

Siac, Tomás. "Marosa di Giorgio y Juana Molina: emplear la voz como herramienta". *Anclajes*, vol. XXIX, n.º 2, mayo-agosto 2025, pp. 165-177.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-29212>

MAROSA DI GIORGIO Y JUANA MOLINA: EMPLEAR LA VOZ COMO HERRAMIENTA

Tomás Siac

LAILaC, CUNY Graduate Center; Centro de Investigaciones de la Facultad de
Filosofía y Humanidades (CIFYH), UNC
Estados Unidos de América y Argentina
siactomas@gmail.com

ORCID: [0000-0002-5919-0430](https://orcid.org/0000-0002-5919-0430)

Fecha de recepción: 13/11/2023 | **Fecha de aceptación:** 16/12/2024

Resumen: En 2008, la cantante argentina Juana Molina difunde la canción "Los hongos de Marosa", marca un vínculo con la poeta Marosa di Giorgio al retomar sus tópicos y expresiones. Se analiza cómo la cantante re trabaja el trabajo imaginativo de la poeta salteña, a partir de la noción de imaginación material y se ahonda en las formas enunciativas en que el trabajo de reescritura de Molina opera, al conformar cuerpos abiertos a ontologías otras-que-humanas. Para ello se profundiza en el canto de la poesía (la música) y la poesía como maneras que posibilitan diagramar imaginaciones que habilitan una materialidad viva y fragmentaria. Se retoman discusiones en torno a la imaginación material, a fin de analizar la escritura de Marosa di Giorgio con relación a postulados de los nuevos materialismos, en particular sobre la base de la Tesis Gaia. Finalmente, se realizan aproximaciones a las teorías en torno a la voz y cómo Juana Molina recepta el trabajo de Marosa di Giorgio para continuar imaginando formas de vida otras.

Palabras clave: Marosa di Giorgio; Juana Molina; Crítica literaria; Cono Sur; Siglo XXI.

Abstract: In 2008, the Argentine singer Juana Molina released the song “Los hongos de Marosa”, establishing a link with poet Marosa di Giorgio by taking up her topics and expressions. This article analyzes how the singer reworks the imaginative work of the poet from Salta starting from the notion of material imagination, and delves into the enunciative forms in which Molina’s work of rewriting operates, by forming bodies open to other-than-human ontologies. To do this, we delve deeper into the singing of poetry (music) and poetry as ways that make it possible to diagram imaginations that enable a living and fragmentary materiality. We take up discussions around the material imagination in order to analyze the writing of Marosa di Giorgio in relation to the ideas of new materialisms, particularly on the basis of the Gaia Thesis. Finally, we discuss theories around the voice and how Juana Molina receives the work of Marosa di Giorgio to continue imagining other forms of life.

Keywords: Marosa di Giorgio; Juana Molina; Literary Criticism; Southern Cone; 21st Century.

Marosa di Giorgio y Juana Molina: usar a voz como ferramenta

Resumo: Em 2008, a cantora argentina Juana Molina lançou a música “Los hongos de Marosa”, marcando um vínculo com a poetisa Marosa di Giorgio ao retomar seus temas e expressões. Analisamos como a cantora reelabora a obra imaginativa do poeta salteano, partindo da noção de imaginação material e mergulhando formas enunciativas em que opera o trabalho de reescrita de Molina, ao formar corpos abertos a ontologias diferentes das humanas. Para isso, nos aprofundamos no canto da poesia (música) e na poesia como formas que possibilitam diagramar imaginações que possibilitam uma materialidade viva e fragmentária. São retomadas as discussões em torno da imaginação material, a fim de analisar a escrita de Marosa di Giorgio em relação aos postulados dos novos materialismos, particularmente com base na Tese de Gaia. Por fim, são feitas abordagens às teorias em torno da voz e como Juana Molina recebe a obra de Marosa di Giorgio para continuar imaginando outras formas de vida.

Palavras-chave: Marosa di Giorgio; Juana Molina; Crítica Literária; Cone Sul; Siglo XXI.

“Se miraba fijo en el espejo/ toda su esperanza fiada al cuarteado/ del espejo y el mundo: como si cada fisura fuera/ una posibilidad de escape”
Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi Retrocede*

Introducción

■ En el presente trabajo, buscaremos ahondar en los posibles vínculos entre la poesía y la música en el Cono Sur latinoamericano con poéticas como las de Marosa di Giorgio y Juana Molina. Nos abocaremos a una serie de conceptos clave para guiar el análisis. En primer lugar, asentaremos la noción de imaginación material para después ver cómo articularla en la poética de Marosa¹ —más específicamente en su poema “Los hongos nacen en silencio”. A partir de este poema veremos cómo la imaginación material se potencia en los usos de la voz y cómo se reinscribe esa voz en la canción de Juana Molina “Los hongos de Marosa” del año 2008. Utilizaremos la noción de devenir-hongo como un

¹ Nombraremos a las artistas en cuestión con sus nombres y no tanto con sus apellidos, ya que “las poetisas con nombre son/ jóvenes viejas que si las leemos de nuevo/ nos guiarán el ojo más actual” (Kamenszain 26). Pensaremos el nombre de pila como posibilidad de exhumar el archivo, hacerlo temblar y que pueda acaecer algo novedoso.

dispositivo crítico onto-epistemológico —presente en ambas artistas— que permite pensar en una forma de imaginación material que las une y las pone en diálogo.

