

La repetición como hacer constructivo en los primeros poemarios de Marosa di Giorgio

por Rosana Guardalá

(CONICET - Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género - Universidad Nacional de Rosario)

RESUMEN

Marosa di Giorgio repite palabras, frases, ciertas formas sintácticas e incluso escenas. Sin embargo, el reiterado trabajo con este procedimiento no ha sido interrogado en profundidad. No se sabe qué lugar ocupa ni qué incidencia tiene en la obra de di Giorgio. La ausencia de lecturas críticas en esta línea, nos condujo a observar su comportamiento de la repetición. Nos proponemos mostrar que, particularmente en sus primeros poemarios reunidos en Los Papeles Salvajes, la repetición es un principio constructivo en la escritura de la poeta uruguaya.

MAROSA DI GIORGIO – REPETICIÓN – LOS PAPELES SALVAJES – PRINCIPIO CONSTRUCTIVO

Abundan entrevistas y estudios críticos que intentan ajustar la obra de Marosa di Giorgio a patrones explicativos o encerrarla en determinada generación o movimiento literario. Ahora bien, Benitez Pezzolano (2012) ha llegado a la feliz y cierta conclusión de que *la obra de Marosa sólo se parece a sí misma*. Las palabras del crítico uruguayo, hacen visible una intuición que circulaba tanto en la obra como en las declaraciones de la poeta¹. Existe en la poesía de Marosa di Giorgio una “(...) unidad (...) a pesar de las diferencias cronológicas y de los géneros (di Giorgio 2010: 120).

Sin embargo, este trabajo de recaminar cierto léxico, formas sintácticas e incluso escenas, ha desorientado a cierta crítica literaria uruguaya de referencia diseminada por los diferentes cursos y conferencias que la ha acusado de “repetirse” y de no generar más que copias de sí misma. En esta línea, podemos leer a Elvio Gandolfo (1997) quien afirma que la totalidad de la obra de Marosa di Giorgio fue escrita entre los 15 y 20 años en su ciudad natal, estimando que escritora sólo habría realizado leves modificaciones a medida que la iba publicando.

Paradójicamente esa particularidad que para algunos desluciría su obra es para otros críticos literarios, la que sostiene y perpetúa la fuente inagotable de su fortaleza (Echavarren 2007). Sin embargo, pese a haber posturas encontradas, ninguna de las dos líneas ha ido más allá de la mera exposición de la repetición; ya sea tanto para quienes la repetición ha sido un lugar cercano y sencillo como para aquellos que ven en ella el bastión de poderío. No se sabe qué lugar ocupa ni qué incidencia tiene la repetición en la obra de Marosa di Giorgio. La presencia constante del hacer repetitivo en la obra marosiana me condujo a prestarle atención crítica a un aspecto que parecía echar luz sobre la poética de di Giorgio.²

La escritura de Marosa di Giorgio es una intermitencia de repeticiones. Exigirle cierta variedad a la escritura marosiana implica desconocer que ésta se re-produce cada vez que se

¹ “El ámbito, el clima sería el mismo, y también el trabajo con el lenguaje; supongo que se refieren a eso. En verdad, trabajo con algo que tiene mil cabezas, mil cabezas distintas aunque emparentadas. Estoy en esa veta, y si me saliera de ella me traicionaría, entraría a tratar y a formar parte de una historia falsa, y a mí me ha preocupado ser siempre veraz conmigo misma, desde siempre y para siempre” (di Giorgio 2010: 120).

