, incluso en los que parecen tener menos recursos intelectivos y culturales¹²⁷. Por eso evita los asfícticos y exclusivos círculos ciudadanos y las claustrofóbicas comunidades de los pequeños centros rurales frecuentados –unos y otros– por gente que no admite la existencia de una realidad más amplia y compleja que la conocida y codificada. Ambos se sirven, en sus textos, de un surrealismo inmediato o natural, en el que Gaston Bachelard ve un “testimonio de la melancolía creadora”, exhibiendo como ejemplo este verso de Jean Caubère:

[...] *Il est des jardins/ où brûle un jet d'eau solitaire/ parmi les pierres/ au crépuscule.*

Una grande gioia di parola ci è donata dal poeta. Trascendiamo, attraverso di lui, differenze elementari. L'acqua brucia. È fredda, ma è forte, e quindi brucia. Essa riceve una sorta di surrealismo naturale, la virtù di un fuoco immaginario. Nulla è voluto, nulla è costruito in questo surrealismo immediato del getto d'acqua-fiamma. Jean Caubère ha concentrato il surrealismo della sua immagine in una sola parola: la parola *brucia* “derealizza” e “surrealizza”. E questa sola parola, “brucia”, ha rovesciato la malinconia crepuscolare della poesia. L'immagine in tal modo conquistata è allora una testimonianza della malinconia creatrice. (Bachelard, 2015: 72-73)

¹²⁷ En el relato de Orozco, la abuela o la Pepa; en la conferencia de Lorca la gente común que sabe apreciar plenamente las diversas expresiones de la denominada “cultura popular”.

3.3. El ciclo narrativo de *La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo*

La oscuridad es otro sol (1967) e *También la luz es un abismo* (1995) son los únicos libros en prosa¹²⁸ que ha escrito la poeta argentina Olga Orozco. Se trata de dos ciclos de narraciones emparentadas¹²⁹ semántica y retóricamente por el título, por el cronotopo recuperado –la infancia pampeana de la autora–, por la búsqueda de una definición del yo lírico mediante la memoria y por las numerosas correlaciones con sus versos que los convierten en una especie de mapa para la exploración de su poesía¹³⁰. Los títulos contruidos por oxímoron, figura retórica muy querida por Orozco, se ofrecen como potentes cortocircuitos semánticos y parecen inspirarse –o tan sólo coincidir–, con un pasaje del primer *Manifiesto del Surrealismo* de André Breton, que así describe la reacción del espíritu frente a las imágenes surrealistas:

L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour, auprès d'elle, est la nuit.
(Breton, 1962: 46)

Las narraciones conservan cada una su unidad¹³¹ y, sin embargo, varios factores temáticos y formales compactan e impulsan la unidad global de los treinta relatos. Los elementos que colaboran en esta coherencia –además del espacio ficcional, Toay, en la pampa argentina y la cercanía cronológica de los episodios–, son el retorno de varias figuras con una precisa función

¹²⁸ La definición, que puede resultar genérica, pretende sólo resaltar el preponderante carácter narrativo de estas dos obras frente a la más amplia producción orozquiana en verso.

¹²⁹ *También la luz es un abismo* funciona como transtexto de *La oscuridad es otro sol* que, a su vez, es reescritura de la vida de Olga Orozco en los primeros ocho años en Toay, a la luz de sus experiencias sucesivas.

¹³⁰ “*La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995), complementan –reponiendo nombres, lugares, sucesidos puntuales, espacios reconocibles, personajes concretos–, el recorrido simbólico que los libros de poesía propiamente dichos articulan como experiencia interior sin ubicación precisa, y enriquecen así su comprensión” (Lojo, 2010: 355).

¹³¹ Algunos relatos aparecieron en revistas, antes de su publicación en conjunto.

narratológica, la consecuencialidad de algunos episodios¹³², el permanecer de una atmósfera entre lo real y lo no real y, sobre todo, algunas premisas conceptuales: la idea, de ascendencia romántica, de que todo y todos somos parte de una totalidad cósmica¹³³; la convicción de que la infancia intuye esta unidad y por eso siente una gran proximidad con la distintas formas de la otredad¹³⁴; y finalmente la fe en la poesía como medio para intentar recuperar la fusión originaria y vislumbrar el misterio del universo.

Detrás de la narración está, evidentemente, una conciencia compositiva que va labrando una estructura compleja y articulada: a un relato-pórtico inicial, “Había una vez”, se agrega una serie de 14+14 episodios, cuya concatenación va precisando el significado profundo de los sucesos narrados. Cierra el ciclo un relato de despedida, literaria y vital, titulado “Los adioses”, que concluye el libro *También la luz es un abismo* con una síntesis poética del pensamiento de Olga Orozco.

No será inútil recordar –en palabras de Orozco– las circunstancias en las que se publicaron estos dos libros en prosa, a los 47 años de edad el primero y a los setenta y cinco el segundo:

Es curioso, todo se precipitó a través de una terapia. Hice una terapia con el psicólogo Fernando Pagés Larraya. Me hacía escribir unas horas dos o tres veces por semana y hablábamos una vez cada quince o veinte días. Hacía asociación libre, anotaba recuerdos, sueños, lo que fuere, y empezaron a salir muchas cosas antiguas. Por ese entonces me fui nueve meses a Europa. Cuando regresé, Pagés me dijo que me había dado de alta y me entregó un montón de papeles, todo lo que yo había escrito durante mi tratamiento. [...] Me extrañó, ¿para que me podía servir si todas esas cosas estaban vivas en mí? Me respondió que estaban vivas pero no ordenadas, que las revisara, agregara, quitara, pusiera ejes, y

¹³² Un ejemplo para todos: en *También la luz es un abismo* el relato “Es una promesa para las dos, Paulina” se completa en el siguiente “Testigo final”.

¹³³ Orozco expresa en varias ocasiones este concepto: “¿Sería ese ya el comienzo de mi fe en la unidad última de todos, la creencia de que todos somos uno? (Orozco, 1995: 230). Y también: “Separado de la divinidad, aislado en una parte limitada de la unidad primera o desgarrado en su propio encierro, el individuo siente permanentemente la dolorosa contradicción de su parte de absoluto, que lo arrebatara, y de sus múltiples, efervescentes particularidades, que le permiten vivir. Quiere ser otro y todos sin dejar de ser él, no invadiendo sino compartiendo. Ese sentimiento de separación y ese anhelo de unidad sólo culminan y se convierten en fusión total, simultánea y corpórea, en la experiencia religiosa, en el acto del amor y en la creación poética” (Orozco, 2013: 468).

¹³⁴ En efecto, el niño –que no ha adquirido todavía las categorías lógicas– está dispuesto a ver, aceptar y comprender, con la imaginación, lo que los adultos rechazan por sus convicciones rigurosamente racionales.

tendría un libro. Y así empezó a surgir *La oscuridad es otro sol*, que continuaré en *También la luz es un abismo*.
(Requeni, 1997: 132)

El discurso narrativo es, por lo tanto, uno solo en las dos obras, pero las instancias son distintas: en *También la luz es un abismo* no hay huellas de escritura catártica, requerida como parte de una terapia. La poeta retoma la forma del relato y revisa la misma materia autobiográfica en una obra con la que quiere cerrar el círculo de su representación vital. Eso significa convocar de nuevo algunos momentos de su infancia para que de su transposición en el papel brote un significado global: la escritura de desahogo —a veces tan cercana a la escritura automática—, se ha convertido en herramienta artística con la cual escribir la última versión de su itinerario personal y poético.

Veamos, un ensayo de escritura despreocupada de coherencia sintáctica y semántica, casi un yuxtaposición de sílabas y sonidos, en el relato “Por amigos y enemigos” extraído de *La oscuridad es otro sol*:

Laura duerme. Últimamente silba cuando duerme. Tal vez tenga miedo. Que no se me ocurra que podría convertirse en una marmita marmota marmuerto mastuerzo escuerzo. Menos mal. Apareció la puerta, justo a tiempo; empezó a aparecer poco a poco en otro resplandor, porque la abuela raspa fósforos blancos como huesecitos, enciende las velas y comienza a rezar.
(Orozco, 2010: 164)

Y otro ejemplo —perteneciente al ya mencionado cuento “Había una vez”, donde un único párrafo se extiende en el espacio interminable de siete páginas (Orozco, 2010: 11-18)—, con un pasaje que contiene una puerta, imagen simbólica de un conocimiento vislumbrado e inasible, frecuente en la obra de Orozco:

Y en el final después de cada corredor está otra vez la puerta que deja pasar una nervadura de resplandor de abajo arriba a lo largo de toda la hoja que tiembla en medio de la tormenta nocturna mientras tiemblo pero adentro hay un calor que en vano buscaré en otra parte cuando me acerco para reclinar la cabeza junto a las siete cabezas inclinadas sobre un libro de estampas que ya comienza a ser un álbum de fotografías desteñidas o una bola de cristal donde se podría consultar el porvenir porque la niña encapuchada de azul se ha quedado a solas con el azoramiento y el temor bajo los copos de nieve (Orozco, 2010: 11-12).

Antirealismo y alegorismo son elementos determinantes en todos estos cuentos, testimonios de una irreductible búsqueda de identidad y del sentido escurridizo del sujeto, en un esfuerzo de recuperar sensaciones e imágenes almacenadas en la memoria como fragmentos de un espejo roto. De ahí deriva –además del uso arbitrario de la puntuación– la disconexión de los tiempos verbales, la superposición de enunciadores y pronombres¹³⁵ para designar el sujeto; quien narra parece no saber quién de verdad está narrando: Lía, Olga, la memoria, las fotos. En *La oscuridad es otro sol*, además, la fragmentación está subrayada por unos enigmáticos collages¹³⁶ de Enrique Molina, en los que campea, una y otra vez, la foto de Olga Orozco con pocos años, vestida de marinerito, la mirada asombrada sobre un paisaje poblado de objetos decontextualizados, en una atmósfera decididamente surrealista.

Protagonista de la colección de relatos es, en efecto, Lía, una niña con una verdadera vocación a hacer preguntas y a superar, con la imaginación, cualquier barrera. En muchas ocasiones, su voz se mezcla con la de un yo lírico adulto, que tiene los rasgos de Olga Orozco, de manera que nos sentimos autorizados a referirnos a la enunciativa como a Lía-Olga, reconociendo en el desdoblamiento el recurso con el cual la escritora logra vaciar las categorías espacio-temporales relativas a su biografía: en un momento de crisis (1967) y hacia el final de su vida (1995), Orozco intenta trazar literariamente una mitografía personal y reconocer, en unos eventos individuales, la magia y los límites de un contexto colectivo –el campo argentino de la primera mitad del siglo XX–, buscando, al mismo tiempo, el sentido más profundo de su identidad y de la existencia.

3.4. En la piel de los despojados

Alrededor de Lía, hay una serie de personajes que podemos reunir bajo la denominación común de “despojados”: pordioseros, locos, magdalenas, y otras figuras variamente relacionadas con la transgresión y la marginalidad. Orozco

¹³⁵ Véase, por ejemplo, el relato “Los adioses” en *También la luz es un abismo* (Orozco, 1995: 225-236).

¹³⁶ Orozco se refiere, en varios momentos de la narración, a un movimiento de ingreso y salida de un cuadro y describe la práctica del collage como juego recurrente en su infancia en Toay.

concentra claramente su atención en estas figuras excéntricas y, en varias ocasiones, expresa su sentimiento de hermandad con esos seres, víctimas y mensajeros de una precariedad identitaria en la que la misma Orozco debe haberse reconocido, puesto que confiesa vivir en un “sosegado terror a la mar de su mismidad” y de sentirse constantemente exiliada¹³⁷:

aquella que se buscaba en
mí igual que en un espejo de sonrientes praderas,
y a la que tú verás extrañamente ajena:
mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo.
(Orozco, 2013: 101)

Orozco parece darse cuenta, desde su infancia, de que la conciencia no agota el ser de un sujeto: el yo no es dueño en su propia casa y, a veces, está obligado a dar un paso atrás, asumiendo el riesgo de un sentido no racional, asomándose hasta el borde de la locura, con audacia y firmeza.

Pues, infancia y locura¹³⁸ –como hemos visto– son también territorios preferenciales del Surrealismo, de modo que varios escritores surrealistas ya habían explorado la vía expresiva –una escritura desasida de la lógica– que Orozco adopta en sus narraciones para retratar las imágenes que Lía-Olga captura, enajenándose con la imaginación¹³⁹, y para dar voz a una serie de “desalojados de su identidad”, que viven una vida de marginales y, sin embargo, se sienten protagonistas de otra historia, donde ellos triunfan, entre la admiración y hasta la veneración de los demás. La escritora dedica varias páginas a tres de estos personajes –Nanni, la Lora y la Reina Genoveva– y, en dos relatos, “Comida para pájaros”¹⁴⁰ y “Bazar de luces rotas”, los junta en “un cuadro singular de cárcel y evasión” (Orozco, 2010: 188). En ambos cuentos

¹³⁷ Cfr. el verso “porque mi esilio está conmigo” en “Para ser otra” (Orozco, 2013: 120). Y también expresiones como esta: “Mis bestias”, ¡Qué tribunal tan negro en la trastienda de toda mi niñez amedrentada por la caída de una pluma en el mero atardecer!/¿Y es esto una gran parte de lo que yo llamaba mi naturaleza interior?” (Orozco, 2013: 165).

¹³⁸ El término “locura” está definido en el *Diccionario abreviado del Surrealismo* por Paul Éluard del siguiente modo: “Corazón enteramente compasivo, con paredes de madera muerta; «Locos en olor de pensamiento» (Breton; Éluard, 2003: 60).

¹³⁹ En *La oscuridad es otro sol* Lia-Olga describe, de este modo, estos juegos peligrosos: “Porque por dentro siempre juego a lo peor, a lo que más me asusta, a lo que me arroja hasta el fin de la pendiente” (Orozco, 2010: 66).

¹⁴⁰ Orozco utiliza el término “pájaros” para indicar a individuos enfermos e indigentes, que sobreviven gracias a la caridad de algunos miembros de la comunidad.

encontramos ensayos de una escritura alógica, que reproduce el discurso del descontrol¹⁴¹, englobando recuerdos imprecisos y deformados, obsesiones, negaciones y muestras de belleza convulsiva, como esta descripción de un banquete en la cocina de Lía, donde, la generosidad de la abuela ha logrado reunir a estos emblemáticos ejemplares de una humanidad inquieta y frágil:

Comen los tres ceremoniosamente en la cocina. Es una escena arrancada de un álbum de ilustraciones para ciertos delirios, lo mismo que la imagen de un tren que pasa por el centro de mi cuarto con un señor de galera de felpa que me espía discretamente a través de las llamas de la última ventanilla, o la visión de la sala donde cuatro damas sentadas en sillones con brazales que son brazos de caballeros toman té con una inmensa hormiga envuelta en gasa. Y todo sucede con una correctísima naturalidad, sin violar la menor ley de la cortesía. También aquí. ¿Dónde está lo inquietante?
(Orozco, 2010: 177)

El primero de la lista y casi el despojado por excelencia es Nanni Fittipaldi, un tenor de origen italiano, que se siente usurpado de su identidad por un rival que, de un día para otro, se apodera de su cara y de su papel, decretando su alejamiento de las escenas y el inicio de una existencia de linyera en el campo:

[...] una historia de triunfo y de impostura: dos nombres idénticos, un destino de éxitos y otro de fracasos –el de caballero noble y gran tenor y el del oscuro comparsa– trocados en virtud de dos caras que se transforman (“recíprocamente”, repetía él) de una noche a la mañana, sin que nadie parezca advertirlo. ¿Antes quién reclamar? [...]
Esta espectacular salida de escena se confundía en su memoria con una salida de su propia vida. Desde ese momento pierde título, posesiones, familia, y entra maniatado en un “parque de aclimatación para el olvido”. Pero no consigue olvidar.
(Orozco, 2010: 50-51)

Lía acaba entendiendo a Nanni y sus trastornos porque no está tan lejos de su extraña y privilegiada percepción de la surrealidad: “¿De qué modo lo supe? Lo supe como muchas cosas, tratando de ver hasta no ver, o al revés”

¹⁴¹ Como para todos los textos surrealistas, el sentido lógico de estos fragmentos es trofeo imposible de conquistar; esto no implica que no tengan una lógica, pero no una lógica racional.

(Orozco, 2010: 23)¹⁴²; ni de los juegos en los que, como en un gran teatro o en una fiesta de Carnaval, se puede cambiar de nombre y personalidad: “Tal vez baste una máscara, una rosa en el pelo, una vara en la mano, un nombre diferente, para cambiar a alguien y hacerlo irreconocible, no sólo para los demás, sino también para sí mismo. No puedo tolerar este pensamiento que me pone en el trance de inaugurar el mundo permanentemente, que me deja sola frente a lo más cercano” (Orozco, 1995: 187).

Al lado de Nanni, hay otras dos figuras emblemáticas de la pérdida del sentido y del desamparo al femenino. La primera es la Lora, una madre soltera, que vive con su hijo en la madriguera que ella misma ha excavado en el bosque. Ella va por el pueblo vestida de negro, un gran sombrero amarillo y zapatos embarrados, pidiendo limosna con voz insistente. Su mirada abstraída y opaca delata un luto, una ausencia, la enfermedad mental por la que entabla conversación con lo invisible y confunde su autobiografía con la historia sagrada, intercambiando identidad con la Virgen María:

Quando Caín mató a Abel por el fruto de mi vientre Jesús, yo estaba sola en el altar menor y había recibido la anunciación del ángel. Entonces vino el demonio con la chaqueta llena de espejitos, el pelo chamuscado y dos estrellas caídas a los pies. Y Caín no estaba porque se escondió de la mirada del Señor, y Abel no estaba más que bajo la mirada del Señor, desterrados hijos de Eva. Y el demonio me preguntó por Caín y yo le contesté: “Soy yo acaso el guardia de su hermano?”

(Orozco, 2010: 115)

En realidad, no era esa la historia: su nombre verdadero era Clementina Domínguez y su existencia había sido marcada a fuego por un adulterio perpetrado en un ambiente cerrado, que no admitía ningún desliz:

¹⁴² Véase también este pasaje donde Orozco confiesa que hubo un tiempo en el que creyó estar loca: “He pasado de este modo a través de bodas, funerales, consejos de familia; he soplado velas y he hecho muecas a personajes venerables desde mi trasmutada forma de ráfaga errante, y creo realmente que nadie me vio jamás; apenas si algún privilegiado me miró dos veces. ¿O existiría acaso una gran conspiración en mi favor, una consigna que se abrió en grandes círculos silenciosos y abarcó la época en que creía estar loca, o haber desaparecido involuntariamente, o estar en pleno proceso de curiosas metamorfosis? Preguntarlo es salir del juego o violar las reglas de una generosa complicidad” (Orozco, 2010: 218).

[...] no había Caín, ni Abel, ni Virgen María, ni demonio. Había alguien que se llamaba Juan Pedro, y era el marido y estaba lejos, y alguien que se llamaba Jaime, y era el hermano del marido y estaba cerca, y ella que entonces se llamaba Clementina Domínguez y no estaba en ningún altar con ningún sombrero, sino en una casa construida sobre la tierra, en la que Jaime tenía una ventana para entrar por las noches y salir de madrugada.
(Orozco, 2010: 116)

El marido, al descubrir que ella había mantenido, en su ausencia, una relación con su hermano, intenta matarlo y huye, mientras Clementina, abandonada también por su amante, queda sola y embarazada y, frente al rechazo social de su condición, se inventa una identidad divina y una inmaculada concepción.

La tercera derribada de su rol y de su integridad mental es la Reina Genoveva que, envuelta en un penetrante olor a alcanfor y en los restos de su vestido de novia abandonada en el altar, parece una muñeca escapada de la caja para sustraerse a una imaginaria conspiración. Seducida y abandonada por un ingeniero francés, Genoveva se cree esposa del rey Malvavisco y madre de la difunta princesa Delgadina: “A Malvavisco, su majestad mi esposo, no le falta más que el orden sagrado y a Delgadina la extramaunción. Y no me importa lo que digan. Yo no soy la Inmaculada por la puerta y la Magdalena por la ventana” (Orozco, 2010: 185). Sus andanzas son, una vez más, el espejo de la condena a la exclusión social¹⁴³ –y, a menudo, a la labilidad psíquica–, que acecha a la mujer que pierde su papel de esposa y de madre, es decir su función y su consistencia en un contexto pueblerino, como debía ser Toay en los años de la infancia de Orozco:

La miro, y solo ahora veo que se asemeja a esas mujeres que se encierran a envejecer a solas con un crimen, con un abandono, con una frase cruel o una esperanza muy secreta.
(Orozco, 2010: 149)

¹⁴³ En otro relato de corte fantástico, “Escrito con humo”, Orozco insiste en presagiar, con una mirada compasiva, el futuro infeliz de Natalina, una mujer pobre, sin formación y apoyo familiar, que creyendo haber encontrado el amor de su vida, acabará, con toda probabilidad, abandonada a la crueldad de una sociedad moralista (Orozco, 1995: 118-134).

Genoveva es, en efecto, otra víctima de la pasión amorosa y de la ingenuidad que ha puesto su confianza y su virginidad en las manos de un hombre que pronto se marcha y la deja sin techo, sin recursos y sin equilibrio, con el escándalo del abandono y una hija, que muere poco después. El fenómeno de las mujeres abandonadas, locas y vagabundas, no era nuevo ni exclusivo del campo donde, sin embargo, podía resultar más llamativo a causa de un mayor rigor moral y religioso junto con la carencia de instituciones y estructuras que se hicieran cargo de este tipo de vulnerabilidad. En un discurso más general sobre mujeres y locura escribe, en efecto, Franca Basaglia:

La relación entre el disturbio psíquico –y su consiguiente codificación y sanción– y la rigidez de las reglas de comportamiento es más evidente en el caso de la mujer que en el del hombre. Se trata la mayoría de las veces de reglas basadas en convenciones o prejuicios de orden moral, o de estereotipos de reglas que –apelando a una ley de la naturaleza tomada de manera grotescamente literal– sirven para mantener la distancia y la diferencia entre la esfera de acción y de poder de la mujer y la del hombre. Las reglas del comportamiento masculino se refieren principalmente al hombre como ser social, a sus acciones, al mundo de sus relaciones y de sus amistades, a su manera de presentarse en público, es decir, a su manera de participar en un juego que es esencialmente “social”. Siendo, de hecho, el cuerpo de la mujer –dentro del núcleo familiar– el espacio que le ha sido reservado desde hace siglos, las reglas del comportamiento femenino, por el contrario, se refieren esencialmente a las esferas *corporal* y *familiar* de la mujer, a las que se agregan explícitas connotaciones morales en cuanto se refiere a su capacidad o incapacidad para responder a la imagen ideal de lo que de ella se espera: una buena hija y una buena madre, que debe constituirse, hasta sus últimas consecuencias, en objeto sexual, siempre y cuando se mantenga dentro de los límites de esta objetivación y sexualización, que corresponden a las exigencias de la presunta subjetivación masculina, sin dejar traslucir iniciativas o exigencias personales que –automáticamente– se convertirían en “obscenas” y condenables.

(Basaglia, 1987: 31-32; [cursiva de la autora])

Sin embargo, más allá de una posible lectura sociológica de las andanzas de estos personajes marginales, resulta iluminadora la interpretación de María Rosa Lojo, que considera las historias de Nanni, la Lora y la Reina Genoveva paradigmas del destino de todos los hombres, y subraya como los “desquiciados”, –es decir los que han salido de quicio como una puerta suelta–, “pueden saltar con mayor facilidad hacia otro plano simbólico, recolocando y reinterpretando las ruinas de sus vidas en una dimensión narrativa estética (Nanni), maravillosa (la Reina Genoveva) o sobrenatural/sagrada (la Lora), que

vuelve a darle el sentido que perdieron. Ellos ejemplifican desde el borde, desde el extremo, la avidez de todos los seres humanos por dibujar con sus existencias efímeras una historia que merezca ser vivida y recordada (Lojo, 2010: 367).

3.5. Lo sobrenatural y el Surrealismo como crítica a una axiología y a una epistemología

Son varias las páginas donde Orozco revisa la imagen del campo centrada en una sociedad patriarcal y en el dominio de unos individuos sobre otros, pero resultan particularmente significativos dos relatos: el primero enigmáticamente titulado “D T G 4”¹⁴⁴ y el segundo “Soltando hilo”. En ambos la escritora traspone los rituales de pasaje a la pubertad del grupo de sus amigos de infancia –ocho, entre niños y niñas– que, al superar una prueba, adquieren el derecho de ser miembros efectivos de una sociedad de espías que ellos mismos han fundado, gobernada por rígidas normas y una precisa jerarquía de poder que la convierte en un organismo especular al mundo de los adultos. Esas experiencias iniciáticas, detenidamente relatadas en el relato “D T G 4”, muestran en trasluz la axiología sobre la que se funda la vida comunitaria campesina y sacan a flote normas y costumbres perpetuadas por la familia y las instituciones sociales, educativas y religiosas. En síntesis, se podría decir que el esquema establece que agresividad y fuerza bruta son las virtudes requeridas al varón, mientras que a la mujer se le exige la capacidad de interpretar la alteridad y de moverse en la dimensión de lo no racional. Es obvio que del mismo sistema de valores, se desprende tanto el perfil del individuo exitoso como de su contrario, el fracasado. La iniciación se articula en distintos episodios, correspondientes a las proezas de cada uno de los aspirantes al título de espía, con una clara diferenciación en base al género: a todos los chicos les está reservada la noche¹⁴⁵, un tiempo que asegura impunidad a la conquista de inútiles trofeos, “insignias del delito logradas por profanaciones, violencia,

¹⁴⁴ La sigla significa “Dios Te Guarde” y el número 4 identifican a Lía con su nombre en código de espía, indicado también por la chapa que le corresponde: “X 4 la Aparecida” (Orozco, 2010: 65-78).

¹⁴⁵ “Los varones han cumplido su misión la noche anterior, fuera de ese cuarto y en los sitios más peligrosos” (Orozco, 2010: 66).

estafa, burla y violación”; en cambio, las chicas, “liberadas de maldades heroicas y de glorias”, deben desafiar otro tipo de tinieblas, enfrentándose “a la ceguera, a la adivinación aproximada, al conocimiento a tientas” (Orozco, 2010: 72)¹⁴⁶. La primera prueba es la de Luis María, jefe del grupo, un chico de dieciseis años, que decide robar un florero de opalina del nicho funerario de don Nino Calcavecchia¹⁴⁷, demostrando su valentía en una acción que rezuma desprecio hacia la muerte:

Y bien, el jefe ha rescatado ese florero durante la noche. “Rescatado”, dice, como si lo hubiera ganado para este universo arrebatándolo en heroica lucha a todos los habitantes de las tinieblas. No quiero ni pensarlo. Y acaricia lentamente, lentamente, como si no temiera contaminarse de muerte, este trofeo innecesario, que nadie le ha exigido, nadie más que él mismo, para exhibir de manera irrefutable su condición de jefe y de Invencible.
(Orozco, 2010: 69)

En otra escena del mismo cuento –que se puede adscribir al registro de lo sobrenatural popular– Luis María aparece a Miguel, su hermano menor, como el diablo, mientras actúa según la norma no escrita, pero consolidada, por la cual la educación sexual de los varones de buena familia¹⁴⁸ se realiza en el lecho de la mucama:

– Miguel vio el diablo que entraba en el cuarto de la mucama. Dijo que el diablo tenía la cara de Luis María, pero lo pies más rápidos –(los pies, sí, los pies)– y que no pudo alcanzarlo. Cuando llegó, le empujó la puerta en la cara. Corrió a la ventana y el otro ya estaba cerrando los postigos. Alcanzó a ver por una ranura un revuelo de ropas blancas y dos caras rojas, ardiendo en el infierno, y habría jurado... Y no pudo decir más porque Luis María se puso furioso y gritó.
(Orozco, 2010: 101).

¹⁴⁶ Subrayamos que el Surrealismo, al considerar la vista una herramienta simbólica del análisis racional, atribuye a la ceguera y a la videncia un papel privilegiado para adentrarse en la surrealidad.

¹⁴⁷ Este apellido italiano –junto con el de Fittipaldi, Guido, Valenti, Nardelli o Tavolaro de otros personajes orozquianos– remite a la consistente presencia de inmigrantes originarios de Italia en el terruño de la escritora.

¹⁴⁸ Al principio del cuento, aprendemos que Luis María y sus padres son “buenos cristianos” y colaboran con la liturgia religiosa tocando música en la iglesia del pueblo.

Para la narradora Lía-Olga está claro que el hermano mayor de Miguel y Mariana, ya casi adulto, es el campeón de una virilidad maléfica y mezquina:

No creo que seas el diablo, Luis María, aunque algo de eso hay. Te estoy mirando como si lo fueras y no lo fueras, por primera vez mientras me dejo caer sentada al lado de Mariana. Esa nariz larga, que cae más abajo de todo lo debido; esa boca de estar comiéndote los labios o cauterizando las mentiras; esos ojos juntos para vigilarse mejor, con mirada de vela que se enfría; ese mentón agudo y plano, que continúa regateando aburridamente más lugar; ese color de gusano sorprendido debajo de la maceta, y todo eso, adentro de la cara tironeada de pronto hacia la izquierda por un hilván hipócrita y mezquino, tiene que rezumar en esos pies. Esos pies me atraen como si me siguieran; me atraen con la apariencia de lo increíble. Parecen enormes, insólitos, repentinos. Son como un nombre que no sé y que puedo empezar a saber en cualquier momento: son la involuntaria y ciega expresión de la denuncia.
(Orozco, 2010: 102)

La cara retorcida, tironeada desde adentro por un hilo “hipócrita y mezquino”, y los pies desproporcionados y magnéticos¹⁴⁹ como un fetiche, son metonimia de una personalidad ambigua, prepotente y fría. Por otra parte, la indiferencia a los demás y el escarnio como expresiones de coraje caracterizan otras pruebas de los varones. Por ejemplo la misión de Miguel que, desnudo bajo el abrigo de piel de la madre, ladra a la ventana de la viuda Davies, víctima de su soledad y del “calor que da el luto”, bajo el control del jefe Luis María:

“A las dos de la mañana. Yo los vi desde la esquina. Ella se entreabre los velos y le muestra los pechos en el balcón, a la luz de la luna”, dijo el día anterior Luis María. “Pero no, si desde que murió el marido no se asoma a la calle y parece una monja detrás de la ventana”, dijo Ruth. “¿Y qué? ¿Tú crees que las monjas no tienen pechos, o crees que solo sirven para amamantar?”, agregó Luis María con voz de pecado mortal. Ruth se puso roja bajo la piel enharinada y Miguel silbó distraído.
(Orozco, 2010: 69)

Junto con la pulsión erótica, indicio de incipiente madurez sexual, Miguel ostenta, entre las bocanadas de humo de un cigarrillo, la dureza del adolescente que “se ha vuelto burlón y suficiente en una sola noche” (Orozco, 2010: 70).

¹⁴⁹ Más adelante, Lía-Olga muestra inquietud frente a las manos de Luis María “grandes y planas, esos dedos cortos curiosamente curvados hacia adentro, que parecen buscarse de la una a la otra –hacia la izquierda los de la derecha, hacia la derecha los de la izquierda– como para encontrarse alrededor de algo que ojalá no sea la garganta de nadie” (Orozco, 2010: 73).

A los gemelos Bruno y Andrés les toca la prueba de robar y matar dos gansos, durante una incursión en la quinta de los Larrain. Orozco compone aquí, con imágenes surreales que oscilan entre lo cómico y lo truculento, un cuadro de denuncia contra la matanza de animales practicada como forma de diversión, una verdadera infamia susceptible de una grotesca venganza:

Ahora sus cabezas, inclinadas como las de los gansos, están sostenidas por un hilo de hipócrita modestia. A los dos hermanos gemelos, que parecen hechos con miga de pan, se les ha inflado el pecho con una excesiva dosis de levadura. Tal vez los dos balazos que atestiguaron su hazaña a todos los vientos de la noche estuvieran destinados a impedir esa hinchazón que ya nada ni nadie podrá detener. Van a flotar en el aire, van a salir por la ventana en forma de dos crecientes grumos de pasta blanca y esponjosa sobre la superficie de la tarde, hasta caer desinflados, picoteados por la cabezas sueltas de todas las aves asesinadas sin razón.
(Orozco, 2010: 71)

La crítica a la caza y a la complacencia viril por la inmotivada supresión de animales vuelve en el relato “Es una promesa para las dos, Paulina”, en *También la luz es un abismo*. Consciente de que todo resumen orienta unívocamente las ambigüedades del un texto, propongo una breve síntesis que pueda servir de anclaje a mi interpretación. Durante un paseo en el bosque¹⁵⁰, Daniel, futuro cuñado de Laura y Lía, pretende acabar con un no identificado pájaro negro que amenaza a las dos niñas. El joven sospecha que se trata de Perico, el hijo de la Lora, desdichado y enfermo, que sobrevive gracias a la protección de la abuela y de la familia de Lía:

– Claro, todo coincide, no sólo el color. Aparece no se sabe de dónde ni quién es. Pajarraco horrible no identificado. Está herido y no puede volar. Lo cura tu abuela, todos lo cuidan, lo mezclan con los pavos y hasta con los pavos reales, y por si eso fuera poco, con los dos faisanes y las palomas, y el señor se pasea muy orondo, como un rey con su lujosa comitiva. Come y duerme. No se le exige nada. ¿Cómo no se va a querer quedar? Seguro. No hay pájaro negro en el bosque. Es el Perico y está en casa –sentencia con voz de Viejo Testamento.
– Pero el Perico no es muy negro –protesto sin argumentos, y fuerzo la luz, fuerzo la luna, convoco resplandores y nubes para convencer, para sobornar a la

¹⁵⁰ El bosque es frecuente metáfora literaria del inconsciente, terreno de iniciación y aprendizaje, lugar donde el yo se encuentra con su naturaleza más profunda, con el misterio, con lo salvaje y lo sagrado. Un ejemplo notorio es el bosque de *Hänsel und Gretel* de Brüder Grimm.

incommovible realidad, que nos tiene prisioneros al Perico y a mí es su jaula fatal-. Si es casi blanco –insisto [...].
(Orozco, 1995: 70-71)

La alusión al color oscuro de la tez de Perico, mientras insta un símil con un ave común como la torcaza, sugiere al mismo tiempo la posibilidad de que Orozco no quiera criticar sólo la matanza indiscriminada de animales, sino aludir también a los estragos de los originarios habitantes de la pampa, diversos y netamente desventajados frente a los nuevos pobladores blancos, fuertes de una superioridad tecnológica y de su falta de escrúpulos en convertir ese territorio en coto estatal, desbrozándolo previamente para el avance de la “civilización”. Leído en esta perspectiva, el fragmento asume el tinte del hosco drama histórico de una nación –y de su literatura– europeizada como la argentina:

– Yo voy a matar nada más que dos o tres. ¿Dos o tres qué? [...] ¿Enemigos? ¿Ratas? ¿Africanos? ¿Sombras? ¿Y si fuera a nosotras? No, no puede ser porque no somos más que dos. Pero desde que bajó del auto con el rifle se me está haciendo sospechoso. Tiene la mirada más fulgurante que nunca.
– ¿Que vas a matar, Daniel? – pregunto aparentando tranquilidad.
– Tu pájaro negro, el pájaro perseguidor, el que no es el Perico– contesta con una insoportable risita fingida.
– Dijiste dos o tres y hay un solo pájaro negro- exclamo entre vencida y triunfadora.
(Orozco, 1995: 73)

El relato de la insólita acción de caza se convierte, así, en una velada polémica contra la lógica de la explotación¹⁵¹ y en crítica a un orden social que aspira a deshacerse de los individuos no funcionales. De todas formas, Laura y Lía no se resignan fácilmente a la muerte de un inocente, y se apresuran a bautizar el objetivo no identificado del rifle, porque la religión le impide a Daniel matar a un cristiano:

¹⁵¹ Sobre la esclavitud, Orozco apunta otra rápida e inequívoca condena en la interlocución de la abuela con Dios: “Por mi tío Julián Ezcurra, bizco y esclavista, y si no lo puedes salvar, Señor, no te preocupes, porque sus huesos harían un buen fuego para todos los que tendrán que arder con él, con su hijo Faustino, tan duro que no habrá mortero para poderlo moler” (Orozco, 2010: 169).