La imaginación material

Para poder abordar la imaginación material debemos, en primer lugar, reconstruir qué pensamos por imaginación junto a Andrea Soto Calderón y a Paola Cortes Rocca y Luz Horne. La imaginación es una actividad performática, un hacer epistemológico con respecto a relatos, percepciones y sentidos relativos a la existencia. La función epistemológica de la imaginación, como será entendida de aquí en adelante, es la de poder diagramar realidades a partir de trazas, deseos, afectos, hábitos y habitabilidades. Podemos afirmar que este hacer performático es, en la concreción de su invención, una manera de estar-ahí, de habitar, de desarrollar modos de existencia: la imaginación como posibilidad de existir. La imaginación, en cuanto «capacidad de dar forma específica a cualquier cosa que, ‘en sí’, no tiene ninguna relación con esta forma» (Soto Calderón 68), es la posibilidad de instaurar modos de existencia y de realidad a través de la performatividad que implica. Dicha puesta en acción resulta en un entramado epistemológico lúdico, en el sentido de que juega con formas y conceptos de manera libre. Es en la libertad de su juego que esta capacidad está lejos de homogeneizar la proliferación de heterogeneidades, de derivas: permite que todo aquello que sea imaginado se desborde, construya y reconstruya. Esta actividad abraza, sin lugar a dudas, las porosidades, heterogeneidades y potencialidades que habitan nuestro interior: una operación que permite salirnos por un momento de la racionalidad para abrazarnos a lo irracional, es decir, no una no-racionalidad sino una manera diferente de la moderna que estructura y reifica las diversas formas de vida.

Para continuar con la definición de lo que comprendemos por imaginación material, debemos pensar qué constituye el axioma materia. Si esta era, en la constitución político-científico del hombre moderno, como lo inagenciable, lo muerto, lo apropiable por el humano (Latour *Nunca fuimos modernos*), la materia será articulada en el presente trabajo como un plano independiente de actancia, un actante en el que el hacer-hacer se vuelve presente: “Basta con poder actuar para ser parte de lo real” (Aït-Touati y Coccia 16). Esta reontologización de lo material, es decir, el trastocamiento de su plano ontológico, permite ampliar el campo de lo vivo, lo agencial e iluminar los vínculos humanos con otros-que-humanos y el cuestionamiento del privilegio —completamente arbitrario— de este. Al articular esta noción de materia, buscamos evidenciar cómo se colapsa dicha definición en tanto espacio objetivado, pasible de ser consumido y apropiado. Si la materia no es, de esta manera, una ontología inerte e inagenciable, podemos afirmar junto con Latour que la experiencia de lo inerte es imposible. Vivir en la Tierra, vivir en Gaia, es la manera de habitar la vida sin afuera, es decir, no hay posibilidad de no-vida: “Necesito una palabra que diga que, en Tierra, «todo está vivo», si por ello se entiende tanto el cuerpo agitado de las termitas como el cuerpo rígido del termitero,... las bacterias y las plantas como el oxígeno que emiten” (Latour *¿Dónde Estoy?* 36).

A partir de esta reconstrucción conceptual, podemos abordar lo que llamaremos imaginación material. Este concepto es pensado como un ejercicio performático-epistemológico en el cual se reontologiza lo material, ya no como algo fenomenológico sino como un espacio fuera de lo antropocéntrico, cuya materia

significa y actúa por sí misma. En este sentido, la imaginación material es un movimiento onto-epistemológico porque abre un plano epistemológico, en cuanto producto de la imaginación misma como actividad performática, y un plano ontológico, ya que nos obliga a existir con este saber i-rracional. Estética y política se unen en el punto en que ficción y relato se complotan con la imaginación: un poder-hacer en torno a la i-rracionalidad. La política se funde con la i-rracionalidad para ofrecer nuevas maneras de habitar, de ser. La estética se vuelve, en cuanto campo reflexivo, una actividad onto-epistemológica. Se trastocan los estatutos propios de estas disciplinas ya que la política comienza a operar con el relato y la ficción, una manera de encontrar derivas porosas y heterogéneas a la racionalidad moderna. En esta operación, la imaginación material se desmarca de la racionalidad moderna en virtud de que complota junto a la ficción. Imaginar materialmente significa abrazar la ficción como posibilidad de ampliar el horizonte de discursos, representaciones y modos de hacer. Si la performatividad que supone la imaginación material permite instaurar modos de existencia y de realidad diferentes al racional, se sirve de la ficción “no como lo opuesto a lo real, sino como un método de ejercicio imaginativo, juego que habilita un lugar de existencia para entrar en un orden legitimado y desde ahí desbordarlo, construyendo su propia escena” (Soto Calderón 53). Ficción e imaginación se unen como formas que posibilitan derivas y fugas; la ficción le sirve a la imaginación como la posibilidad de comprometerse con otra manera de habitar la realidad.

