



El quiasmo salvaje en *Los papeles*: Una fenomenología ecopoética en Marosa di Giorgio y Merleau-Ponty

Karen Wild Díaz

Universidad de la República
karswd@gmail.com

Recibido: 20/03/2026
Aceptado: 4/06/2026

Resumen:

El trabajo propone un diálogo entre la poesía reunida en *Los papeles salvajes*, de la uruguayana Marosa di Giorgio, y el libro póstumo *Lo visible y lo invisible*, de Merleau-Ponty, a partir de la noción de interrogación como forma de acceso al mundo previa a la objetivación reflexiva. Abordo la interrogación merleau-pontiana como un ejercicio encarnado que se instala en la experiencia sensible, en la que se desdibujan el sujeto y objeto, la actividad y la pasividad, la vidente y lo visible. A partir de este marco, sostengo que la escritura poética de Marosa di Giorgio puede leerse como una interrogación poética del mundo, centrada en la potencia sensorial, afectiva y relacional de la corporeidad. El análisis muestra cómo se despliega en *Los papeles salvajes* a partir de diversas modalidades del quiasmo merleau-pontiano, en las cuales se desestabilizan las fronteras entre lo humano y lo no humano. El yo poético se configura como un cuerpo poroso y múltiple, inmerso en un ambiente compartido en que plantas, animales y otras entidades expresan agencia y se modifican unos a los otros. Los seres del huerto componen un tejido común de diferenciaciones y remisiones que dialoga con la idea de Merleau-Ponty de una *carne* del mundo. Finalmente, argumento que es posible realizar una lectura ecopoética de la escritura de Marosa di Giorgio y Merleau-Ponty, en tanto proponen un ejercicio de atención al entorno desde una sensibilidad acentuada, conciben un mundo fuertemente relacional y piensan el lenguaje enlazado a lo corpóreo.

Palabras clave: Marosa di Giorgio; Merleau-Ponty; ecopoética; humano-no humano; cuerpo.

The Wild Chiasm in *Los papeles*: An Ecopoetic Phenomenology in Marosa di Giorgio and Merleau-Ponty

Abstract:

The work proposes a dialogue between the poetry collection *Los papeles salvajes* from uruguayan writer Marosa di Giorgio and the posthumous book *The Visible and the Invisible* by Merleau-Ponty, starting from the notion of interrogation as a way to access the world prior to reflexive objectification. I approach the Merleau-Pontian interrogation as an embodied exercise that is installed in the sensitive experience, in which the subject and object, activity and passivity, the seer and the visible are blurred. From this framework, I argue that Marosa di Giorgio's poetic writing can be read as a poetic interrogation of the world, centered on the sensory, affective and relational power of corporeity. The analysis shows how poetic interrogation in *Los papeles salvajes* unfolds from various modalities of the

Merleau-Pontian chiasm, in which the boundaries between the human and the non-human are destabilized. The poetic self is configured as a porous and multiple body, immersed in a shared environment in which plants, animals and other entities express agency and modify each other. The beings of the garden compose a common fabric of differentiations and references that dialogues with Merleau-Ponty's idea of a flesh of the world. Finally, I argue that it is possible to carry out an eco-poetic reading of the writing of Marosa di Giorgio and Merleau-Ponty, as they propose an exercise of attention to the environment from an accentuated sensitivity, conceive a strongly relational world and think the language linked to the corporeal.

Keywords: Marosa di Giorgio; Merleau-Ponty; eco-poetics; human-non-human; body.

O quiasmo selvagem em *Los papeles*: Uma fenomenologia eco-poética em Marosa di Giorgio e Merleau-Ponty

Resumo: O trabalho propõe um diálogo entre a poesia reunida *Los papeles salvajes* da uruguaia Marosa di Giorgio e o livro póstumo *O visível e o invisível* de Merleau-Ponty, a partir da noção de interrogação como forma de acesso ao mundo anterior à objetivação reflexiva. Abordo a interrogação merleau-pontiana como um exercício encarnado que se instala na experiência sensível, na qual se desfigura o sujeito e objeto, a atividade e a passividade, a vidente e o visível. A partir deste quadro, sustento que a escrita poética de Marosa di Giorgio pode ser lida como uma interrogação poética do mundo, centrada na potência sensorial, afetiva e relacional da corporeidade. A análise mostra como a interrogação poética em *Los papeles salvajes* se desdobra a partir de diversas modalidades do quiasmo merleau-pontiano, nas quais se desestabilizam as fronteiras entre o humano e o não humano. O eu poético se configura como um corpo poroso e múltiplo, imerso em um ambiente compartilhado no qual plantas, animais e outras entidades expressam agência e se modificam uns aos outros. Os seres da horta compõem um tecido comum de diferenciações e remissões que dialoga com a ideia de Merleau-Ponty de uma carne do mundo. Por fim, argumento que é possível realizar uma leitura eco-poética da escrita de Marosa di Giorgio e Merleau-Ponty, enquanto propõem um exercício de atenção ao ambiente a partir de uma sensibilidade acentuada, concebem um mundo fortemente relacional e pensam a linguagem ligada ao corpóreo.

Palavras-chave: Marosa di Giorgio; Merleau-Ponty; eco-poética; humano-não humano; corpo.

La interrogación filosófica. La interrogación literaria

Quiero empezar trazando el gesto de acercar la filosofía a la creación poética y la creación poética a la filosofía, de manera que la primera no se utilice meramente para explicar los poemas de una autora, ni que estos aparezcan como ejemplificación de los conceptos e intuiciones planteadas por la filosofía, sino proponer que sus respectivas expresiones comparten, aunque sea en los bordes, en su puesta a prueba o desafío, una experiencia del pensamiento. En este escenario, planteo que la poesía puede formar parte de un diálogo con la creación filosófica, no porque se lo haya propuesto directamente, sino porque es posible argumentar que su interrogación literaria, desde un pensamiento afectivo, es afín a la interrogación filosófica, que opera en el plano conceptual. Si es posible conceptualizar una composición de afectos, también debería ser posible, o al menos, podemos intentar, hacer una experiencia afectiva de los conceptos. En este sentido, me pregunto cómo la filosofía de Merleau-Ponty puede ayudarnos a procesar algunos procedimientos de la escritura de Marosa di Giorgio, pero, a su vez, le pregunto a la escritura de Marosa di Giorgio acerca de aspectos poco trabajados en el pensamiento de Merleau-Ponty. Para ello, tomaré como base la poesía reunida en el libro de libros *Los papeles salvajes* (1953-2004) y el texto póstumo del filósofo, *Lo visible y lo invisible* (originalmente publicado en 1964). Transversalmente, sostengo que ambos autores comparten una sensibilidad que podemos nombrar eco-poética, que desarrollaré sobre el final. Finalmente, entiendo que estos cruces y diálogos pueden formar parte de lo que llamamos interdisciplina.

El último capítulo que Merleau-Ponty llegó a escribir de *Lo visible y lo invisible*, «El entrelazo. El quiasmo», comienza apostando por ubicarse en experiencias donde el pensamiento aún no está formado o categorizado, en una zona muy cercana a la poesía, donde la filosofía

necesita una vez más retomar todo, rechazar los instrumentos que la reflexión y la intuición se han dado, instalarse en un lugar donde ellas aún no se distinguen, en experiencias que aún no hayan sido «trabajadas», que nos ofrecen a la vez, desordenadamente, el «sujeto» y el «objeto», la existencia y la esencia, y le dan entonces los medios de redefinirlos. Ver, hablar, incluso pensar bajo ciertas reservas son experiencias de ese tipo, a la vez irrefutables y enigmáticas (Merleau-Ponty, 2010, p. 119).

