

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



MARÓTICA.
DE MISALES A LA FLOR DE LIS:
LA ERÓTICA NEOBARROSA, TRANSGÉNERO Y VEGETAL
DE MAROSA DI GIORGIO

TESIS

para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

YENI RODRÍGUEZ VALDÉS

Directora

Dra. Cecilia Salmerón Tellechea

Lectoras

Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña

Dra. Sonia Montes Romanillos

DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a mi compañero de vida, en sus brazos hablaba de Marosa; a mi mamá, sin la cual no fuera lectora; a mi papá, por llevarme a donde fuese necesario, siempre; y a mi hermano, *cercaylejos*.

A mis amigas, *la crème de la crème*, en orden alfabético: Ailyn Montejo, Claudia Acosta, Dainerys Machado, Karen Pérez, Laura Lledó, Olivia Marín y Patricia Marín Peña.

AGRADECIMIENTOS

Las influencias vivas: Cecilia Salmerón, David Loría Araujo, Panagiotis Deligiannakis, Paola Gallo, Selma Rodal, Roberto Cruz Arzábal, Gloria Prado, Michelle Gama, Tania Favela, Alejandra Amatto, Sonia Montes, Sara Uribe, Patricia Castañeda, Casandra Sabag y Susana Haug.

¡Qué fortuna conocerlxs!

Dejar que las voces de otros resuenen a lo largo de mi texto es, pues, un modo de hacer realidad la idea de desplazar el “yo” del centro del proyecto de pensamiento y sumarlo a un proyecto colectivo.

ROSI BRAIDOTTI, *SUJETOS NÓMADES*

SUGERENCIA DE LECTURA

La estructura de esta tesis tiene un relación de analogía con un huevo, uno que *he puesto* —cual personaje de Marosa di Giorgio— y que comparto luego de tanto tiempo entrañado.

Se inicia por romper la cáscara, luego descubrir la cámara de aire, admirar la textura doble de la clara (fina y densa), atravesar la yema y, por último, digerir.

Esto también quiere decir que, los capítulos, como las partes del huevo, son separables, pero no separados.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: LA CÁSCARA	15
i. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	15
ii CORPUS, CONTRIBUCIÓN PARA LA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN Y SINTÉISIS DE ARGUMENTOS	20
iii. LA TRAYECTORIA DE UNA FLOR SALVAJE: SEMBLANZA BIO-BIBLIOGRÁFICA	27
iv. RUTA DE ANÁLISIS (ESTRUCTURA CAPITULAR EXPLICATIVA)	33
CAPÍTULO I: LA CÁMARA DE AIRE. APROXIMACIONES TEÓRICAS (Y ALGUNAS CRÍTICAS)	41
1.1 EROTISMO Y NEOBARROSO	41
1.2 CUERPO Y GÉNERO (CON SU HIJO <i>QUEER</i>)	52
1.3 <i>PLANT-THINKING</i> Y <i>NATURE WRITING</i>	62
CAPÍTULO II: LA CLARA FINA. GERMINACIONES AL INTERIOR.	69
2.1 CUERPOS EROTIZADOS (SEÑORAS, NOVIOS Y MONSTRUOS)	69
2.2 LOS ENCUENTROS SEXUALES Y SU ACTUACIÓN	78
2.3 MISCELÁNEA: LA PERSPECTIVA <i>QUEER</i> Y LO TEATRAL	83
CAPÍTULO III: LA CLARA DENSA. EL <i>NEOBARROSO</i> A LA DI GIORGIO	93
3.1 INICIO LODOSO, TRAYECTORIA SINUOSA	93
3.2 VASOS COMUNICANTES EN UNA ERÓTICA MARAVILLOSA	100
3.3 BREVE COMENTARIO SOBRE EL JARDÍN Y OTROS ESPACIOS	117
CAPÍTULO IV: LA YEMA. UBICAR LA <i>MARÓTICA</i>	121
4.1 EL GIRO FITOCÉNTRICO EN LA ESCRITURA DE DI GIORGIO	123
4.2 EL PLANTISMO DESDE EL MODELO ERÓTICO MAROSIANO: EROS VEGETAL	127
4.3 OTRAS MUESTRAS DE PLANTISMO EN EL LENGUAJE DE MAROSA DI GIORGIO	133
CONCLUSIONES: DEGUSTACIÓN DEL HUEVO	139

ANEXOS	151
BESTIARIO. LAS MORFOLOGÍAS IMAGINARIAS	151
<i>MAROSARIO</i> . ‘EL ÁRBOL, ROJO, DE MISA’. VOCABULARIO FRECUENTE DE LA AUTORA EN LAS	
OBRAS PRESENTADAS	167
BREVE COLECCIÓN PICTÓRICA PARA <i>IMAGINAR</i> LA OBRA DE DI GIORGIO	183
BIBLIOGRAFÍA	191

ABREVIATURAS

Títulos de Marosa di Giorgio (ordenados cronológicamente):

M: Misales (1993)

CDLP: Camino de las pedrerías (1997)

RA: Reina Amelia (1999)

RM: Rosa Mística (2003)

LFDL: La flor de lis (2004)

NDEM: No develarás el misterio (2010)

Autorxs:

GB: Georges Bataille

GD: Gilles Deleuze

JB: Judith Butler

MDG: Marosa di Giorgio

NP: Néstor Perlongher

INTRODUCCIÓN:

LA CÁSCARA

Puse un huevo, blanco, puro, brillante: parecía una estrella ovalada. Ya, con intervalo de años, había dado otro, celeste, y otro, de color rosa; pero, este era puro, blanco, brillante, y el más bello. Lo coloqué en una taza, con una mano arriba, para que no se le fuera el brillo; lo mimé con discreción, con cierta fingida indiferencia. Las mujeres quedaron envidiosas, insidiosas; me criticaban; ostensivamente, se cubrían los hombros, y se alargaron los vestidos.

Proseguí, impertérrita.

No puedo decir qué salió del huevo porque no lo sé; pero, sea lo que sea, aún me sigue; su sombra, filial y dulce, se abate sobre mí.

MAROSA DI GIORGIO, *LOS PAPELES SALVAJES*

i. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Entre los autores reconocidamente canonizados de la literatura uruguaya (Horacio Quiroga, Delmira Agustini, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, *et al.*) Marosa di Giorgio despunta como un enigma cuyo nombre emerge en pocos estudios sobre literatura latinoamericana del siglo XX; a pesar de que en sus 72 años de vida —comprendidos entre 1932 y 2004— fue testigo de generaciones literarias (dígase, las llamadas generación del 45 y la del 60 uruguayas y el mismísimo *boom* latinoamericano) que vio pasar sin tomar partido. Sin embargo, su situación de escritora poco-conocida parece cada vez más una cicatriz del pasado, ya que una oleada de reflexiones sobre su obra viene tomando fuerza desde el año 2000. Visto de esta forma, la presente tesis se inscribe como continuadora de esa oleada que sigue avanzando décadas después.

Desde un punto de vista literario, este advenimiento tiene cierta lógica, pues la

escritura erótica de Di Giorgio se encontraba en su punto más alto y, desgraciadamente, terminal en el alba del nuevo milenio: sale a la luz su única novela (breve) *Reina Amelia*, en 1999; al año siguiente, la reedición en dos tomos de *Los papeles salvajes* (compilación de su poesía completa); en el 2003, *Rosa mística* (minificciones sin título); y en el 2004,¹ *La flor de Lis*, el último libro que aprobó antes de morir y que tiene la recepción más “mixta” entre toda su obra en cuanto al género literario que representa.

Es decir, en relación con este texto, una parte de la crítica lo lee como poemario, otra parte evade la cuestión de tener que imponerle un género y, otra, lo incluye dentro de la narrativa de Marosa como volumen de relatos *líricos*. Dentro de este orden, me encuentro entre dos tierras, pues concuerdo con Julio Prieto en que: “La escritura de di Giorgio propone un arte de lo breve que se caracteriza por una mercurial movilidad entre poesía y ficción a partir del trabajo narrativo con la metáfora” (235). Y creo esta es una gran clave para leer su obra y no permitir que el género determine la lectura.

Para el año 2005, se publica el primer libro enteramente dedicado a la revisión y/o comentario de MDG: *La magia de Marosa di Giorgio/ Marosa di Giorgio devenir intenso* (Lapzus), iniciativa de Roberto Echevarren y Raquel Capurro que contiene dos ensayos, uno del primero y otro de la segunda. Tiempo después, Hebert Benítez publica una adaptación de su tesis doctoral con el título *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* (Estuario editora, 2012). También recientemente, la misma editorial uruguaya sacó *Mariposa negra. Duelo y escritura en Marosa di Giorgio* (2022)

¹ “El martes 17 de agosto, a las nueve de la mañana, falleció en Montevideo la gran poetisa uruguaya Marosa di Giorgio Medici (Salto, 1932 - Montevideo, 2004)”, escribió José Tono Martínez para la sección Necrológica en *El País* con título “Marosa di Giorgio, poetisa”, publicada el 20 de agosto de 2004.

de Kildina Veljacic, cuyo centro son *Los papeles salvajes*.²

Conveniente acotar que, en la actualidad, estos son de los pocos trabajos críticos (sino es que los únicos) en formato libro que existen sobre las letras marosianas en específico. Se puede complementar la lista con una obra de otro corte: la publicación en el 2006 de *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*, biografía escrita por Leonardo Garet (Ediciones Aldebarán). Afortunadamente, el campo de las publicaciones periódicas, ya sea en formato digital o físico, ofrece mejores cifras, mismas que han ido en aumento desde la muerte de MDG.

Ahora bien, desde un punto de vista crítico y social:

Marosa di Giorgio aparecería en la escena hispanoamericana justamente en el instante en que su *queerness* es soportable (...) Lo que estos textos dicen deja de ser “indecible”; lo que no invalida el hecho de que sean tremendamente rupturistas y extraños en el propio panorama latinoamericano en que se instalan.

(Amícola, “Género” 164)

En otras palabras, hacia el final de su vida, la escritura atípica de esta excéntrica rioplatense comenzó a ser alabada por sus elementos más extravagantes: dislocación de los tiempos, múltiples identidades sexuales, dimensión maravillosa del espacio, erótica alternativa, universo perturbador, hibridación genérica, entre otros que por años fueron la causa de su desatención y/o incompreensión. Por ello, muchos de los estudios que tratan

² El propio Benítez comentó sobre este libro en la página de la editorial: “Kildina Veljacic ha escrito un ensayo de investigación original, riguroso y meditado sobre el problema del duelo y sus significaciones en la obra excepcional de Marosa di Giorgio. Para ello aborda el conjunto de *Los papeles salvajes*, dentro de los que se concentra en esa inflexión nodular que es *Diamelas a Clementina Medici* (2000). Su enfoque psicocrítico, teóricamente sólido y fundado, tiene el mérito de producir una interpretación profunda y abierta que recorre las densidades del deseo, la muerte, el dolor y la memoria de una verdad dramática enclavada en un mundo poético sin precedentes.”

la obra de MDG (desde los que abarcan más de una o solo una de sus publicaciones, hasta los que solo se basan en un texto suyo) dan cuenta de múltiples perspectivas críticas a través de las cuales esta se puede abordar. Títulos como “Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Giorgio” de Julio Prieto, “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio” de Hugo Achugar y “Uruguay's Surrealist Woman Writer: Marosa Di Giorgio's Lines of Escape” de Kathryn Kopple, por solo mencionar algunos, arman un heterogéneo abanico crítico en torno a las letras de Di Giorgio.

Similar es el sentir de Ana Inés Larre Borges cuando dirigió/coordinó *Marosa*, monográfico de la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Uruguay) en el 2017, donde anotó:

Las lecturas críticas que propone este número (...) reflejan la variedad de perspectivas teóricas que se han venido desplegando sobre la obra de Marosa di Giorgio o las que la visitan por primera vez. Desde las poéticas de lenguaje y la literatura comparada a las teorías de género, estudios *queer* y variaciones del posthumanismo como la ecopoesía y el llamado ‘giro animal’(...). (Larre, “Expiación” 12)

No obstante, a propósito de los textos que han puesto atención a la compleja obra de MDG, me interesan más aquellos en los cuales explícita o indirectamente se dilucidan los tópicos del erotismo y el neobarroso, así como sus últimas *ramificaciones*: esa novísimas miradas a lo animal y a lo vegetal. Pues, es desde estas perspectivas que quiero enfocar mi aporte a su estudio.

Siendo así, algunos trabajos de los que abreva mi investigación son, por ejemplo: “Raras criaturas, la audacia expresiva de Marosa di Giorgio” (2010) e “Irreverencia

queer: Poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio (2017) de María José Bruña; “De ‘género’ dudoso: sobre la narrativa de Marosa Di Giorgio” (2011) de Beatriz Ferrús; “El jardín maravilloso en los relatos eróticos de Marosa di Giorgio” (2019) de Paola Gallo; “Éxtasis y éntasis en el libro *Misales* de Marosa Di Giorgio” (2010) de Enrique Solinas; “El género *queer* de Marosa di Giorgio” (2013) de José Amícola; *Erotismo y biopolítica en la obra Misales, relatos eróticos de Marosa di Giorgio* (2016) tesis de Isis Fiorella; “Marosa di Giorgio. La mirada animal” (2017) de Julieta Yelin; “El erotismo en Marosa di Giorgio” (2010) de Ana Llurba; y “El jardín de los devenires: Espacio maravilloso y experiencia siniestra en Marosa di Giorgio” (2016) de Macerla Croce.

En concreto, al realizar estas lecturas pude distinguir que el erotismo desarrollado por MDG ha sido nombrado desde afines puntos de vista. Por ejemplo, María José Bruña argumenta que los textos marosianos exponen una *nueva política del deseo*; para Julio Prieto se trata de una poética donde impera un *eros perverso* o *erotismo pánico* (refiriéndose a Pan, dios de la fertilidad, hijo de Hermes); *cosmos pansexual* para Beatriz Ferrús; *erotismo trascendental* para Enrique Solinas; *erotismo polimorfo*, según María Minelli; para Paola Gallo se trata del *erotismo de un jardín de maravillas*; para Ana Llurba, *erotismo anómalo*;³ y para Marcela Croce, *erotismo metamórfico*. Y es que, sin dudas, como bien anotó María Angélica Casadiego en su tesis *Erotismo y literatura: manifestaciones del proceso de secularización en la literatura colombiana del siglo XX*

³ Entre las autoras mencionadas, Ana Llurba (Argentina) es sin dudas la más especializada en el tipo de acercamiento crítico que buscaba para mi trabajo. De su autoría son los artículos: “La experiencia anómala del yo. El erotismo en Marosa di Giorgio” (2009), “Deseos, flujos y líneas de fuga en *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio: máquina literaria y deseo esquizo” (2009), “Devenir-mujer: la narrativa erótica de Marosa di Giorgio” (2009) y “El erotismo en Marosa di Giorgio” (2010), ya mencionado.

(2013):

Cuando el erotismo aparece, lo hace como una transgresión, es decir, como una ruptura del orden y de los tiempos establecidos por el mundo laboral, las convenciones sociales y las reglas religiosas o morales. La ruptura de esos límites no implica la eliminación de estos. La prohibición y la transgresión responden a dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación por lo prohibido la introduce. (Casadiego 8)

Por ello y para explorar, expandir y desmontar la erótica⁴ de Di Giorgio bajo una nomenclatura propia: la *marótica*, me propuse adentrarme en cinco de sus libros que tienen la seña particular de ser leídos como aquellos que conforman su *devenir narrativo* —más allá de que mi enfoque interpretativo batalle con las etiquetas de género (en más de un sentido)—. Pues, en mi opinión, el discurso erótico de Marosa di Giorgio y/o su propuesta literaria en estos, sus últimos cinco títulos publicados, es *transgénero*. Es decir, excede y atraviesa la etiqueta de “relatos” o “narrativa” presente en algunos y, por lo mismo, problematiza las convenciones genéricas impuestas a partir de las cuales se leen sus textos.

ii CORPUS, CONTRIBUCIÓN PARA LA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

Dentro de este marco, mi corpus de análisis y las ediciones que trabajo son: *Reina Amelia* (Adriana Hidalgo editora, 1999), *Misales* (El cuenco de plata, 2005), *Camino de las pedrerías* (El cuenco de plata, 2006), *Rosa Mística* (El cuenco de plata, 2014) y *La*

⁴ “Los antiguos griegos (...) distinguían cuatro especies de trance (...): la *mántica*, o trance adivinatorio, atribuido a la intervención de Apolo; la *poética*, debido a la embajada de las musas; la *erótica*, en relación con Eros y Afrodita; la *teléstica*, el trance ritual asociado a Dionisio y sus coribantes” (Perlongher, *Prosa* 150).

flor de lis (El cuenco de plata, 2014). Antes de entrar en materia, prosigo con un breve comentario sobre estos, en orden cronológico.

Como un sabotaje al realismo, *Misales* se publica en 1993 por la editorial Cal y Canto. El libro, bajo la clasificación de “relatos eróticos”, contiene 35 historias tituladas y cada una se detiene en lo animal-vegetal-natural como tríada poderosa para describir el mundo y el deseo, así como en la corrupción de lo casto y en un ejercicio de renombrar los cuerpos. La sexualidad instalada en los textos da continuación a las “nuevas sensibilidades estéticas vinculadas a la reivindicación de la diversidad sexual” (Botinelli 33) que tomaron fuerza en los ochenta en la literatura latinoamericana. *Misales* nace cuando han muerto Reinaldo Arenas (Cuba, 1943-1990), Severo Sarduy (Cuba, 1937-1993), Manuel Puig (Argentina, 1932-1990) y Néstor Perlongher (Argentina, 1949-1992). Sin embargo, como estos, MDG mantiene una “enunciación por fuera de los discursos de la exclusión sexogenérica, poniendo en escena diversas modulaciones del deseo en la escritura” (Botinelli 33). De hecho, la forma particular en que MDG trasciende estilísticamente con este libro no se detiene ni se marchita, sino que se expande en sus volúmenes y años siguientes.

Así, tiempo después, ya estaba listo *Camino de las pedrerías*, publicado por la editorial Planeta en 1997. En este, la clasificación de “relatos eróticos” se mantiene y, sin duda alguna, el cronotopo es el mismo que en *Misales*; pero las historias ya no tienen título, solo van del 1 al 71 compiladas en 175 páginas. Formalmente, esto quiere decir que la escritura se ha hecho más breve: hay relatos de 7 renglones; la prosa es poética, siempre; y el erotismo sigue siendo el líquido amniótico donde se reproducen los argumentos. En un comentario de César Aira para este libro, el autor anota que el mundo

de Marosa “oscila entre el cuento de hadas y la alucinación” (contraportada de CDLP), lo cual se extrema en la historia más feérica de MDG luego de esta publicación: *Reina Amelia*. He aquí el mundo de Yla, donde aún quedan hadas.

Se trata de la primera y única novela de MDG, sacada a la calle en 1999 por Adriana Hidalgo editora. Poligamia, abortos, monstruos, menstruaciones, se entretajan en lo erótico ahora con un deje más teatral y el protagonismo de las mujeres-hadas. El mundo maravilloso es en este texto un baile de flores y amores que, a la manera de MDG, muchas veces se torna violento. En este sentido, quisiera destacar que de los cinco libros que se estudian en esta tesis, *Reina Amelia* constituye el de las mayores figuraciones vegetales y metamorfosis: es un festín terminológico de lo vegetal. Se enuncian múltiples plantas y destaca la sui géneris onomástica marosiana en relación con ellas (Celiar Azucena, Adelina Amelia, Violeta/Violena, Hibisco Rubí). En esta historia, casi todo lo *vivo* (natural, vegetal, humano, animal o de morfología imaginaria) será sexualizado, amado, cazado, casado, comido o violado. Así cerró MDG el siglo XX y con la misma poética erótica continuaría en el próximo milenio.

En el 2003, Interzona publica *Rosa Mística*. En este volumen se nota mucho más la gradación de lo narrativo-poético a lo indefinido-poético. No existe en las ediciones del libro una clasificación generica, aunque se entiende y/o lee por la crítica como el tercer volumen de los relatos eróticos de MDG. Sin embargo, para mí, *Rosa Mística* sería el cuarto volumen, en lugar del tercero; pues considero *Reina Amelia* como una obra erótica hermana tanto de *Misales* y *Camino de las pedrerías*, como de *Rosa Mística* y *La flor de lis*. De hecho, está en el centro de estos años de producción de MDG, siendo la tercera de esta etapa “de cierre” en su vida y en su escritura.

Dentro del libro, los textos se dividen en dos apartados. El primero, titulado “Lumínile” tiene 40 prosas breves y su discurso se hace más críptico, más en lengua-marosa, por decirlo de alguna manera, que los tres libros anteriores. A propósito, traigo el ejemplo de la historia número 28 que comienza:

Decían —Señora marosa [sic] está saliendo de atrás del clavel. Con un zapato negro y el otro punzó. Uno con rubíes, el otro de carbón. Esto decían y otras pedrerías, y me espiaban. (RM 42)

Mientras que, el segundo apartado, “Rosa Mística” es un relato independiente, también considerado como *nouvelle* y más cercano a *Reina Amelia* al desarrollar los personajes con un poco más de detalle y detenimiento en la trama. Por tanto, *Rosa Mística* tiene dos caras: una de prosa dispersa, fragmentada en pequeñas historias, extremada en figuras literarias y lenguaje poético; y, otra, donde se retoma con mayor aliento ciertas relaciones y sucesos de ese mundo que va de un libro a otro ofreciendo combinaciones extrañas de amantes y muertes, entre Eros y Tánatos.

Finalmente, ante la muerte cercana de MDG sale su última llamada (o llamarada) erótica: *La flor de lis* (el cuenco de plata, 2004) y aquí quiero detenerme un poco más, ya que en su caso, la ambigüedad genérica que pone en jaque a parte de la crítica y de sus lectorxs está potenciada desde el propio título del libro. Por un lado, la flor se identifica simbólicamente con la infancia y el estado edénico. Pero, al ser específicamente una lis (lirio, *lilium*, azucena) se suma un dualismo a la interpretación, pues es un tipo de flor asociado a la pureza y la inocencia, pero también a los amores prohibidos y a la tentación, temas que se cruzan a lo largo de los textos, prosas sin título ni numeración.

