



2024. N.º12: FLORA

Fecha de recepción: 24/04/2024

Fecha de aceptación: 21/05/2024

Genealogías telúricas en el poemario *Magnolia* de Marosa Di Giorgio

Estela González Reviriego
Universidad Complutense de Madrid
estelafg@ucm.es



RESUMEN: El jardín presenta diversos significados en el poemario *Magnolia* de Marosa di Giorgio. Esta obra gira en torno a la figura de la abuela materna fallecida, quien reaparece gracias a diversos procedimientos. El estudio de estas técnicas remite a los enfoques de la ecocrítica y el ecofeminismo, ya que la naturaleza y la mujer son dos ejes fundamentales en su universo poético.

Palabras clave: poesía hispanoamericana, naturaleza, ecocrítica, Cono Sur.

ABSTRACT: The garden presents various meanings in the poetry collection *Magnolia* by Marosa di Giorgio. This work revolves around the figure of the deceased maternal grandmother, who reappears through various methods. The study of these techniques refers to the approaches of Ecocriticism and Ecofeminism, as nature and women are two fundamental axes in her poetic universe.

Key words: Hispano-American poetry, nature, Ecocritism, Southern Cone.

Genealogías telúricas en el poemario *Magnolia* de Marosa Di Giorgio

Estela González Reviriego

Universidad Complutense de Madrid

Introducción

La mirada prepara el salto y la palabra lo ejecuta, Marosa Di Giorgio en el poemario *Magnolia* se posiciona en ese instante de clausura e inauguración, de cierre y apertura hacia otra visión del mundo. Sus frutos se codean con las bestias y danzan en un baile tan cándido como macabro. Sus visiones navegan por un agreste abismo donde lo inexorable se transforma a cada momento, en una eterna primavera lectora¹. De hecho, la voz poética retoma su pasado, lo vuelve creación, no cesa en su trabajo memorioso de convocar la infancia en Salto, el jardín entre el rocío, la palabra quizás salvadora.

Su tiempo confronta las barreras lineales y fluye en un caudal de signos botánicos y encuentros con lo oculto. Podría asemejarse con la representación del nirvana o, como propone Emilia Conejo, con el *Jardín de las delicias* del Bosco en su “delirante mundo al revés” (66); en definitiva, la razón se agota como fuente de conocimiento y su mundo lírico se inscribe en el terreno de lo inhóspito. El descubrimiento de este nuevo territorio es maravilloso e instantáneo, como un estallido fosforescente al chasquido de dos rocas en mitad de la noche. Sin embargo, el desciframiento de las rutas insertas en su universo poético requiere de un exhaustivo trabajo de análisis. En el presente artículo, se planteará un acercamiento desde los principios de la ecocrítica y el ecofeminismo, ya que en el poemario destaca notablemente el protagonismo de los procesos naturales vinculados a la reflexión del yo lírico.

¹ Di Giorgio ideó una poética singular desde el comienzo de su trayectoria escritural, ya en la primera edición de *Druida* (Caracas, 1959). Siempre abogó por un espacio en eterno cambio donde los seres humanos convivieran con criaturas y prácticas propias del mundo animal, como atestiguan sus declaraciones “porque a cada instante estoy naciendo” y “había hallado la zona erizada y deliciosa en la que desde entonces habito” (9-10).

Lazos entre la poesía, la ecocrítica y el ecofeminismo

La magnolia, planta homónima del poemario digiorgiano, presenta una flor destacable en su claridad, blanca y luminosa. Este detalle articula un nexo de unión con la conmemoración de la vida de su abuela materna Rosa Arreseigor de Médicis, como dicta la dedicatoria: “a su alma de magnolia, de agua, de ángel” (109). Este *incipit* anticipa la presencia latente e indisoluble de una genealogía humana, vegetal y sobrenatural, respectivamente. Como una gran visionaria, Di Giorgio defiende a través de su poesía el objetivo de Haraway: la fractura ha de volverse reconstrucción y responsabilidad hacia otros lugares previamente no vistos o desconocidos. Así, la naturaleza toma dos vías complementarias en la tesis harawayniana: *topos*, en tanto que representa un lugar común, y *trópos*, dado que conlleva una “construcción” previa a sí misma, un movimiento constante y un cambio inherente (122).

La duplicidad desdeña cualquier jerarquía y recuerda los trabajos académicos feministas de Silvia Federici, quien sostiene una acertada crítica contra el paradigma cartesiano dualista que imperó desde el siglo XVII, el cual favoreció la instrumentalización y consiguiente explotación de la naturaleza. Al divorciar el cuerpo de la razón, también el sujeto se desvinculó del medio ambiente (209); es decir, la “mecanización del cuerpo” implicó una inquisición de las emociones y los deseos (210). Di Giorgio rebate esa perspectiva negativa de lo físico, de hecho sitúa en el eje central lo corporal. Harold Fromm, por su parte, recupera el dilema ontológico entre la mente y el cuerpo en la actualidad. Disecciona este a lo largo de la Historia y concluye que los pensamientos dependen de procesos metabólicos de una forma particular; sin embargo, la mente es capaz de producir pensamientos que entran en conflicto con el bienestar del cuerpo. Esta paradoja se extrapola a la crisis medioambiental, íntimamente relacionada con la naturaleza humana (38).

Ahora bien, ¿cómo se posiciona la voz poética o las voces iluminadas que verbalizan el tránsito entre las diferentes geografías? Una propuesta interesante se halla en la definición canónica de la ecocrítica, por Cheryl Glotfelty, cuyos objetos de estudio son las interconexiones entre la naturaleza y la cultura, un enfoque crítico a

medio camino entre lo humano y lo no humano (xix). Así, el coral de cantos y cacofonías digiorgianas vagaría por un no-lugar abierto a múltiples realidades.