La imaginación material para Cortes Rocca y Horne “moviliza redes conceptuales, formas nuevas de circulación de la palabra y de exposición de lo visible y modos inéditos de organización espacial, que abre el horizonte para nuevas rupturas con lo dado e incluso posible” (12). Como motor epistemológico, la imaginación material nos dota de conceptos y formas de operativizarlos a la vez que trasladarlos al plano de la realidad. También nos permite advertir que no hay nada constitutivamente externo al humano, todo está en relación, porque como la materia ahora vive, debemos escucharla, acercar nuestros sentidos a ella: “los restos orgánicos que perviven en el afuera no solo cuentan historias y reactivan una memoria vital de las cosas, sino que, al hacerlo, provocan una transfiguración del régimen sensible, trayendo nuevas maneras de mirar o leer” (Cortes Rocca y Horne 10).

Podemos entender la imaginación material, a partir de este desarrollo como la posibilidad de reontologizar el plano material, pero también como una actividad primeramente atencional, que busca maneras de entablar diálogos dislocados con respecto a la racionalidad moderna en la cual, a partir de este resto material no elaborado, elaborar algo. Una atención que puede, en última instancia, ser un pasaje a la acción, pero que se enfoca específicamente en registrar, en el intentar escuchar de la manera más desantropomorfizada y desantropocentradamente posible.

Imaginar materialmente en Marosa di Giorgio

Marosa di Giorgio constituye, en nuestra opinión, una poética clave para ser analizada en los términos de la imaginación material y para entender lo que significa emplear este acto performático onto-epistemológico en América Latina. Para poder reponer los modos de imaginar materialmente desde la poética marosiana, nos

abocaremos a la lectura de su poema “Los hongos nacen en silencio”² de su libro *Historial de las violetas*. El poema reza:

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros, con un breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, ése es gris y parece una paloma, la estatua a una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae —y eso es lo terrible— la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levisima es pariente nuestra.

Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ése blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris.

Mamá no se da cuenta de que vende a su raza. (di Giorgio 96)³

Del poema anterior buscamos resaltar la última oración del primer verso —“Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levisima es pariente nuestra” (di Giorgio 96)— en el cual encontramos la base primaria para el planteo imaginativo-material en Marosa. Los hongos son nuestra raza y genealogía parecería decírnos la poeta uruguaya y no podríamos estar más de acuerdo. Los hongos son nuestra raza en cuanto recuperamos las premisas latourianas de Gaia: somos parte de la tierra, estamos insertos en la vida y la materia, en tanto una forma de vida más que nos afecta y nos moldea. A partir de Marosa podemos argüir que solo existimos si somos parientes de esta: solo en el parentesco podemos ser parte de la tierra. Resulta llamativa la línea de fuga que traza la poeta uruguaya ya que nos permite cruzar reinos biológicos, es decir, del animal al fungi. Esta idea potencia aún más la célebre idea del devenir-animal deleuziano para optar por un devenir total: uno sin límite alguno. El devenir-hongo marosiano nos permitirá, en su metaforización, pensar maneras de salir no solo de los límites de lo humano, sino también de lo animal. Devenir-hongo es la capacidad total de transmutar a cualquier forma, cualquier reino. Es la habilidad de diagramar líneas de fuga ilimitadas porque el límite está obliterado, no existe o, en el mejor de los casos, el límite solo opera en términos restrictivos y/o racionales.

La operatoria escritural marosiana se acerca, en su devenir-hongo, a la teoría simbiogenética de Lynn Margulis y Dorion Sagan en *Captando genoma. Una teoría sobre el origen de las especies*. Allí también se retoman los planteos en torno a la figura Gaia —a partir del trabajo en común entre Margulis y Lovelock⁴— para operativizar una lectura del mundo celular. A través de la noción de simbiogénesis —“miembros de distintas especies... forman, bajo condiciones de estrés identificables, comunidades íntimamente ligadas, que acaban convirtiéndose por fusión en individuos” (Margulis y Sagan 91)— y simbiosis —“la persistente relación entre individuos de diferentes especies” (Suarez 1)⁵— logra abrir la pregunta por la

² Se abordará solo este poema, y no una selección, porque encontramos una unión explícita con la canción de Juana Molina. A efectos de enfocarnos en la recepción, no nos explayaremos en esta instancia sobre la producción de Marosa, sino solamente en este poema que pareciera que traza un vínculo con la cantautora porteña. A su vez nombraremos este poema “Los hongos nacen en silencio” y no “15” (como aparece en el libro citado) para remarcar la unión entre la cantante y la poeta.