Sin duda, no es la primera vez que un filósofo pretende que sus ideas marquen un nuevo comienzo, en el sentido de plantear problemas que han ya debatido los pensadores de la tradición. Lo que presenta una singularidad es que proponga que la filosofía trabaje con «las referencias vivas» de la lengua en el ejercicio de sentir y pensar, que se instale en el «misterio tan familiar como inexplicable» (Merleau-Ponty, 2010, p. 119), no tanto para llegar a mejores respuestas o a las conclusiones verdaderas, sino para elaborar una estrategia de investigación. El ejercicio de pensar como interrogación deberá permanecer en lo que Merleau-Ponty llama *Ser bruto*, que podemos traducir como el nacimiento continuo de las cosas, la dimensión del gerundio, en la que el mundo y sus categorías están haciéndose. Mantenerse allí implica sostener esta apertura esencial, dirigirse a la experiencia y evitar una perspectiva objetivante, desde la cual quien investiga deja de estar involucrado en aquello que piensa. Por ejemplo, esta ha dado a luz la idea de que mente y cuerpo son dos sustancias separadas, por lo que el sujeto, identificado con el «yo pienso», podría conceptualizar el mundo como si no fuera parte de él. La estrategia de Merleau-Ponty propone, en cambio, «una relación más sigilosa con el mundo», «una iniciación» que llamará «apertura al mundo» (2010, p. 43) que no busca el conocimiento cristalizado (el sistema, la explicación, la deducción), sino lo que da a pensar, lo que hace pensar. La filosofía consistiría en el hacerse del pensamiento con relación a las preguntas que le plantea a la experiencia, en el pensar como verbo, un pensar que enlaza consigo aquello que la tradición y la cultura han tendido a separar de él: el cuerpo, lo sensible, el deseo, la imaginación, la ficción, el no saber, lo que permite abrir el campo del pensamiento a la creación artística y literaria.¹ Se trata de interrogar nuestra experiencia, poniendo entre paréntesis las convicciones y hábitos, dirigirse a «esa mezcla del mundo y nosotros que precede a la reflexión» (Merleau-Ponty, 2010, p. 96) y que «reabre sin cesar la experiencia para dejar renacer sus enigmas» (De Souza Chaouí, 1999, p. 103).

En preguntas primordiales como ¿qué es el espacio?, ¿qué es el tiempo?, ¿qué es el mundo? se encuentra una vida inagotable, en la que la duda y la certeza están emparentadas. Con ellas nos preguntamos también por la dependencia que tenemos del tiempo y del espacio, por la necesidad de orientarnos con relación a las cosas y a los cambios. La pregunta filosófica ya no es «¿qué puedo saber?», sino «¿qué hay para saber?». Ese *hay* abraza la experiencia, no como objeto de pensamiento, sino como fuente del pensar, cargada de acontecimientos, percepciones, ideas, situaciones (De Souza Chaouí, 1999, p. 21). Hay un deseo de explorar, conocer, experimentar en el primer acercamiento al mundo: «No es solamente la filosofía, es en primer lugar la mirada que interroga a las cosas» (Merleau-Ponty, 2010, p. 97). A partir de Husserl, al «ir hacia las cosas mismas», indagamos cómo estas aparecen en la conciencia, para lo cual es preciso romper nuestra familiaridad con el mundo, permitirle que se presente como inacabado, extraño, abierto, espeso. Este acceso no es transparente, sino que está cargado de lo visible y lo invisible que constituyen al Ser, por lo que este se oculta y se devela:

Si logramos describir el acceso a las cosas mismas, solo será a través de esa opacidad y esa profundidad, que no cesan jamás: no existe cosa plenamente observable, ni inspección de la cosa que sea sin laguna y que sea total (Merleau-Ponty, 2010, p. 77).

En este sentido, la interrogación habilita filosóficamente la opacidad, la parcialidad y otorga a la percepción un lugar central, en tanto modelo de encuentro con el mundo sensible y nuestra subjetividad (Moya Cañas, 2020, p. 113). Merleau-Ponty llega a decir que «nosotros mismos somos una sola pregunta continua,

¹ Ahora bien, es cierto que la interrogación en Merleau-Ponty no solo se pregunta acerca de la experiencia sensible, sino que también interroga a la propia filosofía. Es en el primer sentido que encuentro resonancias entre la interrogación del filósofo y la de la poeta salteña. Si bien existen poéticas más reflexivas, la de Marosa di Giorgio se caracteriza por una voluntad de permanecer en lo afectivo, entendido como espacio fronterizo y poroso en el cual la sensación, la imaginación, los sueños y la memoria se entienden como devenires intensos.

un trabajo perpetuo de relevamiento de nosotros mismos en las constelaciones del mundo, y de las cosas en nuestras dimensiones» (2010, p. 97).

En la interrogación, el lenguaje juega un rol clave porque al manifestarse expresa su propia ontogénesis. La palabra es carnal y nace de un entrelazamiento con el sentir, que Merleau-Ponty llama quiasmo. Si el lenguaje es cuerpo de pensamiento, «¿cómo escribir sin desencarnar el cuerpo y sin desfigurar ese pensamiento?» (De Souza Chaouí, 1999, p. 48). Las expresiones que nos deshabituán de las referencias conocidas son las que pueden tocar directamente al Ser y, por ello, resultan las más filosóficas. Esta concepción de la filosofía se acerca a la escritura, a la literatura, a la poesía más que a la filosofía tradicional. En este sentido, es significativa la resonancia entre contenido y forma en la escritura del capítulo «El entrelazo-el quiasmo», singularmente poética, exploratoria, espiralada. En una de las «Notas de trabajo», denominada elocuentemente «La filosofía de lo sensible como literatura», Merleau-Ponty dice: «Lo sensible es (...) como la vida, tesoro siempre pleno de cosas para decir para quien es filósofo (es decir, escritor)» (2010, p. 222). A su vez, hacer filosofía supone «ponerse a la escucha de un silencio que se convierte en lenguaje» (De Souza Chaouí, 1999, p. 39), idea con la cual podría pensarse la creación literaria.

Por su parte, *Los papeles salvajes*, de Marosa di Giorgio, ponen a prueba la capacidad de sostenernos en el Ser bruto o en la vida prerreflexiva. Nos invitan a habitar el goce, la incertidumbre y el extrañamiento que conlleva encarnar con todos los sentidos abiertos y exaltados experiencias en las que se desdibuja el sujeto y el objeto, el adentro y el afuera, lo activo y lo pasivo, lo vivo y lo muerto, lo humano y lo no humano. La protagonista de estos poemas se figura como una cronista inmersa en un mundo hiper sensual en el que todos los seres o apariciones, incluyéndola, se presentan porosos, inacabados, fluidos y actantes.² Cada mirada, tacto, olor produce cambios en las materialidades en contacto por lo que las presencias se intensifican, varían continuamente, así como emergen y desaparecen de súbito. Toda corporalidad manifiesta deseo, una gran inquietud por conocer sensualmente a otra, en un mundo magnético o erótico en el que los habitantes más diversos se capturan, acoplan, persiguen y huyen unos de los otros. El huerto, donde se desarrollan la mayoría de las escenas, no se presenta como un espacio topológico, contenedor, sino como un tejido vital que imbrica o emparenta a todos los seres en afectaciones mutuas que desencadenan hibridaciones y transformaciones.

Los poemas están escritos casi íntegramente en prosa y presentan esbozos narrativos cargados de silencios inenarrables —con cierta salvedad en los primeros poemarios, donde aparecen secuencias narrativas más claras—, que sostienen la tensión hasta el último verso, «pues carecen de gestos o de pactos tranquilizadores con los lectores» (Benítez, 2012, p. 12). Las aventuras del yo poético y las otras presencias están impregnadas de preguntas o consignas de experimentación tácitas que generan más preguntas, condición que reabre sin cesar la experiencia e impide cristalizar cualquier significado. Algunas de ellas podrían ser: ¿quién/qué soy a cada momento?, ¿qué puedo sentir? ¿cómo operan los roles o papeles en esta escena?, ¿de qué maneras se afectan los cuerpos?, ¿cómo se expresa lo invisible?, ¿cuál es el límite de la experiencia? En este marco, la exploración del yo poético, que deja venir las cosas mismas sin ideas previas para afectarse con ellas, cuyas búsquedas maximizan la experiencia del cuerpo y la sensación, puede entenderse como interrogación en el sentido que le confiere Merleau-Ponty. Se trata de una interrogación poética, muy cercana a la filosófica, en el sentido de iniciación al mundo, pero que elige mantenerse todo lo posible en la dimensión de la afectación y rehúsa dar paso a la conceptualización. En la poesía de Marosa di Giorgio, Merleau-Ponty podría, de pronto, encontrar esa consigna que proponía en sus «Notas de trabajo» a *Lo visible y lo invisible*, cuando escribe: «Hacer una fenomenología de “el otro mundo”, como límite de una fenomenología de lo imaginario y de lo “escondido”» (2010, p. 203).