De igual modo, los estudios ecocríticos de Val Plumwood suponen una tentativa audaz del “yo ecológico”, inserto en una red de relaciones humanas y animales, consciente de las similitudes y las diferencias, y comprometido con la desinstrumentalización de la naturaleza. Este modelo es producto de la denuncia e insuficiencia de tres modelos del yo desde la filosofía ambiental y ecofeminista (242-46)². Por un lado, Plumwood subraya la caducidad del atomismo o ausencia de distinción entre lo humano y lo no humano, ya que este fracasa en garantizar una conexión entre las necesidades propias y ajenas; es decir, la unión holística del yo no acaba con la mecanización del paisaje (243). Por otro, resalta el error del yo expandido al proyectar las jerarquías posesivas y egoístas en el medioambiente (244). Finalmente, desestima la corruptibilidad de lo particular y lo personal, ya que diversos testimonios subrayan la vinculación genuina con un paisaje en concreto que los lleva a comprometerse en la defensa del medioambiente (245-46).

Sergio Mansilla en su reciente ensayo titulado *Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos* también reconoce la necesidad de visibilizar los lazos robustos entre el paisaje y el individuo:

Habitar en un lugar es también habitar ese mismo lugar, lo que implica que el lugar es una circunstancia del vivir tanto como objeto mismo de ese vivir (...) Y habitamos a la vez todos los lugares que nuestra mente es capaz de construir y sostener, asociados, claro, a la experiencia de habitar un determinado lugar físico en el aquí y en el ahora de nuestra ineludible cotidianidad. (21)

² Los modelos del sujeto pueden resultar interesantes en el estudio de las metáforas propiamente ecofeministas, como las mencionadas por María Mies y Vandana Shiva en *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas* (15). Este lenguaje construye un universo poético donde el paisaje ostenta una posición central y supone una herramienta de concienciación ante la crisis medioambiental.

Mas cuando el aquí y el ahora dan paso al ayer, la voz poética se dispone a trazar los puntos que guíen su ruta de ida y vuelta. Su cartografía son papeles salvajes³, poemas de habla y letra, desbordados por un cronotopo aplicado a la lírica; es decir, una “multiplicidad de alusiones a (y huellas de) temporalidades varias que convocan, a su vez, aristas múltiples de una espacialidad singularmente densa ...” (Mansilla 43).

Si se toma esa versión del concepto narrativo bajtiano de cronotopo, la literatura se aproxima tenazmente a las definiciones del espacio. La literatura se resignifica como una explanada, “un campo de fuerzas”, transformado por un “campo de luchas” (Bordieu ctd en Mansilla, 55-56). Esta dilogía converge en la percepción del hecho literario como un medio que acopla o escinde influencias internas y externas con sus consiguientes puntos limítrofes (56). Di Giorgio presenta una gran maestría en el desdibujamiento de las fronteras, como se probará en el siguiente apartado al analizar una selección de poemas de *Magnolia*.

La poesía, por su parte, no busca meramente describir un cuadro de imágenes, sino que comprende, acciona y contempla el lugar. Para Jonathan Bate, la atemporalidad y la espacialidad parcial constriñen a la lírica porque los acontecimientos solo tienen cabida en la mente (251). Su fortaleza reside en la reavivación de la espiritualidad y la mimesis con la serenidad en mitad de la naturaleza (123). Es decir, tanto en el ecosistema como en la obra artística esta emoción subsiste gracias a un proceso regenerador y cíclico del que forma parte la comunidad humana (247). Lawrence Buell comparte el énfasis entre los puntos de encuentro de la literatura y el medio. Opta por profundizar en la cimentación de los *locus* inmatrimales revestidos con señas identitarias, genealógicas o comunitarias. Concluye que el lugar se fragmenta en una mitad tangible y objetiva frente a otra, íntima y etérea (59). La segunda mitad implica un proceso cambiante por el que las vivencias se suceden, amoldan y manipulan (67). Es decir, la permeabilidad del tiempo es un artefacto silente que erosiona la nitidez de los recuerdos.

³ La obra poética de Marosa di Giorgio solo podía bautizarse con una reminiscencia selvática, feroz y plural, naturaleza diseminada e indomable.

El antídoto ante esta pérdida paulatina es la escritura, pero, como defiende Mansilla, la memoria que paraliza las manecillas del reloj también se vuelve una “escena de muerte, una escena que ha dejado de ser parte de la vida real” (77). Ante esta sentencia, el artista busca y comparte a través de su obra un estado-lugar lo más próximo posible al muro entre esos dos ambientes. El espacio imaginado y reinventado es el hogar, la chacra familiar donde la autora pasó sus primeros años de vida⁴ y donde sus abuelos construyeron otro destino para la familia. Gaston Bachelard propone la imaginación como un mecanismo de evocación y construcción de los lugares metafóricos en *La poética del espacio*. El sujeto que viaja a través de esa ruta experimenta un “estado del alma”, erigido sobre la memoria y desarrollado por la ilusión, mayor que los muros físicos y próximo a la intimidad del niño (64).

