MARÍA LUCÍA PUPPO / DOS *RARAS* DE LA POESÍA URUGUAYA: AMANDA BERENGUER Y MAROSA DI GIORGIO

Poéticas en diálogo

Portada de *Dicciones* de Amanda Berenguer

Es un lugar común mencionar la excepcionalidad del campo literario uruguayo, donde resulta incuestionable el protagonismo de una serie de mujeres poetas. Tras el anrecedenre notable que sentaron María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, hacia mediados del siglo veinte comienzan a destacarse Idea Vilariño, Ida Virale y Circe Maia, junto a las poetas de quienes nos ocuparemos en este artículo: Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) y Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004). Al poner en relación las obras de estas dos autoras, nuestro objetivo será delinear los rasgos de una peculiar «ciencia erótica» o «erótica científica» que, de uno a otro universo poético, tiende puentes para unir el pensamiento abstracto con el saber del cuerpo, en una lógica capaz de integrar lo racional y lo afectivo, así como la causalidad y la magia.

Sobrina del escritor Pedro Bellán, Amanda Berenguer nació en Montevideo, en el seno de una familia de clase media ilustrada. Sus inicios literarios la inscriben en la generación del 45 o «Generación crítica», de la que también formó parte su esposo, José Pedro Díaz, junto a Carlos Maggi, Ángel Rama, Ida Vitale, Idea Vilariño y Mario Benedetti. Datan de esos años los tres primeros libros de Berenguer, influenciados por la poesía de Paul Valéry, que la autora prefirió no incluir en las reediciones de su obra.

Carina Blixen (1997) ha señalado que cada libro de Amanda Berenguer está pensado como una totalidad, así como su obra entera resulta una unidad sometida a diversas metamorfosis. En efecto, la suya es una poesía siempre en evolución, que interroga con inteligencia a los seres, los hechos y los objetos. Desde una mirada implacable y una memoria sin concesiones, sus textos bucean en los hitos y discursos de la historia, atravesando diversos experimentalismos de donde la palabra renace cada vez más joven y provocativa. Rafael Courtoisie (2003) observa que la poesía de Berenguer se ajusta a la imagen de la constelación, puesto que es capaz de reunir en su interior distintos elementos integrados en un diseño mayor que garantiza su coherencia. Justamente *Constelación del Navío, Poesía 1950-2002* fue el título elegido por la autora para dar nombre a la edición de su obra completa.

Por su parte, María Rosa di Giorgio Médici creció en el ambiente rural de Salto, embebida de relatos y tradiciones heredadas de los ancestros italianos. Su inicio precoz en la literatura está vinculado a un concurso estudiantil, que resultó en la publicación de dos sonetos de estilo posmodernista, cuando la poeta contaba apenas catorce años. En su extensa carrera Matosa di Giorgio escribió varias colecciones de relatos eróticos, una novela y más de una docena de poemarios que, hasta el final de sus días, fue sumando en un único volumen: *Los papeles salvajes* (2008). Sus mundos ficcionales están poblados de seres fabulosos y animales que hacen el amor con los humanos, en paisajes donde la naturaleza deviene ámbito propicio para la irrupción de lo maravilloso y lo sagrado.

La escritura de Di Giorgio se asocia a la estética del Neobarroco y a la práctica de la *performance* poética, que la autora protagonizó en los años ochenta junto a escritores y artistas de ambas orillas del Río de la Plata como Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, Batato Barea y Roberto Echavarren. Poemas en prosa o relatos poéticos, sus textos se encuentran en el ctuce de los géneros tradicionales. En ellos asume la enunciación una voz infantil mística y candorosa, que de pronto puede tornarse salvajemente voraz. Como explica Roberto Echavatren, todos los libros de Di Giorgio presentan «un cariz inconfundible» que radica en «la cohesión de su trabajo, la continuidad del tono, de los procedimientos y del material anecdótico» (Echavarten, 1992: 1103).