Por otro lado, *Lis* crea un juego eufónico que conecta directamente con lo poético como en un cantar, *lis-lirio-lirismo*. Estos guiños aunados a la dedicatoria del libro que dicta “(*Poemas de amor a Mario*)”, más la inclusión de algunos versos tomados de *Los papeles salvajes*, al inicio y al final del volumen, denotan el terreno poético a simple vista y el libro queda, inclasificable, en una hibridación sinigual de poesía y narrativa. Entonces, si bien la mayoría de los textos en *La flor de lis* pueden analizarse bajo los parámetros de un análisis estructural narrativo, estos son singulares poemas de amor para Mario. De ahí que concuerde con Benítez, para quien la obra de Marosa di Giorgio, aunque físicamente dividida en libros de poesía y narrativa, se trata de una sola obra que considera como un gran poema.

Dicho esto, aunque me interesan las perspectivas de críticos como Julio Prieto y el propio Benítez, quienes proponen este libro como el que cierra la trayectoria narrativa de MDG. Definitivamente, prefiero hablar de ficción transgenérica o prosa transgenérica para referirme a las *narraciones* de Marosa, por lo cual disiento con ellos en esta distinción particular. Me parece una forma de revisar, sin traicionar, el fenómeno maravilloso que es la escritura de esta uruguaya. Pienso, mejor, en lo que Enrique Anderson Imbert formulaba en “Acción, trama”:

A veces el cuento es un “poema en prosa” cuyas figuras apenas se mueven. Pero lo que se mueve en la trama verbal son las ondulaciones de la sintaxis, las fugas imaginativas de las metáforas, los sustantivos suntuosos, los adjetivos insólitos... aun la nube de una evocación tiene trama. (353-4)

Su visión permite ver lo narrativo en lo poético y viceversa, palabras de resonancia cuando uno se enfrenta a ciertos “relatos” de Di Giorgio o a la novela. Por tanto, una

obra como la de esta autora que nunca encajó ni en la narrativa ni en la poesía canónica de su tiempo, que ha sido hasta la actualidad auténtica en su transgenericidad y reconocida por sus isotopías, no necesita de mi parte el intento de determinar lo indeterminable, resolver lo irresoluble, “develar el misterio”, mucho menos cuando el tema de los géneros literarios ha evolucionado a la negación de absolutos en sus filas.⁵

Con todo, *LFDL* permanece aun hoy como un libro bastante *desatendido* dentro de la obra marosiana, a pesar de sus pocas lecturas críticas que —como he dicho— han despuntado sobre todo en los últimos años; mientras que *Misales*, su primer libro de relatos eróticos, se lleva casi todo el reconocimiento crítico de entre los cinco títulos mencionados. *M* permanece todavía como el que se estudia con mayor énfasis por parte de crítica de MDG. Por lo que, a casi 20 años de publicado, mi investigación es novedosa en trabajar y analizar *LFDL*.

Además, los cambios socioculturales que se desarrollan en este siglo giran en favor de la desaparición de tabúes y prejuicios en todas las esferas de la vida, también en el campo de los estudios literarios latinoamericanos. Obras que se consideraron *deformaciones* dentro de las tradiciones académicas se han retomado desde nuevas perspectivas y con una actitud de apertura. Especialmente, aquellas que en términos de escritura se denominaron “raras” o “fuera de la norma”. Aunque, como bien me declaró Alenjadra Amatto sobre MDG: “Más que rara, pienso que única”.

En pocas palabras, la obra de MDG resulta hoy llamativa, vigente y auténtica

⁵ Incluso a MDG le pedían una explicación a este respecto:

“Insisto: ¿son poemas o narraciones?”

En una urdimbre leve como las telarañas (el argumento), caen las gemas, que no sé, terminan por comunicarse con los hilos, de modo que son lo mismo sin ser lo mismo” (*NDEM* 31).

para un número mayor de lectorxs y académicxs que abrazan la diversidad como parte de nuestra cultura literaria (y social). Por lo cual, una tesis como la presente entra en la órbita de la línea de investigación a la que se adhiere como una disertación interesante, necesaria y pertinente. La literatura latinoamericana y, dentro de esta la del Cono Sur, tienen en Marosa di Giorgio una voz que ejerció su libertad y derecho a ser diferente; y que como otros autores desarrolló una literatura erótica, “expresión de la toma de conciencia (...) con respecto a su oficio, a sus libertades y a la autonomía de su creación frente a los parámetros morales y estéticos impuestos por la educación, el estado, la iglesia y la familia” (Casadiego 6).

Por todo lo anterior, no solo me detendré en estos cinco libros para ampliar sus posibilidades interpretativas, describir y determinar la especificidad de su erótica, sino también para establecer su condición neobarrosa, transgénero y, como se verá al final, también vegetal. De este modo, mi tesis va de la mano con la creación de nuevas preguntas que marcan el rumbo hacia la interpretación de ese circuito del deseo (erótica) que conecta y atraviesa su obra (la comprendida de 1993 a 2004). ¿Por dónde pasa ese circuito? ¿Qué tópicos enciende? ¿Qué subvierte? ¿Cuáles son sus estrategias? ¿Por qué las situaciones eróticas (bodas, rituales, violaciones, etc.) desafían el orden falocéntrico (orden en que se inscribe el logos occidental que supone una masculinidad hegemónica de la que deriva una heterosexualidad normativa)?

Se quiere con ello significar la siguiente síntesis de argumentos: que la erótica de MDG (o *Marótica*)⁶ puede leerse como una figuración alternativa del neobarroso —

⁶ El término nació en una conversación de cuarentena en el 2020: David Loría Araujo lo *soltó*, espontáneamente, mientras hablábamos sobre esta tesis (aún en progreso). Le agradezco el regalo y el permiso para tomar su neologismo lúdico, *marótica*, y acuñarlo para nombrar la erótica de Marosa di Giorgio.

o bien dentro del espectro del neobarroso— y se distingue por las siguientes características: se trata de una ficción autónoma que exhibe prácticas sexuales no convencionales para la sociedad occidental heteronormada; recrea un universo enrarecido de uniones discordantes (*transgénero*); plantea una superabundancia de signos sexuales y violentos a través de un vocabulario mayormente fitocéntrico; y concuerda con la estética neobarrosa transplatina a la vez que tantea una reformulación del régimen representativo del erotismo canónico.⁷

iii. LA TRAYECTORIA DE UNA FLOR SALVAJE: SEMBLANZA BIO-BIBLIOGRÁFICA

Marosa di Giorgio pertenece a la “genealogía de voces femeninas en el Cono Sur de América que se atrevieron a postular una sexualidad abierta en la literatura” (Amícola, “Género” 163); pienso en Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Armonía Somers, por nombrar algunas uruguayas. De hecho, encuentro especialmente puntos en común entre Ibarbourou y di Giorgio: 1) ambas tomaron símbolos y vocabulario de la religión católica en la cual se educaron para recrearlos en sus textos —la primera de un modo más convencional con respecto a la segunda—; 2) el erotismo es explícito en sus escrituras,

⁷ Hasta este punto, parte de la Introducción fue publicada (aunque con muchas variaciones a lo largo del tiempo) en dos ensayos. Por un lado, dentro de “Estrategias desterritorializantes en “*La flor de lis* de Marosa di Giorgio: hacia una formulación de su erótica neobarrosa”, en *Yzur. Journal of Hispanic Literatures and Cultures*, revista del Departamento de Español y Portugués (Rutgers University, Nueva Jersey, Estados Unidos) en el número de julio de 2021 (vol. 3, núm. 1, pp. 18-31). Por otro, en “Los cuerpos excéntricos en *Misales*, narraciones eróticas de Marosa di Giorgio”, en el libro *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad* (Universidad Autónoma del Estado de México, 2022, pp. 95-108), volumen colectivo presentado en el IV Congreso Internacional de Estudios de Género y Teoría *Queer* en la Universidad de La Laguna (Tenerife, España) el 11 de noviembre de 2022. Curiosamente, el texto “original” es el segundo, fruto de una ponencia que expuse en el 2018 en la entonces segunda edición de dicho congreso en la Universidad Veracruzana. No imaginaba que 4 años después se publicaría finalmente este germen, mi despuntar como crítica de la obra de MDG. Mientras que el texto para *Yzur...*, sí lo pensé como un ensayo fundamental de mi investigación y rescaté conscientemente lo que sabía, sin dudas, iba a ser imprescindible para la introducción formal de esta tesis.

redactadas mayormente en la forma de prosa poética; 3) Juana murió en 1979, así que *se cruzaron* temporalmente durante varios años; 4) incluso, MDG escribió un breve texto sobre Ibarbourou donde cuenta que visitó su casa, una vez, y en el cual describe a Juana como: “Hija de los prados, del río, los ríos del Uruguay, dulces y azules, de la manzanilla y la enredadera, todo eso salta y baila desde sus primeros libros” (*Otras vidas* 111). Pero, para MDG el universo erótico-poético vibrante de su obra es una abstracción a gran escala de sus memorias de infancia. La autora declaró más de una vez que sus vivencias en el campo, esos años en la casa familiar, le revelaron un mundo natural fascinante que desde entonces marcaría su escritura (lo cual se constatará en esta tesis).

Otras autoras suramericanas entre las que se puede establecer un diálogo con la poética de MDG son Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y María Luisa Bombal, por ejemplo. Se trata de escritoras que “plantean un registro de lo erótico que ejerce una reivindicación de su condición de mujer, así como de su sexualidad. En este sentido, se asiste a la búsqueda de una expresión propia, desde un lenguaje que anula y restringe, en que una primera superficie a reconquistar serán sus propios cuerpos” (García Siegel 5). Ahora bien, ¿qué distingue a Marosa, en particular, en esta *búsqueda de la expresión propia*? Será como expone Rama en pocas páginas y con claridad en *Aquí cien años de raros* que en esta “literatura de los raros” la naturaleza misma es sometida a crítica; que estas creaciones tienen el afán de confundir los órdenes naturales creando escándalo; o que MDG pertenece a una tendencia minoritaria que alimenta la literatura uruguaya cual línea secreta.

Nacida en Salto (Uruguay) el 16 de junio de 1932, los primeros años de la niña-Marosa —su verdadero nombre es María Rosa di Giorgio Médici— se desarrollaron

entre tres ámbitos que se hilvanaban: el de la familia (padres, hermana y abuelos); el de la naturaleza que rodeaba el hogar (y lo atravesaba); y el de la Iglesia (a los nueve años escribe un poema a la Virgen María, según cuenta Leonardo Garet en *El milagro incesante*).⁸ Así que, cuando llegó a Montevideo para quedarse indefinidamente, en 1978, ya traía consigo las musas, las hadas y los jardines que habitarían el mundo autosuficiente contenido en sus libros. De cierta forma, la druida uruguaya también ejerció un “reinventarse a uno mismo como otro” (Braidotti 184) desde ese primer gesto de cambiar su nombre, María Rosa por Marosa (que suena a nombre de flor, como mariposa o rosa).⁹

Sucede que al difuminar las fronteras entre autora y personaje mucho de su vida pasó a la escritura además de su nuevo nombre, como sus dobles artificiales niña-señora-mujer-hada-virgen, los lugares de la infancia, algunos familiares (su mamá, su hermana) y uno que otro amor (como Mario, en *LFDL*). Encima, MDG era un personaje fuera de las páginas. Según cuenta Ana Llurba:

Dicen que tomaba el sol desnuda en las lápidas de los cementerios. Que era una mujer oscura, una solitaria excéntrica a la que todo el mundo observaba con condescendencia. Nunca se casó ni tuvo hijos. Dicen que era como una musa lautrémontiana. Siempre se la podía encontrar en el mítico bar Sorocabana de Montevideo, donde pasaba muchas horas sola, fumando, enfundada en una falda ajustada y unos tacones altos. Dicen que era coqueta y que hasta en las elecciones

⁸ En relación con lo sagrado, la obra de MDG ofrece pasajes que yo clasificaría como erotismo hagiográfico.

⁹ Lo que Severo Sarduy hubiera considerado como “artificialización por condensación”, en otras palabras, un intercambio entre los elementos de dos términos del que surge un elemento nuevo *condensado* (16).

de su vestimenta se identificaba con los animales: colgante con murciélago, broche de mariposa, mantones con alas, antifaz de gato, y el pelo como si estuviera siempre en llamas, coloradas o naranjas. Dicen que presidió todas las tertulias en los cafés de su época. Que su presencia tenía una energía extática. Que era avasallante pero retraída. Tímida, aunque siempre era el centro de la atención. (“Acerca” 1)

Pero MDG fue más que una musa, era la artista, y tuvo una vasta producción de su puño y letra a lo largo de toda su vida. Su obra arrancó en los años cincuenta. *Poemas* (1953)¹⁰ se tituló su primer volumen. A este le siguieron *Visiones y poemas* (1954), *Humo* (1955) y *Druida* (1959). Sin embargo, las letras marosianas operaban entoces desde un terreno alejado de los grandes movimientos y acontecimientos literarios. Quizás, el problema iba más allá de su rareza escritural pues, con gran convicción, Helena Araújo sintió que las escritoras latinoamericanas se enfrentaron, y se enfrentan, a la ley de la falocracia. Así lo expresa en su ensayo “Narrativa femenina latinoamericana”. Y es que MDG rompe con la tradición y crea a la vez una estética nueva, suya, sin estar afiliada a las teorías y/o corrientes literarias de su tiempo (ni pensar en las que hoy funcionan tan bien para estudiar su obra).

Según Araújo, durante la primera mitad del siglo XX (aunque las voces de las escritoras del continente americano alcanzaron a ser más visibles en comparación con el siglo anterior) no podemos hablar de un justo reconocimiento crítico y social equiparable al de los autores-hombres. Es así que *Poemas*, el primero de sus libros y el

¹⁰ Con fecha original de escritura en 1952, se trata de un edición de autor: un cuadernillo autoprologado por MDG, que luego se publicó con sello editorial como *Visiones y poemas* por Lirica Hispana en 1954.

que inicia lo que se conoce como la obra poética de Marosa Di Giorgio, sale tres años después del *Canto General* de Pablo Neruda y de *Perdida* de Juana de Ibarbourou, pero el mismo año de *Poema y antipoemas* de Nicanor Parra (en versión con *Lírica Hispana*) y dos años antes que *Poemas de la oficina* de Mario Benedetti. En otras palabras, el sistema político-literario en que Marosa irrumpió no parece propicio para que pueda apreciarse su personal poética, su acento personal (Achugar, “Kitsch” 105-106).

Siendo las cosas así, la obra de Di Giorgio se ha entendido desde sus orígenes como una suerte de gusto adquirido o una lectura de culto. Estatuto que podía complementarse para lxs selectxs amantes de su escritura con una visita a alguna puesta en escena del Conjunto Decir, del cual formó parte entre las décadas de los cincuenta y sesenta. Según Leonardo Garet: “El contacto con la actuación le inspiraría la realización de recitales poéticos. Sentía profundamente la armonía que podía darse entre el texto, la voz y los gestos, y sus recitales resultaban una experiencia maravillosa” (47). Algunxs afirman que luego de verla y escucharla narrar sus textos, la lectura de estos cambiaba para siempre, pues “la imaginación erótica de Marosa di Giorgio también se despliega teatralmente” (Néspolo 22). El repertorio de grabaciones y performances de Di Giorgio constituyen una enseñanza de cómo declamar poesía, y algo más: para Garbatzky (“Marosa di Giorgio: La voz en fuga”, 2012), la voz de Marosa y su modo particular de re-presentarse ante su público son el reflejo de una historia, que incluso puede ser capaz de definir la Nación.

La aparición de sus poemarios fue una constante en su íntima profesión de escritora. Para el año 1991, cuando se lanza el segundo tomo de *Los papeles salvajes* como compendio final de todo su historial poético precedente, la producción marosiana ya ostentaba más de quince títulos. Comenzó así el giro crítico hacia la figura de la

autora, quien además iniciaba su debut en la narrativa. Y, a pesar de que los reconocimientos a la obra de Di Giorgio no fueron muchos durante su vida, sí tuvo algunos que iluminaron un poco el camino en sombras de su quehacer literario: en 1965 recibió el Premio del Ministerio de Educación y Cultura por su *Historial de las violetas*; en 1987 ganó la Beca Fullbright en Estados Unidos; en 1992 obtuvo una beca en la Casa del Escritor Extranjero (Francia); también el Primer Premio del Festival Internacional de Poesía de Medellín en el 2001.

En la actualidad existen honores póstumos como el Premio Marosa di Giorgio dentro del Concurso Iberoamericano de Poesía, el Concurso Internacional de Poesía Marosa di Giorgio, con la Asociación Marosa di Giorgio e incluso la Sala Marosa di Giorgio dentro de la Casa Horacio Quiroga (otro salteño) en Uruguay. Pero no debemos olvidar que: “La publicitada imagen de Marosa siempre sentada en un café, puede ser engañosa. Marosa cumplió sus años de trabajo hasta jubilarse en un no muy creativo puesto de funcionaria de la Intendencia Municipal de Salto” (Garet 55). Hablamos de una mujer provinciana, amante del campo que no se casó, no tuvo hijos y que se mantuvo “fuera de la ley”, a la manera de un “autor célibe”.

En una entrevista a modo de inventario que se publicó en el semanario *Siete sobre siete*, días después de la muerte de la escritora (repito, el 17 de agosto de 2004 en la capital uruguaya) se le preguntó: “¿Cómo te gustaría morir?”. A lo cual contestó por escrito: “Transformándome en una mariposa ondeante sobre el jardín natal y en la diminuta cabeza, la fantasía, mis familiares, mis animales y plantas. Dios” (NDEM 165).

Con estas palabras finales entendemos que Marosa di Giorgio fue alguien que transformaba el lenguaje común en poesía en cualquier acto de habla ordinario. En su

caso, la división o, mejor dicho, las máscaras, persona/autora reinaron a la par. En palabras de Alfredo Fressia: “El relato que hacía de su vida y de los modos en que entendía la escritura puede ser leído como parte de su obra, porque está en su mismo registro” (“Marosa por Marosa”). Enfrentarse a ella fue “una experiencia existencial” para algunxs; para otrxs, leerla era algo “apabullante” (“El ruedo en flor”, corto documental de Juan Pablo Pedemonte). Incluso:

El hecho de haber escuchado “recitar” a la propia Marosa di Giorgio sus textos “en prosa” en una reunión poética en Montevideo en julio del año 2002, me produjo desde entonces la sorpresa necesaria para incitarme a pensar la cuestión genérica que esta autora ponía en movimiento. No era ajena a esta rara sensación del acontecimiento poético de mi parte, la presencia de una persona quien ante sus pares (todos varones) osaba romper esquemas líricos tanto en forma como en contenido de manera tan tajante, llevando, además, a su auditorio a una situación de gran hondura emocional. (Amícola 154)

Lo cual denota, de cierta manera, una postura feminista. MDG escribió e imaginó una reivindicación del cuerpo femenino y de su posibilidad de entrar en contacto con el mundo y con todo lo que rodea ese mundo (algo que también aprendí con Alejandra Amatto).

iv. RUTA DE ANÁLISIS (ESTRUCTURA CAPITULAR EXPLICATIVA)

Posterior a esta Introducción, la presente tesis se desenvuelve en cuatro capítulos (o las partes internas del huevo). Cada uno representa una capa de desarrollo con sus contenidos y temas

específicos, lo cual permite una lectura de esta investigación que puede ser seguida o saltada.¹¹

En el primer capítulo, “La cámara de aire. Aproximaciones teóricas (y algunas críticas)” me acerco a los principales textos teóricos desde los cuales he pensado las problemáticas que muestran los cinco textos literarios objeto de estudio. El marco teórico, como lo he propuesto, se divide en 3 rubros por parejas, tópicos de reflexión a lo largo de la tesis y apartados del capítulo, dígame: 1.1 Erotismo y Neobarroso; 1.2 Cuerpo y Género (con su hijo *queer*); y 1.3 *Plant-Thinking* y *Nature Writing*.

Por consiguiente, las lecturas esenciales utilizadas para comentar los conceptos o nociones de mi interés que se desprenden de los temas son (en orden cronológico): *El erotismo* (1957) de Georges Bataille, la *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1971) de Gilles Deleuze, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996), editado por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, *Prosa plebeya. publicis 1980-1992* (1997) de Néstor Perlongher, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990-1999) de Judith Butler, el *Manifiesto contra-sexual* (2002) de Paul Preciado y *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* (2013) de Michael Marder; si bien no quedan como las únicas darán apoyo a mi discurso.

El recorrido por estos textos me permite, en un inicio, plantear cómo entiendo los fundamentos del erotismo en las obras a las que me acerco mediante una combinación o dialogo teórico entre Bataille y Deleuze, que además está apoyado por las citas que extraigo del corpus de MDG. Del primero, tomo el funcionamiento de algunos

¹¹ Como bien aprendí de Macedonio Fernández y su incansable lectora, Cecilia Salmerón: “el [lector] seguido (...) lee por el acicate del desenlace, atento a lo que los estructuralistas llaman la lógica de las acciones (...) y el saltado (...) penetra en el contenido metaliterario de lo que lee, atento no al conjunto sino a cada fragmento y a sus relaciones (*Macedonio* 127).”

componentes inherentes al erotismo como violencia, muerte y disolución de las formas que se desarrollan en las obras de MDG como constantes. Del segundo, reutilizo la idea de que todo lo excesivo es una forma de erotismo, así como las características de los lenguajes literarios que crean mundos sin prohibiciones, o sea, mundos eróticos.