² Comencé a trabajar sobre esta pregunta en el artículo “La alquimia marosiana: del amor y el erotismo en *Los Papeles salvajes*” (2013). Allí planteo la repetición de un par no dicotómico sino indisociable que se autogenera e impacta en la configuración de los seres implicados en esta relación. Esta recreación conceptual (amor-erotismo) se presenta como un elemento único en la obra de Marosa di Giorgio que propicia el surgimiento de subjetivaciones femeninas que denominamos “acontecimientos subjetivos femeninos”.

enuncia. Aquí el acto de enunciación está explotado en todo su esplendor por di Giorgio, quien es consciente de que repetir implica inevitablemente crear y descarnar la noción de perdurabilidad situada en lo constante. Ante esta observación, sería ingenuo pensar que podríamos agotar aquí el tema. No obstante, sí pretendemos instaurar la repetición en el campo de análisis en tanto aspecto desatendido que se erige como troncal en la obra de la poeta salteña.

Desde esta perspectiva, Marosa di Giorgio realiza un corrimiento del recurso de la repetición reubicándolo estratégicamente. Lo aparta de cierto lugar asociado a la falta de trabajo y a la inanición, forjándolo como un procedimiento vertebrador de su obra en el que se funda no sólo la unicidad de su obra sino la singularidad de ésta. En otras palabras, podríamos decir que en la obra poética de di Giorgio, las repeticiones o “reapariciones” (Jitrik 1992) configuran un cosmos autogestado y autosuficiente poniendo en crisis el mundo referencial.³ Así, la lectura minuciosa de *Los Papeles Salvajes* deja a la vista que lo circular se transforma en cualidad (Jitrik 2002a: 731) y la repetición lejos de entorpecer el avance de las secuencias argumentales o de desgranar el trabajo poético, potencia la calidad poética. Entonces, la repetición deja de ser en esta obra un recurso estilístico para ser pensada como un principio constructivo.⁴ Leer las hipótesis anteriores, a la luz del trabajo de Deleuze, *Diferencia y repetición* (2002), sin por ello ensayar una lectura completamente deleuzeana, nos posibilita comenzar a desandar el modo en que Marosa di Giorgio está activando la repetición. El filósofo procura distanciarse de la idea de repetición ligada a la representatividad y por lo tanto, a la identidad. Deleuze se propone superar el concepto de repetición unido al pensamiento representativo. Desde este punto de vista, la repetición viene quebrar el imaginario de lo real como representable, evidenciando que en el acto de volver sobre algo jamás se dice o se reitera de manera idéntica lo que podría dar en llamarse modelo u original.

El espiral repetitivo como fórmula de escritura

Como punto de partida del análisis se tomará la noción que propone Noé Jitrik (2002a). La obra poética reunida de Di Giorgio puede pensarse desde la *persona de autor* entendida “...como espacio productivo del que salen textos que (...) tienden una red en la que hay o bien una evolución o bien una permanencia o bien una idea central que hay que, sacándola fuera, perfeccionar” (Jitrik 1992). Esta idea no podía ser más marosiana ya que une dos puntas de un mismo ovillo. La idea anterior deja a la luz una paradoja: la obra de Marosa di Giorgio se constituye como una red en una serie de repeticiones, es decir, la poética de *Los papeles salvajes* se edifica sobre la reiteración de ciertas permanencias. Pero por otro lado, es esta red la que posibilita la permanencia en ciertas repeticiones.

Ahora bien, la relectura de una selección de poemarios⁵ nos permitió ahondar en la paradoja mencionada a partir de dos posibles líneas de repeticiones. Una que podría sujetarse al

³ Ricardo Pallares (1992) sostiene que la poética de Di Giorgio fractura la mimesis e instaura un mundo autotético en el que se propone y sostiene un universo autónomo en la fusión de la subjetividad y la desarticulada imagen del continuo lógico.

⁴ La repetición toma un protagonismo que nos imposibilita seguir pensándola como: “...procedimiento retórico general que abarca una serie de *figuraciones* de la *elocución* o la construcción del *discurso*; que consiste en la reiteración de *palabras* idénticas (*reduplicación*, *anadiplosis*, etc.) o de igualdad relajada (*paranomasia*, *rima*, etc.) o bien con la igualdad significación de las palabras (*sinonimia sin base morfológica*). La repetición puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas, o bien a distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático. (...) Su efecto en general, es encarecedor. En los tratados de retórica generalmente la descripción puramente verbal no establece límites precisos entre figuras (...). (Beristáin 1995: 419-420). Muy por el contrario, en la obra de Marosa di Giorgio, la repetición se presenta como un principio constructivo leído a luz del formalismo ruso, entendiendo por éste un procedimiento dominante que signa y articula todas las relaciones que se establecen en la obra literaria (Cf. Tinianov 1992).

