

Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Giorgio

Julio Prieto
Universität Potsdam

En este ensayo propongo explorar la dimensión transgenérica asociada a las formas breves y ultrabreves –lo que tomando prestada una expresión del atletismo llamaríamos “distancias cortas”. Para ello me voy a centrar en la escritura de la poeta y narradora uruguaya Marosa di Giorgio. La escritura de di Giorgio propone un arte de lo breve que se caracteriza por una mercurial movilidad entre poesía y ficción a partir del trabajo narrativo con la metáfora, que tiende a derivar hacia el microrrelato fantástico o erótico, así como por la exploración de lo extraño ligado a la figuración de devenires sexuales marginales o “impropios” –un rasgo apreciable tanto en su poesía, que abarca una docena de volúmenes publicados entre 1954 y 2000, reunidos bajo el título *Los papeles salvajes* (2000), como en la narrativa erótica a la que se dedicó en la última década de su vida, que incluye cuatro libros de relatos publicados entre 1993 y 2004 –*Misales*, *Camino de las pedrerías*, *Rosa mística* y *La flor de lis*– y la novela *Reina Amelia* (1999).

Aquí me voy a concentrar en la figura del corte como técnica de escritura que implica un “acortamiento de las distancias” y una práctica de dislocación transgenérica en un doble sentido sexual y textual. A partir de la reflexión de Roland Barthes sobre el “corte” como figura retórica y erótica (1978: 9-12), se trataría de ver cómo la escritura de di Giorgio se inserta en una tradición moderna de formas breves donde lo microtextual va ligado a lo que en términos de Ottmar Ette llamaríamos una “friccionalidad” trans-discursiva (1998: 312). Me interesa en particular explorar el microrrelato y las formas ultrabreves desde el punto de vista de su relación con las poéticas de la errancia y las prácticas de “mala escritura” que proponen algún modo de ilegibilidad productiva.¹ En ese sentido se trataría de estudiar las prácticas micronarrativas no tanto desde la perspectiva de una pericia narrativa –es decir, como depuración o quintaesencia de un “arte

¹ He dedicado varios trabajos a esta cuestión. V. Prieto (2008, 2011 y 2012), así como mi tesis de habilitación *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* (2016).

del relato” – sino más bien a partir de una puesta en crisis de la narratividad y de una cierta **disminución** de lo literario –lo que no tanto implicaría su negación cuanto su movilización y re-imaginación.²

Las cualidades de movilidad, mutabilidad e indeterminación que podemos vincular a lo más pequeño en el ámbito de los fenómenos naturales –cualidades que entre otras cosas explican que todos los inviernos volvamos a acatarrarnos: los virus de la gripe mutan más rápido que cualquier vacuna que podamos concebir– son hasta cierto punto trasladables al plano de los fenómenos microdiscursivos. La mutabilidad y movilidad de las formas textuales mínimas pueden elucidarse productivamente desde la perspectiva de las poéticas de la errancia, toda vez que éstas privilegian formas y prácticas intermedias y a menudo intermediales: microtextos transicionales, a la deriva o “en fuga”, que se mueven en los entrelugares de los discursos, las disciplinas y los géneros establecidos. En otras palabras, desde esta perspectiva se trataría de explorar las formas micronarrativas que operan en el ámbito de lo que aún no se sabe o no tiene nombre, y por tanto ponen en juego una cierta dosis de ilegibilidad, en la medida en que escamotean o cuestionan los modelos y lugares establecidos del saber y del leer.

En la obra de Marosa di Giorgio pueden distinguirse, como señalé al principio, dos franjas en principio bien diferenciadas: los doce volúmenes de poesía que fue publicando entre 1954 y 2000, y la narrativa erótica a la que se consagró en los últimos años de su vida. Ahora bien, esta división no deja de ser engañosa, pues la obra marosiana constituye un corpus de escritura extraordinariamente unitario, y ello justamente en virtud de los continuos desplazamientos que propone entre la poesía y la ficción. Así, los doce volúmenes que la propia autora califica de “poesía” están escritos en prosa –una prosa inestable, que ocasionalmente se deslíe tipográficamente en verso y que tiene una nada desdeñable dimensión micronarrativa (lo que hace problemático adscribirla de manera unívoca a la prosa poética o al microrrelato), y por su parte la narrativa erótica propone una trama de continuos desvíos y excursos líricos, así como prolonga el imaginario trans-sexual que ya se da de manera conspicua en su poesía. En lo que sigue