Comadreja, liebre, quirquincho o perdiz, quienquiera que seas y como quiera que te llames, en adelante llevarás sobre la frente una cruz luminosa, igual que el ciervo que se le presentó en el bosque de San Huberto, cuando aún no era santo, y que lo convirtió sin necesidad de predicarle, por su sola increíble, estremecedora aparición. [...] Pero tú, San Huberto, ¿Cómo llegaste a ser protector de los cazadores? ¿Como cambiaste de bando? ¿Dónde quedó tu fe? ¿No fue eso una traición?
(Orozco, 1995: 74)

La muerte de la torcaza, provocada de forma accidental por Lía, le confirma la intuición de que el reino animal mantiene con los humanos una relación misteriosa, radicada y perceptible a nivel inconsciente¹⁵². Se trata, pues, de algo distinto de la simple conmiseración: es más bien el reconocimiento de una especie de consustancialidad, por la cual la muerte de cualquier criatura conlleva la pérdida de una unidad primordial e inefable:

Doy un salto y, con un decidido envión, desvío hacia arriba el caño del rifle. [...] y algo oscuro cae pesadamente. Está cayendo todavía hacia el fondo de mí, donde las aguas de la piedad se abren y se cierran cada vez sobre la culpa irremediable. [...] una inmovilidad, una pequeñez, una desolación que fundan el ilimitado y opresivo territorio de los acusadores inocentes.
Me arrojo al suelo y lloro. [...]
Empezamos a andar. Hay una claridad ensordecedora, como antes. Pero ahora los pasos furtivos, los cuchicheos sofocados, las presencias imperceptibles y hasta los silencios tienen un significado nocturno doblemente amenazador, cuya clave no encontraré jamás en los inventarios de este mundo.
(Orozco, 1995: 75-77)

Lo que Lía-Olga no puede entender es la inutilidad de unas muertes destinadas a probar la sangre fría y la superioridad del hombre sobre los animales, pero que, en realidad, atestiguan sólo la ignorante arrogancia con la que algunos atropellan el derecho a existir de los más débiles o de los diversos:

Es inútil, Daniel. No puedo entender lo que me dices: que la caza es un deporte inocente y divertido, que no tuve por qué intervenir con riesgo para todos y que es mejor que no lo contemos porque mi imprudencia (¿no sería también la tuya?), que yo no soy culpable, claro que tampoco tú eres culpable, que el único culpable es el desdichado animalejo que se cruzó, o tal vez ese que huyó y que era el señalado. Todo dicho con la falsedad del gran inquisidor zoológico y la

¹⁵² La torcaza de Orozco recuerda, por ciertos aspectos, al axolotl de Julio Cortázar. En varias ocasiones, y muy claramente en otro libro en verso, *Cantos a Berenice*, dedicado a su gata, Orozco confirma su idea de una profunda proximidad entre hombre y animal.

desaprensión de quien decide las inmolaciones de acuerdo con el reglamento de la mayor impunidad. Es inútil que continúes con tus argumentaciones, Daniel. He empezado a aprender que el mundo entero es una oculta cacería. He descubierto ya cuál será mi papel.
(Orozco, 1995: 77-78)

Fuerte de ese amargo aprendizaje, Lía-Olga no quiere hacerse cómplice del sistema y prefiere dedicarse a perseguir “hacia adentro y hacia atrás” el misterio de la coincidencia de todos los seres en el “verbo que confiere la existencia” (Orozco, 2010: 468) y cuya imagen fragmentada tal vez se encuentre, a ojos cerrados, en el interior de cada uno:

Tres trocitos de una sustancia insondable, [...] tres pecados equivalentes y distintos: ser víctima, verdugo y juez. Tres pecados que se resumen en no ser Dios ¿Qué puedo hacer ya? Es tarde por haber nacido. Y es temprano por tener que morir. Confundamos de nuevo las arenas. La suerte sepultada produce la ilusión de poder elegir, aunque sea la misma para todos hasta que todos volvamos a ser Dios. ¿Y eso que sube y sube no es acaso una paloma plateada? ¿No es el brillo de un ala que no puedo mirar con los ojos abiertos porque deslumbra demasiado?
– ¡Líalíalíalíalíalíaaa! arranca desde el coro y vuela en aleteos, en golpes sucesivos por el aire, junto con el planeo luminoso que hago ascender y descender a voluntad, siguiéndolo ahora tras los párpados cerrados. Si lo sigo hacia arriba, los ojos se irán hacia adentro y hacia atrás. Tal vez sea allí donde hay que buscar. ¿Qué irá a buscar un ala en lo oscuro de mí?
(Orozco, 2010: 99-100)

La narración de la última prueba de los chicos, –la de Gastón que, como Lía-Olga, aborrece la violencia y por eso acaba apartado de la sociedad de espías– apunta, por un lado, a desenmascarar la hipocresía burguesa del adulterio practicado a escondidas, por otro lado, a atacar el exigente código de honor masculino representado por Luis María:

Pero lo más innoble de todo es esa paga, ese montón de chapas de aluminio que Luis María revuelve con su mano de doble Judas. Es el precio que Gastón ha debido pagar por su fracaso. Se negó a prender fuego a las dos parvas del campo de Otamendi y fue inmediatamente descartado. Pero para no ser considerado en adelante un enemigo, un “espía de espías”, tuvo que entregar todas las fichas del “bestiario” del teatro. (La madre de Gastón es la encargada del vestuario, ese lugar que he visto solamente de lejos y que se ha convertido, a través del francés y del castellano de Gastón, en el “bestiario”, ese reducto donde las señoras y los señores se desenmascaran, ese depósito de desvergüenzas en forma de mostrador donde se intercambian y se negocian las apariencias y la piel. Así,

frente a más de un caballo que sonríe, he creído encontrarme con don Ramón Garay, que habría recuperado en el “bestiario” su verdadera piel, o por lo contrario, siguiendo el paso sinuoso de Eleonora Guido, ese deslizamiento de animal agazapado con que parece huir elásticamente de todas las esposas traicionadas para acudir a sus citas furtivas con los falaces maridos, he sospechado que hace años dejó guardado allí su pelaje de leopardo apaleado. Dios quiera que se olviden de ponerle naftalina).
(Orozco, 2010: 71-72)

En este parque zoológico de las apariencias, Orozco destapa una doble moral¹⁵³ indulgente frente a la derogación de normas del comportamiento sexual de hombres y mujeres, a condición de que todo quede oculto en lugares oscuros y polvorientos, como la conciencia de cada cual o el vestuario de un teatro; o en el caleidoscopio de disfraces del Carnaval, momento excepcional y sumamente propicio al ocultamiento de la identidad o a transgresiones inauditas, como acudir a la fiesta organizada, en el pueblo, por las innumerales hermanas Valenti:

Evidentemente hay muchas cosas que están fuera de lugar, y es natural. La fiesta es en casa de las hermanas Valenti, que tienen luces rojizas detrás de las persianas y visillos rosados en la puerta cancel. Llevan ropas demasiado fulgurantes y ceñidas, las caras como arco iris y los ojos en estado de alarma o de agonía. No sé sus nombres porque las llaman “esas” y después secretos, y en cuanto se acerca alguna de las tres, los adultos nos arlean hacia adentro como si viniera tormenta. Tengo prohibido conversar con ellas o detenerme a mirar quién sale y quién entra, aunque de lejos he visto más de una vez entrar o salir a algún hombre casi embozado que miraba a hurtadillas en todas direcciones con el aire de quien mira cruzar varios trenes que quisiera perder.
(Orozco, 1995: 181)

El Carnaval desactiva la vergüenza¹⁵⁴, el arma con la que la sociedad inhibe todo comportamiento inadecuado e immoral, liberando de su rigor

¹⁵³ A propósito de moralismo e hipocrisía citamos también unas palabras dirigidas a Dios por la abuela María Laureana, referente ético y portavoz del pensamiento subversivo de Lía-Olga: “Por mis cuatros hermanos, todos mujeriegos y valientes, para que por lo menos no te desafíen mientras los vayas sumergiendo en el infierno. Pero antes no te olvides de repasar sus méritos, aunque sean méritos de guerra y otros que no puedo nombrar, porque la decencia no me lo permite y porque todavía tengo muchas cosas por aprender” (Orozco, 2010: 168).

¹⁵⁴ “Vergüenza” es palabra-clave dentro de un sistema de valores que la utiliza como forma de punición y marginación de todo individuo que transgrede las normas sociales; es, por lo tanto, vocablo recurrente en muchas páginas orozquianas. Señalo, entre otros ejemplos, Orozco, 2010, p. 67, p.71, p.96; y Orozco, 1995, p. 117.

identidades almidonadas o postizas, y consintiendo a cualquiera trueques y deslizamientos imprevistos:

“¿Quién soy?” “¿Quién eres?” “¿Quién es?”, se oye por todas partes, como si hubiera trueques furtivos, deslizamientos imprevistos, y cada uno se encontrara de pronto, sorprendido, frente a la cristalización de un yo, de un tú y de un él distintos de los anteriores, unas transparencias coloreadas transportables por un momento o quién sabe hasta cuándo.
(Orozco, 1995: 181-182)

Finalmente asistimos a las pruebas de las chicas: a Ruth le toca identificar, con ojos tapados, las manos de los compañeros; Laura, desde el interior del ropero, tiene que adivinar la identidad de quien actúa, escuchando los ruidos que aluden al nombre de cada cual; y, por último, Lía debe esperar que la pequeña Mariana la encuentre dentro una bolsa contaminada por restos de quién sabe qué cosas muertas y por un olor “de guante húmedo para adioses perpetuos” (Orozco, 2010: 76), inmóvil en la oscuridad poblada de ojos que se multiplican, de manos sueltas y de imágenes tremendamente familiares:

Abuela, querida abuela, ¿de dónde vienes? ¿Cómo estás en la cama con el sombrero puesto, con ese tricornio de raso que usas para ir a la iglesia, acariciándome la cabeza con una pata de gallina? No te vayas. De todos modos es preferible que te quedes cubriendo todas las manos y los ojos, aunque sea con esa horrible imagen. Pero te alejas rápidamente en tu cama con ruedas, hasta ser un puntito luminoso, irrecuperable, perdido entre lo informe que avanza y me devora, porque Mariana no llegará jamás. Y me devorará cada noche desde entonces. [...] Lo informe llegará en el momento exacto de dormirme y me sentiré como Jonás dentro de la ballena: un oscuro organismo dentro de otro organismo que solamente late y anonada y filtra en sus vísceras innominadas toda la fe, toda la esperanza y todas las razones, hasta lograr el vacío en el que floto, la absurda inanidad de todas las cosas a las que me quiero asir, la suspensión indefinida del tiempo en el que me empeño en permanecer. [...] Y no puedo salir, porque antes de salir de esta cáscara tendría que salir de este organismo mío en el que estoy incrustada, al que me han cosido adentro de una bolsa con costuras que no puedo encontrar, con puntadas que no tienen revés, para trasladarme de la nada a la nada¹⁵⁵.
(Orozco, 2010: 76-77)

¹⁵⁵ Es posible instaurar una simetría entre esta bolsa, oscuro precipicio de la nada, y el saco lleno de aire con el que se representaba antiguamente la locura, a partir de la relación etimológica del latín *foliis* (loco) con “fuelle”, una especie de bolsa de piel de animal, lleno de aire y utilizado como instrumento para avivar las llamas.

La prueba de Lía consiste en vencer el terror a la oscuridad con sus monstruosas presencias; pero también, y sobre todo, en salir íntegra de una experiencia que la deja “totalmente desposeída de toda realidad, de toda cohesión: un puñado de partículas llevadas por el azar hacia una fatalidad jamás prevista” (Orozco, 2010: 77), acechada por lo informe que, en este caso, es la nada, pero que, en ocasiones, toma el aspecto de objetos surrealistas:

He olvidado que lo informe es lo peor. Puede ser hasta una silla con cabeza de hipopótamo, un velo suelto que me está buscando a ciegas, una palpación de molusco que va devorando lentamente la habitación, con muebles, Laura y todo. (Orozco, 2010: 163-164)

Por otra parte, la alusión a un organismo encarcelado como Jonás¹⁵⁶ en las vísceras de la ballena bíblica, evoca la fuerte conmoción de Lía al aprender, de la voz del sacerdote, que el cuerpo es un saco de inmundicias, un receptáculo del mal:

(Debo aclarar que yo ignoraba la más elemental anatomía. Las referencias al cuerpo como a un “saco de inmundicias” hechas por alguien que atronaba desde “un agujero de inmundicias” en lo alto de un púlpito, más algunas definiciones encontradas al azar en el Diccionario de la Lengua, donde se hablaba de la “baja e imperfecta naturaleza” y de los “feos vicios” que corroen el alma, me habían hecho desistir de un conocimiento más interno, por cualquier vía). (Orozco, 2010: 217)

Al final del cuento, Lía, sostenida por “un resto de memoria insistente y sin sentido” y la imborrable imagen de un jardín¹⁵⁷, recupera su consistencia y

¹⁵⁶ El mismo concepto de cuerpo como “saco de sombras” y la misma referencia a la *Biblia* se encuentra en el poema “Lamento de Jonás” (Orozco, 2013: 162).

¹⁵⁷ Muy significativo el retorno de la imagen del saco oscuro –un vacío con memoria de un jardín– en el poema orozquiano inspirado por Ravel, “Pavana para una infanta difunta”, dedicado a Alejandra Pizarnik: “Pequeña centinela,/caes una vez más por la ranura de la noche/sin más armas que los ojos abiertos y el terror/contra los invasores insolubles en el papel en blanco./Ellos eran legión./Legión encarnizada era su nombre/y se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último hilván,/arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada./ El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo./El que los abre traza las fronteras y permanece a la intemperie./El que pisa la raya no encuentra su lugar./Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad;/noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en lo oscuro,/y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de la muerte:/esa perversa tentación,/ese ángel

emerge a la luz, entre las manos de Luis María y las carcajadas de Mariana.

La experiencia del encierro retorna en otras incursiones –a solas o colectivas¹⁵⁸– en casas deshabitadas, para Lía-Olga evidente metáfora del yo interior: “Tenemos el vértigo de lo desconocido. Nos aspiran los lugares que se pueden recorrer inmediatamente por dentro, como el yo más interior” (Orozco, 1995: 156). Y en una exploración solitaria consiste, en efecto, la segunda prueba de Lía, aventura paradigmática que le depara conocimientos fundamentales y un papel protagónico, capaz de oscurecer el liderazgo de Luis María. Se trata de la incursión en la casa abandonada de los Basualdo, relatada en el relato “Soltando hilo”:

Nos atraen los lugares tapiados, las puertas clausuradas, los sótanos y los desvanes. Pero lo que más nos seduce, hasta el deslumbramiento, hasta la más nociva determinación, son las casas deshabitadas, nos seducen como cajas herméticas en las que dejaron algo –sombra, rastro, vestigio– que al sacudirlas suena y resuena misteriosamente. ¿Qué será? ¿Qué soy? ¿Quién soy? Sólo que para sacudir una casa, por abandonada que esté, hay que entrar, y para que algo suene hay que esperar y tener mucho coraje, sobre todo si se está sola.

La prueba fue mía. Nuestra Organización de Espías me exigió el informe como condición para renovar por otro año el derecho de permanecer en ella. Tenía que entrar en la casa de los Basualdo, cuyos inquilinos habían desaparecido (así preferíamos llamar a una sencilla mudanza) y dejar una marquita de identificación en cada cuarto. Después iría la “inspección” para controlar mi visita.

(Orozco, 1995: 156-157)

Provista de un ovillo de hilo que le entrega la hermana, Lía accede al laberinto de piezas vacías, resignada a enfrentarse al monstruo, “a uno que ni me animaba a imaginar”¹⁵⁹ (Orozco, 1995: 158). El carácter heroico del momento está subrayado por las múltiples referencias al mito y a la historia antigua, por las simetrías con Theseus, Juana de Arco, Ana Bolena, María

adorable con hocico de cerdo./¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio nacimiento?/¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir?/Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín/donde se abre la flor azul del sueño de Novalis” (Orozco, 2013: 255).

¹⁵⁸ Otra casa abandonada es la denominada “casa del crimen” donde –según dicen en el pueblo– un padre ejemplar, buen hijo y mejor marido mató a cuatro inocentes en un rapto de celos y de locura; el grupo de niños la visita en el relato ¿Por qué estarán tan rojas las begonias? (Orozco, 2010: 125-147).

¹⁵⁹ Más adelante el monstruo es definido como *algo* que devora todo el tiempo “como esos insectos que simulan saber donde está Dios y que devoran sin piedad las alas de las mariposas haciéndolas crujir entre los dientes” (Orozco, 1995: 160).

Antonieta o los cruzados. Lía tiene miedo, pero avanza sin mirar atrás, marcando con una cruz cada habitación, decidida a evitar el oprobio de la renuncia y a llegar hasta el fondo de la casa, o hasta el término de su vida:

Mi destino no estaría inscrito en el santoral ni en la lista de dinastías, ni siquiera en las humildes amonestaciones para casamientos. El fondo de la casa de Basualdo era la medida del hilo de mi vida. Me estremecí.
(Orozco, 1995: 159)

Hacia el final del relato, frente al viejo propietario de la casa que se materializa de repente, pálido como un Lázaro recién resucitado, Lía intuye la importancia del silencio para enfrentar los percances de la vida:

Deduje que mi silencio era un arma que extenuaba. Si no hablaba, si no gritaba, conseguiría durar más que él, a pesar de mi desenfrenado campaneó. Pero ¿cuáles serían sus procedimientos? ¿La cárcel? ¿El martirio? ¿El destierro?
(Orozco, 1995: 166)

A este punto, en un breve lapso de tiempo, entra en escena Laura, la hermana de Lía, asustada pero dispuesta a usar toda su dialéctica para salvarla de las ocultas intenciones del anciano; y el tropel de niños, guiado por Luis María que, frente al dueño amenazador, se lanza en un discurso vibrante de “respetuoso temor”:

– Le pido perdón, señor Basualdo. Yo le voy a explicar –empezó ceremoniosamente el interpelado, componiendo la garganta y empastando la voz en la que vibraba un respetuoso temor–. Todos pertenecemos a la mejor organización de Espías del Mundo y sus Alrededores y nos dedicamos a espiar, como el nombre indica –estaba allí, solemne, con su larguísima cara de vela derritiéndose en obsecuencias, hablando como el viajante de comercio que “vende lo mejor y por si esto fuera poco hay premio además”, el pobre diablo, delegado de los horteras, experto en el seuderrefinado y melifluo blablablá, creyéndose por un momento embajador de Trapalanda. ¿Y por qué me estoy enfureciendo, si entonces no renuncié y aun ahora me está dando lástima el infeliz?
No, no renuncié, ni me expulsaron.
(Orozco, 1995: 168)

Para Lía es un verdadero triunfo personal, puesto que ha superado la difícil prueba de aceptar y controlar, sola, la peligrosa y oscura soledad poblada por lo irracional; pero, y sobre todo, es el jaque mate al “rey Luis María” y a un código de comportamiento que sustenta su poder en pelear con los débiles y someterse al más fuerte.

3.6. Apertura a lo no racional para una ética de la inclusión

Como hemos visto, en la narrativa de Orozco, el empleo de estrategias discursivas propias del Surrealismo, sirve por un lado para expresar la precariedad de una razón descolocada, por otro lado para traducir la mirada atónita¹⁶⁰ de la incipiente conciencia de Lía-Olga sobre un contexto social campesino asido a normas y clichés inderogables y, muchas veces, injustos. La autora transpone en imágenes surreales o sobrenaturales su asombro y su inconformidad con un orden social atento a lo funcional y a lo proficuo, mas en cambio sordo y excluyente frente a toda forma de inadaptación al sistema. Con estas herramientas, Orozco pone en entredicho el *modus vivendi* en las áreas rurales argentinas en la primera mitad del siglo pasado y convierte la condición particular de algunos de los habitantes de ese cosmos en metáfora de la condición humana universal. Atesorando todas las potencialidades críticas de la literatura, su narración asume así el valor de un contrarrelato del campo patrio, representado en la doble función de territorio del aprendizaje de sí y teatro de dinámicas sociales complejas y contradictorias, que dejan en muchos heridas y cicatrices existenciales¹⁶¹.

¹⁶⁰ Orozco declara que, cuando era pequeña, hacía mil preguntas y, como nadie le contestaba satisfactoriamente, empezó a contestarse sola, a partir de la observación atenta y libre de prejuicios (Requeni, 1997: 14). Las raras imágenes que encontraba y que, en parte, transpone en sus relatos, pueden por lo tanto catalogarse como expresión de lo “ominoso infantil”, término que el crítico Hebert Benítez Pezzolano utiliza en sus estudios sobre Marosa Di Giorgio.

¹⁶¹ A quien le pregunta sobre la insistencia con la que vuelve a los estados nocturnos y angustiosos de la existencia, Orozco responde que es justamente para contestar a la precariedad vital que existe la poesía: “Supongo que en todas las épocas es en esos territorios, de amenazas extremas que prueban lo inacabado de nuestra condición, donde la poesía ha alcanzado su mayor intensidad. Su otra cara, la del canto de alegría, la del canto de alabanza o la casi plegaria, expresa estados más episódicos o indica una conformidad esencial inexplicable o es la manifestación de un éxtasis singular que no se puede compartir. En general, emana de momentos que encuentran su propia compensación en sí mismos y en los cuales sobra la palabra (Butti, 1983: s. p.)

En este universo, tienen el papel fundamental dos referentes educativos, dos mujeres extraordinarias –la abuela, María Laureana y la curandera Encarnación– representantes de una epistemología y de una axiología alternativas, basadas en la apertura a la alteridad, en la familiaridad con lo sobrenatural y en la piedad¹⁶² concebida como resistencia común frente a la desdicha y a la casualidad, ese “niño loco que se pasea con un palo dentro de un bazar” (Orozco, 1995: 99), fuera o en abierto contraste con algunos mandatos sociales hegemónicos que perjudican, lastiman y emarginan. Ambas poseen conocimientos exotéricos que las asimilan a ciertas hechiceras de la tradición popular europea¹⁶³ naturalmente arraigada en las campañas argentinas pobladas por emigrantes; ambas están dotadas de poderes apotropaicos y de sanación que remiten al animismo y al chamanismo propios de las culturas indígenas. La más próxima y admirada, verdadero numen tutelar¹⁶⁴ de toda la familia y modelo cognitivo y ético para Lía, es la abuela:

Ella tiene recetas para todo y no le cuenta nada a nadie. Ella sabe que a los alacranes hay que hacerles un círculo de fuego para impedirles de pasar, que cuando se derrama la sal hay que arrojar tres puñaditos por encima del hombro izquierdo y decir “Satán, Satán, toma tu parte y vete”, ella escondió en un costurero el écharpe de raso Tutankamón que yo quemé y rezamos, y diez días después estaba sano, ella mata brujos mondando por entero una naranja sin romper la cáscara, ella hace dulces con “intención” para que no nos haga daño la María Teo¹⁶⁵, ella sabe hablar hasta por señas con las hadas y los duendes y es amiga del unicornio y hace retroceder espantado al basilisco.
(Orozco, 1995: 96-97)

¹⁶² Orozco define la piedad “un reparto de indigencias” (Orozco, 2010: 201).

¹⁶³ La abuela dialoga habitualmente con hadas, duendes y fantasmas: “Hay ruidos, abuela. ¿No lo oye? –digo tratando de formar una contracorriente que nos una y actúe para rechazar lo que está afuera. – Los oigo, sí. Vuélvase a la cama y quédese tranquila. Duerma. Son los fantasmas, nada más que los fantasmas (Orozco, 2010: 175); y es capaz también de aludir, sin nombrarlo, al concepto freudiano de transferencia: “admirable abuela, a quien la indulgencia y el amor le daban agallas para ser discípula de Freud; ni siquiera sé como no se le ocurrió la palabra “transferencia” (Orozco: 1997: 101).

¹⁶⁴ En el poema “Había una vez”, Orozco recuerda a la abuela, dulce y portentosa, capaz de “contraer el universo hasta la dimensión de tu asamblea,/convocabas ciudades, desfilaban los bosques y los mares, se alteraban los tiempos/un dios omnipotente cabía en una nuez y una hormiga tapaba el horizonte./Recuerdo que la sombra de un gallo fantasmal se proyectaba en todas las paredes./Tú oficiabas la suerte./Tú repartías premios, indultos y castigos./Perdonabas a la bestia inocente, a los diablos incautos, al huracán salvaje (Orozco, 2013: 453).

¹⁶⁵ Es la hechicera negra que vive en el pueblo.

Pero, la abuela es sobre todo la mano tendida a quien camina sin rumbo, la oferta de un techo sin nada a cambio, la persona que escucha y no tiene miedo al contagio, en fin, ella es la protectora de los despojados:

Ha llegado el momento de vestir al desnudo¹⁶⁶. La abuela se pone de pie y sale sigilosamente de la cocina. Sin duda regresará con uno de esos envoltorios que encierran su obediencia y la inextinguible caridad del Señor.
(Orozco, 2010: 121)

La otra referencia de Lía-Olga es la curandera del pueblo, Encarnación, cara de tijeras y alas de águila que, a la cabecera de los moribundos, pelea valerosamente con la lechuza, aciaga emisaria de la muerte. A esa mujer sin edad, con sombra de pájaro y voz aguda “de sorpresa en el corral”, Orozco debe la recuperación de una grave enfermedad:

Encarnación tiene cara de tijeras. Hay quienes dicen que corta la leche, que quiebra los cristales y que siega de raíz las plantas, con ese filo como de relámpago que se enciende desde sus ojos grises. Pero en mi casa Encarnación solo ha cortado la urdimbre de los males y las raíces de la muerte. [...]
Menos mal que Encarnación no es solamente Encarnación. Es también el águila que suelta a volar desde su cuerpo cada noche, para que el bien no duerma por sus ojos cerrados.
(Orozco, 2010: 199-202)

La autoridad y la independencia de estas dos ancianas se oponen al estereotipo de una mujer destinada a vivir, toda su vida, bajo la tutela del padre o del marido y representan para Lía un modelo de aprehensión de la realidad que reconoce lo extraordinario cotidiano porque no obedece a una lógica puramente racional; un tipo de conocimiento privilegiado, necesario para juntar fragmentos de sentido e interpretar el caos; una manera de ser y, al mismo tiempo, la vía para exorcizar el miedo propio y de los demás. Pues bien, esta misma apertura sistemática a lo no racional –esta forma de Surrealismo que, en

¹⁶⁶ El precepto evangélico practicado por la abuela evoca el título de una *pièce* de Luigi Pirandello, escrita en 1922: una historia de sexo, celos, poder, marginación que lleva a la protagonista, Ersilia, a una toma de conciencia y a la rebelión al poder masculino con el suicidio, único medio que le otorga la posibilidad de ser alguien y de afirmar su voluntad. Orozco conoce y traduce parte de la obra teatral del escritor siciliano.

otro capítulo, he catalogado como “natural”–, adoptará Lía-Olga en el curso de toda su vida y de su carrera literaria, desarrollando su capacidad de leer la presencia de otra dimensión en las experiencias más triviales, como la del agua que sale de la canilla:

Lo extraordinario aparecía entonces y sigue apareciendo aún con demasiada frecuencia donde quiera que me asome. A veces basta con abrir un canilla. No es que salga agua o no salga. Sale o no sale, pero de una manera muy particular. Se asoma una burbuja de colores que crece y se desprende ascendiendo hasta el cielorraso, o se oye aspirar a todos los instrumentos de viento, que arrancan después con los demás en una sinfonía fácilmente reconocible, hasta que una ola de herrumbre nos paraliza. Estos son los casos más simples. No hablemos ya de esconderse en un armario o de subir una escalera en la oscuridad. Y cualquiera sabe que lo extraordinario implica impotencia y soledad. Y también castigo, de una u otra manera, hasta que se lo merece. Yo lo sentía ya casi en voz baja.
(Orozco, 2010: 155)

O la de sentirse misteriosamente empapada del mismo ser y producto de la misma sustancia de todas las cosas que la rodean:

Nada es extraño ni ajeno: telas, maderas, frascos y pared somos una misma sustancia, y esa sombra, esa moldura, esa veta y esa espiral significan mucho más, me dicen algo muy próximo que sé sin saber, pero que estoy a punto de revelar.
(Orozco, 1995: 109)

La percepción de una dimensión surreal le sirve, además, a Lía-Olga para desactivar las causas invisibles de su sufrimiento, como con el regalo de la Reina Genoveva, el inquietante ojo que no llora, enterrado a los pies de un viejo roble, junto a los monstruos que la angustiaron de niña:

¿Es también un ojo sin nadie que amenaza alejarme de la vida de la sabiduría de mi ignorancia, una mirada que de pronto empieza a saber en mí por sí sola, una vigilancia impersonal que me adelanta en inhumanas transformaciones, esto que hace temblar mis piernas y me impulsa a correr despavorida, llevándolo conmigo, ansiando que el porvenir se precipite en un relámpago aunque deje de ser yo, aunque me convierta en helecho, en óxido de cinc, en la periodicidad de las fases de la luna, o, en fin, en algo ya completamente extraño a todo? ¿Es eso lo que solo podría detener apretándome contra la tierra, la sustancia semejante que me asegura que aún soy parte suya, que nada ajeno puede sucederme

aunque suceda lo imposible? Quedó sepultado debajo del roble, en la Asamblea de los Terribles. Está presidida por el huevo de basilisco; alrededor deliberan un trozo de esponja, una llave herrumbrada, una muela amarilla, el ladrón de niños, el retrato de la muerte y el ojo que *no* llora.
(Orozco, 2010: 160-161; [cursiva de la autora])

Siguiendo el ejemplo de Encarnación y María Laureana, Lía-Olga utiliza los recursos no racionales para coartar y desviar “con instinto de comunidad solidaria” (Rosell, 2002: s. p.) los tormentos que se ensañan contra los inermes:

No me gusta el sufrimiento, y sin embargo siempre he creído estar ayudando a alguien cuando permito que la maldad se ejerza sobre mí. Como si hubiera una determinada cantidad de daño que hubiera que agotar de cualquier modo, estoy ayudando a que se libre de él quien lo traslada, y a un mismo tiempo remplazando a otro. Esto no es una virtud ni una venganza. Es una fatalidad de todos. Pero no puedo dejar de sentir entonces que el mundo entero ha sido violentado. Estoy a punto de arrojarlo en una náusea de asco y de piedad.
(Orozco, 2010: 156)

Pero el microcosmos de Toay está visitado por otros portadores de conocimientos y códigos de conducta anticonvencionales: son los gitanos, nómadas y artistas¹⁶⁷, que atraen fuertemente a Lía, a pesar del peligro representado por su actitud a invadir propiedades y a robar bienes y niños:

Un amanecer miré por la ventana, y ya estaban allí. Habían acampado en el solar de enfrente, entre yuyos y girasoles, la noche anterior. Vi las tiendas y un enjambre multicolor alrededor, matizado de negros moscones. Supe que eran ellos. Aunque no lo había visto nunca, tenían para mí la atracción poderosa de la leyenda y del misterio [...] y esa marcha majestuosa e irrevocable que amenaza, que se acerca, que ya llega, que invade y pasa la frontera. Paso de zapato con presilla, de zapato colorado y taconeo. Paso peligroso como la fatalidad. “No se acerquen, niñas”, “Aunque las llamen y les ofrezcan estrellas de colores, aléjense corriendo”, ¡Cuidado!, porque roban a los niños y los venden.”
Ah, los venden! ¿No será ese el secreto de mi nacimiento?
(Orozco, 1995: 36-37)

¹⁶⁷ Otros visitantes peligrosos son los circenses, que viven y trabajan en un ambiente insidioso porque en él “nadie es lo que es, o cada uno se transforma en otro cuando está a punto de ser. Y no hay quien escape a esta misteriosa ley” (Orozco, 1995: 191-192). Durante un tiempo, Lía cree ser hija de Felicitas y Chico Dick, los enanos que trabajan en el circo que periódicamente vuelve, con sus carpas y sus espectáculos, al pueblo de Toay.

Lía descubre que, en el campamento gitano, alguien practica, como ella, el misterioso juego de combinar sílabas y formar palabras. Es Juan, el alquimista que ha fundado un “Club de los Programáticos” y que se declara capaz de descifrar todos los misterios mediante azarosas combinaciones de números y palabras:

– Además de combinar las sustancias, busco una programación de letras, palabras y números que descubran las claves de todos los misterios. Por eso se llama Club de los Programáticos, “pro-gramáticos”. Soy el único miembro hasta ahora, eso me basta [...]

No sabe que yo estoy buscando lo mismo que él, que a solas combino piedrecitas, semillas y hasta bizcochos y los terrones de azúcar de mi desayuno con el mismo propósito; a la derecha, a la izquierda, arriba, abajo, uno, dos, tres. No sabe que estoy empezando a combinar palabras con el mismo fin; no sabe que las combinaré durante toda mi vida, hasta ahora, cuando puedo volver hasta entonces en todas las direcciones para contarlo.

(Orozco, 1995: 42-43)

Pero, si bien se mira, tanto el juego de Lía, como los experimentos de Juan no son otra cosa que la aplicación del azar objetivo surrealista, una estrategia creativa que une magia y poesía, porque –como dice Orozco–, ambas

son manifestaciones de un deseo de cambiar las imposiciones de la realidad, una manera de tratar de incidir sobre ella, transformándola, o de desentrañarla por otros caminos que tampoco son los de la lógica. Magia y poesía están profundamente unidas en sus raíces. Ambas tienden a eliminar las limitaciones y a través de ellas todo es posible, en virtud de una misteriosa alquimia. Cuando esos “juegos peligrosos” intervienen en mi obra no hacen más que reforzar los posibles poderes de la poesía.

(Butti, 1983: s. p.)

El ciclo narrativo orozquiano se revela así el excepcional documento de una búsqueda identitaria, del surgir de la vocación poética y de unas inquietudes sociales, políticas y ecológicas. Y también una profunda y articulada reflexión metafísica sobre el hombre y su papel en un microcosmos, –el campo de una infancia pampeana– convertido en espacio arquetípico, a la vez íntimo y universal:

(Vivir en la Argentina) influyó en mi expresión a través del lenguaje, que tiene en cada país latinoamericano matices muy especiales, y conformó una visión a través de un paisaje particular. Creo que aun cuando tendamos a lo universal y a lo eterno, no podemos sustraernos de una geografía y de una historia que están latentes, al igual que la herencia cultural y biológica, en cada aspecto de nuestra vida. Precisamente, si no hubiera nacido en la llanura, tal vez mi hambre de absoluto sería mucho más moderada, y otra mezcla de sangres habría infundido otro ritmo y otro alcance a mis poemas.
(Butti, 1983: s. p.)

Si es cierto –como piensa Hannah Arendt– que “raccontare la propria vita è l’atto fondamentale per darle senso” (Kristeva, 2010: 89), lo que presenciamos en estas narraciones es una especie de segunda iniciación a la vida de Olga Orozco, filtrada por sus vivencias y por el reconocimiento, adulto y experimentado, de una nueva axiología y de una nueva ética por la cual inclusión y cuidado se convierten en principios irrenunciables y en fundamentos de la vida comunitaria, adelantando una postura variamente expresada por algunas de las voces más avanzadas de la filosofía contemporánea¹⁶⁸ y condensada en la afirmación de que “la comunidad *no puede* excluir la pérdida sin perder el sentido de sí misma en cuanto comunidad (Butler, 2003: 468)¹⁶⁹.

¹⁶⁸ “Care ethics” (Ética del cuidado) es expresión que Carol Gilligan acuñó, en 1982, en su *In a different Voice* para referirse a un modo distinto de hablar de problemas morales y de pensar las relaciones en un organismo social. Cfr. también Peta Bowden (1997): *Caring. Gender-Sensitive Ethics*, Londres-Nueva York: Routledge.

¹⁶⁹ La traducción es mía.

CAPÍTULO CUARTO

Marosa di Giorgio y el Surrealismo

4.1. Una escritura “erizada y deliciosa” para captar la surrealidad 4.2. El “Eros alucinado” de *Misales*, *Camino de las pedrerías* y *Rosa mística* 4.3. Lo humano, lo animal y lo monstruoso 4.4. Iniciaciones a la adultez: cazar y casarse en el bosque 4.5. Un yo inestable para una ética de la fluidez

LIBERTAD: “Libertad color de hombre”.

André Breton; Paul Éluard, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, 2003.

MORAL: “El resto, la moral de antaño, es un delito, y sin pensarlo dos veces, una injusticia”.

André Breton; Paul Éluard, *Diccionario abreviado del Surrealismo*, 2003.

Io, quando mia madre mi spiegò che “mostro”, per gli antichi, voleva dire prodigio, e perfino miracolo, mi sentii per un attimo placato, come vivessi in un mondo migliore.

Michele Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, 2009.

Una de sus más violentas batallas es la que la vanguardia surrealista emprende contra el sistema de valores burgueses y su cohorte de prejuicios, hipocresía y buenos sentimientos, en nombre de una ética ajena a jerarquías y centrada en la libertad y en el deseo. Sobre este terreno –junto con un amplio y reconocible patrimonio común, basado en una visión atónita de lo real, en el uso de imágenes desconcertantes, en el desapego escritural de la lógica y la gramática, en la idea de infancia como paraíso originario, en la aplicación de recursos como la belleza convulsiva y lo maravilloso– opera la resignificación del Surrealismo de Marosa Di Giorgio, practicada desde sus inicios literarios y, sin embargo, particularmente evidente en su última etapa creativa, una serie de prosas poéticas donde el deseo es el motor de una interminable cadena de casamientos y metamorfosis: en la dimensión ficcional altamente erotizada del campo y del bosque de la infancia salteña, hombres, animales, plantas, objetos y monstruos actúan en historias a-normales e inconclusas que abren la perspectiva heterotópica de un universo fuera de la ley y “fuera de género” (Echavarren, 2014).

