

Bestiario iluminado por Marosa di Giorgio

Ana Kildina Veljacic

Resumen

En este trabajo se presentan, desde un enfoque comparatista, las relaciones entre literatura y artes plásticas en el texto de Marosa di Giorgio titulado: *A propósito de Los animales grotescos de E. W. Cooke* (1999). Se trata de un escrito publicado en el dossier “Bestiario iluminado”, en la “Separata Cultural” de la revista *Posdata*, en donde varios escritores dialogan con las ilustraciones de Edward William Cooke, dibujante y litógrafo inglés del siglo XIX.

Los bestiarios medievales y la mitología griega están en el sustrato simbólico compartido por los artistas que estudiaremos. Analizaremos algunos de sus animales, por ejemplo el simbolismo del cisne. Pasaremos por la lectura modernista de Rubén Darío y Delmira Agustini, luego por la de sus detractores como Vicente Huidobro, Enrique González Martínez o Nicanor Parra, para observar luego su lugar en el texto marosiano. También estudiaremos las relaciones entre las figuraciones de las “tres gracias” o moiras en varias pinturas, para detenernos luego en la (des)figuración literaria de estos personajes realizado por Marosa di Giorgio, a partir de los animales grotescos de Cooke.

Palabras clave: bestiario – grotesco, – cisne – las gracias, Marosa di Giorgio – E. W. Cooke.

Enlightened bestiary by Marosa di Giorgio

Abstract

This article presents the relationship between literature and plastic arts in the texts by Marosa di Giorgio under “A propósito de Los animals grotescos de E. W. Cooke” (1999) from a comparatist perspective. This work was published in the dossier “Enlightened bestiary”, in the “Separata Cultural” section of *Posdata*, a journal whose contributors publish on illustrations by Edward William Cooke, a twentieth century English drawer and lithographer.

Medieval bestiary and Greek mythology lie under the symbolism shared by artists this article focuses on. An analysis of some of the animals is provided, for example the symbolism of the swan. A reading of modernists Ruben Darío and Delimira Agustini will be done, followed by critics like Vicente Huidobro, Enrique González Martínez or Nicanor Parra in order to figure out their place in Marosian writing.

A survey of many paintings displaying the “three graces”, or “Moiras” will be provided to pay attention to the literary (dis)figurement of these characters by Marosa di Giorgio based on the grotesque animals by Cooke.

Keywords: bestiary – grotesque – the swan – the graces – Marosa di Giorgio – E. W. Cooke.

Ana Kildina Veljacic
anakildina@gmail.com

Profesora de Literatura en el Consejo de Educación Secundaria. Egresada del Instituto de Profesores Artigas. Magister en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. Investigadora asociada a la Biblioteca Nacional. Operadora Psicosocial egresada de la Escuela de Psicología Social de Montevideo Enrique Pichón Riviére.

El libro *Otras Vidas* (2017), recientemente publicado por la editorial Adriana Hidalgo, reúne prólogos, contratapas, además de notas y reseñas, escritas por Marosa di Giorgio. Esta actividad de la escritora salteña creemos que merece mayor atención. En el presente artículo analizaremos uno de los textos, publicados en la revista *Posdata*, en junio de 1999.

Marosa di Giorgio, durante seis años, colaboró en este medio de prensa, fundado por Manuel Flores Silva, escribiendo para la sección cultural que después se transformaría en la separata cultural *Insomnia*. En el N° 18 aparecen, bajo el título *Bestiario iluminado*, trece textos de escritores uruguayos creados a partir de las ilustraciones del libro *Animales grotescos* de Edward W. Cooke. El editor responsable, Aldo Mazzucchelli, fue el promotor de esta feliz idea que propone un diálogo entre literatura uruguaya contemporánea y las artes plásticas, en la que introduce el bestiario del siglo XIX. Pero ¿cómo o de dónde surge esta idea?



Marosa di Giorgio

Para encontrar un antecedente tendremos que remontarnos unas tres décadas antes. Jaime Alazraki cuenta cómo el editor italiano Franco Ma. Ricci le propone a Julio Cortázar comentar los grabados de Aloys Zötl (1982, 17). Zötl fue un ignorado artista austríaco,



Insomnia. Posdata

que nació en 1803 y murió en 1887, contemporáneo de Cooke, a quien André Bretón señalaba como precursor del surrealismo. Cortázar prologará *El bestiario de Aloys Zötl (1803/1887)* con el ensayo titulado *Paseo entre las jaulas* (1977).

