

Julio Prieto*

◉ *Less is more*: bondades de lo breve en el Río de la Plata

Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.

Paul Celan

“Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros: el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (Borges 1989a: 429). Estas famosas palabras del prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan* condensan una poética narrativa que no sólo podemos considerar emblemática de uno de los autores seminales del siglo xx –Jorge Luis Borges– sino que también informa una de las líneas de escritura más fructíferas de la literatura del Río de la Plata: aquella que cifra un decoro literario en la eficacia de la brevedad. En esa tradición se cuentan algunas de las obras más significativas de esa literatura, desde la microtextualidad de los prólogos, “resúmenes y comentarios” de Borges, a los relatos breves y viñetas humorísticas de Julio Cortázar, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela y Ana María Shua. Por la vertiente del decoro estilístico y de una dinámica de la distinción que podemos considerar característica de la alta literatura se perfila una de las vías más visibles de acceso a una micronarratividad –o, si se quiere, al microrrelato como género narrativo emergente, objeto de creciente reflexión crítica en las últimas décadas–.¹ Los textos de Borges y Cortázar, Arreola o Monterroso que suelen figurar en las antologías como ejemplos clásicos del género entrarían dentro de lo que podríamos llamar la “vía áurea” de la microtextualidad. En esa vía áurea confluirían también fenómenos y tendencias afines

* Julio Prieto es doctor en Filosofía y Letras (New York University). Profesor de literatura latinoamericana en varias universidades de los EE.UU., actualmente desarrolla un proyecto de investigación como Alexander von Humboldt Fellow en la Universität Potsdam. Es autor de numerosos ensayos críticos y de los libros: *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata (2002)*, *Sedemas (2006)* y *De la sombrología: seis comienzos en busca de Macedonio Fernández (2010)*.

¹ En cuanto a los acercamientos críticos al microrrelato cabe destacar los trabajos de Lagmanovich (1994 y 2006), Pollastri (1994), Rojo (1997), Zavala (2004 y 2005), y los números monográficos de la revista *Quimera* (2002) coordinados por Lauro Zavala (“La minificción en Hispanoamérica”) y por Fernando Valls y Rebeca Martín (“El microrrelato en España”). Véase asimismo Noguero Jiméñez (2004) así como las antologías compiladas por Epple (1990), Zavala (2000), Lagmanovich (2005), Rotger y Valls (2005) y Pollastri (2007).

que, en la órbita del arte moderno, abogan por una reducción del arte a sus fundamentos o a su mínima expresión: la “poesía pura” de Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén, o la ultraísta de Gerardo Diego o del joven Borges, los haikus de Ramón López Velarde y los “microgramas” de Jorge Carrera Andrade, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, no pocas propuestas plásticas vanguardistas y neovanguardistas (desde el cubismo, el constructivismo o el arte abstracto hasta el minimalismo y el arte conceptual), la música dodecafónica de Anton Webern o, en fin, la arquitectura moderna de Le Corbusier y Mies van der Rohe (autor del *dictum* que da título a este ensayo y del que, por cierto, pueden admirarse algunas obras notables en Berlín²).

Ahora bien, en la medida en que el microrrelato no es sólo un objeto de reflexión crítica sino también un objeto de consumo literario que goza del favor del público lector, es posible postular otra vía de acercamiento. La micronarratividad, como fenómeno cultural de auge creciente en las últimas décadas, sería vinculable a otras formas de abreviamento o aceleración de la percepción típicas de la cultura de masas del capitalismo tardío –el videoclip, el *spot* publicitario, el correo electrónico, los *blogs* o bitácoras, los mensajes de texto SMS–, y en ese sentido habría que ponerla en relación con las pulsiones y demandas del mercado de consumo cultural, así como con las teorías de Paul Virilio sobre la aceleración semiótica. La micronarratividad entraría, en otras palabras, dentro del campo de estudio de la “dromología”, esa ciencia cuyo objeto, según Virilio, sería el estudio de los efectos de la velocidad en la cultura moderna (Virilio 1977). En el ámbito estrictamente literario, el microrrelato podría asociarse por esta vía a otras formas de aligeramiento y vulgarización de la cultura letrada –literatura *light*, ediciones populares compactas o abreviadas de los clásicos (Gopnik 2007: 66-76)–, lo que explicaría el hecho de que esa forma narrativa haya sido últimamente objeto de ataques desde las filas de la alta literatura. En efecto, uno de sus más destacados representantes contemporáneos, Javier Marías, critica el fenómeno de la “sobreeplotación” literaria en una reciente columna de *El País Semanal*, poniendo como ejemplo precisamente “esos textos inanes que sin embargo hacen fortuna, como el ya insoportable cuentecillo del dinosaurio de Monterroso, que encima ha dado lugar a toda una corriente imitativa aún más insoportable, la de los llamados ‘microrrelatos’ o algo así” (Marías 2007: 122).