En diversos textos ensayísticos y entrevistas, las dos autoras uruguayas pusieron de manifiesto sus respectivas concepciones del quehacet poético. Para Berenguer, la escritura era ante todo un ejercicio de «intensidad» y experimentación, una búsqueda incesante de la «apertura de las formas» (Berenguer, 1990: 16, 63). Para Di Giorgio, en cambio, el poema surgía como un mágico «caleidoscopio» remontado al origen de los tiempos, «cuando Dios no tenía nada totalmente delimitado» (Di Giorgio, 2010: 32). Diferentes y únicas tanto por los azares de la biografía como por sus elecciones poéticas, Amanda Berenguer y Marosa di Giorgio compartieron una amistad que se plasmó en el respeto y la admiración mutua. Testimonio de ello fue el espectáculo montevideano *Lectura concertante,* de 1982, en el que participaron ambas junto al escritor Miguel Ángel Campodónico y el músico Juan José Iturriberry.

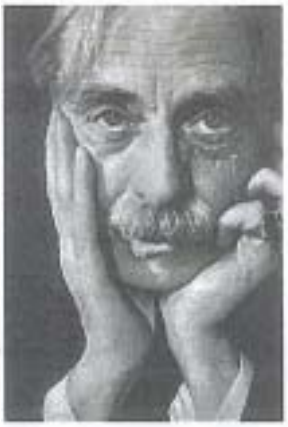
Amanda Berenguer y la poesía de la ciencia

A través de una veintena de libros escritos a lo largo de más de seis décadas, Amanda Berenguer desplegó en su poesía una «infatigable capacidad de investigación» (García Robles, 2003: 20). Distintos enigmas y descubrimientos científicos fueron algunas de sus preocupaciones constantes, que funcionaron como disparadores capaces de lanzar el poema hacia terrenos insospechados de la reflexión y el juego.

La influencia de los modelos y las leyes de la astronomía se advierte principalmente en «Las nubes magallánicas», el extenso poema

que da inicio al volumen *Materia prima*

mos que las Nubes de Magallanes son dos galaxias enanas, notables por sus nebulosas, que resultan visibles desde el hemisferio austral. En cambio, Andrómeda o Messier 31 es una galaxia espiral y gigante como nuestra Vía Láctea. Siguiendo las azarosas claves onomásticas, el texto de Berenguer evoca las figuras singulares de Fernando de Magallanes, muerto antes de terminar con su expedición la vuelta al mundo, y Andrómeda, bella y joven, encadenada a la roca. La hazaña del navegante y las intrigas de la mitología griega proveen un horizonte para indagar acerca del propio tiempo y lugar en el universo: un tiempo que es el de la duda y la espera (del amante, de la palabra); un lugar que está al Sur, con todas las consecuencias políticas que eso implica; en fin, una unidad simbólica de espacio-tiempo, cronotopo de la mujer-que-escribe y se-escribe de cara al mar y al cielo estrellado (Puppo, 2015: 54-55). Constantemente, el poema de Berenguer establece un contrapunto entre el mar y el cielo, lo local y lo planetario, como si buscara graficar la Ley de expansión del universo que descubrieron, hacia fines de los años veinte, los astrónomos Georges Lemaître y Edwin Hubble:



> la imagen más simple y correcta del universo es todavía la de un espacio euclidiano regularmente poblado de este animal enloquecido mordiéndose la cola y pariendo estrellas que miramos cada noche sin ver en la oscuridad más allá de nuestros ojos (Berenguer, 2002: 210).