⁵ Trabajaremos aquí con los poemarios que podríamos denominar “de su juventud”: *Poemas* (1953), *Humo* (1955), *Druida* (1959) e *Historial de las violetas* (1965) y un poco más alejado, su libro *Clave y Tenebrario* (1979).

nivel textual y que denominaremos *léxica* y otra, que desbordaría el plano textual constituyéndose en una *línea argumental*. A simple vista, este segundo modo de nombrar esta instancia de “repeticiones-reapariciones” puede parecer peligroso en tanto trabajamos en una obra poética. Si atendemos a las repetidas instancias en las que di Giorgio hace referencia a su obra es una “gran novela” (di Giorgio 2010), podemos no sólo sostener esta lectura sino, y sobre todo, considerar viable la idea de que esta línea que trasciende la textualidad en tanto conformación de un poemario, genera una suerte de espiral que daría como resultado una novela.

Comencemos por ver cómo funciona la línea de repeticiones de orden léxico. En su primer libro *Poemas* (1953) abundan casos de este tipo. Nos detendremos en los versos iniciales del poema cuatro:

Entre amargas y dulces maduraron las piñas de abril.
Los pájaros que ponen huevos rojos vuelan en torno a la casa,
vuelan, vuelan.
De la chimenea sale humo, humo, humo.
La abuela prepara un pastel de huevo y piñón.
La niña salta de un cuarto, al otro, y al otro. La niña-zapatillas
silenciosas y delantal.
En el umbral de la cocina, la detiene la abuela: -Campánula.
Llamándola- Campánula, y -Ramita de pino, y -Pinón.
-Necesito más huevos rojos.
-Tregaré a los pinos.
-No a los de acá. Ya están vacíos. Tendrás que ir al bosque.
Sale. Toma el sendero que parte en dos la huerta. A las veras,,
membrilleros enanos, y jaras y humo.
En el paso, casi no le dan paso, las cañas, batientes.
Un pájaro amarillo, deforme, con un enorme pico, da un silbo.
Ella, alegremente, le responde con otro.
Y salta las piedras. Y se salpica. Y sale al campo. En algún lugar,
lejos, mugen las vacas; en algún lugar lejos, porque el campo está
vacío.
Pasa velozmente campo, campo, campo.

(Giorgio 2008: 21)

Las repeticiones léxicas son evidentes (vuelan, humo, campo). Estas reiteraciones tienen como objetivo producir cierto ritmo que se refuerza en la delicada atención de Marosa con respecto al uso de los signos de puntuación (Pallares 1992). Sin embargo, las repeticiones léxicas trascienden este objetivo primario uniendo poemarios. La verdadera novedad de este recurso estilístico devenido factor constructivo consiste en que, ajustando las palabras de Leonardo Garet,⁶ no sólo las referencias se cruzan sino que las repeticiones señalizan ciertos enlaces que hacen al entramado de una obra espiralada e infinita.

Otro claro ejemplo en la línea de repetición *léxica*, lo encontramos en el poemario del año (1979) *Clavel y Tenebrario*. En el poema 16 observamos un funcionamiento aún más sutil:

Oigo a los teros de la infancia, allá sobre el maizal que mi padre
inventó, que él hizo, mata por mata, que regó y adoró.
Estoy, de pie, al lado de la casa. *Pasan máscaras, la de los teros, la del maíz, la
de Dios, ésta es la más rara y la más fina.*

⁶ Leonardo Garet (2006) en la biografía de Marosa di Giorgio sostiene que “En los distintos libros las referencias se entrecruzan formando un entramado que fortalece la unidad de la obra completa” (131). Ello se podría enlazar con la idea de que “A las innumerables relaciones que entran los libros en una llamativa y enriquecedora unidad, se corresponden las interiores de cada uno de ellos” (130).