³ Puede escucharse el poema recitado por la autora en: https://www.youtube.com/watch?v=xg83034ahqQ&ab_channel=magdalenaroter

⁴ Para ver más se recomienda el libro *Writing Gaia: The Scientific Correspondence of James Lovelock and Lynn Margulis* en el que se presentan las cartas —intercambio iniciado en 1972— entre estos dos investigadores que llevó a la delimitación de la hipótesis Gaia. También se recomienda ver *GAIA. Implicaciones de la nueva biología* —edición a cargo de W. I. Thompson— para una visión más global de quienes aportaron a esta teoría biológica.

⁵ Todas las traducciones, de ahora en más, son propias a no ser que se especifique lo contrario.

evolución humana y desestimar la idea de que provenimos de primates, rompiendo con los planteos neodarwinistas. Arguyendo que “la diversidad de la vida deja pasmada a la imaginación” (Margulis y Sagan 92), ambos investigadores abordan una manera de pensar los antepasados en las células eucariotas, la existencia humana desde su más mínimo comienzo, pero también desde un comienzo menor: ya no desde el reino animal sino el celular. Este desplazamiento conlleva pensar que lo humano no se relaciona con su a priori similar, como lo son los primates y algunas especies de reino animal, sino con porciones menores:

nuestro propio cuerpo est[á] masivamente poblado por abigarradas aglomeraciones de células, clones naturales de células nucleadas que nacen y mueren sin cesar ... provenimos de microbios simbióticos, de células nucleadas especializadas, de animales en forma de gusanos ..., de una forma de vida tras otra. (Margulis y Sagan 178)

Podemos afirmar que hay una relación entre la motivación de Margulis por pensar por fuera del zoocentrismo, de manera imaginativa y potenciando la agencia de aquellos reinos otros-que-animales, y la poética marosiana que se encarga de postular un lazo directo, y sin titubeos, con el reino fungi. Ciencias de la (nueva) biología y arte, como podemos apreciar, articulan modos de imaginar materialmente que permite construir un aparato metodológico y de lectura para pensar la apertura de lo humano a lo material y lo otro-que-animal.

La posibilidad de devenir-hongo en Marosa hace eco –también– de la constitución político-social moderna, es decir, de la denuncia de la reificación de la naturaleza. Los humanos nos olvidamos de dónde venimos y, en el olvido, la vendemos, la ofrecemos. La mamá mencionada en el poema vende no simples hongos sino parientes con la soltura de quien vende nada, pero Marosa no lo ve igual: la tierra está viva, es nuestra raza, y comercializarla es un acto atroz. Devenir hongo es poder exponer los modos de habitar la naturaleza bajo la constitución moderna, a partir de un procedimiento atencional, una forma de hacer emerger modos de habitar nuevos que contrarresten los anteriores. Como procedimiento atencional, nombrarnos parientes de los hongos nos permite, además, revertir la ceguera y amnesia histórica de los humanos.

Ingrid M. Parker expone la necesidad de encontrar maneras de revertir estas patologías de la racionalidad moderna para encontrar soluciones a la crisis ecológica. En primer lugar, la ceguera del hombre se expone como una doble dificultad mediada por la relación tóxica con la tecnología, los medios y las organizaciones urbanas que distancian al hombre del contacto con la naturaleza y por la incapacidad biológica de acceder a procesos importantes, pero imperceptibles para el ojo humano como la fotosíntesis, la existencia de microbios y bacterias diversas y procesos simbiogenéticos explicados por Margulis y Sagan. La amnesia se vincula, a su vez, con el no recuerdo con respecto a cómo era el territorio, cómo era todo antes del gran impacto que tuvo el humano sobre el ecosistema. Así, la amnesia requiere de un movimiento imaginativo para reponer una relación que existía pero que el arbitrario supremacismo humano sepultó “nuestra amnesia ecológica social es profunda, y nos limita entender el actual y pasado impacto que tenemos sobre las especies y ecosistemas que nos rodean” (Parker M161). Amnesia y ceguera, ambas problemáticas propias del humano, en su relación reificada con la materia y su entorno, bien pueden ser esquivadas y puestas en suspenso por una imaginación material que nos posibilita el devenir-hongo marosiano. En este sentido, volver la

atención al hongo puede pensarse como un proceso atencional que busque revertir la amnesia y la ceguera en el contacto renovado con el mundo fungi como posibilidad de reconfigurar la relación con la naturaleza.