Con este primer panorama, continúo al terreno del neobarroso y mi decisión de ubicar la obra de MDG en sus confines, pues aseguro que no hay neobarroso sin erotismo. Asimismo, el neobarroso supone transgresiones en el lenguaje que también se vuelven excesos eróticos. En resumen, el análisis de lo erótico en MDG me permite una clasificación de su obra desde lo temático, mientras que el análisis de lo neobarroso ofrece luces más bien desde lo formal, sobre todo sintácticamente hablando, pues es un movimiento literario con una estética muy particular que complejiza el lenguaje mediante la utilización de recursos retóricos como la metáfora (en especial). En definitiva, se trata de una actualización del neobarroco caribeño/latinoamericano que destaca por jugar con la estructura narrativa, lo que sin dudas fue una apuesta de MDG.

Ahora bien, a nivel de contenido, en las obras de MDG, me interesa el trabajo particular con los cuerpos y la problemática de la sexualidad en términos de género. La claridad con que Butler se refiere a la construcción de este y cómo también se puede *deconstruir*, me remite a la propia articulación de los géneros y las corporalidades que realiza MDG. Es como si ella hubiera tenido en su poder un ADN primario de los seres vivos y pusiera, aquí y allá, en un cuerpo u otro, ciertas reglas que no encajarían fuera de su mundo, pero que sí cobran sentido en él. Pienso en los amoríos entre animales comunes, animales antropomorfizados y personajes humanxs o en los cuerpos que escapan de una clasificación binaria porque son artificios corporales deseantes.

Esto, a su vez, se conecta directamente con las prácticas contrasexuales de Paul Preciado, en tanto que se trata de tecnologías de resistencia que toman las más variadas formas en la literatura de MDG. Desde aquí la transgenericidad como tema de la tesis se ve doblemente. Por un lado, en el ámbito de los cuerpos. Por otro, en la transgenericidad relacionada con los géneros literarios, a través de la cual la obra de MDG exhibe otra de sus anomalías.

Como cierre de la sección teórica, propongo la validez de estudiar a MDG desde algunas miradas derivadas de la ecocrítica, como el llamado Plant-Thinking y la Nature Writing; ya que como bien recordó Roberto Echevarren:

Marosa di Giorgio es, antes que nada, una gran observadora de la naturaleza en un medio no urbano. Creció en la granja de su abuelo, un italiano emigrante que plantaba hongos, naranjas y viñas. Vivió hasta los dieciséis años en ese enclave. Una fauna y flora variados y sin deterioro, en el Salto de su infancia, nutrieron sus recuerdos para las extraordinarias transfiguraciones de su obra. (“Prólogo” 5)

No debería ignorarse que su obra posee una carga vegetal que va más allá de ser el espacio del bosque o de jardín, pues el plantismo marosiano se presenta con usos tan singulares como la descripción de los órganos sexuales y la creación de lo que he denominado como sus morfologías imaginarias.

El segundo capítulo, “La clara fina. Germinaciones al interior”, se divide en 2.1 Cuerpos erotizados (señoras, novios y monstruos), 2.2 Los encuentros sexuales y su actuación y 2.3. Miscelánea: La perspectiva *queer* y lo teatral. Comienzo con la presentación de 3 tipos de personajes (anunciados en el primer subtítulo del capítulo) y

sus aspectos particulares: qué distingue a las señoras, a los novios y a los monstruos. Esto revelará una suerte de aversión a lo binario en la escritura marosiana, pues entre la señora y el novio suele aparecer con frecuencia un tercero/a en disputa del sexo. En otras palabras, en los encuentros sexuales figuran mayormente al menos tres corporalidades — y una de ellas, la que se asimila a lo monstruoso, es la que hace el vínculo transgénero en el juego de los amantes—. Con esta exposición se pueden trazar patrones en el diseño de personajes de MDG que atraviesan todo el corpus de estudio. Por ello es importante, sobre todo en la segunda sección del capítulo, la descripción de las características de los tríos sexuales, ya que definitivamente son una apuesta temática significativa en la obra de la uruguaya. Y, así, en la última parte, propongo una lectura *queer* de algunos de estos cuerpos, un modo de explorar otras capas posibles de lectura, siendo otra la de la teatralidad, en relación con las danzas y los rituales que abundan en la escritura digiorgiana.

En el tercer capítulo, “La clara densa. El neobarroso a la Di Giorgio”, me adentro en un recorrido por los tiempos y los rasgos neobarrosos, con énfasis en la escritura de Marosa a partir de tres secciones: 3.1 Inicio lodoso, trayectoria sinuosa, 3.2 Vasos comunicantes en una erótica maravillosa y 3.3 Breve comentario sobre el jardín y otros espacios. El gran objetivo de este capítulo radica en demostrar cómo lo neobarroso reconocido en la poesía de MDG no se detuvo en los límites de ese género, al cual ha quedado circunscrito, sino que se trasladó a su discursar más narrativo. Esta es quizás una de las razones más fuertes por las que su obra presenta esos conflictos de clasificación para las editoriales, la crítica y lxs lectorxs.

Sin embargo, los géneros literarios no son los únicos en crisis cuando se atiende

la obra de MDG, también la producción escritural que reviso en esta tesis se ubica temporalmente en años de cambios en el pensamiento feminista y, por tanto, en la noción de género y la identidad de género. Con esto quiero reflejar en el capítulo cómo mi corpus de estudio se puede leer sin dudas dentro del panorama neobarroso, pero también con un pie en las discusiones del feminismo de su tiempo. De hecho, con estas “nuevas” bases teóricas, filosóficas y críticas (Judith Butler, Meri Torras, José Amícola...) es que se vuelve a Marosa y despunta realmente el estudio de su obra como nunca antes hasta la actualidad.

Ahora bien, con estas ideas como base, en la segunda parte del capítulo establezco los “vasos comunicantes”. Sobre todo, me refiero aquí a una conexión entre el pensamiento neobarroso desarrollado por NP con el de GD y FG. Estos cruces me llevaron a denominar, proponer y conceptualizar tres estrategias desterritorializantes que dan cuenta de lo neobarroso en la obras de MDG que me ocupan. A estas las concibo como: estrategia desterritorializante-devenir, estrategia desterritorializante-ocultista y estrategia desterritorializante-reticente. A su vez, las estrategias se conectan directamente con tres ejes discursivos que distingo en la escritura de MDG: 1) El eje de los deseos sexuales “interespecie”, sobre las relaciones entre seres humanos, seres animales y seres de morfología imaginaria; 2) El eje de los deseos sexuales entre humanos, ejemplos de contra-disciplina sexual; 3) Por último, el eje de la sintaxis, que atenta contra las distinciones “fijas” de narrativa y poesía.

Cierro el capítulo con un acercamiento a los espacios, sobre todo al jardín, y otros, siempre repetidos, nombrados similarmente y/o asociados con un mismo campo semántico que se hacen distintivos en los textos de MDG. El rosal, el trigal, así como

manzanares y árboles entran, según mi entendimiento, en el campo semántico del jardín, a la vez que este comparte otros puntos en común con el bosque. Además, el jardín es un lugar asociado al barroco y por eso merecía un pequeño detenimiento en esta parte.

El cuarto capítulo, “La yema. Ubicar la *marótica*”, pretende revelar lo que considero la materia constituyente de la obra de MDG. Algo que funciona como un secreto entre líneas a lo largo de la tesis y que guardo para el final. Este es el momento que se cruza con el tercer apartado del marco teórico, *Plant-Thinking* y *Nature Writing*, pues en los capítulos anteriores se cubrieron, con mayor atención, los enfoques en relación con erotismo, neobarroso, cuerpo y género. Siendo las cosas así, dedico dos apartados al tema de la vegetalidad en MDG: 4.1 El giro fitocéntrico en la escritura de Di Giorgio y 4.2 El plantismo desde el modelo marosiano: eros vegetal.

En el primero, realizo una especie de ruta crítica que permite, precisamente, ubicar la erótica de MDG también en los territorios de la *Nature Writing* y/o el *Plant-Thinking*, pues participa de una imaginación vegetal enraizada en su discurso. Mientras que en el segundo, vuelvo a los 3 ejes presentados en el capítulo anterior para denotar la presencia y el funcionamiento de lo vegetal en cada uno de ellos mediante variados ejemplos tomados de los textos.

Finalmente, con estos dos apartados se consuma la idea de un logos vegetal en la obra de MDG que se despliega en los títulos estudiados no para presentar la naturaleza y el medio ambiente como simples telones de fondo, sino para explorar los espacios naturales en una conexión erótica con sus habitantes humanos-animales-vegetales-monstruos. El estilo de *Nature Writing* marosiano podría encontrarse en los intersticios de una escritura bucólica (con su descripción de campos, huertos, rosales en un ambiente

aparentemente tranquilo y típico de la experiencia campestre) y una erótica como estilo de vida y potencia de los amantes en estos parajes.

Con estas últimas relaciones desde el plantismo termina la ruta capitular y se abren las conclusiones, es decir: la degustación del huevo. Parte del cierre consiste en retomar y resumir todo lo atendido, pero también dar paso a dos catálogos (inventarios) conclusivos —anexos— el *Bestiario: Las morfologías imaginarias* y el *Marosario: 'el árbol, rojo, de misa'*. *Vocabulario frecuente de la autora en las obras presentadas*. Estos constituyen listas (mapas semánticos) de la *marótica*, los cuales podrían incluso ampliarse en trabajos futuros y que conectan todas las obras estudiadas. Los inventarios validan de una forma ordenada, incluso gráfica, la idea de un mismo universo ininterrumpido erótico, neobarroso y vegetal a lo largo de estas.

Además, para dar cierta visualidad a los temas atendidos agrego como parte de estos anexos una breve colección pictórica para *imaginar* la obra de Di Giorgio (una pequeña exposición de arte que he conectado con las lecturas); y también decidí incluir en calidad de anexos otras muestras de plantismo en el lenguaje de MDG que amplían las citas del capítulo IV para denotar la abundancia de referencias que componen la vegetalidad en su obra.

Dicho esto, a continuación inicia la primera división de la tesis, su primer capítulo. En este propongo las bases teóricas que sustentarán la mayor parte de mis interpretaciones, las cuales se exploran en los capítulos II, III, IV.

CAPÍTULO I: LA CÁMARA DE AIRE.

APROXIMACIONES TEÓRICAS (Y ALGUNAS CRÍTICAS)

No se puede, no se debe dividir la literatura. Letras femeninas, letras masculinas. ¿Qué es eso? Pero, sin embargo, como lo sexual está en todo, como es un resplandor que no cesa, puedo decir que mi escritura es un trabajo de pasión, que manejo llamas, hogueras, desde mi más profundo centro de mujer.

MAROSA DI GIORGIO

Para desmontar la erótica de MDG o *marótica* es necesario iniciar un diálogo entre ciertas teorías con mi corpus de estudio —*Misales* (1993), *Camino de las pedrerías* (1997), *Reina Amelia* (1999), *Rosa Mística* (2003) y *La flor de lis* (2004)— así como repasar algunos conceptos clave y considerar las problemáticas que presentan dichos textos literarios ante los textos teóricos seleccionados. Con esta perspectiva, me detendré en seis tópicos de reflexión, divididos en parejas: *Erotismo y Neobarroso*; *Cuerpo y Género (con su hijo queer)*; *Plant Thinking* y *Nature Writting*. Así, atenderé tres temas esenciales dentro de la tesis, dígase, la cuestión *erótica neobarrosa*, la cuestión *trasngénero* y la cuestión *vegetal*.

1.1 EROTISMO Y NEOBARROSO

Cuando me enfoqué en estudiar el erotismo como categoría descubrí que se trataba de un fenómeno con variados nombres y apellidos. Es decir, existe una gama de propuestas teóricas que lo presentan con matices muy específicos según desde dónde se atienda. Por lo que de esa ruta marcada con flechas rojas brillantes escogí la *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1971) de Gilles Deleuze y *El erotismo* (1957) de Georges

Bataille, antecedente discutido por el propio Deleuze, para armar mi propia cadena de interpretaciones en torno al término. Definitivamente, no son las únicas lecturas posibles para examinar el erotismo, pero fueron sumamente esclarecedoras para mi trabajo particular con la literatura de MDG; además de que son publicaciones contemporáneas con la autora que me han revelado ciertos paralelismos incidentales entre sus discursos.

En 1957 cuando se publica *El erotismo* de GB, ya MDG había sacado tres libros: *Poemas* (1953), su primera obra publicada, *Visiones y poemas* (1954) y *Humo* (1955); en los cuales se puede cruzar parte de lo que para Bataille es el erotismo sagrado/divino (el cual retomo más adelante). Asimismo, la *Presentación de Sacher-Masoch...* de Deleuze, publicada por primera vez en 1971, coincide con la primera edición de *Los papeles salvajes* de MDG, compendio de toda su poesía escrita hasta ese año y que posteriormente crecería a dos volúmenes en 1991. La conjunción de violencia y sexualidad en la literatura, analizada por Deleuze, también se encuentra desde territorios muy peculiares en el lenguaje marosiano a lo largo de toda su obra.

Ahora bien, Georges Bataille destacó por su exploración de 3 tipos de erotismos: el de los cuerpos, el de los corazones y, como ya mencionaba, el sagrado/divino. Desde su perspectiva filosófica, el erotismo es una experiencia que siempre implica una transgresión al pasar los límites de la moral y la razón, restricciones impuestas a la individualidad humana.

El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si bien se distancia aparentemente de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él por el

hecho de que a menudo es solo uno de sus aspectos, estabilizado por la afección recíproca de los amantes. Puede estar enteramente desprendido de esa afección, pero entonces se trata de excepciones como las que tiene en reserva la gran diversidad de los seres humanos. Lo básico es que la pasión de los amantes prolonga, en el dominio de la simpatía moral, la fusión mutua de los cuerpos. (Bataille 14)

Esto es relevante en el sentido de que para Bataille todas las individualidades son discontinuas —o discontinuidades—, mientras que, al contrario, Dios funciona como una continuidad. En comparación con lo divino-continuo, el erotismo es la única fuerza que logra *unir* dos discontinuidades. Lo que de cierta forma significa estar más cerca de Dios (o del principio y el fin) en el momento erótico.

Cuesta poco ver a qué nos referimos al hablar del erotismo de los cuerpos o del erotismo de los corazones; la idea de erotismo sagrado nos es menos familiar. Por lo demás, la expresión es ambigua, en la medida en que todo erotismo es sagrado; aunque los cuerpos y los corazones nos los encontramos sin tener que entrar en la esfera sagrada propiamente dicha. A la vez, la búsqueda de una continuidad del ser llevada a cabo sistemáticamente más allá del mundo inmediato, designa una manera de proceder esencialmente religiosa; bajo su forma familiar en Occidente, el erotismo sagrado se confunde con la búsqueda o, más exactamente, con el amor de Dios. (Bataille 11)

Por tanto, para Bataille el erotismo tiene, además, una dimensión mística, mediante él se busca una trascendencia a pesar de la discontinuidad individual, así como una conexión con lo divino. En resumen, el erotismo es una fuente de liberación mediante la

transgresión: se liberan los instintos de las normas constituyentes de las individualidades y se obtiene el placer fuera de estas restricciones.

No obstante, de *El erotismo* de Bataille tomo tres citas fundamentales para conectar con las obras de MDG. En primer lugar que: “El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (21). Esto apunta a que “el hombre” asume lo erótico como un medio sin prohibiciones, sin reglas. Por tanto, en el campo del erotismo puede, sobre todo, ejercer violencia a la manera del animal que no tiene leyes ni prohibiciones autoimpuestas. Así, la violencia para Bataille es un tipo de exceso asociado a la muerte y a la reproducción. En otras palabras, el erotismo es violencia sin obediencia; y si bien, el erotismo suele marcar una distancia humana frente al animal (que no lo posee), no ocurre así en la obra de MDG.

En segundo lugar: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas (...) de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (23). Es decir, el erotismo disuelve la sacralidad del matrimonio, la diferencia de clases, de razas y, por supuesto, en MDG la “lógica” separación de hombre y animal. Sin embargo, lo que más me interesa aquí es la disolución que ocurre entre los géneros en el acto sexual por medio de la penetración.

Para Bataille, en la operación erótica, el hombre asume el papel activo y la mujer el pasivo, lo cual significa que el hombre “disuelve” a la mujer en el acto y, mientras lo hace, se alcanza una desarticulación del estado “cerrado” de ambos. Por cierto, esto da un giro en las obras de MDG donde, si bien, la mayoría de encuentros eróticos son iniciados y/o violentados por el personaje masculino (muchas veces animalizado, a tono

con la idea de Bataille), también se presentan relaciones donde la mujer toma el rol activo y “disuelve” al hombre, incluso a grados violentos.

En tercer lugar, la definición “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (15), en tanto que es también “un desafío, a través de la indiferencia, a la muerte” (17). Pues, como lo entiendo a partir de Bataille, el deseo erótico tiene la potencia de superar la idea de reproducción como objetivo de la relación sexual. Lo cual, además, es una suerte de ley impuesta del hombre para el hombre y, por lo mismo, el erotismo funciona para transgredirla. Otra forma de leer esta cita que se complementa con lo anterior es entender el erotismo como voluntad heterónoma, cuando la razón ya no dirige la voluntad del hombre sino sus deseos. El impulso del *amor* hace caso omiso de la dicotomía vida/muerte. Además de que en la muerte se acaban las prohibiciones.

Para sintetizar, *violencia/violación, disolución de las formas y vida/muerte* se encuentran en la genética del erotismo según el pensador francés. En contraste con esto, tanto en sentido literal como figurado, se pueden rastrear esos elementos e ideas en el erotismo construido por MDG. Un acercamiento a “Misa final con Diamel” —por solo poner un ejemplo— sirve para ilustrar la concordancia que establezco entre la propuesta de Bataille y la ficción erótica marosiana.

Se trata de un texto que expone los placeres de un necrófilo (aunque nunca llamado así en la historia) que termina cumpliendo el propósito *natural* de engendrar hijos cuando se “hinca” a una mujer, sin vida ante sus ojos: “-Ah, una muerta! Ah! Es lo que me gusta más! ¡Ah! Sacó el sexo” (*Misales* 79).

La línea de lo socialmente correcto y “normal” bajo los parámetros de la sexualidad occidental normativa es transgredida en una ironía por ambos personajes: ella

“se hace la muerta” para quedar embarazada; mientras que él “viola” un cuerpo que creyó solo le daría placer al estar ausente de vida y, por tanto, no sufriría las consecuencias directas de su acto, dígase: procrear (lo cual sucede). Se trataba de un encuentro erótico sin deseo de reproducción (para él).

Pero aquí entra uno de los giros en la erótica de MDG: la mujer queda *pasiva* ante la violencia, pero solo está dando la ilusión erótica al hombre de que no hay prohibiciones; o sea, de que él puede vivir su deseo sobre la muerte de ella, sobre su individualidad. Si el personaje masculino supiera que su violencia es permitida y que la mujer no está muerta en realidad, no habría experiencia de erotismo por su parte. Es decir: su deseo quedaría cancelado. Sin embargo, el personaje femenino sí queda satisfecho, de una forma u otra, pues era su rutina salir a pecar con hombres y como “muerta” uso las reglas del erotismo para quedar embarazada.

Por su parte, Gilles Deleuze, quien también abordó el erotismo desde una mirada filosófica, se enfoca más en la intensidad del deseo erótico y su capacidad para transformar al sujeto que lo experimenta. En su análisis del erotismo, Deleuze se cuestiona cómo las diferencias y las multiplicidades de cuerpos implican a su vez una multiplicidad de sensaciones y posibilidades en el ámbito del placeres. Asimismo, el erotismo permite experimentar la pérdida de control y a la vez una liberación del individuo. Esto, por supuesto, también inside en la idea de unidad y de identidad del sujeto que cede a sus deseos eróticos y se libera de las estructuras sociales y culturales que lo *sujetan*. Por tanto, el erotismo puede ser una forma de resistencia contra el poder (o el biopoder, en término foucaultianos) para experimentar un deseo sin limitaciones sociales.

En su *Presentación de Sacher-Masoch...*, Deleuze aborda el tema del erotismo a partir de dos figuras en apariencia contradictorias, Leopold von Sacher-Masoch y Sade. Del primero deriva el término masoquismo y del segundo, el sadismo. Es decir, dos perversiones con síntomas específicos; o dos tipos de desear con dinámicas de poder en las relaciones sexuales como dos caras de una misma moneda. El contrato masoquista habla de aceptar someterse a la voluntad del otro, y el sádico, por su parte, más impersonal, necesita poseer a toda costa:

El sádico tiene necesidad de instituciones; el masoquista, de relaciones contractuales. La Edad Media distinguía, con profundidad, dos clases de diabolismo o dos perversiones fundamentales: una por posesión y la otra por pacto de alianza. El sádico piensa en términos de posesión instituida, y el masoquista, en términos de alianza contraída. (Deleuze, *Presentación* 22)

Con esto en mente se pueden ubicar algunos personajes marosianos en el espectro de uno u otro. Sobre todo, la idea de mujer pagana¹² propuesta por Deleuze se identifica a grandes rasgos con la mayoría de las “señoras” en la obra de MDG.

Ahora bien, con un punto de vista diferente, pero que deriva de un predecesor entendimiento de lo erótico (Bataille), Deleuze plantea además que:

Con Sade y con Masoch la literatura sirve para nombrar, no el mundo pues eso ya está hecho, sino una suerte de doble del mundo, capaz de recoger su violencia y su exceso. Según se dice, lo que una excitación tiene de excesivo está en cierto modo erotizado. De ahí la aptitud del erotismo para servir de espejo al mundo,

¹² La mujer pagana: “ama a quien le place y se entrega a quien ama. Es partidaria (...) de la brevedad de las relaciones amorosas” (Deleuze, *Presentación* 51); como la señora “muerta” de “Misa final con Diamel”.

para reflejar sus excesos, para extraer sus violencias pretendiendo “espiritualizarlas”, y ello tanto mejor cuanto que las pone al servicio del sentido. (...) Y las palabras de esta literatura, a su vez, forman en el lenguaje una suerte de doble del lenguaje propio para hacerlo actuar directamente sobre los sentidos. (*Presentación* 40)

De modo peculiar, un otro mundo-doble, que carece de espacios urbanos o ley —un mundo-jardín— se ha desarrollado a lo largo de la obra marosiana. Mas bien, se está ante un mundo literario en el cual se desobedece la ley que instauro prohibiciones y castigos en torno a la sexualidad, donde ocurre un “giro erótico de la ley contra sí misma” (Butler, *Cuerpos* 167). Igualmente, la idea de que se pueda leer este espacio onírico donde se insertan los textos como un lugar edénico, también los vincula con el ámbito de lo religioso (sobre todo con la religión católica, de la que participó MDG). Su presencia se advierte desde los títulos, en las ceremonias matrimoniales y fúnebres e, incluso, en los personajes que pueden ser vírgenes o santos/as. Por lo que considero que aquí Bataille resulta nuevamente una base teórica, pues consideró la religión como una gran incitadora de lo erótico, precisamente por su papel represor de los latentes placeres humanos o las pulsiones, según Freud y Deleuze.