2 Utilizo el término *actante* a partir de Jane Bennett en *Materia vibrante*, quien a su vez lo toma de Bruno Latour, como una entidad capaz de modificar otras entidades y procesos: «un actante es una fuente de acción que puede ser o bien humana o bien no-humana; es aquello que posee eficacia, que es capaz de hacer cosas, que tiene la suficiente coherencia como para introducir una diferencia, producir efectos, alterar el curso de los acontecimientos» (Bennett, 2022, p. 11).

Humanos y no humanos intercambian los papeles

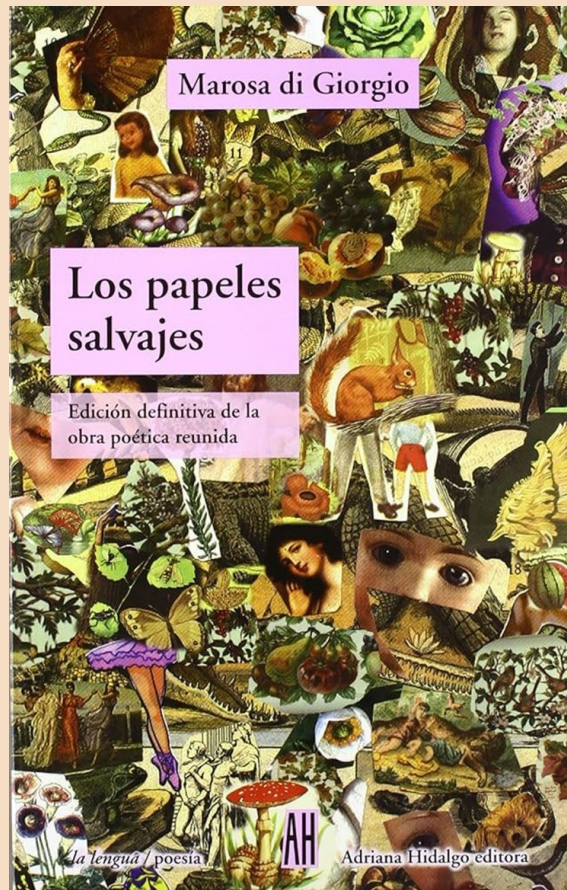


Fig. 1. Edición argentina de la poesía de Marosa di Giorgio

El yo poético de *Los papeles salvajes* se figura como una cronista inmersa en un mundo en el que todos los seres están imbricados, en conexiones variables y afectaciones mutuas que desencadenan transformaciones, hibridaciones y parentescos entre humanos y no humanos. La intensificación de los sentidos le permite captar colores, brillos, rumores y micromovimientos de un ambiente poblado de visitas misteriosas y presencias intensas que dejan marcas en el espacio afectivo. La apertura, la porosidad de los cuerpos propicia relacionamientos múltiples que están continuamente recreándose y alterando a la protagonista. Su atención es capturada por los otros sensibles: animales, vegetales, hongos, espíritus, cosas domésticas y entidades indefinidas, de manera que, a la par que los mira con curiosidad y asombro, es asaltada por una mirada no humana, inalcanzable, que los otros proyectan o le devuelven. Así, los aspectos cotidianos y familiares de la casa y el huerto aparecen como eventos extraños, incluida la experiencia anómala del cuerpo y la identidad propia, que no cesa de desidentificarse de lo humano, a la par que los no humanos adquieren algunos rasgos espirituales y de otras especies, en procesos que podríamos pensar como devenires intensos, minoritarios (Deleuze y Guattari, 2002; Echavarren, 2005). Se trata de escenas donde ninguna identidad es definida ni permanece estable, cuyas corporeidades pueden leerse como flujos sensoriales en intercambios de roles o papeles que obedecen a un guion desconocido. Las escenas de sus textos tensan cercanías y distancias, por otra parte, propias de la condición de testigo de la protagonista, que está inmersa en el mundo, pero, también, se torsiona para interrogarlo. Como dice en un poema de «La falena»: «(...) no participo del festín. Estoy como testigo. O participo, y no lo sé» (Di Giorgio, 2013, p. 428). En mudanzas constantes, donde no faltan las máscaras, los disfraces, las representaciones en el jardín, la poética marosiana traza relaciones intersubjetivas e intercorpóreas fluidas, inesperadas, disonantes, a través de sensaciones que se acoplan y desfazan sin contradicción.

Los contactos más insistentes, a los cuales Marosa di Giorgio vuelve en los todos los poemarios, no se producen entre sujetos. El protagonismo, en cambio, lo toman los seres no humanos que, al comandar la acción, desestabilizan la escena antropocéntrica. Podemos observar este desplazamiento a través de la insistencia

en una mirada de las cosas que rodean al yo poético, estrategia con la que se revela el carácter encarnado, afectante e imbricado de todos los seres de huerto. Flores, animales y otras entidades no definidas se presentan con ojos, rostros y una potencia de visión que atraviesa la vida de la testigo, revelándole que ella no es solamente quien mira y capta las cosas y los paisajes, sino también una y parte del paisaje, a su vez, visible.

Recojo varios fragmentos de *Los papeles salvajes* (2013) que condensan esta idea: «Cada corola era un rostro» (p. 260); «Me acompañaron muchos años. Salían de todas partes, de la pared, del techo, boca abajo, hasta de las hendeduras de las tazas (...) Me vieron en las mañanas remotas» (p. 256); «Y la rosa roja, de noche, se volvía más grande, más poderosa, echaba resplandores pardos, y hasta daba un ojo, grande y fijo y sin pestañas, como el de Dios, y así, nos vigilaba (...) yo la miraba con miedo» (p. 198); «Aparecía una planta mala en los jardines (...) Era como si usase antifaz, cortaplumas (...) Duró toda mi larga infancia, y miró a todos, y a mí más que a ninguno. Como si quisiera enseñarme un secreto muy antiguo y una cosa abominable» (p. 295).

La fluidez de este intercambio, por el que lo visto mira a quien le mira, da cuenta de que el yo poético, en principio humano, es corporal y vulnerable, al estar en contacto con todas las materialidades que le rodean, que pueden verla en cualquier momento. Como portadores de una mirada que registra un mundo del cual el yo poético forma parte, los no humanos se resisten a ser caracterizados como objetos. En cambio, se manifiestan como testigos secretos de su vida, con lo que se apropian o reparten el papel que, en principio, le correspondía a la protagonista. «El sujeto son las cosas que asaltan como mirada» (Echavarren, 2005, p. 16). Como materialidades vivas, incluso si no son orgánicas, comparten el mundo e intervienen en la vida de la cronista: la acompañan, la vigilan, intentan comunicarse. Este gesto, a la vez que transgrede la percepción social-cultural que reduce a las plantas y otras entidades a elementos decorativos o meros instrumentos, también propone un encuentro desjerarquizado entre lo humano y lo no humano, en el que pueden adquirir carácter expresivo, sintiente y actante. Se trata de corrimientos respecto a las convenciones perceptivas y expectativas identitarias que libera afectos de lo extraño-familiar, es decir, de aquello que suspende su apariencia familiar y comportamiento habitual para devenir disruptivo, extraño. En estos poemas, lo extraño-familiar proviene de descubrir una zona común, pero inaccesible entre humanos y no humanos.

Para Merleau-Ponty, el mundo también es misterio absoluto y solo es mundo si se experimenta por otros, los cuales advienen a través del cuerpo, que los siente por su comportamiento, por su palabra (De Souza Chaouí, 1999, p. 79), lo que nos permite hablar de un mundo compartido. El cuerpo es, a la vez, cosa entre las cosas, pasible de ser visto y tocado por otros, y quien las puede sentir y percibir, no solo como cosas exteriores, sino sentir-se a través del contacto con los otros y consigo mismo. Como el cuerpo puede sentir las cosas y, a la vez, ser sentido por los otros y por sí mismo, es indisolublemente sintiente y sensible, vidente y visible.