4.1. Una escritura “erizada y deliciosa” para captar la surrealidad

Otras vidas (2017, Adriana Hidalgo Editora) es el último libro póstumo de Marosa di Giorgio, una recopilación de textos críticos y periodísticos, que viene a ratificar la idea, ampliamente compartida por estudiosos y lectores, que todos “los papeles” de la poeta de Salto, –incluyendo la crítica literaria–, conforman un único, homogéneo conjunto que no tiene parangón en la literatura hispanoamericana. En estos breves ensayos de “crítica poetizada” (Gelós, 2017: s. p.), Di Giorgio adopta el mismo método de aglutinación de imágenes inesperadas en breves secuencias paratácticas, que utiliza en toda su producción poética, y desvela un verdadero talento para llevar a la luz lo propio en la escritura de los demás. De ahí que en este libro se halle –mezclada con reflexiones sobre autores consagrados, colegas y amigos que escriben– una queda epifanía de modos, temas y motivos congeniales a la escritora. En *Otras vidas* encontramos un artículo de 1996, titulado “André Breton. 'Lo Surreal'”, en el cual Di Giorgio inserta un poema de Breton, “L'Amour parcheminé”, perteneciente a *Clair de Terre* (1923), en la traducción al español hecha por Walter Trías:

Quando las ventanas, como el ojo del chacal y el deseo, horadan la aurora, tornos de seda me alzan sobre pasarelas de las afueras. Yo llamo a una chica que sueña en la casita dorada; ella me cita sobre los montones de musgo pardo y me ofrece sus labios que son de piedras al fondo de la pendiente orilla... Presentimientos velados descienden de los escalones de los edificios. Lo mejor es huir de los grandes cilindros de pluma cuando los cazadores cojean en las tierras mojadas. Si se toma un baño en el agua de las calles, la infancia vuelve al país, galguita gris. El hombre busca su presa en los aires y los frutos secan sobre zarzas de papel rosa, a la sombra de los nombres desmedidos por el olvido. Las alegrías y las penas se esparcen en la ciudad. El oro y el eucaliptus del mismo olor, atacan los sueños. Entre las siemprevivas y los fresnos sombríos, reposan formas subterráneas parecidas a tapones de perfumistas ¹⁷⁰.

¹⁷⁰ El texto original es el siguiente: “Quand les fenêtres comme l’œil du chacal et le désir percent l’aurore, des truils de soie me hissent sur les passerelles de la banlieue. J’appelle une fille qui rêve dans la maisonnette dorée; elle me rejoint sur le tas de mousse noire et m’offre ses lèvres qui sont des pierres au fond de la rivière rapide... Des pressentiments voilés descendent les marches des édifices. Les mieux est de fuir les grands cylindres de plume quand les chasseurs boitent dans les terres détrempées. Si l’on prend un bain dans la moire des rues, l’enfance revient au pays, levrette grise. L’homme cherche sa proie dans les airs et les fruits sèchent sur lais claires de papier rose, à l’ombre de noms démesurés par l’oubli. Les joies et les peines se répandent dans la ville. L’or et l’eucalyptus, de même odeur, attaquent les rêves. Parmi les freins et les edelweiss sombres se reposent des formes souterraines semblables à des bouchons de parfumeurs” (Breton, 2016: 54).

A unos escuetos datos biográficos relativos al iniciador del Surrealismo, Di Giorgio agrega un juicio sobre su poesía: “Puro y alto poeta. Con una mano grave, oscura, y otra leve y múltiple como el arco iris, permuta, traslada, sorpresiva y mágicamente, todas las situaciones y las cosas. El mundo no es real, es surreal” (Di Giorgio, 2017: 192). Con una metonimia –las manos de Breton, una gravemente sombría y otra ligera y tornasolada– Di Giorgio representa la estrategia adoptada por el escritor francés para traducir una visión lúcidamente atónita de lo real. Estas manos se asemejan, de forma asombrosa, a las audaces manos femeninas que escribieron *Los papeles salvajes*, trasposición literaria del mundo “erizado y delicioso” de Di Giorgio, que –como el de Breton– “no es real, sino surreal”¹⁷¹.

Pero veamos desde cerca el texto bretoniano seleccionado por Marosa. Es un pequeño *poème en prose* que bien podríamos considerar un paradigma de la escritura automática surrealista. Sus imágenes, sin nexos lógicos, se disponen con una parataxis libre que extraña al lector por el contraste entre una sintaxis elemental y la improbabilidad semántica de las ocho unidades frásticas. En la primera línea del poema, el amanecer penetra por las ventanas, asimiladas –de forma imprevisible– por un lado al ojo del chacal, predador necrófago, que evoca la muerte y la decomposición de la carne, por otro lado al deseo, palabra clave del Surrealismo. En la segunda y tercera frase, una chica sueña en una casita dorada y espera al yo lírico en la orilla de un río, mudo testigo del encuentro, entre oscuros presagios personificados. Alguien –en la cuarta oración– es perseguido y prefiere huir delante de unos enigmáticos cilindros de pluma y de cazadores entorpecidos por terrenos lodosos. En el quinto enunciado, el lector presencia al milagro de una exquisita metamorfosis animal: la infancia, esbelta galguita gris, vuelve al país. En el sexto elemento de este raro discurrir de imágenes, un hombre –que es todos los hombres– busca su presa en los aires (¿materia impalpable de la que están hechos la poesía o el tiempo?), mientras unos frutos cambian de sabor y consistencia, sobre un delicado lecho de zarzas de papel rosado, a la sombra de nombres agigantados por el olvido. Entretanto, en el séptimo anillo de esta sorpresiva cadena

¹⁷¹ Marosa Di Giorgio así define, en “Señales mías”, el temprano descubrimiento de una inusual relación con el mundo y de su vocación poética: “Ya había hallado la zona erizada y deliciosa en la que desde entonces habito” (Di Giorgio, 2017: 22).

enunciativa, alegrías y penas alcanzan todos los rincones de la ciudad. Las líneas que cierran el texto ofrecen muy pocos indicios para su interpretación. Oro y eucaliptus del mismo olor atacan los sueños, –piedra de toque de la construcción poética surrealista– y, protegidas por siemprevivas y oscuros fresnos, reposan misteriosas formas subterráneas (¿raíces rizomáticas?), que recuerdan tapones de perfumistas: el sentido parece extraviarse por caminos onírico-asociativos.

Lo que resulta claro de esta enigmática escritura, es que su autor procede por yuxtaposición de imágenes animadas y distantes entre ellas a nivel lógico¹⁷², como una galería de cuadros o una serie incongruente de fotogramas. Ahora bien, en toda su obra, Marosa Di Giorgio practica esta misma forma de pintura animada o –como dice Beatriz Sarlo– de “pensamiento figurado” (Sarlo, 2018: s. p.). Su página se compone de breves enunciados en los que asoman imágenes en movimiento inspiradas –como las de Breton– en un doble registro; delicadas y entrañables, o aciagas y siniestras, tales imágenes disconexas conforman una estructura poética desasida de la lógica y, por lo tanto, permeable sólo a una interpretación intuitiva. De este procedimiento creativo ofrece un buen ejemplo el siguiente poema sin título, extraído de *Liebre de Marzo* (1981):

Plantación innumerable de frutillas, de jazmines, de naranjos.
Los frutos rojos y veludos; ya, prontos, con el azúcar y la crema; y
jazmines de plata, naranjos infinitos.
Gladiolos encapuchados con todos los colores.
Auroras desgarradas, sobre las que surgían, de pie, los cazadores y sus
víctimas.
Tierra de alucinantes guardias y maestras. Y arco iris sin cesar, un listón
fresa, otro, verde.
Madejas de hilos de plata; iban hasta el atardecer, el amanecer,
envolviendo, protegiendo, a huevos y pichones.
La tierra colorida, encerrada, silenciosa.
En que apareciste, una mañana con tus ángeles. (Di Giorgio, 2013: 283)

¹⁷² En el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Breton propone esta definición de imagen: “La imagen surrealista más fuerte es aquella que presenta el grado más elevado de arbitrariedad, aquella que cuesta más tiempo traducir al lenguaje práctico, tanto si entraña una gran dosis de aparente contradicción, tanto si uno de los términos que la forman está curiosamente escondido, tanto si, anunciándose sensacional, parece desnudarse con languidez (que cierre bruscamente el ángulo de su compás), tanto si se libera de una justificación *formal* irrisoria, tanto si es de orden alucinatorio, tanto si presta naturalmente a lo abstracto la máscara de lo concreto, o a la inversa, tanto si implica la negación de alguna propiedad física elemental, tanto si desencadena la risa” (Breton; Éluard, 2003: 51; [cursiva en el texto]).

Más allá de la elección del tipo de composición –una breve prosa poética despreocupada del verso, pero no del ritmo– y de la puntual coincidencia figurativa del cuarto cuadro marosiano con el cuarto de Breton –la escena de caza–, este texto muestra que los dos poetas apelan a una idéntica estrategia creativa. Como André Breton, Marosa “pinta”, con su mano leve e irisada, la cascada de frutillas, jazmines de plata, gladiolos encapuchados y multicolores, frutos rojos, aterciopelados, maduros y dulces y naranjos infinitos, que ocupa las tres primeras unidades enunciativas. Pero, de repente, las imágenes se hacen sombrías, violentas, visionarias; con mano grave y oscura, Di Giorgio retrata algo que sabe a desgarrador recuerdo de infancia –los cazadores con sus víctimas– y se abandona, de nuevo, en las tres frases finales, a la magia luminosa e inefable de una aparición matutina (¿la fuente de la inspiración poética?) en una tierra colorida, encerrada, silenciosa y fértil (sin duda, las adoradas chacras familiares).

En el poema “18” de *Clavel y tenebrario* (1979) hallamos otro testimonio del proceso creativo marosiano y una especie de manifiesto de poética que incluye la identificación de lo que, para la poeta, es buena poesía:

Yendo por aquel campo, aparecían de pronto, esas extrañas cosas. Las llamaban por allí, virtudes o espíritus. Pero, en verdad eran la producción de seres tristes, casi inmóviles, que nunca se salían de su lugar.

Sustancias al parecer, del otro mundo, y casi eternas, porque el viento y la lluvia las lavaban y abrillantaban, cada vez más. Era de ver aquellas nieves, aquellas cremas, aquellos hongos purísimos...

Esos rocíos, esos huevos, esos espejos.

Escultura, o pintura, o escritura, nunca vista, pero, fácilmente decifrable.

Al entreleerla, venía todo el ayer, y se hacía evidente el porvenir.

Los poetas mayores están allá, donde yo digo.

(Di Giorgio, 2013, n°18: 188)

He aquí una verdadera agnición, el asombrado reconocimiento de un personal universo poético y, al mismo tiempo, de pertenencia a un linaje que reúne a los poetas que Di Giorgio considera “mayores”, los que saben “entreleer”, en el mundo real, sustancias que parecen de otro mundo y que son “casi eternas” (en este caso nieves, cremas, hongos purísimos, rocíos, huevos, espejos), extrañas concreciones de otra dimensión en imágenes que contienen el pasado y desvelan el futuro, emanaciones de seres tristes y casi inmóviles,

descifrables sólo para quien posee la clave de un lenguaje en el que lo real se funde con lo no real.

Desde su primera infancia, Marosa conoce esa lengua misteriosa, siente que es propiamente suya y, con el tiempo, descubre que esto la hermana con los grandes poetas que han renunciado a la lógica y a la gramática, para lograr que las cosas hablen a la imaginación en su propio idioma. Como ellos, Marosa se dedica a trasvasar esas visiones¹⁷³ a una escritura donde “las palabras hacen el amor”¹⁷⁴ y el sentido del discurso depende enormemente de la imponderable dramaturgia de las imágenes¹⁷⁵. Su escritura es capaz de traducir el “estado de maravilla” (Benítez Pezzolano, 2012: 12)¹⁷⁶, refugio y, al mismo tiempo, eficaz herramienta para ensanchar la realidad de lo cotidiano. Es este un concepto fundamental del Surrealismo¹⁷⁷ que pone en entredicho la estética y la moral corrientes, y aspira, sobre todo, a conquistar para el hombre la libertad de una nueva y más profunda percepción de sí y del mundo:

L'idée de merveilleux à l'intérieur du surréalisme n'est pas seulement un caprice de langage destiné à rendre plus attractives certaines œuvres; le merveilleux est le but auquel tend toute l'utopique Révolution surréaliste, une révolution qui ne se veut pas seulement littéraire, mais aussi et surtout, morale et vitale. [...] Nous rejoignons ici ce qu'écrivit Mabilly, puisqu'au-delà de l'agrément, de la curiosité que nous donnent les récits ou les contes, “le but réel du voyage merveilleux est [...] l'exploration la plus totale de la réalité universelle”.

(Collani, 2010: 16-17)

¹⁷³ Marosa Di Giorgio titula justamente *Visiones y poemas* (1954) su segundo libro.

¹⁷⁴ “Les mots font l'amour”, afirmaba Breton en 1922: “Et qu'on comprenne bien ce que nous disons: jeux de mots, quand ce sont nos plus sûres raisons d'être qui sont en jeu. Les mots du reste ont fini de jouer. Les mots font l'amour” (Breton, “Les mots sans rides”, en *Littérature*, 7, 1/12/1922. Y también en André Breton (1999): *Œuvres complètes*, I, p. 286).

¹⁷⁵ No hay que olvidar la praxis teatral que, desde muy temprano, acompañó y dio a conocer a un vasto público la actividad creativa de la poeta de Salto.

¹⁷⁶ Marosa Di Giorgio define su escritura como traducción en palabras de lo “maravillante” y declara: “No elaboro nada; las cosas, o las rosas, me caen a la mano; ésa es mi realidad y es mi irrealidad, dos palabras que, después de todo, nombran lo mismo” (Di Giorgio, 2010: 19). El crítico uruguayo Benítez Pezzolano atribuye a esta peculiar dimensión ficcional marosiana el nombre de “estado de maravilla”, que se instalaría directamente en la escritura sin preámbulos o marcos tranquilizadores: “Si se acepta un estado de maravilla para este mundo poético [...], este no queda del otro lado de una presunta realidad, pues lo que emerge es un sitio único que pone en tela de juicio la demarcación de las fronteras, incluidas aquellas que pudieran establecerse con referencia a poéticas de identificación onírica (Benítez Pezzolano, 2012: 12).

¹⁷⁷ El *Diccionario abreviado del Surrealismo* explica que “Lo Maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello” (Breton; Éluard, 2003: 62).

En la obra de Marosa Di Giorgio, lo maravilloso asume como dominante la dinámica de la metamorfosis y de lo monstruoso, que evocan deseos ocultos, inconscientes o inconfesables. Por eso Luis Bravo ha propuesto, con acierto, el rótulo de “Maravilloso negro”, reconociendo para la poética marosiana una ascendencia directa en los *Cantos de Maldoror* (París, 1869) del urufranco Isidore Ducasse (Montevideo, 1846-París, 1870), admirado e insoslayable referente de los surrealistas¹⁷⁸:

Propongo leer la poética de Di Giorgio desde la veta de lo *maravilloso negro*, puesto que allí lo primordial encarna en presencias vivas, a partir de las cuales se introducen visiones, terrores y alucinaciones; es un mundo donde lo real queda suspenso, se diluye o borra sus límites representacionales. De tal manera, lo horrible y lo erótico, así como otras manifestaciones de lo sobrenatural, transitan sin ataduras, aunque en ello puedan reconocerse plantas y animales autóctonos mezclados en sus funciones, o insertos en mitologías reconocibles. En lo *maravilloso negro* de Di Giorgio, lo monstruoso pone en juego la dicotomía del inconsciente, pues hace realidad el deseo oculto, inefable, activando un poderoso discurso en el que se retroalimentan lo inocente y lo perverso. Figuras del imaginario judeo-cristiano (Dios, el Diablo, los ángeles, las santas) encarnan lo pagano, lo salvaje y sus instintos, en una contraposición barroca que es característica de su estilo.

(Bravo, 2012: 259-260; [cursiva del autor])

Además de la declinación de lo maravilloso, es preciso señalar la utilización de un segundo fundamental recurso surrealista –de nuevo relacionado con las creaciones literarias del Conde– en el cual Di Giorgio encuentra otro principio estético vital para su poética: la “belleza convulsiva”¹⁷⁹ ilustrada por Breton en *L’amour fou* (1937) y concretamente en el pasaje que propongo aquí en la traducción al español de Juan Malpartida:

Confieso sin la menor confusión, mi profunda insensibilidad ante la presencia de espectáculos naturales y obras de arte que no me provocan repentinamente un problema físico caracterizado por la sensación de un relámpago de viento en las sienas, susceptible de ocasionar un verdadero escalofrío. Jamás pude impedirme establecer una relación entre esta sensación y aquella del placer

¹⁷⁸ De nuevo en el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, en palabras de Philippe Soupault, encontramos la referencia a Lautréamont con un juicio de incondicional admiración: “No me corresponde ni a mí ni a nadie (¿Me oyen, señores que quieren ser mis testigos?) juzgar al señor conde. No se juzga a M. de Lautréamont. Uno lo reconoce al cruzarse con él y le hace una reverencia” (Breton; Éluard, 2003: 57-58).

¹⁷⁹ El concepto, ampliamente descrito por Breton en *L’amour fou*, se encuentra también en la conclusión de *Nadja* y en el *Diccionario abreviado del Surrealismo*.

erótico, y sólo descubro entre ellas diferencias de grado. Aunque no logre jamás agotar por el análisis los elementos constitutivos de ese problema –en efecto, él debe sacar partido de mis más profundas represiones– por lo que yo sé de eso, me asegura que allí sólo reina la sexualidad. Ni qué decir que en esas condiciones, la emoción muy especial de la que se trata, puede surgir para mí en el momento más imprevisto y estar provocada por algo o por alguien que en el conjunto no me resulta particularmente querido. Se trata manifiestamente de este tipo de emoción y no de otra, insisto en el hecho de que es imposible equivocarse; verdaderamente es como si me hubiera perdido, y de repente viniera a darme noticias mías acerca de mí mismo.
(Breton, 2003: 21)

Breton llama “belleza convulsiva” la perturbadora fuente de emociones que revuelve la sensibilidad del espectador con una sacudida profunda y no siempre agradable; ésta se origina de la visión de alguien o algo en la naturaleza y en ciertas obras de arte; es como un “relámpago de viento en las sienes”¹⁸⁰ que provoca escalofríos y está emparentada con el placer erótico, porque le saca el mayor partido a las represiones que dominan la esfera de la sexualidad. Para alcanzarla no son suficientes técnicas y artificios: esa belleza llega inesperada al artista que –como su público– debe exponerse al peligro y a las sorpresas del azar, si quiere recuperar, por esta vía privilegiada de conocimiento, su plenitud y su verdadera identidad. Paradigma literario de belleza convulsiva es –según Breton– justamente la obra de Lautréamont: “Los 'bello como' de Lautréamont constituyen el propio manifiesto de la poesía convulsiva” (Breton, 2003: 22). En cambio, su paradigma iconográfico estaría en la foto de una locomotora de gran potencia abandonada, por largo tiempo, a la mágica y delirante hipertrofia de la selva virgen¹⁸¹. Lo que llama la atención en el discurso de Breton, es la puntualización de los elementos en juego en este concepto. En palabras del fundador del Surrealismo, la belleza convulsiva combina el erotismo (es erótico-velada) con una tensión dinámica (es

¹⁸⁰ Marosa utiliza la misma imagen para describir el origen de su escritura en “Historias de infancia”, reportaje realizado por María Esther Gilio, en 1998: “Todo empieza como un pequeño relámpago, una palabra que se adelanta, ornamentada; algo del pasado o del futuro que me cae en las manos. Hoy me desperté y hubo una palabra. No recuerdo cuál. Una palabra [...] a partir de la palabra nació un pequeño texto que tuve que escribir. Porque si no lo escribo, se va. No vuelvo a recordarlo” (Di Giorgio, 2010b: 107).

¹⁸¹ Así describe Breton esta foto emblemática: “Me lamento de no haber podido adjuntar como complemento para ilustrar este texto la fotografía de una locomotora de gran potencia que hubiera sido abandonada durante años al delirio de la selva virgen. Además de que el deseo de ver esto, va acompañado en mí de una exaltación particular, me parece que el aspecto sin duda mágico de este monumento a la victoria y al desastre hubiese sido, mejor que cualquier otro, lo natural para fijar las ideas...” (Breton, 2003: 23).

explosivo-fija) y una dimensión mágica (es mágico-circunstancial). Su motor es el deseo que, en la banalidad de lo cotidiano, viene a encender chispas que rompen con la esclerosis de la razón: “La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será” (Breton, 2003: 30).

Ahora bien, la *opera omnia* de Di Giorgio obedece a una instancia de tensión deseante que produce el devenir de animales, hombres, cosas y elementos naturales, con gran despliegue de erotismo, en una dimensión indefinible, emparentada con la visión estática, el ensueño y la magia. Puede por lo tanto ser leída como un vasto espacio literario donde actúa la dinámica de la belleza convulsiva.

Por otra parte, la rareza y problematicidad de los cuadros poéticos inspirados en este principio estético se acentúan en la última etapa creativa de la poeta de Salto –la del “Eros alucinado” (Garet, 2006: 203)–, donde se registra una reiterada y obsesiva presencia de perturbadoras performances eróticas. La misma Di Giorgio, en una entrevista, admite este cambio que, en sus palabras, afectaría no tanto al contenido, sino más bien a la intensidad, y habla de creaciones “más arduas y raras”: “Me deslizo, me aventuro siempre por el mismo bosque, el que me dieron. Todos son papeles eróticos. Últimamente estoy hallando cosas más arduas y raras, pero siempre bajo la misma estrella. No me propongo nada, no busco nada. Encuentro” (Di Giorgio, 2010b: 160). En estos últimos textos, la poeta no establece límites a la libido, ni a las formas del acto sexual, ni a la posibilidad de metamorfosis e hibridación de toda criatura. Es un “universo erótico y herético”, como justamente lo define Jorge Monteleone¹⁸², que se rige sobre el concepto ontológico de un perenne devenir: “Si nada persiste en su ser, cualquier individuo puede fundirse en su contrario y por ello el gran modelo del mundo de Marosa Di Giorgio es erótico”. En efecto, en estas narraciones, humanos, animales y otros seres se escapan de rígidas categorizaciones y se presentan como “devenires”, en términos deleuzeanos. De esta forma –con gran autonomía y audacia frente al contexto cultural contemporáneo uruguayo– Di Giorgio va creando, con su obra y sus recitales poéticos, un oasis literario, donde vige la más libre semántica identitaria, haciéndose intérprete de una

¹⁸² En la contratapa de Marosa Di Giorgio, *Rosa mística* (2014, El Cuenco de Plata).

temperie cultural¹⁸³ ya presente en contextos sociales anglófonos, más receptivos a las instancias de las minorías sexuales y a las acciones dirigidas a lograr su inclusión social y una ampliación de sus derechos, como sostiene en este pasaje el crítico uruguayo Roberto Echavarren, analizando el panorama cultural de su País en los años sesenta:

Su proyecto tiene muy poco que ver con los programas poéticos que se consideran válidos en el Uruguay de los sesenta, cuando prevalecía una poesía coloquial y “comprometida” cuyas huellas todavía arrastramos y que ofrece tanto entonces como hoy las marcas patéticas de su insuficiencia: afincada en límites convencionales y “correctos”, no tenía en cuenta el gran cambio que se hacía patente por entonces a partir de Estados Unidos y de Inglaterra: una nueva política de minorías, de exploración de sustancias, de un eros no identitario, que se filtraba en gran parte a través de la música y de los estilos visuales asociados con la música. Frente a la poesía coloquial y simplista que tuvo su auge por entonces, en Di Giorgio aflora la conciencia muy aguda del artificio, de la extravagancia, la burla, los disfraces. Lo familiar en su obra, aparece como no familiar, anómalo y monstruoso.
(Echavarren, 2014: 108-109)

Al transferir en la página un imaginario anómalo y monstruoso, cuya esencia no coincide nunca con la estabilidad, sino con las máscaras y las efímeras apariencias, Di Giorgio propone la visión de un mundo sin fronteras de géneros, de un cuerpo social substraído a las rígidas normas que fijan estereotipos y roles identitarios binarios, limitando la libertad personal en la esfera de la intimidad y de la familia. De esta forma, su voz poética se hace política y disidente, mientras su literatura se convierte en discurso antagónico al control institucional de aspectos vitales, en nombre de una realidad más plural y de una nueva ética de la fluidez.

Así pues, el diálogo a distancia entre los dos textos de Breton y la poesía de Di Giorgio, confirma que, desde el primer asomarse de su vocación literaria, el Surrealismo constituyó para la poeta uruguayo el horizonte dentro del cual movió sus primeros pasos. Di Giorgio reconoció en el Surrealismo el ADN de su creatividad y una sustancial afinidad con algunos de sus postulados; lo que

¹⁸³ La perspectiva queer –que comprende la acción radical de un movimiento social, el desarrollo de una serie de estudios y el afirmarse de una nueva ética que incluye los derechos de las minorías sexuales– da sus primeros pasos en Estados Unidos, en los años 90, teniendo en *Gender Trouble* de Judith Butler –publicado en 1990 y traducido al español en 1999 como *El género en disputa*– unos de sus textos fundadores.

no implicó, de ninguna manera, la adhesión formal al movimiento y menos aún la renuncia a buscar su personal trayectoria poética. De hecho, confiesa, en su estilo oracular: “La gente me pregunta a veces si mi poesía es surrealista, y yo contesto que es realista. Realista porque las cosas pasaban así, y mágica porque la vida es mágica” (Di Giorgio, 2010b: 22-23). La poeta elude cualquier afiliación u homologación: le basta con haber reconocido en su escritura la marca de la que considera pura y alta poesía. Su surrealismo es, y será siempre “natural”, es decir innato, ajeno a cualquier dialéctica de militancia en escuelas y, finalmente, abierto a otras sugerencias filosóficas y a otras batallas éticas más próximas a nuestra contemporaneidad.

4.2. El “Eros alucinado” de *Misales*, *Camino de las pedrerías* y *Rosa mística*

Las últimas criaturas literarias de Di Giorgio no se ciñen a límites genéricos o a códigos retóricos al nacer –como cualquiera de sus formas híbridas (prosa lírica; *poème en prose*, crítica poética)¹⁸⁴– de una libérrima inspiración. *Misales* (1993), *Camino de las pedrerías* (1997) y *Rosa Mística. Relatos eróticos* (2003) constituyen la etapa conclusiva del itinerario existencial y poético de la autora, que los escribió y publicó durante la última década de su vida, cuando ya estaba enferma de un carcinoma óseo. Para designarlos en conjunto, he tomado prestada la definición escogida por Leonardo Garet de “narrativa del Eros alucinado” (2006: 203) y me referiré, para su análisis, a la edición que, después de la muerte de la poeta (2004), vio reunidos los tres libros en un único volumen, bajo el título *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos* (2008, El Cuenco de Plata).

Todas las narraciones hacen especial hincapié en una sexualidad que traspasa las fronteras establecidas para el hombre “civilizado”, manifestándose en una larga serie de cópulas y bodas, donde la iniciación y las más variadas

¹⁸⁴ Roberto Echavarren interpreta el hibridismo conceptual, genérico y formal, como marca identificativa de los “poetas transplatinos” (Marosa Di Giorgio, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher), adscritos a la más amplia “poética neobarroca latinoamericana” que, a lo largo del siglo XX, fuera del “subjetivismo ilusorio” como del “utopismo autoritario” decimonónicos, experimentó nuevas vías creativas, bajo la “imperiosa necesidad de superar cualquier límite, ya sea el de las expectativas de los lectores del poema y el lenguaje del mismo, o las experiencias que se despliegan en el espacio del poema” (Echavarren, 1996: 11-17).

prácticas sexuales son esencialmente protagonizadas por una señora-niña, que tiene una edad oscilante entre los cuatro y los noventa años. La anomalía identitaria retorna en muchos relatos, donde el personaje principal puede llevar –como en *Rosa mística*– un nombre secreto que conoce sólo la madre o, al contrario, tener varios, como máscaras distintas de una inaprehensible personificación de la condición infantil al margen de la adultez. La trama y la construcción de los personajes secundarios de esas historias pasan en segundo plano frente a esta figura sobre la que se mantiene prevalente el foco de la narración.

El primer objetivo de Di Giorgio parece ser el de extremar, de múltiples maneras, la pulsión sexual y dinamitar, con una iteración incendiaria, normas y tabúes referidos al sexo, negando los mitos de la hombría y de la feminidad y los límites impuestos al individuo por la sociedad y la cultura dominantes abriendo, en cambio, un espacio heterotópico presidido por el deseo, en el cual se manifiesta una pluralidad de relaciones y de nuevas subjetividades. En el campo y en el bosque transfigurados de su infancia, Di Giorgio edifica un universo inédito mediante un lenguaje que, a menudo, trastorna, con leves desvíos, las desinencias (vulvo por vulva, margarito por margarita, marida por marido etc.), la puntuación y, sobre todo, la sintaxis racional del discurso. En estas raras prosas, parece activarse, a nivel profundo, un proceso de proliferación de elementos narrativos y discursivos que remiten continuamente a lo erótico, un sutil derrumbe del código lingüístico, afin al que María Negroni reconoce, de forma manifiesta y llamativa, en *La bucanera de Pernambuco* de la argentina Alejandra Pizarnik, atribuyéndolo a la liberación del lenguaje que, desasido de las normas, “revela su verdadera vocación: aludir, compulsivamente, a aquello que ha sido suprimido, reprimido y expulsado de él, lo sexual” (Negroni, 2017: 96).

Misales (1993), título de la primera de las tres recopilaciones, –treinta y cinco textos que relatan sendos encuentros sexuales–, nos ilumina sobre un segundo objetivo de la narrativa breve marosiana: señalar el carácter ritual y sagrado de la representación erótica. En el catolicismo, el “misal” es, en efecto, el libro que contiene los formularios y las normas para la celebración de la misa durante los distintos momentos del año. La asociación blasfema de un código

religioso y de la función litúrgica con la casuística de la actividad sexual instauran un audaz paralelismo entre sacralidad y carnalidad y entre creación poética y creación divina. En este sentido, Di Giorgio se expresa claramente: “Mi escritura rememora la Creación, y aún unos instantes anteriores, cuando Dios no tenía nada totalmente delimitado (Di Giorgio, 2010b: 32). En otra entrevista a Eduardo Espina, en 1994, la escritora es explícita en establecer una correspondencia entre el acto amoroso y el acto creativo del lenguaje, al explicar que en su “galaxia literaria”, el acto sexual se ejecuta con palabras:

Eduardo Espina: – Entonces, el amor es el lenguaje...

Marosa Di Giorgio: – Y es como si lo más íntimo, el mismo hecho amoroso, con todos sus trémolos y fases, se hiciese con palabras, con palabras que son piedras preciosas, ágatas y amatistas o esmeraldas y violetas. Yo creo que pasa como en el *Bolero* de Ravel, en que el acto sexual se cumple con música; acá se ejecuta con palabras. Después iría a San Juan de la Cruz, y es andar en lo mismo. Esa elevación, ese ascenso, lleva a anular al prójimo. O mejor, la proximidad es tal que se transforma en conjunción.

(Di Giorgio, 2010b: 58-59)

En el habitat literario marosiano, el acto sexual se ejecuta, entonces, con palabras que son como notas musicales; es, una y otra vez, performance de una rapsodia ancestral sumamente perturbadora, porque anula toda distancia y transforma la proximidad en conjunción. Así la voz de Marosa viene a sumarse a una antigua tradición mística¹⁸⁵ que asocia sexualidad y revelación en un conocimiento de tipo estático, que deriva de la compenetración con la otredad, como la que ensaya la extática niña-adulta del relato “Misal de la Virgen” perteneciente a la obra *Misales*:

– Usted nunca tuvo hijos.

– No. Aunque, un día, cuando era chica, surgieron de mí, de mi pelvis, tres lagartos. En cartílago grueso y anillado. Tres.

– Eh.

– Sí. Iban por la hierba. Al parecer tenían ojos, pero no pude saberlo. Se hundieron en el piso.

– Oh.

¹⁸⁵ *El Cantar de los Cantares* y la mística española, sobre todo Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, para quienes la vida contemplativa es una relación sponsal entre Cristo y el alma creyente. En efecto, la ἀγάπη no es una forma de amor desencarnado; al contrario, implica la dimensión física del eros y la recíproca de la φιλία.

– Pero antes oí un alarido, como si dijese: ¡Mamá! ¡Ay, madre! ¡Ay!
 – Oh.
 – No volvieron nunca. En el momento de la parición, salían de mis pechos (del izquierdo y del derecho), una gotita de sangre y una gotita de leche.
 – ... !
 Y ella quedó impasible. Y aunque era completamente blanca, pareció lo que siempre había parecido:
 Una princesa india, abajo de su anacahuita.
 (Di Giorgio, 2005: 104)

El nacimiento, con una partenogénesis monstruosa, de tres lagartos que, recién salidos de un cuerpo femenino, se alejan por el pasto, parece aludir por un lado a una autonomía creadora –física y literaria– por otro lado al manifestarse, en el evento creativo, de una inefable cercanía entre lo humano y lo animal –otro elemento fuerte de la poética marosiana– herencia de un tiempo mítico y de las raíces indígenas del mundo de la poeta, que, en la última frase, se retrata como una estática princesa india bajo una anacahuita, una planta provista de flores hermafroditas y masculinas, común y popular en tierra uruguaya.

Acto sexual, acto creativo y éxtasis mística se juntan de nuevo, y justifican el título de la segunda recopilación de relatos eróticos, *Camino de las pedrerías* (1997) que, en sustancial continuidad con *Misales*, viene a precisar el paralelismo entre la vibrante belleza del acto erótico y la génesis del poema, hecho con palabras que son brillantes piedras preciosas. Los textos, señalados por números cardinales, parecen repetir el mismo modelo estructural y retomar, a nivel de contenido, clima, connotación religiosa y personajes, la variada fenomenología de lo erótico evidenciada en *Misales*: vuelven los requerimientos de una relación sexual por parte de los interlocutores más insólitos (un perro, un ave, un lagarto, un gato, dos lobos, un jabalí, un zorro, dos hongos, algunos colibries, un ser todo sexo, un ángel, un hombre con una cerda y una santa que se ha bajado de su altar, entre otros); y vuelve la pronta adhesión de la mujer que echa huevos, gotitas de sangre o leche y también perlas de sus pechos, quedando embarazada inmediatamente después del acto sexual. Como sugiere Luis Bravo (2012: 261), estos textos presentan cierta afinidad con la obra gráfica del surrealista Max Ernst (1891-1976) *Une semaine de bonté ou le sept éléments capitaux* (1934), no sólo por las escenas que mezclan

erotismo, humor y crueldad sino también por el protagonismo atribuido a la simbiosis de lo animal con lo humano.

De este catálogo de cópulas y procreaciones maravillosas, rescatamos el relato “43” donde, detrás de la ventana de una casa, en un ambiente agreste con arboledas y caballos, iluminada por una luz de gloria, una mujer ya entrada en años es gozosamente poseída y fecundada por la misma voz que la visitó de adolescente¹⁸⁶ —o tal vez de niña—, y que ahora vuelve a la “feroz encrucijada”, saliendo de un aparador:

Ella miraba.

[...]

En eso una voz partió del aparador y fue más fuerte que la alucinación. Expresó: — Soy la voz. Aquella que ya una tarde te conoció. Oye, maravillosa. Oye. Me tornaré caballo. Lo que quieras. Si soy yo.

Ella, sin pensar nada, apartó el único botón del velo, y soltó los senos, un poco caídos ya, pero a los cuales se encendió en el pico, una luz, un clavelino.

La voz sin hacer caso fue directamente al hoyo entre las piernas y más adentro, a la encrucijada feroz. Y empezó a hacer.

Ella se desesperaba, se contorsionaba, abrazándose a un mueble, a una ventana, ya que no había a quien abrazar. Le pareció, absurdamente, era la primera vez, y perdía la virginidad. Hasta oyó un tic mágico como cuando se sueltan los más secretos hilos, los más atados.

Lloró como en aquellos lejanísimos catorce años. O nueve. O doce. Váyase a saber.

La voz se detuvo, entonces, un rato. Al oír el lloro. Y después partió como vacilando. Se metió en el armario. Este pareció tornarse obeso y luego volvía a la natural presencia.

Era de noche, súbitamente; afuera, lo inusitado hacía rato se había apagado.

A tientas, encontró el arcón. Al instante una gotita de sangre le rodaba por las piernas. Y llevaba restos de una telaraña pequeña.

Unos minutos después sintió que algún trozo de la voz se le había quedado adentro, oh, y reiniciaba, con estilo distinto, la misma acción.

(Di Giorgio, 2008: 201).