Scott Slovic focaliza su atención en el impacto que tienen las literaturas inspiradas por el paisaje en la actitud que profesan los lectores hacia el medio ambiente, hasta el punto de sumirlos en un “proceso de conversión” (364). Sin duda, la naturaleza salvaje e indómita que recupera Di Giorgio surte este efecto; la búsqueda del paraíso de la infancia se hermana con un estudio literario de la obra desde los enfoques ecocrítico y ecofeminista. El término ecología (*oikos*) remite etimológicamente a “lo doméstico”, inicialmente concebido como sacro y, tras el cambio de paradigma cartesiano, relegado a una “domesticidad espiritual y ecológica” (Shiva y Mies, 157). El hogar literario digiorgiano combate esa pérdida y separación del medio natural, defiende la naturaleza indómita y abraza la extrañeza de las estancias solitarias y los bosques circundantes. Vandana Shiva y María Mies, asimismo, subrayan la relevancia de convocar los años de la infancia como un mecanismo eficaz de compromiso medioambiental:

Esencial en esta búsqueda es la nostalgia de la niñez. Es decir, la necesidad de una relación confidencial, abierta, espontánea y sencilla con nuestro

⁴ Emilia Conejo rememora ese entrañable recuerdo en su ensayo *Dios palpitando entre las tomateras. Un diálogo con la poética salvaje de Marosa di Giorgio*: “La familia es presencia constante. Se vive en varias lenguas, y Di Giorgio se siente italiana y sudamericana al mismo tiempo. El abuelo Médici es un hombre de negocios, pero tiene una biblioteca que cuida y cultiva, y que está siempre a disposición de las niñas” (22).

entorno, con el mundo natural y con otros seres humanos, lo que implica recibir amor, ternura, atención y afecto como regalos, sin que sea necesario un logro previo para merecer esta recompensa. Prácticamente en todas las sociedades estas expectativas se dirigen a la madre. La mujer como Madre es el «lugar» social hacia el que se dirigen todos los deseos y añoranzas regresivos. (209)

Esa naturaleza viva, metamórfica y pluriforme se vuelve central en el poemario que nos ocupa, así como las figuras femeninas de la madre y la abuela. La idiosincrasia ambivalente y aparentemente contradictoria del poemario permite que la autora, enmascarada con diversas voces, transite el puente entre la vida y la muerte de su genealogía locativa y familiar.

Subversión del límite en las sendas familiares

Un límite cerca dos continentes, dos conocimientos, dos realidades; pero quien habita esa frontera gobierna su centro, revoluciona el equilibrio y lo derroca. Marosa di Giorgio domina el arte de la prestidigitación, escribe y convoca la revuelta donde aquí y allá comparten unas coordenadas exactas.

El verso inaugural imprime el carácter nebuloso del poemario. Comienza con una aseveración, “Aquella muchacha escribía poemas”, y continúa con énfasis en el siguiente párrafo, “Aquella muchacha escribía poemas enervantes y dulces, con gusto a durazno y a hueso y sangre de ave” (111). El límite se ha perdido — o quizás solo se ha expandido hasta colmarlo todo — y la escritura profiere su hechizo, aquella niña también es la autora trazando los deletreos iniciales de su obra. Las palabras digiorgianas son libertinas, no se ajustan semántica ni textualmente a lo previsible. Los cuarenta y dos primeros poemas carecen de nómima y se plasman en prosa, mientras que las composiciones finales, “Abuela” y “El ángel”, se bautizan con dos vocativos nada casuales y retoman la disposición clásica, con versos en el margen izquierdo. La voz poética celebra la memoria de su antecesora, como hizo en la dedicatoria inicial, profiere un canto profético, sanador y ritual al engarzar circularmente los mismos vocablos.

Lo demás, ese trance o tránsito, se focaliza en la tierra y sus frutos. Por un lado, la medida temporal se reemplaza por la flor dalia en el poema “5”. Las agujas cuya medida se divide triangularmente se suplen por los pétalos redondeados de la dalia:

Se calló la dalia —desmesurada, granate y azul— dejó de girar, se paró su reloj, se pararon los enormes minuterros rosados; pero, suena lejana música de vals, y salen a bailar las golondrinas y los emperadores. Hasta que la nuez cantora calla y el pájaro del grillo también. (113)

Esa medida, por lo contrario, no dura demasiado y el adjetivo “desmesurada” en su doble acepción⁵, falta de orden frente a excéntrica y atrevida, anula completamente la noción racional del tiempo. Los acontecimientos se experimentan o se intuyen sensorialmente a través de los compases ternarios⁶ del vals a lo lejos. La alternancia verbal entre un pretérito definitivo y un presente gnómico refuerzan esa invalidación del método racional.

A pesar de la pausa, la naturaleza sigue su curso y únicamente se detiene en el instante de la metamorfosis, la vigilia y la resurrección. Estos tres acontecimientos insólitos se viven como uno solo. En un lugar de la escena, la nuez, el pájaro y el grillo se hermanan en el canto; al otro lado, se contempla la reencarnación de lo que el yo define como “mis animales de antes” (113), quienes desempeñan un revivir milagroso en la noche de Reyes, tradicionalmente asociada con la Natividad. El jardín constelado rasga la imagen y se llena de manjares, un rasgo particularmente digiorgiano, la comunión entre lo supremo y lo mundanal:

... Me parece que es noche de Reyes.

⁵ Al hilo de esta afirmación, se han consultado las entradas propuestas por el Diccionario de la Real Academia Española para los términos “desmesurado”, “mesura” y “desmesurar”. Sin embargo, también se ha propuesto una vía alternativa desde la acepción en desuso de “mesura” definida como “medida”, pertinente a la luz del texto poético.

⁶ De nuevo, el número tres se inmiscuye en los versos con un valor mágico y trascendental. Suele aparecer emparentado con sucesos de anulación de los límites.