En esta ocasión Edward W. Cooke será el ilustrador que convocará e inspirará la escritura de este “Bestiario iluminado” por poetas y narradores uruguayos. De la biografía del artista podemos decir que fue un dibujante botánico y jardinero activo, así como dibujante marino en el siglo XIX. Nació en Londres, Inglaterra, en 1811 y murió en 1880. En 1872 publica sus *Animales grotescos*.

En el Prólogo de *Insomnia*, se lee a propósito de este libro:

Cooke dibuja animales imaginarios, animales grotescos, extrañas criaturas que se materializan en el grabado...fruto de una descuidada manipulación genética, del azar o quizás la darwiniana selección natural de un futuro fantástico. ¿Qué son estas criaturas? ¿De dónde vienen? ¿Qué sucede en la escena representada? (1999)

Estas son algunas de las preguntas con las que se invita a varios escritores al diálogo con las imágenes. Participarán en este desafío: Amanda Berenguer, Fidel Sclavo, Hugo Achúgar, Marosa di Giorgio, Washington Benavides, Hebert Benítez Pezzolano, Amir Hamed, Ricardo Henry, Carlos Pellegrino, Natalia Mardero, Gabriel Peveroni, Carlos Rehmann y Álvaro Pemper.



E.W.Cooke



Grotesque Animals. E.W.Cooke

Los Bestiarios

La escritura a partir de las imágenes de animales, así como la ilustración a partir de un texto, entran en la extensa tradición de los bestiarios. Se trata de un género cuyo centro temático e iconográfico es el de los animales reales, legendarios o fantásticos. El amplio corpus de los bestiarios habilita lecturas intertextuales y comparadas.

Encontramos los primeros bestiarios en el siglo XII. El primero de los cuales es el *Physiologus*, de autor anónimo, escrito en Alejandría, entre el 1098 y el 1099.

Guardaba el conocimiento legado por los autores grecorromanos sobre los animales y su sentido mítico alegórico. Aristóteles, Heródoto, Plinio son algunos de los citados (Luna, Mariscal, 2002, 9)

En la Edad Media los autores no conocían los animales que describían o ilustraban, copiaban sus descripciones, por lo que el bestiario se distancia de lo real dando ingreso al mito y lo fabuloso como algo verosímil. Entonces no se distinguía entre la realidad y la ficción, importaban los animales por lo que simbolizaban, interesaban tanto los monstruos como los animales fantásticos porque se transformaban en símbolos morales y religiosos. Aparecen en volúmenes ilustrados que describen características alegóricas muchas veces inspirados en mitos paganos que simbólicamente representaban aspectos morales del dogma cristiano.

Los bestiarios tenían también un amplio desarrollo en la cultura árabe. Dante Alighieri hereda de Brunetto Latini la afición por esta cultura. Las tres fieras alegóricas que se le aparecen a Dante personaje, impidiéndole el ascenso, son un producto de esta influencia. Las bestias míticas de los bestiarios medievales serán el antecedente inmediato de los Libros de historia natural del Renacimiento. Comenzaremos a encontrar una nueva actitud hacia el relato del animal; por ejemplo en los manuales de caza de Federico II, se observan sus hábitos, proliferan los zoológicos, hasta llegar a una época positivista en donde lo monstruoso será catalogado por el exceso, el defecto o la equivocación en la disposición de las partes, como señala Jean Boulet.

Los románticos retornarán al significado simbólico de los bestiarios medievales y los surrealistas encontrarán entre los bestiarios del siglo XIX algunos de los precursores de su estética. Valle Inclán publica en 1919 su "Bestiario" en *La pipa de Kif*, en 1920 Apollinaire publica *El bestiario o cortejo de Orfeo*, Paul Eluard *Les animaux et leurs hommes* y en 1948 Paul Claudel publica el ensayo que será prefacio en *Le Bestiaire Spirituel*.