Merleau-Ponty denomina quiasmo a la «inserción recíproca y entrelazamiento» (2010, p. 126) entre estas dos caras o facetas del cuerpo. Lo describe como «dos círculos, o dos torbellinos, o dos esferas concéntricas cuando yo vivo ingenuamente y, cuando me interrogo, débilmente descentradas una respecto de la otra» (2010, p. 126).³ El quiasmo es la operación por la cual dos sensaciones: ver y ser vista, tocar y ser tocada, están cohesionadas a pesar de no fusionarse, puesto que entre ambas hay enlace y desfasaje o brecha (*écart*). En efecto, a través del ejercicio de reflexión corporal, ya sea en la mirada de otro a quien miro, o en mi propia mirada en el espejo, que me rehúye cuando intento capturarla, se produce una «reversibilidad siempre inminente y nunca realizada de hecho» (2010, p. 133). Según Claude Lefort, en esta operación podemos constatar que «la presencia es desdoblamiento, la posesión es desposesión, la experiencia de lo mismo, experiencia de lo otro. Y por esta razón es siempre incompleta» (2012, p. 50). La alteridad del cuerpo se inscribe en la incapacidad de lograr una reversibilidad completa o una coincidencia entre las sensaciones que experimenta en la relación consigo y con los otros. Pero esta incapacidad no es un fracaso, sino la evidencia del acceso parcial del sujeto a sí mismo y al mundo, así como de su carácter inacabado e interdependiente. Esto significa que la mirada del otro nunca puede ser igual a la mía, y que incluso la mía no es idéntica a sí misma. Lo propio de la sensación es diferenciarse de sí, y el sujeto, el cuerpo, las cosas son, en última instancia, un tejido de sensaciones que se entrelazan conservando esa dehiscencia. «El yo es captado por una mirada que no mira» (Echavarren, 2005, p. 14). La brecha o desfasaje entre mirar y ser mirada aparece resaltada en el poema 21 de «Mesa de esmeralda», que da cuenta de la impotencia implícita en la percepción a partir de la visión insalvable de las azucenas. Si bien las flores aparecen con rostros, con ojos, con sexo, por lo que podrían ver a la protagonista que las persigue,

3 Es interesante observar cómo, a diferencia de la percepción normalizada, la interrogación hace que sintiente y sensible se desfasen, dejen de corresponderse, no porque la diferencia entre ellos surja con la interrogación, sino porque esta la revela.

las miradas se desencuentran puesto que están «ese rostro y rostros tan rígidos y abiertos hacia otros rumbos» (Di Giorgio, 2013, p. 322).

La reiteración del afecto de lo extraño-familiar en las relaciones sensitivas entre humanos y no humanos en la poética de Marosa di Giorgio puede ayudar a elucidar aspectos a los que se les ha conferido importancia menor en el pensamiento de Merleau-Ponty. En estas escenas, la brecha o desfase entre sintiente y sensible alcanza velocidades vertiginosas que presionan el descentramiento débil entre ambos círculos, o el ajuste exacto entre los paisajes de dos sujetos. Esto es particularmente relevante porque Merleau-Ponty ha sido leído como el filósofo de la armonía corporal, de la correspondencia de los sentidos, lo cual se apoya en numerosos pasajes en los cuales recalca la primacía de la cohesión por sobre «cualquier discordancia momentánea» (2010, p. 117). Sin embargo, filósofos como Lefort han encontrado la clave de su pensamiento en la alteridad inalienable de la carne:

El pasaje de la fenomenología a la ontología es descubrimiento del ser de indivisión (la carne) como diferenciación infinita, retroceso perpetuo del origen porque lo familiar se vuelve cada vez más extraño, no coincidencia y apertura de la filosofía (...) a lo indeterminable» (De Souza Chauí, nota 44, p. 125).

Esta interpretación acerca a Merleau-Ponty y Marosa di Giorgio, justamente a través de la experiencia de lo extraño-familiar. En este sentido, es en el arte donde podemos interrogar con precisión poética, con perturbación seductora, el abismo de la diferencia que, entre líneas, intuía el filósofo.

Para Merleau-Ponty, la experiencia de los pintores es la que mejor expresa la condición quiasmática del sujeto, cuando señala que «la visión que él ejerce también la sufre por parte de las cosas. Como lo han expresado muchos pintores, yo me siento mirado por las cosas, mi actividad es idénticamente pasividad» (2010, p. 126). En *El ojo y el espíritu*, libro en el que reflexiona acerca de la pintura de Cézanne, plantea que «el pintor vive en fascinación. Sus acciones más propias (...) le parece que emanan de las cosas mismas. Entre él y lo visible, los papeles inevitablemente se invierten» (Merleau-Ponty, 2013, p. 29). Parece que en la poesía también sucede esta inversión o, al menos, en las poéticas que exploran las potencias del cuerpo y la sensación como maneras de hacer mundo con otros. La idea de un intercambio de papeles entre corporalidades humanas y no humanas atañe directamente al juego de máscaras o rostros, a las continuas hibridaciones y metamorfosis en la poética de Marosa di Giorgio, cuya cercanía con la pintura, por cierto, ha sido señalada numerosas veces por la crítica.⁴

El quiasmo puede operar en diversas modalidades, que Michel Bernard (2001) rastrea y nombra. Así, un primer quiasmo llamado intrasensorial opera al interior de cada uno de los órganos sensoriales, en tanto auto-afcción de las dos polaridades activa y pasiva, y produce un efecto espejo entre tocante-tocada, vidente-visible. Un segundo quiasmo, intersensorial o sinestésico, se gesta en el cruce de dos sentidos que se afectan mutuamente, en configuraciones como tocante-vidente, oyente-tangible, entre otras (pp. 90-91). Merleau-Ponty cuestiona por «burda» la división tradicional en cinco sentidos individuales que cooperarían *a posteriori* de su formación, y propone un modelo quiasmático para el cuerpo:

La mirada envuelve, palpa, abraza las cosas visibles (...) Debemos acostumbrarnos a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctico prometido de alguna manera a la visibilidad, y que hay superposición y atravesamiento de territorio, no solo entre el tocado y el tocante, sino también entre lo tangible y lo visible incrustado en él (2010, pp. 121-122).

En *Los papeles salvajes* encontramos quiasmos sinestésicos, por ejemplo, a partir de la irradiación de las cosas, que aparecen con una intensidad tal que, al verlas, la protagonista puede sentirse tocada sin que haya un contacto. Aquí lo visible se expresa también como tocante y produce sensaciones incongruentes, como la de un

4 Entre ellas se destaca la comparación con la pintura de El Bosco («El jardín de los devenires: espacio maravilloso y experiencia siniestra en Marosa di Giorgio», de Marcela Croce; «Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di Giorgio para una exégesis de *El Jardín de las delicias* de El Bosco», de Antonella Cancellier); de Arcimboldo («Fenomenología de las formas y pensamiento mágico: Marosa di Giorgio y los retratos vegetales de Giuseppe Arcimboldo», de Antonella Cancellier; *La experiencia y los límites del lenguaje en la poesía de Marosa di Giorgio*, de Adriana Canseco [Tesis doctoral]); y de ambos («Marosa di Giorgio y la transgresión como vocación», de Ana Rada Beisti; «Poesía para mirar: di Giorgio, Pizarnik, Berenguer», de María Lucía Puppo). A estas referencias, Leonardo Garet, en «Marosa di Giorgio. Milagro incesante», añade las de Chagall, Goya y el uruguayo Luis Solari. Natalia Font Marote, en su tesis doctoral *Visual Elective Affinities: An Elliptical Study of the Works of Angela Carter and Marosa di Giorgio*, la vincula con las pintoras surrealistas Leonor Fini, Remedios Varo, Kay Sage y Leonora Carrington.