El sujeto con pulsión sádica experimenta placer al infligir dolor o humillación a un otro/a, a quien controla y somete en favor de su placer. Mientras que, el de pulsión masoquista alcanza el placer al ser sometido por otro/a. No obstante, aunque se trata de pulsiones diferentes en ambas hay una mezcla de placer-dolor (Deleuze, *Presentación* 49); y esto es importante para leer algunos de los personajes de MDG que parecen gozar al ser violados o que gozan al violar y matar sin consentimiento.

Un ejemplo de este tipo es Bini —en “Misal de Bini”—, una chica que sufre y goza el dar a luz a un hongo que, a su vez, entra y sale de ella¹³ una vez lo ha parido. Por un lado, “Bini hizo Ah...! ¡Oh...”; por otro, “se dolía mucho” (*Misales* 47). Es decir que, sometida por el hongo que disfrutaba de ella, Bini se encuentra experimentando una suerte de placer maravilloso en los límites del masoquismo.

En cuanto a la pareja del erotismo en este capítulo, el neobarroso, reconozco que el tema no es nuevo. Sin embargo, el asunto barroco-neobarroco-neobarroso se mantiene aún como una ola que va y viene en el mar de la crítica literaria. Algunxs la dejan pasar porque saben de su capacidad de engullir todo hasta la nada; otrxs deciden bañarse en ella. Heme aquí, en este segundo grupo de entusiastas que deciden mojarse en la corriente, sobre todo ante la sospecha de que la autora que investigo parece haber sido tocada por esta ola en alguna de sus vueltas a la orilla.¹⁴

Según “‘Inventivas’ (neo)barrocas en el Uruguay” (2008) de María José Bruña Bragado, luego de la dictadura militar uruguaya (1973-1984):

asistimos a la vuelta a la palabra y al nacimiento de una vertiente iconoclasta e interdisciplinar que amalgama distintos registros y formas artísticas (video-arte, performance, teatro, arte plástico), en lo que constituye una nueva versión de lo barroco. Marosa di Giorgio y Roberto Echavarren son dos de sus principales cultivadores. Con un temperamento marcadamente individual y una sensibilidad

¹³ De su vagina, específicamente: “su apertura con vello guinda” (*Misales* 47).

¹⁴ La intuición al respecto de si la obra de Di Giorgio podría considerarse “neobarrosa” nació en una clase del Dr. Panagiotis Deligiannakis en la cual aseveró la idea carpenteriana de ver el barroco como un espíritu recurrente en el tiempo, pero también a la manera de Lezama: contemplar la historia con ojo erótico. Al emprender una búsqueda bibliográfica para asegurarme de que hubiese nexos entre la escritura marosiana y el neobarroco, en un primer lugar, descubrí que, en efecto, varios críticos ya la habían subido al altar de lxs poetas neobarrosos (no de lxs narradorxs), entre estos: Néstor Perlongher, Roberto Echevarren y María Alejandra Minelli.

muy dispar, recurren al exceso y, a la manera del cubano José Kozer o del argentino Néstor Perlongher, configuran poéticas difíciles de encasillar y que devuelven el esplendor a una de las expresiones más fructíferas de la identidad hispanoamericana: lo barroco. (99)

Es decir que, siguiendo la mirada histórica, el momento dentro del arco neobarroco que se vuelve barroco y al que pertenece Marosa, se gesta en este período, 1973-1984; y al mismo pertenecen las dos obras de las letras rioplatenses que marcan la llegada del neobarroco: *El Fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini y *La Partera Canta* (1982) de Arturo Carrera. A través de ambas el neobarroco se desliga de su asociación sarduyana (y caribeña) con la metáfora del tatuaje y pasa a ser leído neobarrosamente con la metáfora del tajo.

La relación neobarroco/tatuaje, sirve a Sarduy para explorar conceptos como la multiplicidad, la superposición de capas de significado y hasta la intertextualidad. Sin embargo, la relación neobarroco/tajo remite a cortes, divisiones, rupturas, separación. De cierta manera, la metáfora del tajo en lugar de centrarse en la acumulación de capas de significado (el neobarroco lezamiano, por ejemplo), se enfoca en la fragmentación y en la interrupción de una continuidad en la historia (como da cuenta el neobarroso marosiano). Incluso, la metáfora del tajo podría ser interpretada como una expresión de la naturaleza fragmentaria del mundo contemporáneo (lo cual se puede asociar con la idea de Calabrese sobre que vivimos en una era neobarroca o neobarroco posmoderno), así como una forma de desafiar estructuras tradicionales y narrativas lineales.

El énfasis está, entonces, en la *herida* que significa la escritura neobarrosa dentro del panorama literario rioplatense, también frente a la dictadura. Pues, como apuntaba

Perlongher:

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta nueva emergencia. (*Ensayos*, 101)

En resumen, el tajo neobarroso no solo es infligido por las dos obras mencionadas como baluartes del movimiento, sino también por las creaciones eróticas de la propia Marosa, cuyas cortadas literarias son de un “encanto preciosista” (Perlongher *Prosa* 101). Pero no solo porque aparezca su nombre en una cita o en muchas confirmo que MDG tiene un lugar en esta “nueva versión” barroca, llámese neobarroco transplatino o neobarroso, sino porque confluyen en su escritura los motivos para leerla desde ese presupuesto.

Precisamente por su amalgama de lo erótico con lo *queer* (incluso lo teatral) a la vez que pervierte ritos y mitologías mediante una poetización constante, se hace visible el andamiaje neobarroso en su literatura. De manera similiar, María José Bruña resumen:

Reina Amelia (1999), nos deslumbra, no solo por la presencia de sus peculiares fantasías, inspiradas tanto en las leyendas medievales como en la literatura féérica, sino por un estilo reconstruido a través de una adjetivación inusual y una sintaxis autónoma. El carácter mestizo y surrealista de sus escritos se aprecia asimismo en (...): *Misales* (1993), *Camino de pedrerías* (1997), *Rosa mística* (2003) o *Flor de lis* (2004). En realidad, existe una red, trama o pedrería tan elaborada y trabada, como solo el barroco permite, que une los hilos de todos sus textos. (Bruña, “Inventivas” 111)

En pocas palabras: Marosa es neobarrosa; y no solo por una obra o momento particular en su

quehacer literario, sino por la consistencia de su intratextualidad neobarrosa de libro a libro.

No obstante, resumo a continuación las tres razones puntuales que, en mi opinión, inscriben la obra de MDG dentro del neobarroso, partiendo de la base de que se trata de una nueva emergencia de la expresión literaria rioplatense influenciada por el neobarroco caribeño:

Razón 1. Marosa, geográficamente, puede ser neobarrosa, ya que la vertiente literaria es exclusivamente argentino-uruguayo (transplatina) y toma renombre en 1976 cuando se funda la revista *Maldoror*, por el uruguayo Carlos Pellegrino. Para 1982 ya se reconoce abiertamente como neobarroso a Arturo Carrera con su *La partera canta* y en 1990 y 1991 salen dos compilaciones hermanas de poesía rioplatense, seleccionadas y prologadas, en parte, por otro uruguayo-neobarroso Roberto Echavarrén; y con prólogo en la versión de 1991 del argentino NP, donde MDG, Osvaldo Lamborghini y el propio Perlongher fueron los tres autores compilados como ejemplo de poetas neobarrosos. Por tanto, razón 2. Por contexto histórico-literario también es Marosa neobarrosa.

En cuanto a la tercera razón, la más importante para mí, la escritura de MDG es neobarrosa porque su erótica y su poética los son indiscutiblemente, ya que dan cuenta de las características literarias más fijas de lo que se entiende como neobarroso, dígame: un efecto de inacabado en el proceso de escritura; lo fragmentario como parte del lenguaje; configuraciones y usos del cuerpo muchas veces desde cierta animalización; esa evidencia de inserción de animales, referencias a gemidos, sonidos y verbos relacionados con lo bestial; lo animal para metaforizar o comparar; la mezcla de lo profano con lo sagrado; y, por tanto, lo político y lo sexual cruzados constantemente.

1.2 CUERPO Y GÉNERO (CON SU HIJO *QUEER*)

Certeramente escribió Ana Martínez Barreiro en “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas” (2004) que: “el cuerpo se presenta como una estructura lingüística que ‘habla’ y revela infinidad de informaciones, aunque el sujeto guarde silencio. Al parecer, ‘hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo’” (137). Pero no solo se conversa con el cuerpo, también con todo él se siente placer y se experimenta el erotismo.

Con esto en mente, quiero iniciar el segundo momento dentro del marco teórico, pues el estado actual de las nociones sobre el cuerpo ha dejado claro que no solo “se tiene” un cuerpo, sino que más bien “se es” cuerpo y “se deviene” cuerpo.¹⁵ Sin embargo, no es lo mismo ser un cuerpo masculino que uno femenino (o que uno trans, interserx, incluso cyborg). ¿Por qué tantas normas regulatorias alrededor de los devenires corporales? A lo que MDG propone una libertad de los cuerpos, sin prohibiciones ni devenires imposibles.

¹⁵ Existen diversas teorías sobre el cuerpo en el campo de la filosofía y las ciencias sociales. A continuación, explico algunas:

- 1- Dualista (cartesiana): Sostiene que el cuerpo y la mente son dos entidades distintas (separadas e independientes). Según esta perspectiva, el cuerpo es visto como una máquina biológica que cumple funciones mecánicas. Mientras que la mente es algo inmaterial y pensante que se encarga de los procesos emocionales. Esta teoría ha sido criticada por su falta de evidencia científica y por perspectiva reduccionista al considerar al cuerpo como algo meramente mecánico.
- 2- Materialista: Afirma que el cuerpo es la única realidad y que nada existe fuera de él. Según esta perspectiva, el cuerpo es la materia de la que deriva la realidad. Sin embargo, también ha sido criticada por negar el espíritu como algo fuera de lo físico.
- 3- Fenomenológica: Plantea que el cuerpo es el punto de partida de toda experiencia humana. Según esta perspectiva, el cuerpo es *consciente* y está abierto a los otros cuerpos en el mundo en el que es y que está en él mismo.
- 4- Feminista: Demuestra que el cuerpo de las mujeres ha sido históricamente utilizado como una herramienta de opresión y de control social. Según esta perspectiva, sus cuerpos han sido objeto de regulaciones, violencia y explotación por parte de instituciones como la religión, la política y la economía. Ideas que han sido valoradas por su crítica a las normas culturales hegemónicas y por su enfoque en la emancipación de la mujer.

En su obra, el cuerpo *dócil/pasivo* de mujer no está siempre atrapado en las estructuras sociales diseñadas por el poder, sino que la mayoría de la veces, el cuerpo con órgano sexual femenino huye de las convecciones del matrimonio, aunque esté casado; huye de su supuesto destino biológico, a veces, comiendo sus propios hijos; y hasta se mezcla con cuerpos que presentan estructuras corporales imaginarias que *encajan* siempre a la hora del sexo.

En este sentido, el *Manifiesto contra-sexual* (2000) de Paul Preciado¹⁶ invita a cambios radicales en torno a lo sexual, el cuerpo y el género, los cuales podrían darse quizás en una sociedad nueva —o ficcional— que tome y acepte sus premisas como normas o alternativas sexuales. Además, el texto de Preciado funciona como una guía de ejercicios prácticos y, por supuesto, contra-sexuales para ser con otros cuerpos. No obstante:

El nombre de contrasexualidad proviene indirectamente de Foucault, para quien la forma más eficaz de resistencia a la producción disciplinaria de la sexualidad en nuestras sociedades liberales no es la lucha contra la prohibición (como la propuesta por los movimientos de liberación sexual antirrepresivos de los años setenta), sino la contraproductividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna. (“Manifiesto contrasexual” 43)

Por lo mismo, Preciado alerta que: “Las prácticas contra-sexuales que van a proponerse aquí deben comprenderse como tecnologías de resistencia, dicho de otra manera, como formas de contra-disciplina sexual” (*Manifiesto* 19). Pero, ¿qué tipo de prácticas serían estas? Según el autor:

La re-significación contra-sexual del cuerpo se hará operativa con la introducción

¹⁶ Aunque aparece como “Beatriz” en la referencia incluida en la Bibliografía (al final), pues era el nombre con el que publicó este texto por primera vez.

gradual de determinadas políticas contra-sexuales. Uno, la universalización de las prácticas estigmatizadas como abyectas en el marco del heterocentrismo. Se pondrán socialmente en marcha una serie de prácticas contrasexuales para que el sistema contra-sexual tenga efecto:

-resexualizar el ano (una zona del cuerpo excluida de las prácticas heterocentradas, considerada como la más sucia y la más abyecta) como centro contra-sexual universal. (*Manifiesto* 30)

Visto de esta manera, infracciones de tipo contra-sexual con fuerte alusión en la obra marosiana, según los postulados del *Manifiesto...*, son las penetraciones anales. Por ejemplo, los fragmentos a continuación presentan escenas contaminadas por dichas “prácticas estigmatizadas”.

Un caso es lo que acontece en “Misa final para Elena”, donde se alude a estas transgresiones: “Él se volvió y envió, como si adivinase el pensamiento de ella, una especie de beso, un hocico en el aire, a esos dos anillos de ella, tan cerrados y prietos, que acababan de usar. Sobre todo al posterior fue el homenaje” (86). Otro, lo que ocurre en “Misa final con murciélago”, en el cual se *enrarece* aún más el acto sexual con la inclusión de animales:

-Llegan murciélagos.

-Mi Dios.

Se oyó un largo rumor como el de una pieza de seda que se rasgara.

Apareció uno, pero se desdobló en varios.

Ella se puso de costado como si fuera a amamantar. Separó también un poco las piernas. Quitó la sábana.

Uno se le acomodó en la ubre, otro en la otra ubre, uno se le posó en el

sexo, otro en el *ano*, que era *otro sexo*. (*Misales* 76, cursivas mías)

Pero queda un punto más, muy importante, que toca Preciado, dígame, “la creación de pactos contractuales que regulan los roles de sumisión y dominación” (*Manifiesto* 28) con especial atención a la dinámica esposo-dominante/esposa-sumisa (para contrastar con las ideas de Bataille). Pues, la mayoría de los personajes femeninos de Di Giorgio juegan con el esquema de la mujer casada y se lanzan a la ruptura de ese contrato. Otros, se elevan por encima de las definiciones hombre-mujer. Como “Caretón”, por ejemplo, que no es más que una cara flotante con lengua. Una tecnología sexual en sí mismx.

Después de atender el manifiesto de Preciado, no resulta incoherente entonces pensar que la cosmovisión erótica de la autora uruguaya establece, además, una conexión con la teoría *queer*.¹⁷ Esto viene dado sobre todo en su escritura desde el encuentro (siempre sexual) de los cuerpos que presentan deseos extravagantes donde se transgreden con frecuencia el par convencional: hombre-mujer.

Por tanto, abordaré ahora una interpretación, hacia lo *queer*, en relación con el catálogo de cuerpos, abanico de entidades ambiguas, que se despliega en la obra de di Giorgio;¹⁸ ya que —como escribió la teórica Meri Torras— “los cuerpos que transitan por

¹⁷ La teoría *queer* cuestiona las categorías binarias de género en busca de desestabilizar y/o ampliar las normas culturales y sociales que mantienen estas distinciones excluyentes sobre los cuerpos. Como teoría se originó dentro de los estudios con perspectiva de género y como bandera en los movimientos LGBTQ+ en Estados Unidos desde los años 80 y 90. Parte de su trabajo consiste en fundamentar cómo la identidad de género no es fija, sino que ha sido un constructo cultural conservado a lo largo de la historia. Según esta perspectiva, categorizar a las personas con base en uno de los dos géneros regulados limita y produce exclusiones, discriminaciones y opresiones en todas aquellas que no se identifican con uno o con ninguno de estos dos géneros “válidos” *a escoger*. El movimiento *queer* busca, por tanto, crear espacios y políticas para la inclusión y la celebración de la diversidad más disidente. Además, de que denuncia el poder y las estructuras de poder que aún sostienen el género como categoría binaria.

¹⁸ Parte de lo escrito a continuación, con algunos cambios, fue expuesto como ponencia en II Congreso Internacional de Estudios de Género y Teoría *Queer* bajo el título “Los cuerpos excéntricos en *Misales*, narrativa erótica de Marosa di Giorgio” en la Universidad Veracruzana (noviembre, 2018)

algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción de nuestro ser-en-el-mundo” (27); y sin dudas, la propuesta literaria de Marosa está plagada de personajes definidos por esos cuerpos-otredades, capaces de despertar una extrañeza en sus lectorxs.

De hecho, la pertinencia de la literatura de Di Giorgio en este marco de estudios tan particular fue tomada en cuenta en un seminario dirigido por José Amícola titulado: “Los estudios *queer* y la literatura del Cono Sur”, en el año 2007, el cual tuvo lugar en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. La clase número 6 del programa, “*Lo indecoroso*”, estuvo dedicada al libro *La flor de lis* (2004) que, como he mencionado, fue la última publicación de la autora. Asimismo, para emprender mi ejercicio interpretativo partiré, principalmente, de los siguientes textos, apoyo teórico necesario: “Cuerpo e identidad” (1995) de Marta Lamas, “Imitación e insubordinación de género” (2000) de Judith Butler y “La Teoría *Queer*: la de- construcción de las sexualidades periféricas” (2009) de Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto. Además, insertaré breves notas tomadas de otros autores, como Michel Foucault.

Desde esta perspectiva, personajes como el Gran Tatú, Maquinaria Agrícola (o Tractor), el hongo que baila, el Caretón, el sátiro, María Perla y el monstruo de Delia Garcés —entre otros sin nombre— comparten la cualidad de actores sexuales que tienen cuerpos excéntricos. De este inventario destaco a la mariposa o el mariposón (teniendo en cuenta sus diferentes versiones en los textos en que aparece) y al tatú crucificado, pues considero que son los personajes más físicamente ambiguos y extraños de la producción marosiana. Estos pertenecen a *Misales*, volumen erótico sobre el que me centraré en este momento.

y que hoy integra el libro *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe*, bajo el sello editorial de la Universidad Autónoma del Estado, publicado en el 2022.

El cuerpo del primero (la mariposa/ mariposón) resulta totalmente desestabilizador tanto para sus tomas sexuales, según lo narrado, como para el lector/a, lo cual me remite directamente a la siguiente cita de Fonseca y Quintero sobre una definición inicial de lo que se entiende por *queer*:

El verbo transitivo *queer* expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”; por lo tanto, las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. El adjetivo *queer* significa “raro”, “torcido”, “extraño”. (45)

Sobre estas líneas, los siguientes ejemplos extraídos de dos historias diferentes dentro de *Misales* describen a “la mariposa”. El primero:

Él llegó al caer de una tarde y flotó delante de ella. Era gigantesco, cintura fina, pollerín, pero de másculo; grandes alas rígidas volaban más allá de su cabeza. Todo en color musgo, verdoso, castaño; como un plumaje. La cabeza larga, delgada, era una vara; al parecer sin ojos ni boca. (...) Llamó a ella, la atrajo hacia el marsupio. (*Misales* 59)¹⁹

Me detengo en dos palabras de la cita para mostrar por qué el mariposón que menciono se insertaría en el imaginario *queer*. Por un lado, *pollerín* (neologismo marosiano para decir, quizás dulcemente, pollera) se utiliza principalmente en referencia a un cuerpo de sexo femenino, pues la pollera es un tipo de falda ajustada a la cintura; en este caso, se refiere a un “pollerín másculo” para indicar que la prenda está masculinizada al llevarla un mariposón. Por otro, *marsupio* es la bolsa en el vientre de los canguros hembra, en la cual cargan al bebé canguro. Estos elementos femeninos hacen más fácil

¹⁹ En “Misa final del novio”.

visualizar las marcas de ambos géneros en el amante alado. Se trata de un “él”, con cintura fina, marsupio y pollerín, que posee sexualmente a una “ella” metida en su bolsa. Además, al leer “se izaron enseguida” (*Misales* 59) y que ella queda embarazada (al final de la historia) queda implícito que él mariposón tiene dos sexos: su marsupio como parte femenina y un falo que nunca se menciona, pero que está en su marsupio, al que ella salta para quedar “izada”.

Mientras que el segundo:

Un tremendo mariposón, de rara belleza, (no se veía, pero era negro y azul y tenía pintada cifras cifras en las alas y una calavera), una mariposa estampada, fornida y liviana, se metió en el haz de miel de ella. (*Misales* 63)²⁰

Aquí se hace más clara la ambigüedad genérica, a la manera de un oxímoron al conjugar mariposa con fornida; lo cual semeja, hasta cierto punto, a decir: mujer hercúlea, o musculosa. Según Marta Lamas en “Cuerpo e identidad”:

Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución del género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es “propio” de cada sexo. (62)

De ahí el ruido y la extrañeza que denota la pareja de sustantivo y adjetivo, pues una mariposa es, sobre todo, delicada, mientras que “fornida” se encuentra mayormente asociada al campo semántico de lo *masculino*.

