



SEIS POETAS

Gerardo Ciancio

Tuércela la cola a la serpiente

Por el filo de los treinta poemas en prosa de su último libro de lírica⁽¹⁾, Sergio Altesor envía su(s) serpiente(s) a que repten “en silencio a lo largo de las calles” y del complejo entramado sintagmático que configura la textura del volumen diseñado por el autor desde la portada (en la que una serpiente roja y esquemática reptan en arrastre ascendente por un fondo negro).

La serpiente es animal y es índice de metaforicidad; un modo sintáctico de producción del discurso lírico e imagen *in absentia* que se percibe cuando “suenan las serpientes reptando lentamente por las cañerías”.

Desde el comienzo, desde el *fiat lux* altesoriano, irrumpe la serpiente –así como todo el campo de sentidos que la incluye– como un gesto fundante, instaurador del lugar de la poesía, del espacio de la urbe y de los hombres y mujeres que la padecen:

“Una serpiente larga a lo largo de una ciudad sucia a la orilla de un río sucio [...] La serpiente reptaba en silencio a lo largo de las calles”.

El sujeto enunciante se instituye como un *flâneur*, lejano y ajeno al “equis andacalles” falquiano, pero inserto, al mismo tiempo, en la tradición del “paseante solitario”, si bien de signo contrario al romántico. Los indecorosos paisajes ciudadanos, repletos de rasgos insalubres, alienantes, antiecológicos, de gestos *kitsch* propios de la dimensión doméstica, bien uruguaya, bien de cualquier colectivo humano colonizado por la globalización, desfilan por la prosa poética de *Serpiente*. Como en un tarro de desperdicios no clasificados, se amontonan “mil bolsas de polietileno de variados colores”, “arroyos ciudadanos que arrastran las ofrendas populares”, “cuentas de vidrio que fascinaron a los indios”, un león y un caballo circenses “flacos y feos como animales de peluche sin

(1) *Serpiente*, Montevideo, *Vintén Editor*, 1999, obtuvo el Primer Premio (compartido) de los Premios Anuales Literarios del Ministerio de Educación y Cultura, en la categoría “Obras editadas en verso y poemas en prosa”, edición 1999.

relleno” (y dignos de las “Escenas de circo” del poeta Federico Rivero), “el acento portorriqueño de las películas dobladas en la televisión de los vecinos”. Sin embargo, todo se ordena y cobra múltiples significados en el vientre espiralado de la serpiente, “en la avenida estrecha y sintagmática del tiempo” (una de las dimensiones del animal).

Ese recorridor, paseante, hijo del reptil, sujeto de voz reptante, posee la plena conciencia de que mira y es mirado (porque “la corriente tiene ojos que nos miran pasar” y “nos lleva [...] sin una explicación, sin elección”), de que anda entre las palabras (las silenciadas y las dichas, incluyendo esas “frases hipotéticas de felicidad que no conoceremos”) y las fabrica, o por lo menos, las selecciona y reformula en su propia “Sintaxis”:

“...el sujeto muestra su plena realidad, que es la ausencia de todo sujeto, y queda un predicado infinito y silencioso sujeto a toda búsqueda”

La *praxis* sintactizadora equivale a un *praxis* vital. En la poesía y en la narrativa altesorianas, lenguaje y vida se resuelven, más que nunca, en un mismo algoritmo, a pesar de que el autor ensaye mohínes de distanciamiento, gestos que apuntan a retorcerle la cola a la serpiente. En su obra se suman párrafos, palabras, complementos, sintagmas, como se suman años, seres, vivencias. La cadena se arma en volutas, desemboca en una estructuración fractal, cuya argamasa se alimenta, en última instancia, de “la redondez abismal del vacío”, del silencio y de lo efímero del poder de las palabras y de los amuletos, de “un mundo donde todos eran refugiados”.