Las misteriosas y secretas conexiones entre las cosas son la materia privilegiada de un poema que explora tanto la visión telescópica como la que resulta de contemplar el plano humano a través del lente astronómico. En lo que respecta a la enunciación poética, el texto oscila entre una primera persona femenina y una tercera que reproduce con aparente neutralidad los datos científicos. Asimismo, llama la atención la doble condición de la hablante poética, por un lado atada a la escritura como Andrómeda entre las rocas, y por otro, arrojada fuera de sí y lanzada a la altura como la constelación y la galaxia que llevan su nombre. Estos factores hacen de «Las nubes magallánicas» un poema de mirada múltiple, que propone inéditas conexiones de sentido. La *lógica explosiva* de este largo poema articulado como un *big bang* se manifiesta tanto en el tratamiento del espacio y la persona poética como en el nivel del procedimiento del texto, que avanza mediante saltos de significado y sorprendentes vinculaciones de temas e imágenes.

También la topología ocupa un lugar relevante en el corpus poético de Berenguer. Esta rama de las matemáticas «dedicada al estudio de aquellas propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas» (Stewart, 1988: 171) fascinó a la autora durante toda su vida. Dos objetos topológicos resultan cruciales en su obra: la cinta de Moebius y la botella de Klein. El primero es tema de otro poema de *Materia prima*, donde la autora incluyó además un caligrama manuscrito que reproduce su forma. En este texto la hablante se imagina transitando por una cinta de Moebius, que deviene modelo del mundo:

> tanteo recorro camino la otra cara
> la fabulosa cara la doble cara la misma
> cara tu cara anacrónica
> mi cara alquimia social
> ¿te asustas? ¿respiras? ¿comprendes?
> te veo y nos ven sobremanera
> el rostro semblante fachada
> o superficie anterior no olvides
> recuerda el anverso presencia
> marchando a hasta para por
> según sin sobre la cara de dos vueltas
> interminables (Berenguer, 2002: 216).

Paul Valéry

Aquí la dualidad de la banda de Moebius se hace extensiva a realidades múltiples: el yo que no puede existir sin relación a un tú, lo personal que implica lo social, el pasado que precedió al presente, la dialéctica de ver y ser visto, y de ser y parecer. Luego, la lista de preposiciones instala la conciencia de que el lenguaje también tiene otra cara, la del automatismo infinito del paradigma que se esconde detrás de la economía del sintagma.

En torno de la botella de Klein se articula un poemario tardío de Berenguer, *La botella verde, Analysis situs* (1995). El punto de partida es la observación de este objeto extraño, paradojal, donde no es posible discernir un interior ni un exterior. Como cumpliendo un probable sueño de Alicia o una aventura de Gulliver, la hablante poética habitará dentro de la botella. En el poemario esta es, ante todo, *una forma del espacio*, «invaginada... realidad», «sutil... lugar» (Berenguer, 2002: 603) que alternativamente se transforma en comedor, casa, celda, hueco, guante y envoltura. La situación de la mujer dentro de la botella desata un cúmulo de asociaciones temáticas e intertextuales que van desde la contención uterina hasta la sensación de encierro que representa el acuario. La botella polimorfa puede ser síntesis del aislamiento, aunque a veces esté poblada de familiares y amigos como un *living*.

Mario Benedetti

Por otro lado, en tanto «superficie / neta» (603), cristal «a veces brillante / y a veces opaco» (629), la botella funciona también como *un filtro a través del cual se percibe la realidad*. De ese modo se va configurando una tipología del «leve error de la transparencia» (603), que opera como un zoom caprichoso o como un estereoscopio que arroja su dualidad vacilante. Lugar físico, filtro para la mirada y puesta en escena de los vínculos humanos, la botella verde deviene finalmente clave poética, emblema de una *estética relacional*.

Ida Vitale

De este modo la poesía de Berenguer nos conduce a atravesar, como lectores, el trayecto que va de los modelos científicos a la reflexión existencial, social y metapoética. Como hace casi tres siglos lo hizo Sor Juana Inés de la Cruz en su magistral *Primero sueño* (1692), Amanda Berenguer logra amasar su propia síntesis de poesía y ciencia. Por tal motivo, su obra ocupa un lugar destacado en ese vasto corpus que George Steiner (2012) ha denominado, en un ensayo reciente, «la poesía del pensamiento».