2 En cuanto a los acercamientos críticos al microrrelato cabe destacar los trabajos de Lagmanovich (1994 y 2006), Pollastri (1994), Noguero (2004), Zavala (2005), Valls (2008a) y los números monográficos de la revista *Quimera* coordinados por Lauro Zavala (2002) y por Rebeca Martín y Fernando Valls (2002). Véase también el número monográfico de la revista *Ínsula*, recientemente coordinado por éste último (Valls 2008b), así como las antologías compiladas por Epple (1990), Zavala (2000), Lagmanovich (2005), Rotger/ Valls (2005) y Pollastri (2007).

voy a circunscribir mi análisis a uno de sus volúmenes de poesía, *Mesa de esmeralda* (1985), el noveno por orden de aparición, integrado por cuatro series de mini-textos de extensión bastante regular (no suelen pasar de 15 líneas o a ocupar más de la mitad de la página).

En la propuesta de una errancia entre la prosa y la poesía, la escritura de Marosa di Giorgio retoma en una de las líneas cardinales de la literatura moderna, que desde las prosas poéticas de Baudelaire en su *Spleen de Paris* a las novelas de James Joyce, Virginia Woolf y Lezama Lima, desde la anti-poesía de Nicanor Parra a las últimas corrientes realistas y “objetivistas” de la poesía hispanoamericana,³ se caracteriza por la contaminación entre géneros poéticos y prosaicos. En ese sentido se diría que la microtextualidad marosiana continúa a su modo una línea que se remonta a las poéticas transgenéricas del romanticismo alemán,⁴ y en particular a la reflexión sobre la *Minuspoesie* que Novalis propone en uno de sus aforismos: “*Das interessante ist der Gegenstand der Minuspoesie*” [“Lo interesante es la cuestión de la menos-poesía”] leemos en el fragmento 23 de sus “Poeticismos” (1989: 381). En la reflexión de Novalis sobre un “menos de poesía” –sobre una disminución o minorización de lo poético– que estaría en el origen de la novela moderna, podemos ver un antecedente lejano de una escritura como la de di Giorgio que hace productivo el “menos” en la intermitencia de un continuo moverse entre la poesía y la ficción. Pero se diría que lo “interesante de la cuestión”, para Marosa di Giorgio, sería como conseguir un “más”, una intensificación de la visión, a partir de esa “menos-poesía” de la que saltan y en que nos asaltan sus microrrelatos tráfugas. *Less is more*, como diría Mies van der Rohe (cuyo arte de la reducción al mínimo puede por cierto apreciarse en la *Neue Nationalgalerie*, el edificio que se contempla desde el Instituto Ibero-Americano de Berlín donde se leyeron las ponencias del encuentro cuyas actas se publican aquí).

Un primer aspecto a destacar entonces en los microtextos de Marosa di Giorgio es su condición de escritura **salteña**. No deja de ser apropiado que su autora sea natural de Salto, ciudad del interior del Uruguay popu-

3 Sobre dichas corrientes v. Dobry (1999) y García Helder (2001).

4 En cuanto a esto cabe recordar el famoso fragmento del *Athenaeum* en que Friedrich Schlegel expone su visión de una “poesía universal progresiva”: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su vocación no es únicamente volver a unir todos los géneros literarios y poner la literatura en contacto con la filosofía y la retórica. Quiere y debe asimismo mezclar y fundir poesía y prosa, inspiración y crítica, poesía natural y poesía artificial, hacer viva y sociable la poesía, y poéticas la vida y la sociedad [...]” (1982: 38) [mi traducción].