fuego húmedo: «Fuegos, panas, lenguas, me lamen la cara y las manos; pero, sin tocarme. ¿No se me ocurrió cerrar los ojos?» (2013, p. 273). A veces, un ruido puede decirse como si fuera un olor, como el «rumor a pino» (2013, p. 46) del corazón de la niña en «Humo». En otras oportunidades es el olor el que se pegotea con una fuerza capaz de tomar los cuerpos y el espacio. Así sucede en el poema que comienza con «Las margaritas abarcaron todo el jardín» (2013, p. 99), que describe el perfume «penetrante» de las flores, capaz de quemar «toda la casa», «todo el jardín», embriagando y enloqueciendo a sus habitantes. Algo similar ocurre en «Me libré de los jazmines», pero aquí se explicita la cualidad táctil y visual del olor: «El perfume era tal, que se podía tocar como si fuera un tul o una espuma; a veces, de tan blanco, se volvía plateado, y hasta celeste» (2013, p. 109). Las emanaciones de las flores capturan la totalidad de la escena: «era imposible andar o detenerse; quedé desnuda entre aquellas copas velatorias (...) Me parecía que me buscaban desesperadamente» (2013, p. 226). En este poema, la sinestesia opera tanto en el polo activo de la sensación: el olor se puede tocar, tiene una textura, una

humedad, como en el pasivo: la protagonista descubre que la intensidad del perfume la desnuda, la atrapa. A su vez, el olor toma rasgos visuales que varían, espejando probablemente la coloración de los jazmines. En este caso, es al jazmín al que se le adjudica «locura», «brío», «vida apasionada e inmaculada» y, tras la captura erótica y agresiva, se lo renombra «rosal siniestro». Se reitera la potencia afectiva y cohesiva de la sensación, cuyo efecto es erotizar a quien huele y a quien desprende el olor, pero de un modo excesivo, que conduce a los seres fuera de sí, lo cual resulta perturbador. La sensación surge de manera relacional como algo incontrolable, inaprehensible, cuya intensidad se vive en los cuerpos, por lo que estos se afectan, se persiguen y transforman.

En ocasiones, el efecto espejo de la sensación produce una cadena de reflejos. Por ejemplo, en «la lechuga recién nacida, la magnolia con gusto a coco, una docena de huevos» (2013, p. 116), la enumeración toma como eje cosas blancas o blanquecinas, pero, en el caso de la magnolia, esta adquiere no directamente un sabor blanco, sino el de un fruto blanco. En todo caso, se traza un tejido carnal de semejanzas, modulaciones y entrelazamiento de las sensaciones, de las que participa la visión y el gusto. Los seres y las cosas se presentan abiertos y disponibles para contagiarse unos a los otros. El flujo de los sentidos y las corporeidades se sugiere en el siguiente poema, en el que el grito se torna visible-táctil:

Yo tomé una astilla y saqué una mariposa colorada. La puse sobre el hombre. Saqué una mariposa verde y la posé sobre el hombre. Y luego, otra mariposa colorada. Las mariposas revolotearon y proliferaron. Él dio un grito largo, aullado, negro. Un grito como un ciprés. Pero la boca se le llenó de mariposas. Y el grito se le llenó de mariposas. Y hasta el alma se le llenó de mariposas (2013, p. 18).

Aquí, la materialidad del grito configura un espacio propio capaz de contener una diversidad de manifestaciones. No solo revela la cercanía de lo humano con lo animal y vegetal, sino que la capacidad de las mariposas de tomar el alma sugiere una continuidad entre lo humano y lo no humano, entre lo material y lo espiritual.

Las corporalidades, entendidas como materialidades abiertas y dinámicas, como intensidades, se expanden unas hacia las otras, cuestionando nuevamente el adentro y el afuera, el sujeto y el objeto. Las cosas están lo suficientemente vivas como para devolver una mirada extraña, de ojos fijos o indefinidos, y para penetrar y capturar a través de su olor o su presencia. Cuando el sujeto «toca y ve, no es que tenga los visibles frente a él como objetos: están a su alrededor, incluso entran en su recinto, están en él, tapizan desde fuera y desde adentro su mirada y sus manos» (Merleau-Ponty, 2010, p. 125).

En numerosas ocasiones, la protagonista encarna un animal o una planta, y relata acciones y sensaciones propias de su otra identidad. En estas figuraciones, podemos hablar de un quiasmo intercorpóreo. Al abordarlo, Merleau-Ponty se pregunta:

¿Por qué no existiría sinergia entre diferentes organismos, si es posible al interior de cada uno? Sus paisajes se enmarañan, sus acciones y pasiones se ajustan exactamente: ello se vuelve posible en cuanto uno deja de definir primordialmente el sentir por la pertenencia a una misma “conciencia” (2010, p. 129).

Si el quiasmo sinestésico espeja los sentidos dentro del mismo organismo, la modalidad intercorpórea habilita esta transitividad y remisión entre diferentes cuerpos, por lo que puedo sentir lo que otro siente. Así lo expresa el poema de «La falena», que dice:

Cuando yo era lechuza observaba todo con mi pupila caliente y fría; no se me perdió ningún ser, ninguna cosa. Floté delante del que pasara por el campo, la doble capa abierta, las piernas blancas (...) Pero también, era una niña allá en la casa (2013, p. 436).

La identificación con el animal se produce al experimentar sensaciones específicas del ave: mirar, moverse, sentir su propio cuerpo como lo sentiría la lechuza. El yo poético puede sentir el ave, hacer cuerpo con el ave, ser el ave en la sensación, lo que no contradice que pueda seguir encarnando a la niña en la casa. La protagonista viaja de una sensación a la otra, del polo ave al polo niña, moviéndose por diferentes modulaciones del entramado carnal.

A través de los quiasmos que hemos considerado podemos apreciar que la lógica sensorial que propone Merleau-Ponty no es exclusiva del sujeto humano, ni siquiera de los cuerpos orgánicos, sino que pertenece a todos los sensibles y al Ser mismo, que se manifiesta como «el tejido que los acompaña, los sostiene y los alimenta y que, por su parte, no es cosa, sino posibilidad, latencia y *carne* de las cosas» (2010, p. 121). La carne emerge como «relación de principio», «parentesco», un «mismo mapa» que permite que las sensaciones se espejen, los cuerpos se comuniquen y se encarnen los unos a los otros. En lo que se considera el giro ontológico de su fenomenología, Merleau-Ponty plantea que «(l)a consistencia del cuerpo, lejos de rivalizar con la del mundo, es por el contrario el único medio que tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne» (2010, p. 123), y continúa: «¿Dónde poner el límite entre cuerpo y mundo, puesto que el mundo es carne?» (p. 125). Se trata de una noción última, no compuesta, por lo que no es la unión de cuerpo y alma ni de sintiente y sensible como sustancias acabadas que hubiera que conectar sino su propia ontogénesis, su cohesión desfasada, «la presión cero entre dos sólidos que los hace adherirse uno al otro» (Merleau-Ponty, 2010, p. 134), «la masa sensible de la cual [el cuerpo] nace por segregación, y a la cual, como vidente, permanece abierto» (2010, p. 124). La podemos pensar a partir del enroscamiento, enlace o reflexión sin coincidencia entre sintiente y sensible, por lo cual su lógica es la del quiasmo. La carne es un ser de porosidad, zona claroscuro de modulaciones abiertas entre visible e invisible, entrecruzamiento y posibilidad de la multiplicidad de sensaciones, cuerpos, palabras e ideas, sin la cual no habría experiencia ni expresión. En un primer sentido, la carne es sensación, pero también existe una carne más sutil, o un sentido segundo, en el cual es la idea sensible o artística; y, aún, un tercero, en la que se revela el pensamiento científico.