La mirada salvaje de Marosa di Giorgio

El imaginario de la naturaleza, prodigado en frutas, flores y animales, nutre la obra que Marosa di Giorgio desarrolló a lo largo de cincuenta años. Como señala Alicia Genovese, «la sensualidad recorre ese mundo agreste (...), lejos de las aristas urbanas» (Genovese, 2011: 120). La poeta uruguaya suele describir escenarios donde la aparente beatitud de la infancia rural contrasta con lo inefable y lo misterioso que instauran el sublime romántico y lo siniestro en el sentido freudiano (Benítez Pezzolano, 2014). Puede tratarse de la descripción de unos duraznos que muestran «los finos dientecillos, la larga lengua de oro» (Di Giorgio, 2008: 97), o bien del parecido de unas flores con los «sexos de arcángeles demasiado vaporosos y libidinosos» (111): la constante radica en ese dualismo que, según Freud, caracteriza lo siniestro (*Das Unheimliche*) como la manifestación de lo familiar que, de pronto, se torna desconocido y temible. En otro orden, escenas de antropofagia, raptos y violaciones introducen un erotismo transgresivo y violento, asociado a una «maternidad monstruosa» que funciona como apología del acto creativo (Néspolo, 2012). Allí la clandestinidad y el sigilo son los acicates de la sexualidad nómada, que alude a un género *queer* emparentado con lo obsceno y lo hereje (Amícola, 2013: 162).

En el horizonte poético de Marosa di Giorgio las transformaciones ocurren como un milagro cotidiano, que resulta de un modo peculiar de ver las cosas y los acontecimientos. Tomemos en cuenta, por caso, la siguiente composición de *Magnolia* (1965):

> Este melón es una rosa,
> este perfuma como una rosa,
> adentro debe tener un ángel
> con el corazón y la cintura siempre en llamas.
> Este es un santo,
> vuelve de oro y de perfume
> todo lo que toca;
> posee todas las virtudes, ningún defecto,
> Yo le rezo,
> después lo voy a festejar en un poema.
> ahora, solo digo lo que él es:
> un relámpago,
> un perfume,
> el hijo varón de las rosas. (Di Giorgio, 2008: 128)

Advertimos que la hablante poética no oculta una actitud reverente frente al melón, que se ve revestido de un halo sobrenatural. Tal vez lo más notorio sea el ritmo envolvente del poema, que entreteje imágenes visuales, táctiles y olfativas alrededor de la prosopopeya del fruto. Esta atmósfera onírica incorpora fragmentos de universos mitológicos anteriores, al modo de «la poética del bricolaje» descrita por Lévi-Strauss (Olivera Williams, 2005: 408). Confluyen, además, en los textos de Di Giorgio, escenas y motivos provenientes de las artes plásticas. Se ha señalado que los poemas y relatos de la poeta uruguaya aluden a las visiones caóticas y el esoterismo alquímico del Bosco, mientras que, por otra parte, el legado italiano y el ensamblaje de humanos, animales y vegetales en sus obras evoca el arte de Arcimboldo (Cancellier, 2013). Determinados pasajes recuerdan el lirismo cromático de Marc Chagall, en tanto que ciertas imágenes coinciden con la iconografía brutal de la novela gráfica de Max Ernst *Une semaine de bonté* (Bravo, 2007). Asimismo, el uso de símbolos como el huevo vincula los textos al arte de las pintoras surrealistas Leonor Fini, Remedios Varo, Kay Sage y Leonora Carrington (Font Marotte, 2013).