Entrevistada en 2003 por Walter Cassara, a la pregunta sobre la función del acto erótico en la literatura, Di Giorgio contestaba enigmáticamente: “Creo que sí [el acto erótico] es bello. He visto la conjunción de una abeja con un

¹⁸⁶ En varias ocasiones Marosa Di Giorgio dijo que empezó a escribir cuando tenía unos 16 años, y que en su obra se juntaban en un “cuento verídico” presente, pasado y futuro; y en el relato “40” de *Camino de las pedrerías* leemos: “Yo estaba entre la casa y el duraznero, cuando, como una sombra, apareció Dios./Era de noche y volaban nubes claras. En el comedor decían que yo tenía nueve años, escrutando mi porvenir./Y yo estaba fuera con el duraznero y Dios” (Di Giorgio, 2008: 197).

azahar y era hermoso, una cosa de ángeles. No está destinado a funcionar en la literatura. Es” (Di Giorgio, 2010b: 159). Así pues, frente a relatos como éste, es preciso renunciar a definir la función lógica y el sentido estricto de cada elemento, aceptando, en cambio, penetrar en la dimensión maravillosa y perturbadora de la narración. Sin embargo, estas nupcias con una voz misteriosa, dispuesta a tomar la forma de un animal o de otros seres para unirse con la mujer ardiente que ya visitó en la tarde en la que perdió su virginidad¹⁸⁷, parece proponer –una vez más– la idea marosiana de acto erótico como símil del acto creativo. La voz poética, que en Di Giorgio había encontrado su vía de acceso en la mirada libre de todo condicionamiento racional y moral, propia de una niña hipersensible y audaz –una niña de amor– sobre el ambiente rural y salvaje de las chacras familiares, vuelve al cuerpo receptivo de la poeta adulta y, con una cópula sangrienta y dolorosa, la fecunda nuevamente con extraordinarias transfiguraciones de lo real, plasmadas en los efluvios de su potencia inefable.

Rosa mística es el último libro y, de alguna forma, la “culminación del tratamiento de lo erótico” en los relatos marosianos (Garet, 2006: 287). Las situaciones narradas no difieren mucho de las anteriores, pero aquí, están entrelazadas en un itinerario ascético de la protagonista. El libro se compone de dos partes distintas. La primera consiste en cuarenta narraciones breves, identificadas con un número, bajo el título común de *Luminile*, un término que, en rumano, significa “luminosidad” y parece aludir a la luz de los astros y de la luna que envuelve, a menudo, el campo donde acontecen los sucesos narrados. El relato “17” revela, además, que así se apoda Ana Rosa Dina Vurulírov Delia Laura Aurora, la niña de diez años que protagoniza un largo encuentro sexual con una “figura oscura que se abría paso por el jardín, donde llovía un poco, sin nubes; sólo era una lluvia de luz, una inexplicable cosa” (Di Giorgio, 2008: 287). La segunda parte es ocupada por una *nouvelle*, titulada justamente *Rosa mística*, donde se pone en escena, en un clima alucinado, la iniciación de una

¹⁸⁷ Podemos leer en *Misales*, en el relato “Misa de amor”, una descripción de esa tarde fatal en la que Aurora, una niña de cuatro años, que sin embargo sabe hablar y leer, espía en las chacras familiares el paso de Arturo, el joven y atractivo novio de Auristela, y se estremece sola, rodeada de una naturaleza sensual y misteriosa: “Es una tardecita diabólica, virginal; las calas o cartuchos, se abren como espesos cartones blancos, con el dedo amarillo, empolvado, lascivo, adentro. Arturo continúa esa ruta de novio. Le tiembla el labio” (Di Giorgio, 2008: 112).

chica que ignora su nombre –o tal vez tenga dos: Amelia y Lorena– a las más variadas experiencias sexuales. La narración empieza con el despertar de la protagonista y su ingreso en lo maravilloso. Antes de salir de casa, ella atrae sexualmente un viejo mono y, al internarse en el bosque, copula con un murciélago y después, repetidamente, con Danilo, con Juan y con otros hombres. A lo largo de la historia, se casa con un anciano calvo, del cual queda viuda; luego, goza y se embaraza sola: “Peco sola, se dijo. Sin moverme, me estremezco y se da todo. Me doy cuenta de que soy capaz de lograr sola un embarazo” (Di Giorgio, 2008: 320); aborta varias veces y pare dos hijos, que mueren y yacen enterrados bajo una bromelia; se une con una figura misteriosa con un manto, el cuerpo grande, sin cara (¿el cáncer?): “Tocó un cuerpo extraño, algo nunca visto, ni sentido acaso. Era un cuerpo grande, una imponente formación. Esa figura decía: –Te conozco, sé por donde anduviste. [...] Al rato conoció lo desconocido. Casi murió” (Di Giorgio, 2008: 336-337). Todas esas aventuras sexuales están movidas por una irrefrenable necesidad y permeadas por la idea de una completa consagración de la mujer a un destino de martirio místico:

E iba con su particularidad. Dormida y despierta. (*sic*) pensó en salir esa misma noche. Ir al camino, cruzar el bosque; debajo de la sábana quitó el pañuelo íntimo y luego se puso a imaginar.

Pero la mano seguía haciendo, en el papel, una corona; la de los rubíes y de la predestinación. Y se iba acercando al modelo. Estaba quedando eso; bellísimo. Hasta para un dibujante supremo.

Pensó que su madre debería procurarle hombres, ¿por qué se oponía a eso? Dijo en voz alta. – Aunque soy tan chica, yo los necesito. No puedo vivir si no. No puedo llegar hasta Dios.

Y el tono era como el que pide pan, puré, un ramito de flores, en el atardecer.

(Di Giorgio, 2008: 336)

Al elemental e inextinguible deseo de copular con las presencias de un “bosque siempre virgen”, se acompañan dos acciones reveladoras del proceso creativo adoptado por Di Giorgio. En primer lugar, la mujer se pinta, una y otra vez, una máscara que parece aludir a la relación entre el cuerpo escriturario (el conjunto de la obra marosiana) y el cuerpo de su artífice (la autora, ya en vista de su muerte), por otro, al nexo existente entre la realidad y su

representación literaria, ejecutada según el peculiar registro estilístico –delicado y siniestro– elegido por Di Giorgio: “Tomaba colores distintos, unos cándidos, otros terribles, y al fin logró una vez más la misma mascarilla, que era una copia de su misma cara, pero más encendida y fantástica” (Di Giorgio, 2008: 315). Pero, contemporáneamente, esa misma mujer hace también un boceto que adelanta su futuro: “Esperaba el día triunfal, ella. Nadie lo sabía. Sólo ella. Y se ceñía a sí misma. Rezaba hasta en voz alta para que se anulase su pérdida. Y llegar íntegra al gran día” (Di Giorgio, 2008: 324); y unas páginas más adelante la escritora insiste: “ [...] y preparaba el día aquel de la gloria; en el boceto se veían cosas” (Di Giorgio, 2008: 330).

Al final de la *nuovelle*, para la rara y doliente criatura sobreviene, en la fecha anhelada, la recompensa de confundirse con la naturaleza y el privilegio de alcanzar la comunión con Dios: “Y empezó a caminar con paso de Dios” (Di Giorgio, 2008: 349).

4.3. Lo humano, lo animal y lo monstruoso

En todos los relatos eróticos marosianos estamos convocados a contemplar la zona gris entre lo humano y lo no humano, desde una distancia tan reducida que perturba e insta a repensar en la definición de la especie *homo*.

En efecto, los animales domésticos, salvajes o monstruosos que pueblan casas, jardines, huertas y bosques, son siempre “maravillosos” e interactúan a la par con el hombre, lo que –por otra parte– hacen también plantas, elementos atmosféricos, objetos y seres informes: los higos, en *Lumínile* “7”; el ajo en “Misal con dientes de ajo”; la Sombra en *Lumínile* “28”; una cruz en *Lumínile* “5”; el hibisco en *Lumínile* “32”; la rosa de “Misal con una rosa”, el tractor de “Misa y tractor”; o el misterioso planeta de *Lumínile* “19”, entre otros:

El planeta levitó, subió un poco, salió del suelo.
Rápida me acosté debajo, abrí las piernas; entonces estiró un garfio,
recién aparecido, lo insertó en mi lugar del que había volado el huevo.
Quedamos allí prendidos.
Íbamos en el cielo; él hacía ahora un rumor raro, como si fuera un
hombre, como si fuera un animal, o Dios.
(Di Giorgio, 2008: 290).

Hay otro texto ejemplar en este sentido, perteneciente a una obra anterior a los relatos eróticos, *La falena* (1987), que, una vez más, delata la homogeneidad temática ya señalada por su autora para el conjunto de la obra marosiana. Se trata de la acción poética de una vaca, animal símbolo de la economía agropecuaria del Uruguay, con el cual el lector es llamado a identificarse:

La vaca vino a hablar con mi padre. Él la recibió en su escritorio. La vaca hablaba con ronca voz, en nombre de sí y de las otras vacas.

Recordó el día de hielo en que nació, la madre que la bañaba y le dio leche, el ciclamen que trajo en las sienes al nacer, como reflejo de su sino triste, del cuchillo.

Afuera estaban el Jazmín del Paraguay, todo nevado de azul, azúcar y rocío, y las tortugas andando inmóviles bajo el plato, serias y despreocupadas.

La vaca hablaba con ronca voz, en su nombre y en el de las otras vacas. Papá le miró el áspero mantón y los redondos zapatos naturales.

Mamá y sus primas se asomaron a escuchar.

La vaca miró a papá con ojos color de agua.

Papá bajó los suyos, sin prometerle nada

(Di Giorgio, 2013: 481).

Textos como éste deben haber inspirado a Ángel Rama la definición de “apólogos fantásticos” (1972: 223) para unas composiciones donde, a pesar de no encontrar una moraleja explícita, el lector percibe claramente el perturbador mensaje subyacente. La vaca que se presenta en el escritorio del padre de la narradora y habla “en su nombre y en el de las otras vacas”, da voz a una postura interespecista, pregonando frente al hombre el cumplimiento de un pacto natural y el respeto de una ética anclada al principio vital, principio incontestable (de hecho, en el relato, el padre enmudece y baja su mirada), que pone en entredicho la visión antropocéntrica hegemónica. En esta, y en muchas otras historias marosianas, parece asomarse el principio filosófico de “carne” o “carnalidad” con los que, en su *Lo visible y lo invisible*, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) llega a definir la existencia de una condición del ser compartida entre el hombre y el mundo. Hombre y mundo –dice el filósofo francés– están hechos de la misma carne y representan una continuidad, donde el sujeto es contemporáneamente objeto, sintiente y sentido, tocante y tocado, en una zona de originaria condisión entre el individuo y el mundo. Así pues,

al asumir en sus narraciones una postura antihumanista, Marosa Di Giorgio viene a sumarse a una larga tradición filosófica y literaria culminada en tiempos más recientes en la perspectiva posthumanista, con su rechazo a un universo pensado como estructura jerárquica humanocéntrica y con la consecuente necesidad de una redefinición del concepto de especie –incluyendo la del *homo sapiens*– para superar esquemas binarios insuficientes (humano *vs* animal, pero también hombre *vs* mujer), dando cuenta de las múltiples posibilidades identitarias y del creciente desarrollo de una tecnología aplicada a aspectos fundamentales de la biología humana.

Otro texto que, de forma impactante, muestra, en los relatos de Di Giorgio, esa consustancialidad entre lo humano y lo animal es el “22” de *Luminile*, donde, esta vez, es un ser humano, concretamente una mujer, la víctima designada para un bárbaro ritual masculino, perpetrado como exhibición pública de fuerza, de poder y de hombría:

Me dijeron que estaban carneando a una mujer. Que fuera. Pregunté si la conocía; no. Entonces, fui.

Ella ya estaba en un círculo, le habían quitado la piel. Había quedado roja como un tomate. Era un tomate gigantesco. Le habían sacado ya varias tajadas grandes, la mitad del pelo negro. Ella aún miraba y parecía contestar. Vinieron muchos hombres desde el horizonte, giraban entorno de ella, que todavía miraba como una oveja o un serafín. Daba pequeño jadeo, jaleo, gemido ronco, bajito. La nombraron Amelia, Delia, Rosa, Emilia, Carmen, Libertad, todos los nombres y por uno solo.

Le sacaron la otra mitad del pelo, que ella quiso retener con roja mano, y aún quedaba un pedazo de señora.

Al fin, la liquidaron.

Al gato, que siempre había vivido en el jardín, le entregaron el sexo, rojo, cerrado, delicado, grueso, rodeado de pestañas negras, y el gato lo comió con miedo y gusto, mirando hacia los hombres como diciendo Vean; vaciló, sí, al principio. Luego, se agazapó mirando a la luna que subió de golpe, casi hecha con granos de uva, y en un lila aterrador jamás visto.

(Di Giorgio, 2008: 292)

En el texto, presenciamos, desde una mirada humana, tal vez femenina, la matanza de una mujer (¿una bruja?, ¿una adúltera?) que responde a todos los nombres y a uno solo, por mano de muchos hombres que acuden, desde los alrededores. La atmósfera expectante es la de una carneada, la faena de animales criados en la chacra, en la que, siguiendo la antigua tradición criolla, gauchos y peones llevan a cabo, durante varios días, un ritual de muerte y

desmembramiento de los cuerpos, acompañado por momentos de camaradería y comidas al aire libre. Esta puesta en escena de un asesinato colectivo en el campo, por mano exclusiva de hombres, puede leerse como un surreal y contundente acto de acusación al conservadurismo en materia sexual y a las reglas que fijan la subalternidad de la mujer en una sociedad machista que hiere, metafóricamente, a muerte a cualquier individuo que infringe tabúes y prohibiciones relativos a la conducta social, sometida a rígido control y a censura feroz. Enrique Foffani considera, en efecto, la violenta disidencia a la moral tradicional y hegemónica como una peculiaridad del discurso narrativo marosiano: “La originalidad de la voz de Marosa Di Giorgio se explica, entre otras razones, porque socava de un modo salvaje la cosificación del mundo y, por otro, entabla una crítica acerba contra los imperativos de la sociedad fundada en tabúes y prohibiciones” (Foffani, 2010: s. p.).

Por otra parte, son muchos los relatos eróticos marosianos que declinan lo monstruoso en una síntesis entre lo humano y lo animal. Para documentar esa preferencia, resulta interesante un fragmento de écfrasis poética que Di Giorgio dedica a una lámina de un naturalista y pintor inglés del siglo XIX: Edwards Walter Cooke (1811-1880). El texto marosiano, con el título de “A propósito de los animales grotescos de E. W. Cooke”¹⁸⁸ –publicado el 25 de junio de 1999 en *Insomnia*, separata cultural de la revista uruguaya *Posdata*–, relata la enigmática visión de un cisne, absorto y lejano en un espejo de agua, y de tres seres rarísimos que “habían andado mucho en el ensueño de otros, y ahora eran de verdad”, por parte de un yo solitario que observa concentrado y receptivo, el insólito cuadro de un arcano y clarísimo atardecer, sin olvidarse nunca del Cisne (¿la poesía?) que lo llevó hasta allí, y lo dejó en libertad: “No me olvido del Cisne que allá permanece inmóvil. Él no se fija en nada. Sueña con él mismo. Así, estoy sola, entre aquel lejano y estas tres gracias (Di Giorgio, 2017: 207).

¹⁸⁸ Edward William Cooke (1975): *Grotesque Animals. Invented, drawn & described*, R. A., Paris: Les Imprimeurs Libres.

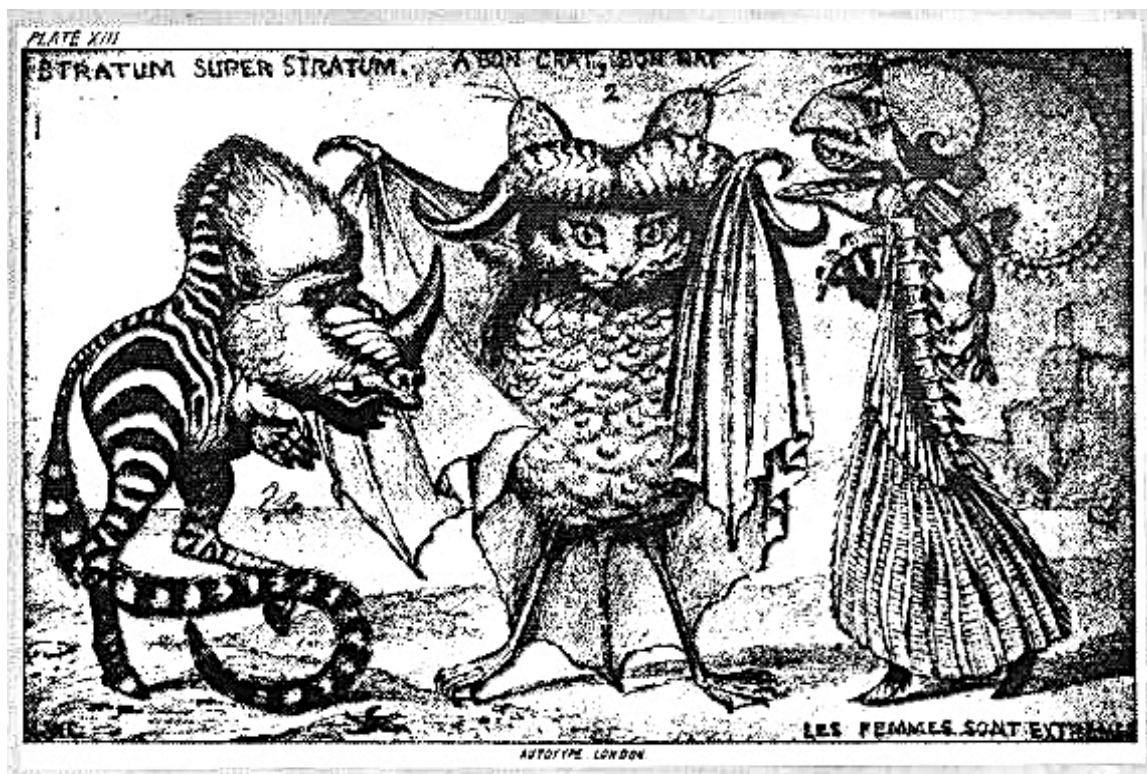


Lámina XIII de *Grotesque Animals. Invented, drawn & described*

La primera de las criaturas sin nombre es un ser híbrido, mitad cebra y mitad rinoceronte que, en la descripción marosiana, destaca por su promesa de la sinrazón. La segunda aparición es una rara síntesis del mundo animal, vegetal y humano, un murciélago felino, con bigotes que son hilos y pistilos y una extraña mirada de niña “parida sin madre”(¿una muñeca?); la narradora cree que puede tratarse de una hembra recién violada o a la espera de que eso pase, para su gusto; sus patas abiertas delatan, en efecto, el parto inminente de un huevo¹⁸⁹, o de un feto, que venga a aliviarle el vientre y a asegurarle una inefable revelación. Lo difícil para este animal es mantenerse de pie, en medio de esa deslumbrante trinidad, los ojos fijos en lo inescrutable. La tercera imagen es la de una resuelta señorita, de cara horrible y atuendo más que

¹⁸⁹ Sobre el significado simbólico del huevo, me parece iluminante este texto de Fanny Buitrago (1943-): “Me han descrito sin principio ni fin, como la creación o el universo, con forma similar a los planetas; el germen de la vida en mi interior. Mi forma es la del mar primitivo y la simiente, el vientre de las hembras y los frutos de núcleo amarillo, como el sol radiante entronizado en el cielo sin máculas ni azules. Una y otra vez represento el milagro, lo diario y la rutina, pero ni hombres, ni animales quieren saber nada de mí en el instante de tomarme entre sus manos, palparme y sentirme. Tampoco les importa. Sólo rompen la cáscara, violan mi santidad y luego me devoran” (Fanny Buitrago, *En tierra de nadie* (selección), *El Mundo*, Medellín, Marzo de 2017, pp. 5-14).

insólito, que lleva al aire la teoría de sus vértebras bien ritmadas, como el más atroz distintivo personal. No hay duda sobre su rango y su rol protagónico: ella puede decidir por todos y abrir dimensiones desconocidas, o tan sólo regodearse en su imperscrutable esencia. Todo eso se ofrece a la vista de un yo solitario, igualmente distante del Cisne (en mayúscula en el texto) como de estos tres monstruos femeninos¹⁹⁰, en una atmósfera de mágico suspenso. Marosa desafía al pintor inglés en un terreno que le es sumamente congenial. Su éfrasis, lejos de ser la simple descripción de una lámina grotesca, recrea una alucinada visión, capaz de generar una belleza insospechada y de sacar a la luz significados ocultos. En efecto, las tres monstruosas gracias que habitan esta dimensión surreal, ni real ni onírica, insuflan al lector una serie de inquietantes preguntas: ¿Qué significa esta solemne monstruosidad, fruto de la hibridación de elementos procedentes de los tres mundos: animal, vegetal y humano? ¿Cuál es el sentido de esa diversidad física en primer plano, contrapuesta a la belleza lejana y ensimismada del cisne? ¿De verdad son ellas los monstruos? ¿O no será, en cambio, el cisne, perfecto en su pura y ataráxica distancia? Y, finalmente, ¿Es posible escindir, en las tres figuras, lo humano de lo no humano?

Los hombres, siempre, hemos necesitado monstruos para la construcción de nuestra controvertida identidad y, siempre, hemos avalorado nuestras convicciones con mitos¹⁹¹, fábulas o cuentos de viajes a tierras remotas, pobladas de animales quiméricos e indígenas de perturbante aspecto ferino. En el imaginario colectivo occidental, los monstruos han representado, desde tiempos remotos, los límites de la civilización frente a la barbarie: los cíclopes, que vivían aislados y con animales, o los centauros, mitad hombre y mitad caballo, son imágenes emblemáticas de salvajismo y de la degeneración social, del quebranto de un orden y de la contaminación de lo humano con la animalidad: un verdadero ultraje a las pautas impuestas por la *πόλις* al hombre griego. La cultura –entre infinitas dudas, errores y repentinos virajes– ha

¹⁹⁰ La lámina de Cooke, numerada con un XIII, lleva en el margen inferior derecho el inicio de una frase en francés parcialmente legible: *Les femmes sont extr [a]ordinaires (?)*.

¹⁹¹ Los mitos clásicos grecorromanos relatan frecuentemente las transformaciones del hombre en animal, vegetal u otra forma natural. Véase, por ejemplo, las *Metamorfosis* de Apuleio o de Ovidio, y todo el ciclo de la épica homérica.

forjado, a lo largo de los siglos¹⁹², una idea de humanidad distinta y superior a la “bestialidad” en sus múltiples variantes, olvidando, a veces, que toda teratología, todo estudio de las anomalías animales y vegetales, es también una antropología, es decir una incesante tentativa de definir la especie *homo* a partir de *lo otro*. La naturaleza tiene, en efecto, mil formas armoniosas o grotescas, idílicas o inquietantes, feas o hermosas, y todas son parte de un único cuerpo colectivo derivado de una sola matriz común; sus imágenes son mapas inacabados de una proximidad que tenemos que descifrar practicando el arte de la libre observación y del estupor memorioso. Mirar las cosas sin preconceptos y recordarlas es la única fórmula para profundizar la conciencia y reconocer la identidad de los demás como parte integrante de un universo que funciona en base a la φύσις (Ley natural), no al νόμος (Ley humana), al que pertenece también la especie humana, sin mayor privilegio si no es la posibilidad de asombrarse y relatar lo visto. Por eso, frente a la razón, “reja estenuada por el esfuerzo de limitar” (Aldo Pellegrini), hay que dejarse sorprender por lo diferente, lo nunca visto, lo no homologado, en una palabra por “lo monstruoso”; hay que dar paso a la sinrazón, –como hace la primera figura de Cooke– y permitir que la alteridad –la dama con espinazo al aire, dueña de una enigmática llavecita– abra las puertas del ser e indique nuevos caminos epistemológicos.

Ahora bien, igual que en esta descripción, en todas sus narraciones eróticas Di Giorgio muestra una gran atracción por un universo donde no valen las distinciones racionales y las jerarquías de las cosas porque todo está unido, compenetrado y movido por una interminable dramaturgia del instinto, vibración vital que no distingue lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, lo normal y lo monstruoso, en cuanto cosas que –como afirma la escritora en una entrevista de 1994 a Eduardo Espina– están escritas, pintadas, esculpidas, murmuradas, clamadas en la naturaleza (Di Giorgio, 2010b: 62). La

¹⁹² Monstruo deriva del latino *monstrum*, que significa “prodigio”. En la mitología griega y latina el monstruo era un ser distinto de los humanos, la combinación temeraria y terrorífica de elementos heterogéneos, con poderes superiores a los de los hombres, una especie de *trait d'union* entre mortales e inmortales. En Occidente, es a partir de la Edad Media que la figura monstruosa se convierte en la feroz y perturbadora materialización de una estética y de una moral utilizadas como instrumento político.

poeta se limita a observarlas y a elaborar imágenes, apariciones maravillosas en perenne devenir, lujurioso e inquietante. Ese espectáculo, como las láminas habitadas por las raras criaturas de Cooke, nos fascina y nos molesta, nos provoca una sacudida interior, nos interroga, nos obliga a enfrentarnos con nosotros mismos, con nuestra parte deseante y con nuestra parte animal porque, en la dimensión impalpable e intensa de la poesía y del arte, vislumbramos la proximidad entre todos los seres vivientes. Este enriquecimiento ontológico, perceptible mas no descifrable, produce en nuestras mentes un vértigo de rarísimo conocimiento, un relámpago que ilumina la inescrutable probabilidad (¿la misma que mira fijamente el murciélago felino de Cooke?) de una nueva alianza entre todas las criaturas vivientes, una alianza heterogénea e interespecista, en la cual el animal no es lo otro del hombre, sino su “umbral de indecibilidad” (Martínez Ramacciotti, 2010: 589), que abre paso a los otros y a lo otro de sí.

4.4. La iniciación a la adultez: cazar y casarse en el bosque

De forma similar a cuanto ya observamos en los relatos de Olga Orozco, Marosa Di Giorgio retrata en sus narraciones la iniciación a la vida social, al sexo y a la palabra poética de una niña-adulta¹⁹³ que empieza a descifrar su propia identidad y los códigos de una comunidad, donde le espera un destino ya trazado en sus etapas fundamentales (pérdida de la virginidad, noviazgo, nupcias y maternidad), y donde vergüenza, escarnio y marginación son los estigmas reservados a los infractores de normas, tabúes, o tan sólo costumbres. La escritora se empeña a fondo en vaciar de su sentido originario y en resignificar metafóricamente esas etapas sagradas de la feminidad, en paralelo con una revisión del mito de la hombría, a partir de una postura fuertemente crítica a toda imposición de patrones comportamentales fijos e inalterables.

¹⁹³ Reconozco, con Hebert Benítez Pezzolano, la presencia de un “tiempo pendulante” entre infancia y adultez en la obra de Di Giorgio: “Ahora bien, resulta inequívoco que a lo largo de su obra poética reconocemos un sujeto evocador que se hunde en un tiempo pendulante entre la niñez y una primordialidad que la contiene y la sobrepasa, en tanto termina de fusionar “todos los tiempos. [...] Temporalidad de la infancia y temporalidad adulta no se tocan: se confunden en el seno de la alternancia que configura la secuencia” (Benítez Pezzolano, 2012: 23).

En *Luminile* “23” tenemos, por ejemplo, un cuadro de iniciación sexual, donde un grupo de niños y niñas asisten, fascinados por la perturbadora novedad del evento, a la cópula y a la pérdida de la virginidad de dos de ellos:

Nos reuníamos alrededor de la laguna, Saúl, Joaquina, Pótriro, Sebastián, Rosicler, Pérfido, Yo.

Por el agua iban esas “mojarras”, navegando sin rumbo. O daban un salto en la luz y volvían a lo subacuático.

Por esos días a Joaquina salió un ojo en la espalda, y lo mostró a todos. Iba con la espalda desnuda, mostrándolo. Era celeste bellissimo, rodeado de pestañas oscuras, largas. Después, ese ojo se volvió algo frío, como cielo y hielo.

Pótriro fascinado sabía (*si*)¹⁹⁴ sobre Joaquina, puesta boca abajo, la montaba un poco, para contemplar de cerca aquel iris azul; los ojos de él parecían negros y chicos.

Nosotros los mirábamos mirar.

Hasta que cierto día Pótriro sacó de sí su vaina aleve y hendió a Joaquina, que era casi una niña y tembló ante las nuevas cosas.

Días más tardes, Joaquina fue llevada a la ciudad. Se le quitó el ojo azul, que con las copulaciones, había quedado lánguido y miraba el más allá.

... Nos reuníamos en torno a la laguna, Saúl, Joaquina, Pótriro, Sebastián, Azucena, Pérfido, Rosicler.

Y Yo.

(Di Giorgio, 2008: 293)

La iniciación a la actividad sexual se relaciona aquí –y en muchos de los relatos eróticos– con la infancia, un tiempo privilegiado para la experiencia y el aprendizaje libre de las ataduras de la sensatez y de la moral. En esta fase, todo evento se produce siguiendo el principio de una irrestricta naturalidad, evidenciado, en sus *Tres ensayos sobre teoría sexual (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905), por Sigmund Freud, que en ese libro definía el perfil del niño perverso polimorfo, es decir abierto a todas las pulsiones sexuales presentes en el hombre. En el texto marosiano, asistimos al primer coito de Pótriro con Joaquina “que era casi una niña”, bajo la mirada embelesada de los amigos, en una atmósfera turbia, a la vez familiar e inquietante, reconducible al concepto de lo “ominoso”¹⁹⁵ que, con acierto, ha sido reconocido como

¹⁹⁴ Tanto en la edición de 2014 de *Rosa mística*, como en *El Gran Ratón dorado. El gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos* (2008), aparece “sabía” frente a un más previsible “salía”.

¹⁹⁵ “Ominoso” del vocablo *ominosus* en latín, que literalmente significa “con malos augurios”, indica algo o alguien despreciable por algún motivo; todos los comportamientos indeseables e ilegales en una sociedad son “conductas ominosas”. Los posibles sinónimos en español para este término son: abominable, ruin, reprobable, repulsivo, detestable, siniestro, abyecto. Las conductas violentas, agresivas o poco respetuosas hacia los demás también son ominosas. En

característico de los cuadros narrativos marosianos, “situaciones cuyo sentido bien podría comprenderse en términos de *das Unheimliche freudiano*: aquello que siendo familiar deviene simultáneamente extraño, aquello que poseyendo desde antiguo íntima familiaridad en el sujeto, de pronto surge en ciertas condiciones para conducir a esa variedad angustiante de lo terrorífico, concepto complejo que generalmente es traducido al castellano como “lo siniestro” y en otras ocasiones como “lo ominoso” (Benítez Pezzolano, 2012: 14).

El ambiente donde acontecen los hechos es el margen de una laguna, lugar natural y solitario, propicio a las correrías infantiles y a deslumbrantes encuentros con lo prohibido y la alteridad. En el relato es evidente la dicotomía entre el campo y la ciudad, zona desconocida y fuera del alcance de la pequeña comunidad ávida de escándalos y habladurías. En otro relato de *Camino de la pedrerías*, el “71”, la ciudad, en oposición al bosque y a las chacras, se presenta de este modo: “La ciudad parecía cerca y estaba muy lejos. Imposible alcanzarla, aunque estaba allí cerca con sus torrecillas celestes, como en un sueño. Parecía licuada, dibujada, pero se iba en el viento” (Di Giorgio, 2008: 262).

La historia de Joaquina –una niña a la que le sale, en la espalda, un bellissimo ojo celeste, que atrae sexualmente a Pótriro, con el cual tiene su primera relación– parecería, en efecto, la transfiguración de una experiencia sexual y de un embarazo adolescente, culminados en un aborto, furtivamente realizado en la ciudad, lejos de las miradas indiscretas de la gente de bien. Pero al mismo tiempo, esta niña es la única de su grupo que experimenta, en el éxtasis erótico, la posibilidad de contemplar el “más allá” y de alcanzar un conocimiento privilegiado por el cual todos los niños sienten una gran fascinación. La imagen de un ojo portentoso que lee los acontecimientos en la eternidad, representa –en mi opinión– la visión poética activa, en constante búsqueda de lo primigenio¹⁹⁶ y de lo elemental, perceptibles sólo para una mirada libre de toda restricción racional y moral: la mirada de la inocencia. Este ojo maravilloso que, en un arrebató erótico-místico, instaura conexiones entre

las sociedades “civilizadas” actos como el incesto, la profanación, el uso de algunas palabras etc. son considerados ominosos y producen rechazo, condena, vergüenza y desasosiego.

¹⁹⁶ En sus obras y en sus declaraciones, Di Giorgio se refiere a la vida en el campo de su niñez como a una experiencia de la Prehistoria. En *Luminile* “11”, la narradora alude a la vida en las chacras familiares como a un “vivir en la Prehistoria” (Di Giorgio, 2008: 277).

la intimidad del yo y el mundo, retorna varias veces en los relatos de Di Giorgio, por ejemplo, en el “4” de *Lumínile*, donde aparece otra niña, Diamanta, cuyos ojos “chicos como los de las muñecas, de un celeste rayado y radioso, miraban más allá del cielo, los acontecimientos en la eternidad. Hubiese bastado que tuviese sólo uno; dos era demasiado” (Di Giorgio, 2008: 271). En este relato, Diamanta se casa con un ser misterioso, Celiar, y comparte con él una larga vida hasta que un día, de manera imprevista, accede a perder su virginidad. En el texto destacan por un lado, el trastorno lingüístico ya señalado como opción de una escritura sujeta sólo al arbitrio de la autora (“dientas” por “dientes”, “ventanos” por “ventanas”, “cuaderna” por “cuaderno”), por otro el énfasis sobre la idea de pecado. El acto sexual es presentado como un zarpazo, una acción violenta, que la mujer acepta después de una larga resistencia y de largos estudios nocturnos. Pero finalmente, en el momento del coito, ella saca la lengua y produce pequeños gritos lujuriosos que paralizan el mundo y el vendaval (¿los breves y escandalosos poemas de la autora, que enmudecen al público y a la crítica literaria contemporánea?):

Él [Celiar], entonces, quedó desconocido, se puso unos guantes de asesino, cortó las espinas, la trajo hasta sí. Le quitó todos los celajes que parecían mil, y el último, de entre las piernas, del que cayeron miosotis y algunos caramelos, que el viento llevaba y desparramaba.

Durante el zarpazo ella sacó un poco la lengua, roja como el botón de las rosas, perdió saliva y lágrimas; dio un grito lujurioso y chiquitito.

El mundo, al oírlo, quedó parado. Se terminó el vendaval.

Celiar quedó helado. Hablaba con el pensamiento y se oía, sin embargo gritando en los aires: – Por Dios, Diamanta, tienes los velos; ve tras de las espinas; qué pecado fue hecho. Párate como la Virgen. Jamás contaré lo habido. A ver, dónde está tu himen. Te lo daré; lo tendrás, nuevamente, te lo pegaré.

Vio el cendal de ella goteando como las rosas, y los dos senos con los pezones moviéndose y cuchicheando y que parecían ya incolmables.

Qué pecado fue cometido.

Diamanta ondeaba como una víbora.

El resto del mundo estaba azul, negro y quieto.

(Di Giorgio, 2008: 272)

Para Diamanta perder la virginidad significa, por lo tanto, tomar conciencia de un destino alternativo a la norma –la vocación literaria– y, al mismo tiempo, descubrir el poder extraordinario de un lenguaje libre de “todos los celajes”, es decir rompedor y pecaminoso, que tiene en el erotismo su

ingrediente principal, pero se tiñe de muchos matices transgresivos al liberarse –junto con las normas gramaticales– de todas las convenciones sociales y morales compartidas por “el resto del mundo” que “estaba azul, negro y quieto”.

En *Luminile* “11” hallamos otro testimonio de la epifanía de lo poético, junto con la pérdida de la virginidad, que, sin embargo, en este caso, engloba la alusión a la existencia de diferentes etapas en la obra creativa de la autora:

Entretanto se acercó la edad de desovar, de fornicar y de empollar.
Mi madre hacía que no veía, pero hasta en sueños tenía inquietud.
Yo seguía ayudándola a encontrar huevos, que partíamos con una piedra hasta que saltara la yema, verde tal la hierba. Y también comíamos de una flor: crecía grande como una campana, como una sábana, como una carpa. La picoteábamos a toda hora.
Acepté un ser no muy grande; me husmeaba desde las primeras menstruaciones. Era color zafiro, sombrío, informe, con forma de cono.
Recuerdo el día inicial, cuando nos metimos en el hueco de un tronco, y nos enlazamos a copular.
Mi madre, a lo lejos, daba un silbo.
Era una copulación profusa, infinita. Pasamos horas así, y días. Yo daba a entender que seguiría toda la vida, así. Eso deseaba.
Pero una mañana, él se desprendió de a poco, descendió del árbol, y rápidamente, quedó pequeño, del tamaño de un dedal, y vi cómo se escondía adentro de la tierra. Sin salir jamás.
(Di Giorgio, 2008: 278)

El ser informe color zafiro que, en el mundo primigenio de las chacras, copula con una niña en el umbral de la adultez, “la edad de desovar, de fornicar y de empollar”, procurándole un placer infinito, parece ser la inspiración poética, que después de haber actuado largamente, queda reducida a dimensiones diminutas y desaparece en las profundidades de la tierra. Como ya vimos con el personaje de Anonalino de Olga Orozco, Di Giorgio utiliza una imagen indefinida, misteriosa y telúrica para aludir a lo inefable que alimenta la creación poética. Pero, al mismo tiempo, la escritora da cuenta de una evolución de su actividad creativa y del pasaje a una zona más ardua, donde el habla poética inicial queda insuficiente y deja el paso a una voz más audaz y potente: la voz del Eros alucinado. Con esta nueva voz, en su última producción narrativa, Di Giorgio seguirá atacando, con más virulencia, el oscurantismo en materia sexual, el binarismo identitario y los patrones

genéricos impuestos por instituciones civiles y religiosas, mediante la insistente exhibición de lo prohibido, lo ominoso y lo monstruoso, en historias breves, donde el placer, el delito, el castigo, la violencia, la belleza, lo humano y lo animal, el erotismo y la religión, se confunden en el espacio ficcional del campo y del bosque.