Y baila, allá, sobre las colinas,
aquello atroz

(Giorgio 1979: 188, el subrayado es mío)

Aquí la repetición de línea léxica “la máscaras” está elidida. Todas tienen un poseedor pero rápidamente lo poseído pasa a estar mencionado tácitamente. Casi como si la máscara se hubiese diluido en aquel que la porta. Incluso, pareciera que la cadena de máscaras se ha transformado en una “la más rara y la más fina”, la menos visible y la más delicada: “la (máscara) de Dios”. El poema hace visible el rostro imposible de Dios que anda por las colinas bailando. Se confirma que en la obra de Marosa lo imposible se manifiesta (Mattoni 2002).

Hemos visto cómo la repetición *léxica* configura el universo simbólico y autogenerado de la poética marosiana. Sin embargo, también hablamos de una línea *argumentativa* que resulta aún más estructurante en la obra de Marosa di Giorgio. A continuación, analizaremos cómo se manifiesta y en qué sentido hacemos referencia a ella.

En *Los Papeles Salvajes* es notoria la diseminación de personajes, lugares y acciones que van de un poemario a otro, uniéndolos. La falta de anclaje espacio-temporal e incluso socio-político que resguardó a la obra de Marosa di Giorgio de la censura durante la dictadura (Benítez Pezzolano 2012), es la misma que habilita el desprendimiento de esta serie de repeticiones que conformarían la que decidimos llamar *línea argumental*. Esta no se puede atar a selecciones léxicas ni estructuras sintácticas, más bien crece como un espiral transparente que se va ampliando a lo largo de toda la obra y que permite correr el eje del significado al sentido.⁷

En la escritura marosiana el desafío es ser capaz de ver en este hilado delicadísimo, aquellas repeticiones que conforman tanto el esqueleto como el cuerpo poético de su obra. Repeticiones que funcionan, en una primera lectura, como lo evidente (lo que ya hemos leído, lo que ya hemos escuchado). Aquí lo conocido, engaña. La poética de Marosa crece alertándonos:

Vivimos olvidando lo real, Marosa escribe recordándolo. Nos recuerda que un animal es algo movido por un alma, que ver el vuelo de una mariposa puede ofrecer a la vez alegría de estar ahí y la tristeza de sabernos también volátiles, efímeros, sospechando acaso el futuro cuerpo que se encogerá hasta volverse piedrita de un cajón de muertos (Mattoni 2002: 8)

Es en la tarea de hacernos recordar aquello que acontece, que las repeticiones desnaturalizan lo cotidiano incluso lo real; mostrándolo en todos sus detalles, en su singularidad. En la escritura de Marosa nada es idéntico. Pese a que, por ejemplo, esta suerte de aventura infinita que narra sea en general protagonizada por niñas “duales”.⁸ Niñas que parten de la casa para cruzar el bosque, la chacra en busca de huevos para el pastel, para ir a la escuela o jugar. Episodios que son conforman una aventura única y ramificada.

Ahora bien, observemos otras repeticiones discretas que son configurantes en esta poética. Nos detendremos en una serie de poemas que repiten la muerte y sus proyecciones descorriéndola del lugar de tópico y configurándolo en nuevos sentidos. Así, en el poema que abre *Humo* (1955) es producto de un accidente y se vivencias como una sensación:

Yo me senté en una esquina olvidada de la mesa. Ellos se agruparon contando la historia del día. Mi padre dijo: Hoy murió un pastor.

⁷ Consideramos esta distinción desde la perspectiva de la Enunciación Sociológica (Voloshinov 2009).