Qué constituyen los hongos es algo que, sin embargo, estamos obviando y que resulta pertinente para potenciar la lectura de un devenir-hongo en Marosa. A partir de las teorías de Anna Lowenhaupt Tsing y Karen Barad, intentaremos pensar estas líneas de fuga que estamos analizando como una manera de imaginar materialmente y de reontologizar la materia. Los hongos -según ambas autoras- son ensamblajes materiales que atienden a un aquí y ahora siempre abierto al encuentro con otros, modificándose a partir de estos contactos contaminantes, y, por lo tanto, habilitando un cuerpo abierto, poroso y relacional:

Los hongos siguen creciendo y cambiando de forma durante toda su vida; de hecho, son famosos por cambiar de forma en relación con sus encuentros y entornos.... Tal indeterminación expande nuestra concepción de la vida humana, mostrándonos cómo el encuentro nos transforma. Humanos y hongos comparten esas transformaciones 'aquí y ahora' a través del encuentro. (Lowenhaupt Tsing 85)

Pensar la contaminación resulta fundamental para Lowenhaupt Tsing en tanto estar contaminado implica estar abierto a encuentros inesperados y, por sobre todas las cosas, un esfuerzo atencional por construir junto a esos efectos que produce el contacto con otros cuerpos. La contaminación sirve de metáfora para pensar una apertura del régimen enunciativo y atencional de la racionalidad moderna; intentar justamente reducir la amnesia y ceguera, y qué mejor que con los hongos como parientes nuestros. Siguiendo a Barad, debemos pensar los hongos y la interrelación con estos como una manera de atender a los ensamblajes materiales y las potencialidades que constituye cada ensamblaje:

Todos estos fenómenos material-discursivos están constituidos unos a partir de otros, cada uno de maneras específicamente entrelazadas. Esto no es un mero hecho de los entes de estar conectados a través de escalas. Más bien la materia en sí —en su misma materialidad— está diferencialmente constituida como una implosión/explosión: una superposición de todas las historias posibles que constituyen cada parte. (Barad G117)

De esta manera, atender a los hongos como parientes, à la Marosa, nos permitiría abrir no sólo el registro enunciativo, sino también nuestro registro atencional, abrir nuestras subjetividades a los fenómenos materiales y discursivos, a la vez que a los ensamblajes, como manera de intentar exhumar las historias superpuestas en cada cuerpo. Pensar un devenir hongo también es, sin lugar a dudas, poder ir atendiendo a estas historias silenciadas por la razón moderna y, de a poco, ir haciendo emerger líneas de fuga como resultado del intento de subsanar la ceguera y amnesia antropocéntrica. La práctica poética de Marosa, en la medida que responde al “permanecer atenta a lo inútil, a lo que se desecha, porque allí, detalle ínfimo, se alza para ella lo que ella siente epifanía” (Bellessi 10), habilita una imaginación material ya que, a partir de algo efímero, i-rracional y fugitivo, se alcanza la epifanía, un momento fugaz en el cual ceguera y amnesia pueden suspenderse; en ese acto de arrebato y desmesura que parecería nombrarse pariente de un hongo, Marosa encuentra una iluminación, una verdad: el humano no es ajeno a la tierra.

Por qué la voz como imaginación

En este apartado, nos proponemos analizar la voz como punto de relación entre la poética marosiana y la de Juana Molina⁶. Y por qué la voz –nos preguntamos– constituye un punto clave para la imaginación y para leer estas dos propuestas artísticas: porque es una exterioridad constitutiva, pero sedimentadora del humano. La voz nos define a los humanos en cuanto capacidad de logos, así la voz es de los humanos, el ruido de las bestias. Sin embargo, de la mano de algunos teóricos como Giorgio Agamben, Gabriela Milone o Diana Bellessi no podríamos afirmar esto con total convencimiento. La voz es uno de los órganos vitales del humano, por donde expresa su lenguaje, su canal de comunicación por excelencia y su arbitraria supremacía logocéntrica, pero lo hace en un medio que no es propio ni apropiable. La voz no es de nadie, la voz es siempre esquivada y fugitiva. La voz, en su movimiento doble de interioridad y exterioridad del *anthropos*, es la posibilidad de diagramar una imaginación material justamente por la posibilidad de ser no-apropiable y de instaurar modos traslaticios de lectura y atención. Nadie habla por primera vez nos dijo hace mucho Mijaíl Bajtín y razón tuvo, porque la voz “es fugaz, fugitiva, desaparece apenas proferida, está destinada al silencio, rompe con la representación y se da en la impersonalidad” (Milone 25). La voz es un espacio siempre *otro* donde se suspende cualquier idea de lenguaje constituido, homogéneo, estanco y positivo: la voz es la contracara de la positividad del lenguaje escrito en tanto cristalización de una lengua y del lenguaje; la lengua no puede cristalizar o solo puede cristalizar la huida de la regla. Resulta también necesario pensar en la voz los momentos de expresión ya que “entre lenguaje y silencio, entre habla y mudez, entre lo verbal y lo no verbal, se abre una zona de reflexión en torno a la voz como experiencia” (Milone 21), y en esta experiencia de la voz, como exterioridad, fragmento, multiplicidad, podemos articular reflexiones acerca de cómo la voz nos permite, justamente en esta zona de reflexión que instaura, lecturas críticas y, por qué no, imaginaciones materiales. La voz se vuelve un espacio reflexivo donde justamente ese umbral entre lo propio y lo externo que se hace presente nos permite diagramar fugas de la racionalidad moderna. Además, si la escritura se erige como una positividad en tanto unívoca, cristalizada, la voz es un movimiento negativo en el cual estamos presentes a la vez que ausentes, emitimos lo propio, pero como nadie habla primero, para retomar a Bajtín, tampoco nosotros poseemos lo que decimos. La voz se nos escurre, intentar asirla es imposible y en esa imposibilidad nos gustaría poder asentarla en la imaginación material, como un movimiento no-apropiativo y esquivo.