Como el personaje de la serpenteante novela *Río escondido* ⁽²⁾, el locutor lírico de *Serpiente* parece haberse alimentado de un periodo de latencia previo a la escrituración del discurso:

“Durante mucho tiempo evité hacer otra cosa que ver y anotar, como en una especie de celibato creativo, obligándose a no tener interpretaciones propias de nada y absteniéndose severamente de cualquier manipulación. Era un constante ejercicio, una disciplina anónima en la que no existía el autor, el yo, sino el duro trabajo de un humilde intermediario entre el mundo circundante y la hoja de papel. Con ese trabajo buscaba anular toda concepción de ese mundo que no emanara directamente de él. Después de muchos meses en esa práctica arribó a un vacío muy grande, compuesto de una forma de ver despojada de toda intelectualización, pero también de una neutralidad sin emociones.”

(2) *Río escondido*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, Colección ñ, 2000.

Somos la serpiente, somos “la parábola de Heráclito el oscuro”, nuestra sustancia es el tiempo (y el lenguaje) detenido o no, proyectado en el animal “lineal” que “en su expansión lineal inyecta su veneno”, tiempo espiralado, enroscado entre sujeto, predicado e “infinitos complementos circunstanciales de lugar”. Esta relación íntima sujeto-tiempo puede, muchas veces, entrar en crisis :

“Críptico y crítico, el tiempo se ha enfermado del sujeto, cerrado en torno a un punto tan lleno de sentido que es igual a la nada”.

El poeta es un aprendiz de mago

La poesía de Washington Benavides es –entre muchas otras cosas– una persistente práctica litúrgica. El poeta cumple una función pública (*leiturgós*) y es oficiante del culto. Culto autorreferencial: mundo, discurso y escritura son convocados a lo largo de cincuenta años de creación sostenida. Ahora, con la lectura de *El mirlo y la misa*⁽³⁾ y de *Los pies clavados*⁽⁴⁾, el poeta nos invita a aproximarnos al templo –sacro– o a asomarnos a las ruinas –profanas–; a seguirlo por los laberintos de su verso libre o por las vulnerables prisiones de los sonetos:

“En el madero, en el siniestro nido
donde se muere el ave María;
en el árbol que nunca ha amanecido.”

El lector experimentará la urgencia de asimilar tantos sentidos diseminados, de asumir la fragmentación del lenguaje, de las percepciones, de los objetos, de la propia poesía benavidiana que fluye en un gesto inacabado de completamiento. Este mohín (perfectamente controlado por una de las plumas más sabias de las letras continentales) de cierre que no clausura, de detención que es sólo movimiento, de gambeteo furtivo entre la interface de los géneros (y entre cuanta tipología quiera organizarse en los modos del discurso) deviene a veces en escape (auto)paródico, en conjuro del humor. En guiño:

“Como verás ausente el caligrama
la rima posa en la tranquila rama.
Debo alejarme pues la policía

(3) *El mirlo y la misa*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

(4) *Los pies clavados*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

hará una *razzia* de toda poesía
y como esto se parece mucho
A la poesía que se reconoce
Por el ritmo y la rima y la palabra
Prestigiosa y gentil pata de cabra
Me voy al monte con los sarracenos”

El oficio litúrgico (poético) es un oficio del misterio (¿misa hereje?), de lo plural, de lo inacabado, del presentar la parte por el todo (algunos poemas de algunos libros, algunas palabras propias y apropiadas de las tantas palabras posibles), de simular la grafía y encubrir (¿o descubrir?) la contingencia de una fe. Indefinición que lleva a la pesquisa. Pesquisa que vuelve a conducir al lugar de lo indefinido pero asible, de lo genérico pero específico. Lugar de la muerte de amor, de la fotosíntesis y de la llamada a sala a Dios. El espacio de la poesía. Allí se comprueban la “propia existencia” y las razones de una cierta mirada de soslayo. También se enuncia la posibilidad de un acierto de Nené. Se organiza la baraja y se “altera el orden de los naipes”. O bien se permuta el sentido de la palabra “naipes” o del sintagma “el orden de los naipes”. Se teje el entramado fino de la confabulación infantil para perpetrar una tetrameada contra el muro y a pesar de un meneo (o no) de la cabeza de Dios (ya no entre las manos del poeta o bien al resguardo de la mañana lluviosa de julio).