Al margen de estas aproximaciones –por la vertiente de la alta literatura y por la de la literatura comercial o de consumo rápido– habría una tercera vía hacia la micronarratividad, que tendría que ver con la erosión de lo que Lyotard llamara los “relatos” de la modernidad³, donde de lo que se trata es de una puesta en crisis de la propia noción de narratividad. De lo que se trataría, en este caso, es de una serie de prácticas textuales que ponen en juego una disminución de lo literario a partir de esa crisis de narratividad, y que lejos de la noción de economía o decoro estilístico, adoptan la forma de una pobreza

² Digno de mención es el hermoso Pabellón de Exposiciones del Kulturforum en la Potsdamer Strasse, una suerte de Partenón reducido a su mínima expresión.

³ La “crisis de los relatos” (9) propicia un vínculo entre microtextualidad y “mala” escritura que Lyotard explora por la vía de la mecánica cuántica, la teoría de juegos y la microfísica: “En un plano microfísico, una ‘mejor’ información, es decir, más performante, no se puede obtener”. Microtextualidad y “mala” escritura serían, en este sentido, fenómenos comparables a lo que Borel llama “juegos de información incompleta” i. e. “juegos donde no existe la mejor manera de jugar” (Lyotard 1995:104).

retórica, de una “mala” escritura.⁴ Por esta vertiente se abre en el Río de la Plata una veta de micronarratividad más secreta pero no menos rica: en esa línea estarían desde los pseudo-relatos y fragmentos narrativos “a la deriva” de Macedonio Fernández, las minibiografías apócrifas de Juan Rodolfo Wilcock y la ficcionalidad “salteada” y digresiva de las novelitas de César Aira, el arte aforístico redundante y paradójico de las “voces” de Antonio Porchia, la lírica fantástica y transgénica de Marosa di Giorgio o las fantasías aceleradas, a medio camino entre la lírica y la ficción, de Washington Cucurto, pasando por fenómenos tan significativos como los mini-libros de la editorial Eloísa Cartonera fundada por este último. Libros de cartón, mal encuadernados y de breve duración, cuya filosofía editorial bebe de un largo caudal de escrituras “malas” rioplatenses y latinoamericanas, y cuyo éxito como proyecto de activismo comunitario es comparable con el de los “microcréditos” del economista bangladésí y premio Nobel de la Paz Muhammad Yunus.⁵ En este sentido podríamos hablar de las bondades sociopolíticas de lo “micro” como táctica poscolonial encastrada en los vectores hegemónicos de la globalización. La potencialidad de disensión de una micronarratividad practicada como “mala” escritura contrastaría con las otras dos vías o modos indicados. Lo que podríamos llamar el modelo borgiano y el modelo comercial del microrrelato parecerían confluir en la misma dirección que los vectores tecnológicos de la modernización, esto es, en una dinámica de eficacia y aceleración, ya sea en la forma de máxima densidad de información en un mínimo espacio —lo que tendrían en común el *microchip* y el microrrelato borgiano—, ya sea en la forma de una velocidad de distribución y consumo —lo que tendrían en común el microrrelato *light* y el *spot* publicitario— en una suerte de eficacia de la recepción amoldada a las leyes de rendimiento económico del mercado. En contraste, la micronarratividad decantada por la vertiente de la “mala” escritura obedecería a una lógica interruptiva, de cortocircuito o ralentización, que tiende a hacer ilegibles las narrativas hegemónicas de la modernización. Así, si en cuanto a las dos primeras vías señaladas hablaríamos de bondades de lo breve asociadas a un ideal de eficacia, en el caso de los autores que optan por una vía heterodoxa sería más oportuno hablar de “maldades” y perversiones de lo breve en tanto que tácticas de interrupción. Son esas maldades y perversiones lo que quiero examinar a continuación, deteniéndome en particular en la escritura del argentino Macedonio Fernández y de la uruguaya Marosa di Giorgio.

⁴ Sobre la noción de “mala” escritura ver Prieto (2002: 230-257, así como el portal <www.malescribir.de>, donde se describe el proyecto de investigación en cuya órbita se inscribe este ensayo.

⁵ Del éxito de la editorial Eloísa Cartonera da fe la extensión del proyecto más allá del Río de la Plata, con las editoriales “hermanas” Sarita Cartonera (Perú), Animita Cartonera (Chile) y Yerba Mala Cartonera (Bolivia). La editorial bonaerense se presenta en su página web como “un proyecto artístico, social y comunitario sin fines de lucro. Una cartonería, llamada ‘No hay cuchillo sin Rosas’, es su sede, donde cartoneros cruzan ideas con artistas y escritores [...] se editan libros con tapas de cartón comprado a cartoneros en la vía pública, pintados a mano por chicos que dejan de ser cartoneros cuando trabajan en el proyecto. Se publica material inédito, *border* y de vanguardia, de Argentina, Chile, México, Costa Rica, Uruguay, Brasil, Perú: es premisa editorial difundir a autores latinoamericanos. El cartón se compra a \$1,50 el kilo, cuando habitualmente se paga \$0,30. Y por la realización, los chicos cobran \$3 la hora de trabajo. El proyecto pretende generar mano de obra genuina, sustentada en la venta de libros. No posee financiación de ningún otro tipo. En la cartonería además se han hecho muestras de arte” (<<http://www.eloisacartonera.com.ar/eloisaque.html>> (15.02.2008).