La visualidad impregna la escritura poética de Di Giorgio a través de la incorporación del léxico pictórico y las isotopías del color y el movimiento. En un fragmento de *Clavel y tenebrario* (1979), la hablante describe las «extrañas cosas» y «seres» que se le aparecían en el campo. Luego reflexiona a partir de esas visiones:

> Escultura, o pintura, o escritura, nunca vista, pero, fácilmente descifrable.
> Al entreleerla, venía todo el ayer, y se hacía evidente el porvenir.
> Los poetas mayores están allá, donde yo digo. (Di Giorgio, 2008: 188)

Como lo pone de relieve la cita, la poética de Di Giorgio explora el campo de la visión a partir de nociones como *desciframiento* y *lectura*. Así se conforma un pacto tácito según el cual la realidad aparece constituida como una vastedad poblada de seres y eventos extraños, pero este exceso solo puede ser percibido por la mirada de la poeta-niña. Le corresponde a ella —la «rezadora», la «recitadora» (Di Giorgio, 2008: 383)— dar cuenta de lo contemplado:

> Existe un hermosísimo idioma, cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos. A su lado, palidecen las más bellas letras rúnicas. Lo descubrí una tarde y, no, lejos: aquí, nomás, mientras avanzaba entre las boticas de los eucaliptos, a la hora en que las paredes se colman de estrellas, y desde los árboles y el cielo, caen pastillas y perlas, vi el idioma, y lo entendí, enseguida, como si siempre hubiera sido el mío. (Di Giorgio, 2008: 189)

El relato de *la visión* o *el hallazgo infantil* es el modo en que el nacimiento de la palabra se traduce al idioma marosiano. Si retomamos un razonamiento de Giorgio Agamben, podemos aseverar que, a través de la recurrencia de este tópico, «la palabra poética conmemora

el inaccesible lugar originario y expresa la indecibilidad del acontecimiento del lenguaje» (Agamben, 1999: 122).

Alquimias de la voz

Tanto Amanda Berenguer como Marosa di Giorgio dieron gran importancia a la lectura oral de sus poemas y al registro grabado de esta experiencia. Muy diferentes fueron los resultados de tales prácticas, deudoras, por cierto, de las búsquedas vanguardistas y de una rica tradición de poesía sonora compuesta en Uruguay, que podría remontarse a la poesía oral de los afrodescendientes y los recitadores populares.

En 1973 Amanda Berenguer dio a conocer *Dicciones*, un fonograma editado como disco de vinilo y como casete que incluía versiones de cinco composiciones en verso. Allí la experimentación sonora se organizaba en torno al ritmo y la duración de los fonemas, que en ocasiones acercaban la lectura poética al canto. Asimismo, una peculiar «Ley de gravedad» invitaba a pronunciar determinadas sílabas con un tono agudo o grave. Más tradicional, en cambio, fue la puesta en voz de *La estranguladora* (1998), un poema-libro en el que la autora, entonces septuagenaria, exploró las mitologías de la muerte y prestó su voz a la Esfinge.

Marosa di Giorgio poseía dotes escénicas excepcionales, ya puestas a prueba en sus años jóvenes, cuando trabajaba como actriz. El cabello rojo brillante, el maquillaje recargado y un vestuario acorde contribuían a la composición del personaje Marosa, que irrumpía en los escenarios de los años ochenta como un signo de los vientos nuevos que soplaban al término de las dictaduras. Pero el eje de la performance era, sin duda, la voz grave y cavernosa que inundaba la sala, proveniente de una especie de «sacerdotisa» *on stage* (Bravo, 2012: 205). Explica Irina Garbatzky que en los recitales y las vocalizaciones grabadas de Di Giorgio podían adivinarse las huellas lejanas de la declamación de poesía, un «arte» promovido por las políticas educativas en América, a fines del siglo XIX y principios del XX. Alejadas del decoro y la mesura que garantizaba una técnica basada en la lógica de las correspondencias, las puestas en voz de Marosa emulaban, más bien, el histrionismo declamatorio de Berta Singerman. Basta escuchar alguno de los poemas en audio reunidos en *Diadema* (1994), para comprobar cómo la voz de la poeta se desliza teatralmente hacia el canto, el susurro, la voz ronca, la impostación y la voz dislocada que roza lo siniestro (Garbatzky, 2012: 43-50).