Así, en *Misales* —y en el resto de los libros objeto de estudio— se cumple con la

²⁰ En “Misal final con alitas”.

regla de dos papeles y dos polos, valores de posición: la del sujeto y la del objeto, la del agente y la del paciente (a la manera de Foucault) en la práctica de los placeres sexuales que pueden intercambiarse entre sí o posicionarse tanto en un cuerpo como en otro, indistintamente de su género. Del mismo modo que pueden compartir la mezcla de dolor-placer, los cuerpos marosianos parecen a veces no estar del todo constreñidos a un estándar de género inamovible.

Sin embargo, cuando Foucault se refiere a la *aphrodisia* (práctica de los placeres carnales) como “una actividad que implica dos actores, cada uno con su papel y su función —el que ejerce la actividad y aquel sobre quien ésta se ejerce” (30) limita la actividad a dos cuerpos, “actores”, y no da cabida a la posibilidad de tipo contrasexual que sí contempla Preciado y, a su modo, Butler. En vistas de lo cual regreso a una duda de esta última:

Pero si la repetición es la forma en que opera el poder para construir la ilusión de una identidad heterosexual sin fisuras, y si la heterosexualidad es compelida a repetirse a sí misma con el fin de establecer la ilusión de su uniformidad y de su identidad, entonces es una identidad en riesgo permanente, pues *¿qué pasa si fracasa la repetición, o si el ejercicio de repetición es utilizado con un propósito performativo distinto?* (*Cuerpos* 103, cursivas mías)

En este sentido, ejercicios de repetición con un *propósito performativo distinto* suceden una y otra vez en la obra de MDG a partir de los recurrentes tríos sexuales —la lógica o regla de tres como diría Gabriel Giorgi (269)—. Además de que la presencia de cuerpos con lectura *queer*, es, sin dudas, otro modo de romper *la ilusión de uniformidad*.

Asimismo, un ejemplo de otro tipo, otra vuelta de tuerca ante la “repetición”, para hacer notar cuán amplio es el espectro de la performatividad en las letras marosianas,

acontece en “Misal de la novia”: “ella actúo de golpe, poniendo en movimiento todos los dientes desparejos, le segó el fruto jugoso y oscuro como una mora y lo devoró” (*Misales* 56). Es decir que, con la potencia de una mujer cruel o mujer-verdugo (Deleuze), este personaje femenino toma el rol activo en el sexo al punto de castrar a su amante masculino, cual gesto anti-pasivo y/o contrasexual.

También, Rosana Guardalá, crítica de la obra de Di Giorgio, ha escrito en referencia a “Misal de la novia”:

Los saberes sexuales que “parecieran” ser propios de los hombres, aquí se encuentran en poder de la mujer. Así, en este caso, mientras la protagonista es la conocedora de la práctica sexual, el hombre se muestra como un simple iniciado. (“Marosa” 4)

Algo que conecto con la siguiente cita, en la historia: “él procedía por primera vez; ella por muchas” (*Misales* 56). Por tanto, la “señora feroz” —así la llaman— sobrepone su poder sexual al sujeto masculino, *pasivo* ante la dominación activa de una mujer.

Volviendo a lo *queer*, también en *El género en disputa...* (2007) hay notas sobre una relación especial e inevitable que no es otra que la que existe entre lo *queer* y lo *teatral*:

el acto discursivo es a la vez algo ejecutado [*performed*] (y por tanto teatral, que se presenta ante un público, y sujeto a interpretación), y lingüístico, que provoca una serie de efectos mediante su relación implícita con las convenciones lingüísticas. Si queremos saber cómo se relaciona una teoría lingüística del acto discursivo con los gestos corporales solo tenemos que tener en cuenta que el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. (Butler, *Género* 31)

Desde esta posición, Butler desprende en su teoría que, sobre todo, las entidades *queer* tienen un vínculo con lo teatral; y MDG no fue ajena a esta relación, pues su teatralidad se entendió

como una decisión personal y profesional, no llevada hasta lo *queer* en su cuerpo, pero sí en los de algunos de sus personajes. Es decir que, como artista: actúa, declama, está consciente de su ser teatral y lo da a conocer; pero también traslada esa fuerza a su escritura y aparecen los raros personajes y las escenas rituales. Lo teatral (o la teatralidad) de cierta manera invade sus letras.

Para cerrar esta sección, recuerdo la lectura “La política de la pose” (2012) de Sylvia Molloy, quien apunta a los efectos políticos que una determinada actitud corporal puede desatar; puesto que se ha juzgado en el pasado a una persona y, por defecto, su obra en consecuencia con su “pose” (para lo cual se apoya en los avatares de Oscar Wilde, quien exhibía una pose que luego se entendió como correlativa con su preferencia sexual). Marosa di Giorgio también destacó por tener una pose, una que sobresalía por ser, precisamente, muy teatral, además de mística y erótica, la cual contagió a muchísimos de sus personajes, desde los femeninos, con poses bastante “activas” en lo sexual, hasta los de morfología imaginaria, de los que se desprenden algunos *queer*.

1.3 *PLANT-THINKING Y NATURE WRITING*

...las reapropiaciones inesperadas de una determinada obra en sectores a los que nunca estuvo dirigida intencionalmente son algunas de las más provechosas.

JUDITH BUTLER, CUERPOS QUE IMPORTAN

En *Poemas* (1953), Marosa incluyó un “Autoprólogo” donde cuenta: “Nací en la ciudad uruguaya de Salto, mediando 1932; pero, mi infancia transcurrió en los umbrales del bosque” (13). Con esa declaración abre su primer libro y, desde entonces, el bosque envuelve lo que ocurre en su obra. Ya sea en otros desdoblamientos o terrenos afines como huertos, maizales,

trigales, viñas y, sobre todo, jardines, el bosque-floresta es testigo y lugar de su erótica. Visto de esta forma, me decidí inevitablemente por abrir la tesis a algunas ideas que vienen de la ecocrítica como son las distinciones de *Plant-Thinking* y *Nature Writing*.

Por un lado, se entiende la primera como: “the promise and the name of an encounter, and therefore it may be read as an invitation to abandon the familiar terrain of human and humanist thought and to meet vegetal life, if not in the place where it is, then at least halfway” (Marder 10). Es decir, esta es una invitación a *alejarse* de la perspectiva de que lxs humanxs están en el centro de todos los tipos de existencia, sobre todo en relación con las plantas, e ir al re-encuentro (diría yo) con la vegetalidad por medio de un proceso de descentralización.

Por otro, la segunda, se describió inicialmente como:

a tradition of nature-oriented nonfiction that originates in England with Gilbert White’s *A Natural History of Selbourne* (1789) and extends to America through Henry Thoreau, John Burroughs, John Muir, Mary Austin, Aldo Leopold, Rachel Carson, Edward Abbey, Annie Dillard, Barry Lopez, Terry Tempest Williams, and many others. Nature writing boasts a rich past, a vibrant present, and a promising future, and ecocritics draw from any number of existing critical theories — psychoanalytic, new critical, feminist, Bakhtinian, deconstructive— in the interests of understanding and promoting this body of literature. (...) In an increasingly urban society, nature writing plays a vital role in teaching us to value the natural world. (Glotfelty xxiii)

Por lo que aquí la invitación (más literaria y quizás menos filosófica que la anterior) es a explorar un género de escritura que se enfoca en el mundo natural/vegetal y la relación de/de los individuos con él. De esta manera, una escritura con perspectiva de *Nature Writing*, como

considero que es la de MDG, expone las experiencias con/de la naturaleza de una forma muy explícita por parte de lxs autorxs, desde las más superficiales como observaciones y reflexiones sobre los paisajes, hasta un trabajo donde resalte la presencia de animales y plantas como protagonistas. Otra tipología de *Nature Writing*, por decirlo de alguna manera, sería aquella que profundiza sobre conceptos ecológicos y plantea las complejas interrelaciones de de los sistemas naturales.

Ahora bien, para comprender mejor estas nociones, hay que partir, en un principio, del libro *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (The University of Georgia Press / Athens and London, 1996) donde se explica qué es la ecocrítica y cuáles son sus posibilidades en el terreno de la literatura, con detenimiento en lo que se ha denominado *Nature Writing*; pues *Plant Thinking* en un concepto joven, que se consolidó en la década pasada. Luego, me acercaré más a este último, obviamente, mediante el innovador *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* (Columbia University Press, 2013) de Michael Marder, que expone los caminos para un *pensamiento-vegetal*.

Dentro de este marco, debo señalar que a finales del siglo pasado, según Cheryll Glotfelty:

If your knowledge of the outside world were limited to what you could infer from the major publications of the literary profession, you would quickly discern that race, class, and gender were the hot topics the late twentieth century, but you would never suspect that the earth's life support systems were under stress.

Indeed, you might never know that there was an earth all. (xvi)

En efecto, existía una discrepancia entre los eventos contextuales puntuales de la época en relación con lo que sucedía a nivel medioambiental en el mundo y las preocupaciones de la

crítica literaria, la cual no daba cuenta de estos problemas ni los atendía. Para ella, lxs estudiantes de literatura interesadxs en hacer acercamientos y/o cruces entre ecología y letras eran lxs inadaptadxs de la academia, carentes de expertxs y de una comunidad para desarrollar sus posturas.

Afortunadamente, “in the mid-eighties, as scholars began to undertake collaborative projects, the field of environmental literary studies was planted, and in the early nineties it grew (...) By 1993, then, literary study had emerged as a recognizable critical school” (xvii-iii); y llega el momento de definir, entonces, qué es ecocrítica (*ecocriticism*). Pues, aunque se estima que el término fue acuñado en 1978 por William Rueckert en su ensayo “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism”, el autor entendía por ecocrítica: “the application of ecology and ecological concepts to the study of literature” (xx).

Esto, de cierto modo, para Glotfelty se trataba de una propuesta más *limitada*. En su lugar, la autora propone que: “ecocriticism is the study of the relationship between literature and the environment (...) ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies” (xviii). Lo cual se refiere, por ejemplo, a que lxs “ecocríticxs” se planteen el siguiente tipo de preguntas frente a los textos: ¿Cómo se representa la naturaleza en este poema? ¿Los valores expresados en esta obra literaria son consistentes o reflejan un conocimiento ecológico? ¿Cómo nuestras metáforas de la tierra (el suelo) influyen la forma en que la tratamos? ¿Qué características tendría el (o la) *nature writing* como género? (Glotfelty xix, traducción mía).

Otro ensayo, “Some Principles of Ecocriticism”, dentro de *The Ecocriticism...*, por su parte, propone la siguiente definición e idea sobre la corriente crítica:

Ecocriticism is a name that implies more ecological literacy than its advocates now possess, unless they know what an embattled course ecology has run during its history. *Eco* and *critic* both derive from Greek, *oikos* and *kritis*, and in tandem they mean ‘house judge’... A long-winded gloss on *ecocritic* might run as follows: “a person who judges the merits and faults of writings that depict the effects of culture upon nature, with a view towards celebrating nature, berating its despoilers, and reversing their harm through political action.” So the *oikos* is nature, a place Edward Hoagland calls “our widest home”, and the *kritos* is an arbiter of taste who wants the house kept in good order, no boots or dishes strewn about to ruin the original décor. (Howarth 69)

Estas consideraciones me parecen interesantes en el sentido de que proporcionan una suerte de concientización ecológica. Mediante el juego etimológico, William Howarth sugiere la apreciación que habría que profesar al medio ambiente (el *oikos*), ya que es la casa más grande/amplia del ser humano, por lo que se debería reconocer más a fondo y con mayor capacidad sensible el peso de las actividades humanas y sus constantes desdenes en relación con la primera casa-natural.

Y me parece destacable, siguiendo esta línea, que MDG sí haya creado una obra literaria donde esta casa parece encontrarse en un estado de esplendor, sin nada que arruine su *decoración original*.²¹ Este efecto de una naturaleza plena sin marcas urbanas²² alcanza

²¹ “¿Dónde desearías vivir?

En la chacra natal. Contabilizar hongos, tatúes, azucenas. Custodiar el diamelo, la madreSelva y sus perlas perfumadas. Hay mucho que hacer allá” (*NDEM* 162).

²² Acotación: Dentro de toda la obra de MDG que se trabaja en esta tesis, solo un texto se aleja completamente del mundo maravilloso que se extiende indisoluble por cada volumen: “Misa final para Elena”, perteneciente a *Misales*. Aquí el escenario es realista y de ciudad. La historia cuenta el encuentro sexual fugaz de una mujer que sale de la oficina y se dirige a un bar, del cual se retira con un amante. Al terminar la relación sexual, esta se va a la parada del autobús donde todos la miran con

una descripción maravillosa, en su caso, a partir del uso de una voz anclada en los recuerdos de su infancia que contamina con criaturas de morfologías variadas —incluyendo vegetales—, además de hombres, mujeres y animales.

Sus descripciones de la naturaleza son, en general, vívidas, sensuales, coloridas, rítmicas y, sobre todo, con carga erótica, lo cual sería una particularidad de su *Nature Writing*. Pero, al mismo tiempo, esta presentación de la naturaleza puede llegar a ser inquietante y/o siniestra. Pues, a pesar de todo, la naturaleza implica siempre algo de misterio. No se conoce todo su alcance; lo cual también es explotado por MDG al incluir el peligro y la violencia como posibilidades latentes en estos espacios vegetales, no importa que casi siempre sean jardines, rosales, huertos, aparentemene idílicos. La potencia de la violencia reina igualmente en sus territorios.

Como complemento a lo anterior, una lectura de la obra de MDG desde los preceptos de Marder en *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* (2013) apuntaría a que el pensamiento de la autora fue hasta cierto punto *vegetalizado* debido a su encuentro con el mundo vegetal, mismo que se reconoce como un hecho que marcó su vida desde los primeros años. Esta idea viene de los tipos de *Plant-thinking* que se pueden dar, según el autor:

“Plant-thinking” refers, in the same breath, to (1) the non-cognitive, non-ideational, and non-imagistic mode of thinking *proper to* plants (what I later call “thinking without the head”); (2) the human thinking *about* plants; (3) how human thinking is, to some extent, de-humanized and rendered plant-like, altered by its encounter with

sospecha. Así que como toda regla tiene su excepción, esta es la única muestra de otro mundo fuera del conocido mundo-maravilloso marosiano.

the vegetal world; and finally, (4) the ongoing symbiotic relation between this transfigured thinking and the existence of plants. (Marder 10)

En otras palabras, coexisten o pueden complementarse los varios modos de pensar en las plantas, en lo vegetal, con el modo mismo en que se supone que estas “piensan”, el cual se supone no cognitivo, no ideacional y no imaginístico. Es decir, para Marder las plantas poseen en un tipo de pensamiento que es diferente del pensamiento cognitivo y conceptual típico de los humanos, ya que las plantas no tienen imágenes mentales ni conceptos abstractos (algo comprobado científicamente).

Sin embargo, un pensamiento humano sobre las plantas (una de las variantes de *Plant-thinking*) es lo que se puede detectar en algunas obras literarias y/o filosóficas, como la del propio Marder. De aquí derivaría la acepción que conecto más con MDG, la que habla sobre un pensamiento humano que se ha visto *alterado* por su contacto con lo vegetal, pues Marder sugiere que cuando los humanos interactúan con las plantas, su pensamiento se altera de alguna manera (aunque hay muchas formas de canalizar esta idea).

Por último, habría una relación de dependencia mutua entre humanos y plantas en la medida en que estas brindan nuevas formas de pensar y de estar en el mundo a las personas que, a su vez, pueden cultivar y proteger el territorio de las las plantas. Esto muy a pesar de que:

If animals have suffered marginalization throughout the history of Western thought, then non-human, non-animal living beings, such as plants, have populated the margin of the margin, the zone of absolute obscurity undetectable on the radars of our conceptualities. (Marder 2)

Por tanto, problematizar acerca de la marginación de las plantas, de su inteligencia y/o

conciencia es parte del trabajo de la ecocrítica, quien está actuando como el juez discursivo que evalúa la relación entre la cultura humana y el mundo natural desde un campo como el literario.

Teniendo en cuenta los 3 apartados teóricos analizados en este capítulo: *Erotismo y Neobarroso*, *Cuerpo y Género (con su hijo queer)* y *Plant Thinking y Nature Writting*), a continuación, el segundo capítulo se corresponde con el apartado 1.2 del que aquí concluye. Es decir que las cuestiones relacionadas con *Cuerpo y Género...* se explayan en el capítulo siguiente. Algo similar ocurre con los capítulos III y IV, los cuales se corresponden con los apartados 1.1 y 1.3, respectivamente. En otras palabras, cada pareja del marco teórico tiene un capítulo asociado o acompañante, por decirlo de alguna manera.

CAPÍTULO II: LA CLARA FINA.

GERMINACIONES AL INTERIOR

2.1 PERSONAJES EROTIZADOS (SEÑORAS, NOVIOS Y MONSTRUOS)

En su ensayo “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio”, Ana Llurba se propuso “seguir la circulación de los flujos del deseo” (2) desarrollados por la uruguaya. En este capítulo, por mi parte, seguiré a los personajes, cuyas acciones y motivaciones en las historias parten de su presentación como agentes deseantes. Son estos los que verbalizan y encarnan los distintos deseos sexuales y los que funcionan como construcciones deliberadamente eróticas desde su exterior (en la descripción de sus cuerpos) y en su interior (el papel que juegan en relación con los otros personajes en las tramas). En general, los considero como agentes del deseo porque o provocan al otrx anheladx y/o son atraídxs por el otrx. Aunque, no siempre los deseos son correspondidos entre los personajes y, por eso, ocurren múltiples violaciones en estas historias, muchas disfrazadas bajo eufemismos —pues, no se habla de *violación* sino de *boda*—.

Teniendo en cuenta lo anterior, me detendré en los actantes de ese “panteísmo sexual” (Llurba, “Erotismo” 1) producido por MDG como una suerte de religión al/del sexo que rige un mundo maravilloso. Se trata de seres deseosos de diferentes naturalezas; alternativas literarias para escenificar actos sexuales desprejuiciados, libres y, muchas veces, extraños. Además, otro modo de leer a estos personajes erotizados consiste en abstraerlos a la categoría de *disoluciones*, agentes de aversión ante las convenciones sexuales de la sociedad occidental heteronormativa, sobre todo en lo que atañe a las relaciones de género.

Por este pensar aboga Isis Fiorella en su tesis *Erotismo y biopolítica en la obra Misales, relatos eróticos de Marosa di Giorgio*:

Tómese en cuenta que si el erotismo despoja al cuerpo de toda atadura con el mundo que lo rodea; entonces, sin duda es un gran peligro para aquellos que, ejerciendo el biopoder,²³ ven las sujeciones que han impuesto sobre los individuos a punto de ser disueltas. (Fiorella 14)

Pues qué es el biopoder sino la capacidad de las instituciones y el Estado para controlar y regular la vida de individuos y poblaciones. Por lo que en la obra de MDG, donde solo aparece una “forma” de gobierno en la novela *Reina Amelia*, se presentan espacios no regulados ni por un biopoder (ni una biopolítica) y, por lo mismo, la sexualidad se expresa sin prohibiciones aparentes, como si no hubiera reglas, ni “deber ser”. Viéndolo así, la necesidad de un biopoder es invalidada o, al menos, puesta en duda en el universo de MDG. A lo que agrego la siguiente cita de Ferrús:

Si el género es la escenificación social, cultural del sexo, Marosa di Giorgio pone en escena un género que solo puede ser dudoso, pues sus relatos desafían las convenciones sociales, la Normalidad, para demostrar que esta es solo una construcción una versión de las muchas posibles. La textualidad se contagia de la

²³ Desarrollado por Michel Foucault en el primer volumen de *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber* (1976), el francés explica el biopoder desde campos como la medicina, la psicología, la biología y la tecnología, ya que el poder no está concentrado en una sola persona o institución, sino que se encuentra disperso en dísimiles áreas y/o aspectos de la sociedad y desde ellas se ejerce mediante mecanismos de control social. En la familia, la educación, la ciencia y hasta en la industria la regulación determina cómo se debe desempeñar la vida de los individuos con el supuesto de garantizar una estabilidad y un bienestar social. Si bien esto ocurre, en parte, el biopoder deja muchos cuerpos y deseos fuera de lo permitido, por lo que también es una máquina de exclusión y marginación social.

apuesta ideológica y el género literario también deviene dudoso, puesto que poesía y narrativa aniquilan sus fronteras. (Ferrús 8)

Entonces, desde mi punto de vista, estas dubitaciones también se materializan en la ficción marosiana en los personajes, punto al que quiero llegar, pues aunque estos participen de un género u otro (en mayor o menor medida), existe un grupo de *género cuestionable*, ya sea por su naturaleza física o por su actuación y/o su comportamiento sexual. Por ejemplo, la mariposa de “Misa final con alitas”—presentada en el capítulo anterior—, a veces es llamada “mariposón fornido” y no tiene un sexo definido, sino que se trata de un ser ambiguo: una mariposa en un devenir entre lo liviano y lo fornido, lo real y lo sobrenatural.

Por tanto, lo “dudoso” (que no tiene connotación despectiva ni marginal en el universo de MDG) se atiende desde dos planos. Uno que podría llamar “el de afuera” (sobre el que habla Beatriz Ferrús en la cita anterior) en relación con la mixtura que arma Marosa con los géneros literarios al escribir su poesía bajo la horizontalidad de una prosa narrativa y su llamada faceta narrativa con la innegable fuerza de una prosa en demasía poética. Y otro, que sería “el de adentro”, expresado en los personajes, en el discurso.

En otras palabras, los personajes marosianos pueden traspasar y/o exceder la idea de género sexual, dígame, las características y expectativas sociales, culturales y psicológicas asociadas a los roles de género masculino y femenino, así como ampliar con otros sexos y materias las categorías de hombre y mujer —o, al menos, ponerlas en duda— al estar sexualizados en este universo y expresar estimulación sexual, hongos, planetas, murciélagos, mariposas, entre otros cuerpos. Por lo mismo, el tema del género sexual y la sexualidad de los personajes, del tipo que sea, son cuestiones que se presentan casi siempre desde una perspectiva erótica transgresora en la obra de MDG.