Muchos poetas han tratado de meter las palabras en una caja. En nuestra lengua hay estantes repletos: palabras atadas a su *métier* denotativo, agrupadas en versos y marchando ligeramente en un pelotón estrófico. Palabras disciplinadas: riman a la derecha del verso (o no), se posicionan firmes y marchan por el flujo lector. Eso provoca tedio, deslectora al más pintado. Benavides nada a contracorriente: no injuria a las palabras (sabe que ellas chillan por su cuenta) y no las organiza en el rigor del (pseudo) disciplinamiento acumulado por la tradición. Prefiere implosionar las tradiciones (luego de que las cató a conciencia) y solicitarles a sus lecturas (heteróclitas y vocacionalmente heterodoxas) las palabras adecuadas para su trovar: obstinadas (como las de un buen poeta de cepa sanjuanina) y liberadoras, “las palabras - abejas y las palabras - avispas de Lewis Carroll”, palabras mareadas como para desasirse y estar, paradójicamente, aferrado.

En la poética benavidiana (poética de la lectura que problematiza la escritura) el poema es, por definición, irresolución, porque “el poema no puede descifrarte su enigma porque ni siquiera / es conveniente suponerlo”. Oculta y desoculta, simultáneamente, las intencionalidades, el tender primigenio hacia. Derrama y amarra su semántica.

La inspiración avisa de una escrituración inminente : el “poema hemofílico”. Una evidencia del acto legislativo poco reconocido o , por lo menos, una textualización de una legalidad discursiva que se pactará con el lector a su debido tiempo : “comprobarás la longevidad/ del oso hormiguero”. Para ello no alcanza con viajar de “ismo en ismo” o de “ola en ola”, ni proponerse la composición de “un tratado”, ni la voluntad juvenil y clara de “ser poeta / en su pequeña ciudad de provincia” (¡cuánta ironía sesgada hacia su(s) propia(s) pluma(s) !). Aunque, bien es cierto, que sustituye a cualquier credencial poética, la contundencia de una sola greguería lograda:

“el cielo es el costado gris de un acorazado”.

Durante –ya más de medio siglo– y juga(n)do a ser poeta –en cada verso, en cada palabra, (en su intento de “ser eso: un mago”), en cada iniciativa experimental que arriesgó su escritura– Benavides resultó uno de los poetas más originales (en su entorno y entre cada uno de sus “heterógrafos” –Benítez, dixit–) de la lírica contemporánea en lengua (luso)española. Empresa nada fácil, en una sociedad de poetas y de vivos.

Los rincones azules de la poesía

Un libro de poemas de más de trescientas páginas es un suceso inusual por estos lares. Selva Casal con su trabajo *El infierno es una casa azul y otros poemas* ⁽⁵⁾, corre el riesgo de esa inusualidad. Se expone (se pone fuera) al campo (¿abierto?) intelectual nacional. Puede ser, la siguiente, una glosa que sintetice la intencionalidad creadora: –He aquí mi azulina, propia y asordinada poesía, abierta en múltiples meandros del caudaloso torrente de mi enunciación lírica. He aquí mi mundo con su infierno, su paraíso y sus lugares donde purgar. Que es también vuestro mundo, donde vida y muerte son caras de Jano bifronte.

Me remito ahora a la voz poética que enuncia:

“Vivir morir así / profunda piedra/ de sol de abrazos fieros/la luz rotunda/donde flotan los cuerpos/donde te hablo muerta”.

(5) *El infierno es una casa azul y otros poemas*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999, obtuvo el Primer Premio (compartido) de los Premios Anuales Literarios del Ministerio de Educación y Cultura, en la categoría de obras editadas en verso y poemas en prosa, edición 1999.

El locutor lírico informa de la vida y su natural aliada, la muerte, pero a través de una sobrevida, de un plus que soportamos, padecemos o gozamos, todo planteado en un tono vallejiano o falquiano (quienes comparten, en definitiva, una misma genealogía poética):

“Y lo peor es que sobrevivimos
 sobrevivimos siempre
 al amor a la ruina
 a la incesante sorpresa de la muerte
 avanzo entre despojos
 y sé que lo terrible
 es que volvemos a ser felices”.