Si las escrituras que exploran las “maldades” de lo breve se articulan a partir de una crisis de la narratividad, esa crisis suele ir asociada a una crítica de la representación. De los autores mencionados, tal vez en ninguno se dan esa crisis y esa crítica de forma tan intensa como en Macedonio Fernández. Tomemos, por ejemplo, el comienzo de uno de sus aberrantes “brindis faltantes”, el que le dedica en 1928 al poeta español Gerardo Diego:

Es tan poco lo que tengo que decir, señores, que temo que tome mucho tiempo el encontrar en un brindis tan estrecho un lugarcito donde situarle el fin. Si la nerviosidad de una improvisación (sacada del bolsillo) y lo breve que es me imposibilitaran hallar un lugar de final en mitad u otro punto de ella, será con gran pena que me verá continuándolo indefinidamente y postergando para mí eternamente el goce de los aplausos que tan espontáneamente se reserva para la conclusión, si la concurrencia no ha concluido antes (Fernández 1996: 56).

En Macedonio, el microrrelato adopta la forma de la “imposibilidad de comienzo” –de conato narrativo reiteradamente frustrado– y esa recurrencia de comienzos fallidos constituye una extraña forma de narratividad sincopada. Otro brindis (a Leopoldo Marechal) empieza así: “El principio del discurso es su parte más difícil y desconfío de los que empiezan por él” (Fernández 1996: 63). El comienzo imposible es un mito micronarrativo (o, más exactamente, pseudo-narrativo) que adopta múltiples formas en la escritura de Macedonio, desde el texto engañosamente titulado “Una novela que comienza” (1940) hasta la idea de una novela interminablemente diferida por docenas de prólogos –más de cincuenta tiene su *Museo de la Novela*⁶–, o como esos perversos artefactos micronarrativos llamados “título-obra” o “tapa-libro”: especie de *ready-mades* ficcionales donde toda la ficción, todo lo que habría que leer, estaría contenido en el título o en la tapa del libro.⁷ En efecto, en estos brindis, forma breve o menor de lo literario, género sin domicilio fijo en que Macedonio es perverso especialista⁸, se pueden observar dos de los rasgos recurrentes en su escritura: por una parte, la exploración de una hipótesis paradójica o absurda como fuente de humor y como principio de ficcionalidad; por otra, lo que cabría caracterizar como su “obsesión liminar”, la extraordinaria productividad de la noción de límite en su imaginación y en su escritura. De hecho lo que propone el “Brindis a Gerardo Diego” es una variante micronarrativa y “mal” escrita de la aporía eleática de Aquiles y la tortuga, tantas veces recreada con impecable estilo por Borges⁹: una

⁶ Macedonio trabajó intermitentemente en la escritura de este inconcluso e inconcluyente *work in progress* a lo largo de tres décadas, entre 1925 y 1952. Se publicó póstumamente en 1967, quince años después de su muerte.

⁷ La idea es propuesta en el prólogo “Al lector de vidriera” del *Museo de la Novela*: “la circulación de tapas y títulos es merced a las vidrieras, quioscos y avisos. La ideal, el lector de Tapa, Lector de Puerta, Lector Mínimo o Lector No-Consiguído tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obra. Y considera que ‘El lector alcanzado’ debe ser el título del Título que estamos presentando en nuestra novela, pues un primer suceso ya ocurre en su tapa donde Lector mínimo es redondamente alcanzado por lo único que mezquinamente han leído los libreros: la carátula, lo único que para el mayor número de libros se edita de ellos” (Fernández 1993: 76).

⁸ Perversidad patente en el hecho de que el brindis macedoniano no excluya, entre otras “faltas”, la inasistencia/inexistencia del orador. Véase, por ejemplo, “Cómo pudo llegar el caso de un brindis oral de faltante” (Fernández 1996: 68-70).

⁹ Véase, por ejemplo, el ensayo “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, en *Discusión* [1932] (Borges 1989b).

duración tan breve que ni siquiera puede contener su fin y que, por tanto (en buena lógica paradójica) se prolonga eternamente. A un nivel exclusivamente estilístico –complementario a las aberraciones discursivas y genéricas y a las anomalías en el manejo de la narratividad– es notable el contraste entre la impávida elegancia y armonía de cualquier página de Borges y el desaliño y pobreza retórica de la escritura macedoniana –mencionemos sólo, en este caso, como manifestaciones de ese deliberado “retardo de estilo” (Fernández 1996: 54), la cacofónica abundancia de rimas internas (repetición de adverbios en “–mente”) y la agotadora y enrevesada sintaxis de la frase–, que, para decirlo con una metáfora biológica, no “respira” bien.