larmente conocida como El Salto. Marosa es una poeta innegablemente “salteña”, una salteadora de caminos y discursos demasiado consabidos, cuya escritura hace del salto textual una forma del asalto. Varios de sus textos evocan la “luna del Salto” y en cierto modo se diría que toda su obra se da bajo una advocación lunar y salteña. El salto, el súbito pasaje entre mundos, es una noción cardinal en una escritura en que proliferan microrrelatos fugaces que irradian fractalmente otros inicios de relato, entrevistas, fragmentos que traen “rumor de otros mundos” (di Giorgio 1985: 54).⁵ Lo que “sucede” en estos textos suele ser fugaz y a la vez catastrófico: en el espacio de unas pocas líneas, en leves y terribles pinceladas, se desmoronan o saltan mundos. En el idilio de la escena familiar o doméstica, una voz dice: “Comeremos mañana tu cabeza” (di Giorgio 1985: 19), se ve al Diablo reflejado en un espejo (di Giorgio 1985: 10), de la sopa servida por la madre salen huesos, un ratón, un huevo que “(al entreabrirse, deja salir, en perfecta miniatura, a una tía muy anciana, muerta antiguamente)” (di Giorgio 1985: 9). Por un momento, inopinadamente, ocurre lo inexplicable, lo imposible.

A veces lo que salta es la propia filigrana del discurso, la conciencia de la representación: el suceso salta, indebidamente, al momento de su narración o a la visión de su escritura, dejando bruscamente expuesta la tramoya del invento. El microrrelato de la extraña visitante que bien podía ser una vaca o una cabra, que mientras hablaba con mamá, sorbía con fruición los tomates, acaba en la visión, al atardecer, de “las velas, los pliegos en los que cada uno estaba inscrito, con todos sus datos y manías” (di Giorgio 1985: 21). En otro minitexto las cabras monteses vuelan de nube en nube y dan hijas que pueden ser palomas o vaquitas, pero no es de extrañar pues, se nos explica, “todo esto estuvo muy bien escrito en el primer libro de la escuela, en el segundo, y en los otros. Y lo enseñaron en el liceo, y lo representé en el Teatro. Hice de cabra; y de su hija, que era distinta, tenía petalos” (di Giorgio 1985: 15). Por doquier, en cualquier momento –se nos advierte– “comienzan las representaciones, las comedias” (di Giorgio 1985: 19). A menudo estos microrrelatos fugados, en tránsito hacia otra escena –“hacia otra raya y otro aire” (di Giorgio 1985: 24), como se dice en otro momento– se dan literalmente como narrativización de la imagen: en lo que podríamos llamar el umbral de relato u ocurrencia de una metáfora,

5 Aquí y en lo sucesivo los números de página remiten a la edición de *Mesa de esmeralda* citada en la bibliografía.

una sensación, un recuerdo. Un fugaz microrrelato que apela a la tradición de lo fantástico emerge de la sensación de encierro que produce el primer arreciar de la lluvia: de pronto empieza a llover y el mundo se clausura misteriosamente –“los hilos negros cerraron el mundo, lo negaron”–, una tromba de colibríes se estrella contra la puerta y como en el film de Luis Buñuel *El ángel exterminador* el umbral de la casa deviene infranqueable aun para la propia madre. En otro caso, lo que podríamos llamar el “microrrelato de la lechuga” salta de la visión metafórica de la cotidiana hortaliza como “ropa de hada”, así como del principio rítmico atraído por la rima: “La lechuga desplegó su ropa de hada: una cotorra que pasaba cerca y era bellísima como una copa de oro, dijo: –Es pura ropa, es ensalada” (di Giorgio 1985: 24). En la visionaria escritura de Marosa di Giorgio todas las cosas tienen su microrrelato: un misterioso ángel, un principio de fuga o visitación que aparece en la intensidad de la visión del presente –pues, como se dice en otro momento, “los ángeles están siempre en tiempo presente” (di Giorgio 1985: 27). Lo que pasa en el microrrelato marosiano es justamente, para ponerlo en los certeros términos de Roberto Echavarrén (2005), un “intenso devenir” presente: “Que pasa?!, clamé, me estoy muriendo?! [...] Yo ya no tenía ayer ninguno, el presente era eso; el porvenir, cortado por la luna” (di Giorgio 1985: 27). En el **corte** de su porvenir, en el instante lunar del salto, las cosas, súbitamente, revelan su microrrelato.