Cae dentro un puñado de estrellas como si fuera de azúcar. Y todo el jardín y el firmamento están llenos de ricos pasteles cargados de cirios; hay grageas en el este y oeste; perlinas de plata en el norte y el sur. (113)

Ese *horror vacui* que cercena cada estampa también presenta la muerte, pero aquí se libera de una connotación negativa. El festín dispone “ricos pasteles cargadas de cirios” en la mesa como una ofrenda y un prefacio de la vuelta de aquellas criaturas del ayer resucitadas. Su renacer metamorfoseado no siempre es perpetuo, como sucede en el poema “21”. La escritora relata una muerte cercana durante su infancia y los sucesivos intentos del fallecido por permanecer en su vida convertido en viento, fruta o flor. Tras la anécdota se esconde la erradicación del lugar de la niñez en el desvanecimiento de su amigo: “Y sobre la ancha casa del tiempo Miguel se desvanecía para siempre” (123). En definitiva, la muerte funciona como dique del universo poético en expansión. Esta impide la comunicación verbal, como desciframos en el poema “25”: “A veces, nos quedamos inmóviles, y somos nosotros los muertos que, resucitados por un instante, no quisiéramos ni pudiéramos comunicarnos, embebido cada uno en su desolación” (125).

Mientras que la defunción atrinchera el universo lírico, el jardín se convierte en el espacio-motor por excelencia, ya que favorece la ruptura de las jerarquías y el paso lineal del tiempo. El edén digiorgiano preside un proceso ritual en el poema “3”, donde el movimiento comienza descendente para sugerir la impresión multidireccional y simultánea de las acciones. En primera instancia, el tacto de la abuela materializa el arco celeste, lo impregna de un aire frutal y su colorido se extrapola a la habitación: “Después de la lluvia la abuela hacía masitas con el arco iris y las frutas viejas”; junto con “y se sale uva blanca desde todos los rumbos, desde todas las hojas del almanaque; los vasos de colores van a hablar con la garza” (112). Los actantes de la cocina se suman a la vorágine, ahora plenamente humanizados y activos; mientras que la figura materna contempla aparentemente muda e impassible el desfile de las peras, las cañas de azúcar y licor, la papa, la

violeta y los hongos⁷. Ese mutismo es impostado, una lectura atenta plasma la simbiosis perfecta entre la abuela y la magnolia, dama-flor que “viste larguísimo collar de perlas, vestidos bordeados de perlas” (112). La descripción física se enmarca entre las imágenes paisajísticas; la referencia a la longitud y la sustitución del “bordado” por el “bordeado”, la ladera fluvial serpenteante, mimetizan a la figura femenina con un afluente caudaloso, brillante, eterno. Cuando se llegue al final del poema, este detalle se podrá leer como un presagio en clave ecocrítica de la muerte venidera, río destinado a desembocar en el moribundo mar.

La autora construye un organizado caos, una pista de juego donde se interponen distintas voces, como un nosotros con tintes detectivescos. Suscita la integración de la pluralidad en la mirada interna y externa, seducida por el límite expansivo y esotérico del cosmos digiorgiano:

la magnolia tiende sus fuentes para atrapar a las peras que van a caerse — de piel celeste y corazón de nieve—; pero, hay extrañas cifras en las caras de las peras; vamos a sumar todos esos treces enigmáticos y ver qué resulta (...). (112)

El simbolismo numérico alienta a los lectores a implicarse en la pesquisa, pero su instrumento no es la dulzura sino la extrañeza, una muestra del concepto freudiano *Das Unheimlich*. El número trece adopta esta noción al asociarse con la muerte, la natalidad y lo adverso, pero también anuncia un cambio y un comienzo tras la terminación de un periodo (Cirlot 331). La certeza de esa pista se descubre en la sección conclusiva del poema. Con la pérdida previamente anunciada, el animal recién nacido parece haber llegado a la superficie como un Caronte terrestre que cruza las orillas arboladas del jardín, frontera entre la vida y la muerte: “Y el bicho que nace después de la lluvia, cruza el jardín, de norte a sur, oscuro y

⁷ Cabe destacar la comparación entre los hongos, elemento recurrente en la obra poética de la autora, y otras plantas y frutales por su lirismo y belleza: “y están los hongos por todas partes, aquí y allá, como manzanas de espuma, naranjas madurísimas, la piel toda picada de maíces y esmeraldas” (112).

esquelético; y lleva uno de nuestros parientes muertos sembrado en el lomo como un jacinto” (112).

Resuenan los ecos de la mística agraria en la última apreciación “sembrados en el lomo como un jacinto” (112). Esta imagen remite a los rituales de dicha tradición donde una población enterraba a sus familiares fallecidos en las inmediaciones para que estos revivieran en cada recolección de la siembra⁸. Otro aspecto hermanado con esta práctica atávica lo constituye la primera persona del plural, un nosotros genealógico como un árbol cuyas ramas abrazan las etapas de un clan. El jardín, por consiguiente, también es un espacio dual, *topos* y *tropos* según la teoría de Donna Haraway; sus campos se mantienen en un espacio concreto, pero su sustrato bulle y moviliza cientos de partículas. Este aspecto se sublima en el espejo en miniatura que representa el vergel cargado a espaldas del insecto titánico.

Tras el réquiem florido se produce la llegada de los ángeles en la composición “4”, ya que estos “se alínean en el jardín como pequeños druidas” o “vuelan al interior de la casa” (112). La autora se nutre del simbolismo católico, pero subvierte su canon al plasmar unas figuras angelicales y chamánicas que fascinan, asustan y protegen a quienes las observan. Uno de los nexos de unión entre la selección de poemas se halla en la lluvia constante, culminada en “3” con el verso “Después de la lluvia” (112), recordada como un fenómeno abundante en “4” al postular la temporalidad en “Cuando llueve mucho” (112) o evocada mediante elementos con rasgos semánticos próximos, como el rocío, la plata o el vidrio. Esa atmósfera que la voz poética recupera fidedignamente a lo largo del poemario suscita la nostalgia de otro tiempo, una forma amable de pérdida.