Juana Molina, voz y recepción

“La experiencia decisiva que, para quien la haya tenido, se dice es muy difícil de narrar ni siquiera es una experiencia. No es sino el momento en que tocamos los

⁶ Se debe aclarar que no se ha encontrado ningún tipo de evidencia que pruebe o constata que estas dos artistas se conocían o se leían/escuchaban mutuamente. Todo surge de la suposición de que Molina leyó a Marosa por el hecho de que una de sus canciones tiene el nombre Marosa, lo cual podría ser mera coincidencia. Sin embargo, atendiendo a lo similar del poema seleccionado y a la letra de la canción, sostendremos que hay un vínculo lector, al menos de parte de Juana hacia la escritora uruguaya. En este sentido, el análisis se mueve en una zona especulativa que intenta trazar qué potencias se encuentran en este vínculo.

límites del lenguaje” (19), dice Agamben con respecto a qué significa tener una experiencia límite que es, ni más ni menos, que llegar al límite del lenguaje donde uno toca la materia: “Aquel que toca ... su materia, encuentra simplemente las palabras para decir. Donde el lenguaje termina, comienza no lo indecible, sino la materia de la palabra” (Agamben 19). La materia de la palabra solo acaece, entonces, allí donde la experiencia límite del lenguaje se hace presente. Esto creemos fervientemente que sucede en la música de Juana Molina.

Su canción *Los hongos de Marosa* consta de cuatro versos que rezan “hongos crecerán/ musgos besarán/ todo es normal/ llevan la inicial”, solo 10 palabras inteligibles a lo largo de una canción de 7 minutos 28 segundos. Debemos aclarar que a lo largo de la canción está presente casi siempre la voz de Juana Molina, pero con una peculiaridad que la distingue: estas 10 palabras no se vuelven a repetir, sino que una vez dichas solo queda el balbuceo o la glosolalia. Los hongos son nuestra raza, son nuestros parientes y Juana lo afirma en su último verso de manera fragmentaria. También agrega que los hongos crecerán y los musgos serán besados: un sujeto tácito y elidido que, a manera de especulación, podemos decir que es una insinuación hacia nosotros, los humanos. Todo es normal, afirma Juana en su canto, es decir, que los hongos crezcan, que besemos musgos y que los hongos tengan la inicial del muerto de donde provienen. Pero después el sentido se pierde, la incompreensión se hace presente. Si la voz es esquiva y porosa, el balbuceo lo amplifica a tal punto que somos una especie de sabueso buscando pistas para un sentido. El balbuceo nos pone en alerta: hace que nuestro oído se agudice para buscar un sentido, alguna palabra y es justamente eso lo que no va a ocurrir. La canción se asienta en esta incompreensión de quien dice algo importante, pero que no puede revelarlo porque no tiene palabras o porque, más precisamente, arribó al límite del lenguaje, su materia y juega con esta. Así, la glosolalia se presenta como un juego con la materia del lenguaje, la posibilidad de hacer con la irracionalidad que conlleva acercarnos al límite. Si bien parecería que este movimiento en la cantautora argentina poco significa o importa, debemos recordar a Agamben:

Se siente miedo siempre y solamente de una cosa: de la verdad. ...Por esto es importante que la representación se detenga un instante antes de la verdad, por esto es verdadera sólo aquella representación que representa también la distancia que la separa de la verdad. (121)