Análogo al cultivo del brindis y de toda una microficcionalidad paratextual –prólogos, epílogos, notas editoriales, epígrafes, título, carátula, firma, colofón, página en blanco: todos géneros de microescritura practicados con asiduidad, en una suerte de desmontaje del artefacto libresco–, Macedonio cultiva un humorismo paradójico que adopta la forma del chiste metafísico, otro arte de lo breve que igualmente reflexiona sobre la nociones de límite y falencia o déficit. Por ejemplo: “Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe” (Fernández 1996: 114). Macedonio pone en juego todo un discurso y una estética de la “minusculidad” que está en concordancia con sus tesis metafísicas: la tesis del “almismo ayoico”, que niega el límite entre sujeto y objeto, y la negación de todo ser o trascendencia más allá de la inmediata experiencia fenoménica.¹⁰ De ahí la descripción que da de sí mismo: “yo, el escritor más corto” (Fernández 1996: 58), especialista en “alocución mínima”, que elige el chiste, el brindis, el fragmento como formas privilegiadas de una escritura cuya virtud residiría en lograr un “más del menos”: “Sólo nosotros podíamos superarnos: si el tiempo disponible hubiera sido menos aun más podríamos haber escrito menos” (Fernández 1996: 57). En cierto modo, la micronarratividad de los comienzos imposibles concuerda con una metafísica del “no llegar”, del no llegar a ser: “mi minusculidad hízome parecer en cualquier lugar que no estaba allí todavía, como un existente con pero, un ‘ya, pero’, siempre un recién de llegar a la Nada; aún menos que llegar: un no quedado en la Nada, llegar es demasiado positivo” (Fernández 1996: 69). Este arte escritural de la minusculidad, comparable por su larga huella en diversas trayectorias filosóficas y estéticas del siglo xx, con la investigación duchampiana de lo “inframínimo”¹¹, es consecuente con la teoría estética de Macedonio: una estética “de mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación” (Fernández 1997: 329), que desdeña toda atención a lo sensorial o estilístico como mera “culinaria”. Concuerda, también, con su radical reducción del arte novelesco, lejos de los supuestos de mimesis, crítica social, transmisión de un saber o liberación de fantasías que suelen manejar las teorías de la novela, a un único objetivo metafísico: lograr una “conmoción” de la conciencia de ser del lector.

¹⁰ Aunque el discurso filosófico impregna toda la escritura de Macedonio, los textos de inflexión predominantemente metafísica están reunidos en el volumen *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*, que incluye la obra homónima publicada en 1928 y numerosos fragmentos filosóficos, muchos de ellos inéditos en vida del autor. En cuanto a la tesis del “almismo ayoico” (Fernández 1990: 243-46).

¹¹ Sobre la noción de “inframine”, que explora “le monde allusif et éphémère de la limite extrême des choses, ce seuil fragile et ultime qui sépare la réalité de sa totale disparition”, ver Duchamp (1980).

Esta densa imbricación de los distintos aspectos del discurso macedoniano –vertientes filosóficas, ficcionales, políticas, místicas, antropológicas, que tienden a darse simultáneamente, en caótica mezcolanza, en cualquier momento de su escritura– determina una forma de micronarratividad como salto discursivo o nomadismo transgenérico, donde el conato o fragmento narrativo queda, por así decir, encabalgado en el limbo del “entre”, en la linde o tierra de nadie entre dos o más marcos discursivos. Este modo de la micronarratividad macedoniana que podríamos denominar “microrrelato interterritorial” es de larga resonancia en las letras del Río de la Plata. En el ámbito de la ficción podemos detectar sus huellas en Osvaldo Lamborghini, en Copi, en César Aira y en Alberto Laiseca; en el ámbito de la poesía, en Leónidas Lamborghini, en Ricardo Zelarayán y en Néstor Perlongher; y en ambas, en Gabriela Bejerman, en Washington Cucurto y en Marosa di Giorgio.