En el contexto Latinoamericano del siglo XX, se destaca la década de los cincuenta, al punto que Margaret Mason y Yulan Washbrum hablan de "un pequeño Renacimiento de los Bestiarios". Se abre con *Bestiario* de Julio Cortázar (1951) y se continúa con *Mundo animal* de Antonio di Benedetto (1953), *Jaulario* de Piglia (1955), *El Manual de Zoología fantástico* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (1957), *Bestiario* de Neruda (1958). Y ya en 1965, 1967 y 1968 el *Bestiario* de Anderson Imbert, *El Gran Zoo* de Nicolás Guillén y fragmentos de *Don Juan, el zorro* de Francisco Espinola, entre otros. Marosa di Giorgio publica sus *Poemas* (1953), *Humo* (1955), *Druída* / 1959), libros en donde los animales cumplen roles insólitos en las quintas maravillosas de *Los papeles salvajes*.

Estos bestiarios americanos no repiten fórmulas anteriores. El animal permite hablar e indagar aspectos

que simbolizan y preocupan de los hombres. La intertextualidad se transforma en una clave de lectura. Encontramos textos muy diversos, desde aquellos cuyo paradigma es el catálogo zoológico, el que habilita que un animal o monstruo se transforme en actante, es decir que actúe como personaje o conduzca al personaje sirviéndole de guía, o como antagonista. La herencia mítico-simbólica permite a los escritores crear a partir de estas genealogías bestiales.

Es interesante lo que señala Esperanza López Parada a propósito de este género:

El animal fantástico surgirá en todas las culturas, en situaciones y contextos varios, como piezas combinatorias de una mecánica ficcional y de una lingüística simbólica que lo siente imprescindible, sobre todo por ser tan reiterable (1993,49)

Gilles Deleuze en su libro *Diferencia y repetición* (2012) sostiene que la repetición difiere por su naturaleza de la representación, porque “lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser significado, enmascarado por lo que significa” (Deleuze, 45). La repetición va enmascarando lo que significa porque el verdadero sujeto de la repetición es la máscara. Lo que se reitera o repite es un esquema, una mecánica, un arquetipo que insiste y se presta a ser reencarnado.



Plate XIII, E.W.Cooke. Texto sin título, Marosa di Giorgio

Analicemos entonces, a la luz de la temática de este género, la relación entre texto e imagen en el relato construido por Marosa di Giorgio, a propósito de la ilustración de los *Animales grotescos* de E. W. Cooke. Estos animales grotescos o criaturas construidas a partir de un collage de partes o fragmentos de animales, operan como personajes que ingresan al mundo de la poética marosiana como una zona Otra, desde otra orilla que la amenaza.

En esta ilustración de E. W. Cooke, titulada: *Plate XIII*, la eterna narradora lírica marosiana parece comparecer ante el “caso” que la involucra pero cuya causa desconoce, así como desconoce su lógica absurda que nos recuerda *El proceso* de Franz Kafka. La narradora de este viaje al más allá se somete a una lógica fantástica, donde lo irracional es ley constructiva, es lo Otro irreductible.

Pero construyamos un andamiaje que nos permita entender las intertextualidades y deconstruir la posible fábula fantástica. El salvajismo marosiano permanentemente transgrede las reglas de la estabilidad ontológica permitiendo la proliferación de múltiples metamorfosis en las criaturas que habitan su universo literario. En esta oportunidad, veremos cómo metaboliza los animales grotescos de Cooke, cómo los integra a su universo y cómo dialoga con cada una de sus criaturas.

Entre la “fundación de un mundo de postulación autónoma” (Benítez, 2012,21) y lo extraño que aparece desde la imagen de E. W. Cooke, en el juego propuesto en el *Bestiario Iluminado*, surge la incertidumbre de lo fantástico cabalgando entre las fronteras abiertas por el lenguaje icónico de dos universos: el propio y el extranjero. Ya no se trata solamente de entes que provocan terror, inestabilidad interpretativa o incertidumbre, como plantea la tradición abierta por Tzvetan Todorov (1970), ni de una escritura que se organiza en torno a la “isotopía de la transgresión” (Campra, 2001, 153-192), ni de “factualidades de presentación excluyentes en el interior de este mundo ficcional” (Benítez, 2014, 12), sino del pasaje de un mundo ficcional, distanciado y autónomo, construido por Marosa di Giorgio, al decir del encuentro ficcional con criaturas que ingresan, a través de la imagen, desde un universo distanciado ajeno. En vez de tratarse de “operaciones miméticas en conflicto” (Benítez), se trata de operaciones distanciadas y códigos distintos que se juntan, no sin tensiones e inquietudes, provocando un efecto fantástico en el interior del espacio ficcional.