La escritura salteña de Marosa di Giorgio nos entrega una intensa visión de lo presente en cuanto mudanza –de lo que nunca está sino en continuo tránsito entre mundos. Pues si algo es, lo es por estar en relación con otra cosa, en camino hacia ella. En el reino de las apariencias el ser simula estar, pero una mirada más atenta –la fugaz e intensa microvisión a que se entregan estos textos– revela su perenne condición viajera –vale decir, su condición de **aparición**. Así, Daymond, el demonio ligero que aparece en el texto que abre “Cumbres borrascosas” –la serie de 33 mini-textos que integran la segunda sección de *Mesa de esmeralda*–, un demonio travestido, que ataviado con “una pollera abierta por delante” visita el sueño de una niña de nueve años, “decía: ‘Soy Diamante’, ‘Soy diamante’, por disimular, pero nadie le preguntaba ni estaba” (di Giorgio 1985: 23). La microvisión marosiana atiende al ser en perpetuo viaje de las cosas: su lema, al que la autora uruguaya atribuye la inspiración de toda su poesía, es la vieja máxima hermética: “fijar lo errante, desatar lo fijo” (di Giorgio 2010: 37). Es el lema de Hermes, el dios viajero: el dios de los límites y las transformaciones, el que comunica el mundo de los mortales con el más allá, figura tute-

lar de la escritura y la alquimia, y santo patrono de inventores, ladrones y poetas. El dios que en su avatar sincrético de Hermes Trismegisto inspira el *corpus hermeticum* traducido al latín por el humanista florentino Marsilio Ficino en las postrimerías del Renacimiento, y al que como tal se atribuye la autoría de la legendaria *Tabla de esmeralda* —el tratado ocultista que Isaac Newton tradujo al inglés y al que homenajea desde el título la *Mesa de esmeralda* que aquí nos ocupa.

De ahí la propensión de las criaturas marosianas a mudar de lugar, de género, de especie. De una casa se dice que “no está siempre, inmóvil, en el mismo sitio. Que algunas noches deambula por el trigal” (di Giorgio 1985: 15). Y otro texto se abre con la constatación de una extraña fuga: “Al despertar vió que el jardín se le había ido. Andaba lejos con los ramos de rosas” (di Giorgio 1985: 28). A su vez, cada uno de estos microtextos se da en un modo de fuga discursiva, genérica y estilística: por doquier hay “salto” entre la ficción y la dicción, entre el discurso de lo factual y los extravíos de la visión poética, entre la prosa y el verso. De hecho, a veces el párrafo se deslíe tipográficamente en lo que parecen líneas de un poema deshilvanado, fuera de lugar, así como se dan veloces saltos tonales —entre lo lírico y lo obsceno, entre lo cándido y lo perverso, entre lo risueño y lo siniestro: conjunciones contradictorias que podrían vincularse a la órbita de lo grotesco tal como lo definiera Wolfgang Kayser (1957) en su clásico estudio. Así, el texto citado se abre con un suceso fantástico que traduce la experiencia de un extrañamiento —una “pérdida del jardín” que remite a un punto crítico y muy concreto en la biografía de la autora: la mudanza de Salto a Montevideo y con ello el paso de la chacra familiar y el mundo silvestre en que transcurriera su infancia y adolescencia a la vida adulta en la ciudad. Pero lo que comienza en un tono de ensoñación lírica y candidez infantil muda repentinamente a algo que oscila entre el género gótico y una suerte de melodrama doméstico que convoca las figuras estereotipadas del autoritarismo machista y la abnegación de la esposa —figuras irónicamente sacadas de quicio, pues el rol del chauvinismo patriarcal se asigna aquí al “yo” de la narradora que a lo largo del libro (y en general en la poesía de Marosa) se asocia a la figura autorial y autobiográfica de la “niña inventora”. Todo ello produce un efecto en que se alían inestablemente lo cómico, lo melodramático y lo siniestro (recordemos que lo que en principio se figura en este mini-retablo es un diálogo entre una niña y una flor fugitiva del jardín):

Clamé: –Señora Rosa! Vuelva! Ella tornó al umbral, el pelo blanco tapándole la cintura; bajó los párpados, la desesperación. Le dije: –Entremos, vamos a poner la olla. Y así se hizo. [...] Yo decía: –Señora, hagamos la sopa. Y ella, ‘Sí’, ‘Sí’, con voz inaudible. Mas, se le saltaban lágrimas, redondas y blancas y duras como perlas, que caían en toda la ropa, por el suelo, y en la sopa (di Giorgio 1985: 28-29).