Quien sostiene este libro, y comienza a ejercer una lectura más o menos atenta, percibirá que estos poemas se disparan a raudales: heterogéneos y cuasi monocromos, múltiples e idénticos –en el anverso del sentido–, dispares y parejos en su concepción sintáctica y en su diseño rítmico. Y llevan en su embrión estético otro riesgo : no condicen con las hablas poéticas ‘validables’ del fin de siglo (o, más bien, de todo el último siglo). No vanguardizan la palabra, no la requieren para especular en un enunciado problemático, no dan cuenta de quiebres, fisuras o búsquedas incesantes de sintaxis lingüísticas e ideológicas que se explicitan en su misma enunciación como esos quiebres, fisuras o búsquedas incesantes.

El discurso lírico de Casal se saltea ese callejón o puente de experimentos estéticos –a algunos comensales esto puede decepcionarlos o invitarlos a la no lectura–, brinca sobre la adolescente madurez de la vanguardia e hincó el filo lírico en un rasgo, que, en su poesía, deviene como sustantivo, : la emocionalidad. Poesía desde la emoción para la emoción. Quien no pueda experimentarla así, queda fuera del circuito. Clavarse el puñal de las palabras en clave sensible, es el asunto :

“la poesía es como un puñal
 afilado y terrible
 amante cruel
 que apenas nos deja
 lugar al sueño y a la muerte”.

La misma poesía es sensible a los tiempos históricos. Se permite la función especulativa (porque refleja visos de la realidad) y, paradójicamente, al mismo tiempo, se torna abortiva, infecunda, silenciosa, cuando el terror es un mal público y se cuele en los espacios privados: “en mi país sórdido acribillado/ poesía duro espejo/poesía muro infranqueable”.

Poesía testimonio, voz que acusa y señala, dedo en ristre. Señal hacia la oscuridad en espera de la luz:

“Hoy se me caen los ojos fusilados/con tres gendarmes enfrente de mi puerta/adentro de mi patria”.

Atenta a los tópicos de la poesía universal, la lírica de Casal testimonia también sobre los avatares del amor, sobre el pathos de la soledad, sobre la inminencia de un tiempo que viene, de otro que fue y que, sin embargo, parece no transcurrir; avisa del dolor de la condición humana y de las ambiguas relaciones entre vida y muerte: “ya no estoy en la vida/pero puede desencadenarse/el mundo sobre mí/llevo una muerte dormida/en las tres últimas campanadas”.

Asistimos a la construcción de un mundo articulado con sus trasmundos que son meros reflejos del primero, o parte de él, porque si “el infierno es una casa azul”, “el cielo/no es cielo/es una casa ardiendo”. Las categorías terrestres se proyectan en los universos posibles, en los terrenos infernales y celestiales. O tal vez, los infiernos y cielos están en el baldío más próximo.

Pero también se configura un espacio azul, quizás descargado de las connotaciones modernistas del símbolo rubendariano. Presenciamos cómo una tinta azulina que fluye por entre los versos, que otorga color y con ello un ambiguo misterio a lo que roza, atraviesa las páginas del poemario y entrama una región diferente: “la mentira es un vidrio azul”; es “inútil ocultar los rincones azules de la casa”; “hoy han allanado mi casa/han desdoblado afanosamente/sus intestinos azules”; “yo vi la tierra suspendida/en el pico de un pájaro/y era azul”; “es a mí que me crece / un gran árbol desolado y azul/dentro del vientre”; “y hay un grito azul moviendo un árbol/un hombre azul”.

Este libro, cuyo prólogo—extrañamente fechado en 1983— a cargo de Walter González Penelas, es, según me manifestó la poetisa, un homenaje al autor de *Elegías y otros poemas* (1956) y *Bosque de espejos* (1977), se despliega como un convite a la lectura de poesía, a la revaloración de la vida y de sus zonas azules, amén del riesgo:

“Vivir es esto
un desorden soberbio
porque se parece al olvido
o a una mesa recién puesta
para comensales ausentes”.