En efecto, la denuncia de un sistema social consolidado sobre un especismo y un sexismo sin fisuras adquiere, en algunos de los relatos eróticos de la última etapa marosiana, un tono realmente impactante, como, por ejemplo, en este “Carnes en la misa”, proveniente de la obra *Misales*, donde Di Giorgio parece establecer, en el común rol de cuerpo reproductor destinado al sacrificio, una trágica identificación entre una mujer –ambiguamente indicada con la palabra “hembra” o los correspondientes pronombres “ella” y “la”–, y otra hembra grávida, de una indefinida especie animal, bárbaramente capturada por un grupo de cazadores, una tarde en la colina, mientras iba tras sus sueños. El lector es inducido a considerar una posible analogía con la misma poeta, una “hembra” también llamada a generar, pero autónomamente, en su alcoba última y con una maternidad *sui generis*, criaturas de una naturaleza esplendorosa:

Se espantaba cuando daban caza a un animal. Sobre todo si era hembra.
Oía las lastimaduras. Qué palabra esa: hembra.
Decían ¡Está cargada! ¡Qué bien! Me comeré el nonato! ¡Se le iban formando huevos! ¡Mira!
Pero si estaba... Mira esta yema! ¡Prueba de esta clara! ¡Prueba! Ella huía a la alcoba última; cerraba las puertas a cal y canto. Se tapaba los oídos.
Pero allí adentro empezaron a crecer manzanos, con sus pomos rosas, celestes, verdes, y casi áureas, y un pompón, un goterón de miel, también.
La cazaron una tarde en la colina cuando iba distraída, soñando casi.
Se la llevaban al hombro. Los pies y las gasas rozando el suelo. Por entre las piernas, por entre los vellos, asomaba una cabeza de manzano o de niño.
Decían: ¡Qué bien! ¡Estaba doble! ¡Viene con hijuelo! ¡Tenía bombón!
¡Qué rica la carne nueva! ¡Los asaremos a las brasas! ¡Qué...!! ¡Viva! ¡Viva!
¡Qué! ¡Viva! ¡Qué!!
(Di Giorgio, 2008: 106)

En este, y en muchos otros relatos marosianos, el *τόπος* de la caza es objeto de otra importante resignificación. En “Misa con Hilda y el tatú”, en el libro *Misales*, la explicitación del juego fonético que afecta los términos “cazar”

y “casar”, asocia claramente la caza a la cópula, proporcionando así la fórmula para leer, bajo otra luz, el momento del pasaje a la adultez de una mujer, mediante la unión sexual:

El novio decía: – Señora Hilda, nos casaremos. La vi orinar y afelparse con flores. Estoy con usted, querida señora. Sus hermanas están solas, no esté sola usted. La caso yo. Yo la cazo¹⁹⁷.
(Di Giorgio, 2008: 26).

En un contexto rígidamente patriarcal, el ingreso en sociedad de una chica, pasa necesariamente por las bodas, que le proporcionan oficialmente su papel en la economía de la reproducción y del buen funcionamiento de la familia. El cambio de consonante, –de “s” a “z”–, lejos de ser un simple *divertissement*, convierte la caza en el símil de una violencia carnal, según un esquema que Di Giorgio propone a menudo en sus relatos. Un segundo documento de la superposición semántica de estos dos términos que, además, agrega la idea de lo blasfemo, está en el relato “26” de *Lumínile*, donde una señora-niña “se casa” con un santo: “Y la cazó. En la oscuridad la hizo suya muchas vueltas; algunas de modo sacrílego” (Di Giorgio, 2008: 296); otro se encuentra en “El alhelí de la Misa” en *Misales*: “La volvió a cazar, volvieron a bailar. Él la respiró” (Di Giorgio, 2008: 31); otro más, de los muchos posibles, pero aquí con cierta dosis de humor, está de nuevo en *Misales*, en “Misa y tractor”, una historia en la que una maquinaria agrícola, atraída sexualmente por la mujeres de la casa, exclama: “No puedo ya con mi modalidad. No sabía que yo era así. Si otro las mira y las caza, las decapita antes que yo, me muero, me enloquezco; ahí sí no trabajo más” (Di Giorgio, 2008: 35).

El casamiento, normalmente idealizado como el evento principal de la vida femenina, en Di Giorgio es, por lo tanto, asimilado al puro acto sexual, y asociado a una instintividad animal¹⁹⁸ o fuera de control. Un texto elocuente en

¹⁹⁷ Todos los subrayados relativos a los dos verbos “casar” y “cazar” son míos.

¹⁹⁸ A este propósito resulta interesante la teoría aplicada a los cuentos de hadas por Bruno Bettelheim: “¿Sería descabellado afirmar que la represión sexual se realizó en una época tan temprana que no podemos ni siquiera recordarlo? Nadie es capaz de evocar el momento de su vida en que el sexo apareció bajo la forma de algo semejante a un animal, de algo temible, de lo que deberíamos huir y escondernos; todo lo referente al sexo se convierte demasiado pronto en tabú. No hace mucho tiempo, los padres de clase media solían inculcar a sus hijos la idea de

este sentido es el relato “4” de *Camino de las pedrerías*, donde una mujer, liberada de una rueda de pretendientes que huyen terrorizados, se une a un león con el cual acaba generando doce hijas, con cara ambigua “de fémina y leoncita”, antes de morir devorada, durante el último y estremecedor coito con el animal¹⁹⁹:

Y un león estaba allí. Y con un solo rugido hizo huir todos los otros pretendientes. Que algo, con todo, alcanzaron a perpetrar en ella.

Él, a su modo, el león, le ordenó dos cosas: quitarse el vestido para siempre y actuar con él.

Él mismo ejecutó esas dos cosas. Le arrancó como un pétalo el batón y la sujetó a sí. Le hincaba las uñas y otras parte de su ser.

Decía: – Grr...grr...grr..., viva, hermosa. No me deje nunca, ¡eh!

[...]

La arrastró al lugar más hondo de la cueva. Le lamió la cara. Ella se sonrió. Le hizo los mimos íntimos muy adentro. La médula de ella dijo ¡ay!... ¡aaaay!... Cantó cual mandolina, se la oyó en el aire.

Ahí comió la cabeza. De golpe y a pedacitos. Luego, le durmió un rato sobre el corazón.

(Di Giorgio, 2008: 139-140)

En otros cuentos la unión sexual consiste en una especial acción de caza, donde la mujer es casi siempre víctima gozosa, mientras el hombre, el animal u otros seres son sus victimarios, en una dinámica que remite claramente a las prácticas sadomasoquistas, como en este encuentro de Anastasia con “un muchacho de la sombra”:

Trató, temblando de liberarse. Él le sujetó un brazo (pero ¿qué era eso que estaba aconteciendo...?) como evitando fuera a escapársele; casi le rompía los huesos. Luego, suavemente, le pegó en la cara. Un alhelí oscuro se desprendió a ella de la nariz. Entonces, él sacó la lengua y sorbió esa sangre, ese coágulo. La abrazó, la besó. La arrastraba hacia el árbol; los pies de ella no caminaban, la llevaba arrastrando, la hizo subir. La sentó en el sillón adentro del árbol.

(Di Giorgio, 2008: 136)

que hasta que no contrajeran matrimonio no debían intentar averiguar nada referente al sexo. [...] Sólo el matrimonio posibilitó el acceso al sexo, mutándolo de algo puramente animal en un vínculo santificado por este sacramento” (Bettelheim, 1977: 332-334).

¹⁹⁹ En este aspecto la obra de Di Giorgio tiene un punto de contacto con los cuentos de hadas donde la pareja sexual se presenta inicialmente bajo la forma de un animal, es decir como “animal-novio” o “animal-esposo”. Un ejemplo entre los más conocidos es “La bella y la bestia”, atribuida en su primera versión publicada (1740) a Madame Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve.

En las nupcias excesivas de los relatos marosianos, pueden darse hasta formas de violencia sexual intrafamiliar, como en el caso de la joven protagonista del relato “23” de *Camino de la pedrerías*:

¿Una mañana de cumpleaños?, allá tan lejos, lejísimo, cuando a la sombra de un aparador antiguo tuvo con aquel pariente, algo que... No se casó ya después de eso. Fue imposible. No sabía por qué.
(Di Giorgio, 2008: 175)

O de vampirismo, como en el relato “38” de *Camino de las pedrerías* :

Vi el murciélago verde y con muchas alas y hojas; había crecido en un árbol.
Como yo lo miraba, se percató; acudió por un vidrio roto, hasta posarse en la almohada, y luego, en un seno, y bajó por el vientre a los otros sitios.
Yo podía gritar, ahuyentarlo, pero no lo hice.
Él hacía mu-mu, como si no estuviera bebiendo sólo sangre, sino también leche.
Después se fue; yo decía: – Queda. Pero desapareció por el roto vidrio.
Aún aguardé un rato.
Hasta que me levanté, y fui como siempre, a buscar las gasas, el alcohol.
(Di Giorgio, 2008: 196-197)

E incluso de devoración, normalmente por parte de un animal macho, como el león en el relato “4” ya mencionado; pero a veces también por parte de la hembra o de otros invitados²⁰⁰ con un patente ultraje a los principios fundamentales de nuestra civilización, que considera abyecciones intolerables la antropofagia y el incesto, y rechaza, en general, toda forma de crueldad intraespecista.

Otras veces, en las historias de Di Giorgio, la muerte llega desde el cielo, por mano de un ser angélico y protector, como en el caso de “Misa final en traje de novia”, el penúltimo relato de *Misales*, donde una recién casada, con su vaporoso vestido de cola, pide ser salvada de las manos molestas del marido, y es prontamente escuchada por su Ángel de la guarda, que acaba matando al

²⁰⁰ En “La hija del diablo se casa”, perteneciente a *La falena* se lee: “¡Al fin toqué las puertas de los hornos! Pasaban platos con todas las escenas del amor erótico. ‘Invitan con la Carne’, dijo una voz que me pareció de una vecina; miré y, si era, estaba embozada. Y también servían niños no natos, cubiertos con azúcar. ‘Son riquísimos’” (Di Giorgio, 2013: 518).

marido y demostrando a la novia su celestial y lúbrico deseo:

Al principio el marido iba quieto. [...]
El marido, después de muchos árboles, mientras guiaba, utilizó una mano para palparla. Bajo el satín del traje, le alcanzó los pechos, puros, blancos y oscuros, atrás del satín, como cucuruchos de almendra y maní. Hasta detuvo el coche. Para tocar mejor, satín por medio, a ver si ellos vibraban, decían Ah.
Ella se apabulló, luego tremó; dijo Dios mío, Dios mío, Dios mío, en su interior.
Hasta que un “Dios mío” se escribió en el aire.
Oyó el Ángel de la guarda y se presentó enseguida. [...]
Dijo al del cielo: – Sálveme. Sálveme.
El Ángel parecía ir parado sobre una rueda. Cómo? si la rueda giraba tanto! el ángel seguía parado.
– Sálveme. De este casamiento... y de otros posibles. Sálveme. [...]
Contestó el Ángel: – Sí, aniquilaré al marido.
Ella tembló.
– Y lo reemplazaré yo.
Ella tembló más.
– Ya lo aniquilé, y ya.
Todo quedó oscuro y quedó diferente. Y todo se alumbró.
Ella miró.
Vio la figura alta, vaporosa, que había venido en la rueda (y que parecía su propia cola de novia), el rostro, los ojos de miosotis del cielo, pero ardientes, y la rosada lengua que ya le hacía una pavorosa señal.
(Di Giorgio, 2008: 107-108)

La iniciación sexual y la práctica erótica libre de toda norma, se transforma así, en una amplia e imaginativa variación sobre el tema de Ἔρως y Θάνατος, en un espacio “fuera de la ley” y “fuera de género”, donde decaen todos los patrones tradicionales, en una mezcla audacísima de lo espiritual con lo abyecto, de lo ideal con lo censurado, de lo humano con lo animal, de la inocencia con la perversión, de la vida con la muerte. Por otra parte, la insistida representación de embarazos inmediatos, plurimos y “monstruosos” son indicios de una resignificación de la maternidad y el símbolo de un cuerpo femenino capaz de generar solo y “fuera de la norma”.

De este modo, al lado de las múltiples afinidades ya mencionadas, Marosa Di Giorgio hace suya también la crítica encarnizada del Surrealismo a una sociedad anclada en una moral burguesa retrógrada, en nombre de un imperio absoluto del deseo y del *amour fou*. Sin embargo, la propuesta disruptiva de Di Giorgio, parece ir más allá, adentrándose en su bosque salvaje, para clamar a una irrestricta libertad y a la armoniosa convivencia entre la

naturaleza y el hombre, la comunidad y el individuo, en sus múltiples variantes identitarias. Frente al cosmos, edificado por la razón y por siglos de civilización, la poeta imagina y retrata en su narrativa erótica una deslumbrante heterotopía, que derroca no sólo los códigos morales, sino también el imaginario, los valores y las prácticas sociales de la cultura hegemónica, porque obedece exclusivamente a la ley de la Naturaleza, representada por un ser magnífico y feroz, que encontramos en el libro *La falena* (1987):

El que gobernaba los bosques era feroz, era ferozmente multisexual, es decir, reunía en sí mismo, muchísimos sexos, y uno más. Casi todas sus bodas se cumplían en él mismo, con él. Iba desnudo, luciendo todos los sexos, o vestido de agua y turquesa, con estrellas pardas sobre la cola y la sien. Era bellissimo. Gobernó los bosques moviéndose como una llamarada, pero dejaba a todos rígidos igual que serpientes; administraba el bosque como si fuera una bombonera o un nidal. Para él eran lo mismo los trenes y las lagartijas. Violó a las niñas casi inmediatamente después de nacer, mas sin causarles ningún desprestigio; de él venían todo el mal y gran beneficio. Llevaba el corazón a flor de piel, a la vista; su corazón era en forma de topo, tucu-tucu, daba bramidos, saltaba hasta el suelo, lleno de pelos, dientes y uñas; y boca; y volvía, saltando, hacia arriba, hasta el pecho tremendo y perlado, y moviente como una fogata.

Y tenía amistades lejanas que le llamaban el Dios de los Cedros y Dios.
(Di Giorgio, 2013: 457-458)

La escritora parece reunir y transfigurar en los rasgos de esta bellísima criatura multisexual, salvaje y potente, los símbolos de las principales batallas de una revolución sexual que, iniciada en los años sesenta, ha ido modificando profundamente y de forma irreversible la sociedad, la cultura y la ética contemporáneas. El texto alude, en efecto, a multisexualidad, autoerotismo, exhibicionismo y travestismo y, en general al carácter lúdico y libre de toda actividad sexual, absolutamente desatada de la lógica y, en cambio, sujeta a una potente ley natural, ineludible también para el animal hombre. El campo y el bosque marosianos se convierten, así, en el habitat natural para individuos que se construyen en plena libertad, a partir del deseo personal y de una relación armoniosa con todos los demás seres.

4.5. Un yo inestable para una ética de la fluidez

La obra de Marosa Di Giorgio, incluyendo los relatos eróticos y sus performances teatrales de los últimos años, muestra la interacción de estos tres elementos principales:

1. Un imaginario deslumbrante que trabaja todas las declinaciones de lo erótico;
2. La denuncia de la homologación social y cultural que impone patrones a partir de rígidos binarismos: humano *vs* animal; hombre *vs* mujer; civilización *vs* barbarie, y considera la diferencia una lesión al cosmos;
3. La construcción de una heterotopía, donde tales binarismos se disuelven: un campo y un bosque disoluto, alucinado y delirante que hace estallar una axiología retrógrada y sus imperiosos códigos morales, obedeciendo sólo a la lógica del deseo y de la perenne transformación, que libera el cuerpo y lo abre al más amplio abanico de posibilidades identitarias.

En este último sentido, mirando al incesante transcurrir de las formas, a la pluralidad de nombres asignados a un sólo personaje, a la frecuente referencia a las máscaras, a la conmixción de lo humano, lo animal y lo vegetal en formas híbridas y monstruosas y, finalmente, a la utilización de una escritura de género dudoso entre la poesía y la prosa, podríamos reconocer en el conjunto de su producción literaria una especie de manifiesto de la inestabilidad y del carácter inaprehensible de la identidad individual, a partir de un principio de fluidez que se opone a las pretensiones de un orden social inmutable y de unas subjetividades estereotipadas.

Sin embargo, en el libro *La falena* (1987), encontramos un texto emblemático por su icástica brevedad, que permitiría acercarlo al género del microrrelato²⁰¹. En unas pocas líneas, la escritora uruguaya cuestiona, con una

²⁰¹ Julio Prieto se refiere de este modo a la intensidad transgénica y transgresiva de la obra de Di Giorgio: “Su poesía pone en juego una micronarratividad que no sólo transgrede convenciones genéricas sino que, en la mejor tradición del “malescribir” macedoniano, hace

perspectiva antihumanista, la estabilidad de género como categoría insuficiente para leer la totalidad y la belleza del universo. El brevísimo texto, que propongo en su forma integral, parece aludir, en efecto, al proceso de subjetivización de un cuerpo masculino, en interrelación dialéctica con otra identidad, que presenta rasgos de género femenino y de una especie animal:

Bajita, ancha, casi en forma de corazón, venía en una jaula. Era color hígado aterciopelado, color hongo, flan, lisa, marrón oscuro, una pava bajita, sin alas; patas muy cortas.

Pedí le dieran un poco de libertad. Y abrieron la jaula y ella enseguida comenzó a comer afrecho y agua. Yo dije: ¡Ah! Estaba con hambre y con sed!

Pero, vi se había vuelto un hombre, de rostro feo y bueno, que miraba hacia afuera, y me dije: Al observar el mundo, enseguida encontrará la libertad.

Pero se cambió en la pava chiquita, de budín oscuro, lisa, ancha, sin alas. Así era hermosa. Producía sorpresa.

(Di Giorgio, 2013: 470)

Aquí, como en muchas creaciones marosianas, está en primer plano un cuerpo que se modifica y que parece negar la idea de una identidad constituida una vez por todas, o reclusa en modelos genéricos fijos. En efecto, el cuerpo de la pavita encerrada cambia al ser liberado de su jaula por el yo que narra. Su transformación en hombre representa una subversión simbólica que toca, por un lado un cambio de especie (de ave a *homo sapiens*) por otro, el cambio de género. Quien asiste al evento, inicialmente, parece considerar la repentina metamorfosis a la forma humana, como un ascenso a un nivel superior, relacionándola con la libertad de movimiento y con la posibilidad de acceder a la comida. Sin embargo, el hombre “de rostro feo y bueno”, muy pronto, vuelve a su originaria forma animal; y determina un cambio de juicio y perspectiva epistemológica en el yo que observa, que se ve obligado a reconocer, de esta forma, una inesperada y sorprendente hermosura.

Como ya hemos destacado, los textos marosianos se abren siempre a múltiples interpretaciones, a pesar de la aparente sencillez de su estructura y de su lenguaje. En este caso, en mi opinión, estaríamos en presencia de una

tambalearse los relatos de lo real, las tramas narrativas que hacen convencionalmente legible y estable su percepción. De ahí la perversidad con que trabaja la “novela familiar”, introduciendo significantes ilícitos o inquietantes (incesto, violencia sexual, canibalismo, zoofilia) a la vez que familiariza lo terrorífico, mágico o sobrenatural” (Prieto, 2009: 103).

pequeña parábola sobre la belleza de una identidad inestable, una síntesis particularmente eficaz del principio de la fluidez, que recorre toda la obra marosiana, un magnífico cuerpo literario librado al deseo, a la transgresión y al devenir incesante de una naturaleza salvaje.

A este propósito, en *Camino de las pedrerías* “12”, encontramos otro caso interesante donde, en esta ocasión, es una mujer la que se convierte en araña. La protagonista teje una red, y a veces se pone en su centro, otras se esconde en el follaje de un árbol. Su presencia queda oculta en la oscuridad nocturna, donde espera la llegada de un arácnido macho, para copular y fortalecer su obra. Su primera transformación, nocturna y secreta, es interrumpida por la llegada, desde lejos, de una joven con cara aviesa, asombrada y enojada por lo que vislumbra. Esa chica sin nombre –“la novia de mi primo”– parece encarnar el patrón femenino tradicional de la chica seria, que espera dar el primer paso en la cadena de eventos establecidos para ella por parte de la sociedad: el noviazgo, el casamiento y la maternidad. La mujer mira con desdén y enojo en dirección de la mujer-araña que ha dejado su vestido de organdí a los pies del árbol, y se mantiene oculta en el follaje. Al no poder alcanzarla en su escondite, se conforma con tirar piedras a la rama donde cuelga su red, burlándose de la extraña elección de cambiar la identidad humana con la de un animal insignificante y repelente:

La primera vez que salí a la noche, había luna, una oscura luna. Las hojas parecían iban a ser verdes y quedaban negras.

En un soplo dejé la ropa y alcancé una rama. De mí surgió el primer hilo y lo utilicé. Empezé empecinadamente a hacer la red. Era una red grande, de varias vueltas, que yo sujetaba bien. A ratos me ponía en su centro, o me iba al gajo, con miedo, como si oyese pasos en el jardín. La casa estaba a cada instante más extraña; para nada era lo mismo. Yo seguiría hilando. Hasta que puse el punto final e iba a reposar un rato. Venía sólo una tenue luz desde los nardos, y de éstos, su olor fúnebre.

Miré, pidiendo llegase un arácnido. Uno, macho. (Yo tenía ya muchos deseos de copular.) Y que me ayudase a asegurar la red.

En eso divisé en el jardín a la novia de mi primo. Ahí nomás estaba. Pero ¿cómo? Si vivía tan lejos. Vivía lejísimo. No había –traté de recordar– no había avisado que iba a venir. Siempre lo hacía.

Era joven y seria; y su cara un poco aviesa. Pero ¿cómo? ¿en qué? había llegado. Miré y no había ninguna carroza cerca, ni ningún barquillo por el suelo, nada.

Yo estaba escondida en el gajo. Pero, ella, igual, me miraba. Estaba oscuro, pero sabía que me miraba. Tuve miedo de que rompiese la red. Se veía que estaba enojada. Yo no podía aparecer y ahuyentarla porque era como

reconocer que yo era yo y había hecho la red.

De pronto, ella tiró una piedra y no dio en el clavo; echó otra y fue lo mismo. Entonces, empezó a apedrear la casa. Pero las pedradas, extrañamente, no resonaban.

La novia de mi primo miró mi ropa de organdí que había quedado en el suelo. Y se empezó a reír. Se iba despacio y ligero. Se borroneaba. Caminó leguas a pie. Y antes de desaparecer allá remotamente, vi su rostro, nítido, de tamaño natural, como si estuviese ahí.

(Di Giorgio, 2008: 152)

A la identidad estereotipada de la novia del primo, el yo opone una identidad misteriosa y fluida, que pasa de lo humano a lo no humano con gran libertad, huyendo de las miradas malignas y de la estrechez de un pensamiento paralizado por la civilización. De nada sirve la hostilidad desde ámbitos retrógrados y homologados: la operosa y audaz escritura marosiana, capaz de cuestionar, desde la naturaleza, una moral y un imaginario colectivo, permanece inmune a cualquier ataque del sentido común, como la red bien sujeta de la mujer-araña, que, desde su centro, proclama la belleza de la vida como incesante devenir.

CAPÍTULO QUINTO

Un campo surreal como anti-epopeya identitaria

5.1. El campo como palimpsesto axiológico e identitario 5.2. “El Sur” de J. Luis Borges y el paradigma del campo patrio, heroico y viril 5.3. Olga Orozco y las inclemencias del campo 5.4. Marosa di Giorgio: un campo erotizado y monstruoso 5.5. Un campo surreal como anti-epopeya identitaria

El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído.

Jorge Luis Borges, “Prólogo” a *Martín Fierro*, 1968.

Aquellos que, enredados en diccionarios y manuales, poseen todas las respuestas, todas las certezas, no han aprendido todavía a preguntar. O preguntan desde certezas que me parecen heridas de muerte; yo pretendo preguntar desde la intemperie y eso no implica el apocalipsis. Posiblemente algunos crean que el dato, la precisa fecha, el ajustado término acabado de acuñar encierran la clave de todas las respuestas. O quizás, simplemente, no estén de acuerdo con que la vieja biblioteca en que hemos vivido y en la que hemos estado aprendiendo a leer presenta hoy un paisaje diferente: el de una biblioteca en transformación. Entre las ruinas de lo que fue y lo que todavía no es, sólo hay lugar para las preguntas. Esa es mi pobre circunstancia.

Hugo Achugar, *Biblioteca en ruinas*, 1994.

No estará de más decir que allá, en Kiria, poco se atenián a los términos genéricos, y cuando se hablaba de “la mujer”, no dejaban de preguntar: “¿Cual?”; y lo propio hacían cuando se hablaba del “hombre”. Para ellos no tenían estos vocablos el mismo significado preciso que nosotros les atribuimos.

Pedro Figari, *Historia Kiria*, 2013.

En este capítulo me propongo demostrar cómo Olga Orozco y Marosa Di Giorgio revisan, en su obra literaria, la mitografía del campo argentino y uruguayo centrada en lo masculino (el gaucho –viejo y nuevo– y el inmigrante europeo, el dominio de un grupo humano sobre otros, sobre los animales y un territorio, un sistema patriarcal y productivo excluyente etc.), desestabilizando una axiología hegemónica y los tradicionales patrones de género y apostando por una recomposición colectiva y por una nueva relación entre el hombre y la naturaleza basada en una ética de la inclusión y de la fluidez.

5.1. El campo como palimpsesto axiológico e identitario

La palabra “campo”²⁰² evoca, en la geografía cultural y literaria argentina y uruguaya, un paisaje natural y antrópico caracterizado por una compleja red de relaciones económicas, sociales y culturales, un estilo de vida natural y genuina, un gran repositorio de símbolos, el correlato mítico de la ideología patria y, finalmente, el escenario privilegiado de una construcción identitaria inacabada. Con término oportunamente polisémico, podríamos definir el campo un espacio-palimpsesto, impregnado de historia y de imaginarios, variamente labrado por un gran número de artistas y escritores a lo largo de más de dos siglos, y ocupado por dos actantes principales: el gaucho²⁰³ y el inmigrante.

El gaucho es figura indisolublemente entrelazada con la historia del campo argentino y uruguayo ya a partir del siglo XVIII. Tuvo, en efecto, un papel decisivo en la ocupación de vastas soledades donde fue utilizado, hacia finales del siglo XIX, para exterminar a los indios y conquistar nuevas tierras, desempeñando un rol protagónico en las guerras de independencia de Argentina y Uruguay.

A lo largo del tiempo, el perfil del gaucho ha sido literariamente dibujado dando cuerpo esencialmente a una doble tipificación valorativa: por un lado como blanco del desprecio y de la emarginación en cuanto bárbaro sin ley; por otro lado, gracias a sus audaces actuaciones durante las guerras de independencia, como arquetipo heroico y paladín de la empresa civilizadora de la metrópolis.

²⁰² Diversos autores se refieren a las zonas rurales en oposición a la ciudad con la palabra “pampa”, término en realidad más amplio que “campo”, derivado del quechua y utilizado para designar las vastas tierras llanas de origen aluvional, fértiles –gracias a las lluvias llevadas por los vientos provenientes del Atlántico– de la Argentina (provincias de Buenos Aires, La Pampa, Santa Fe y Córdoba), del Uruguay, y de la parte meridional del Brasil (Rio Grande do Sul). Campos y pampas se caracterizan por la intensa explotación agrícola, el comercio de recursos naturales (madera, hortalizas etc.) y la ganadería, especialmente de bovinos y caballos; por eso están asociados por un lado a la figura legendaria del “gaucho” y de su inseparable compañero, el caballo; por otro lado, a la del inmigrante llamado a desarrollar el territorio de su nueva patria.

²⁰³ En el *Diccionario de la Real Academia* el término “gaucho” designa, como adjetivo, en la variante rioplatense, a una persona “noble, valiente y generosa”; como sustantivo “gaucho” es el mestizo que, en los siglos XVIII y XIX, habitaba la Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur (Brasil) trabajando como jinete trashumante y diestro en la ganadería. El mismo término define también al hombre de campo, experimentado en las faenas ganaderas tradicionales.

A una representación detractora remite la obra *Facundo. Civilización y barbarie* (1845) de Domingo F. Sarmiento, mientras que el sucesivo y largo proceso de revalorización del gaucho cuenta, en las dos orillas, con la poesía del uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822), de los argentinos Hilario Ascasubi (1807-1875) y Estanislao Del Campo (1834-1880), de los orientales Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), con obras como *Ismael* (1888) y Antonio D. Lussich con *Los tres gauchos orientales* (1872), entre otros²⁰⁴. Sin embargo, la verdadera consagración literaria del gaucho se debe al equivalente en el Río de la Plata a la épica homérica para Occidente, el poema *Martín Fierro* de José Hernández (*Ida*, 1872; *Vuelta*, 1879), al ensayo *El payador* (1916) de Leopoldo Lugones y a la novela *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes.

La literatura rioplatense en su conjunto se ha encargado de representar la metamorfosis del gaucho convirtiendo la figura romántica del vaquero nómada, amante de la libertad irrestricta de las llanuras solitarias, en símbolo de cohesión nacional en Argentina y Uruguay, elevando, al mismo tiempo, el campo a escenario mítico y sagrado donde fundar –y seguir modificando– el discurso identitario.

La otra figura fundacional ineludible para abordar, desde un punto de vista histórico-literario, la región rural, es la del inmigrante. Argentina y Uruguay, siguiendo los pasos de un articulado proyecto de poblamiento, fueron teatro de una inmigración masiva²⁰⁵ sobre todo de europeos, que vinieron a cambiar su personal destino y a transformar profundamente los países de acogida. Los inmigrantes llegaban a los puertos de Montevideo y Buenos Aires y, en parte, se quedaban en la ciudad. Los que, en cambio, decidían irse para el interior, podían contar con incentivos previstos por los

²⁰⁴ En un recuento menos sumario deberían estar, sin duda, para Argentina *El inglés de los guesos* (1924) de Benito Lynch, *Los gauchos judíos* (1910) de Alberto Gerchunoff, los cuentos de Fray Mocho; y, para Uruguay, *El gaucho Florido* (1932) de Carlos Reyles y también la obra de Fernán Silva Valdés, y Pedro Leandro Ipuche con *Alas nuevas* (1922).

²⁰⁵ “En las últimas décadas del siglo XIX, Buenos Aires (178.000 habitantes en 1869, de los cuales 44.230 eran italianos) ya se presentaba como una ciudad socialmente jerarquizada en la cual los inmigrados formaban una suerte de subproletariado *ante litteram*. Montevideo en cambio (57.000 habitantes en 1860 de los cuales casi 8.000 eran italianos) no era sino una pequeña aldea para cuyo desarrollo el aporte migratorio –no muy inferior al argentino en porcentaje– fue fundamental” (Grillo, 2003: 146).

gobiernos locales²⁰⁶ para “contrarrestar la llamada “barbarie” del gaucho” (Fabbri Cressatti, 1991: 26) y ensanchar el dominio de la “civilización” a porciones cada vez mayores del “desierto”. En realidad, el desierto no era tal, sino un remoto territorio llano, fértil, poco poblado (“mucho tierra, poca gente”), misterioso y hostil, que ofrecía a los recién llegados la posibilidad del rescate económico por el que se habían animado a dejar sus países natales. Así sintetiza la sorprendente parábola social de los “gringos” en el campo de Uruguay y Argentina el crítico uruguayo Alberto Zum Felde:

Esos italianos, llamados gringos por los gauchos, proletariado inteligente, laborioso y pacífico se dedican al pequeño comercio y a la pequeña industria, cultivan las tierras, la avicultura y la granja. [...] Su inteligencia mercantil, sus hábitos de ahorro y privación, su laboriosidad paciente, la rápida valoración de las propiedades, hacen que, a la vuelta de algunos años, muchos de estos inmigrantes hayan amasado una fortuna.
(Zum Felde, 1972: 232)

En constante dialéctica con la sensibilidad criolla y la tradición del gaucho, la figura del inmigrante viene a constituir, por lo tanto, el segundo núcleo mitográfico y literario, igualmente controvertido y sujeto a evolución, en cuanto establecido sobre elementos de orden étnico, económico y cultural, en la acepción más amplia del término que incluye también –y sobre todo– la relación con la tierra y la manera de explotar los recursos naturales:

En ambos países, sin distinción de relieve, el inmigrado italiano aparece en la poesía gauchesca y en el teatro; en lo que concierne la narrativa, [...] en Argentina prevalece el inmigrado urbano con sus degradaciones y sus luchas sociales (narrativa naturalista de signo prevalentemente anti-inmigracionista), mientras que en el Uruguay se afirma el inmigrado en las áreas rurales, siendo todavía la relación conflictiva entre gaucho e inmigrado el eje diacrónico alrededor del cual se expresarán a nivel literario el impacto y las consecuencias de la llegada masiva de inmigrados europeos.
(Grillo, 2003: 148)

²⁰⁶ Uruguay, con la Ley 2096 de 1890, y Argentina, con la Ley Avellaneda de 1876, promovieron la llegada de inmigrantes ofreciendo la cantidad de dinero necesaria para trasladarse de la capital a los pueblos del interior “como queda demostrado en un informe de la Oficina Central de Inmigración, fechado el 25 de mayo de 1875” (Grillo, 2003: 147).

La imagen típica del inmigrante –como la del gaucho– ha sido pues, variamente tratada en todos los géneros literarios de la región, siempre bajo el rótulo de la ambivalencia²⁰⁷. En el *Martín Fierro*, por ejemplo, se retrata así el desencuentro entre el gaucho y el inmigrado italiano, –el “papolitano”–, objeto de derrisión en cuanto no sabe expresarse en castellano, no sabe cabalgar, ni carnear o domar potros, en una palabra, no es lo bastante “viril”:

Gringada que ni siquiera/se sabe atracar a un pingo/ [...] /No hacen más que dar trabajo,/pues no saben ni ensillar,/no sirven ni para carniar/ [...] /Cuando llueve se acoquinan/como perro que oye truenos./¡Qué diablos! Sólo son güenos/pa vivir entre maricas./Y nunca se andan con chicas/para alzar ponchos ajenos. / [...] /Si salen a perseguir,/después de mucho aparato,/tuitos se pelan al rato. (Hernández, 2005, *Ida*: vv. 890-937, *passim*)

Por otra parte, el teatro, al reproducir hablas y jergas de los recién llegados, señala su dificultad para utilizar el idioma local. Toma vida, así, por ejemplo, el arquetipo grotesco de Cocoliche²⁰⁸, abstracta tipificación del campesino del Sur de Italia que imita a los criollos y habla una cómica mezcla de dialecto originario, italiano y español, alcanzando una notoriedad suficiente a dar nombre a la variante lingüística del “cocoliche” y a conquistar un lugar propio en la mitología rioplatense:

Il suo [de Cocoliche] successo sarà tale, che lo spagnolo parlato dagli italiani diventerà da quel momento in poi il “cocoliche”. Il plauso che riceve la comparsa di questo personaggio da una parte esprime lo scherno del creolo verso le difficoltà dello straniero per farsi accettare, dall'altra ne sancisce l'accettazione: l'immigrante, anche attraverso l'irrisione, entra a far parte della mitologia. (Campra, 1982: 42)

²⁰⁷ En una nómina necesariamente sintética de las obras donde se documenta la dinámica representativa del inmigrante en la literatura de las dos orillas del Plata no pueden faltar los nombres de Florencio Sanchez (1875-1910) en el teatro, Javier de Viana (1868-1926) en la narrativa junto con Juan José Morosoli (1899-1957), Enrique Amorim (1900-1960), Manuel Castro (1896-1957), Eduardo Gutierrez (1851-1889) con su *Juan Moreira*, publicado inicialmente como folletín (1879-1880), entre otros.

²⁰⁸ “Giovanni Cocoliche era un manovale calabrese che lavorava nel circo dei fratelli Podestà e si caratterizzava per il suo spagnolo improbabile. Spesso, oltre alla normale attività circense, venivano messe in scena anche opere teatrali. Quando nel 1884 viene presentata l'opera di Eduardo Gutierrez *Juan Moreira* (1879), si decide di inserirvi il personaggio di Cocoliche e il successo è tale que *cocoliche* diventerà un personaggio fisso del *sainete*” (Cattarulla, 2011: 219).