La microvisión marosiana –el arte de ver lo que salta en lo que se (a)cor-ta– implica así pues un arte de sugerir leves, fugaces, siniestras o jubilosas metamorfosis. La referencia a Ovidio es inevitable, con la particularidad de que los dos grandes proyectos del poeta latino, el *Arte de amar* y las *Me-tamorfosis*, se darían aquí simultáneamente, en las derivas microtextuales de un mismo *continuum* de escritura –lo que por lo demás y a su modo renueva la figura ovidiana del discurso amoroso irónico o perverso. (Cabe recordar el gesto juguetón de Ovidio de contradecir en el libro “Para las mujeres” las enseñanzas que su maestría erótica ofrece en el libro “Para los hombres”, lo que aquí en cierto modo se traduce microdiscursivamente en una práctica de continuos saltos y quiebres transgenéricos.) El eros cruel que intempestivamente brota en estos microtextos ha motivado la referencia crítica a una panoplia de cultores de la crueldad erótica –desde el exaltado Conde de Lautréamont (un compatriota, al fin y al cabo) a Bataille, Sade o Klossowski.⁶ La referencia no es desde luego impertinente, pero se diría que la escritura de Marosa tiene más puntos de contacto con el eros irónico de otras figuras vinculables a la estela de Ovidio: el “divino” Marqués de Bradomín de las *Sonatas* de Valle-Inclán, por ejemplo, o la “lujuria de ver” de Felisberto Hernández (1997: 82) –autor con el que por otra parte Marosa tiende decisivos enlaces en el plano de la “filosofía de la composición”: en la puesta en juego de una poética de la errancia y en el gesto de una escritura “mala”, de dicción estudiadamente desaliñada, que apela a una específica dialéctica de espontaneidad y cálculo.

El eros perverso marosiano tiene que ver ante todo con lo que Roland Barthes llamara “el gozo perverso de las palabras” (1978: 26). Referencias ineludibles, desde el punto de vista del discurso amoroso y la poética (mi-cro)textual, serían entonces la poética de la *écriture courte* y el eros del corte que proponen *El placer del texto* (originalmente de 1973) y los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) –y en general lo que Ottmar Ette justamente llama la práctica “friccional” de Roland Barthes, que en más de un sentido

⁶ Véase, en ese sentido, los interesantes trabajos de Hebert Benítez Pezzolano (2000) y Gilberto Vásquez (2008).

inspira el modelo “nanofilológico” recientemente propuesto por el crítico y teórico alemán (Ette 2008). En *El placer del texto*, en una reflexión sobre el erotismo del corte y la intermitencia, Barthes observa que la visión del cuerpo velado o, por así decir, “cortado” por una prenda de vestido es más erótica que la visión del cuerpo desnudo. Es una reflexión crucial para enfocar el eros microtextual de Marosa di Giorgio –así como en general para indagar las poéticas de la inminencia que se ponen en juego en las formas breves y ultrabreves:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (Barthes 1978: 17).

Siguiendo con esta idea, Barthes sugiere una continuidad entre las formas narrativas y las estructuras familiares, y propone que por contraste con el placer de la intermitencia el placer del desnudo (el placer intelectual asociado al saber y al suspenso narrativo) sería el placer de la novela. En ese sentido se diría que los placeres micronarrativos en la escritura de Marosa di Giorgio tienen que ver específicamente con la perversión de lo que Freud en un ensayo publicado en 1909 llamara la “novela familiar”. Lo distintivo de esta escritura es el arte del corte y el erotismo de las distancias cortas, la rapidez y la precisión fulgurante con que nos lleva, como en “rayo de oro” (di Giorgio 1985: 55), a otra orilla de lo visible. Es un arte del “paseo leve y sin rumbo” (di Giorgio 1985: 56), una escritura de cortos pasos que se aventura a escuchar lo infra-leve –eso que Marcel Duchamp llamara *infra-mince*, lo que emerge en la imaginación de las diferencias indiscernibles: un “murmurio de trasmundos” que aterriza y encanta (di Giorgio 1985: 58), la “diferencia menuda” que nos separa de lo otro y de lo mismo –lo que habla, de lo que no habla.⁷