Fig. 2. Marosa di Giorgio

El rumor del huerto se injerta en la escritura

Pensar la poesía de Marosa di Giorgio como interrogación poética del mundo no humano, en la que vida y obra se superponen y desdibujan, pide al menos una breve mención al entorno natural de su infancia, que marca el nacimiento de la escritura. Más aún, cuando intentamos leer las cercanías entre su obra y la teoría fenomenológica, que se arraiga en la experiencia del cuerpo, en el saber que proviene de la exploración sensitiva, como plantea Merleau-Ponty respecto a la pintura: «Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia el mundo en pintura» (2013, p. 21); «la interrogación de la pintura se dirige a esa génesis secreta y febril de las cosas en nuestro cuerpo» (p. 29). Podemos extender esta reflexión al campo de la poesía, especialmente para pensar la experiencia creadora en Marosa di Giorgio, ligada a la inherencia de quien ve en lo que ve. Como ha narrado en varias entrevistas, fue clave haber crecido en un espacio suburbano, en el que pasaba horas atendiendo esa vida salvaje, de la que se sentía parte. La idea de que la mirada encarna en aquello que mira emerge de esa iniciación al mundo en la que queda prendada de los otros sensibles: «La vegetación de Salto me alucinaba. Así creció la observación de los frutos, de los pájaros, la imaginación que siempre agrega cosas, deforma, anima, oscurece» (Di Giorgio, 2014, p. 49). La imaginación surge del impacto que produce el mundo en la vidente y vuelve hacia él para modificarlo; contagia su textura interna a las cosas, un invisible que se imbrica con lo visible, en un ida y vuelta sin fin. La apertura a la alteridad humana y no humana, por la que la poeta se integra a la vida de la naturaleza, se forja como un encuentro duradero en el cual la naturaleza misma es creadora: «Crecí en el campo y viví en mi entorno la Creación, con letra mayúscula. Vi aparecer y florecer aquí y allá todo y eso me marcó para siempre» (Di Giorgio, 2014, p. 77). A la vez que proyecta su visión en el mundo, como una cronista alucinada, la poeta descubre que las cosas que captan su atención se hacen parte de su subjetividad, recrean su identidad y se continúan en la palabra, de modo que, parafraseando a Merleau-Ponty, no se sabe quién escribe y quién es escrito. A través de sentir a otro, puede devenir otra, emparentarse con los demás sensibles en la corporalidad expandida y múltiple de una carne común. Este gesto traza una intimidad fluida entre lo humano y lo no humano, y descentra al yo de sí mismo: «Mi protagonismo era como testigo: las cosas pasaban, yo las miraba en profundidad, con una atención extrema, y dolorosa. Quedé expectante (...) Un día en el jardín, de pronto, me emparenté con la magnolia. Como ella eché unos ojos grandes, blancos, negros, nerviosos, fijos» (Di Giorgio, 2014, p. 67). Como vemos, las entrevistas continúan el registro poético a la par que subrayan la continuidad entre vida y obra, con lo que dan cuenta del componente ficcional de la vida, en el sentido que está para ser creada. Me parece importante señalar este gesto ético-estético en el nacimiento de una escritura entrelazada a una vida en la que la poeta-protagonista rehúsa ser el centro del relato para compartir ese rol o papel con los otros humanos y no humanos de modo desjerarquizado. La sensación como parentesco y vía de comunicación con plantas, animales, hongos y espíritus deviene estrategia para escribir y compartir el poema. A su vez, en un gesto de remisión mutua, lo escrito, si bien ficcional, se mantiene ligado a la experiencia afectiva. La escritura no solo nombra y refigura, también conserva algo del carácter cambiante, múltiple e intensivo de la sensación. Así, a través de la experiencia del yo poético, el poema poetiza el proceso creador entre humanos y no humanos. Como aparece en este fragmento de «Historial de las Violetas»:

Aquel verano la uva era azul —los granos grandes, lisos, sin facetas—, era una uva anormal, fabulosa, de terribles resplandores azules. Andando por las veredas entre las vides se oía de continuo crecer los granos en un rumor inaudito / Y en el aire había siempre perfume a violetas (...) salía uva de todos lados. Hasta del ropero —antigua madera— surgió un racimo grande, áspero, azul, que duró por siempre, como un poeta (Di Giorgio, 2013, p. 93).

Los colores, la luz, la caminata, el movimiento de los granos que crecen haciendo ruido, el perfume, las texturas: la poesía surge de la exuberancia de los sentidos, de la vitalidad de los sensibles que la protagonista capta desde una percepción ampliada, intensificada hasta lo micro. Nace del movimiento creador de un paisaje que pasa al frente e incluye a quien lo registra como un afecto o modulación del huerto y no como una mente o sujeto trascendente. No son los humanos quienes se apropian del entorno, sino que la captura proviene de los frutos, de los sentidos, de la vida como centro de producción, de *poiesis*. La sensación de la uva es excesiva, la uva es excesiva; la escritura es una sensación excesiva, una uva que dura para siempre. La poesía se articula en la metamorfosis gozosa de la sensación en palabra que se anuncia en el «rumor inaudito» de los vivientes no humanos. La po(i)ética hace al tejido sensorial del huerto, a su *carne*, que parirá una escritora como otra de sus expresiones creadoras.

El murmullo de los cultivos, de los animales, de las fuerzas de la naturaleza está muy presente en los diferentes poemarios de *Los papeles salvajes*, como sintetiza esta frase de «La liebre de marzo»: «Había un rumor increíble en cada cosa» (Di Giorgio, 2013, p. 294). Aunque no se sepa de quién proviene, el rumor aparece con una fuerza inusitada, que revela la vida invisible y prolífica del huerto: «Vi las liebres (...) cuando todos dormían, yo proseguía ese murmullo hipnotizador; vino mi hermana, dijo: Qué ocurre? Oí un sollozo. Dije: — Nada. Es el viento nomás que juega, ahí. O es el rocío» (2013, p. 266). Como muestra el poema, en el murmullo se desfiguran los límites entre humano, animal, viento, agua, por lo que podríamos pensarlo como una voz prelingüística y coral que componen los diferentes seres de la biósfera. Por ello, el yo poético puede decir: «Imité su murmullo bastante bien» (p. 434), en referencia a las avispas, o prolongarlo hacia la hoja en onomatopeyas como el «tam-tam guerrero» (p. 265), el «run run de los insectos» (p. 249), el «tam-tam celebratorio» (p. 519), de manera de injertar los ruidos expresivos del ambiente en el cuerpo de la escritura.

En los fragmentos que hemos citado, podemos apreciar que el cuerpo y la escritura, el sentir y el decir aparecen entrelazados en una cuarta modalidad del quiasmo, que Michel Bernard (2001) denomina parasensorial, por el que la palabra y el pensamiento tienen, ambos, una existencia carnal. Merleau-Ponty solo llega a sugerir este último quiasmo a través de metáforas, por ejemplo, cuando dice: «Es como si la visibilidad que anima al mundo sensible emigrara, no afuera de todo cuerpo, sino a otro cuerpo (...) como si cambiara de carne, abandonando la del cuerpo por la del lenguaje» (2010, p. 137). La palabra, «al abrir un campo de lo nombrable y lo decible (...) metamorfosea las estructuras del mundo visible y se hace mirada de la mente (...) en virtud del mismo fenómeno fundamental de visibilidad que sostiene tanto la percepción muda como la palabra» (2010, p. 139). El filósofo rastrea esta capacidad, por un lado, en la arquitectura del cuerpo humano, que puede articular la palabra de forma sonora y, por el otro, en el mundo mismo, en tanto «todo el paisaje está invadido por las palabras» (2010, p. 139). De este modo, concibe esa especie de reversibilidad, de cohesión desfasada entre sujeto y mundo, esta vez para dar cuenta de la interdependencia de la palabra y lo sensible. A partir de Paul Valéry, interpreta que «el lenguaje es todo porque no es la voz de nadie, es la voz misma, de las ondas y los vientos» (2010, p. 139). ¿Y no es este gesto el que traza Marosa di Giorgio a partir de su trabajo con los murmullos y rumores en los poemas que venimos analizado? Podemos encontrar una doble inserción de visión y palabra en el siguiente fragmento de «Clavel y tenebrario»: «Existe un hermosísimo idioma, cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos (...) vi el idioma, y lo entendí, enseguida, como si siempre, hubiera sido el mío» (Di Giorgio, 2013, p. 189). Aquí la comprensión no se centra en conocer los significados, sino que responde a la experiencia sensorial-afectiva basada en la expresión gráfica, gestual y sonora que podemos compartir con otras culturas, incluso con seres no humanos. A su vez, las palabras se presentan como materialidades activas, sugiriendo que las cosas hablan a través de los signos. En estos ejemplos apreciamos una interrogación propiamente poética respecto a la potencia de entrelazamiento de escritura y sensación. Si la palabra nace y permanece ligada al tejido multisensorial e intercorporal del huerto, y si los seres no humanos participan de la sensación no solo como sensibles, sino también como sintientes y actantes, entonces podemos decir que la voz, la escritura, la creación literaria es parcialmente no humana.