Si la representación literaria del inmigrante propone la narración, entre luces y sombras, de un ascenso económico y social, es menos frecuente encontrar obras que, al referirse a sujetos vulnerables por las más distintas razones (pérdida del trabajo, enfermedad, locura, transgresión de normas familiares o comunitarias etc.) y, por lo tanto, marginados de un sistema patriarcal y productivo, delaten la cara menos gloriosa de un fenómeno complejo y contradictorio como la inmigración en el campo argentino y uruguayo, denunciando aspectos dramáticos que venían a empañar la imagen del inmigrante tenaz, gran trabajador y domesticador de territorios salvajes, asombrado y aislado en sus inicios americanos, pero fatalmente llamado al éxito personal y a una rápida y plena integración, no sólo en el seno de su comunidad, sino también en el imaginario mítico en el que dicha comunidad se fundaba y se reconocía. Y aún menos frecuente es encontrar obras literarias con este peculiar enfoque regional, en las que la voz narradora sea la de una mujer.

5.2. “El Sur” de J. Luis Borges y el paradigma del campo patrio, heroico y viril

Al no poder detenerme en un excursus sobre las múltiples tipologías representativas del gaucho y del inmigrante y sobre las variantes alegóricas del campo en la literatura uruguaya y argentina, opté por rescatar, de una vasta e interesante producción que llega hasta la contemporaneidad²⁰⁹, un ejemplo paradigmático e insigne: el cuento de Jorge Luis Borges²¹⁰ “El Sur”, publicado por primera vez en 1953 en *La Nación* de Buenos Aires y, más tarde, en 1956 en el libro *Artificios*, la segunda parte de *Ficciones*. En las páginas siguientes me

²⁰⁹ Señalo sólo otro ejemplo ilustre, “El gaucho insufrible” (2001), de Roberto Bolaño que, con la mirada puesta en Borges, retoma, en forma de parodia, el tema de la relación entre identidad y campo, en una pampa “directa, varonil, sin subterfugios”, objeto de una peculiar resemantización.

²¹⁰ Este cuento –del que el mismo Borges dice es “acaso mi mejor cuento”– me interesa por distintas razones. En primer lugar porque parece que fue el último escrito por Borges antes de quedarse ciego; de ahí su valor emblemático en la historia personal del escritor y la intensidad semántica de algunos elementos reconocibles como calcos autobiográficos. Por otro lado, estamos delante de una magistral elaboración narrativa del tema fundamental para esta investigación: el binomio campo e identidad. Y finalmente considero que, si hay que elegir un autor de la literatura rioplatense que se pueda leer, desde la contemporaneidad, como regional y universal al mismo tiempo, este autor es, sin duda alguna, Jorge Luis Borges.

referiré brevemente a este texto emblemático que servirá, más adelante, para leer simétricamente coincidencias, desviaciones y/o deslizamientos simbólicos en algunos textos de Olga Orozco y Marosa Di Giorgio, centrados en un tema común y de evidente interés para estos tres escritores: el binomio campo e identidad.

Los primeros elementos que considero oportuno subrayar en el cuento de Borges son, por un lado, el concepto de identidad como construcción que se emprende desde la ciudad –donde se produce la repentina entropía a la base de la fatal secuencia de los hechos–, por otro lado, el rol del campo como espacio disputado a forjar, recuperar y revisar un perfil identitario cultivado, en nuestro caso, de forma abstracta y libresca, en un contexto urbano impuesto por las circunstancias. En efecto, el protagonista del cuento, Juan Dahlmann, es descendiente de inmigrantes europeos, pero con un abuelo materno, Francisco Flores, para el que ser argentino había significado cumplir misiones heroicas para la patria y morir, lanceado por los indios de Catriel, en la frontera de Buenos Aires. Entre los dos linajes, el de la inmigración y la gloriosa ascendencia criolla, Dahlmann se inclina románticamente hacia esta última que, si bien nunca tuvo un papel concreto en su itinerario existencial, sin embargo representa el ideal de una plena realización personal, por lo menos en la dimensión de una escritura fantástica.

La doble identidad de Dahlmann se da, natural y normativamente, en línea masculina y dentro de un sistema de valores basado en lo económico, e decir en la propiedad de la estancia solariega, por otro lado en la memoria y en el dominio de la palabra, puesto que Dahlmann –como Borges²¹¹– trabaja como “secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba” y se siente “hondamente argentino” (Borges, 1972: 525).

Para poner en marcha el proceso de revisión del proyecto identitario – metafóricamente hipostasiado en el viaje de regreso al campo–, Borges utiliza los recursos de lo fantástico:

²¹¹ Este es otro de los numerosos indicios que Borges disemina en el texto para constituir en el personaje de Juan Dahlmann su propio *alter ego*; así que me siento autorizada a designar al protagonista del cuento como Borges-Dahlmann.

Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban la tierra elemental ni oblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann.
(Borges, 1972: 527-528)

Para recuperarse de un accidental golpe en la cabeza que le ha sumido, durante ocho interminables días, en una clínica y en el infierno de una identidad negada y odiada a la vez, ya aparentemente a salvo de una muerte por septicemia, Dahlmann decide ir a convalecer a la estancia, en aquel Sur “más antiguo y más firme” (Borges, 1972: 526) que es la pampa de los padres:

un mondo con tradizioni autosufficienti, senza dilemmi d'identità, sicuro di sé; un mondo detto, parlato o cantato, che accondiscende alla scrittura ma non sembra averne bisogno; un mondo quasi immobile, che non alza la voce e agisce contro voglia, rassicurato dalla sua stessa indolenza. È il mondo dell'Ottocento, il secolo “dei padri”, il secolo criollo, che sta sparendo per sempre.
(Pauls, 2016: 14)

El reencuentro con el paisaje pampeano constituye la primera etapa de una construcción identitaria que culminará en la epifanía del “gaucho nuevo”, hecho a imagen y semejanza del legendario gaucho viejo, hierático e inmóvil en el tiempo, como todo lo que pertenece al mito:

En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchachos lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más en el Sur.
(Borges, 1972: 528)

A Borges-Dahlman ²¹² no le ha tocado la suerte de vivir los tiempos heroicos y viriles del gaucho viejo. Por eso ha buscado largamente refugio y evasión en la literatura, lo único que le queda de ese pasado que añora, mas que nunca ha sido suyo²¹³: aquel campo áspero y silencioso, inmutable en un eterno presente, heroico, viril, patrio y, para él, exclusivamente literario:

Mañana me despertaré en la estancia, pensaba (Borges-Dahlmann), y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario.

(Borges, 1972: 527; [cursiva del autor])

En el espacio mítico del campo se activa nuevamente lo insólito que lo ha llevado hasta allí: en el almacén, mientras Dahlmann está comiendo tranquilo, un grupo de muchachos con ganas de pelea, lo provoca con una broma inocente. Dahlmann está perplejo, pero entiende muy pronto que ya no puede refugiarse en la literatura, que no puede seguir ignorando la realidad y, consciente de la intensidad fatal del momento, acepta enfrentarse al provocador en un duelo, armado con la daga que, desde su rincón, prontamente le ha alcanzado el gaucho viejo.

Para el bibliotecario Borges-Dahlmann que ha vivido toda su vida a la sombra de los héroes de papel, es la hora de la verdad y de la realización de sí. Las armas y la acción, en estrecha complicidad con el gaucho viejo, “cifra del Sur (que era suyo)” (Borges, 1972: 529), son los medios y la ocasión para afirmar, finalmente, su verdadera identidad, aunque sólo sea por un instante, el último, antes de morir de una muerte romántica.

²¹² Jorge Luis Borges había nacido en Buenos Aires en 1899, es decir *in limine* entre el siglo heroico de los padres y el siglo de la modernidad.

²¹³ En unos versos de “1964 (II)”, Borges afirma: “Nadie pierde (repites vanamente)/sino lo que no tiene y no ha tenido/nunca ...” (Borges, 1991: 54).

5.3. Olga Orozco y las inclemencias del campo

Sobre la centralidad del campo pampeano, escenario de los primeros años de vida e inagotable manantial de su poesía, deja pocas dudas esta declaración de Olga Orozco en una entrevista de 1978 a Alicia Dujovne Ortiz:

Mi infancia comenzó en Toay, en La Pampa, y te digo que comenzó porque no ha terminado. Siguió creciendo conmigo y ha estado siempre latente, en todas mis edades, con su carga de terrores, de asombros, de misterios.
(Dujovne Ortiz, 1978: s. p.)

En efecto, en muchas páginas orozquianas²¹⁴, la diáda campo/infancia se caracteriza como cronotopo mítico, abstraído al fluir de los eventos cotidianos, donde regresar, desde la ciudad, como descendiendo al “interior”, lugar físico y a la vez metafórico, consustancial a la identidad personal. A la infancia, que Orozco –contrariamente a Borges– vivió realmente en la pampa, ascienden las primeras inquietudes sobre una identidad que se desvela precaria e inestable, un yo caleidoscópico que no es “uno”, sino “todos”:

Había una vez una casa (no) Había en un tiempo una casa (no) Había en varios tiempos varias casas que eran una sola casa. ¿Era realmente una casa o era un espejo fraguado por los tres tiempos, de modo que cada uno era la consecuencia y el motivo del otro? Sí, como en los caleidoscopios o como en un yo circular a manera de cuarto de vestir, donde la que va a ser con máscara de anciana se proba la máscara de la que fue con máscara de niña, y viceversa y sucesivamente. La máscara de la que es, también, y que sólo se ve desde adentro, desde el revés de todas las máscaras confundidas en una, hasta que se devore eso que habitualmente llamamos rostro y se pueda ver quién es quien lo devora, y entonces supongo que comprobaré lo que sospecho: que no se es uno sino todos. (Orozco, 2010: 9)

²¹⁴ Agrego algunas reflexiones de Orozco extraídas de “Anotaciones para una autobiografía” que confirman la consustancialidad de infancia-pampa-poesía: “Con el sol en Piscis y ascendente en Acuario, y un horóscopo de estrategia en derrota y enamorada trágica, nací en Toay (La Pampa), y salí sollozando al encuentro de temibles cuadraturas y ansiadas conjunciones que aún ignoraba. Toay es un lugar de médanos andariegos, de cardos errantes, de mendigas con collares de abalorios, de profetas viajeros y casas que desatan sus amarras y se dejan llevar, a la deriva, por el viento alucinado. Al atardecer, cualquier piedra, cualquier pequeño hueso, toma en las planicies un relieve insensato. Las estaciones son excesivas, y las sequías y las heladas también. Cuando llueve, la arena envuelve las gotas con una avidez de pordiosera y las sepulta sin exponerlas a ninguna curiosidad, a ninguna intemperie. Los arqueólogos encontrarán allí las huellas de esas viejas tormentas y un cementerio de pájaros que abandoné. Cualquier radiografía mía testimonia aún ahora esos depósitos irremediables y profundos” (Orozco, 2013: 461).

El fragmento proviene de *La oscuridad es otro sol* (1967), la primera parte del ciclo narrativo orozquiano –completado por *También la luz es un abismo* (1995)–, construido como una doble serie de relatos encadenados, dedicados a la infancia de la escritora: un tiempo mágico, barrido por escalofríos metafísicos y acechado por acuciantes interpelaciones identitarias y misteriosas apariciones. Orozco habla aquí de su temprano descubrimiento de un “yo circular”, metafóricamente representado como un vestuario, donde quien se pone la máscara de la anciana se saca la de cuando era niña, y viceversa, en una infinita sucesión de disfraces que incluye la máscara de lo que uno es realmente; máscara especial ésta última, porque se ve sólo desde dentro, en su revés, y es síntesis confusa de todas las demás, creada por alguien o por algo (¿Dios?) que devora lo que llamamos “cara”. Pues bien, al final de esa incesante metamorfosis, Orozco supone que encontrará la confirmación a su sospecha: que nunca somos “uno”, porque somos “todos”. La poeta vuelve a insistir sobre esa peculiar identidad, una “continuidad extraña y vertiginosa”, en otro cuento titulado “Bazar de luces rotas”:

Pero no soy todo; soy con todo. Se siente una continuidad extraña y vertiginosa. Se siente que cada ser es simplemente el particular estado de una misma cosa, como mojones que señalan la extensión. (¿No era esto lo que había aprendido antes y perdí después?). Entonces, cada uno asesina a través de la mano del degollador; cada uno perdona a través de la mano de la víctima, ya que “degollador” y “víctima” son solo convenciones, errores de perspectiva, ya que lo que actúa es siempre esa misma cosa. Cuando sufro, sufres conmigo; cuando ríes, río contigo; cuando te dañan, me dañan y te daño y me daño; cuando me benefician, te benefician, te benefician, me benefician. También él, ellos y nosotros y todos entre sí. La conjugación es una sola persona. Cada uno es los otros, y mi nombre y el tuyo son solo una impostura.
(Orozco, 2010: 197-198)

Ahora bien, ¿quiénes son estos “otros” que capturan la curiosidad, la adhesión y hasta la identificación de la niña que Orozco ha sido, y que destacan en su autobiografía ficcional condensada en una infancia pampeana?

Si en el centro de los dos libros está la familia de Lía –*alter ego* de Olga– con las hermanas Laura y María de las Nieves, su padre, su madre, la abuela y Alejandro –un hermano muerto cuando Lía era pequeña–, alrededor de la casa

paterna²¹⁵, símbolo de ese clan familiar de inmigrantes europeos²¹⁶ giran algunos raros personajes²¹⁷: Nanni, un cantante de origen italiano, despojado de su papel profesional y de su cordura; un chico minusválido, Anonalino; la Lora, una adúltera con un niño sin padre, que se cree la Virgen María y se siente acechada por el demonio, que, en realidad, es un vigilante negro; la reina Genoveva, otra mujer seducida por un ingeniero francés que la abandona con una hija ilegítima que muere prematuramente; algunos gitanos sospechosos, de paso por el pueblo; María Teo, la peligrosa bruja de la aldea; los enanos circenses, Felicitas y Chico Dick; las hechiceras blancas Encarnación y María Laureana, entre otros.

Todos esos personajes son –como vimos– de alguna forma “desposeídos” o “diversos”. Es legítimo preguntarse por qué Orozco dedica justamente a ellos un papel privilegiado en su narración, y también qué modelo social, familiar y comunitario del campo argentino en la primera mitad del siglo XX se desprende de esa narración. Para contestar a la primera pregunta, recupero un pasaje de otro cuento de *La oscuridad es otro sol*, titulado “Por amigos y enemigos”, donde la abuela formula para la nieta una singular plegaria a Dios e instaura un evidente paralelismo entre Lía-Olga, introvertida y frágil sobreviviente a una enfermedad que la ha llevado al borde de la muerte, con “los despojados”:

– Por mi nieta Lía, tímida y propensa a la melancolía y al encierro. Haz que pueda retener algo entre sus manos que son las manos de los despojados. Haz una fuerza de sus debilidades. Recuerda que estuvo agonizando cuando tenía un año y tal vez se haya olvidado mucha vida en otra parte, fuera de este mundo. Devuélvesela por lo menos en inteligencia, en fe y en caridad, porque mucho me temo que no tenga nada que hacer con la esperanza. Y no te pido para ella la belleza, porque tampoco le serviría de nada.
(Orozco, 2010: 174)

²¹⁵ Esta casa, centro del mundo orozquiano, en la memoria de la escritora toma la forma del *foyer vivant de l'univers*, el punto supremo, el belvedere cósmico surrealista desde donde es posible captar la multiplicidad de la vida propia y del universo.

²¹⁶ Carmelo Gugliotta, el padre de Olga, proviene de Capo d'Orlando, en Sicilia, mientras que la madre, Cecilia Orozco, pertenece a una familia de ascendencia española.

²¹⁷ “En mi casa había permanentemente tres locos. El Loco Nanni, que era un cantor fracasado; la Reina Genoveva, una loca a quien había abandonado su amante y que viajaba de un lado a otro con un traje que simulaba ser de novia, lleno de abalorios, puntillas y encajes rotos; y otra, la Lora, que vivía en una cueva bajo tierra, dentro del mismo pueblo, y tenía un niño con boina colorada” (Orozco, 1997: 17).

En cuanto al contexto sociocultural, está claro que la narración oroquiana no comparte la perspectiva del relato oficial, inspirado en el pensamiento positivista de las “*magnifiche sorti e progressive*” (Leopardi), ni la tesis de una dinámica migratoria que asegura a todos la integración social y el bienestar. En efecto, el campo en la primera mitad del siglo pasado, además de un lugar de indudable crecimiento económico y anagráfico, era también un ámbito estrictamente jerarquizado, un gran contenedor de derechos negados y de identidades desarraigadas; el receptáculo de una humanidad pobre porque desahuciada de su vida anterior y de sus proyectos vitales; un lugar de sumisión, de renuncia y de ausencias, donde la inclusión social y la protección de los individuos más frágiles estaba muy lejos de ser un objetivo cumplido. Mientras se hacía, con fe y entusiasmo, la Nación, no había mucho tiempo, ni cuantiosos recursos económicos y culturales, para fomentar y tutelar igualdades en el seno de la familia y en el tejido social.

Las desaventuras de los despojados vienen, entonces, a insertarse, con un fuerte relieve, en el relato de un viaje onírico al pasado, escrito con una prosa alógica de corte surrealista, que Orozco parece utilizar como ganzúa para sabotear el relato plano de una realidad que la protagonista, Lía-Olga, no comprende y no comparte. Su escritura no-racional y a-normativa pone en duda la lectura lineal y tranquilizadora del fenómeno migratorio como epopeya de un progreso luminoso e imparable, y se propone, en cambio, como el contrarrelato de un campo expuesto –por lo menos para algunos– a las inclemencias naturales y humanas, como bien sintetiza Ana Silvia Galán²¹⁸:

La llanura era también una vastedad arisca e indomeñable que les oponía resistencia y entorpecía la prosperidad del inmigrante, aun con las políticas destinadas a mantener su radicación. Era escenario de tormentas devastadoras para sus cultivos y animales; además, propiciaba la errancia, la sensación de una libertad engañosa, quizás, y, por qué no, el desasosiego, la melancolía, la nostalgia por el terruño perdido. La tierra llana, en su inmensidad repetida, con un horizonte que muda a cada paso, confunde y extravía. Los espacios sujetos a límites, como lo ha demostrado Foucault, hacen posible la disciplina, el orden, la

²¹⁸ Ana Silvia Galán, “Locas mendigas, vagabundas y hechiceras: marginales sociales y personajes literarios. El aporte de la narrativa de Olga Orozco”, artículo presentado en el “Encuentro Internacional de Investigación de Género, Cultura, Sociedad y Política en perspectiva de género”, Luján, 12-14 de Mayo de 2016, [Actas sin publicar].

organización; la operatividad exige compartimentos funcionales y jerárquicos que impidan la dispersión y el desvío.

Este peculiar paisaje físico donde distintos individuos, arrojados por múltiples circunstancias, no hallan ni la realización personal ni la seguridad esperada, se refleja en varios textos poéticos de Orozco, como este poema, “El extranjero” que pertenece al libro *Las muertes* (1952):

Él pasó entre vosotras
gentes amables como el calor del fuego en la choza vecina.
Mas ¿qué fue vuestro acento sino un puñal mellado que vacila
 en la hondura del pecho?
Él os miró pasar,
días adormilados como bestias en sumisas praderas.
Mas ¿qué fue vuestra paz sino arenas ardiendo debajo de los
 párpados?
Lejos corría el viento que no deja salobres las mejillas.
Lejos hay un lugar para su sombra junto a la fresca sombra de
los antepasados.
Lejos será el ausente menos ausente ahora.
¡Oh! Secad vuestras lágrimas
que nada son para la sed del extranjero
Guardad vuestras plegarias:
él no pedía ni amor ni otro exilio en cielo.
Y dejad que la tierra levante sus arrullos de injuriada madrastra:
“Yo guardo un corazón tan áspero y hostil como la hoja de la
higuera”.
(Orozco, 2013: 79)

Lui è passato tra di voi
gente benevola come il calore del fuoco nella baracca del vicino.
Ma cos'era la vostra voce se non lama seghettata che vibra
 in fondo al petto?
Lui vi guardò passare,
giorni assopiti come bestie nei prati arresi.
Ma cos'era la vostra pace se non granelli di sabbia che bruciano
 in fondo agli occhi?
Lontano correva il vento che non lascia le guance salate.
Lontano c'è un posto per la sua ombra vicino all'ombra fresca dei
suoi avi.
Lontano l'assente sarà un po' meno assente adesso.
Oh! Asciugatevi le lacrime
che non son nulla per la sete dello straniero.
Tenetevi le vostre preghiere:
lui non chiedeva né amore né altro esilio in cielo.
E lasciate che mormori la terra matrigna offesa:
“Io nascondo un cuore ruvido e pronto a ferire come la foglia del
fico”
(Traducción mía).

El extranjero es alguien ajeno a un mundo –en este caso, con toda probabilidad, las “sumisas praderas” son la pampa argentina, tierra de migración externa e interna– porque todavía pertenece a otro (la madrepatria). Me atrevo a pensar que, detrás de este perfil poético indescifrable, se esconda Carmelo Gugliotta, padre de la autora, que llegó muy joven al nuevo mundo, dejando en su Sicilia natal a una mujer y a un hijo ilegítimo²¹⁹. El término, sin embargo, remite a una condición ejemplar: hombre o mujer sin cara y sin nombre, anónimo ser desplazado procedente de no importa qué tierra, ciudad o circunstancia, “uno, ninguno, cien mil”, síntesis en carne y huesos de distintos problemas sociales, emblema de la insalvable dificultad para armonizar orden y libertad, éxito y fracaso, pulsiones y control en una sociedad en marcha hacia un progreso que puntualmente deja atrás –o al margen– a algunos individuos. Pero, para Orozco, ese extranjero, sombra opaca e insondable, es también él que, en palabras de Julia Kristeva “nos habita”:

Étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le “nous” problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés.
(Kristeva, 1988: 9)

Los versos orozquianos ratifican, entonces, la profunda proximidad de la escritora pampeana a la figura del inmigrante, a su sentimiento de exclusión y de pérdida de la lengua materna, de un paisaje familiar, de un lugar doméstico, de los afectos, en otras palabras, de sus raíces. Tal representación antiretórica del inmigrante se relaciona, como ya hemos visto, con el peculiar ideal identitario orozquiano, el de una identidad personal basada en la empatía²²⁰ y

²¹⁹ Al llegar a la pampa en 1900, Carmelo Gugliotta se había dedicado a la explotación de la madera y a las actividades agropecuarias, se había casado con Cecilia Orozco y había ocupado, durante varios años, importantes cargos administrativos en su ciudad, Toay.

²²⁰ Es John Keats quien da formulación explícita –asumiéndolos como principios de su poética– a los conceptos de impersonalidad y empatía en la labor del poeta. Sin embargo, estas nociones constituyen también el centro de una larga reflexión crítica y elementos indispensables para leer algunas obras del argentino Julio Cortázar, amigo de Orozco. En *Imagen de John Keats*, escrito en los primeros años cincuenta y publicado póstumo en 1996,

en la compasión que, para Orozco, no es simplemente “piedad caritativa, pues compasión, “com-pasión”, como su nombre indica, es sentir “con” el otro, compartir, con simpatía, lo que el otro siente” (Requeni, 1997: 105). De esta acepción intensa del término deriva el mandato a una solidaridad concebida como disponibilidad al contagio por lo que afecta no sólo a los humanos, sino a la totalidad del universo:

 Mi solidaridad se manifiesta sobre todo por el contagio: padezco de paredes
 agrietadas, de árbol abatido, de perro muerto, de procesión de antorchas y hasta
 de flor que crece en el patíbulo.
 (Orozco, 2013: 462)

Si este peculiar ideal identitario de Lía-Olga –una identidad fragmentada y compartida entre todos– junto con la particular adhesión a todos los seres vulnerables, informa la entera obra de Orozco, en el ciclo narrativo ambientado en el campo, este modelo conlleva, como inevitable consecuencia, la ruptura de una narración épica de la inmigración en su versión mítica, patria, heroica, viril –el campo de los duelos o del éxito económico–, e instaura una representación del campo de las “inclemencias”, que el hombre es llamado a temperar con una nueva ética de la inclusión²²¹.

El campo de Orozco, en efecto, está poblado por individuos que poco tienen que ver con las gloriosas imágenes del gaucho y del inmigrante exitoso: son los despojados, los desposeídos, los desalojados de un destino o de una identidad. No son héroes, por supuesto, a no ser que queramos leer su heroísmo en la tenacia con la que intentan mantenerse anclados a una realidad que reniega de ellos. El campo patrio de Olga no es, por lo tanto, propiamente

Cortázar observa como en el contexto histórico y cultural del Romanticismo, donde todo empujaba hacia la afirmación del individuo, Keats propone, en cambio, al poeta como aquel que carece de toda individualidad.

²²¹ Orozco parece adelantar, con esa postura, la teorización del concepto de “vulnerabilidad” como recurso relacional y político de primaria importancia. Sobre este tema siguen siendo fundamentales los estudios de Judith Butler, a partir de su *Precarious life. The powers of mourning and violence*, London-New York, Verso, 2004. Reconocer la vulnerabilidad, propia y de los demás, es para la filósofa americana la respuesta alternativa a la imposición de un sujeto funcional neoliberalista, autocentrado e indiferente hacia todo lo que no sea productivo y orgánico al sistema. Interesante, y más reciente, es también el volumen de Catriona Mackenzie, Wendy Rogers y Susan Dodds, *On vulnerability. New essays in ethics and feminist philosophy*, Oxford University Press, 2014.

heroico, pero está abierto a gestos generosos y desinteresados, como el de la abuela que hospeda a Nanni en su granero y recibe, con respeto y buenas palabras, a los desamparados; no es terreno para hazañas inspiradas por la hombría, pero sigue siendo el espacio mítico, de una mitología personal y universal a la vez. Por eso, Maria Rosa Lojo se refiere a los relatos de Orozco en términos de epopeya femenina, en cuanto aventura épica protagonizada por una niña-adulta y repleta de mujeres que operan como ayudantes:

La línea dominante en la imaginería de esta aventura heroica es femenina. Las figuras maternas (en particular la abuela) son centrales. Lo femenino es el centro del mundo-casa, y el padre (aunque “gran mago”) no deja de ser un consorte de rango inferior (el “morganático señor”, lo llama el estrafalario Nanni) con respecto a una soberanía que se ejerce desde el tronco matriarcal. (Lojo, 2010: 373)

Sin embargo, yo prefiero la definición de anti-epopeya a-genérica, que se opone a la del campo patrio, viril y patriarcal, porque radica en una ética de la inclusión progresiva de todo sujeto político, yendo más allá de la dicotomía masculino *vs* femenino, así como del reconocimiento de un individuo a partir de su utilidad para el sistema productivo.

5.4. Marosa di Giorgio: un campo erotizado y monstruoso

Sobre el campo escribe también Marosa Di Giorgio, que así justifica su insistencia temática en una entrevista a Renée Scout, publicada en 1986:

Aunque nací en la ciudad, a los pocos días me llevaron al lugar donde vivían mis padres y mis abuelos, que era una granja en las proximidades de la ciudad de Salto. Soy descendiente de italianos, hija y nieta de italianos. En realidad, lo agreste comenzó en las montañas abruzas, en Toscana (*sì*). Cuando abrí los ojos vi una arboleda. Y crecí. Hasta los trece años viví ahí, ese era mi mundo. Además era un lugar muy solitario, muy escondido, muy sombrío, muy colmado de pájaros, de frutas, de gladiolos y de jazmines. [...]
Pero el asombro vino después en mi adolescencia, cuando empecé a escribir. Recuperé todo eso, pero como abrillantado y sombrío, también era erizante. Recuperé sombras, fantasmas, amenazas, miedos, que yo había pasado, pero que volvían de otro modo. [...] Lo que tuve de niña fue lo más importante porque lo demás no me traspasó de ese modo ni me dio las cosas infinitas que me sigue dando aquello. (Di Giorgio, 2010b: 39)

Di Giorgio asocia su primera percepción del mundo al paisaje agrario uruguayo y subraya la carga de promesas poéticas de una infancia transcurrida en las chacras familiares, rodeadas por una vegetación asombrosa, y habitadas por un clan familiar de inmigrantes italianos, junto con extrañas presencias y con animales cómplices y santos²²². Desde este espacio de una mitología personal, asoma tempranamente el llamado de un Dios que viste todas las máscaras naturales²²³ y que ama de un amor voraz:

Por aquel entonces, Dios ya me quería, me amó siempre con voracidad. Como yo era una niña, él venía a mí alegremente; jamás se me mostró austero. A veces, hasta se disfrazaba de amapola, se ponía una bonita máscara rosada, o de venado y usaba dominó velludo y color oro. Por entonces, Él me dijo que mi único destino era escribir poemas. Y yo le escuché sencillamente, sintiendo que iba a obedecerle.

(Di Giorgio, 2017: 22)

Con la adolescencia, se produce el traslado a Montevideo, ciudad que “con todos sus espejos y sus flores, no es el bosque” (Di Giorgio, 2017: 23), escenario desconocido donde dar forma a una incipiente identidad personal. Sobre su sentir identitario Di Giorgio afirma: “Mi identidad es trémula y segura” (Di Giorgio, 2010b: 32). Y precisa:

La gente me identifica enseguida. Me fija la mirada. Como si fuera un ser bajado de la luna. A lo mejor, la gente no se equivoca. Y esto, desde la escuela, cuando iba con delantalito y los rizos. Creo que por una fracción de segundos, no fui una niña autista; en cambio nació una niña poeta.

(Di Giorgio, 2010b: 37)

²²² “Los seres que vivieron conmigo aquellos años –digo abuelos, padres, tía, prima, hermana, algunos ya muertos, pero no muertos– se me mostraron siempre silenciosos e irisados. Me amaban entrañablemente y les amé –o les amo– con locura. Y recuerdo también a los animales que colaboraron con nuestras vidas, que abrían cerca de nosotros, sus caras santas, sus ojos bonísimos, y aunque de ellos no resten ni los huesos, segura soy de reencontrarlos alguna vez” (Di Giorgio, 2017: 21-22).

²²³ Di Giorgio se sintió siempre atraída por las prácticas religiosas druídicas y las de los pueblos precolombinos, por su relación con la naturaleza, los animales y lo monstruoso. Hay referencias, en varios de sus textos, a mitos, personajes y figuras híbridas, que remiten a las raíces indígenas de su tierra uruguaya, donde se produjo una progresiva marginalización de las tribus indígenas originarias, hasta su extinción alrededor de 1830.

Como ya en Orozco, la identidad marosiana se define por su misma inestabilidad y está indisolublemente entrelazada con su vocación literaria que, en palabras de Di Giorgio, se desplegó sola y como adhesión a una voluntad sobrenatural, cuando ella miró su niñez y le “apareció eso fulgurante, extraordinario, inagotable” (Di Giorgio, 2010b: 51), y se tradujo en una escritura marcada a fuego por los estigmas²²⁴ del erotismo y de lo monstruoso. En efecto, en toda su obra –que la misma autora define “papeles salvajes”–, el orden natural y social está trastocado, derribado y vuelto a edificar en una forma inédita, chocante y siniestra, es decir “monstruosa”, que afecta a todas las criaturas que viven en un espacio agreste resignificado en clave erótica.

Ahora bien, estos dos ingredientes esenciales y distintivos de la escritura de Di Giorgio –erotismo y monstruosidad– están entrelazados entre sí y se conectan estrechamente con el ideal identitario marosiano, el de una identidad segura en su fluidez, y disidente, en cuanto rechaza el sistema patriarcal y productivo tradicional, muy arraigado en el campo uruguayo de su infancia. Lo monstruoso es, pues, de alguna forma, siempre disidente porque infringe las normas y, al no tener nombre propio, no puede ser controlado. Por otra parte, como bien evidencia Karen Saban (2014: s. p.), lo erótico es una faceta de lo monstruoso: la monstruosidad del comportamiento. En efecto, Michel Foucault explica claramente cómo la monstruosidad no está sólo en una derogación de la ley de la naturaleza, sino que se vincula más bien con la transgresión de una ley civil, religiosa o divina:

¿Qué es el monstruo en una tradición a la vez jurídica y científica? [...]. Es la mixtura de dos especies [...] de dos individuos [...] de dos sexos [...], una mixtura entre vida y muerte [...]. Por último es una mixtura de formas [...]. Transgresión por consiguiente de los límites naturales [...], de las clasificaciones, [...] de la ley como marco. Pero no creo que eso únicamente sea lo que constituya al monstruo. La infracción jurídica a la ley natural no basta [...] para construir la monstruosidad. Para que la haya, es preciso que esa transgresión del límite natural, esa transgresión de la ley marco sea tal que se refiera a, o en todo caso ponga en entredicho, cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina; o que provoque cierta imposibilidad de aplicar esa ley [...]. Solo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastoca, inquieta el derecho. [...] La monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar. (Foucault, 2001: 64-65)

²²⁴ Para la obra literaria de Di Giorgio, el término “estigma” me parece el más adecuado para definir una huella impresa en la escritura como en el cuerpo de algunos santos extáticos.

Así pues, si la imagen monstruosa representa la forma *ex-lege*, el erotismo se caracteriza como la actividad monstruosa capaz de poner en entredicho las leyes civiles y religiosas de una sociedad. Si nos quedamos en el plano de la mitología occidental, tenemos varios ejemplos de este erotismo monstruoso (Pasifae y el toro, de cuya unión deriva el Minotauro, figura de la monstruosidad muy relevante para la literatura en general y, en concreto, para la literatura latinoamericana; o el incesto de Edipo, objeto de los estudios de Freud y del psicoanálisis), que desemboca en la ὕβρις, eso es la culpa derivada del no reconocer –o no aceptar– los límites impuestos al individuo por los dioses y, consecuentemente, por la sociedad.

Pasando a un plano narratológico, es posible rastrear en todos los escritos de Di Giorgio –pero especialmente en los relatos de *Misales*, *Camino de las pedrerías* y *Rosa mística*– la presencia de una isotopía de lo erótico que permite enhebrar distintas declinaciones de un único significado que recorre el tejido narrativo: los distintos “excesos eróticos” parecen dar voz a una serie de represiones relativas a las pautas sexuales establecidas por un sistema patriarcal, que se rige en la absoluta separación de los roles, en el matrimonio y en la moral católica. Los escandalosos relatos de Di Giorgio, con cópulas que infringen todos los tabúes y toda oposición racional y convencional (hombre *vs* mujer, niño *vs* viejo, humano *vs* animal) escenifican, en efecto, una y otra vez, una postura contraria a la idea del sexo como ámbito rígidamente controlado por la comunidad mediante el matrimonio y la maternidad, oponiéndole la del sexo como placer y actividad libre de toda norma. Así, en su narrativa, Di Giorgio interpreta el concepto surrealista de *amor fou* y hace suyo el convencimiento de René Crevel: “El amor ha acabado afirmándose más allá del bien y del mal; bueno, sencillamente el amor hace bueno todo lo malo y convierte el menos en más” (Breton; Éluard, 2003: 17).

La elección de Di Giorgio del campo como espacio narrativo viene, por otro lado, a asegurar un valor ejemplar a esta resignificación, en cuanto aplicada no sólo a un contexto social paradigmático por rigor y conformismo en tema de costumbres sexuales²²⁵, sino también porque –como hemos visto–

²²⁵ “La primera mitad del siglo XX exhibió una escasa permeabilidad al reclamo por los derechos de las mujeres y, si bien en los centros urbanos se registraba algún avance, en los

se trata de un espacio identitario fuertemente connotado en la tradición cultural uruguaya.

Indudablemente Di Giorgio conocía el campo patrio, lugar físico y literario, el “campo feraz y feroz” de los escritores fundacionales, como Eduardo Acevedo Díaz (Di Giorgio, 2017: 30), así como la figura arquetípica del gaucho²²⁶, héroe eminentemente viril. Su tratamiento de este espacio –de acuerdo con su propuesta identitaria– es sin embargo, muy distinta: el suyo es un campo erotizado y monstruoso, donde, por ejemplo, el matrimonio entre una mujer y un varón, garantía de continuidad de la reproducción y de la norma familiar, queda completamente anulado por la repetición de partos de huevos, animales o monstruos, fruto de partenogénesis o de cópulas interspecíficas, a las que se acompaña la exhibición de un erotismo incontrolado, que mina todas las normas comunitarias porque persigue un solo objetivo: el placer. Un espécimen particularmente elocuente, que reúne e ilustra mi aserción, se encuentra en el texto “9”, extraído de *Camino de las pedrerías* (1997):

El lagarto viejo estaba posado y mimetizado, a lo largo de un tronco de eucalipto que había caído con el viento.

Su físico no estaba ya muy íntegro; tenía huecos, había perdido algunas piezas. Mas la boca aún era buena, y la cola, y las piernas, con las que intentó y logró hacer unos movimientos obscenos.