Las gotas de lluvia no solo se remontan al pasado vital, sino que recapitulan en el poema “39” un aparato lector donde Edgar Poe y Dylan Thomas se integran en el cuadro familiar de la voz poética, en esta ocasión completamente asimilada a la autora. Sin embargo, la cita textual al escritor británico en la que se hace referencia

⁸ Este hecho se menciona con relación a la obra *La tierra baldía* de T.S. Eliot. Frazer recopila la costumbre ancestral de enterrar una figura constituida por cereales que remitía a los dioses de la siembra y la fertilidad. En consonancia, la mística agraria concibe cada difunto como un “germen de nueva vida en las profundidades cósmicas, al igual que una semilla en el seno de la tierra” (Patea 213).

al aniversario de cumpleaños contrasta con la afirmación del yo: “Yo nací sola. Tengo esta copa de caña y este arco iris, por ahora” (132). La emancipación de las lecturas no supone una anulación de su autoridad, igual que ese arco en el cielo permanece autónomo y emparentado con el aguacero.

Periplos en expansión: formas de lo sagrado

En este poemario los límites se suplen con dos reclamos constantes en la obra de Marosa di Giorgio: la alusión a lo sagrado y la vivificación de las gentes del pasado. A continuación, se examinará cómo el lenguaje devuelve la sacralidad al paisaje y qué sujetos reviven gracias al hechizo de la palabra digiorgiana.

Primeramente, la experiencia mística del yo es sensorial, corporal y vívida. La bóveda celestial cae hacia lo subterráneo, se sumerge en otro lugar, porque lo sublime se halla en la siembra y la cosecha. El compás invertido y rompedor del poema “41” permite que la antepasada renazca en el centro del zapallo convertida en una dulce hechicera; su milagrosa llegada se magnifica al dotar a la figura femenina de cualidades sobrenaturales:

Y ya está la abuela; revive entre las sábanas y las chimeneas; oh bruja-Rosa dulcísima, transforma la calabaza en cubitos de vidrio, de amor y de miel; me llama por una sola palabra que yo bien recuerdo, y yo acudo. (133)

Los rasgos extraordinarios de la abuela se sintetizan en su resurrección, su omnipresencia y su don para conceder milagros. A la manera de los escritores místicos, el yo se impregna de esa vivencia fuera de lo común y se deja llevar por “un estado de gracia, un estado-canela, un milagro” (133); impensable si no hubiera contemplado la escena con ojos de niña la hortaliza anaranjada. En esta ocasión el yo se integra plenamente en el mundo poético; no obstante, la autora domina la técnica de la aproximación o el distanciamiento e intercala a lo largo del poemario el empleo de la primera persona con los deícticos de lejanía y las aseveraciones

filosóficas de la imposibilidad del retorno a la infancia: “Aquella muchacha escribía poemas” (111) o “Mas todo es ficticio” (114).

Aunque la niñez se haya vuelto un páramo, el lenguaje metamorfosea la árida explanada en un vergel donde aún danza una nómina vecinal de antiguos compañeros de clase, animales fantásticos escondidos y justas palaciegas. Otro fragmento capital en el poema “41” es la oración “La infancia retorna a toda campánula” (133), dado que representa la alternancia de puntos de vista mencionada. Como indica el yo lírico, el llamado de su abuela con “una sola palabra que yo bien recuerdo” (133) facilita una retrospección fabulosa, la conquista del mundo del anhelo desde el presente de la escritura. Esa victoria se extrapola a todo el poemario, ya que la escucha del término “zapallo” proferido por cualquier sujeto desempeña el mismo efecto. El verbo no se hace carne, sino semilla, flor y fruto material y epistémico.

En segundo lugar, la escritura también convoca otra sacralidad ecofeminista donde el yo mesiánico lo personifica un *alter ego* de la propia autora o la figura de su abuela materna. La redentora digiorgiana es un sujeto cambiante y huidizo como los seres angelicales y terroríficos convecinos. Tras diversas menciones a la vegetación y la lluvia a lo largo del poemario, la voz poética centraliza y hermana ambos elementos en el poema “42”: “Voy a saltar ese tronco tendido en el agua, hacia el otro paisaje” (133).

Al recordar la dedicatoria inicial, se descubre el elemento acuático, la última pieza en la tríada simbólica que inauguraba el canto poético a la figura femenina ancestral. En este fragmento, el agua representa un edén perdido y lejano en el que aún cohabitan nieta y abuela. La mutabilidad imperante se vincula con las disociaciones entre el tiempo del recuerdo, el tiempo de la escritura y el tiempo imaginado; algunos ejemplos de este vaivén son los términos “ahora”, “allá”, “hace años”, etc. (133). El estilo verbal también plasma esa dicotomía entre un presente atemporal y un pasado reciente, imperfecto en un sentido amplio dada la gramática y la fragmentariedad de las acciones expuestas:

voy hacia allá, adonde hace años marcharon aquellos parientes, llevando sus niños (que ahora, digo, ¿estarán como yo tan altos y amargos?); adonde marchó hace tiempo la abuela, de donde no quiere venir. A ella, a veces, veo levantarse en el alba de entre las flores, (...). (133)

En este pasaje se subraya la asimilación entre el yo lírico y la autora, adulta en el momento de la escritura. La figura central examina dos paisajes: el trasmundo, donde la vida prosigue, y el jardín, donde se intuye un portal al más allá. La abuela, al igual que en las composiciones “3” y “41”, participa del ritual de las flores y los faunos, ha olvidado su estancia humana más allá de la parcela, podría definirse con el término acuñado por Plumwood de “yo ecológico” porque desinstrumentaliza por completo el paisaje hasta el punto de asimilarse a él, a expensas de perder la capacidad de comunicarse. Toda la atmósfera se impregna del anhelo de comunicación y la melancolía baña la escena con el peso de la vegetación y la luz: “caen ramos de rosas sobre las hierbas, los árboles y grandes resplandores dorados, morados, sobresaltan las cosas, me voy hacia allá, (...)” (133).