Hacia una fenomenología ecopoética

Una de las cosechas de este encuentro entre Marosa di Giorgio y Merleau-Ponty es que no solo la filosofía brinda herramientas para analizar la poesía, sino que la poesía aporta sus hallazgos al pensamiento filosófico. En este sentido, la interrogación poética de *Los papeles salvajes* nos permite hacer una lectura de Merleau-Ponty que pone el foco en la potencia sintiente y actante de los sensibles no humanos, más que en el sujeto encarnado, lo que ayuda a concebir al mundo compartido entre humanos y no humanos de un modo más desjerarquizado. El cuerpo, para Merleau-Ponty, no es una entidad cerrada, sino un entramado expresivo de sensaciones, un sintiente-sensible abierto al mundo y hecho de su mismo elemento, al punto que se pregunta: «¿Dónde poner el límite entre cuerpo y mundo, puesto que el mundo es carne?» (2010, p. 125). Sin embargo, el dinamismo afectivo y la variabilidad de las identidades de los personajes o apariciones marosianas pulsán a los sintientes-sensibles a alcanzar su mayor fluidez, a devenir otro en cada contacto. En el mismo gesto, la carne se estira, se ahueca para recibir las fuerzas no humanas, desconocidas, con lo que pierde buena parte del carácter armonioso y estable propio de la normalización perceptiva y se potencia la diferencia, brecha o desfase que produce la sensación, con lo que el tejido carnal se emparenta con el rizoma en Deleuze y Guattari (2001).

El encuentro entre Marosa di Giorgio y Merleau-Ponty también nos sugiere realizar una lectura ecocrítica de sus textos. En *La magia de los sentidos* (2000), concretamente el capítulo «De la filosofía a la ecología», David Abrams llama la atención sobre varios pasajes de *Fenomenología de la percepción* de los que sería posible hacer una lectura ecológica. Uno de los motivos se basa en las referencias a lo sensible o experimentable con frases que dan cuenta de su carácter activo, animado, incluso vivo. Merleau-Ponty se refiere a lo sensible como aquello que «reclama mi atención», «le plantea un problema a mi cuerpo», «responde» a mis llamadas, «toma posesión de mis sentidos» y «se piensa a sí mismo dentro de mí». Este abordaje de los otros no humanos en relación con el sujeto encarnado permite pensar la percepción como una mutua interacción, un intercambio, incluso «una cópula, por así decir, de mi cuerpo con las demás cosas» (Merleau-Ponty citado en Abrams, 1999, p. 64). Como si no fuera suficiente cercanía con la poética de Marosa di Giorgio, poblada de intercambios corpóreos y cópulas interespecie, luego se pregunta si esta especie de pensamiento animista no será una concesión a la poesía por parte del filósofo.

Si bien el autor de *La magia de los sentidos* no hace mención a Marosa di Giorgio, y desconozco si la poeta habrá leído a Merleau-Ponty, la lectura que realiza de la *Fenomenología de la percepción* condensa la idea que enlaza a ambos creadores, también a partir de *Lo visible y lo invisible* y *El ojo y el espíritu*: sentir, incluso percibir se figuran como entrelazamientos eróticos, carnales del yo poético y los animales, vegetales y otras entidades del huerto, en los cuales todos los seres están abiertos al mundo y presentan deseo y agencia. Sentir, entrar en contacto son interrogaciones que involucran en un papel activo y experimental, tanto a humanos como a no humanos, y que tienen efectos en los otros, por lo que no hay mirada que no llame y toque, que no sea respondida de alguna manera. En estas escenas, cada aparición, cada evento, incluso si se trata de un olor, de un rumor, se expresa con una intensidad y motiva una intimidad tal entre sintiente y sensible que los sentidos y los cuerpos resultan modificados. La fluidez con la que el contacto propicia una hibridación, una transformación, dan cuenta de un mundo común entre humanos y no humanos, donde el sujeto no tiene una primacía o, en caso de tenerla, esta se ve continuamente cuestionada y desafiada por lo animal y vegetal. Encarnar al otro pide practicar una cercanía afectiva, cultivar empatía y buscar aquello que nos emparenta, lo que tenemos en común, así como validar las diferencias como enriquecedoras de la vida socionatural. El carácter experimental e imprevisible de las escenas en las que los humanos y no humanos no solo conviven, sino que pueden intercambiar los papeles, propone una desjerarquización y un desplazamiento del antropocentrismo hacia un biocentrismo, en el que la vida pasa al centro del discurso y los no humanos adquieren valor intrínseco.

Las ideas y expresiones subrayadas en el pensamiento de Marosa di Giorgio y Merleau-Ponty pueden leerse desde una perspectiva ecopoética. La noción de ecopoética es diversa y debatida. Como parte del discurso ecocrítico, incorpora una lectura ecológica o ambiental en el estudio de la poesía escrita, pero también de otras poéticas. Si nos remitimos a la etimología, en su sentido más básico, *poiesis* es hacer, producir, crear, actividad que no compete solamente al género poesía, por lo que podría incluir el ensayo filosófico y el arte, como tampoco se limita al mundo humano. Como señala Kate Rigby (2016), hay otras especies que no solo producen herramientas, artefactos para la vida, sino que cultivan una sensibilidad estética. A su vez, la poética da cuenta del hacer como verbo, nacimiento continuo, con lo que muchos sistemas naturales pueden considerarse poéticos, ya que están «continuamente generando nuevas formas y diseños, así como disolviendo los antiguos, en un proceso dinámico con final abierto» (Rigby, 2016, p. 79). También la investigadora y poeta Julia Fiedorczuk afirma que «los actos creativos no-humanos —ríos que dan forma a paisajes, bacterias que se reúnen en colectivos para formar nuevos organismos, abejas que danzan hasta comunicar la ubicación del néctar— son como poemas» (2020, p. 158). En este sentido, los vivientes no humanos, la naturaleza podría considerarse creadora o poética, como muestran los textos que analizamos y las entrevistas concedidas por Marosa di Giorgio. Recojo algunos fragmentos de estas últimas: «La Naturaleza era para mí la gran palabra. Digo la creación, o Dios, la matriz de donde salta todo. Yo la vi manando, dando y administrando cosas. Quería traducir en mi escritura lo que me conmovía» (Di Giorgio, 2014, p. 67); «Me integré a la naturaleza, observaba todo, era como observar el principio de la creación (p. 94). Es importante notar que refiere a una observación que se produce desde dentro, como parte de la naturaleza y no desde la mirada trascendente asociada al antropocentrismo patriarcal. También el elemento de la carne merleau-pontiana, en la que nacen y a la que pertenecen tanto las sensaciones, producidas en la reverberación de todos los seres y cosas, como las ideas artísticas y el pensamiento filosófico y científico, da cuenta del carácter poético de la existencia terrestre.

Pensar la naturaleza como matriz, fuente, libro en Marosa di Giorgio no debería conducirnos a idealizarla. El mundo de *Los papeles salvajes* dista mucho de ser armónico, organizado, estable o regular. Por el contrario, se presenta como fuerzas en tensión nunca resuelta, en escenas imprevisibles donde todos los seres

interactúan más allá de las expectativas humanas, en relaciones que tanto producen belleza y placer como violencia, extrañamiento y aprensión. Justamente por ello es que podemos registrar una dimensión ecológica en la obra de la escritora salteña: sus papeles no afirman una naturaleza cómoda, proyectada según las pretensiones y conveniencia humana, sino una realidad que nos acoge y constituye a la vez que se muestra incapturable, puesto que mantiene la alteridad inaprehensible de lo humano y lo no humano (esa brecha compartida es lo extraño que aparece en lo familiar y, también, lo sublime). Esta apuesta podría estar en sintonía con el debate ecológico actual, que presenta modelos de «armonía discordante» y cambio desordenado, y se manifiesta crítico respecto a una visión idealizada de la naturaleza (Rigby, 2016, p. 80). Tanto Marosa di Giorgio como Merleau-Ponty proponen habitar el ambiente sin anular la alteridad o desfasaje intrínseco al cuerpo y a la relación sujeto-mundo, así como explorar y conocer al otro desde relaciones de cercanía que preservan la opacidad, en contactos que modifican a quien interroga. Esta perspectiva se acerca a la eco-poética que Fiedorczuk traduce, literalmente, por «hacer hogar» (eco viene del griego *oikos*) como «una práctica integradora que conduce a la producción de nuevas formas de conocer y de vivir» (2020, p. 109), la que supone «el proceso de aprender a vivir con otros y de ponerse de acuerdo sobre el hecho de que tantos y tantos otros constituyen lo que nosotros pensamos como “nosotros mismos”» (2020, p. 190).