Para no faltar al lema de la brevedad, voy a considerar algunos modos de esa huella en la obra lírica de ésta última. Recopilada en dos volúmenes bajo el título de *Los papeles salvajes* (2000), la poesía de Marosa di Giorgio abarca una docena de libros publicados a lo largo de cinco décadas, entre 1954 (*Poemas*) y 2000 (*Diamelas a Clementina Médici*). La vertiente narrativa de su escritura, por otra parte, comprende una novela –*Reina Amelia* (1999)– y tres volúmenes de relatos eróticos –*Misales* (1993), *Camino de las pedreras* (1997) y *Rosa mística* (2003)– publicados en el espacio de una década. Esta división en poesía y ficción, o poesía y prosa, es hasta cierto punto engañosa, habida cuenta de la extraordinaria unidad de esta escritura, unidad que radica precisamente en el hecho de que convierte en marca de estilo inconfundible una constante mudanza y devenir entre poesía y ficción, tanto en los textos designados por la autora como poéticos (la mayoría de ellos textos en prosa) como en los designados como textos de ficción (donde se dan continuas fugas y excursos líricos). Con la excepción de la novela *Reina Amelia* y de las *novellas* “Misa de amor” y “Rosa mística”, que cierran respectivamente los volúmenes de relatos *Misales* y *Rosa mística*, la obra de Marosa di Giorgio puede leerse como un mosaico compuesto por una multitud de escuetas teselas que oscilan en extensión entre un párrafo y dos o tres páginas. Ahora bien, en ese mosaico es posible distinguir, en función de su textura, dos tonalidades que vienen a coincidir con la división hecha por la autora entre poesía y prosa: las teselas poéticas se caracterizan por una dicción pulida y una tensión verbal que es propia de la forma lírica; las teselas prosaicas o ficcionales, en cambio, se dan en un modo rugoso o desaliñado, ligeramente agramatical, incardinable en la tradición rioplatense de “malas” escrituras que va de Macedonio Fernández y Felisberto Hernández a Néstor Perlongher y César Aira. En ambas modalidades, la micronarratividad, en forma de fragmentos narrativos evanescentes o “en fuga”, juega un papel determinante. La filosofía de la composición de esta escritura se podría condensar en la palabra con que concluyen *Los papeles salvajes*, la palabra “hacia”, a la vez comienzo de frase inconclusa y final de verso, de libro y de toda una obra:

Dirán: Ahí va una hija con su madre
y una madre con su hija,
hacia el nunca más. Hacia (Giorgio 2000: vol. 2, 338).

Hacia: en esa palabra y en el gesto de no cerrar la obra poética se cifra el deseo de no concluir el diálogo imaginario con la madre, con los seres encantados y terribles de la niñez

–tema privilegiado de *Diamelas a Clementina Médici* y hasta cierto punto de toda su poesía–, pero también lo que se deja ahí es un emblema: el sello distintivo de una escritura que se quiere en tránsito, escritura transida de otredad, de minúsculas y extrañas travesías.

En la dicción poética de *Los papeles salvajes* abundan, en efecto, los procedimientos narrativos trastocados. El juego de los tiempos verbales se pervierte: el imperfecto, tiempo de la descripción y la escenificación, se dinamiza y da pie a pequeñas cápsulas narrativas; el pretérito, tiempo del suceso, del suspenso y la progresión diegética, se pone al servicio de estrategias de estancamiento, involucrimiento e indefinición, de modo que en vez de suspenso narrativo lo que se produce es una *narración en suspensión*. Narración suspendida, que no vuelve, cuyos hilos –telaraña desbaratada– quedan desprendidos, ondulantes en el aire de la visión, narración que envuelve, más que desenvuelve. En *Los papeles salvajes* todo gira en torno a la visión exaltada de la naturaleza, a la vez extática y mudable. Esa visión de la naturaleza encantada genera microrrelatos fantásticos que oscilan entre lo feérico y lo cruento, entre lo tierno y lo perverso. Así tenemos el microrrelato de la nieve: “Desde el mediodía nevaba. La nieve caía extrañamente, sesgada, volando un poco. Las gentes del aire estarían liberando mariposas” (Giorgio 2000: vol. 1, 38). O el microrrelato del crepúsculo: “Venía el crepúsculo, y los pájaros que tornaban a sus nidos mataban a picotazos a las hadas viejas, y las hadas jóvenes erguían entre hierbas y raíces secas, sus largos talles y sus cálices ardientes” (Giorgio 2000: vol. 1, 39).

En la poesía de Marosa di Giorgio se da, así, una suerte de micronarratividad intercalada, narratividad “a media vida” (Giorgio 2000: vol. 1: 48), desleída en la dicción lírica, en un umbral a medio camino entre el suceso extraño, maravilloso o fantástico y la visión poética. Un sutil juego de cambios de luz mueve la lectura entre tornasoles metafóricos y fragmentos de diégesis inciertas, abandonadas. Así por ejemplo en el fragmento 8 de *Humo* (1955), que empieza: “Para revivir la edad anaranjada...”, las acciones que se enumeran como agentes de ese exorcismo de la memoria –“interrogar al alhelí”, “hablar con la mariposa, seriamente”, “mandar aviso a las glicinas”, “reencender las abuelas”, “invitar a Dios” (Giorgio 2000: vol. 1, 50-51)– participan de la cualidad de una invocación o letanía mágica tanto como del relato de una ceremonia extraña (que podríamos leer, por ejemplo, a la luz freudiana del ritual del neurótico, que tan productivamente impregna la narrativa de su compatriota Felisberto Hernández, escritor con el que di Giorgio tiene más de un punto en común). Su poesía pone en juego una micronarratividad que no sólo transgrede convenciones genéricas sino que, en la mejor tradición del “malescribir” macedoniano, hace 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.