7 En una de sus notas publicadas póstumamente Duchamp propone la noción de autoría como “infraleve”, un intervalo de existencia que centellea en el umbral de su desaparición: “comprar o conseguir cuadros / conocidos o desconocidos / y firmarlos con el nombre de un pintor conocido o desconocido: / *La diferencia* entre la ‘manufactura’ y / el nombre inesperado por los / ‘expertos’ *es la obra auténtica* / de Rrose Sélavy, y desafía las falsificaciones” (1983: 105). En otra de las notas póstumas observa: “sociedad anónima de portadores de sombra representada por todas las fuentes de luz (sol, luna,

Las criaturas marosianas tienen la mutabilidad y la fantástica movilidad de lo concebido bajo el signo de un erotismo pánico –no en vano es Pan, el dios de la fecundidad silvestre, uno de los hijos de Hermes. De ahí que pueda decirse que la escritura de estos *Papeles salvajes* no sólo es trans-genérica por la avidez con que cruza y pone en movimiento estereotipos y modelos sexuales y textuales, sino también y específicamente **transhumana**. No sólo hace saltar el pensamiento binario que fija una serie de oposiciones enraizadas en el imaginario cultural –poesía/prosa, hombre/mujer, homo/hetero– sino que atraviesa la diferencia entre las especies –y fundamentalmente conmueve y moviliza la oposición animal/*homo sapiens*. El fabuloso bestiario que pone en juego la imaginación marosiana –un visionario cortejo de bestias divinas, radiantes o atroces que pueden ser ratas, mariposas, hermafroditas, “animales homosexuales”, “ambigatos”, ángeles, gallos, niñas, novios, lechuzas, lobizones, papas, hadas, diablos–, ese deslumbrante bestiario, digo, pone en juego una “zoo-filia” que no tiene que ver con ningún tipo de bestialismo –a pesar de que en estos *Papeles salvajes* se escenifiquen continuas cópulas y ensambles entre figuras animales y humanas. Más bien, en el arco de las conjunciones pan-eróticas –“mis diabólicos y fragantes casamientos” (di Giorgio 1985: 122), como se los llama en otra ocasión– se trataría de la puesta en juego de una sutileza inventiva marcada por el radical abandono de una visión antropocéntrica. Así no es de extrañar (aunque todo en esta escritura siga siendo siempre tan extraño) que en el microrrelato de la niña que habla con la rata y dice: “Hola rata”, “Rata boba”, se apostille: “Como si los animales pudieran ser bobos. (Mucho menos las ratas)” (di Giorgio 1985: 66). De ahí también que se den configuraciones transgenéricas que apelan a un imaginario trans-sexual a la vez que exploran el tránsito **entre las especies**, como en el microrrelato del pez llamado “marquesa”. En este microtexto el cruce de la oposición macho/hembra se solapa con el de la oposición humano/pez, lo que resulta en una insólita “penetración femenina” –penetración del macho por la hembra, así como de lo humano por el pez–, donde el orden patriarcal que fija las figuras convencionales del poderío y la sumisión, así como la jerarquía aristotélica de la materia y la forma, son subrepticamente asaltados:

Saltó del agua la llamada ‘marquesa’, la mal llamada ‘carpa’ o ‘transparente’. Era un pez redondo, como un ala, como una hoja con una púa, saltó y se

estrellas, velas, fuego) [...] los portadores de sombra trabajan en lo infravele [*L'infra mince*]” (1983: 21) [mi traducción].

metió en el cuerpo del hombre, y desapareció en él, pero conservando bien el poderío y la forma.

Si el humano quedaba ahí, todo eso se potenciaba; si se alejase, todo eso se potenciaba.