Es interesante observar este mecanismo de yuxtaposición o montaje de imaginarios, que opera por fragmentos o partes, para ir asimilando una totalidad. La incertidumbre acerca del sentido, produce hipótesis y desata asociaciones en una dinámica que atraviesa lo siniestro. Lejos de poner en riesgo el mundo ficcional autogenerado, esta ilustración de Cooke es asimilada

como una fantasmagoría. Y en esta operación se revelan algunas claves de la poética marosiana.

Abierta al juego que le proponen, no se instala como espectadora, no describe ni cataloga las criaturas como los antiguos bestiarios, sino que ingresa al espacio ficcional heterotópico que inauguran, manteniendo la identidad de su voz, la perspectiva de la eterna narradora lírica autodiegética de los *Los papeles salvajes*. Al igual que el relato de Julio Cortázar sobre los grabados de Aloys Zötl, Marosa di Giorgio logra establecer un espacio entre ambos territorios, el propio y el ajeno, transfigurándolos.

Para el análisis intertextual que realizaremos de la descripción de los animales grotescos en este relato, partimos de la hipótesis de que la conexión emocional siempre está mediada por el sistema de creencias y por el imaginario social. Como dice Diego Lizarazo:

Las figuras y situaciones que se construyen con nuestra mirada, muestran personajes y situaciones que hemos conocido por la historia cultural, las tradiciones narrativas y los universos imaginarios. (...) El análisis iconográfico exige un reconocimiento de las fuentes literarias, mitológicas, históricas y culturales en el que puede hallarse el origen de las representaciones específicas (101).

Intentaremos observar cómo Marosa di Giorgio decodifica las figuraciones de E. W. Cooke, señalando qué mitos o qué fuentes operan en su representación.



Detalle de Plate XIII, E. W. Cooke

La apertura de su relato comienza con el abandono del “castillo del cantar, el anticísimo palacio de los cánticos”, que aparece en la ilustración de E. W. Cooke como una borrosa construcción a la derecha. Se abandona el espacio poético propio, autoabastecido, para aventurarse en más allá, en la fantasía de otro artista. Y el vehículo de este alejamiento será el cisne:

Al atardecer, pero un atardecer clarísimo con fondo blanco, dejé el castillo del cantar, el anticísimo palacio de los cánticos.

El cisne y yo nos alejábamos. El cisne se detuvo en mitad del agua, y yo quedé en libertad. Viajé de pie sobre lo líquido. Nadaba parada hacia una península y anduve en ella.

Allí era el caso. (di Giorgio, 1999, 6.)

En la ilustración, el cisne es apenas perceptible en el plano de fondo; en el texto marosiano, su papel es relevante en la apertura y en el cierre del relato. Se trata de un animal sobre el que pesa una enorme carga simbólica reelaborada, en Latinoamérica, por el Modernismo y el decadentismo, luego, por las Vanguardias y que en los noventa, es citado y resignificado en este texto de Marosa di Giorgio.

En el *Fedón* de Platón, Sócrates habla del canto del cisne antes de morir como una manifestación de la eternidad del alma. En el espacio de significación desplegado por la narración marosiana sobre la lámina de Cooke, el cisne sirve de vehículo, pero llega a un límite y allí se detiene; adonde tiene que ir, no llega con este arquetipo.

Rubén Darío enalteciendo la elegancia y la armonía de este animal, en el poema *El cisne* reinterpreta el mito de Leda y el cisne que Ovidio relata en su *Metamorfosis*, como bien lo señala Salinas (1948, en Binns, 1971, 160). Recordemos que Zeus se transfigura en cisne para engañar a Leda con este artificio y poder copular con ella, dejándola embarazada. Fruto de esta unión, parirá un huevo del que nacerán la bella Helena y Pólux, uno de los dióscuros. Reviviendo el mito griego, Darío se identifica con Zeus, como poeta demiurgo que va tras la fecundación de Leda, símbolo de la poesía. La poesía es fecundada por el poeta que opera como el dios transfigurado en cisne. En *Los cisnes* hace una segunda relectura en donde Leda es la poesía tradicional fecundada por el cisne, que representa el proyecto modernista de Darío. La capacidad metamórfica del poeta es una capacidad divina que expresa este animal.