Los tajos de la escritura

Sin lugar a dudas la primera sección de *Tajos* ⁽⁶⁾ se destaca en la calidad estética y en el desarrollo de su técnica narrativa (así como de su repertorio de recursos lingüísticos) frente a las series de relatos tituladas “Sodoma y Gomorra” e “Indios y cortaplumas” que integran este volumen. Una prosa de violencia contenida que, cuando se dispara, lo hace en forma multicolor, polirrítmica, expansiva, va signando el desarrollo de la *nouvelle* homónima. Courtoisie tajea el discurso con enunciados breves, yuxtapuestos, como emergentes de un *video-clip*, y su personaje tajea cuanto encuentra en las góndolas de un supermercado, metonimia del mundo transmoderno, del consumo histérico, de la agresividad mercantil y burda, del “*shoppingismo*” insensato:

“Entro a un supermercado.

Tajeo las bolsas de azúcar. Me alejo. Viene un supervisor, No se explica el desastre. Voy impertérrito. Parezco manso.

[...]

Sigo immaculado. Como un doctor. Sigo con la navaja.

La clavo.

Sigo.

Clavo la navaja otra vez.

Sigo sin prisa.

Los tomates sangran.”

Esta secuencia de acciones no planificadas, improvisadas en el deambular de un antihéroe que contempla botellas de whisky, aceitunas rellenas, papas fritas, latas de cerveza y detergente biodegradable que no va a consumir, moviliza cosmos en los seres circundantes. Léase: a los supervisores, al público, a la policía, quienes interpretan sangre donde hay salsa *ketchup* y bombas donde hubo cuasi demencia tajante o bien “un paquete de zapatos entre las cebollas”. El lector es cómplice, mira por la ventana de las páginas y le cree al protagonista-sujeto narrativo que relata “impertérrito” lo que hace y piensa.

Genera el caos, construye un nuevo génesis del desorden consumista. Desconstruye los códigos del consumo, que nada tienen de arbitrarios o convencionales.

(6) *Tajos*, Montevideo, Alfaguara, 1999, obtuvo el Tercer Premio (compartido) en los Premios Anuales Literarios del Ministerio de Educación y Cultura en la categoría Narrativa édita, edición 1999.

Leemos estas desventuras de un dolido nieto que reza por él, por el mundo y por su abuela, al igual que el propio personaje recepciona desde la pantalla del televisor la escena de un hombre que traga hojas de afeitar. Como él mismo enuncia: “No tengo abuela ni televisor. Nadie puede vivir sin televisión. Ni mi abuela podía”.

La prosa se afila como navajas, por momentos áspera y esencial, dispara ráfagas de los deseos punzantes del protagonista: “si tuviera una navaja hundiría la hoja en la piel de las medias”; o bien “me hubiera gustado seccionar unas cintas que sostenían un camisón de seda violeta sobre un maniquí”, o “me hubiera gustado clavar la punta de la navaja en el culo inhumano del maniquí, en los glúteos de ropa interior vacíos y muertos”.

Diálogos escuetos y de sordos, tanto que parecen monólogos, rasgaduras y cortes, tajos y objetos punzantes, la aguja clavada en el ojo derecho del relator mientras relata. La prosa de Courtousie corta y pincha: “Clava. Taja. Sesga. Avanza.” Logra rasgar la textualidad de García Márquez, de la que se apropia y a la que rechaza. La moldea en pastiche –Menard montevideano– por efecto de repetición y distanciamiento:

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el gordito hijo de puta de Domínguez habría de recordar aquella tarde remota que me pinchó el ojo.”

Si bien muchos relatos del volumen continúan el ejercicio de innovación y provocación narrativas, “Tajos” permanece en el estante de la mejor prosa relatante de los últimos tiempos.

El futuro tan eterno

El futuro tiene cara de hereje. De inocente hereje. Es un juego de sintaxis: un divertimento que coloca los signos uno junto a otro, los combina y encastra sin capricho, con un gesto paródico que no puede evitarse. *El futuro* (1998), de Alfredo Fressia, se torna “académico, real”, porque “el futuro limpia, pule, da esplendor” y, al mismo tiempo, “es anacrónico y perjudicial para la salud”. Casi fuera del tiempo, el futuro sobrevive agazapado y “cuando estalla, mata como un volcán”. Procede como un futuro montevideano—¿anclaje en el presente; lugar donde “tiene siempre alguna utilidad no proferir opiniones”?—enunciado desde San Pablo por quien habita el cruce de tres lenguas

romances, o bien por aquel que parapetado tras el periódico consulta su horóscopo.