Las aventuras fugaces del deseo se corresponden en esta escritura con la fugacidad de los hilos narrativos y la fácil mutabilidad de los tonos. De lo lírico, nostálgico o feérico se pasa sin solución de continuidad a irrupciones de sexualidad violenta o desviada –“las rosas rosadas, extremas, de los amores increíbles” hacen juego con “las cosas de la infancia, las rosas de la casa” (Giorgio 2000: vol. 1, 159)–. Candor y perversidad coexisten en un tejido tan inconsútil como inestable que hace trastabillar, en un nivel a la vez discursivo y sexual, las convenciones genéricas y las posiciones de lectura, a la vez conocidas y lejanas –textualidad y erotismo se dan aquí como un “terror conocido y lejano” (Giorgio 2000: vol. 1, 77)–. En cierto modo, estos “himnos terribles, historias sin

principio ni fin” (Giorgio 2000: vol.1, 78) componen una mística perversa: exaltan amores impropios, comuniones terribles, dichas peligrosas. El texto se teje a partir de una anécdota mínima y recurrente: una tensión erótica ilícita, una pasión desaforada, inconsumable –entre padre e hija, entre niña y adulto, entre ama y criado, entre niña y arriño, entre niñas, entre hermanas, para citar sólo algunas de las que afloran en sus dos primeros poemarios–, cuyas electrizadas descargas y cortocircuitos son el asunto de una incierta narración –“devenir intenso” en la feliz descripción de Roberto Echavarren (2005: 3)– que progresa a base de fogonazos de visión apasionada. De hecho ese discurso amoroso remite implícitamente a las antítesis, paradojas y entrelazamientos quiásticos –a la cruz como emblema carnal, profano, más que teológico-cristiano– de la poesía mística de San Juan y Santa Teresa: “Entre sombras, escuchando y no escuchando” (Giorgio 2000: vol. 1, 30); “Deja tu comarca entre las fieras y los lirios. Y ven a mí esta noche, oh, mi amado, monstruo de almíbar, novio de tulipán, asesino de hojas dulces. Así, aquella noche lo clamaba yo [...] llena de un miedo irisado y de un oscuro amor” (Giorgio 2000: vol. 1, 47). Cruz, cruce pulsional –amor y muerte– que admite desarrollos y tintes freudianos –así no es infrecuente que el deseo de unión se entrelace al deseo de aniquilación: “Empecé a matarlo. Porque no digas mi amor a nadie –a entreabrirle los pétalos del pecho, a sacarle el corazón” (Giorgio 2000: vol. 1, 47). De ahí que la narración no pueda –no quiera– avanzar, clavada en la intensidad de un cruce pasional que es todo lo que se cuenta –lo que se cuenta en trance de canto. La narración suspendida, pulverizada, sería justamente lo que haría concebible el deseo de que “no tuviera fin este poema” (Giorgio 2000: vol. 1, 47). Así por ejemplo el fragmento 11 de *Humo* continúa muy de cerca –a la vez que lo torsiona sutilmente– el discurso amoroso místico en el momento de la queja del abandonado: “¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?” (Cruz 1983: 121) dice San Juan de la Cruz; y dice Marosa: “¿Por qué abandonaste tu castillo entre los robles y las lilas, entre cedros y colmenas, y los ocultos nidos donde venían a guardar sus huevos los pájaros del campo? [...] ¿Por qué has dejado lo que más querías?” (Giorgio 2000: vol. 1, 53). La torsión perversa en ese cuadro místico se produce al final en la revelación del ser amado, en su polimorfa indeterminación e inconmensurabilidad: amiga o hija, como antes fueron “renos o muchachos” (Giorgio 2000: vol. 1: 52): “oh mi irisada muchacha, mi amiga pequeña, mi misteriosa hija” (Giorgio 2000: vol. 1, 53).

El erotismo de la escritura marosiana aún por otra parte, como en Macedonio, la pasión mística y metafísica. *Los papeles salvajes* recorren la escala quebrada de la vía mística para llegar a decir el ser de las cosas –y decir el ser es festejarlo, imaginar en su honor: “y en su honor, inventaba cuentos, poemas, himnos, otra vez, poemas” (Giorgio 2000: vol. 1, 136)–. Esa fiesta de la imaginación puede darse en forma de cuento, de poema o de himno, pero lo más frecuente es que se dé en una extraña forma intermedia, mezcla de los tres. Como en la escala mística –imposible viaje, amor máximo que aspira a salvar una brecha abismal–, decir lo indecible del ser, su más íntima esencia –ver a Dios– implica un viaje metafórico o narrativo, un desplazamiento que es síntesis de un acto o de un anhelo cognoscitivo. En la poesía de Di Giorgio hay un trabajo micronarrativo de la visión extática, que cuenta “sucesos sensoriales”.¹² Así, del sol se cuenta el

¹² Como observa Echavarren, “los protagonistas no son personajes, sino más bien acontecimientos (un viento, una helada) que toman la figura transitoria de caracteres” (Echavarren 2005: 15). Di Giorgio

suceso prodigioso de que “se le cayeron, también, unas piernas pequeñas, rosadas, muy bonitas, que él criaba y no les servían para nada y las volteaba” (Giorgio 2000: vol. 2, 310); y de unos duraznos, que tenían “adentro, en vez de hueso [...] un santo, de oro, diminuto, casi vivo, casi verdadero” (Giorgio 2000: vol. 1, 137). El misterio del conocimiento se expresa micronarrativamente en esa cercanía de lo maravilloso y lo verdadero o “casi verdadero”, en ese “casi”, en esa inminencia de ser estaría una de las claves de esta escritura.