Niall Binns señala, en los poemas císnicos de Delmira Agustini, el develamiento de la perspectiva masculina que opera en el tratamiento del símbolo de Darío (1995, 166). Por ejemplo en el poema *Visión* encontramos una nota claramente intertextual, con carácter erótico y poético hacia el poema de su maestro: “Era mi mirada una culebra/ Apuntada entre zarza de pestañas/ al cisne reverente de tu cuerpo”, “yo esperaba suspensa el aletazo/ del abrazo magnifico”. (Agustini, 1993, en Binns, 167-168) Pero en el poema *Nocturno de Los cálices vacíos*, el cisne, de pronto, adquiere otra significación, se identifica con el yo lírico femenino: “Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros/ Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.” (Agustini, 1993, en Binns, 169)



Leda Borghese. Copia anónima del original de Leonardo da Vinci

En el libro *Otras vidas* se destacan dos notas en las que Marosa di Giorgio realiza un comentario crítico sobre la poética de Delmira Agustini. En una, describe a Delmira como Leda sobre el estanque, que es a la vez “altar y lecho”, en donde “el cisne está sobre su ser”. La ve encaminándose hacia una “nupcia perpetua”, pero aclara que “no podía casarse sino con ella misma” y que, cuando no respetó ese destino, se rompió la urdimbre y “corrió sangre”. Se refería a la urdimbre poética, a la que estaban ambas poetisas consagradas, y agrega, a propósito de Delmira Agustini: “vivió del canto y del en-canto”. Estas palabras nos recuerdan, el “castillo de los cánticos” abandonados por el yo marrosiano sobre el cisne, en el texto de *Bestiario iluminado*.

En la nota que Marosa escribe sobre Delmira invierte la operación de Darío y ve en el yo lírico delmiriano a Leda y, en el cisne, a su arte como autofecundación.

Se da una feminización del símbolo y un paso más allá. Para Marosa di Giorgio, en Delmira Agustini operan los principios masculino y femenino juntos. El estanque es página, “lecho y altar”.

Vicente Huidobro retomará el símbolo del cisne para anunciar el fin del modernismo en *Allazor*: “La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne/ Y cada pluma tiene un distinto temblor” (Huidobro, 1964, en Binns, 173). Y, en *Coitos interruptus*, Nicanor Parra vuelve al mito de Leda y del cisne para realizar su crítica vanguardista al modernismo con sus antipoemas: “Zeus se enamoró de una mortal/ y no pudiendo pernoctar con ella/ puesto que la belleza dijo no/ decidió transformarse en avechucho” (Parra, 1985, en Binns, 173).

Recordemos el parricida primer verso del soneto de González Martínez que decía: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” (González en Binns, 1995,



Plate XIII, E. W. Cooke

162). Esta violencia vanguardista contra el símbolo modernista del cisne no está en Marosa, simplemente lo sentimos como su vehículo en el inicio del recorrido, del que toma distancia para su viaje onírico a nuevos territorios poéticos remotos, inexplorados, “terra incógnita” en donde ahora habitan los monstruos de Cook.

En el relato de Marosa, escrito a propósito de los *Animales grotescos*, el yo lírico abandona el vehículo del cisne, este monumental símbolo modernista, y avanza más allá de su territorio simbólico y de su elemento, “nadaba parada”, dice, como si se tratara de un milagro sobre las aguas, un sueño, o una visión mística. Contrastan los elementos estáticos como el castillo o palacio de los cánticos, el cisne detenido y los tres animales estatuarios, con el elemento dinámico dado por el desplazamiento de la protagonista. Del espacio armónico y autosuficiente, representado por la torre y el cisne, se pasa a un espacio de libertad e inquietud: el territorio de los sueños, de las pesadillas, de la otra orilla. La protagonista se libera del cisne, atraviesa las aguas milagrosamente, como una virgen, para asistir “al caso”.