El punto de destino se posiciona en el eje superior, al igual que el Cielo en la cosmogonía ortodoxa. Además, la especie floral comparte nómina con su antepasada, Rosa, y las hileras lumínicas la evocan al participar de la claridad de magnolia y de ángel. La otra orilla, lamentablemente, no se cruza, es puro deseo irrealizable. La escritora-yo anuncia su plan secreto, su hazaña; pero la acción no se materializa. Estos escritos se mueven en un lugar limítrofe, expandido paulatinamente, pero finito: “Así que ahora que es otoño, y que nadie lo sabe, voy a saltar ese paso, esa angosta vereda, me voy de visita al otro país” (133).

El tratamiento de los lugares desconocidos conecta con la idiosincrasia de naturalidad y libertad en casa de los Médicis durante la infancia de la autora, quien recuerda esos años así: “Era una granja, pero ahí también comienza otra cosa (...) Siempre estaba flotando esa cosa distinta, esa otra zona” (Conejo 22-23). El descubrimiento del callejón sin salida coincide con las composiciones finales del poemario, “Abuela” y “Mi ángel”, ambas en verso. La primera fue incluida posteriormente a la primera edición de *Magnolia* (1965), seis años más tarde. Este

dato refuerza la hipótesis del artículo acerca de un paisaje poético e identitario porque la obra lírica se moldea al pulso del transcurso vital. El límite se ensancha, la creación no cesa y el recuerdo perpetuo se siente como una llamada alarmante de otro mundo. Simultáneamente, la autora apaga las velas de una cifra un lustro más alejada de su niñez, compartida con la abuela materna: “Desde que te fuiste / siento que me llaman desde el trasmundo” (134).

Este poema comparte con la tradición mística la examinación por parte de la voz poética de sus experiencias sensoriales, su parcial racionalización y el muestrario de certezas y dudas. La primera parte se organiza en el estante dominado por la convicción e incluye los trece primeros versos, un número recurrente y relevante en el poemario, como se analizó en la composición “3”. El espacio lo constituye la nocturnidad en la chacra familiar colmada de invocaciones sonoras, lumínicas y aromáticas. El método de interacción con lo externo es puramente sensorial, con la brisa del mundo lejano, la chispa del fuego y el dulzor frutal: “Sé que prendes lamparillas para mí / y haces rodar planetas silenciosos / por las casuarinas” (134). La figura materna sobresale porque lo vivifica todo, es la voz del viento en mitad de la noche, el serpenteo de la flora y la fragancia dulce de la higuera:

Anoche me desveló tu cabellera / golpeándome en la cara / como un viento largo, / liquen gigante, musgo crecido, lluvia de algas, / y me eché a ambular / por las habitaciones donde tú andabas, / tras de tu menudo azúcar fragante, / tu sabor de higos. (134)

La apelación familiar es tenaz, mediante el verbo de acción y violencia “golpear”; conlleva un estado sonámbulo y nómada, de modo que la vigilia es sustituida por el tipo del sujeto que teoriza Rosi Braidotti en *Sujetos nómades*. Elena Romiti extrapola este concepto a la literatura hispanoamericana escrita por las poetisas fundacionales del Cono Sur, aunque su teoría prevalece en algunas autoras contemporáneas como Marosa Di Giorgio. Este enfoque se focaliza en la representación de la subjetividad mediante la “disolución de la idea de centro”, el

“desplazamiento” y la “fragmentariedad” y la “subversión de las convenciones” (127). A lo largo de toda su obra poética, la genealogía Di Giorgio se vertebra con este signo de carácter metamórfico y diseminado en el medio, un aspecto que entronca con los estudios literarios ecocríticos, ya que se figuran libres, como criaturas nómades o vagabundas más cercanas a las aves o las flores. La interesante adjetivación de los versos centrales concierne las referencias a la longitud, la anchura, el crecimiento y el movimiento: “como un viento largo, / liquen gigante, musgo crecido, lluvia de algas”⁹. Estas magnitudes aluden a la creación del espacio fronterizo en constante desarrollo.

Cabe destacar el vínculo de la predisposición de los seres poéticos para el misticismo con la religiosidad abierta, plural y cercana a muchas creencias de Marosa di Giorgio, como indica Emilia Conejo. Su escritura emana de una síntesis entre lo ortodoxo y lo transgresor, “una suerte de trascendencia viva, material, carnal” (56-57). Los dioses se aproximan a la descripción de la Antigüedad de estos porque conviven y pueblan los espacios hogareños y el medio natural, en un “éxtasis cotidiano, normalizado” (58). Aunque el embelesamiento sea la norma rutinaria, sus influjos se suavizan al llegar la edad adulta. La segunda parte del poema se posiciona en ese atril de la incógnita y la incertidumbre. Consta de los secciones escindidas, del verso 14 al 22 y del 35 al 37, ambas introducidas con la aseveración “Yo no sé”. La aparente remisión cartesiana rompe con el sistema dieciochesco al dotar de protagonismo a los fenómenos de la naturaleza y a lo corporal. Se suprime la visión dualista, la lógica de la dominación masculino-femenino, mente-cuerpo, ciudad-campo y ser humano-medio ambiente, como argumenta Svampa (129). La permeabilidad del mundo vegetal y animal en el poemario se emparenta con la teoría ecocrítica y ecofeminista, en tanto que traza puentes entre el sujeto y el entorno. Además, la creación constante ejemplifica un nuevo modo de producción y reproducción, alejado del modelo productivo capitalista patriarcal que critica Carolyn Merchant (196).