Fressia, en la primera sección de su libro *Veloz eternidad*⁽⁷⁾, corre vanamente tras el futuro –o te invita a correr, lector– por la prosa de siete textos líricos o por los versos de cinco poemas muy breves, inscriptos en la ilusión futurizante que se sabe hija de la impertinencia. La supuesta tridimensionalidad del tiempo cruje –en la impecable texturación que va montando el autor de *Frontera móvil*– sobre “una playa llena de latas vacías de cerveza”. Pasado, presente y futuro se sintetizan –y se destemporalizan, “rosa del destiempo”– en “el baile solitario” (parece escucharse un bolero en acordes superpuestos a la resolución rítmica del poema “La pareja”), entre “el aire indiferente y el mundo/ ajeno a sus objetos”.

El juego sintáctico y la dimensión lúdica de los sentidos que se agolpan a las puertas de la enunciación de Fressia no son vanos escarceos de la palabra poética. Apoyado desde el *vamos* en el andamiaje versal de sus pares (Mascaró, Appratto), el poeta refuta el tiempo :

“Antes era el futuro, y antes
todavía
del primer minuto de la primera célula
había todavía había
la eternidad, y sin entonces
por aquel entonces el futuro
era un error”.

Esa eternidad que yace en un sin-tiempo (marcado en la duplicación del copretérito) deviene en eje estructurador de la segunda zona del libro compuesta por catorce textos en verso libre, nucleados, quizás, en torno al lema “es la eternidad quien me desnuda”.

Tiempo, cuerpo, escritura, deseo (con su respectivo goce): las cuatro esquinas del mundo fressiano arrojado en lo babélico, donde “todos los idiomas son incomprensibles”, donde es posible atesorar la memoria del “memorial de hombres que me amaron” y asistir a la litúrgica ‘meticulosidad’ de la *anagnórisis* del cuerpo-alma-cuerpo (Cfr. “Liturgia”).

(7) *Veloz eternidad*, Montevideo, Vintén Editor/ Minilibros, 1999, obtuvo el Segundo Premio (compartido) de los Premios Anuales Literarios del Ministerio de Educación y Cultura en la categoría Obras editadas en verso y poemas en prosa, edición 1999.

El poeta avisa de la descontaminada intencionalidad de su verbo: ni la maldad ni la bondad hegemonizan su signo. La práctica escritural parece el resultado de un vaivén continuo, oscilación enunciativa, de un entrar y salir (impresión-expresión) al yo (o a los diversos *egos* que nos habitan), palabra en ristre, de cuerpo presente, repleto por la perplejidad que promueve el mundo—el afuera que se lleva dentro—, o bien, un mundo que ya no es posible representar como “el blanco gigante, el universo/puro de silencio, ojo azul de silencio/que guiaba su veloz eternidad”.

La conciencia (o curiosidad) “futurista” de la primera parte del libro se desliza hacia la transcripción de la eternidad, sujeta a tiempo por “los días implacables de los hombres”. Quizás el receptáculo que desmiente esa ilusión de tránsito hacia un no tiempo, hacia una eterna condición de existencia, sea el propio cuerpo. Habitáculo de un prisionero espantado, más mono y más gramático que nunca, el “cuerpo / ardido y amado”, la “trama de los huesos”, persiste, casi sacramente, en el discurso lírico de Fressia. El poeta, confección de tiempo encarnado, “huésped en [su] cuerpo”, va “articulando / hueso[sic] y las palabras”, urbanamente camina por la “avenida São João / de madrugada” y divisa la escollera, reflejándose (y no) en los espejos; camina por entre el registro confesional y la dimensión más pública que constituye el intertexto.

El poeta canta “negras espirales/ o poemas” en uno de los libros de textos líricos en prosa y verso más logrado en la última década en la región “mercosureña”.

Un lápiz casi real, ilusorio

Catedralidad lingüística. Este enunciado que se acaba de leer podría haber sido el título de esta nota. En *Reina Amelia* ⁽⁸⁾, Marosa di Giorgio ensambla una catedral del lenguaje con forma genérica de novela. Como la ciudad del último cuento/poema de su *Camino de las pedrerías* (1997), la novela marosiana, luego de la instancia de recepción, después de cerrarla y reimaginar la lectura, “parece licuada, dibujada, pero se va en el viento”.