Allí se encuentra ante los tres animales grotescos de Cooke. “Tres. Al parecer nunca son menos ni más” (di Giorgio, 1999, 6) “¿Qué hago?” se pregunta el yo lírico, pero estas criaturas estatuarias no la observan, no reparan en ella. “Estaban rarísimos”, su aspecto no es familiar: “habían andado mucho por el ensueño de otros” y recién habían tomado forma y actitud, “cuajaron” en el “niveo atardecer”, metáfora que expresa la lenta asimilación ficcional de estas criaturas. Pasan de lo informe de los sueños de otro, de lo otro, a transformarse en figuras fantásticas de un bestiario propio. Entonces Marosa procede a la descripción, a la catalogación, al análisis de su psicología y de la apropiación del sentido alegórico que está en el paradigma de todo bestiario: “Uno estaba compuesto por una muy especial mitad de cebra. Su cabeza y el rostro prometían la sinrazón, sobre todo con el cuerno solo al lado de la nariz”.

Si comparamos la cebra de Cooke con la de Aloys Zötl, apreciaremos en el primero la técnica del montaje y desmontaje, del desmembramiento y la alteración de la lógica, que el absurdo de estos seres denuncian. Está sin embargo más cerca de las técnicas surrealistas del collage que el hiperrealismo naif de Aloys Zötl. Marosa no se detiene en este ser. La promesa de la sinrazón la aleja de la estética surreal.

La segunda figura es un murciélago felino que se prestará a mayores identificaciones. Los ojos son “ojos de niña parida sin madre”. Se trata de un dato que tiene anclaje en los datos autobiográficos de Marosa di Giorgio. En *Diamelas a Clementina Médici* (2000), dice sentirse “huérfana” (628) por la muerte reciente de su madre. En este 1999 proyecta este sentimiento de orfandad en los ojos de niña de este animal grotesco, de

sexo ambiguo: “estaba muy preocupado; pero a lo mejor era una hembra violada hacía poco; sin lástima, a destajo, o a lo mejor estaba eso, algo así; sería su gran esperanza, culminación”. (1999, 6)

La ambigüedad está también en las distintas hipótesis en torno al acto sexual: violación o deseo, fecundación o aborto, conocimiento de la maternidad (huevo o feto) o de la poesía. Reelaboraciones del mito de Zeus y Leda en la complejidad de las lecturas intertextuales metamórficas que se proyectan sobre este animal grotesco. En el cuadro de Cooke, esta figura reúne al gato y al murciélago, o ratón volador, bajo el emblema paradójico: “A bon cat, bon rat”. Pero nada de esto aparece en la lectura de Marosa que ve, en las alas del murciélago, una sábana de membranas drapeadas, un “impresionante manto”.

Y en este momento aparecerá el tercer personaje: “era una señora firme, decidida. La cara horrible, la boca poblada”. Representa lo siniestro femenino, se ubica a la izquierda de la vulnerable criatura con rostro de gato que mira al frente, en el centro. Al igual que el primero, se coloca de costado, mientras que la figura central está de frente. Esto nos recuerda el conjunto formado por las tres gracias, nombradas en el final, que representan lo agradable, el encanto de lo bello.



Las tres gracias, P.P. Rubens

En los cuadros de Rafael Sanzio, Pedro P. Rubens o de Hans Baldung Grien, aparecen tres figuras femeninas, dos miran hacia un lado y la tercera hacia el otro. En los dos primeros, la figura central aparece de espalda y las que se ubican en los extremos, de frente. En el texto marosiano estamos en el reino del revés, se visualizan las costuras de lo onírico, de lo pesadillesco, los residuos que dejan en la orilla del día los miedos, los deseos bestiales, los sin sentidos. En esta dama delicada y monstruosa se destacan y detallan los elementos



La Armonía (¿Las tres Gracias?), Hans Baldung Grien

de su vestido. Contrasta la descripción convencional, común a las descripciones de los vestidos que Marosa di Giorgio realizaba semana a semana para la sección de sociales de la Tribuna Salteña, con la naturaleza del personaje. Lo fino se torna delirante: “gorro de astrakán fluvial, chaquetilla, golilla, y algo al hombro que parecía un giro. Y había que notar los zapatillos, finos, delgadísimos, la punta de los botines de esa damisela”.