⁹ La utilización del elemento climatológico como metáfora cuantitativa otorga cohesión al poemario, ya que es un símbolo empleado abundantemente con diversos sentidos.

La fuga del primer verso se resignifica como la muerte de la figura maternal porque el yo mira hacia el paisaje y el camposanto: “Yo no sé / hacia qué aire mirar, hacia qué cementerio; / lejos, en el campo, veo amarillear tu nombre,” (134). El sujeto lírico, por primera vez, acepta la distancia y propone el lenguaje como un medio de acercamiento. Luego, encuentra la respuesta en la cercanía del jardín gracias a la reinterpretación del ritual cristiano de la resurrección y la comunión: “cerca, entre las altas yerbas azules, / sé que un gran corazón ha partido su almendrarío / y acuden pájaros ansiosos, / entre las altas yerbas, oh, muerta deliciosa, / te descompones en siete aromas, en siete colores, / voy a probar de ti” (134). La dulzura embarga todo el ambiente y la muerte vinculada al alimento se deshace de la connotación negativa.

La figura femenina, de hecho, rebate la tradición patriarcal bíblica cuestionada por Ivone Gebara en su ensayo *Intuiciones ecofeministas*. La teóloga Gebara apunta cómo históricamente el salvador se ha presentado como un varón mesiánico al que se sacrificaba (28); sin embargo, las tablas sagradas también mencionan a grandes mujeres que allanaron el camino de Moisés (58). La genealogía femenina digiorgiana, mezcolanza de tierras italianas y uruguayas, se inscribe en esa estirpe que abre caminos para sus sucesores. El corazón quebrado del almendrarío sustituye la división del pan y del vino, remite al centro llameante de la virgen, y agrupa a seres terrestres y subterráneos. El encuentro celestial contrasta con los monstruos de la infancia, una leve voz poética niña que se filtra al contemplar temerosa las moscas demoníacas: “Cadáver errante, / vas con las lejanas espigas mirando el cielo / y estremeces levemente las caderas / cuando llegan a poseerte los diablos del campo / y se caen higos de tus senos entreabiertos / y multiplicas moscas de alabastro,” (134).

Por lo tanto, el poema constituye un réquiem, en tanto que juego de luces y sombras mortuorias, y un salmo, acorde a la definición propuesta por Gebara, gratitud y contemplación de la belleza del mundo natural (107). La musicalidad de los versos subraya la vivencia sensitiva y carnal. La sensibilidad conforma el conocimiento verdadero y seguro de la voz poética: “Yo no sé qué tierra mirar, / hacia qué aire, / pero conozco el sabor de tus huesos” (133). Entre las dos partes

dubitativas, se inserta una descripción de las metamorfosis de la abuela, los caminos de su contacto con el plano terrestre y el encuentro gustativo, ritual y revelador: “envías mariposas con extraños sellos, / mariposas fechadas en la muerte, / y postales ricas, espesas, casi comestibles, / con gusto a almendra, / postales que yo muerdo” (134).

La escritura y la agricultura se mimetizan en el acto de la relación epistolar con pliegos voladores que descienden del mismo árbol. La correspondencia total con el universo católico se da en la última sección, desde el 38, cuando se menciona explícitamente a Dios como interlocutor de la figura maternal. Esta ejerce el oficio de pastora, símbolo eminentemente bíblico, pero también continúa su baile de máscaras entre los seres voladores y las plantas florales: “vi que te cambiabas de alas y de flores” (135). El alimento se vuelve mensaje, comunicado lacrado de dulzor y esperanza: “Sellas lo que yo pruebo / reconozco tu azúcar, / me miran desde el agua / tus ojos de higo, de manzana.” (135).

El acto cotidiano de la degustación se convierte en el eje de la comunión y el renacer ancestrales. La religiosidad toma elementos del rito católico, pero la figura femenina también recuerda a la diosa virginal, estudiada por Robert Pogue Harrison en su obra *Forests. The Shadow of Civilization*. Esta diosa, al igual que la polifacética protagonista del poemario, permanecía remota e inaccesible, entre los rincones oscuros del bosque a los que solo accedían los animales, como quienes cruzan el umbral de un santuario¹⁰(23). Por lo tanto, la volatilidad del sujeto lírico cobra sentido gracias a este referente. La abuela materna vaga, se esconde entre los paisajes y se convierte en animal para permanecer un momento más: “Retrato errante, / furtiva gacela, te vas, / y vuelves, gacela inexorable,” (135). El ave recuerda a la magnolia en su blancura y esbeltez. Ambos vagabundeos constituyen el vehículo que activa la incansable fertilidad del verso. La voz poética media con la pluma y la memoria con el fin de volver eternos esos instantes—aun siendo consciente de la imposibilidad de su empresa—.

¹⁰ Los rasgos y la simbología de la diosa preliminar se han asimilado en otras creencias, entre las que destaca el paralelo parcial con la Virgen María (21). Este hecho consolida el océano de influencias y visiones que rodean la escritura de la autora. La imagen mitológica de Hera, visualizada en el famoso cuadro de Rubens, resuena en el verso “y se caen higos de tus senos entreabiertos” (134).