Retomando el ejemplo anterior, cuando el personaje que lleva a cabo el acto sexual es una mariposa, pero esta penetra el “haz de miel” (*Misales* 63) del personaje femenino y le da placer, se alteran las formas en que se perciben los géneros y las preferencias sexuales. Asimismo, que el deseo *circule* de esta manera (de hombre a mujer y de mujer a insecto-animal-vegetal y viceversa), y en todo tipo de cuerpos, hace que las obras analizadas en esta tesis sean referentes dentro de la literatura con reconocimiento a la diversidad sexual y de género, así como que expandan la comprensión de estos temas desde un discurso que propone la fluidez sexual como una posibilidad de todas las corporalidades.

Ahora bien, en cuanto a los personajes como categoría literaria con características y funciones variadas en la trama, se notará que en el rol de protagonista o personaje principal (quien presenta el conflicto y/o el desafío en la historia) suele aparecer una de estas tres figuras: la señora, el novio o el monstruo; y cuando la señora es la protagonista, por ejemplo, entonces el lugar del antagonista suele recaer en uno de los otros dos. Aunque, no siempre hay un antagonista en las historias de MDG —a veces solo existe una suerte de hablante lírico—. Más bien se podría hablar de un antagonista cuando aparece un *violador*. En más de un sentido de la palabra, porque no solo se violan cuerpos en los encuentros no consensuados, también en determinadas ocasiones, se violan espacios. Asimismo, en pocos casos desfilan por estas ficciones transgénero algunos personajes que consideraríamos como secundarios. Pero estos, a veces tienen un papel importante en la historia, otras su aporte es mínimo; y suelen ser *familiares*, en especial, la madre, algún tío y/o amigxs del/la protagonista.

De cierta manera, los personajes marosianos son un poco estáticos, en el sentido de que no cambian en la historia, su personalidad siempre deseante y sus motivaciones (alcanzar el encuentro sexual, consumir *la boda*) se mantienen invariables. Hay pocos momentos con

personajes que experimenten un cambio en su comportamiento o narración, sobre todo debido a la brevedad/fragmentariedad de la ficción marosiana (otro motivo por el que algunos textos se asemejan más a un poema en prosa). Por lo que, de cierta manera, la señora, el novio y el monstruo se vuelven estereotipos. Parecen no variar entre un texto y otro. De hecho, algunas “señoras” parecen compartir una suerte de genealogía, como si fueran de la misma estirpe (algo que es literal en *Reina Amelia*).

Así, en el universo marosiano, la idea de “señora” como construcción social que se refiere a una mujer adulta, por lo general de más de 25 años, generalmente casada, que se supone ya no es “virgen” y hasta, incluso, con una cierta posición de respeto en su comunidad, se vuelve un estado polisémico, una “relación entre lo adulto y lo infantil” (Benítez, *Mundo* 47), donde lo mismo una señora es tal cual una niña completamente virginal o un hada o una virgen adulta o una mujer con hijos. Es decir que, esta noción de “señora” que generalmente se asocia con temas como la madurez, la responsabilidad, la maternidad —y hasta la elegancia— no se corresponde en la mayoría de los casos con lo que es una señora en los textos de MDG. Me parece, en este sentido, un caso interesante de ruptura entre el significante y significado. Lingüísticamente, el significante *se-ño-ra* se mantiene intacto, mientras que el significado no concuerda siempre con el concepto o idea que el lector/a asocia con palabra.

De ninguna manera las “señoras” de MDG caen en lo anticuado o lo rígido y mucho menos se limitan a las reglas del casamiento (sobre todo si este es bajo los parámetros de alguna religión), así como que no deben tener hijos o relaciones sexuales previas para ser consideradas “señora”. En términos marosianos, las señoras sí caen en un estereotipo, pero es el de ser objetos de deseo u objeto deseante —o ambos a la vez— lo cual no está limitado

ni por su edad para el momento sexual ni por las convenciones performativas de su género o, en palabras de Benítez: “la oposición niña/mujer queda entonces disuelta y, en su lugar, surge una identidad simultáneamente bifronte” (*Mundo* 49).

Por su parte, el novio (o los novios) descrito en las historias de MDG tampoco corresponde cabalmente al supuesto de que para ser-novio debe estar en una relación sentimental con otra persona, con la cual establece un compromiso de amor idealmente exclusivo. Al contrario, en las obras seleccionadas, los novios pocas veces tienen una relación romántica emocional con las señoras (y/o las morfologías imaginarias que aquí aboradaré bajo la categoría de monstruo), sino que más bien la relación es totalmente física y termina cuando acaba la relación sexual.

Otro modo de verlo es entender el *noviazgo* de estos personajes como un periodo de conocimiento, siempre breve, donde se examinan los cuerpos, no para conocerse mejor espiritualmente, sino para conocerse mejor sexualmente. La relación puede evolucionar de manera extremadamente rápida al matrimonio y a la reproducción, pero sin constriñerse a una legalidad o a un modelo binario (esposo-esposa) de pareja casada. Nada que ver: así como tras el parto los hijos son comidos o se da a luz algo que ni siquiera es humano (como un huevo, lo más común),²⁴ tras la boda es usual que aparezca un tercer amante con la capacidad de satisfacer sexualmente a las señora más que el propio novio.

En este papel entra con frecuencia la figura del monstruo, pues es un tipo de personaje que se expresa en las corporalidades más inusitadas. Mabel Moraña en su libro *El monstruo como máquina de guerra* (Vervuert, 2017), aclara:

²⁴ “Este mundo (...) insiste en la recreación de los momentos de gestación, huevos puestos por la hablante, huevos de los que ella nace, huevos que son ella, para dar unos pocos ejemplos” (Olivera-Williams 406).

La palabra *monstruo* deriva etimológicamente del latín *monstrare* (exponer, revelar, desplegar) y se vincula también al verbo *monere* (advertir o amonestar). El monstruo ostenta su *diferencia* y a partir de ella prueba los límites de tolerancia del sistema; exhibe las contradicciones del mundo en el que ocasionalmente se inserta, desafiando a partir de su extremada contingencia el régimen y proyección de lo social. Para el monstruo no existe ni el progreso ni la utopía ni la pureza de clase, raza o género, ya que su ser consiste de una materia contaminada en la que las cualidades humanas han sido definitivas o al menos parcialmente desplazadas, borradas o sustituidas por rasgos espurios, *fuera de lugar*. Esa cualidad inubicable, ubicua, constituye la esencia del monstruo: allí reside lo que queda de su alma y allí radica también su condición proliferante. *Zombis, vampiros, pishtacos, chupacabras, diablos, fantasmas*, así como *otros representantes* de la amplia progenie que comparte los rasgos de lo monstruoso o de lo sobrenatural, son seres que se amparan en los beneficios de la soledad y el aislamiento, pero que comparten, dentro de sus dominios, rasgos que denotan familiaridad. El monstruo se *genera –regenera, degenera–* de manera mecánica para sobrevivir como un enquistamiento diferenciado de irracionalidad en un mundo regido por principios también monstruosos, pero legitimados, de exclusión y cosificación de lo humano. (Moraña, 2017: 32-33; cursivas mías.)

En consecuencia con la enumeración hecha por Moraña, los monstruos que invaden los textos (y las señoras) que aquí me ocupan, como los vampiros-muerciélagos, los hongos, los íncubos y los ajos, por solo mencionar algunos, no solo marcan su diferencia ante los otros (novios y señoras) por sus cuerpos “sobrenaturales”, sino porque desafían la sexualidad de los personajes humanos y expanden sus posibilidades de sentir placer.

Mientras que, en lo que se refiere al monstruo por metamorfosis específicamente de tipo vegetal, hay que destacar su fundación en la tradición literaria desde los mitos. En “La perversa mujer vegetal: la Mandrágora literaria y filmica”, Montserrat Hormigos Vaquero afirma que:

La transmutación vegetal también puede acaecer como resulta de un castigo divino o como consecuencia de una muerte violenta, y en muchas ocasiones tiene el mismo sentido de reconstruir la androginia primordial. Así, según la mitología clásica, Adonis nació de una progenitora transformada por los dioses en árbol de la mirra, como castigo por el amor incestuoso con su propio padre; Filis es mágicamente encerrada en un almendro tras haberse ahorcado despechada por el abandono de su amante, y la Ninfa Siringa es transformada en caña palustre para librarla del abrazo del dios Pan. Mientras la ninfa Dafne, amada y perseguida por Apolo, invoca a su madre la Tierra, quien la oculta en su seno transformándola en laurel, símbolo de su castidad. (Hormigos 104)

Sin embargo, en los textos marosianos las transmutaciones vegetales no están asociadas con un castigo divino, sino con un designio sexual (que bien puede terminar en muerte o embarazo). Uno de los monstruos-vegetales más llamativos en este espectro es el llamado “Animal, hecho sólo con Hibiscos”²⁵ (*LFDL* 29):

Estaba absolutamente quieto y mudo. Y todo hecho con hibiscos. Hibiscos rojos, morados, blancos, lilas, color oro... Le observé las flores que lo conformaban, en la cabeza, el lomo, los pies, la cola, todas sus flores. Le levanté la cola; el ano era un

²⁵ “Era de noche cuando apareció el Animal, hecho sólo con Hibiscos” (*LFDL* 29).

hermoso hibisco hermosísimo, rojo como una rosa, crespo, con intenso perfume; lo mismo, testículos y pene. (*LFDL* 29-30)

Este monstruo-floral —que la narradora no sabe cómo nombrar de otro modo que describiendo su cuerpo—, produce un deseo sexual inquietante e irresistible en la protagonista. Además, ella tiene la impresión de que el *Animal*, *hecho sólo con Hibiscos* viene de tiempos remotos. No obstante, sin mayor cuestionamiento ante un ser que podría ser divino, ella, en un ataque de deseo, le arranca algunas de sus flores y las introduce dentro de su vulva para sentir el placer de ser *amada* por la criatura. Esto sutilmente clasifica al monstruo como un ser/amante masculino pasivo, que participa en una relación sexual interespecie (tipología que atenderé en el próximo capítulo).



“Ilustración de *Hibiscus rosa-sinensis* (1896)”, en *Wikipedia*.²⁶

²⁶ El hibisco (más conocido como *jamaica*, en México y *marpacífico*, en Cuba) es una planta de la familia de las malváceas, nativa de regiones cálidas y tropicales. Suele tener tener pétalos de color rojo, blanco, amarillo y violeta y presenta una pequeña flor (su columna) con forma de trompeta (que

Por último, en cuanto a los personajes-monstruos Karen Saban argumenta:

El monstruo no se deja aprehender, poseer ni comprender. A lo sumo se lo puede imaginar. Por eso, paradójicamente, las criaturas monstruosas en la prosa de Marosa di Giorgio generan en el mundo animado que las rodea un efecto ambiguo, a la vez deseo y repugnancia, atracción y espanto, lo cual provoca que los seres a su alrededor las rechacen o, si las desean y no pueden poseerlas, quieran matarlas. El monstruo que despierta estas sensaciones encontradas sería la figuración de lo inefable, una imagen sensible de aquello que estaba oculto, que en el inconsciente –según la crítica psicoanalítica– daba lugar a formas fantásticas y desfiguradas y que en su origen unía lo inocente con lo perverso. (“Hermafroditas”, sin número de página)

Personajes como el Tatú, el Tractor y la mariposa encarnan lo monstruoso del modo expuesto en la cita de Saban. Por ejemplo, el primero, de morfología animal: “Tenía costras, bigotes y un miembro enorme que llevaba escondido y que cuidaba mucho. Era su joya” (*Misales* 27); y, el segundo, descrito como una verdadera máquina metálica: “Su corpacho de hierro crujió un poco del gusto, la ansiedad, las oscuras ideas, entreabrió sus fauces de hierro” (37). Con estos cuerpos perversos se imponen ante la corporalidad *ordinaria*, no-ambigua, de los novios, para quienes resultan auténticos rivales por su mezcla atractiva y espantosa. A la hora del acto sexual en los textos, el “novio” nunca logra satisfacer al personaje femenino, pero sí el monstruo (el cuerpo extraño), lo cual

podría asociarse con un pene o clítoris expuesto). Por lo mismo, me llama la atención que sea un hibisco y no otra flor la que componga al *Animal*, ya que invita a imaginarse al monstruo como lleno de delicados puntos erógenos. Además de su belleza ornamental, el hibisco tiene propiedades medicinales que incluyen la reducción de la presión arterial, la mejora de la función hepática y la disminución del colesterol, por lo que se utiliza comúnmente en infusiones.

sobrepone al primero como el mejor amante y, en una vuelta irónica, margina al segundo.

2.2 LOS ENCUENTROS SEXUALES Y SU ACTUACIÓN

Los encuentros sexuales son una parte importante de la experiencia humana que han sido objeto de estudio y reflexión en diferentes disciplinas a lo largo de la historia. Desde la biología, la psicología, la literatura y las artes en general, se ha generado variedad de lecturas que involucran un acercamiento al cuerpo, la mente y las emociones en relación con lo que acontece en el acto sexual. Como ya he expuesto anteriormente, se trata de un momento desafiante para el sujeto que disuelve su individualidad ante otra (u otras).

Este tipo de *encuentro* se compone usualmente de tres momentos: la atracción (inicial), el clímax (asociado con el orgasmo) y la *relajación* (la separación de los cuerpos); y si bien, por un lado, su desarrollo estaría encaminado a la experiencia del placer, por otro, también puede ser el umbral para conflictos entre lxs amantes, dolor e incluso muerte (como sucede en muchas historias de MDG). Es decir que, Eros y Tánatos (*Thanatos*), dos fuerzas opuestas y complementarias, se encuentran en tensión durante el sexo.

En función de lo planteado, una de las dinámicas que me interesa atender dentro del amplio espectro de los encuentros sexuales es la de los triángulos sexuales. Por supuesto, porque son abundantes en el análisis de mi corpus. Como se puede deducir, este tipo de triángulos se compone de tres personas involucradas sexoafectivamente, las cuales pueden ser heterosexuales, homosexuales o no binarias. No obstante, los ejemplos más estándares o paradigmáticos de triángulos se constituyen, generalmente, por una mujer y dos hombres, un hombre y dos mujeres o tres miembros del mismo género. Ahora bien, la presencia de más de dos cuerpos en la relación sexual no supone que esta es una forma superior o más avanzada de experiencia de la sexualidad: solo consiste en otra variante posible.

Dentro de este orden de ideas, los triángulos sexuales (porque no son “amorosos” en el sentido clásico del término) son un tópico común en las cinco obras marosianas que se analizan en esta tesis y representan un ejemplo, según mi lectura, de lo que Hebert Benítez consideraba en las letras de MDG como un “retirada de toda tendencia al binarismo” (*Mundo* 49). O, como también sugiere Gabriel Giorgi en relación al mundo literario de la uruguaya:

(...) aquí la sexualidad es colectiva, o mejor dicho, múltiple. Forma agenciamientos de cuerpos heterogéneos, sin duda, pero sobre todo geometrías en las que no hay cuerpos individuales sino líneas de deseo que los enlazan y los constituyen; el triángulo desindividualiza, trabaja sobre una lógica de lo preindividual y lo múltiple.

(...) Esa multiplicidad es lo que se inventa, cada vez, a través del sexo: toca los límites de lo humano porque pone en variación los límites de lo individual. (Giorgi 273-274)

Con esto se quiere argumentar que los personajes marosianos (ya sean las señoras, los novios o los monstruos) tienen la capacidad de conectar eróticamente con todo tipo de cuerpos en un fluir sexual que parece existir en todas partes de su mundo. Por tanto, a continuación —y en grupos de tres— traigo a colación determinados personajes que se hilvanan en una situación sexual impar, como si se resistieran a reflejar lo binario.

Estos, por ejemplo, son el conjunto armado por Hilda, Tatú y novio. Otro, conformado por Señora Arabel, Maquinaria Agrícola (Tractor) y novio; así como la tríada Señora Susana, Juan y “un tremendo mariposón”. Por los nombres, ya se atisba que no todos los personajes son humanos. Esto significa que, una vez se ha cruzado a los jardines literarios de MDG, aparecen las morfologías imaginarias; todo sucede y todo sucederá. En otras palabras, MDG es famosa por crear trinidadas eróticas —algo muy a tono con las propuestas contrasexuales de Preciado—.

De hecho, desde los títulos de los textos que citaré a continuación se puede notar cómo está priorizado el amante “anormal” o monstruoso por encima del novio humano, el cual no figura en ellos. Se trata de: “Misa con Hilda y Tatú”, “Misa y Tractor” y “Misa final con alitas”. Por lo que la exploración del deseo en cuerpos no humanos parece ser la que realmente importa en cada una de estas historias.

Con esto en mente, también propongo mediante dos grupos una caracterización de los personajes masculinos y los femeninos. Por un lado está el grupo A: Tatú, novio, Maquinaria Agrícola (Tractor) y Juan. Por otro, el B: Hilda, Señora Arabel y Señora Susana.

Una condición que comparte el grupo A, masculino, es la de ser espectadores del sexo, algunos de ellos, incluso, declarados *voyeurs*: “Me van a descubrir. Aquí mirando” (*Misales* 28); “Aunque mirarla ya era disfrutar solo” (*Misales* 28). Pensamientos de Tatú que ha visto a Hilda perder la virginidad con su novio y que luego se interpondrá entre ambos durante el acto. Pero también, el “novio” de Hilda le confiesa: “La vi orinar y afelparse con flores” (*Misales* 29); por lo que ambos amantes (novio y monstruo-animal) iniciaron su atracción sin tacto alguno: desde la mirada.

Las siguientes declaraciones pertenecen a Tractor: “Yo también la sentí. El novio la desvistió. Pero yo gocé también” (*Misales* 40); “Mirando, yo también la deshice. No existe más. Ya no existe” (*Misales* 40). Así se expresa al ver cómo señora Arabel fue *tomada* por el novio, mientras su cuerpo-máquina los cubre durante el encuentro, a escondidas de los padres de ella.²⁷

²⁷ “La señora Arabel tenía más rizos que los que se le veían. Caían como frutos rojizos, diabólicas bananas, ya desatados, desde su cabeza hasta su cintura. Tenía dientes filosos y blancos y ya estaban mordisqueando; actuaban como cuchillos. Así había comenzado el rito. Eran rápidos. Entendió que señora Arabel sabía lo que hacía, o era adivina y bellísima; sin vergüenzas se quitó el manto, de donde antes sólo se veía el pecho como dos racimos de perlititas con un rubí, y ahora ya se veía todo: la

Por su parte, Juan, el amante enmascarado de Señorazucena (también Señora Susana), que implícitamente la estuvo observando antes de asaltarla la primera noche que está con ella, también tiene un momento como fisgón que así queda narrado: “Él se asustó, se puso detrás de una planta, alta de maíz, con mazorcas (...) Ahí, entró la mariposa, volvía del infinito” (64); pues la señora ha sido penetrada por él y por una mariposa que ha estado intercalándose en sus relaciones con Juan: siempre llega cuando él termina para continuar dando placer a Señorazucena.

Ahora bien, el grupo B se describe con más énfasis a partir de una “densidad conceptual en la graficación del sexo”, palabras referidas por el escritor cubano Alberto Garrandés en su texto “Obscenidad y pornografía” (3). Las descripciones escogidas a continuación ejemplifican dicha aseveración en la medida en que se enfocan en el sexo femenino —tanto en cómo *ellas* se desempeñan ante el acto sexual, como directamente en la vagina de estos personajes— mediante variedad de significantes relacionados o diferentes.

Por ejemplo, en “La luna se metió por entre los ramos; viéronse el ombligo de ella, el de su nacimiento, las chicas tetas sin hijos, el virgo casi en la luz, bajo el pelo un poco brillante como si le hubiesen prendido llama” (30), para describir este sexo femenino se tejieron componentes relacionables variados como luna, luz, brillante, llama. De este modo, el virgo (la vagina) adquiere una imagen concisa: gráfica.

Otro caso es el de Señora Lumínile (cuyo nombre completo es Ana Rosa Dina Vurulírov Delia Laura Aurora Lumínile):

delgadez, el color de jazmín, las uñas filosas y blancas. Y ¡oh! La granada final que con un pequeño ay de ella, al primer embate se deshizo” (*Misales* 40).

Él le sacó con la lengua las violetas, y salió otra cosa de adentro del pezón, una pelusa, unas perlititas plateadas, que él quitó con el pene a cada pezón; copuló en los dos. Usando una varita de trigo, acariciaba el ano escondido —ella viboreaba como una lagartija y una serpiente. Con una varita de pan, él le hundía el ombligo, la recatada vagina, el clítoris, que se levantó y perfumó, un capullo duro, un cuchillito. Él lo tocó, lo fricciónó. Le decía: Bien, hijito. Y lo volvía a manosear, a paladear.

Señora Lumínile estaba cumpliendo diez años (...) Y él la manoteaba, le abría el pasadizo encantado, íntimo. (*Rosa Mística* 32)

Aquí, la densidad conceptual radica en cuántos elementos diferentes se hilvanan para dar la imagen del sexo de este personaje femenino y cómo se van conectando. *Capullo duro, cuchillito, hijito, pasadizo encantado*, definiciones que deben ser comprendidas y consideradas en conjunto para armar completamente una “graficación” de la vagina.

De manera similar a Señora Arabel: “Le habían sacado su gema de señorita. Daba un olor de ámbar, por el sacro orificio salía canela” (*Misales* 62). Es decir que MDG alude al órgano reproductor femenino a través de figuras disímiles conceptualizadas en función de describir la vagina. Se trata de “obscenidades muy líricas” (Garrandés 3) y que plastifican la imagen de los genitales femeninos.

Por tanto, a través de los fragmentos extraídos he resaltado aspectos esenciales de los personajes marosianos que, ante todo, justifican su consideración de eróticos como cualidad primaria. Teniendo en cuenta la descripción de sus cuerpos hasta la relación/actuación que desarrollan con otros de corporalidad similar o diferente, me atrevo a formular una suerte de ingredientes presentes en la configuración de estos. Así resumo que:

1) Los personajes creados por MDG pueden ser de género indefinido.