⁸ Parafraseamos esta idea de la propuesta que Mattoni hace en el Prólogo a *Los Papeles Salvajes* en el que dice que: “Si en español existiera ese modo de otras lenguas llamado dual, ni singular ni plural, aplicable solamente a verbos cuyo sujeto es un dúo veríamos las piezas de Diamelas escondidas por el número dos (al igual que nosotros reúne a las santas, las reinas, las hermanas de otros libros), y cada acción, cada visión experimentada por ambas mujeres, la que escribe en presente para desaparecer del aquí en la memoria del pasado y la que pasea con su nombre intacto por ese lugar donde la muerte no puede ocurrir” (2002: 9).

Escuché atenta. La muerte aún no tenía realidad. Era una intuición, una angustia.
-Cayó de bruces, en el trecho que va desde el plantío a los lagos.
Las mujeres susurraron.

(Giorgio 2008: 35)

También aparece una reiteración de este corrimiento en el poema 6 del mismo libro. En él, el mercader Azarías parte lejos mientras su hija Ágata lo acompaña con la mirada. El día corriente de su padre transcurre entre la taberna y el camino. Mientras, entre los cirios y las lámparas que se encienden casi mágicamente parecieran anunciar:

En ese instante, los gansos volaron arriba de la luna; plateados
y terribles, gritaban hacia el infinito.
Ella estaba en el umbral y dio un grito.
La madre asomosó a la ventana.
Ella entró y pasó corriendo junto a la madre, despavorida dijo: Lo han matado
(Giorgio 2008: 49)

A este poema le sigue otro en el que se cuenta la muerte de un ángel que “Era como un hombre de nácar, como un gran pez de carne tenue y luminosa...” (2008: 49). Se repite en ambos una suerte de línea argumental que nuevamente, corre a la muerte de la idea de tópico y la presenta como espacio. En los poemas anteriores, la muerte aparece como un lugar que se transita o un sitio al que se llega.

Tal vez sea en *Humo* (1955) en el que este particular modo de “repetir a la muerte” mejor se muestra. A lo largo de casi todo el libro, se presenta en disidencia con respecto a las definiciones clásicas.⁹ Por ejemplo, su poema 9 comienza así: “La muerte se escribe en un papel, como si pudiese atraparse en algún lado...” (2008: 52). ¿Acaso hay forma de encerrar, de fijar la muerte? Di Giorgio lo dice y lo repite para que no lo olvidemos: la muerte se escapa de toda posibilidad de fijeza. La muerte no es un estado definitivo en el que el cuerpo tiende a la desintegración. Páginas más adelante, en otro poema se lee: “Un cadáver con olor a almendras, un pequeño animal, avergonzado de su muerte” (2008: 54). En el verso anterior la muerte produce un sentimiento que es casi imposible de vincular con esta situación inevitable. Pareciera que la poeta nos está permitiendo pensar que se puede elegir morir.

En los poemas revisados, observamos cómo Marosa a cada verso se desentiende de muerte como cierre. Sucede pero como una sensación, un momento. No implica fijeza. Hace al cambio de las formas pero de modo transitorio y no permanente. Así se muestra en el poema 16 del mismo libro: “Y un día, un día cualquiera, en cualquier minuto, te morirás entre las manos de almíbar de la abuela, riendo y llorando, de súbito sin darse cuenta. / Aquella vez” (2008: 58). Se dice y en ese decir se repite la muerte una y otra vez como una posibilidad que se renueva cada vez. Por ello, se puede morir varias veces, en diferentes lugares y circunstancias. Tampoco se identifica a la muerte con cierta adherencia a la descomposición o la putrefacción. Por el contrario, los cadáveres (producto inmediato de esta instancia) tienen perfume de almendras o sabor a almíbar.

Este tratamiento de la muerte que venimos analizando se continúa en su tercer libro de poemas, *Druida* (1959), aunque con menor potencia que en su libro anterior. Se reitera la muerte como algo que puede, pero que no ocurre inevitablemente. Una circunstancia que se da en la cotidianidad y que no se muestra como la contracara de la vida. La muerte no viene a apagar la vida, sino a mostrar otro estado de experiencia del que se puede ir y venir con levedad.