Desde fuera nada iba a notarse, pero, en lo íntimo, él estaría para siempre humillado y rebelado con la intrusión de la ‘marquesa’ (di Giorgio 1985: 68).

En el reino de las apariciones, toda criatura es traída y atraída por otra, las jerarquías son allanadas en la lujuria de la visión –en el placer del aparecer. En otro fragmento, en uno de los varios idiomas arbóreos “recién inventados” que brotan por el bosque –trasunto fractal de los *Papeles salvajes* que nombran el conjunto de la poesía marosiana– se puede leer lo siguiente: “Parezco Ana, parezco carnero, parezco cordero, parezco Dios, parezco todo, parezco nada, parezco yo” (di Giorgio 1985: 84). Es la lógica de la aparición, del salto –no en vano este fragmento se abre presidido, justamente, por “la luna del Salto”. En el microrrelato de los hongos –“esas mujeres-hombres” (di Giorgio 1985: 117)–, la aparición del hermafrodita, el híbrido trans-genérico (también en el sentido de lo que salta entre las especies), viene a ser lo que emerge en la deriva del tropo: la metáfora no llega a cumplir su habitual trayecto figurativo, antes bien se la deja en suspenso –y es precisamente en el intervalo de su suspensión donde surge el microrrelato como fantástica literalización o “puesta en vida” de la imagen: como micro-suceso o pasaje al acto de la visión poética. En ese sentido se diría que Marosa practica una suerte de **micro-realismo mágico** (también en el sentido de la “minorización” y la puesta “en errancia” de los proyectos identitarios habitualmente ligados a esa noción). En el mundo intenso y fugaz que recrean y en que se recrean estos textos, las más increíbles ocurrencias de la fantasía y la imaginación poética se dan como **acontecimientos** –como aquello que **está ocurriendo** más acá de la ocurrencia. El microrrelato marosiano es lo que ocurre en el corte o intermitencia de lo erótico, en el sentido no sólo de lo que acorta la distancia entre los cuerpos, sino también y sobre todo de la puesta en juego de una “distancia corta” de la metáfora. En su acortar la distancia de la metáfora (del griego *meta-pho-rein*: “lo que lleva más allá”), la visión marosiana cortocircuita los rumbos y programas de la figura en una deriva metonímica por lo presente en que lo imaginado sucede de inmediato por contagio o imantación de los cuerpos erotizados. De modo que las “perlas” de los dientes, las “mujeres-hombres” de los hongos o lo “diabólico” de una casa o una tarde otoñal cobran vida más allá de su condición de “figuras”, protagonizan micro-peripecias, sal-

tan al horizonte de sucesos y experiencias que conforman –con-figuran– la **realidad** de un mundo. De ahí la oscilación entre la incredulidad y la certidumbre de lo verdadero que produce la lectura de estos microtextos –un efecto análogo al que se atribuye, en otro fragmento con proyección fractal o salto metatextual, a la colección de huevos que “pone” la niña-autorial:

Fue cuando empecé a poner muchísimos huevos, blancos, muy bellos, con perla, cristal y pedrería.

Yo oculté bien la colección, pero, algún día la mostré.

Unos dijeron: no puede ser!

Otros dijeron: Es verdad. [...]

Y adentro se cumplían mis diabólicos y fragantes casamientos (di Giorgio 1985: 122).

Es una oscilación comparable a la que propone un famoso microrrelato de Coleridge –o lo que Borges hacia 1952 leyera como tal, y hoy es difícil no leer retrospectivamente como una versión precursora y sustancialmente mejorada de un celeberrimo microrrelato de Monterroso que por alguna razón parece imposible dejar de citar en todo simposio dedicado a la microficción (este trabajo no será una excepción). Lo propongo como conclusión –una conclusión infraleve, que no se distinga demasiado de lo que pueda venir antes o después– en la medida en que expresa lo esencial del asombro –la paradisíaca “flor de lis”– que nos deja la lectura de los microtextos de Marosa di Giorgio: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (Borges 1952: 17).