Si Marosa nos enseña una manera de habitar con la materia, Juana la replica, pero se corta en su explicación: una vez que termina la palabra final comienza un balbuceo que podría ser lo que sigue a la verdad. El balbuceo de Juana esconde una verdad o, mejor dicho, la verdad. Si la voz es la porosidad del logocentrismo, la cohabitación con la materia, balbucear hace presente esto: la voz ya no cristaliza sino que des-cristaliza y la materia de la lengua es expuesta y en esa exposición se muestra la distancia con esa materia, porque solo así puede mostrarse la verdad. La irracionalidad del balbuceo comienza a proponernos modos de habitar en una materia reontologizada, pero en su incoherencia y esa es su coherencia, porque si representara –volviera legible la verdad– ya no habría posibilidad de verdad. El balbuceo se emplea como manera de no representar, de no ligar la materia a una cristalización arbitraria. Lejos de la cristalización, y en su difícil balbuceo, la verdad de la convivencia con la materia –reontologizada y agenciada– puede ser expuesta. Es una experiencia límite que solo en el límite del lenguaje y su irracionalidad se puede exponer. La recepción de Marosa en Juana consiste solo en las palabras e ideas sino

en el movimiento crítico, la posibilidad de encarnar el balbuceo como forma de verdad porque en la posibilidad de imaginar materialmente se llevan a nuevos registros –y por qué no podría el balbuceo ser ese registro– ¿No podría, acaso, el balbuceo ofrecernos la verdad? Tal vez sí, o al menos vale la pena intentarlo. En esa búsqueda de sentido, en el no-sentido, algo puede erigirse y esa es la tarea de quien lee o escucha a Marosa o a Juana: poder imaginar materialmente, hacerse cargo de la agencia de la materia y convivir con ella en esa i-rracionalidad. Necesitamos escuchar y atender al fenómeno de la lengua, de la voz esquivia, así como los hongos atienden a las relaciones y a su entorno para existir. Debemos volvernos hongos, en el sentido de poder construir a partir de una apertura constitutiva a lo otro, transformarnos en el aquí y ahora como bien pueden los hongos.

Si la poética marosiana conduce a una i-rracionalidad expresada en el parentesco de los humanos con los hongos, Juana potencia ese movimiento al afirmarlo y después balbucearlo. Lo afirma y acto seguido rompe con la cadena de significantes porque huye de la representación. La voz de Molina debe balbucearse a costa de mantener protegido el legado marosiano: la verdad que puede en algún momento emerger. Y resulta interesante la aprehensión que hace Juana de la escritura marosiana, en cuanto que no recupera las palabras, la lectura al pie de la letra, sino que repone resonancias de ese momento de lectura. Como lee Ana Porrúa, nosotros –como oyentes– no nos exponemos a la reconstrucción del momento de la lectura, sino que a los efectos de lectura que aquel que recita el poema, que canta el poema, experimentó. Por ello la geografía sonora no es la misma: Molina desajusta los sonidos y significantes del poema en cuestión para imprimirle otros. No responde a las palabras, una mera recomposición de lo leído, sino a las operaciones escriturarias que se vinculan con este devenir-hongo, es decir, una escritura que exponga al lector a su contracara, lo indeterminado. La cantautora porteña aprehende las potencias del devenir-hongo marosiano en el momento en que su balbuceo, su i-rracionalidad, nos expone a otra forma de narrar la experiencia: ya no con gramáticas realistas o cristalizantes, sino con una gramática plenamente contaminada, abierta a la escucha de ese texto. El balbuceo en la canción repone, no las palabras tatuadas por la imprenta gutenberiana en la página, sino la materia del poema, las materialidades que anidan en la escritura marosiana. Por esto resulta importante analizar la canción *Los hongos de marosa* a la luz de un solo poema de la poeta uruguaya, porque habilita a pensar qué repertorios de sentidos abre la voz cantada del poema: el paralelismo entre el poema y la canción es la muestra de que no interesa tanto reponer palabra por palabra, sentido por sentido, sino sentidos que nos conminan y nos contaminan. Exponer los gestos que nos atraen, y descartar los que no, porque el canto de Juana es la reposición de un tipo de lectura, aquello que denominamos como devenir-hongo.

Bien coherente es Juana en su incoherencia como arconte de cierto legado onto-epistemológico que debe ser preservado en su exposición i-rracional. Lejos de constituir una imposibilidad, el movimiento glosolálico i-rracional de esta cantante argentina es probablemente la mejor respuesta, la única posible: hacerse cargo de la ceguera buscando modos de reducir nuestra amnesia. Juana Molina replica el lenguaje marosiano —en tanto límite del lenguaje y del sentido, delirante y especulativo— al poder jugar con los relatos y construir realidad: imaginar materialmente. Imagina Juana en el límite de la voz y del lenguaje como encarnación de su raza: Marosa y los hongos. También se imagina una voz i-rracional que puede recuperar eso que Milone recuerda leyendo a Georges Bataille:

si el significado se ubica del lado de la utilidad y de la sensatez en el sistema del lenguaje, en el trabajo y el ordenamiento de la vida, entonces el sonido del grito, del llanto, de la risa, del lenguaje sacrificando su sentido, es lo que enseña la definición del hombre justamente cuando este toca sus propios límites, cuando muestra así su *parte maldita* e inhumana. (24)