Esta repetición no tónica de la muerte también se hace presente en el poema 15 de *Historial de las violetas* (1965) así lo muestra:

⁹ Hacemos referencia aquí a la muerte entendida en cualquier de sus tres definiciones: 1. Cesación de la vida. // 2. En el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y de la mente. // 3. Destrucción, aniquilamiento, ruina. *Diccionario de la Real Academia Española* (versión online, consulta: 20 de enero de 2014).

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros,
con un leve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados,
ése es gris y parece una paloma, la estatua a una paloma;
otro son dorados o morados. Cada uno trae -y eso es lo terrible-
la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos;
esa carne levísima es pariente nuestra.
Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la
siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ese blanco
como azúcar, uno rosado, uno gris.
Mamá no se da cuenta de que vende a su raza.

(Giorgio 2008: 96)

En el poema anterior también aparece lo que ya hemos trabajado como “línea de repetición léxica”. En este caso, si se quiere, casi sintagmática (“los hongos nacen en silencio/ algunos en silencio/ (...) con un leve alarido, un leve trueno”). Sin embargo, no nos interesa detenernos en esta línea ya abordada sino en cómo la muerte aparece aquí reiterada pero germinando nuevos sentidos. Los hongos que traen marcas “la inicial del muerto de donde procede” son, en realidad, sus parientes. Su madre que desconoce esa naturaleza, esa raza que los une; los vende. De este modo, la muerte otra vez eje de los versos de Marosa, es objeto de venta, de elección y de encasillamiento de los seres. La muerte sustantivizada en entes, “los muertos”. Estos son objetos que atraen por sus colores “(...) son blancos/ otros rosados/ ése es gris y parece una paloma/ la estatua a una paloma; / otro son dorados o morados”.

De modo similar, en el poema 21 la muerte reaparece, se reitera haciendo tambalear los límites entre lo vivo y lo muerto:

A la hora en que los robles se cierra dulcemente, y estoy en
el hogar junto a las abuelas, las madres, las otras mujeres; y ellas
hablan de años remotos, de cosas que parecen de polvo; y me
da miedo, y me parece que nos va a despojar de todo, y
huyo hacia el jardín y ya están las animalejas de subtierra-digo
yo-, ellas tan hermosas, con sus caras lisas, de alabastro, sus manos
agudas, finas, casi humanas, a veces, hasta con anillos. Avanzan
por los senderos, diestramente.
Asaltan la violeta mejor, la que tiene grano de sal, la celedonia
que humea como masita con miel, el canastillo de los
huevos de mariposa-oh, titilantes -.
Actúan con tanta certeza.
Una vez mi madre dio caza a una, la mató, la aderezó, la puso
en mitad de la noche, de la cena, y ella conservaba una vida
levísima, una muerte casi irreal; parecía huida de un banquete
fúnebre, de la caja ade un muerto maravilloso. La devorábamos y
estaba como viva.
El anillo que yo ahora uso era de ella

(Giorgio 2008: 99)

Estas animalejas de subtierra, tan hermosas, casi humanas, actuaban con certeza, asaltando las violeta cuando “Una vez mi madre dio caza a una, la mató y la aderezó, la puso a mitad de la noche, de la cena (...)”. Sin embargo, este ser inclasificable que ahora es un plato, no ha muerto: “ella conservaba una vida levísima, una muerte casi irreal (...)”. Tal vez por ello parecía como “huida” y al devorarla estaba como viva. Una vez más la muerte es un acontecimiento que alterna con la vida. Se está vivo y luego muerto o, mejor dicho, se puede estar ambas cosas a la vez. Así, los seres marosianos pueden vivir una vida levísima, morir de modo casi irreal e, incluso, mostrar la muerte como un plato suculento en el que se devora la vida.