Ya no es posible ver y escuchar a estas dos poetas, en vivo, sobre un escenario. Sin embargo, junto con sus textos luminosos quedan los registros de sus voces únicas e inconfundibles. Acercarse a los poemas y escuchar a las autoras leerlos es ingresar con ellas a la intimidad sensual de un aquí y ahora donde todo puede suceder. *Participar del mismo trance*, corregirían al unísono, tal vez, Amanda Berenguer y Marosa di Giorgio.

M. L. P.—CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA COMPARADA «M. T. MAIORANA». UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA. CONICET

Bibliografía

AGAMBEN, G. (1999): «El lenguaje y la muerte. Séptima jornada», en *Teorías sobre la Lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, pp. 105-126.

AMÍCOLA, J. (2013): «El género *queer* de Marosa di Giorgio», *Cuadernos del CILHA* núm. 14, 19, pp. 153-165.

BENÍTEZ PEZZOLANO, H. (2014): «Marosa di Giorgio ante lo sublime y lo siniestro», *Zama*, 6, pp. 47-58.

BERENGUER, A. (1990): *El monstruo incesante, (expedición de caza)*, Montevideo, Arca.

— (1998): *La estranguladora y Dicciones*. Libro y casete, Montevideo, Edirorial Cal y Canto.

— (2002): *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002*, Montevideo, H Editores.

BLIXEN, C. (1997): «Amanda Berenguer. Poeta en metamorfosis», en *Historia de la Literatura Uruguaya contemporánea. Tomo II. Una Literatura en movimiento*, eds. Heber Raviolo y Pablo Rocca, Montevideo, Editorial Banda Oriental, pp. 125-143.

BRAVO, L. (2007): «Lecturas herme(néu)ticas del códice *Los papeles salvajes*», *La Nueva Literatura Hispánica*, núm. 11.

— (2012): *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya, 1950-1973*, Montevideo, Estuario Editora.

CANCELLIER, A. (2013): «La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo», *Oltreoceano*, núm. 7, pp. 193-203.

COURTOISIE, R. (2003): «Navegar es necesario. Suma poética de Amanda Berenguer». *El País Cultural*, 706, 16 de mayo de 2003. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/berenguer/bio.htm Consultado el 23/9/2011.

DI GIORGIO, M. (2004): *Diadema*. CD anexo a *La flor de lis*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

— (2008): *Los papeles salvajes*, Ed. Daniel García Helder, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

— (2010): *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

ECHAVARREN, R. (1992): «Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay», *Revista Iberoamericana*, vol. 58, núm. 160-162, pp. 1103-1115.

FONT MAROTTE, N. (2013): *Visual Elective Affinities: An Elliptical Study of the Works of Angela Carter and Marosa di Giorgio*. Tesis presenrada en la Universidad de Essex. https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/14045

GARBATZKY, I. (2012): «Marosa di Giorgio: la voz en fuga», *Hispamérica*, núm. XLI, pp. 43-50.

GARCÍA ROBLES, H. (2003): «Constancia de la razón poética», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 632, Dossier: Aspectos de la cultura uruguaya, pp. 19-28.

GENOVESE, A. (2011): «El imaginario del poema. Marosa di Giorgio», en En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 115-126.

NÉSPOLO, J. (2012): «Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica». *Mora*, vol. 19, núm. 1. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2013000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es

OLIVERA-WILLIAMS, M. R. (2005): «La imaginación salvaje», *Revista Iberoamericana*, vol. XXL, núm. 211, pp. 403-416.

PUPPO, M. L. (2015): ««Zumba el ruido de fondo de la galaxia»: poesía y astronomía en Amanda Berenguer», en *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur, 1960-2010*, ed. Alicia Salomone, Buenos Aires, Corregidor, pp. 51-70.

STEINER, G. (2012): *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, Madrid, Siruela.