Antaño a algunos había dado envidia. Le llamaban el Lascivo y el Vicioso. Se sabía de su ventura y aventuras con varias mujeres, no sólo lagartas, mujeres de verdad también. Y con algunos hombres, esos mocetones serviles que bajaban del cerro y parecían no tener rostro, sólo sexo.

Y algo pasó, cómo no, hasta con el anciano aquel que cuidó antaño los jardines. Sí. Sí. Cómo no. Todos buscaron al lagarto. Lo llamaban el Lagarto de Siempre. Y lo llamaban también el Lagarto de Todos. Sobre él hablaban en voz baja medio avergonzados.

Pero, ahora...

Ejercitó de nuevo, las patas. Y otra cosa. Dio un raro grito para auspiciarse.

En ese instante, abría la puerta de la casa, señora Sigourney. Esta señora, ¿tendría ocho años? ¿O a lo sumo, dieciséis? Y era seguro que estaba soltera. [...]

Sigourney vestía un ropón verde con caperuza, hechos por la madre misma; y en la mano apretaba un ramito rojo o una muñeca diminuta, pero al ver que era primavera se despojó de todo y se acostó en el suelo, desató el

pueblos y la campaña las conquistas eran nulas, colonizados, como estaban, por europeos que portaban arraigados hábitos feudales y patriarcales” (Ana Silvia Galán, artículo sin publicar).

²²⁶ “El héroe gaucho era una mezcla, una urdimbre de soldado, matrero, amador y hasta suicida en potencia. Iba hacia todo, con el ala sobre la frente, el facón y la canción. Junto a él, ya se dijo, la hembra no desmerecía; acaso era hasta más tremenda, más solapada y tenaz” (Di Giorgio, 2017: 37-38).

cendal último, cortó unos tallos de un margarito que crecía por ahí y se acarició con ellos la piel y el sexo, sólo para que se le erizasen.

Y quedó con los ojos celestes, fijos.

El lagarto miraba encapotado, travieso, los párpados con espinas y verrugas gruesas.

¡Siempre la había codiciado, siempre! [...]

Se dijo: Esta, ¿qué espera? Hace tiempo vinieron por aquí, las otras de su edad. Vinieron con varones. A disfrutar. ¡Lo que yo vi! Entre esos troncos yo las vi y las veo. ¿Y ésta siempre sola? ¿Siempre, así?

Voy yo, dijo, soy yo. El que va.

Y dio un salto torpe y diestro. Ella lanzó un pequeño grito. Él le puso el rostro, prehistórico, seco, entre los pechos. Y con la lengua le usaba los pezones. Hubiera querido tener dos lenguas. De alambre fino para surcarlos por dentro y los dos a la vez. La usó entre las piernas también. Recordó toda su práctica. Ella dio un leve lloro como si recién hubiera nacido.

Por un rato manó la sangre, casi azul, casi apabullante, casi mística. Nunca había dado con una cosa así, nunca ¡oh! Tuvo un poco de miedo. Hasta paró un instante. Con los ojos nublados, vidriosos, por el placer y el miedo. Y volvió a ser cínico.

Él no sabía si ya estaba muerta o aún vivía. Pero no perdió tiempo y hozó diestramente otras zonas prohibidas de ella. No dejó nada para otra vez.

Y la abandonó sin mirarla.

Le dio las espaldas.

No la podía ver ya.

Pensó: ¿Tendría que casarme con ella, ahora? Porque en lo hondo, a pesar de todo y todo, era tradicional, de pensamiento antiguo.

Mas resolvió que no. No, no, ya no. ¿Para qué? [...]

El pensamiento fijo en lo único que le importaba. Ya no podría irse muy lejos. Y con seguridad vendrían a buscarlo y a liquidar. Ese habría sido su último desliz, pues, la última ocasión de pecar.

Le dio tristeza y rabia. Y volvió. Allá.

Sigourney ya había resucitado. Lo miraba, echada de espaldas, sonriendo.

Él preguntó: – Entonces, ¿voy de nuevo?

Ella contestó: – Sí, antes de que sea tarde o nos vea mamá.

(Di Giorgio, 2008: 147-149)

Esta deslumbrante fenomenología de lo monstruoso en su variante erótica, permite a la escritora uruguaya escenificar todo tipo de negación, derivada de límites como la especie, el género o la edad, y relacionada con las prácticas sexuales. La historia del viejo –y ya venido a menos– Lagarto Lascivo, el Lagartos de Todos, y de su cópula monstruosa y gozosa con la señora Segourney, soltera de ocho o, a lo sumo, dieciséis años, desafía, uno tras otro, los tabúes de un orden social fijo e inmutable y las normas de comportamiento sexual establecidas por un contexto puritano y conservador.

Pero la propuesta de Di Giorgio va más allá (ese “Allá” con mayúscula en las últimas líneas del fragmento), hacia un horizonte que no admite fronteras que no sean las del placer. En efecto, el uso arbitrario y “monstruoso” de la desinencia para el nombre de la flor que desata el placer en

el cuerpo de Sigourney –una margarita que se ha vuelto “margarito”– es, en mi opinión, una sutil señal lingüística, ni casual ni secundaria; se trata, más bien, de un cambio gramatical significativo y consonante con el ideal identitario marosiano, anclado en la inestabilidad y en la ruptura permanente de los patrones genéricos estatutarios.

Además, es oportuno subrayar otro elemento importante en la economía semántica del texto: el estado de éxtasis “casi mística” de Sigourney después del encuentro sexual. En el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, a la voz “éxtasis” se registra la siguiente definición: “El éxtasis constituye el *estado puro* de la exigente e hiperestética lucidez vital, lucidez ciega del deseo. Es por excelencia el estado mental crítico que el inverosímil pensamiento actual, histérico, moderno, surrealista aspira a volver continuo” (Breton; Éluard, 2003: 40). El cuerpo de Sigourney, substraído al dominio familiar y comunitario, alcanza, pues, por la vía erótica, una libertad absoluta, que supera todos los condicionamientos de una sociedad patriarcal fuertemente inhibidora, llegando al éxtasis, eso es a un conocimiento privilegiado derivado del contacto con lo sobrenatural. Éxtasis es, en efecto, la abstracción de las capacidades naturales o, según una terminología específicamente religiosa, el estado en el cual se trascienden todos los límites de la condición humana para juntarse con la deidad.

Pues bien, ese místico delirio de amor agreste se da en un espacio ficcional donde se enfrentan dos códigos opuestos que remiten a distintas axiologías: por un lado, el código patriarcal rural con su praxis inalterable y excluyente; por otro lado, el deseo y la instintualidad biológicamente irrefrenable que, mediante el erotismo y la monstruosidad, rompe todas las leyes e instaura una anomía sexual, basada en un perenne devenir y en una ética de la fluidez.

5.5. Un campo surreal como anti-epopeya identitaria

El diálogo a distancia instaurado, en las páginas anteriores, entre los textos de Jorge Luis Borges, Olga Orozco y Marosa Di Giorgio, nos permite

formular algunas consideraciones finales sobre el binomio campo-identidad en la literatura argentina y uruguaya del siglo pasado.

En primer lugar, la obra de los tres escritores rioplatenses muestra una escisión de los territorios nacionales entre la ciudad y las áreas rurales, entre capitales tan europeas como Buenos Aires y Montevideo, y el campo que, gracias a la tradición del criollismo y al relato épico de la inmigración, encarna un sistema mitográfico complejo, pero esencialmente centrado en lo patrio, lo heroico y lo viril. Además, estos textos vienen a ratificar la caracterización de dicho campo como espacio privilegiado para la construcción identitaria.

Ahora bien, si Borges –nacido en Buenos Aires– idealiza ese territorio, desde la ciudad y desde la biblioteca fundacional, manifestando una gran admiración por las proezas criollas, con la secreta aflicción de no haber participado de aquel mundo, Orozco y Di Giorgio –que, en cambio, transcurrieron los años decisivos para su formación en un pueblo rural– conocen directamente las herencias del criollismo y han sido testigos oculares de las complejas dinámicas del fenómeno inmigratorio. Tal vez por eso, lejos de cualquier lectura idealizante, el campo les aparece bajo una luz distinta: es más bien el centro de una mitología personal, al cual volver –como Borges²²⁷– desde la adultez y desde la ciudad, para completar un itinerario identitario. Sin embargo, su narración diverge de la retórica oficial de un país gloriosamente fundado en el mestizaje y proyectado, a marchas forzadas, hacia el futuro, gracias al irremplazable aporte de los inmigrantes. El centro de su narración no está ocupado por los descendientes del gaucho o por la figura del inmigrante trabajador incansable y exitoso; su atención se centra, en cambio, en una multitud de “desposeídos” y en una realidad trastocada y monstruosa que ofrece del campo un retrato contradictorio, falto de todo énfasis y de fulgor épico.

Pero, volvamos a la comparación con el texto de Borges. Para el escritor argentino, la búsqueda de una plena realización personal desemboca, como hemos visto, en la identificación con una figura mítica regional, el gaucho, representante del mundo del siglo XIX, el siglo en que los padres hicieron la

²²⁷ La historia personal de Orozco y Di Giorgio comprende el mismo cruce de Borges-Dahlmann: son hijas de inmigrantes europeos, vinculadas al interior, la pampa argentina o el campo uruguayo, más o menos por la misma época.

Nación, con sudor y sangre. En cambio, las dudas y las interpelaciones personales de Olga Orozco llevan a flote un ideal identitario basado en la apertura a toda forma de alteridad, en la identificación con “los otros” y en la “compasión” hacia los más vulnerables y los diversos. Del mismo modo, la búsqueda de Marosa Di Giorgio, culmina en una postura transgresiva, centrada en una inestabilidad identitaria programática, reflejada por un campo erotizado y monstruoso, en la acepción más amplia del término. Resucitando literariamente su infancia, estas autoras acaban, así, desactivando los dos ejes mitográficos identitarios del campo y resemantizando un territorio fundamental para la identidad argentina y uruguaya: al espacio mítico patrio, se substituye un espacio mítico personal; al héroe varón (gaucho o inmigrante), fuerte y viril, que subyuga enemigos, animales y ambiente, se agregan otros tipos de “héroes”; a una ética hegemónica que genera un sistema patriarcal y excluyente, se contrapone un nuevo orden, basado en la compasión hacia los vulnerables y en la aceptación de las diferencias. Así, la que en las dos escritoras había nacido como obstinada búsqueda de una imagen personal, por el hecho mismo de inscribirse en el espacio disputado a la escritura de la identidad, adquiere una envergadura regional y, por el valor intrínseco de sus propuestas, hasta universal. Este cambio radical se da autónomamente en las dos autoras, a partir de un surrealismo natural, es decir de una personal inclinación a admitir programáticamente la presencia de lo irracional como consustancial a lo cotidiano y como fuente de un conocimiento superior y privilegiado. Se produce así una múltiple ruptura de los paradigmas tradicionales, se inaugura una nueva línea de aprendizaje y una nueva axiología alrededor del individuo y su relación con la denominada realidad. Se trata, pues, de un cambio radical; por eso yo diría que podemos hablar de una anti-epopeya. Del campo como espacio de ficción fundacional, nuestras autoras pasan al campo como espacio de un aprendizaje de sí y de los mecanismos sociales a partir de una mitología personal fuertemente connotada por lo femenino, pero a-genérica y diversamente heroica. Olga Orozco y Marosa Di Giorgio fuerzan, así, el canon literario y lo obligan a considerar otros puntos de vista y a abrirse a una narración distinta del campo y de la identidad.

Si en el *Martín Fierro* se dice que “de todos los dones que Dios le ha dado al hombre el primero es la palabra y el segundo es la amistad”, creo que Orozco y Di Giorgio se verían bien representadas en esta frase, a pacto de que a su palabra no se le agregue la etiqueta de “femenina” en la acepción de sentimental y alejada de los grandes temas con los que se mide la buena literatura. Nuestras autoras no hablan ni de cosas sencillas ni de cosas femeninas; sin embargo, cuando queramos fijarnos en la valentía y en el coraje de sus protagonistas, no lo encontramos tanto en actos de sumisión o eliminación física del otro, sino más bien en una forma de heroísmo que es personal y universal, porque consiste en lograr ser, socráticamente, lo que uno siente que es. El coraje de estas dos autoras consiste en una gran apuesta: si se puede con la palabra cantar otra percepción del mundo, tal vez este mundo pueda, en futuro, cambiar y refundarse en una nueva alianza del hombre con todos sus símiles y con las demás criaturas. Así, descolocando el núcleo constitutivo de la tradición literaria fundada en el gaucho y en el inmigrante, las dos autoras encuentran en la palabra poética, misteriosa y potentísima, el ábrete-sésamo para la puerta que asoma a otro universo posible: hoy en la literatura, mañana, quién sabe.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1986): “Homenaje a García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-436, I y II, Madrid.
- AA.VV. (2002): *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS (2011): *Diccionario del español del Uruguay*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ACHUGAR, Hugo (1994): *Biblioteca en ruinas*, Montevideo: Trilce.
- ACHUGAR, Hugo (2005): “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio”, *Hispanamérica*, 101, pp. 105-110.
- AGAMBEN, Giorgio (2013): *Idea della prosa*, Macerata: Quodlibet.
- AGAMBEN, Giorgio (2006): *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGAMBEN, Giorgio (2007): *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGOSTI, Stefano (1972): *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano: Rizzoli.
- AGUSTINI, Delmira (2006): *Poesías completas*, Madrid: Cátedra.
- AGUIRRE, Osvaldo & GARCÍA HELDER, Daniel (eds.)(1995): “Dossier: Marosa di Giorgio”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires: 34, pp. 5-18.
- AGUIRRE, Osvaldo (2014): “La edad de desovar, de fornicar y de empollar”, introducción a Di Giorgio, Marosa, *Rosa Mística*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- AGUIRRE, Osvaldo (2014): “Prólogo” a Di Giorgio, Marosa, *Rosa Mística*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, pp. 5-9.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo (1983): *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- AIRA, César (2012): *Alejandra Pizarrinik*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA, César (2001): *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires: Emecé.
- AINSA, Fernando (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos.
- ALBISTUR, Jorge (1983): “Los días montevideanos de Federico García Lorca”, *La Semana, El Día*, Montevideo: 24 de Julio, p. 3.

- ALBISTUR, Jorge (1984): “Hace medio siglo estuvo Lorca en Montevideo”, *La Semana El Día*, Montevideo: 11 de Febrero, p. 11.
- ALBISTUR, Jorge (1985): “Una casi dócil maravilla”, *La Semana, El Día*, Montevideo: 17 de Mayo, pp. 5-6.
- ALCALÁ, May Lorenzo (1994): *Vanguardia argentina y modernismo brasileño, años 20*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- ALIBERTI, Antonio (1985): “La generación del cuarenta: ¿fin del europeísmo?”, *Suplemento literario, Clarín*, 3 de Julio, p. 3.
- ALONSO, Joseph; LEFORT, Daniel; RODRÍGUEZ GARRIDO, José (dirs.) (2015): *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Institut français d'études andines; Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (edición digital).
- ALQUIÉ, Ferdinand (1974): *Filosofía del surrealismo*, Barcelona: Barral Editores.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Blanca (2015): “El gaucho rioplatense del siglo XIX y las primeras décadas del XX: una tipología desde la historia y la literatura”, *Diálogos Latinoamericanos*, 24, Latin American Center, University of Aarhus, Julio, pp. 55-73.
- AMÍCOLA, José (2006): “Otras voces, otros cánones”, *Orbis tertius*, 11(12), pp. 1-8. [En línea]: www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/24-amicola.pdf.
- AMICOLA, José (2013): “El género queer de Marosa di Giorgio”, *Cuadernos del CILHA*, 14 (2), pp. 153-165, [En línea]: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S18529615201300020010&lng=es&nrm=iso.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1979): *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar.
- ANDRUETTO, María Teresa (2009): *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba: Ed. Comunicarte.
- ANTELO, Raúl (2013): *La lectura poslógica de Ciclo*, en Becerra, Eduardo (coord.) (2013), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada, pp. 177-197.
- ARSILLO, Vincenzo; FIORANI, Flavio (eds.), (2007): *Sertão-Pampa. Topografie dell'immaginario sudamericano*, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina.
- ARTAUD, Antonin (2017): *Scritti di Rodez*, Milano: Adelphi.
- AUDOIN, Philippe (1973): *Les Surréalistes*, Paris: Seuil.
- AUERBACH, Erich (2006): *Philologie der Weltliteratur. Filologia della letteratura mondiale*, Castel Maggiore (BO): Book Editore.
- BACHELARD, Gaston (2005): *La fiamma di una candela*, Milano: SE.

- BACHMANN, Ingeborg (1993): *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano: Adelphi.
- BACIU, Stefan (1974): *Antología de la poesía surrealista hispanoamericana*, Moritz, México.
- BACIU, Stefan (1979): *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Santiago de Chile: Cruz del Sur, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- BENJAMIN, Walter (2001): *El Surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea*, en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Madrid: Taurus.
- BADIOU, Alain (2005): *El siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- BARRIOS, Graciela (ed.) (2003): *Aspectos de la cultura italiana en el Uruguay*, Montevideo: Centro de Estudios Italianos.
- BARROSO, José (2001): *Sobre la comprensión poética. Berceo, Garcilaso, Alexandre*, Madrid: A. Machado Libros.
- BARTHES, Roland (1971): *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Gonthier.
- BARTHES, Roland (1997): *Mitologies*, Paris: Editions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1999) *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino: Einaudi.
- BARTHES, Roland (2001): *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino: Einaudi.
- BARTHES, Roland (2003): *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino: Einaudi.
- BASAGLIA, Franca (1987): *Mujer, locura y sociedad*, Universidad Autónoma de Puebla.
- BATAILLE, Georges (1959): *La literatura y el mal*, Madrid: Taurus.
- BATAILLE, Georges (1986): *Teoría de la religión*, Madrid: Taurus.
- BATAILLE, Georges (1987): *Les larmes d'Éros*, Paris: Éditions Flammarion.
- BATAILLE, Georges (1997): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1967): *¿Qué es el cuento?*, Buenos Aires: Columba.
- BECCIÚ, Ana (2003): "Recuerdo de la eternidad", *Babelia, El País*, Madrid: 29 de marzo.
- BECERRA, Eduardo, (coord.) (2013): *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada.
- BELLI, Gioconda (1987): *De la costilla de Eva*, Managua: Nueva Nicaragua.

- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2000): *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*, Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2012): *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa Di Giorgio*, Montevideo: Estuario Editora.
- BENJAMIN, Walter (2011): *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, Torino: Einaudi.
- BERNARD, Suzanne (1978): *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet.
- BERNARDELLI, Andrea (2005): *La narrazione*, Bari: Laterza.
- BERETTA CURI, Alcides (2004): *La camera di commercio Italiana di Montevideo 1883-1933*, I, Universidad de la República.
- BETTELHEIM, Bruno (1977): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- BETTELHEIM, Bruno (2011): *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano: Feltrinelli.
- BINNI, Lanfranco (2001): *Potere surrealista*, Roma: Meltemi Editore.
- BIRO, Adam, PASSERON, René (1982): *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du Livre.
- BIZZARI, Gabriele (2007): *En la colonia penal de Sender: el rescate de los impulsos "antisociales"*, *Alazet*, 19, (Boletín Senderiano, 16 [29]), pp. 217-244.
- BIZZARRI, Gabriele (2008): "L'esilio poetico di Lorca", *Artifara*, 8, Gennaio-Dicembre.
- BIZZARRI, Gabriele (2008): *La rappresentazione del sovrannaturale nelle letterature ispaniche tra Ottocento e Novecento. Tradizioni, leggende, racconti fantastici, assurdità surrealistiche e "realismi magici"*, Padova: Cleup.
- BLIXEN, CARINA (2010): "Variaciones sobre lo raro", *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, pp. 55-72,
- BLUMBERG, Hans (2003): *Trabajo sobre el mito*, Barcelona: Paidós.
- BO, Carlo (1944): *Bilancio del surrealismo*, Padova: Cedam.
- BODINI, Vittorio (1988): *I poeti surrealisti spagnoli*, 2a. Torino: Einaudi.
- BOLAÑO, Roberto (1977), "Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista", *Correspondencia Infra*, 1, México D.F., Octubre-Noviembre.
- BOLAÑO, Roberto (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.

- BOLAÑO, Roberto (2001): *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2003): *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama.
- BORDELOIS, Ivonne; CUPERMAN, Pedro (eds.) (2010): *Alejandra, Point of contact*, 10, 1-2, Syracuse University (New York).
- Borges, Jorge Luis (1921): “Ultraísmo”, *Nosotros*, 151, XV, 39, Diciembre, pp. 466-471.
- BORGES, Jorge Luis (1972): *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1968): “Prólogo” a Hernández, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- BORGES, Jorge Luis (1990): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, Sacerio-Garí, Enrique; Rodríguez Monegal, Emir (eds.), Barcelona: Tusquets.
- BORGES, Jorge Luis; SABATO, Ernesto (1976): *Diálogos Borges Sabato*, Orlando Barone (ed.), Buenos Aires: Emecé.
- BOWDEN, Peta (1987): *Caring. Gender-Sensitive Ethics*, Londres-Nueva York: Routledge.
- BRADLEY, Fiona (1999): *Surrealismo*, Sao Paulo: Cosac & Nafty Edições.
- BRACAMONTE, Jorge (1995): “Olga Orozco, “La perpetua cercana al silencio”, *La voz del interior*, 21 de Setiembre.
- BRAIDOTTI, Rosi (1996): *Madri, mostri e macchine*, Roma: Manifestolibri.
- BRAUDEL, Fernand (2003): *Scritti sulla storia*, Milano: Feltrinelli.
- BRAVO, Luis (1997): “Las nupcias exquisitas y el collage onírico”, *Cuadernos de Marcha*, Montevideo: pp. 12-14.
- BRAVO, Luis (2012): *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya (1950-1973)*, Montevideo: Estuario Editora.
- BRETON, André (1952): “Préface” à *Peinture surréaliste en Europe*, Sarrebruck: Mission diplomatique française en Sarre, pp. 5-6.
- BRETON, André (1962): *Manifestes du Surréalisme*, Édition complète, Paris: Pauvert.
- BRETON, André, (1969): *Second manifeste du surréalisme*, Paris: Gallimard.
- BRETON, André (1996): *L'amour fou*, Paris: Éditions Gallimard.
- BRETON, André (1999): *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (ed.), Paris: Gallimard.

- BRETON, André (2002): *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama.
- BRETON, André (2003): *Los pasos perdidos*, Madrid: Alianza Editorial.
- BRETON, André (2016): *Clair de terre/Le Revolver à cheveux blancs/L'Air de l'eau/Mont de Piété*, Éditions Gallimard, (eBook).
- BRETON, André, ELUARD, Paul (2003): *Diccionario abreviado del Surrealismo*, Madrid: Siruela.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2010): “Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio”, *Cuadernos LIRICO*, 5, pp. 223-240.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2006): “Maneras trágicas de ‘despertar’ a una mujer. El matriarcado mítico de Marosa di Giorgio”, en “Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España: XII Encuentro de Latinoamericanistas españoles, Madrid: Consejo Español de Estudios Iberoamericanos.
- BROTTO, Sara (2013): *Etica della cura. Una introduzione*, Nocera inferiore (SA): Orthotes.
- BUITRAGO, Fanny (2017): *En tierra de nadie* (selección), *El Mundo*, Medellín: Marzo, pp. 5-14.
- BÜRGER, Peter (2009): *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BUSH, Matthew; CASTANEDA, Luis H. (eds.)(2017): *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- BUTLER, Judith (2004): *Precarious life. The powers of mourning and violence*, London-New York: Verso.
- BUTLER, Judith (2013): *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Bari: Laterza.
- BUTLER, Judith (2014): *Fare e disfare il genere*, Milano-Udine: Mimesis.
- BUTLER, Judith (2017): *Corpi che non contano*, Milano-Udine: Mimesis.
- BUTTI, Enrique (1983): “Entrevista a Olga Orozco”, *El Litoral, Suplemento cultural*, 26 de Septiembre.
- CALLONI, Stella (2016): *Mujeres de fuego. Historias de amor, arte y militancia*, Buenos Aires: Ediciones Continente.
- CAMPANELLA, Hebe (2007): *Caminos críticos por la creación literaria desde Iberoamérica y Argentina 1944-1999*, Buenos Aires: Editorial Dunken.
- CAMPO, Cristina (2014): *Gli imperdonabili*, Milano: Adelphi, [eBook].

- CÁMPORA, Magdalena (2013): “Lecturas morellianas de Marosa di Giorgio”, Revista Laboratorio, 8, Otoño, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales [En línea]: <http://www.revistalaboratorio.cl/2013/08/lecturas-morellianas-de-marosa-di-giorgio/>.
- CAMPRA, Rosalba (1980): “*El sueño de los héroes* de Bioy Casares. La clase come destino”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*, Napoli: XXII, 2, pp. 293-315.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori di finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carrocci.
- CAMPRA, Rosalba (2006): *America Latina. L’identità e la maschera*, Milano: Meltemi.
- CAMPOS, Marco Antonio (1999): *Nada hay más indefenso que la dicha. Entrevista con Olga Orozco*, *Letralia*, 77, 6 de Septiembre.
- CANCELLIER, Antonella (1996): *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*, Studi Linguistici Applicati, Padova: Unipress.
- CANCELLIER, Antonella (2015): “Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di Giorgio para una exégesis de “El Jardín de las delicias” de El Bosco”, *Confluenze*, 7, 1, pp. 247-259.[En línea]: <https://confluenze.unibo.it/article/view/5400>.
- CAPURRO, Raquel (2005): *La magia de Marosa Di Giorgio*, Montevideo: Lapzus.
- CARPENTIER, Alejo (1976): *Tientos y diferencias*, Buenos Aires: Calicanto.
- CASALINI, Brunella (2012): “L’etica della cura. Dal personale al globale”, *B@belonline*, 12, Roma: RomaTrE-Press, pp. 223-233.
- CASSARA, Walter (2015): “Enrique Molina en la latitud esencial de la poesía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 777, pp. 119-127.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2000): *Las narraciones de Olga Orozco: el abismo luminoso*, en Corral, Rose (ed.) (2000), *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*, con la colab. de Hugo J. Verani y Ana María Zubieta, México: El Colegio de México, pp. 161-173.
- CASTORIADIS, Cornelius (1999): *La institución imaginaria de la sociedad*, 1-3, Buenos Aires: Tusquets.
- CAVARERO, Adriana; RESTAINO Franco (eds.)(2002): *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano: Bruno Mondadori.
- CAWS, Mary Ann (ed.) (2001): *Surrealist Painters and Poets. An Antology*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- CESERANI, Remo (1990): *Raccontare la letteratura*, Torino: Bollati Boringheri.
- CESERANI, Remo (1999): *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza.

- CATTARULLA, Camilla (2011): “Dalla pampa vacía alla metropoli multietnica: rappresentazioni ed elaborazioni”, en Perassi, Emilia; Scarabelli, Laura (eds.) (2011): *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, Novara: UTET, pp. 209-226.
- CELAN, Paul (2008): *La verità della poesia. “Il Meridiano” e altre prose*, Torino: Einaudi.
- CELLA, Susana (2013): *Letra y Línea, entre la parábola y la eclipse*, en Becerra, Eduardo (coord.) (2013): *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada, pp. 199-212.
- CEPEDA FUENTES, Marina (2004): *Il surrealismo in cucina tra il pane e l'uovo. A tavola con Salvador Dalí*, Torino: Il leone verde.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2010): “Las cenizas del reino, El hermoso delirio Alejandra Pizarnik”, *Cartaphilus*, 7-8, Murcia Editum, pp. 112-122.
- CESELLI, Juan José; CÓFRECES, Javier (1999): *Siete surrealistas argentinos. Ceselli-Latorre-Linas-Madariaga-Molina-Pellegrini-Vasco. 7 surrealistas argentinos*, Buenos Aires: Leviatán.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1989): *El surrealismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CHIARAMONTI, Gabriella (ed.) (2009): *Tra innovazioni e continuità. L'America Latina nel nuovo millennio, Atti della giornata di studi sull'america Latina (5 Marzo 2008)*, Padova: Cleup.
- CHIROM, Daniel (1985): “Entrevista” a Francisco Madariaga, *El Periodista*, 68, 27 de Diciembre.
- CHIROM, Daniel (2008): *Francisco Madariaga: El surrealismo en estado natural*, *Orbis Tertius*, 13, 14, pp. 1-14, [En línea]:
<http://revistas.fahce.unlp.edu.ar/index.php/OT/article/view/OTv13n14d04>.
- CIXOUS, Hélène (1975): “Le rire de la Méduse”, *L'arc*, 61, pp. 39-54.
- COHEN Jean (1979): *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna: Il Mulino.
- CODRIGNANI, Giancarla (1994): *Ecuba e le altre. La donna, il genere, la guerra*, San Domenico di Fiesole (FI): Edizioni cultura della pace.
- COLLANI, Tania (2010): *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris: Hermann Éditeurs.
- COLOMBO, María del Carmen; SOMOZA, Patricia; TRACEY Mónica, (1994): Entrevista a Olga Orozco, *Último Reino*, Diciembre.

- CONSTANTÍN, María Teresa; WECHSLER, Diana Beatriz (2005): *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires: Longseller.
- COOKE, Edward William (1975): *Grotesque Animals. Invented, drawn & described*, R.A, Paris: Les Imprimeurs Libres.
- CORTÁZAR, Julio (1975): “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, pp. 145-151.
- CORTÁZAR, Julio (1977): “Entrevista” por Joaquín Soler Serrano en el programa televisivo “A fondo” del 20 y 23 de marzo, consultado en el archivo de rtve.es.
- CORTAZAR, Julio (1981): “Del cuento breve y sus alrededores” y “Algunos aspectos del cuento”, en *La casilla de los Morelli* (ed. Julio Ortega), Barcelona: Tusquets, 105-116, 133-152.
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Obra crítica*, Madrid: Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (1996): *Imagen de John Keats*, Madrid: Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio (2003): *Teoría del túnel. Note per una collocazione del surrealismo e dell'esistenzialismo*, Napoli: Cronopio.
- CORTÁZAR, Julio (2007): *Final del juego*, Buenos Aires: Santillana.
- CORTÁZAR, Julio (2012): *Las armas secretas*, Madrid: Cátedra.
- CORTÁZAR, Julio (2013): *Rayuela*, Montevideo: Alfaguara.
- CORTÁZAR, Julio; PREGO GADEA, Omar (1997): *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTI, Maria (1990): *Il viaggio testuale*, Torino: Einaudi.
- COSTANZO, Mario, *Discorso quotidiano, poesia, prosa*, Roma, Bulzoni, 1985.
- COSSE, Isabella (2011): “Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”, *Mora*, 17, 1, [En línea]: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-001X2011000100007&script=sci_arttext
- COTELO, Ruben (1968): *Los contemporáneos*, Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- CUARTAS RESTREPO, Juan Manuel (2016): *Banquete de letras. Ensayos de hermenéutica literaria*, Popayán-Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- CÚNEO, Dardo (1973): *Las propias vanguardias*, Buenos Aires: Ministerio de Educación.

- CURTI, Lidia (2006): *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma: Meltemi Editore.
- DE TORRE, Guillermo (1925): "Neodadaísmo y superrealismo", *Proa*, 6, Enero, pp. 51-52.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1985): *El antiedipo*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles; AGAMBEN, Giorgio (1993): *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata: Quodlibet.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1996): *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata: Quodlibet.
- DELEUZE, Gilles (2004): *Abbecedario*, Roma: DeriveApprodi.
- DEL GIZZO, Luciana (2015): "Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo", *Letral*, 14, pp. 53-67.
- DEL GIZZO, Luciana (2017): *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento Poesía Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones En Danza.
- DE MICHELIS, Mario (1997): *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano: Feltrinelli.
- DERRIDA, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil.
- DI GIORGIO, Marosa (1999): *Reina Amelia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DI GIORGIO, Marosa (2005): *Misales*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- DI GIORGIO, Marosa (2008): *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- DI GIORGIO, Marosa (2010a): *La flor de lis*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 4a, (incluye el audiolibro en Cd: *Diadema*).
- DI GIORGIO, Marosa (2010b): *No develarás el misterio, Entrevistas 1973-2004*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- DI GIORGIO, Marosa (2013): *Los papeles salvajes*, edición definitiva de la obra poética reunida, 3a, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DI GIORGIO, Marosa (2014): *Rosa mística*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- DI GIORGIO, Marosa (2016): *Pasaje de un memorial*, Montevideo: BAS.
- DI GIORGIO, Marosa (2017): *Otras vidas*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- DI PASTENA, Enrico (2007): “Tradurre l’intraducibile: le traversie italiane del “duende” lorchiano”, en Profeti, Maria Grazia (ed.): *Il viaggio della traduzione: Atti del Convegno, Firenze, 13-16 giugno 2006*, Firenze: University Press, pp. 377-392.
- DI PASTENA, Enrico (2012): “Postafazione” a García Lorca, Federico (2012): *Gioco e Teoria del duende*, Milano: Adelphi, [eBook].
- DREWERMANN, Eugen (1997): *Sulla immortalità degli animali*, Vicenza: Neri Pozza.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1978): “Los ritos de la vida y de la poesía en la obra de Olga Orozco” (entrevista), *La Opinión cultural*, Buenos Aires: 22 de Enero, pp. 1-3.
- DUCHAMP, Marcel (2002): *Le cahier du Refuge*, Octubre, p. 24 (carta a Carrie, Ettie e Florine Stettheimer, fechada 12 de Noviembre de 1918).
- DUROZOI, Gérard (1997): *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris: Hazan.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard (1974): *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, Madrid: Guadarrama.
- ECHAVARREN, Roberto (2014): *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Charleston: Libros Amazon.
- ECHAVARREN, Roberto (1992): “Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay”, *Revista Iberoamericana*, LVIII, 160-161, Julio-Diciembre, pp. 1103-1115.
- ECHAVARREN, Roberto; SEFAMÍ, Jacobo; KOZER, José (eds.) (1995): *Medusario: muestra de poesía hispanoamericana*, Buenos Aires: Mansalva.
- ECHAVARREN, Roberto (2005): *Marosa Di Giorgio: devenir intenso*, Montevideo, Lapzus.
- ECHAVARREN, Roberto (2005): “Marosa di Giorgio”, en “La palabra entre nosotras”, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 315-327.
- ECHAVARREN, Roberto, *Marosa Di Giorgio*. [En línea]: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/MarosaDiGiorgio.htm>.
- ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (1988): *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto (2004): *Sulla letteratura*, Milano: Bompiani.
- ELUARD, Paul (1963): *Le poète et son ombre*, Paris: Senghers.
- ERNST, Max (1982): *Una semana de bondad o los siete elementos capitales*, Barcelona: Gustavo Gili.

- ESPEJO, Miguel (2009): *Los meandros del Surrealismo*, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, 7, *Rupturas* (dir. C. Manzoni), Buenos Aires: Emecé.
- ESPINA, EDUARDO (1992): “De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo”, *Revista Iberoamericana*, LVIII, 160-161, pp. 933-945.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979): “The Textemic Status of Signs in a Literary Text and Its Translation”, en CHATMAN, Seymour; ECO, Umberto; KLINKENBERG, Jean Marie (eds.), (1974): *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the IASS*, Milán: The Hague: Mouton, pp. 629-633.
- EZQUERRO, Milagros (2002): *Fragments sur le texte*, Paris: L’Harmattan.
- ESTEBAN, Patricia (2009): “Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético, en la obra de Marosa di Giorgio”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 38, pp. 55-71.
- ESTRÁZULAS, Enrique (1979): “El maleficio de la maravilla”, *La Semana*, 31 de Marzo.
- FABBRI CRESATTI, Luce (1991): “Italianos en el Uruguay en las primeras décadas del siglo XX”, *Garibaldi*, 6, pp. 21-25.
- FAVA, Francesco (ed.) (2013): *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Palermo: Sellerio Editore.
- FER, Brioni; BATCHELOR David; WOOD Paul (1999): *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras*. Madrid: Akal.
- FERDINÁN, Valentín (2002): *El fracaso del Surrealismo en América Latina*, in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 55, pp.7-111. [En línea]: <http://www.jstor.org/stable/4531202>.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1943): “Informe sobre la nueva poesía argentina”, *Nosotros*, 91, pp. 71-93.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1946): “La poesía argentina desde 1920”, *Cuadernos americanos*, 5, pp. 230-254.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1959): “La poesía argentina de vanguardia”, en Arrieta, Rafael A. (ed.), *Historia de la literatura argentina*, 4, 1a, Buenos Aires: Peuser, pp. 230-254.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1967): *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid: Aguilar.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2011): “De género dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio”, *Mitologías hoy*, 1. [En línea]: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.64>.
- FIGARI, Pedro (2013): *Historia Kiria*, Montevideo: Museo Figari.