La poética de Marosa di Giorgio no puede ser categorizada desde una perspectiva ecológica explícita ni convencional, en el sentido que sus poemas no proponen cuidar o preservar a la naturaleza, no denuncian daños ecológicos ni tienen por objetivo generar conciencia o proponer buenas prácticas ambientales. Pero, como propone Fiedorczuk, «involucran una sensibilidad acentuada» (2020, p. 138), invitan a hacernos tiempo y prestar atención a los sensibles que nos rodean y a nuestro propio cuerpo como parte de ese entramado, en el que podemos registrar los efectos, a veces imperceptibles, de los cambios en el ambiente. La poesía «puede ser el medio para experimentar estados de elevada intensidad, revelando la interpenetración de todas las cosas, materiales y mentales, humanas y no-humanas, animadas e inanimadas» (Fiedorczuk, 2020, p. 191), idea que puede extraerse fácilmente de la lectura de *Los papeles salvajes*, como he intentado mostrar en este trabajo. No es el supuesto mensaje presente en el poema lo que resulta más potente, sino «el trabajo que lleva a cabo la poesía a nivel profundo de la imaginación colectiva de una cultura concreta lo que gradualmente puede llevar a la transformación de dicha cultura» (Fiedorczuk, 2020, p. 173).

Joanna Mąkowska plantea que la poesía en el antropoceno es importante porque, en plena crisis planetaria, entraña «un complejo entrenamiento del pensamiento integrativo» al combinar «intelecto, intensidad encarnada y afectividad», que resulta adecuado para «articular una relación dinámicamente cambiante entre el yo encarnado y un continuo naturaleza-cultura más amplio» (citado en Paszkiewicz, 2022, p. 77; traducción propia). En este sentido, valga señalar que el presente trabajo, en la medida que ensaya un encuentro entre poesía y filosofía encarnada en relaciones más que humanas, propone aportar algunas reflexiones en torno a una fenomenología eco-poética.

Si pensamos la eco-poética como el estudio de los textos de poesía escrita propiamente dichos, se vuelve clave el trabajo con la palabra, especialmente porque poseer o no lenguaje funcionó históricamente en Occidente como baza de separación y jerarquización entre humanos y no humanos. La poesía, por su interrogación en los bordes del lenguaje y, especialmente, a través de lo sonoro-vibrante-rítmico, toca la dimensión afectiva, antes que la cognición racional. Más que entenderse, la poesía accede a las fibras nerviosas para ser sentida, experimentada en el cuerpo y en la imaginación, con lo cual se constituye como un territorio propicio para la experimentación con la palabra. Nos permite desorientarnos de las formas claras y distintas que norman la comunicación, así como de la lógica narrativa, que relata la historia de un protagonista (el héroe, en última instancia, el hombre, dirá Ursula K. Le Guin), con mayor linealidad y, por ende, previsibilidad. La poesía, en cambio, puede activar los sentidos corporales entrelazados, la asociación libre, la atención detenida, la indeterminación identitaria y la no resolución de las situaciones, con lo cual, a la vez que interrumpe las coordenadas perceptivas habituales, nos acerca a nuestros procesos más íntimos, que no por ello son menos colectivos.

Como vimos, la interrogación del lenguaje en la filosofía de Merleau-Ponty concibe el quiasmo parasensorial, por el cual la palabra emerge y se mantiene enlazada al cuerpo y a la sensación. En la poética de Marosa di Giorgio, el quiasmo parasensorial da cuenta de esa zona en común entre lo humano y lo no humano, especialmente a través de onomatopeyas, murmullos y otros efectos sonoros, cuya materialidad injerta el rumor del mundo no humano en la escritura. De esta manera, la poeta uruguaya provee una respuesta posible a la pregunta que se hace Jane Bennet: «¿Cómo escribir con una voz eco-filosófica o eco-poética, o murmullo, que encuentre, invente, inflexione y arregle palabras y sus imágenes de tal manera que saluden el enjambre de

agencias apersonales y no humanas entre nosotros?» (citado en Paszkiewicz, 2022, p. 79; traducción propia). A su vez, los poemas de *Los papeles salvajes* escenifican formas de comprensión semiótica que no requieren de la palabra articulada, con lo que apunta a vías de comunicación con los mundos animales y vegetales. El carácter fragmentario de los textos en *Los papeles salvajes*, cargados de vacíos, el protagonismo de las cualidades sensoriales en los poemas, la producción de afectos como vibraciones y modificaciones corporales y atmosféricas, son otros de los procedimientos mediante los cuales Marosa di Giorgio experimenta con la materia expresiva del lenguaje, abriendo la escritura y tocando las fibras nerviosas, afectivas, prelingüísticas. De esta manera, podría estar haciendo un trabajo ecológico con la palabra. En esta línea, Fiedorczuk plantea:

Percibir el lenguaje como un fenómeno natural —viviente—, arraigado en la corporeidad, y entender que otras criaturas son, también, parte de la semiósfera viviente de la tierra implica una conciencia mayor tanto en lo referente a la interconectividad de las formas de hacer (poiēsis) humanas y no-humanas, como al potencial impacto de nuestras actividades lingüísticas en nuestra coevolución naturo-cultural con otras especies (2020, p. 158).

Con Marosa di Giorgio y Merleau-Ponty podemos conceptualizar y expresar poéticamente cómo lo humano puede encarnar el mundo sin ser el centro ni dominarlo, ya que el sujeto no puede acceder a una visión total ni a una percepción sin sombras, ni siquiera de sí mismo, por lo que no puede poseer sin ser poseído, abrazado, intervenido de maneras que tal vez no imagina ni percibe, pero que están operando como un murmullo o una presencia insistente. Si bien el arte ni la poesía pueden hablar por lo no humano, en tanto preservan lo incapturable y lo experimental de lo sensible, pueden hacer hogar con los otros manteniendo su carácter vibrante.

Referencias bibliográficas

- Abrams, D. (2000). *La magia de los sentidos*. (M. Sempau, trad.). Barcelona: Kairós.
- Benítez, H. (2012). *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario editora.
- Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* (M. Gonnet, trad.). Buenos Aires: Caja Negra.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (Trad. J. Vázquez Pérez). Valencia: Pre-textos.
- De Souza Chauí, M. (1999). *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*. (E. Rinesi, trad.). Buenos Aires: Colihué.
- Di Giorgio, M. (2013). *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Giorgio, M. (2014). *No develarás el misterio*. Buenos Aires: Cuenco del Plata.
- Echavarran, R., y Capurro, R. (2005). *Marosa di Giorgio: devenir intenso / La magia de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Lapzus.
- Fiedorczuk, J., y Beltrán, G. (2020). *Ekopoetyka / Eco-poética / Eco-poetics*. Varsovia: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego. Biblioteka Iberyjska.
- Lefort, C. (2012). *Merleau-Ponty y lo político* (J. M. Spinelli, trad.). Buenos Aires: Prometeo.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. (A. del Río Herrman, trad.). Madrid: Trotta.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. (E. Consigli y B. Capdevielle, trads.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moya Cañas, P. (2020). Primacía de la percepción y otras notas características de la teoría del conocimiento de Merleau-Ponty. *Veritas*, (45), 99-120. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732020000100099>
- Paszkiewicz, K. (2022). On affect and Eco-poetics. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 29, 73-89.
- Rigby, K. (2016). 25. Eco-poetics. En J. Adamson, W. A. Gleason, y D. N. Pellow (Eds.), *Keywords for Environmental Studies* (pp. 79-81). Nueva York: New York University Press.