Marosa di Giorgio y Juana Molina –como gran receptora de sus movimientos crítico-creativos– muestran justamente en sus lenguajes artísticos una posibilidad de reontologizar la materia y suspender en la mayor medida posible –aunque sea fugazmente– la ceguera y la amnesia: sacrificar el sentido para abrazar la parte inhumana, la parte que es pariente de los hongos. Un lenguaje que sacrifique el sentido en cuanto racional y cristalizado es la posibilidad que exponen estas artistas latinoamericanas para hacer emerger una i-rracionalidad que permita rehabilitar esa materia inagenciada de la Modernidad. Ambas aprehenden la constitución político-científica moderna para tensionarla, reconstruirla a tal punto que la voz se vuelve materia: la simple apertura de nuestra cavidad bucal es excusa para imaginar *ergo* crear relatos *ergo* incidir en la sociedad. Por lo tanto, solo nos queda balbucear y nombrarnos hongos como manera de contraponernos a la Modernidad reificante y de la que no encontramos escape, pero sí líneas de fuga, especialmente en estos lenguajes tan díscolos que figuran de manera crítica y creativa los límites, potencialidades y ventajas de una i-rracionalidad como manera de habitar e imaginar materialmente.

Los hongos de Marosa y la voz de Juana permiten la proliferación de formas heterogéneas, porosas y díscolas, es decir, nos habilitan la posibilidad de replantearnos la organización ontológica de la constitución moderna y el estatuto ontológico humano. Si nuestros ancestros son los hongos, entonces, no solo la materia no está muerta, sino que estamos unida a ella. Nombrarnos descendientes de los hongos es postular a la especie humana como interna a la lógica de la materia reontologizada; abrimos al diálogo con otros-que-humanos y habilitar nuevas maneras de leer y mirar. Sin lugar a dudas, la imaginación material es posible en Marosa y Juana bajo la instauración de un movimiento onto-epistemológico de reflexión que, al ser i-rracional, permite trazar caminos para escapar a la racionalidad moderna, atendiendo a la relación con otros-que-humanos. Devenir-hongo, o devenir un hongo balbuceante, se vuelve necesario, en este punto, como activación de una imaginación material siempre abierta al diálogo, al encuentro y a lo inesperado de los ensamblajes.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Adriana Hidalgo Editora, 2015.

Aït-Touati, Frédérique y Coccia, Emanuele. “Gaia, la vida en escena”. *El grito de Gaia*. Miluno, 2023, pp. 11-25.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores, 1982.

Barad, Kared. “No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and

Strange Topologies of Spacetime mattering”. *Arts of living in a damaged planet*, edited by Anna Tsing et al, The University of Minnesota Press, 2017, pp. G103-G20.

Bellessi, Diana. *La pequeña voz del mundo*. Caballo Negro Editora, 2023.

Cortes Rocca, Paola y Luz Horne. “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, n.º 21, marzo 2021, pp. 4-15, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4913>

Di Giorgio, Marosa. “15”. *Los papeles salvajes*. Adriana Hidalgo Editora, 2018, p. 96.

“Hongos (fragmento del film marosa)”. *Youtube*, subido por Magdalenaroter, 19 de mayo de 2010, www.youtube.com/watch?v=xg83034ahqQ&ab_channel=magdalenaroter

Kamenszain, Tamara. *Chicas en tiempos suspendidos*. Eterna Cadencia Editora, 2021.

Latour, Bruno. *¿Dónde estoy? Una guía para habitar el planeta*. Taurus, 2022.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Siglo Veintiuno Editores, 2007.

Lovelock, James y Lynn Margulis. *Writing Gaia: The Scientific Correspondence of James Lovelock and Lynn Margulis*, editado por B. Clarke y S. Dutreuil. University Press, 2022.

Lowenhaupt Tsing, Anna. *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Caja Negra Editora, 2023.

Margulis, Lynn, Dorion Sagan. *Captando genomas. Una teoría sobre el origen de las especies*. Editorial Kairós, 2003.

Milone, Gabriela. *Luz de Labio. Ensayos de habla poética*. Portaculturas, 2015.

Molina, Juana. “Los hongos de Marosa”. *Un día*, Domino Records, 2008.

Parker, Ingrid M. “Remembering in Our Amnesia, Seeing in Our Blindness”. *Arts of living in a damaged planet*, editado por Anna Tsing et al. The University of

Minnesota Press, 2017, pp. M155-M68.

Porrúa, Ana. “La escucha y sus párpados”. *Badebec*, vol. 4, n.º 7, septiembre 2014, pp. 143-58, <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/96>

Soto Calderón, Andrea. *Imaginación material*. Metales Pesados, 2022.

Suárez, Javier. “The importance of symbiosis in philosophy of biology: an analysis of the current debate on biological individuality and its historical roots”. *Symbiosis*, vol. 76, 2018, pp. 77–96, doi.org/10.1007/s13199-018-0556-1

Thompson, William Irving. “Prólogo”. *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*. Editorial Kairós, 1992, pp. 7-10.