Una *intensidad de inminencia*, misterioso nudo de cercanía y distancia –distancia de la escritura a su objeto, del sujeto adulto que escribe al yo infantil evocado– determina, en efecto, la escritura de Marosa di Giorgio, cuya entera obra poética parece girar en torno a esta pregunta: ¿cómo contar el recuerdo? En cierto modo, de lo que se trata justamente es de la imposibilidad de contarlo –de escribir esa imposibilidad–, pues el recuerdo como tal es incontable, irrecuperable en estado puro. De lo que se trata, entonces, es de preservar la intensidad de su aura en la conciencia antes de que se diluya en relato, de expresar lo fabuloso, extraño o terrorífico de esa intensidad –que requiere para su rescate de los protocolos narrativos del género fantástico o del relato maravilloso o *unheimlich*– evitando que se resuelva en fábula. Por eso en esta escritura, más que narración, lo que hay es escenificación narrativa: puesta en escena de rudimentos de relato *en tránsito* –hacia la exaltación lírica, hacia la teatralidad del erotismo–, cuya brevedad está también determinada por la imposible ilación de los sucesos que se imaginan. La imaginación poética de Marosa teje retazos de una narración imposible. ¿Cómo continuar, en efecto, el recuerdo infantil de haber querido pertenecer al “pueblo de las ratas”, de aquella “antigua edad, cuando aún vivíamos en las magnolias con la Virgen María y con los Reyes” (Giorgio 2000: vol. 1, 156)? ¿Qué tipo de criatura –humana, animal, supernatural– podría recordar haber vivido en la “gruta natal” y disponerse a cenar con “papá y mamá” “el pequeño ogro, cazado la noche anterior, y ya pelado y dulcificado” (Giorgio 2000: vol. 1, 152)? Tal vez el rasgo más transgresor de *Los papeles salvajes* es ese gesto distintivo de la tradición de “mala” escritura que a partir de Macedonio recorre las letras rioplatenses: iniciar la narración en un límite donde se sabe que su continuidad es imposible.

Esa improbable ilación, esa cualidad de inminencia específicamente asociada al recuerdo que recorre la obra poética de Marosa di Giorgio viene a culminar en el volumen que la cierra, *Diamelas para Clementina Médici*, texto elegíaco dedicado a la muerte de su madre, fallecida en 1990. En este texto, el recuerdo se da frecuentemente como microrrelato de terror: “Somos varios. Y me eligen para ir primero al matadero. Está bien. Empujan con cuchilla. Me espanto y me resisto y retrocedo. Más ya hay mucha sangre en mi vestido. / Mamá, sálvame, mamá. / Pero tú cuidas las hortensias de otro lado. / Es muy difícil” (Giorgio 2000: vol. 2: 327). O bien se lo trabaja micronarrativamente, en la tradición del relato de fantasmas (digamos, a la manera del Henry James de “The Jolly Corner” o el José Bianco de “Sombras suele vestir”), como en ese otro fragmento donde la evocación lírica de la Arcadia natural-familiar desemboca en una brusca irrupción de la conciencia de la muerte de la madre: “Dije: ¡Mira! Vamos a correr al lado de la oca! No contestaste. Entonces, me detuve, y me volví, y me quedé helada. Pues me

cultiva la ficción como un vástago efímero de la prosopopeya que “no apunta a un más de significación, sino que se tambalea y bordea siempre un menos, un borramiento” (Echavarren 2005: 15).

di cuenta de que no estabas, y nunca habías venido” (Giorgio 2000: vol. 2, 312). En cierto modo, la madre muerta es escrita como fantasma porque sólo puede ser experimentada así: la muerte es el acontecimiento imposible, inaceptable, que hace insostenible toda noción o experiencia de “realidad” –“Oh, cómo acá finiquitó tu viaje! Mas no puede ser, no, no. Algo debe estar. Una fina raya parte de ti hacia el mundo, siempre” (Giorgio 2000: vol. 2, 314). La muerte naturaliza el fantasma: el modo literario fantástico, lejos de la artificialidad que desde Todorov suele atribuírsele al género, sería aquí una estrategia de supervivencia, una suerte de *Überlebenswissen* (Ette 2004): una forma de soportar la experiencia de la pérdida de un ser querido, de trabajarla psíquica y simbólicamente. En otras palabras, la comunicación de mundos –el deseo o postulación de una “fina raya” que enlazaría la vida con la muerte, lo presente con su no ser o “más allá”– sería el núcleo *real* del modo fantástico, su nudo traumático. De ahí que las afirmaciones de vida en *Diamelas* sean contradictorias, fantasmales, fantasías *atravesadas* en el sentido lacaniano¹³, donde el fantasma recorre la enunciación: “Mamá está viva. Pero no resucitó. Está viva” (Giorgio 2000: vol. 2, 316). En *Diamelas* son especialmente frecuentes los *disclaimers* ficcionales, que indican la insustancialidad o evanescencia de la representación: “A lo lejos habrá una representación / que miraremos asombradas / casi sin creer, / y que contará cómo volviste / a mi lado y a tu ser” (Giorgio 2000: vol. 2: 320). Como en Macedonio –quien dijo, ligando su escritura a la muerte de su esposa: “Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en ‘Ella’” (Fernández 1987: 128)–, ese hilvanado del discurso en la carencia –ese trabajo con la melancolía que es su puesta en ficción– es otra de las razones que explican la brevedad de la escena narrativa en la escritura de di Giorgio, pero también, su singular intensidad y recurrencia.