- 2) La tendencia de sus encuentros sexuales es a-normal o poco convencional.
- 3) Todos los cuerpos son sexuales.
- 4) El personaje que encarna la masculinidad mayormente escoge a su “pareja” luego de un acto de observación secreta.
- 5) Los personajes femeninos son mayormente reducidos a lo que se dice de su sexo, objeto de deseo.

2.3. MISCELÁNEA: LA PERSPECTIVA *QUEER* Y LO TEATRAL

Como se ha planteado anteriormente, otro modo de interpretar a los personajes de morfología imaginaria es contemplarlos desde lo *queer*. Por ejemplo, las mariposas de sexo varón que parecían señoritas (en “El moaré de la Misa” de *Misales*), el guardián Magdalena (en “Misa final con Ethel”, también en *Misales*) o Morgana/Morgan (en *Reina Amelia*), habitan este universo literario como entidades que desestabilizan la idea de un género sexual establecido. Para ello MDG utilizó con regularidad dos herramientas retóricas: la prosopografía o descripción exterior de una persona (de los personajes en este caso); y la prosopopeya, que consiste en dar cualidades humanas a seres inanimados o animales.

Ambas figuras se combinan en estos relatos donde el énfasis reside en la descripción de los cuerpos por encima de una exposición subjetiva o interna de los personajes, lo cual rara vez ocurre. Así, un cuerpo *queer* es el de María Perla, la cual:

Tenía el cuerpo largo y afelpado —que era la desesperación de muchos—, las orejas cortas, los ojos hacia las sienes, la boca ribeteada, la cola larga, espesa discretamente. Uñas que parecían salir de guantes. Varias ubres pequeñas porque era púber, rosadas y rojas; ocultas entre el pelo, como capullos de rosas rojas y rosadas. (*Misales* 90)

¿Cómo ubicar entonces genéricamente un cuerpo *nuevo*/otro si solo hay dos formas normativas de ser-cuerpo? Algo que se cuestiona desde el nacimiento. A propósito, Marta Lamas apunta en su texto “Cuerpo e identidad”:

Al momento de nacer se despliega la lógica del *género*: en función de la apariencia externa de los genitales, a la criatura se le habla de una cierta manera, se la trata distinto, se la alimenta diferente y se depositan sobre ella ciertas expectativas y deseos. Así arranca el proceso de atribución de características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida.

(62)

En oposición a este ritual que comienza al nacer, muchos personajes femeninos marsonianos dan a luz conejos, huevos, lagartos, entes a los que no se puede aplicar el grito médico que te imprime el género: *it's a girl!* —o *it's a boy*— que criticaba Butler. Afortunadamente, María Perla nació en un momento/contexto donde ya se puede leer como *queer*, en lugar de solo como monstruo o “monstrua”.

Otro claro ejemplo *queer* es el tatú de “Misa final con Ethel”, a quien, luego de su asesinato, le descubren “un grueso ovario y un alarmante sexo opuesto” (*Misales* 69). Por lo que este tatú entra en el espacio de las sexualidades periféricas; o sea, “todas aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad ‘normal’ y que ejercen su derecho a proclamar su existencia” (Fonseca 44). Este, en su deseo de tomar a Arema (personaje femenino) como pareja sexual, se había escondido para mirarla cuando ella tiene sexo con Juan, otra de sus conquistas, pero el guardián Magdalena lo atrapa en las enredaderas. Posteriormente, lo llevan a la cruz y es arrebatado de sus órganos sexuales: “ese fue su día final” (*Misales* 69).

Para los personajes “normales” (con un solo sexo), el tatú encarnaba —en esta

historia— una dubitación. De ahí el acto violento de castrarlo. Pues, así como el término *queer* viene asociado con otro adjetivo: *marginado*, en los márgenes el tatú se dedicaba a expiar, cargando su propia cruz metafórica de ser un amante anómalo.

Por su parte, “el bicho”, protagonista de “Misa final con el novio de Marta” es otro personaje que considero conflictivo y periférico. Sobre él se narra: “Era el bicho casero, de cuatro patas. Andaba escondida entre los pies” (*Misales* 97). La descripción hace pensar en un bicho femenino, pero, en esta narración invertebrada (como las llama Julio Prieto), el supuesto bicho es un obsesionado con Floreal, el novio de Marta (cuyo nombre tienen una connotación femenina: flor-floreal).

Karen Saban en “Hermafroditas y otros monstruos en Marosa di Giorgio” manifestó:

Si las identidades se ponen en duda, si todas las especies son devueltas a la naturaleza y al caos original, si las relaciones físicas se mezclan de modo tal que surge una sexualidad desprejuiciada y sin tabúes, que no conoce límites ni de género, ni de edad, ni de parentesco, ni de especie, entonces el orden social y cultural tambalea, al menos en el postulado de la lírica marosiana. (sin página)

Por todo lo anterior, considero un acierto las palabras de Saban, ya que los personajes aquí mencionados superan con su *queerness* esos límites y tabúes sociales que perviven del otro lado de las páginas.

Además, realizar una lectura *queer* expuesta a partir de sus cuerpos no es simplemente un síntoma de estos tiempos, sino que debía hacer este acercamiento para explorar otras capas de la escritura de Di Giorgio que durante mucho tiempo quedaron desconocidas, o poco trabajadas, bajo la divulgación de interpretaciones algo superficiales

que se limitaron a caracterizar a este tipo de personajes como raros (incluso surrealistas) y a la propia Marosa como la escritora rara Salto o, por defecto, una poeta igualmente surrealista. Ante esta idea, Ana Inés Larre afirmaba que: “Ya no alcanza con decir que es ‘rara’, porque la categoría ya no revela sino que enmudece, aísla. Se trata, en cambio, de desplegar las categorías y revisar las identidades” (“Expiación” 15). Sobre todo, teniendo en cuenta una perspectiva de género, no está de más cuestionar, entender más profundamente e incluso reconsiderar ciertas categorías y/o personajes en la literatura. En definitiva, para cerrar esta parada, también José Amícola recalca en el 2013 y tomando una postura más abierta sobre MDG que:

Su *queerness* se hallaría no en la disidencia sexual (que no está marcada), sino en la presentación de la sexualidad como un torrente, un flujo siempre en movimiento, que busca diferentes objetos para satisfacerse, por sobre cualquier norma moral. Y si Marosa di Giorgio va a cantar, por primera vez, su ditirambo a los fluidos del cuerpo femenino como manifestaciones del goce y no de la frustración, lo hará en tono carnavalesco profanando el terreno de lo sagrado en una conjunción que nunca se había visto antes. (...) No es de extrañar que la crítica uruguaya Raquel Capurro llame *queer* a Marosa di Giorgio. (Amícola, “Género” 161-162)

Quiero destacar de esta cita el término *carnavalesco* que me sirve, además, como puente para la otra categoría seleccionada que arroja luces sobre los personajes marosianos: la de teatral o teatralidad. Recordar que el carnaval y el teatro están históricamente relacionados, sobre todo porque en el primero suele darse —entre muchas otras cosas— una inversión de roles. Es decir, las personas asisten al carnaval para asumir funciones que normalmente no les corresponden, para desdoblarse: los hombres pueden vestirse como mujeres, las mujeres

como hombres, los ricos hacerse pasar por pobres, etc. Se podría decir que lxs carnavalersxs “actúan”.

Thamer A. Grajales en su artículo “El concepto de teatralidad” (2007) ofrece varias definiciones y aproximaciones al término cual compendio ordenado (85). De este he seleccionado sus definiciones número 2 y 4, pues me parecen las más pertinentes ante el proyecto literario de Marosa. La segunda versa que: “La teatralidad es de naturaleza artificial, mimética, redundante, especular, presencial y ritual” (85). Mientras que, la cuarta, propone que:

La teatralidad se establece desde el interpretante cuando este considera cualquier modo de conducta como teatral y por lo tanto puede aparecer en cualquier lugar de la vida social o en las manifestaciones o modos de representación de los productos culturales, cine, fotografía, danza, rito, publicidad, etc. (Grajales 85)

Varias palabras clave resaltan en estas citas: naturaleza artificial, conducta teatral y rito/ritual; conceptualizaciones detectables en la lectura del corpus marosiano. La novela, *Reina Amelia*, por ejemplo, condensa estas pautas en el siguiente fragmento:

Pasados unos minutos perpetró un llamado, hacía una actuación, leve pantomima y danza del tiempo de las reinas. Lateralmente ligada a la estirpe Violena, todo eso estaba inscrito en la cultura de la familia (...)

Avanzaron con la mano protegiendo la cara en una actitud levemente teatral iniciada por Santa Elízabeth. Y les quedaba bien. (*Reina Amelia* 17)

Según lo entiendo, esta es una escena, como performance dentro de la ficción que narra danza y rito. Una representación interesante que despunta cuando se imbrican marcas teatrales a la *nouvelle*.

En el fragmento, además, se revela un guion, un artificio puesto en marcha, pues para alcanzar la teatralidad y esbozar la danza de las hadas hubo un rito previo: una liturgia. Y, por supuesto, hablar de liturgia y/o litúrgico implica cierta teatralidad, ya que lo litúrgico lleva una puesta en escena (ante el altar), así como gestos y movimientos específicos para conectar con otro mundo por medio de la misa:

La celebración litúrgica debe resplandecer por su belleza en la forma de ejecutar su ritualidad, elemento esencial debido a la sacramentalidad que facilite la experiencia del misterio (...) Una buena celebración depende del modo en que ha sido preparada, pues no se puede improvisar nada. La liturgia necesita de la colaboración de nuestros sentidos: vista, el oído, el olfato, el tacto. Reclama la presencia de las imágenes, de la música, del canto, de la luz, de las flores, de los colores, de la coreografías. La misa es una celebración de comunidad, en la que están implicados diversos oficios, ministerios, porque la comunidad no es un cuerpo sin miembros. Durante la preparación de la misa se tiene en cuenta esta variedad. (Román 16-17)

Di Giorgio conoció al pie de la letra estos procederes (tuvo una formación católica y un declarado gusto por toda la parafernalia de la Iglesia). Por tanto, a su modo decidió recrear lo ritual/teatral/religioso combinado a lo largo de su obra; y no solo en el plano de los personajes (como vírgenes, obispos o Dios²⁸ que se mueven etéreamente), sino desde sus títulos, el más evidente: *Misales*. Cual guion teatral, el misal “considerado un texto litúrgico, contiene todas las oraciones y lecturas para la celebración de la misa. Es

²⁸ “En verdad, Dios siempre había vivido allí. Desde el principio. Su casa era muy grande, oscura, con manchas. Dios se veía y no se veía. No tenía edad, no era joven ni viejo. Lo divisé algunas veces” (*Rosa mística* 49).

una publicación anual que emite el Vaticano, con el propósito de que los fieles puedan seguir la ceremonia paso a paso” (García Siegel 12).

Sobre todo, lo religioso, implica una práctica social y cultural altamente teatralizada, diseñada tanto para generar emociones y seguidorxs, como para controlarlx. Los espacios de culto, como las iglesias, los templos y las mezquitas se llenan con cánticos, oraciones y sermones que llevan movimientos específicos a través de la voz y el cuerpo. Así, más allá de que la teatralidad de la religión también pueda ser cuestionada como una herramienta de manipulación y control, la religión utiliza estas técnicas teatrales para instruir y enseñar a sus practicantes.

Además, lo teatral también se revela con más fuerza en *Reina Amelia* porque los personajes que bailan (en la cita más arriba) descienden de criaturas mitológicas: las hadas. Claro, más asociadas con lo pagano que con lo católico pero estrechamente vinculadas con la naturaleza, ya que suelen habitar los bosques y los jardines encantados en general. De hecho, suelen estar asociadas con flores específicas, como las campanillas y se cree que tienen la capacidad de controlar y/o manipular la flora a su alrededor (lo cual es otro hilo al tema de *Nature Writing* en MDG). Por tanto, en la única novela de MDG hay evidencia de una cosmovisión feérica tras un velo de inspiración en la cultura celta y los druidas que implica la puesta de una determinada ritualidad.

Otra muestra común de una actuación que sugiere teatralidad es la voz emitida por los personajes femeninos al perder la virginidad, parir —y a veces morir—. Se trata del dramático “ay” que cantan las señoras durante el acto sexual: “Le hizo los mimos íntimos muy adentro. La médula de ella dijo ¡ay!...¡aaaay!... Cantó cual

mandolina, se la oyó en el aire” (CDLP 14); “Los pezones se me encocoraban, hablaban un idioma de otro país. ¡Ah! Y ¡Ay! Luego había una explosión de fuego” (LFDL 115). Es decir, estas expresiones son teatrales también porque dan a los personajes un tono exagerado o dramático.

En resumen, la introducción de señas teatrales en la obra de Di Giorgio no solo viene por su trabajo y experiencia personal en el teatro, algo que amaba y donde ella misma podía actuar en carne propia, fuera de sus textos; sino que tiene una función en sus historias. Por ejemplo, los personajes adquieren visualidad e incluso profundidad, ya que la teatralidad se lee en gestos, en tonos de la voz, expresiones faciales, gritos, todos elementos performativos, lo cual en última instancia enriquece su caracterización. Los elementos teatrales aportan, además, tensión y emoción en los momentos de confrontación como es el acto sexual en la obra de MDG, donde ocurren asimismo revelaciones impactantes sobre los amantes, orgasmos, partos, e incluso muertes inesperadas durante el encuentro casi siempre acompañados con exclamaciones.

Para finalizar, estas rutas por la erótica marosiana me permiten afirmar que en ella existe una mezcla de imaginarios que tiene las veces tintes *queer*, teatrales y residuos de lo aprehendido religiosamente con el fin de explorar y re-inventar la sexualidad y el género de una manera abierta, aunque codificada en una estética neobarrosa (a continuación).

CAPÍTULO III: LA CLARA DENSA.

EL NEOBARROSO A LA DI GIORGIO

Salvemos lo “sensible heterogéneo”.

JACQUES RANCIÈRE

La crítica corre el riesgo de imponer una sobrecodificación, pero también dispone mapas, cartografías itinerantes de lo inasible.

NÉSTOR PERLONGHER

3.1 INICIO LODOSO, TRAYECTORIA SINUOSA²⁹

Si bien ya he insistido en comprender la llamada narrativa o época más “narrativa” de MDG —la cual considero *prosa transgénerica*— como muestra de lo neobarroso (generización que ha quedado más bien relegada por la crítica a su poesía), mi decisión de *casar* este estilo literario con Marosa tiene que ver con que no asumo que su obra dejó de ser neobarrosa simplemente por tomar un camino hacia lo narrativo, ya que no hay cambios drásticos de cosmovisión ni de estilo en este transitar. Al contrario, con la continuidad de sus temas y figuras, de su mundo maravilloso, la escritura de MDG tendió cada vez más a lo entramado, a distanciarse con más y más sustituciones de la lengua recta y así reafirmarse como la fuente de un erotismo “en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una trasgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (Sarduy 33). En otras palabras, su obra se hizo una artificialización neobarrosa más profunda con el paso del tiempo, al punto de ser una alternativa muy particular de la

²⁹ Este capítulo también tiene partes, con variaciones, de mi texto “Estrategias desterritorializantes en *La flor de lis* de Marosa di Giorgio: hacia una formulación de su erótica neobarrosa” publicado en *Yzur. Journal of Hispanic Literatures and Cultures* (mencionado en la Introducción).

corriente, un subgénero dentro del género: un neobarroso a la Di Giorgio.

En este sentido, me parece clave para los estudios y la recepción de la obra de MDG el poder localizarla, encontrarla, en una cartografía y una tradición que ayude a nombrar ese vuelo poético narrativo de la autora en su última etapa. “Inasible” se ajustaría bien a una clasificación de su escritura, pero no hay por qué dejarla en esos territorios. Consecuentemente, la relación Marosa-neobarroso es una que prefiero abordar, en lugar de bordear.

Incluso Hebert Benítez, quien no ha realizado un trabajo con perspectiva neobarrosa en sus análisis de la poesía de MDG, reconoce que existe una filiación entre este estilo literario y la poesía de MDG:

Cabe advertir que dentro de la escena más próxima —que en verdad se origina a principios de los 90 y continúa su proyección en estos días— se cuentan las posiciones que proponen la identificación de la escritura de desbordes y desmesuras de la poeta de *Los papeles salvajes* con las prácticas y teorizaciones procedentes del “neobarroso” rioplatense, dentro de cuya producción inicial no solo destacan las referencias de Néstor Perlongher a la poeta salteña, sino muy especialmente los ensayos críticos de Roberto Echavarren. A los trabajos que diera a conocer Echavarren desde 1992 hasta la fecha, se suman, también con perspectivas inocultablemente “neobarrosas”, los de Eduardo Espina, Delfina Muschietti, María Alejandra Minelli y Adriana Canseco, entre otros más recientes. (*Tensiones* 31-32)

Entonces, el panorama crítico parece estar dividido, lo cual sucede a mi entender porque de 1953 a 1992 solo se conocía la “poesía” de MDG. De hecho, cuando se publicó el segundo tomo de *Los papeles salvajes* en Montevideo en 1991, la obra de Di Giorgio como poeta

cerraba un ciclo: todos sus poemas habían sido publicados y su coronación neobarrosa se hizo oficial ese año desde la voz de NP: “Otros bardos brillan también en los lindes de las landas barrosas: en el Uruguay la cintilación arrasadora de Eduardo Espina (...) y el encanto preciosista de Marosa de [sic] Giorgio” (*Prosa* 101). Por lo que desde ahí existe un parteaguas en su producción que no presentaba problemas en cuanto a ser parte del neobarroso hasta ese momento.

Ahora bien, marcando dos momentos en la escritura de Di Giorgio, por un lado está la edición de *Los papeles salvajes* de Adriana Hidalgo editora del 2008 que se considera hoy como la publicación póstuma por excelencia que contiene la obra poética más completa de MDG. Pero, por otro, existe *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos* (El cuenco de plata, 2008), la edición contraparte que compila toda su obra considerada “narrativa”. Esta división ha contribuido a que el descubrimiento de la potencia neobarrosa de MDG reconocida en su poesía no haya sido tratado con igual fuerza para lo escrito por ella entre 1993 y 2004 (el período que se trabaja en esta tesis).

El problema aquí es “editorial”. Es decir, desde el punto de vista de las editoriales resulta más fácil y rentable hacer distinciones como “obra poética” – “obra narrativa” – “entrevistas” – “novela” – “perfiles biográficos”. Separan, etiquetan, encasillan y venden. Sin embargo, toda la obra de MDG es poética y, de principio a fin, consiste en una misma *poética* que se destila de manera similar en sus narraciones, poemas, entrevistas o incluso en esos perfiles biográficos que escribió sobre varixs autorxs.

En 1986, años antes de escribir *Reina Amelia* (1999), ante la pregunta sobre cómo definiría su obra, Marosa sentenciaba:

Es como una novela. Desde el primer libro al último ... No existe una línea central, definida, como tienen algunas novelas, aunque ahora ya no la tienen. Considero que es la recreación de un mundo y por lo mismo tiene característica de novela. A la vez, es poema, pues el lenguaje es eminentemente poemático. Entre un libro y otro no hay separación alguna ... Leyendo a Eliot y a Pavese, recientemente, veo que ellos pensaban eso; que una verdadera obra no es la suma de libritos independientes, dispersos, sino el fruto de una mirada fija, intensa, sobre un determinado paraje (...).

(NDEM 41)

Por lo que no queriendo (¿o sí?) develar el misterio, Marosa es de las mejores reveladoras cuando se trata de responder sobre su obra, aunque esto suponga casi siempre el comienzo de un enigma. Aun así, las distinciones genéricas respecto a su literatura existen (y persisten) y es curioso que en este primer largo período de “Marosa-poeta”, cuando todavía no daba el giro final hacia una escritura mucho más erótica y participativa de lo narrativo, sí haya un sector de la crítica que solo en calidad de *poeta* la incluya en la lista de autores del neobarroso.

De ahí que mi objetivo fundamental ante este conflicto no es otro que mostrar que la operatoria de lo neobarroso continúa en MDG en tanto que *narradora*, o sea, también de 1993 a 2004. Llegaré pronto a esta cuestión. Pero, primero, presento con más detalle datos de importancia que tienen lugar a partir de 1993, ya que los mayores acercamientos a su obra siguen siendo sobre su poesía, es decir, lo escrito por ella en la etapa anterior a esta división temporal. Eso no quita el valor a publicaciones poéticas como *Medusario. Muestra de Poesía Latinoamericana* (2010), que da continuidad a dos libros previos, *Transplatinos* (1990) y *Caribe trasplatino* (1991) e incluye los prólogos de ambos títulos predecesores, entre estos, el famoso “Neobarroco y Neobarroso” de Néstor Perlongher; pero sí demuestra que lo

neobarroso seguía siendo terreno de poemarios y no de *relatos*. En otras palabras, todavía en el 2010 seguía la clara distinción générica.

Para 1999, cuando se publica *Reina Amelia* en Argentina, las letras uruguayas viven una especie de florecimiento con la llamada “generación tardía” (que despuntó en los ochenta) y entonces Marosa aterriza realmente como autora narrativa, pues una novela en su haber significó, ante todo, consumarse en el género. El fin de siglo, además, trajo la maduración de esa *generación tardía* que posicionó ya en el nuevo milenio grandes críticxs y estudiosxs de la obra de MDG. Algunxs, incluso, se codearon con ella en sus últimos años como el también uruguayo Rafael Courtoisie, pero, el más destacado ha sido, sin dudas: Roberto Echevarren, otro neobarroso.

Paralelamente al lanzamiento de *Reina Amelia*, se publica *Feminismos literarios* en España por la editorial Arco Libros, compilación de Neus Carbonell y Meri Torras. También, Judith Butler escribe ese año el segundo prefacio para *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (publicado originalmente en inglés por Routledge). El contexto socio-cultural que rodea a la novela de Marosa fue uno de ratificación feminista y el movimiento iría tomando cada vez más fuerza e influencia en los años siguientes, mientras Marosa continuaba desarrollando su erótica *narrativamente* —y, como ya he aludido en otro momento, probablemente ajena a las teorías del momento—.