Fija en las palabras, en las autónomas imágenes (autonomía que constituye una invariante en su obra), en los personajes como de sueño, como de campo detenido en un *cronotopos* paralelo, como salidos de una

(8) *Reina Amelia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999, obtuvo el Segundo Premio en los Premios Anuales Literarios del Ministerio de Educación y Cultura en la categoría Narrativa éditada, edición 1999.

ristra de oníricos *déjà vu*, la configuración novelística se sostiene para adentro. Una referencialidad casi de grado cero permite esta extraña manera de presentar la diégesis. Cuando se lee a Marosa se habita en ella. O mejor, cuando se lee su obra (esto se radicaliza en la novela de marras), se la habita, se adviene en un ser encerrado en la imaginería del otro.

Aquí no se habilita una lectura descolgada, desde afuera, distraída. La discursividad marosiana en *Reina Amelia* fagocita al lector como no lo logra ninguna novela contemporánea: ni relación empática, ni vínculo racional o emocional con el lector. Literatura vampiro. Si tuviera el recurso narrativo para hacerlo, Marosa nos haría personajes, encarnados en su sintaxis caprichosa, en sus arabescos morfológicos en los cuales las categorías de las palabras mutan, sus valores se trocan. Al margen de un estatuto de lector-*voyeur* (hay personajes que disfrutan espiando en su narrativa), estaríamos caminado con la extrañeza de sus criaturas por sus campos, bosques (“fuente de oscura alegría”), por las calles de su ciudad sin gobierno o por sus cañaverales. Seríamos escritura de Marosa o de Sigourney, estampados, en un universo donde la imaginación es más que nunca artífice de imágenes dibujadas con “un lápiz casi irreal, ilusorio”. Como una telaraña discursiva, esta escritura nos succiona, porque es torrente con apariencia de improvisación imaginera, con sustancia de juego en serio. Podemos posicionar a Marosa en paralelo a su personaje, recreando sus gestos, imitándolo :

“Fue cuando empezó a escribir, ella, Sigourney, con un lápiz casi irreal, ilusorio, casi sin saber escribir, las palabras llaves. [...] Sigourney detuvo el lápiz, su escritura automática, inesperada. Pero, luego escribó de nuevo”.

La hilación argumentativa se va armando a modo de madeja : los episodios se enlazan y superponen, se arrollan y se remiten unos a otros, o bien se extrañan, sin abandonar una fabulación ordenadora del relato. Cada secuencia parece tener cierta autonomía narrativa, pero es solo un eslabón de enlace que completa su significación en su inserción sintagmática. Una unidad con vida propia podría ser la siguiente secuencia en donde cuaja la delicada y violenta manera de referir la sexualidad en la prosa de Marosa:

“Lavinia regresaba mal. Se acomodó en un tronco. Sonó una soprano, una música de un baile de una noche antigua. Hasta que la ilusión paró, Lavinia entreabrió un poco las piernas y tuvo descenso, como si una granada se le hubiese roto dentro, un horroroso tomate. Caían frutas, flores. Se le desprendían cerezas, guindas; sin parar, uvas.”

La mitología que inventa Marosa parecería abreviar en arcaicos cuencos de la imaginación humana, en viejas metáforas que ahora nos

son ajenas, en mitos que no figuran en los registros de la cultura universal, pero que podrían esconderse en los subterfugios del inconsciente colectivo. Empero, a veces, la narradora recurre al envase, a los rasgos mínimos de una unidad mítica para montar allí la andadura de su ficción, no exenta de humor. Por ejemplo, hay personajes “fauneros” que se dedican a la cría de esos lascivos semidioses de los campos y florestas:

“¿Cómo eran los faunos? ¿Quiénes eran? Los padres de Yla y Organza se hicieron ricos criándoles. Eran altos y cabros, lujuriosos según estos bichos; mordisqueaban las zarzas, se escapaban. A entrecruzarse.”

Leer esta novela consiste en un ejercicio de riesgo. Puede uno des-realizarse página a página envuelto en extática fascinación. La ficción es aquí una realidad paralela que absorbe.