Para finalizar, es preciso realizar una revisión de nuestra propuesta de lectura y del

recorrido teórico-crítico que presentamos. Trabajamos la repetición en algunos poemarios de Marosa di Giorgio. La pregunta sobre este recurso estilístico surgió a partir de la revisión del corpus y de la lectura crítica de materiales que, hasta el momento, sólo habían abordado este aspecto tímidamente sin llegar a realizar formulaciones críticas de peso al respecto. Analizar la repetición en términos meramente estilísticos clásicos nos conduciría a una lectura simplista y agotada sobre un hacer poético que se presentaba en Marosa di Giorgio como desafiante y novedoso.

Para poder ir más allá con respecto a este factor que intuíamos como constructivo, tomamos como punto de partida la idea de que la obra de Marosa di Giorgio sólo se parece a sí misma (Benítez Pezzolano 2012). La afirmación anterior echaba luz sobre nuestras hipótesis. La cifra de la poética marosiana estaba en el entramado de sus poemarios que, algunos críticos, habían culpado de repetitivos y poco trabajados. Esta fisura crítica nos abrió un espacio de trabajo aún virgen. Mediante la articulación de los aportes teóricos-críticos de Deleuze y de Jitrik, logramos elaborar una serie de lecturas en las que notamos que la repetición generaba en la obra de Marosa di Giorgio una red. En pocas palabras, existe en *Los papeles salvajes* una poética que se edifica sobre la reiteración de ciertas permanencias. Pero por otro lado, es esta red la que posibilita la permanencia en ciertas repeticiones.

La repetición en la poética de Marosa di Giorgio no es trabajada como un recurso estilístico sino que se manifiesta como un factor constructivo que lejos de agotar la obra o de potenciar el ritmo, abre un tejido infinito en el que hace crecer palabras que conforman un esqueleto y un cuerpo poético único e indivisible. Así, la repetición que en apariencia descalifica el trabajo literario aquí lo potencia. Marosa afina el trazo en cada repetición léxica como argumental mostrando que repetir es hacer estallar la incesancia.

BIBLIOGRAFÍA

- Benítez Pezzolano, Hebert (2012). *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Estuario Editora.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*, Buenos Aires, Porrúa.
- Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Echavarren, R. (2007). *Devenir intenso: Marosa di Giorgio*. *Criaturas de género. Criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires, Losada.
- Gandolfo, Elvio (1995). "Sobrevuelo". Hebert Benítez Pezzolano (comp.), *Poetas uruguayos de los '60*. Montevideo, Rosgal, 87-92.
- Garet, Leonardo (2006). *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Aldebarán Ediciones.
- Giorgio, Marosa di (2008). *Los papeles salvajes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Giorgio, Marosa di (2010). "Entrevista de Martha Canfield y Hugo Achúgar". *No develarás el misterio*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Guardalá, Rosana (2013). "La alquimia marosiana: del amor y el erotismo en Los papeles salvajes". *Boletín del Centro de Teoría y Crítica literaria* 17. Disponible en: http://www.celarg.org/int/arch_publici/771bce93e2-rosana_guardal_17.pdf.
- Jitrik, Noé (1992). "La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición". *SyC* 3: 47-56.
- Jitrik, Noé (2002a). "Entre el corte y la continuidad: hacia la escritura crítica". *Revista Iberoamericana* 200, Vol. LXVIII, Julio-Setiembre: 29- 736.
- Mattoni, Silvio (2002). "Allá donde alumbra la luna". Marosa di Giorgio, *Los Papeles salvajes*. Tomo I. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 5-10.
- Pallares, Ricardo (1992). "Marosa di Giorgio. La liebre en marzo como en febrero". *Tres mundos en la lírica uruguaya actual* W. Benavides, J. Albeche y M. di Giorgio, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 43-58.

Tinianov, Yuri (1992). "El hecho literario". Emil Volek (comp.), *Antología del formalismo ruso*. Madrid, Fundamentos, 205-225.

Voloshinov, Valentín (2009). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Argentina, Godot.