- FIGUEIRA, GASTON (1944): “Tres facetas de la poesía uruguaya joven”, *Revista Iberoamericana*, VII, 14, Febrero.
- FIGUEREDO, Álvaro (1956): *Mundo a la vez*, Montevideo: Colección Estuario.
- FIGUEREDO Álvaro (1957): “Entrevista”, *El Bien Público*, 1 de Abril.
- FIGUEREDO, Álvaro, (2007): *Antología poética*, Montevideo: Trilce.
- FOFFANI, Enrique (2004): “Poesía, erotismo y santidad. La flor de Lis”, *La Nación*, Buenos Aires: 21 de Noviembre.
- FORTINI, Franco; BINNI, Lanfranco (1991): *Il movimento surrealista*, Milano: Garzanti.
- FOSTER, David William (1982): *Argentine Literatura. A Research Guide*, New York/London: Garland.
- FOSTER, Hal (2008): *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- FOUCAULT, Michel (1967): *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano: Rizzoli.
- FOUCAULT, Michel (2001): *Los anormales*, Madrid: Akal.
- GADAMER, Hans Georg (2004): *Verità e metodo. Trattati fondamentali di una ermeneutica filosofica*, Milano: Bompiani.
- GALÁN, Ana Silvia, “Locas mendigas, vagabundas y hechiceras: marginales sociales y personajes literarios. El aporte de la narrativa de Olga Orozco”, artículo presentado en el “Encuentro Internacional de Investigación de Género, Cultura, Sociedad y Política en perspectiva de género”, Luján (12-14 Mayo de 2016), [Actas sin publicar].
- GALLO, Paola (2011): *El decir de lo indecible. Los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*, Montevideo: Estuario.
- GALVEZ, Lía Rosa (2006): “Poesía, amor y libertad”, (entrevista a Enrique Molina grabada en 1993), *La Nación, Suplemento Cultura*, 29 de Octubre.
- GAMBARO, Griselda (1985): “Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura”, *Revista Iberoamericana*, LI, 132-133, Julio-Diciembre, pp. 471-473.
- GAMBARO, Griselda (2006): *Los animales salvajes*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- GARBATZKY, Irina (2008): “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio”, *Orbis Tertius*, 13 (14), pp. 1-7. [En línea]:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a03/3693>.

- GARCÍA, Carlos; REICHARDT, Dieter (eds.) (2004): *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA, Carlos; GRECO, Martín (2017): *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*, Madrid: Albert Editor.
- GARCÍA FLORES, Margarita (1967): “Siete respuestas de Julio Cortázar”, *Revista de la Universidad de México*, Editorial Siglo XXI, 7 de Marzo, pp. 10-13.
- GARCÍA LORCA, Federico (1954): *Obras completas*, Arturo Hoyo (ed.), Madrid: Ediciones Aguilar.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994): *Juego y Teoría del duende*, en *Obras VI*, Miguel García Posada (ed.), Madrid: Akal, pp. 328-339.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997): *Obras completas*, M. García Posada (ed.), Barcelona: Galaxia Gutemberg /Círculo de Lectores.
- GARCÍA LORCA, Federico (2007): *Gioco e Teoria del duende*, Enrico di Pastena (ed.), Milano: Adelphi [edición digital].
- GARET, Leonardo (2006): *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa Di Giorgio*, Montevideo: Ediciones Aldebarán.
- GARET, Leonardo (2015): *Lagartos*, Salto: Ediciones BAS.
- GARET MAS, Julio (1954): *La cigarra de Eunomo*, Montevideo: Ediciones de “Numen”.
- GELÓS, Natalia (2017): “Marosa Di Giorgio, la poeta del jardín ambulante”, *La Nación*, Buenos Aires: 27 de Agosto.
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures*, Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1997): *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino: Einaudi.
- GENOVESE, Alicia (2011): *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GENOVESE, Alicia (2015): *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Córdoba: Eduvim.
- GIALDRONI, Michele (2017): *Carcamani. Scrittori italiani in America Latina*, Sommacampagna-Verona: Cierre Edizioni.
- GILLIGAN, Carol (1987): *Con voce di donna*, Milano: Feltrinelli.
- GIRONDO, Oliverio (1998): *Persuasión de los días. En la marmédula*, Buenos Aires: Losada.
- GLISSANT, Edouard (1996): *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris: Gallimard.

- GOLOBOFF, Mario (2008): “Presentación del Dossier: Entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina”, *Orbis Tertius*, 13, 14, pp. 1-3. [En línea]: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14d01>.
- GOLOBOFF, Mario (2017): “El surrealismo en la Argentina” *Página 12*, 11 de Marzo.
- GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo (2004): *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- GONZÁLEZ, Oscar (2009): “Yo creo en la antiquísima concepción de la inspiración”, entrevista a Francisco Madariaga, *Revista TriploV*. [En línea]: <http://www.triplov.com>.
- GOURINSKI, Celia (1999): *Inocencia feroz*, Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- GRILLO, Rosa Maria (2003): “El inmigrado italiano en las áreas rurales: tipos, géneros, antagonistas”, en Barrios, Graciela (2003): *Aspectos de la cultura italiana en el Uruguay*, Montevideo: Centro de Estudios Italianos, pp. 145-171.
- GRILLO, Rosa Maria (2009): “Oltre il confine. L’opera e la vita di Marosa Di Giorgio”, *Oltreoceano*, 3, Centro Internazionale Letterature Migranti (CILM), pp. 181-190.
- GRILLO, Rosa Maria (2006): “Alla ricerca del luogo perduto: giochi di memoria tra Parigi e Montevideo”, *Quaderni di Thule*, pp. 381-390.
- GUARIGLIA, Melba; MIGDAL, Alicia; OROÑO, Tatiana; DE TEZANOS, Sabela (eds.) (2005): *La palabra entre nosotras. Actas del Primer Encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres, 2003*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GUIDOTTI, Angela (1999): *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, Roma: Marzorati.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (2008): *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid: Alianza Editorial.
- HARAWAY, Donna J. (1991): *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid: Cátedra.
- HARAWAY, Donna J. (2018): *Manifiesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano: Feltrinelli.
- HERNÁNDEZ, José (2005): *Martín Fierro*, Luis Sáinz de Medrano (ed.), Madrid: Cátedra.
- IRIGARAY, Luce (1992): *Io tu noi. Per una cultura della differenza*, Torino: Bollati Boringhieri.
- JAKOB, Michael (2005): *Paesaggio e letteratura*, Firenze: L. S. Olschki.
- JAMENSON, Fredric (1990): *L’Inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano: Garzanti.

- JESI, Furio (2002): *Letteratura e mito*, Torino: Einaudi.
- JITRIK, Noé (dir.) (2006): *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, 5, (dir. A. Rubione), Buenos Aires: Emecé.
- JITRIK, Noé (dir.) (2009): *Historia crítica de la literatura argentina*, 7, *Rupturas*, (dir. C. Manzoni), Buenos Aires: Emecé.
- JITRIK, Noé (2010): *Verde es toda teoría. Literatura. Semiótica. Psicoanálisis. Lingüística*, Buenos Aires: Liber Editores.
- JITRIK, Noé (dir.) (2014): *Historia crítica de la literatura argentina*, 9, *El oficio se afirma*, (dir. S. Saítta), Buenos Aires, Emecé.
- JOHNSON, Benjamin (2007): “Asimetrías. Una entrevista con César Aira”, *Artecontexto*, 14, Madrid: pp. 24-29.
- JOSSA, Emanuela (2012): *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*, Firenze: Le Lettere.
- KAMENSZAIN, Tamara (2013): *Prólogo en Poesía completa*, 2a, cuidado de edición y cronología Ana Becció, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2005): *Sade mi prójimo. El filósofo criminal*, Madrid: Arena Libros.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Les éditions Fayard.
- KRISTEVA, Julia (1989): *Los poderes de la perversión*, México: Siglo XXI.
- KRISTEVA, Julia, (2010): *Il genio femminile. Hannah Arendt. Melanie Klein. Colette*, Roma: Donzelli Editore.
- KRISTEVA, Julia (2014): *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, Roma: Donzelli.
- KUHNHEIM, Jill Suzanne (1989): “Cultural affirmations: the poetry of Olga Orozco and T.S. Eliot”, *Confluencia*, 5, 1, pp. 39-50. [En línea]: <http://www.jstor.org/stable/27921877>.
- KUHNHEIM, Jill Suzanne; RAPP, Jacob (2012): “Una puesta en voz neobarroca: *Diadema de Marosa Di Giorgio*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVIII, 76, Lima-Boston: pp. 297-316. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/23631239>.
- LANCELOTTI, Mario A. (1974): *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires: Eudeba.
- LANGOWSKI, Gerald J. (1982): *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid: Gredos.

- LLARENA, Alicia (1996): “Claves para una discusión: el “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso americano”, *Inti. Revista de literatura hispánica*, 43, 4, Primavera-Otoño. [En línea]: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/4>.
- LARRE BORGES, Ana Inés (2017): “En jardines ajenos”, *Brecha*, 18 de Agosto, p. 24.
- LARREA, Juan (1944): “El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo”, *Cuadernos Americanos*, XVI, 4, Julio-Agosto, pp. 201-228.
- LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse) (1970): *Poésies. Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- LEGAZ, María Elena (2010): *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*, Buenos Aires: Corregidor.
- LEJEUNE, Philippe (1986): *Il patto autobiografico*, Bologna: Il Mulino.
- LEONARDI, Emanuele (2014): *Il postmoderno nella letteratura argentina. Fernández, Borges, Bioy Casares*, Roma: Carrocci.
- LE PETIT ROBERT (2013): *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert.
- LITVAN, Valentina (2013): “Escribir en la orilla. Encuesta a escritores actuales de ambos lados del Río de la Plata”, *Cuadernos LIRICO*, 8, [En línea]: <https://journals.openedition.org/lirico/879>.
- LOUSTAUNAU, Fernando (2005): “Concepción Silva Bélinzon: ‘rara como encendida’”, en Guariglia, Melba; Migdal, Alicia; Oroño, Tatiana; De Tezanos, Sabela (eds.), (2005): *La palabra entre nosotras, Actas del Primer Encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres (2003)*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 305-308.
- LOSTAUNAU Fernando; BARREIRO, Javier (1997): “Enrique Molina. A partir de cero (entrevista)”, *La Jornada Semanal*, 16 de Febrero.
- LLERGO MARTÍN, Inmaculada (coord.) (2010): *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Universidad de Sevilla.
- LLINÁS, Julio (2008): *De las aves que vuelan. Antología personal*, Buenos Aires: Argonauta.
- LOJO, María Rosa (2010): “Olga Orozco: épica y poética en un largo cuento de hadas”, en Llergo Martín, Inmaculada (coord.) (2010): *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Universidad de Sevilla, pp. 353-375.
- LOTMAN, Mihhail J. (1970): *La struttura del testo poetico*, Milano: Mursia.
- LOUBET, Jorgelina (1996): *Coordenadas literarias*, Buenos Aires: El Francotirador.
- LÖWY, Michael (2001): *La stella del mattino. Surrealismo e marxismo*, Bolsena: Massari.

- MACHEREY, Pierre (1966): *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris: Maspero.
- MACKENZIE, Catriona; Rogers, Wendy; Dodds, Susan (2014): *On vulnerability. New essays in ethics and feminist philosophy*, Oxford University Press.
- MACRÍ, Oreste (1958): *Lorca, canti gitani e andalusi*, Parma: Guanda.
- MADARIAGA, Francisco (2016): *Contradegüellos. Obra reunida, I-II y Cd*, Páez, Roxana (dir.) Paraná, Entre Ríos: Eduner.
- MAINARDI, Danilo (2000): *L'animale irrazionale*, Milano: Mondadori.
- MALPARTIDA, Juan (1988): “Enrique Molina el lenguaje de la pasión”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, Septiembre, pp. 107-113.
[En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs18h9>.
- MAÑAS, Amelia, R., (2015): “Imágenes en movimiento: de la palabra escrita a la representación pictórica”, *Dicenda Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid: 33 (núm. especial), 105-119.
- MARAUDA, Lauro (2014): *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*, Montevideo: Rumbo Editorial.
- MARCHESE, Angelo (2014): *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano: Mondadori.
- MARCUSE, Herbert (1985): *Eros y civilización*, Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- MARI, Michele (2009): *Tu, sanguinosa infanzia*, Torino: Einaudi.
- MAROCCO, Gianni (1986): *L'altra sponda del Plata. Gli italiani in Uruguay*, Milano: Franco Angeli.
- MÁRQUEZ, Selva (1941): *El gallo que gira*, Montevideo: Talleres Industria Gráfica Uruguay.
- MÁRQUEZ CRISTO, Gonzalo (1990): “Entrevista a Olga Orozco. En el final era el verbo”, *Común presencia*, 3, Agosto, Bogotá: Fundación Común Presencia.
- MARTÍN Carlos (1986): *Hispanoamérica: mito y surrealismo*, Bogotá: Procultura.
- MARTÍN LÓPEZ, Sarah (2015) “La poesía de Olga Orozco o la contemporánea conciencia de Job”, *Mitologías hoy*, 12, Invierno, pp. 313-323.
[En línea]: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.239>.
- MARTÍNEZ, David (1949): *Poesía argentina (1940-1949)*, Buenos Aires: Imprenta Chile.
- MARTÍNEZ, José Tono (2004): “Marosa di Giorgio, poetisa”, *El País*, 21 de Agosto.

- MARTINEZ CUITIÑO, Luis (1983): “Diálogo en *La tabla redonda* con Olga Orozco”, *La tabla redonda. Revista de poesía*, Buenos Aires: 1 de Diciembre, pp. 29-33.
- MASIELLO, Francine (1985): “Texto, ley, transgresión: especulaciones sobre la novela (feminista) de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 132-133, Julio-Diciembre, pp. 807-822.
- MASIELLO, Francine (1986): *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette.
- MATURO, Graciela (2014): *Cortázar: razón y revelación*, Buenos Aires: Biblos.
- MATURO, Graciela (2015): *El surrealismo en la poesía argentina*, Buenos Aires: Prometeo libros.
- MAURER, Christopher (1984): *Federico García Lorca. Conferencias*, Madrid: Alianza.
- MAYET, Graciela (2008): “El sueño en la poesía de Olga Orozco”, *Orbis Tertius*, 13, 14.
[En línea]: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3760/pr.
- MÉNDEZ, Evar (1927): “Doce poetas jóvenes”, *Síntesis*, Buenos Aires, 4 de Septiembre.
- MÉRICA, Ramón (1981): “Delicias en el jardín de las maravillas”, *La Semana, El Día*, 26 de Julio.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2014): *Il visible e l' invisible*, Milano: Bompiani.
- MIGDAL, Alicia (1979): *Marosa Di Giorgio: sus juegos y nacimientos* (entrevista), *La Semana, El Día*, 21 de Abril.
- MIGDAL, Alicia (1981): “Marosa Di Giorgio: resplandores y límites”, *La Semana, El Día*, 14 de Noviembre.
- MIGNOLO, Walter D., (1982): *La figura del poeta en la lírica de vanguardia*, *Revista Iberoamericana*, 118-119, pp.131-148.
- MILLARES, Selena (2012): *Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. Poesía y videncia*, in *Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia*, María Jesús Zamora y Alberto Calvo Ortiz (eds.), Madrid: Abada.
- MILLARES, Selena (ed.) (2014): *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- MINGUZZI, Armando V. (2013): “Y entonces Qué: fundación porteña del surrealismo en español”, Bécerra Eduardo (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada, pp. 148-176.
- MISTRAL, Gabriela (2010): *Gabriela Mistral en prosa y verso. Antología*, Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

- MOLINA, Enrique (2003): *Antología Poética*, Madrid: Visor Libros.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Carolina (2003): *Música y palabra. La poética del tango en María de Buenos Aires*, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, pp. 251-265.
- MOLINER, María (1998): *Diccionario de uso del español*, 2a, Madrid: Gredos.
- MONTAÑEZ, Soledad (2009): *The perverse comedy: genre, gender and identity in Marosa di Giorgio's Misales, Camino de las pedrerías and Rosa Mística*, en *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 144-160.
- MONTELEONE, Jorge (2014): *Contratapa Di Giorgio, Marosa, Rosa Mística*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- MORAES, María Inés, *Mundos rurales*, Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013-2014
- MORETTI, Franco (2005): *La letteratura vista da lontano*, Torino: Einaudi.
- MORETTI, Franco (1999): *Il romanzo di formazione*, Torino: Einaudi.
- MORO, César (1974): *Versiones del Surrealismo*, Julio Ortega (ed.), Barcelona: Tusquets.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1998): *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.
- NADEAU, Maurice (1964): *Histoire du Surréalisme suivie de Documents surréalistes*, Paris: Seuil.
- NEGRI, Marisa (ed.) (2009): *El jardín posible*, Buenos Aires: Ediciones En Danza.
- NEGRONI, María (2017): *El testigo lúcido*, Buenos Aires: Entropía.
- NÉSPOLO, Jimena (2013): "Surrealismo e imaginación erótica", *Mora*, 19, 1, pp. 17-28.
[En línea]: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/viewFile>.
- NICHOLSON, Melanie (2013): *Surrealism in Latin American Literature. Searching for Breton's Ghost*, New York: Palgrave Macmillan.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (2005): "La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio", *Revista Iberoamericana*, XXI, 211, pp. 403-416.
- OREGGIONI, Alberto; ROCCA, Pablo (2001): *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, Montevideo: Banda Oriental.
- ORLANDO, Francesco (2015): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino: Einaudi.
- ORLANDO, Francesco (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino: Einaudi.

- ORLANDO, Francesco (1987): *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino: Einaudi.
- OROÑO, Tatiana (2005): “Selva Márquez: identidades cautivas”, en Guariglia, Melba; Migdal, Alicia; Oroño, Tatiana; De Tezanos, Sabela (eds.) (2005): *La palabra entre nosotras. Actas del Primer Encuentro de literatura uruguaya de mujeres (2003)*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 379-387.
- OROÑO, Tatiana (2005): “Selva Márquez: la ciudad del tiempo en cautiverio”, en Moraña, Mabel; Olivera Williams, María Rosa (eds) (2005): *El salto de Minerva. Intelectuales, géneros y Estado en América Latina*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 1-23.
- OROZCO, Olga (1946): *Desde lejos*, Buenos Aires: Losada.
- OROZCO, Olga (1975): *Veintinueve poemas*, Caracas: Monte Ávila.
- OROZCO, Olga (1979): *Obra poética*, Buenos Aires: Corregidor.
- OROZCO, Olga (1982): *Antología*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- OROZCO, Olga (1984): *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires: Celtia.
- OROZCO, Olga (1985): *Antología poética*, Madrid: Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- OROZCO, Olga (1988): “Cosas de duendes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, Septiembre, pp. 87-94.
- OROZCO, Olga (1991): *Obra poética*, Buenos Aires: Corregidor.
- OROZCO, Olga (1993): “Tiempo y memoria”, en *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina, 2-5 de Octubre de 1991*, Universidad Nacional de Córdoba: 11-18.
- OROZCO, Olga (1995): *También la luz es un abismo*, Buenos Aires: Emecé.
- OROZCO, Olga (2003): *La voz de Olga Orozco. Poesía en la Residencia*, Texto y CD, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- OROZCO, Olga (2009): *Relámpagos de lo invisible. Antología*, Horacio Zabaljáuregui (ed.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- OROZCO, Olga (2010): *La oscuridad es otro sol*, Buenos Aires: Losada.
- OROZCO, Olga (2011): *Eclissi e fulgori*, Rimini: Raffaelli Editore.
- OROZCO, Olga (2013): *Poesía completa*, 2a, Ana Becció (ed.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- OSORIO, Nelson (1981): “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, XLVII, 114-115 (Enero-Junio), pp. 227-254.
- OSORIO Tejeda, Nelson (ed.) (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia Literaria*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OSTROV, Andrea (2008): *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba: Alción Editora.
- OTOMENDI, Araceli (2009): “Relámpago de lo invisible”, *Prensafondo.com*, 14 de Agosto.
- OVIEDO, José Miguel (2001): *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, 3, Madrid: Alianza Editorial.
- PALLARES, Ricardo (1984): “Liebre de marzo como en Febrero”, *Jaque*, Montevideo: 16 de Marzo.
- PAREDES, Juan (2004): *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- PARRILLA, José (1943): *Rey Beber*, Montevideo: Ediciones Ester.
- PARRILLA, José (2008), *El profesor de amor. Obra poética*, Montevideo: Yaugurú, Ediciones Biblioteca Nacional.
- PARISI, Maria (2003): *Postafazione a Cortázar, Julio, Teoría del Tunnel*, Napoli: Cronopio.
- PAULS, Alan (2016): *Il fattore Borges*, Roma: Sur.
- PAZ, Octavio (1983): *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*, Madrid: Espiral/Fundamentos.
- PAZ, Octavio (2008): *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2008): “Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, pp. 35-42. [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0808110035A>.
- PELLAROLO, Silvia (1989): “La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco”, *Mester*, XVIII, 1, pp. 41-49.
- PELLEGRINI, Aldo (1928): “Justificación colectiva e Introducción”, *Qué*, 1, Noviembre.
- PELLEGRINI, Aldo (1949): “La conquista de lo maravilloso”, *Ciclo*, 2.
- PELLEGRINI, Aldo (1961): “La poesía y los imbéciles”, *Revista Poesía*, 9, Agosto.

- PELLEGRINI, Aldo (1981): *Antología de la Poesía Surrealista*, Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- PELLEGRINI, Aldo (2015): *La valija de fuego*, Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- PENCO, Wilfredo (1979): “Prólogo” a Di Giorgio, Marosa, *Clavel y tenebrario* Montevideo: Arca, pp. 7-11.
- PENCO, Wilfredo (1981): “Con Marosa Di Giorgio. Inagotable mundo del deslumbramiento”, *Correo de los viernes*, 20 de Noviembre.
- PENCO, Wilfredo (1990): “Entrevista a Marosa di Giorgio”, *El País Cultural*, 28 de Abril.
- PERASSI, Emilia; SCARABELLI, Laura (eds.) (2011): *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, Novara: UTET.
- PERCIA, Marcelo (2008): *Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis*, Córdoba: Alción Editora.
- PÉREZ CORRALES, Miguel (2017): *Caleidoscopio surrealista*, Tenerife, La Página Ediciones.
- PETERS, Nancy Joyce (1989): *Women and Surrealism*, in *Arsenal. Surrealist Subversion 4*, Chicago: Black Swann Press.
- PI HUGARTE, Renzo; VIDART, Daniel (1979-1970): *El legado de los inmigrantes*, Montevideo: Nuestra Tierra.
- PICHÓN RIVIÈRE, Marcelo (1974): “El surrealismo argentino de París a Buenos Aires”, *Crisis*, 2, 13, Mayo, pp. 61-69.
- PICCONE STELLA, Simonetta, SARACENO, Chiara (eds.) (1996): *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna: Il Mulino.
- PIERRE, José (ed.) (2013): *Archivio del Surrealismo. Ricerche sulla sessualità, Gennaio 1928-Agosto 1932*, Milano: SE.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa (2004): *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona: Ediciones B.
- PIÑA, Cristina (1991): *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires: Planeta.
- PIÑA, Cristina (2010): “El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco”, en Llergo Martín, Inmaculada (ed.): *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Universidad de Sevilla, pp. 147-163.
- PITERBARG, Elías (Esteban Dalid) (1928): “Desconocemos vuestras escalas de valores...”, *Qué*, 1, Buenos Aires, Noviembre.
- PIZARNIK, Alejandra (2003): *Diarios*, Ana Becció (ed.), Barcelona: Lumen.

- PIZARNIK, Alejandra (2005): *La contessa sanguinaria*, Roma: Playground.
- PIZARNIK, Alejandra (2006): *Prosa completa*, Ana Becció (ed.), Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2007): *Poesía completa*, Ana Becció (ed.), Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2011): *Dos Letras. Epistolario 1969-1972. Correspondencia de la poeta con el escritor/pintor: Antonio Beneyto*, Barcelona: Haka Books, (edición digital ampliada).
- PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León (2012): *Cartas*, Andrea Ostrov (ed.), Córdoba: Eduvim (edición digital).
- PIZARNIK, Alejandra (2013): *Diarios*, Ana Becció (ed.), Barcelona: Random House Mondadori (edición digital).
- PIZARNIK, Alejandra (2014): *Nueva correspondencia Pizarnik*, Ivonne Bordelois; Cristina Piña (eds.), Buenos Aires: Alfaguara.
- PIZARNIK, Alejandra (2015): *La figlia dell'insonnia*, Milano: Crocetti.
- PORZEKANSKI, Teresa (1995): "Marosa di Giorgio: Uruguay's Sacred Poet of the Garden", *A Dream of Light & Shadow*, Matjorie Agosin (ed.), Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 303-314.
- PORZIO, Domenico (1998): "Introduzione" a Borges, Jorge Luis (1998): *Tutte le opere*, II, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. XI-CVII.
- POSADAS, Claudia (1998): "Apremiar a Dios para que hable. Entrevista con Olga Orozco", *Periódico de Poesía*, 74, Noviembre.
- PRIETO, Julio (2009): "Less is more: bondades de lo breve en el Río de la Plata", Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad, 9, 36, pp. 97-108.
- PRIETO, Martín (2006): *Breve historia de la literatura Argentina*, 1, Buenos Aires: Taurus.
- PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego. Una teoría de la parodia*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Qué*, Buenos Aires, 1 (Noviembre de 1928) y 2 (Diciembre de 1930).
- RAYMOND, Williams (2001): *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.
- RAFFI, Maria Emanuela (1996): *André Breton e la scrittura della poesia*, Padova: Unipress.
- RAFFI, Maria Emanuela (ed.) (1998): *André Breton. Á suivre*, Padova: Unipress.
- RAGOZZINO, Marta (1995): *Surrealismo. Dossier Art*, Firenze: Giunti.

- RAMA, Ángel (ed.) (1966): *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (1972): *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (1973): “Las dos vanguardias latinoamericanas”, *Maldoror*, 9, Noviembre.
- RAMA, Ángel (1976): *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Calicanto.
- RAMIREZ, Juan Antonio (1994): *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid: Siruela.
- RAVIOLO, Heber; ROCCA, Pablo (dirs.) (1997): *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, I y II, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*. [En línea]: <http://www.rae.es>.
- RENZI, Lorenzo (1985): *Come leggere la poesia*, Bologna: Il Mulino.
- REQUENI, Antonio (coord.) (1997): Olga Orozco/Gloria Alcorta. *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*, Buenos Aires: Sudamericana.
- REISZ, Susana (1996): *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Edición de la Universitat de Lleida.
- RELLA, Franco (2015): *Il compito dell'impossibile*, Napoli-Salerno: Orthotes Editrice.
- REYNAUD PALIGOT Carole (2010): *Parcours politique des surréalistes 1919-1969*, Paris: CNRS Éditions.
- RICHERO, Sofí (2001): “Concepción Silva Bélinzon”, en Pereira, Cielo (ed.): *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*, Montevideo: Alfaguara
- RILKE, Rainer Maria (1978): *Elegie duinesi*, Torino: Einaudi.
- RIVAS, Pierre (1992): *Le surréalisme en Amérique hispanique: héritage et mutation*, en *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina*, Lima: Institut français d'études andines.
- RIVERA, Jorge B. (1980-1986): *Historia de la literatura argentina*, 4, *Los proyectos de vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- RIVERA, GARZA, (2008) Cristina, *La muerte me da*, Barcelona: Tusquets.
- ROCCA, Pablo (1995): “Un breve verano de 1934 y sus ecos: Federico García Lorca en Montevideo”, *Brecha*, Montevideo, X, 376, 13 de Enero, pp. 18-22.

- ROCCA, Pablo (2004): “Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, pp. 177-241. [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110175A>.
- ROCCA, Pablo (2008): “El maldecir de José Parrilla”, en Parrilla, José : *El profesor de amor. Obra poética*, Montevideo: Yaugurú, Ediciones Biblioteca Nacional.
- ROCCA, Pablo; ROLAND, Eduardo (2010): *Lorca y Uruguay. Pasajes, Homenajes, Polémicas*, Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.
- ROCCO, Federica (2006): *Una stagione all'inferno: iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia: Mazzanti.
- RODARI, Gianni (1997): *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Trieste: Edizioni EL.
- ROJAS, Waldo (2012): *Cronología del movimiento surrealista: síntesis comentada*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- ROJO, Raúl Enrique (2000): “O Mercosul como canalizador da aproximação cultural brasileiro-latino-americana”, en Bernd. Zilá (org.) (2000), *Olhares cruzados*, Porto Alegre: Ediciones de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- ROSALES, César (1964): *Antología de la poesía argentina contemporánea*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.
- ROSELL, Hebe (2002): “Olga Orozco”, en “Debate Feminista”, 26, pp. 187-193, JSTOR. [En línea]: www.jstor.org/stable/42625436.
- ROSEMONT, Penélope (1998): *Surrealist Women: An International Antology*, Austin: University of Texas.
- RUANO, Manuel (1977): *Olga Orozco. Veintinueve poemas*, San Juan de Portorico, VIII, 3, pp. 89-92.
- RUANO, Manuel (1986): “Pulidor de estrellas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Julio-Agosto, I, pp. 67-68.
- RUANO, Manuel (2000): “Constantes míticas, esotéricas y surreales en la poesía de Olga Orozco” en Orozco, Olga, *Obra poética*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-56.
- SÁBATO, Ernesto (1951): *Hombres y engranajes*, Buenos Aires: Emecé. [En línea]: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/LYM/homb_engSaba.pdf.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2010): “Olga Orozco y la generación neorromántica del 40. Una revisión crítica”, en Llergo Martín, Inmaculada (coord.) (2010): *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Universidad de Sevilla, pp. 109-128.

- SARLO, Beatriz (1988): *Vanguardia y utopía. Una modernidad periférica: Buenos Aires entre 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (2007): *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz (2015): *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz (2018): “El libro de la semana: de Marosa di Giorgio”, en *télam. com.ar*, Buenos Aires: 12 de enero.
- SARMIENTO, Domingo, (2005): *Facundo*, Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- SARTRE, Jean-Paul (2009): *Che cos'è la letteratura. Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Milano: il Saggiatore.
- SAUTER, Silvia (2006): *Teoría y práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Watanabe*, Madrid/ Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana.
- SCARANO, Laura; ROMANO, Marcela; FERRARI, Marta (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires: Biblos.
- SCHWARZ, Arturo (1989): *I surrealisti*, Milano: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1963): “Entrevista a Julio Cortázar”, *Revista de la Universidad de México*, 9, mayo, pp. 24-25.
- SCOTT, Renée (2002): *Escritoras uruguayas: una antología crítica*, Montevideo: Trilce.
- SCRIMAGLIO, Marta (1974): *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*, Rosario: Editorial Biblioteca.
- SEBBAG, Georges (2013): “La pintura animada del surrealista que sueña”, en *Catálogo El surrealismo y el sueño*, Museo Thyssen-Bornemisza, Oct. 2013-Enero 2014, Madrid: Ed. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- SEFAMÍ, Jacobo (1996): *De la imaginación poética: conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*, Caracas: Monte Ávila.
- SEGRE, Cesare (1985): *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi.
- SEGRE, Cesare (2005): *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino: Einaudi.
- SEPPILLI, Anita (1971): *Poesia e magia*, Torino: Einaudi.

- SERRA, Edelweiss (1985): “Exploración de la realidad y estrategia textual en la poesía de Olga Orozco”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 14, Madrid: Ed. Univ. Complutense, pp. 93-101. [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110093A>.
- SERRANO, Marcela (1999): *Nuestra Señora de la Soledad*, Buenos Aires: Alfaguara.
- SILVA BÉLINZON, Concepción (1965): *El más justo llamó*, Montevideo: Impresora Uruguaya.
- SILVA BÉLINZON, Concepción (1973): *Sagrada cantidad*, Montevideo: Editorial Letras.
- SILVA BÉLINZON, Concepción (1981): *Antología poética*, Montevideo: Imprenta Vinaak.
- SKLOVSKIJ, Victor (1974): *Teoría della prosa*, Milano: Garzanti.
- SONTAG, Susan (2005): *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara.
- SPECTOR, Jack J. (2003): *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo*, Madrid: Editorial Síntesis.
- SPERANZA, Graciela (2012): *Atlas portátil de América latina. Artes y ficciones errantes*, Barcelona: Anagrama.
- SPERANZA, Graciela (2013): *Desarraigados. Avatares del Surrealismo en la ficción y el arte latinoamericanos contemporáneos*, en Becerra, Eduardo, (coord.): *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada, pp. 109-124.
- STAROBINSKI, Jean (1971): *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard.
- STORNI, Alfonsina (1946): *Obra poética*, Buenos Aires: Ramón Roggero Editores.
- STRACCALI, María Eugenia (1996): “Reseña a Orozco, Olga (1995): *También la luz es un abismo*”, *Orbis Tertius*, 1996, 1, (2-3). [En línea]: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4070/pr.4070.pdf.
- SUPERVIELLE, Jules (2011): *La niña de altamar*, Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- TABAROVSKY, Damian (2017): “El fantasma de la vanguardia”, *El País*, 4 de Octubre.
- TAYLOR, Claire (2009): *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- TACCONI, María del Carmen (1985): *La nostalgia del paraíso y otros temas míticos en autores argentinos*, San Miguel de Tucumán: Ediciones de la Biblioteca Alberdi.
- TENTORI MONTALTO, Francesco (1971): “Paragrafi sull’ultimo Borges”, en Borges, Jorge Luis, *Elogio dell’ombra*, Torino: Einaudi, pp. 5-10.

- TODOROV, Tzvetan (2000): *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti.
- TOMMASI, Wanda (2016): *Ciò che non dipende da me. Vulnerabilità e desiderio nel soggetto contemporaneo*, Napoli: Liguori Editore.
- TOMSICH, Francisco (2009): *Un manifiesto jánico. Aproximación a la poética de Álvaro Figueredo desde una lectura crítica de 'Testimonio de parte' (1956)*, Montevideo, Publicaciones de la Biblioteca Nacional, pp. 117-147.
- TONO MARTINEZ José (2004): *Marosa di Giorgio, poetisa*, *El País*, Madrid 24 de agosto.
- TORRES DE PERALTA, Elba (1987): *La poética de Olga Orozco: desdoblamiento de Dios en máscaras de todos*, Madrid: Playor.
- TRECCANI, *Vocabolario on line*. [En línea]: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.
- TRÍAS, Eugenio (2006): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Editorial DeBolsillo.
- UMBRAL, Francisco (2012): “Los esnobs del Surrealismo”, *El Cultural, El Mundo*, Madrid, 14 de Noviembre, s. p.
- VERANI, Hugo (1990): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto (2008): “El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio”, *GUPEA, Anales Nueva Época*, 11, pp. 261-282. [En línea]: <http://hdl.handle.net/2077/10423>.
- VERANI, Hugo J. (1986): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Roma: Bulzoni Editore.
- VIVANCO, Luis Felipe (1957): *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama.
- VIAN, Elisa Carolina (2007): “Viaggi parodici: i personaggi di César Aira a spasso per la pampa”, *Annali di Ca' Foscari*, Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Venezia, Padova: Studio Editoriale Gordini, 46, 1, pp. 335-350.
- VIDART, Daniel (1967): “Payadores gauchos y literatura gauchesca”, *Cuadernos de Marcha*, 6, pp. 67-96.
- VIOLATO, Gabriella (1982): *Scritture surrealiste*, Roma: Bulzoni Editore.
- VISCA, Arturo Sergio (1957): “Entre el orden y el delirio”, *El ciudadano*, 22 de Febrero.
- VISCA, Arturo Sergio (1972): *Aspectos de la narrativa criollista*, Montevideo: Biblioteca Nacional.

- WASEM, Marcos (2009): *Barroso y sublime: poética para Perlongher*, Buenos Aires: Godot.
- WILLIAMS, Raimond (2001): *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.
- WOOLF, Virginia (2012): *Come leggere un libro*, Bagno a Ripoli (FI): Passigli Editori.
- XIRAU, Ramón (1986): “Federico García Lorca. Poesía y poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, II, 435-436, *Homenaje a García Lorca. La poesía*, septiembre-octubre, pp. 425-430.
- YURKIEVICH, Saúl (1978): *La confabulación de la palabra*, Madrid: Taurus.
- YURKIEVICH, Saul (1982): “Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, XLVIII, 118-119, pp. 351-366.
- YURKIEVICH, Saul (2007): *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- YURKIEVICH, Saul (1985): “Julio Cortazar: al calor de su sombra”, *Revista Iberoamericana*, pp.7-20, Junio.
- ZABALJÁUREGUI, Horacio (1998): “Prólogo” a Orozco, Olga, *Relámpagos de lo invisible. Antología*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ZUM FELDE, Alberto (1941): *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo: Claridad.
- ZONANA, Víctor Gustavo (2001): *Orfeos argentinos. Lirica del '40*, Mendoza: Ediunc.
- ZONANA, Gustavo (2007): *La poética de Olga Orozco en sus textos*, Buenos Aires, Corregidor.
- ZONANA, Victor Gustavo (2010): “Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938 y 1946”, en Llergo Martín, Inmaculada (ed.) (2010): *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Universidad de Sevilla, pp. 129-146.
- ZONANA, Victor Gustavo; MOLINA Hebe Beatriz (2007): *Poéticas de autor en la Literatura Argentina (desde 1950)*, 1, Buenos Aires: Corregidor.