En esta excursión por las bondades y maldades de lo breve he tratado de explorar algunos puntos de contacto que por la vertiente de una “mala” escritura ligan *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio con los de Macedonio Fernández –autor, también, de asilvestrados papeles: *Papeles de Recienvenido*, *Papeles de Buenos Aires*.¹⁴ A modo de conclusión quisiera proponer, como final complementario a la cita inicial de Borges, un heterodoxo microrrelato de Macedonio que como la escritura de di Giorgio cifra una productividad textual en la intensidad paradójica, interruptiva, del comienzo:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó (Fernández 1987: 8).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1989a): “Prólogo”. En: *El jardín de senderos que se bifurcan. Obras completas*. Vol. 1. Barcelona: Emecé, p. 429.
- (1989b): “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. En: *Discusión. Obras completas*. Vol. 1. Barcelona: Emecé, p. 244-248.

¹³ En cuanto a la noción de “traversée du fantasma”, ver Lacan (1973: 246).

¹⁴ *Papeles de Buenos Aires* es el título de una revista literaria de corta existencia –cinco números aparecidos entre 1943 y 1945– co-dirigida por Macedonio Fernández y su hijo Adolfo de Obieta.

- Celan, Paul (1988): *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt M.: Suhrkamp.
- Duchamp, Marcel (1980): *Notes*. Ed. Paul Matisse. Paris: Centre George Pompidou.
- Echavarrén, Roberto (2005): *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo: Lapzus.
- Epple, Juan Armando (1990): *Brevisima relación: Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Mosquito.
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Fernández, Macedonio (1987): *Relato. Cuentos, poemas y misceláneas. Obras completas*. Vol. 7. Ed. Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor.
- (1990): *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos. Obras completas*. Vol. 8. Ed. Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor.
- (1993): *Museo de la Novela de la Eterna*. Nanterre et al: ALLCA XX (Colección Archivos).
- (1996): *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Obras completas*. Vol. 4. Ed. Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor.
- (1997): *Teorías. Obras completas*. Vol. 3. Ed. Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor.
- Giorgio, Marosa di (1993): *Misales*. Montevideo: Cal y canto.
- (1999): *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2000): *Los papeles salvajes*. 2 Vols. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2003): *Rosa mística*. Buenos Aires: Interzona.
- (2006): *Camino de las pedrerías*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Gopnik, Adam (2007): “The Corrections: Abridgment, Enrichment, and the Nature of Art”. En: *The New Yorker*, October 22, pp. 66-76.
- Juan de la Cruz (san) (1983): *Cántico espiritual. Poesías*. Madrid: Alhambra.
- Lacan, Jacques (1973): *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lagmanovich, David (1994): “Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano”. En: *Chasqui* 23, 1, pp. 29-43.
- (2006): *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- (ed.) (2005): *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- Liotard, Jean-François (1995): *La condición posmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Buenos Aires: R.E.I.
- Marías, Javier (2007): “O que yo pueda un día asesinar en mi alma”. En: *El País Semanal* 1600, 27 de mayo, p. 122.
- Martín, Rebeca/Valls, Fernando (eds.) (2002): “El microrrelato en España.”. En: *Quimera. Revista de literatura* 222, pp. 10-44.
- Noguerol Jiménez, Francisca (ed.) (2004): *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura. (Congreso Internacional de Minificción, Salamanca, 2002)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pollastri, Laura (1994): “Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea”. En: *El puente de las palabras: homenaje a David Lagmanovich*. Ed. Inés Azar. Washington: Organización de Estados Americanos, pp. 341-352.
- (2007): *El límite de la palabra: antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- Prieto, Julio (2002): *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rojo, Violeta (1997): *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Rotger, Neus/Valls, Fernando (eds.) (2005): *Ciempíes: los microrrelatos de Quimera*. Mataró: Ed. de Intervención Cultural.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

-
- Virilio, Paul (1977): *Vitesse et politique: essai de dromologie*. Paris: Galilée.
- Zavala, Lauro (2000): *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos*. México, D. F.: Aguilar.
- (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- (ed.) (2002): “La minificción en Hispanoamérica”. En: *Quimera. Revista de literatura* 211, pp. 11-78.