Tras la derrota, queda la esperanza, la mirada dirigida hacia las alturas, los pies enraizados en lo terrenal. El yo proclama la pureza de su maternal abuela, repite su nombre como si de un hechizo se tratase: “Alta madre, / vieja novia, / abuela, abuela, / has inaugurado mi nombre, / hondo, / lejos, / en un paisaje de huesos y planetas.” (135). El contraste entre lo inferior y lo superior evoca un cosmos poético en expansión, una búsqueda que amplía horizontes. La hondura de los huesos moribundos se aleja y alcanza otra esfera; la muerte irrevocable fructifica un mundo de signos y letras, un nombre para lo inefable.

Conclusiones del camino circular

En *Magnolia*, la vinculación del jardín con la genealogía familiar es innegable. La escritora explora las posibilidades del edén y le otorga varios sentidos: una estancia inmóvil ubicada en el patio de su chacra familiar uruguaya; un espacio mítico, fértil e idealizado, a la forma del tradicional *locus amoenus*; un portal hacia un espacio limítrofe donde se cuestiona la jerarquía cartesiana entre lo humano y lo no humano.

En la primera acepción, se incluyen referencias a los miembros de la familia y menciones a un muestrario de flores y frutos. La especie floral predilecta da nombre al poemario e interpela a la abuela materna de la autora; sin embargo, la dalia cumple una función primordial al convertirse en la medida temporal del universo poético. La rosa, por su parte, concilia el signo y el símbolo porque alude al nombre propio de la antecesora. Finalmente, el almendrario encierra la clave de la obra poética porque favorece la unión de los rituales sagrados y los paisajes naturales.

En la segunda, las situaciones se tiñen de una atmósfera lluviosa, elemento que propicia la nostalgia y la siembra. El paisaje evocado desencadena un lugar semióticamente nuevo; próximo a la experiencia retrospectiva del yo, pero donde tienen lugar sucesos insólitos. Lo caótico da paso a la armonía salvaje de unos seres líricos que dulcifican lo terrible y divinizan lo mundano.

Por último, la identidad y el medio ambiente fraguan una nave en la que se embarcan estos versos salvajes. Así, el lugar fronterizo comienza a expandirse gracias a la integración de experiencias terroríficas desde la mirada dulcificada de la

infancia. La técnica escritural favorece esa liberación de la condición restrictiva del límite porque: se rompe la disociación entre la primera y la tercera persona, se combinan el presente y el pretérito verbales al plantear un suceso simultáneo y se plasman visiones caleidoscópicas, como el jardín dentro del jardín. Este espacio floral conecta con varias visiones de la muerte, algunas negativas más próximas al terror de lo desconocido, aunque la principal desestima esa connotación y pone el énfasis en los fenómenos de la metamorfosis y la resurrección. El tú constante y etéreo de la abuela materna media entre lo terrenal y lo celestial, en ese limbo los finales se vuelven fecundos. Esta figura supone una propuesta ecológica de la divinización porque encarna a un yo mesiánico que se presenta a los seres vivientes entre los dones del jardín, principalmente entre el dulzor de los higos y las flores del dorado zapallo. La unión última con el recuerdo de la figura materna fallecida se produce mediante la comunión del almendrario. Este árbol presenta otra forma de intercalación entre los atributos humanos, no humanos y materiales al transformarse en cartas, símbolos de la latente comunicación gracias a la conexión con la naturaleza.

De modo que la tríada de significados del jardín converge en la noción circular e interconectada de los procesos naturales con el par formado por la muerte que suscita vida. Además, se aboga por la defensa la experiencia sensorial y corporal como vía de conocimiento, el agotamiento de los preceptos antropocéntricos junto a la necesidad de la ruptura del modelo cartesiano y la importancia del lenguaje como instrumento de creación de espacios donde se ramifiquen las aristas cambiantes del sujeto. Por ende, la abuela materna de la voz poética muestra las fértiles uniones entre la literatura, la mística y la ecología. El paisaje dialoga con el sujeto, ambos desentrañan las señas olvidadas de una conversación con las genealogías telúricas inagotables.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. México D. F., 1993.
- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Picador, 2000.
- Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World. Literature, culture and environment in the U.S. and beyond*. Harvard UP, 2001.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, 1992.
- Conejo, Emilia. *Dios palpitando entre las tomateras. Un diálogo con la poética salvaje de Marosa di Giorgio*. Godall Edicions, 2023.
- Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes. Edición definitiva de la obra poética reunida*. Adriana Hidalgo editora, 2021.
- Eliot, T.S. *La tierra baldía*. Ed. Viorica Patea. Cátedra, 2022.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio de placer; Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Amorrortu Editores, 1979.
- Fromm, Harold. "From Transcendence to Obsolescence". *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, editado por Glotfelty, Cheryll y Fromm, Harold, U of Georgia P, 1996, pp. 30-39.
- Gebara, Ivone. *Intuiciones ecofeministas. Ensayo para repensar el conocimiento y la religión*. Editorial Trotta, 2000.
- Glotfelty, Cheryll y Fromm, Harold. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. University of Georgia P, 1996.
- Mansilla Torres, Sergio. *Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos*. Komerebi Ediciones, 2021.
- Pogue Harrison, Robert. *Forests. The Shadow of Civilization*. The U of Chicago P, 1992.
- Slovic, Scott. "Nature Writing and Environmental Psychology". *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, editado por Glotfelty, Cheryll y Fromm, Harold, U of Georgia P, 1996, pp. 351-70.

Svampa, Maristella Noemi. "Feminismos del Sur y ecofeminismos." *Nueva Sociedad*, no. 256, marzo-abril de 2015. Consultado 1 Abril 2024, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/59641>