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- _____ (1978) [1973]: *El placer del texto*. Trad. Martí Soler. México, D.F.: Siglo XXI.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2000): *Interpretación y eclipse: ensayos sobre literatura uruguayo (Lautréamont, Julio Herrera y Reissig, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Marosa di Giorgio)*. Montevideo: Linardi y Russo.
- BORGES, Jorge Luis (1952): "La flor de Coleridge". En: *Obras completas. Otras Inquisiciones*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, pp.17-19.
- DI GIORGIO, Marosa (1985): *Mesa de esmeralda*. Montevideo: Arca.
- _____ (1993): *Misales*. Montevideo: Cal y Canto.
- _____ (1999): *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2000): *Los papeles salvajes*. Vols. 1 y 2. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2003): *Rosa mística*. Buenos Aires: Interzona.
- _____ (2004): *La flor de lis*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- _____ (2006): *Camino de las pedrerías*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- DOBRY, Edgardo (1999): "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588: 45-57.
- DUCHAMP, Marcel (1983): *Notes*. Ed. & Trans. Paul Matisse. Boston: G. K. Hall & Co.
- ECHAVARREN, Roberto (2005): *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo: Lapzus.
- EPPLE, Juan Armando (1990): *Brevísima relación: antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago: Mosquito.
- ETTE, Ottmar (1998): *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- _____ (ed.) (2008): *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer.
- FREUD, Sigmund (1987 [1909]): "Der Familienroman der Neurotiker". En: *Gesammelte Werke*. Vol. 7. Frankfurt a.M.: Fischer, pp. 227-231.
- GARCÍA HELDER, Daniel (2001): "Apuntes sobre el realismo en Groppa, Raimondi y Rubio". En: *Milpalabras*, 2: pp. 8-11.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1997): *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Siglo XXI.
- KAYSER, Wolfgang (1957): *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- LAGMANOVICH, David (1994): "Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano". En: *Chasqui*, 23, 1: 29-43.
- _____ (ed.) (2005): *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- _____ (2006): *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- MARTÍN, Rebeca/Valls, Fernando (eds.) (2002): "El microrrelato en España". En: *Quimera: Revista de Literatura*, 222, pp. 10-44.

- NOGUEROL, Francisca (ed.) (2004): *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura. (Congreso Internacional de Minificción, Salamanca, 2002)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- NOVALIS (1989): *Dichtungen und Fragmente*. Ed. Claus Träger. Leipzig: Verlag Philipp.
- OVIDIO, Publio Nasón (1995): *Metamorfosis*. Trad. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Madrid: Cátedra.
- _____ (2007): *Arte de amar*. Trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid: Hiperión.
- POLLASTRI, Laura (1994): "Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea". En: Azar, Inés (ed.): *El puente de las palabras: homenaje a David Lagmanovich*. Washington: Organización de Estados Americanos, pp. 341-352.
- _____ (2007): *El límite de la palabra: antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- PRIETO, Julio (2008): "Less is more: die Würze der Kürze am Río de la Plata". En: Ette, Ottmar (ed.): *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 53-67.
- _____ (2011): "Sobre ilegibilidad y malas escrituras en Hispanoamérica". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 777: 1-5.
- _____ (2012a): "Rabie Garcilaso: nación, traducción y errancia en el Río de la Plata". En: Gallego Cuiñas, Ana (ed.): *Entre Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 47-60.
- _____ (2016): *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- ROTGER, Neus/ VALLS, Fernando (eds.) (2005): *Ciempiés: los microrrelatos de Quimera*. Mataró: Ed. de Intervención Cultural.
- SCHLEGEL, Friedrich (1982): *Werke in einem Band*. München: Carl Hanser.
- VALLS, Fernando (2008a): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- _____ (ed.) (2008b): "Últimas noticias sobre el microrrelato español". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 741. <http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_741.html>, (16/03/2015).
- VÁSQUEZ, Gilberto (2008): "El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio". En: *Anales*, 11: 261-282.
- ZAVALA, Lauro (2000): *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos*. México: Aguilar.
- _____ (ed.) (2002): "La minificción en Hispanoamérica". En: *Quimera: Revista de Literatura*, 211-212: 11-78.
- _____ (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.