Pero detrás de este refinamiento se despliega “un distintivo tremendo”: llevaba su espinazo al aire. Se trata de una representación de la muerte: “la cadena de vértebras, tan bien rimadas, colgando de este hombro, a lo largo del vestido.” El lenguaje de la moda se mezcla con el “memento mori”, con la representación de la arcana muerte, preparada para su entrada en escena: “Parecía bien con su detalle de huesos, con su procesión luciente, feroz.” La representación de lo femenino fatal, revés de la madre, transforma, en el bestiario,

en danza macabra. Despierta las alertas: “Cuidado con esa dama. Podría decidir por todos, Mover la llavecita en la inmensidad. Tal vez no” (1999, 6). La llavecita simboliza el poder de abrir y cerrar las puertas, controlar los pasajes.

No hay alegoría ni certeza en este bestiario absurdo, fantástico, ocasión de ser disparatado. La llave que abre y cierra puertas bien puede ser una variación de la función de las tijeras que cortan el hilo de la vida. Estas irónicas gracias pueden también convertirse en extrañas parcas que determinan el destino del caso, según su lógica absurda. Pero ¿cuál es el caso ante el que el yo marosiano comparece? Como en los relatos de Kafka, esta pregunta no halla respuesta.

El viaje a la otra orilla llega a su fin. La voz se desdobra, en el discurso directo, para recordarle: -“No te olvides del Cisne que permanece allí en el agua.”(1999, 6) El yo lírico dice no olvidarlo pero lo observa a lo lejos, inmóvil, indiferente vehículo sobre el agua. El cisne es también el amante indiferente, la poesía sin la presencia del poeta, es parte del mundo autoabastecido y protegido en su belleza, en su familiaridad, distante de estas zonas limítrofes con lo monstruoso, con lo siniestro, con la muerte. El cisne, al fondo, ya no puede acompañar al yo en este recorrido hacia lo otro, en este tramo final.

Ahora Marosa, representación constante del yo lírico narrativo, está sola, existencialmente sola, lejos de esa divinidad fecundante, cerca y compareciendo ante estas tres paradójicas “gracias”, o (des)gracias, representadas por estos tres animales grotescos que amenazan todo sentido y que anuncian el final. La poeta está sola ante una mezcla de huesos, restos, sueños rotos, montajes fallidos y discordias que se acumulan en la otra orilla, que toman vida y amenazan con la muerte.

¿Reelaboración de los mitos clásicos, del mito de Leda y el cisne, a la luz del juego de imágenes e intertextos? ¿Arte poética de la salteña ante la inminencia de un juicio final a su obra? ¿O alegoría grotesca del juicio final, heredera de los bestiarios? Preguntas cuyas respuestas parecen perderse en el juego de reflejos que propone el encuentro entre la voz marosiana y las imágenes de Cook.

Bibliografía

- Agustini, Delmira (1993): *Poesías completas*. Madrid: Cátedra.
- Alazraki, Jaime. “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”, en *Revista Iberoamericana*. Vol XLVIII, N° 118-119. Enero- Junio, 1982.
- Benítez Pezzolano, Hebert (2012). *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario editora.
- (---) “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”, en *[sic] Revista arbitrada de la Asociación de Literatura del Uruguay*, Año IV, N° 10, diciembre de 2014.
- Binns, Niall (1995). “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Número 24, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM.
- Campra, Rosalba (2001): “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros S. A.
- Cortázar, Julio (1977). “Paseo entre las jaulas”, en *El Bestiario de Aloys Zötl (1803-1887)*, Parma: Franco Ma. Ricci.
- Deleuze, Gilles (2012). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- di Giorgio, Marosa (2017). *Otras vidas*. Compilado por Nidia di Giorgio. Montevideo: Adriana Hidalgo.
- di Giorgio, Marosa (2008). *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- di Giorgio, Marosa. “Bestiario Iluminado. A propósito de los *Animales grotescos* de E. W. Cooke”, en *Insomnia. Posdata. N° 78*. Junio 17 de 1999.
- González Martínez, Enrique (1971). *Obras completas*. México: Colegio Nacional.
- Huidobro, Vicente (1964). *Obras completas*, Vol. I. Santiago: Zig Zag.
- Lizarazo Arias, Diego (2004). *Íconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México: S XXI Editores, s.a.
- López Parada, Esperanza (1993). *La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Mariscal, Luna-Xiomara, Karla (2002). “Proceso de formación del bestiario medieval”, en *Medievalia* 34. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Parra, Nicanor (1985). *Hojas de Parra*. Santiago. Ed. Gaymedes.
- Todorov, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós: Buenos Aires.