En este período, además, se consolidó lo *queer* como categoría presente en dichos estudios. La década del 90 se caracterizó, en definitiva, por ser una en la cual “la noción de ‘género’ está en un momento de crisis dentro de la teoría y la práctica feministas y que está sufriendo una intensa crítica, tanto por su impropiedad teórica como por su naturaleza políticamente amorfa y vaga” (Braidotti 170-171). Y aunque Marosa di Giorgio tampoco

anduvo en eso (parafraseando su respuesta cuando le preguntaron por el feminismo en 1997), las investigaciones sobre la autora y la perspectiva feminista comenzaron a cruzarse. No solo por el simple hecho de coincidir durante un tiempo, sino porque indirectamente se iría condicionando el modo en que se lee y/o interpreta su obra al estar la presencia feminista “en el aire”, algo que no estuvo en la crítica de la primera etapa estrictamente *poeta* de Di Giorgio, misma que enmarco desde 1953 a 1992.

También en una entrevista que se le hizo en el 2002, publicada en el número 3 de *Class*, Marosa arremete: “La mujer tiene una profundidad insondable y con muchos vericuetos. Nada que ver con las paparruchas [‘tontería, estupidez, cosa insustancial y desatinada’, según la *RAE*] del feminismo y la escritura feminista” (Di Giorgio, *No develarás* 154, corchetes míos).

No obstante, MDG tenía una larga lista de heroínas de ficción e históricas, así como otra sobre poetas donde la mayoría son mujeres. En *Otras vidas* (Adriana Hidalgo, 2018), compilado por Nidia di Giorgio, se reúnen los perfiles biográficos que Marosa escribió sobre autoras como Amanda Berenguer, Armonía Somers, Circe Maia, Concepción Silva Bélizon, Delmira Agustini, Ida Vitale, Idea Vilariño, entre muchas otras. Lo cual, en mi opinión, fue un hermoso ejercicio escritural de sororidad. Como anuncia la portada del libro: “En estos textos la poeta habla de sus fuentes, de sus colegas, de los libros que le gustaban, de sus amigas, de su mundo. Escribe sobre escritoras (y algunos escritores) fundamentalmente uruguayas (aunque también de otras latitudes), que en conjunto conforman el bellísimo parnaso marosiano.”

Asimismo, textos con énfasis en englobar y antologar desde la etiqueta de “lo femenino” y/o lo “escrito por mujeres” como el libro de Jorge Oscar Pickenhayn, *Voces*

femeninas en la poesía de Uruguay (Editorial Plus Ultra, 1999) y “El género *queer* de Marosa di Giorgio” (2013) de José Amícola, por ejemplo, direccionan el tren crítico hacia nuevas consideraciones políticas en torno a la escritura de Di Giorgio. También, otra revelación teórico-literaria arriba en 1999: *La era neobarroca* de Omar Calabrese (traducido por Ana Giordano para Ediciones Cátedra), otro ingrediente para politizar el nuevo siglo.

Sin embargo, hasta hace unos años no aparecieron los textos que realmente serían afines con mis intenciones para este capítulo, como “Irreverencia *queer*: Poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio (2017) de María José Bruña y “Transmutaciones neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* de Marosa Di Giorgio” de María Guadalupe Luján (2018). Finalmente, una generación más joven de mujeres trae en su discurso los frutos de esos cambios en la crítica que fueron plantados en 1999. También, por fin, se aboga por “recuperar las características neobarrocas presentes en su obra [la de MDG] que la crítica literaria sobre sus textos ha invisibilizado” (Luján).

Me llamó la atención en esta cita que la autora no usara el término neobarroso, lo cual deja a MDG en un plano más general, en lo neobarroco (desde lo sarduyano), en lugar de llevarla hasta su justa posición dentro de un devenir de esta corriente,³⁰ el neobarroso. Pero sí lo hace Bruña, quien con mucha pertinencia se propone demostrar que la escritura de Di Giorgio abole mecanismos y categorías relacionadas con la sexualidad (y por tanto, el género) lo cual la inserta en una disidencia que se empalma con el espíritu neobarroco.

En este sentido, Bruña da un salto más hacia la interpretación de la erótica marosiana pues extrapola lo que MDG escribe y cómo lo escribe hacia lo que implica ideológicamente,

³⁰ Digo esto porque el neobarroco cuenta ya con varias metamorfosis: Neo-no-barroco o barrococó, neobarrocker y hasta electrobarroco (asociado con la obra de la dominicana Rita Indiana Hernández), por ejemplo.

en primer lugar: “su desacuerdo con el patrón de ‘heterosexualidad compulsiva’ y el androcentrismo confortablemente instalados en nuestra sociedad” (207). Esto a su vez la lleva a recorrer un camino teórico que pasa por la biopolítica de Foucault y las consignas de placer y derroche de Severo Sarduy. En resumen: “El neobarroco, y más precisamente el neobarroso, tienden a imaginar un mundo distópico completamente erotizado que escapa de toda imposición biopolítica” (209). He aquí la obra de Marosa, donde, además, un ingrediente de su particular receta neobarrosa suele destacar: lo *queer*; otro pliegue de su erótica entendido por Bruña como algo que la autora redefine, abierto e inacabado, que cuestiona lo binario y reivindica la heterodoxia de sus personajes (lo cual resuena con Yelin y su “siempre inacabado, siempre en curso”). Algo que atañe, por supuesto, el trabajo con el cuerpo, una categoría que MDG siempre describe cambiante (sobre todo el femenino); lo cual traté en el capítulo anterior.

Por último, un motivo relevante de ambos ensayos es que traen nuevamente a colación a Severo Sarduy como también lo hicieron NP y Calabrese. El cubano sigue siendo una figura máxima a la que se debe recurrir por la vigencia de su teoría sobre el Neobarroco y por haber planteado una fórmula detallada que funciona incluso de cierta manera para leer algunas marcas del neobarroso.

3.2 VASOS COMUNICANTES EN UNA ERÓTICA MARAVILLOSA

Sin más, retomo aquí un registro de rasgos y reflexiones que NP asoció con el nacimiento y la posterior consolidación del neobarroso en “Neobarroco y Neobarroso” (dentro de *Prosa plebeya...* 1997) con lo cual encaminó y delineó las voces que desde entonces abanderarían dicha estética y de la cual MDG fue parte. También advierto que en mi presentación de la operatoria de lo neobarroso que continúa en MDG a través del corpus seleccionado me pongo

en sintonía con otro ensayo de NP “Los devenires minoritarios” (1981) donde alude: “la tarea del cartógrafo deseante no consiste en captar para fijar, para anquilosar, para congelar aquello que explora, sino que se dispone a intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorio a medida que se los recorre” (*Prosa* 65); pues es este precisamente un espacio de exploración libre sobre los rasgos de una determinada estética y no un ejercicio para encerrarla.

En primer lugar, hallo en la época ‘1993-2004’ de MDG el comentario que hizo NP (derivado de González Echevarría) sobre una “mixtura bastarda” (“Neobarroco” 15). Con esto se refería al encuentro de elementos de la cultura occidental y otros de la no occidental (usos de la cultura africana, por ejemplo) en el germen de la escritura barroca y por lo mismo una “disposición excéntrica” que va a distinguir el barroco europeo e hispanoamericano. Según Perlongher —y en tono muy deleuziano—: “Se trata de una verdadera desterritorialización fabulosa (...) Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al sujetar, desubjetiva (...) Poética del éxtasis” (“Neobarroco” 15-16).

Desde esta perspectiva (muy bien ejemplificada por NP con la figura y escritura de Lezama Lima) me preguntaba: ¿De qué se compone la *mixtura* en MDG?³¹ ¿Qué es lo reterritorializado de otras culturas (y no de la occidental latinoamericana) en la narrativa de MDG? La respuesta, en calidad de lectora asidua de su obra, es que encuentro una línea emergente y que se despliega por toda ella: el linaje druida, la mitología celta. Lo cual

³¹ Tampoco se debe obviar que en la mixtura del neobarroco está igualmente el surrealismo; y desde esta línea se ha leído y analizado mucho a MDG.

potencia la calificación de literatura maravillosa (en términos de Caillois)³² y la hace “producto de cierto despedazamiento del realismo” (Perlongher 19) ya que, como he mencionado, *Reina Amelia* destaca entre la cosmogonía marosiana por la evidencia de su cosmovisión feérica, inspirada en la cultura celta y los druidas.

Esto no es gratuito en una escritura erótica, pues como anotaba Rougemont en *Amor y Occidente*: “Todas las religiones paganas divinizan el deseo” (314), por lo que para Di Giorgio resulta muy *ad hoc* con su estética el tejer elementos de esta cultura en su literatura de deseos donde no hay culpa cristiana.

Ahora bien, los celtas no eran una nación. No tenían más “unidad” que la de una civilización cuyo principio espiritual era mantenido por el colegio sacerdotal de los druidas. Este colegio, a su vez, no era, en modo alguno, la emanación de los pequeños pueblos o tribus sino una “institución en algún modo internacional”, común a todos los pueblos de origen céltico, desde el fondo de Bretaña e Irlanda hasta Italia y Asia Menor. Los viajes y los encuentros de los druidas cimentaban la unión de los pueblos célticos y el sentimiento de su parentesco. Los druidas formaban cofradías religiosas dotadas de poderes muy extensos. Eran adivinos, magos, médicos, sacerdotes y confesores a un tiempo. (Rougemont 64-65).

De ahí que la “sociedad” (la gente de Yla) en *Reina Amelia*, por ejemplo, da cuenta de magos-médicos, confesores, herboristas y escribas que incluyen la profetización, el sacerdocio y los sacrificios entre sus tareas, a la manera de los druidas. También el pueblo de Yla se rige por un gobierno tipo cofradía religiosa y de carácter ritual. Por su parte, los

³² “El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos (...) Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicciones, no obstante fértil en peripecias, ya que conoce, él también, la lucha del bien y del mal (...)” (Caillois, *Imágenes* 10-11).

personajes femeninos son seres en tránsito entre lo humano y una antigua raza maravillosa, reinas y hadas:

Reina ahí era un nombre de fiesta otorgado a las damas que por nacimiento y con naturalidad irían al gobierno. Por algo omnipresente en ellas mismas se las veía como hechizadas en el más amable sentido del término. Capaces de castigar crudamente cualquier gran delito, pero de dirigir e inspirar hacia el sumo bien a cada habitante. A Amelia, una “reina” algo forzada, tocó ser cruel. El origen de ese matriarcado, casi perpetuo, casi perfecto, no se sabía. Quedaba como un ánfora muy particular en lo más profundo de la noche de Yla, una ciudad cuyo origen era inextricable (...) (Di Giorgio, *RA* 59).

Y no solo en *Reina Amelia* habitan las hadas (también “señoras pequeñas” para MDG) o seres afines, sino que esta tradición celta-druídica-feérica traspasa toda la poética marosiana:

Las tías, Lirio, Joacina y Palabra, cada tanto venían de visita. En una delicada volanta. Yo las veía venir de lejos, aunque no las viese (...) Llegaron al atardecer. Vestían de negro con delantal rosa. Delgadas y ágiles y una belleza casi augusta. (...) Hablaban en un idioma desconocido que sin embargo sabíamos desde el nacimiento. Y luego, en la lengua corriente; y era como si se pusieran o quitaran una máscara, al cambiar de lengua. Se las creía vírgenes. Y lo eran. (*RM*, “Luminíle” 55-56)

La cita se enfoca en la descripción de estas tías-hadas y logra mantener la idea preconcebida que tienen los lectorxs sobre ellas como seres mágicos y bellos. Nótese, en este sentido, cómo la llegada de las tías denota cierta aura de misterio y encanto. Incluso, que la voz narradora las vea venir antes de que sean visibles, añade un toque de magia o percepción

especial ante el encuentro con estos seres que en el texto citado, además, inspeccionan el jardín y a las cuales les dan de comer “frutillas en un platito” (55).

Asimismo, en segundo lugar, como detecta NP en Leónidas Lamborghini (autor neobarroco) una “saturación metonímica”³³ es rastreable en la obra de MDG. Por ejemplo: “Él buscó con su cuchillo sexual entre todo lo del viso buscando la almeja céntrica. Ella se estremecía como si la hubiese atado al cielo” (*Misales* 25). Aquí los órganos sexuales masculino y femenino han sido designados como cuchillo y almeja respectivamente.

Almeja por/en lugar de *vagina* constituye un metonimia³⁴ ya que los alimentos que se asemejan al órgano sexual femenino o que tienen una forma similar a la vulva han sido asociados históricamente con este. Aunque también, como metáfora, la almeja podría estar expresando la delicadeza o la vulnerabilidad asociada con la feminidad que, en el caso de la cita, ha sido violentada con un cuchillo. Por último en esta ‘relación’, las almejas son igualmente entendidas como alimento afrodisíaco; entonces, nombrar así al sexo del personaje femenino denota ante todo un punto de placer.

En cuanto a *cuchillo* para sustituir a *pene*, también se remonta a una asociación bastante explotada, sobre todo por la forma alargada y *penetrante* que comparten ambos signos. El cuchillo (de semejanza fálica) y el pene abren y ‘cortan’; lo cual es importante en estos textos donde lo abierto es la vagina y lo ‘cortado’ es la virginidad, la carne misma que no había sido corrompida antes de la estocada de este miembro/cuchillo. Igualmente, desde

³³ Sarduy hubiera dicho “metonimización irreflenable” (“Barroco” 7).

³⁴ Según *Oxford Languages*, la metonimia es: “Figura retórica de pensamiento que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica por la que se designa el efecto con el nombre de la causa (o viceversa), el signo con el nombre de la cosa significada, el contenido con el nombre del continente, el instrumento con el nombre del agente, el producto con el nombre de su lugar de procedencia, el objeto con la materia de que está hecho o lo específico con el nombre genérico”.

un punto de vista metafórico, la asociación entre pene y cuchillo expresa connotaciones en torno a la agresión y la masculinidad.

Siguiendo esta línea, otros ejemplos de saturación metonímica son:

- 1) “De los labios con himen saltaron piedras al primer contacto, rojas, brillantes como de granada o de collar. Luego caían hilillos áureos (...) luego se vio una sangre ancha y colorada y como seda” (*Misales* 70-71).

En esta escena el arranque metonímico es proliferante ya que una cadena de significantes nombra (y oculta) la pérdida de la virginidad femenina. Así, por ejemplo, “labios” sustituye a *vagina*; mientras que el color rojo está asociado con la sangre y la pasión.

- 2) “Y yo le inyectaba mi chorro de albaricoque en su orificio” (*CDLP* 42).

Aquí MDG disfraza la eyaculación con la idea de “chorro”, lo cual describe la expulsión del semen en forma de un flujo o corriente; y sustituye vagina por “orificio” ya que el orificio vaginal es la abertura externa de la vagina.

- 3) “Él vio el crustáceo rojo, de lilas y sal. Con un cuchillo la desovó de golpe” (*CDLP* 45).

Este fragmento recuerda el giro metonímico del primer ejemplo: nuevamente un cuchillo en relación con el pene y un “crustáceo” (rojo, además) —perteneciente al mismo campo semántico de la almeja— para designar la vagina.

En conclusión, la metonimia es principalmente una operación semántica presente en los textos de Di Giorgio que se teje con procedimientos sintácticos como la proliferación, las cadenas de figuras retóricas yuxtapuestas, la homofonía e incluso las aliteraciones. Así se configura, en conjunto, el lenguaje que distingue la erótica de Di Giorgio.

También, en tercer lugar, está en la escritura de MDG la cuestión tensora entre neobarroco y neobarroso: la idea del tajo (más explicada en el primer capítulo): “En estos dos grandes polos de la tensión *tajo/tatuaje*, se desenvuelven, *grosso modo*, una multiplicidad de escrituras neobarrocas, o, sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas” (Perlongher, *Prosa* 100).

En este sentido, el tajo en MDG está orientado hacia su poética fragmentaria, el efecto de inacabado en sus textos, la hendidura poética a través de la cual describe el mundo y, más específicamente, los encuentros sexuales (como muestran las citas anteriores). Pero, incluso literariamente los cortes se pueden encontrar en lo narrado; o sea, en el contenido: “Pero, él, que ya venía dispuesto a todo, sacó un cuchillo, y la mató en un rato” (*Misales* 91). El corte es abrupto en descripción y funciona como ese tajo que marca una reticencia a dar más detalles. Sin embargo, la oración habla también de una cortada fatal para el personaje femenino.

Ahora, en cuarto lugar, llegando a los extremos del pensamiento de NP sobre el neobarroco/so: el tema de la desterritorialización; pues mucho del paradigma neobarroco encabezado por Perlongher estuvo determinado por su lectura de Gilles Deleuze y Félix Guattari, nombres recurrentes en varios de sus ensayos. Es decir que, aunque MDG fue ajena a los postulados posestructuralistas deleuzianos, ella contenía en clave poética caminos llenos de frutos jugosos para la teoría y la crítica de esta corriente filosófica.

De hecho, cuando le preguntaron: “¿De qué naturaleza es el reino de su poética?”; respondió: “Es el reino de lo vegetal, de lo animal, de lo humano. El reino del fantasma y el ángel...” (Di Giorgio, *NDEM* 149). Reinos tejidos que esconden sus estrategias desterritorializantes y que hacen eco en las palabras de Deleuze y Guattari: “El devenir es

del orden de la alianza. Si la evolución implica verdaderos devenires es en el basto dominio de las simbiosis que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible” (*Mil* 245). Por lo que, apropiándome de esa apertura que puede llevar la interpretación de la obra marosiana más allá de análisis dicotómicos o puramente estructuralistas, propongo tres estrategias desterritorializantes que potencian lo neobarroso en su obra seleccionada, ya que estas trabajan las configuraciones y usos del cuerpo desde cierta animalización, o sea, lo animal como parte del uso para metaforizar o comparar en tanto que recurso neobarroso; suplen otros campos semánticos con una superabundancia de signos sexuales y violentos; y mezclan lo profano con lo sagrado.³⁵

En otras palabras, entiendo por estrategia desterritorializante la técnica discursiva que moviliza y hurta campos semánticos divergentes, es decir, correspondientes a diferentes especies, formas y cuerpos, y a través de este movimiento se articula con otros cuerpos y formas de expresión para crear nuevas figuraciones imaginativas. La estrategia desterritorializante, entonces, opera a través de un procedimiento estético, es decir, salva y reparte lo “sensible heterogéneo” —recordando a Jacques Rancière en *La política de la estética*— y trabaja desde una ficción autónoma (siendo el caso de la obra de Marosa di Giorgio) que, por lo mismo, se caracteriza como una donde conviven múltiples reinos.

Dicho esto, reconozco tres variedades o tipos de desterritorialización en función a su procedimiento, pues como aconsejaba Deleuze: “En cada dominio hay que encontrar los elementos, las relaciones y los puntos” (“Cómo reconocer” 231). Estas, las he nombrado de la siguiente manera: la primera es la *estrategia desterritorializante-devenir*; la segunda, la

³⁵ Para más detalles véase el artículo “Poéticas de resistencia: el neobarroso rioplatense” de Lucía Caminada en *Palimpsestos*, vol. 12, núm. 16, 2013.

estrategia desterritorializante-ocultista; y, la tercera, es la *estrategia desterritorializante-reticente*. Las 3 son de mi autoría y las ejemplifico a continuación.

a) La estrategia desterritorializante-devenir (EDD):³⁶

—Espero que baje el ovo —respondió ella—, hace rato que espero. Me he untado con buen aceite, para ayudar, mas no desciende. Es un ovo grande, consistente. Me da alegría, miedo y daño. Me da placer, también, como si fuese un pene. (Di Giorgio, *LFDL* 105)

La cita presenta lo que considero un devenir ovíparo de la mujer (muy común en la literatura de MDG), el cual implica una desterritorialización del acto del parto; ya que parir, para la mujer-ovípara incluye una recreación sexual placentera, no solo el dolor aunado semánticamente al alumbramiento humano.

Ejemplos como este me remiten a las palabras de Braidotti sobre el compromiso de subvertir las perspectivas y representaciones convencionales de la subjetividad humana y especialmente la femenina, así como la apelación a figuraciones alternativas como un modo de salir de los viejos esquemas de pensamiento (Braidotti 28). Estas ideas las refería en torno a Luce Irigaray y Donna Haraway, pero me permito compartirlas en mi presentación de las estrategias desterritorializantes marosianas.

La mujer-ovíparo, además, entra en un devenir animal y rearticula su organismo para poner un *huevo tántrico* (Deleuze “Cómo hacerse” 159); en otras palabras, tiene la capacidad de —a la vez que *deviene* vía un proceso erótico— volverse cuerpo sin órganos, pues ha abierto el suyo (al igual que su orificio vaginal) a “umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones” (“Cómo hacerse” 164-165).

³⁶ Todos los ejemplos para iluminar las estrategias pertenecen a *La flor de lis*.

Un dato curioso a este respecto es que la cavidad donde crece el feto es un huevo también. Los biólogos han explicado cómo la placenta es una expresión de la mutación de otras especies. Marosa se está inscribiendo en esa cadena de evolución y podría ser que, más que un devenir animal, esté igualando lo humano a lo animal, legitimando el vínculo entre lo humano-no humano.

b) La estrategia desterritorializante-ocultista (EDO):

Yo pecaba, inventaba, entre un montón de velas y rosarios, que él guardaba sobre sí, o generaba; eran sus huesos, sus huevos, su cucurucho y él se encabritaba, rugía, me golpeaba. Me decía: Oveja, para ya, detén tus patas. (Di Giorgio, *LFDL* 37)

En este fragmento, se puede observar que la estrategia desterritorializante tiene un efecto ocultista, en tanto que el vocabulario asociado a lo religioso traviste (y así oculta) una relación sexual entre un santo³⁷ (pero maltratador y abortista)³⁸ y una “ella” sin nombre en la narración. Una “ella” sustituida por la palabra *Oveja*. Así, también en esta cita aparece a la vez un procedimiento de desterritorialización-devenir, ya que el cuerpo-mujer igualmente sufre un devenir-animal incorporal (la sentencia verbal ha sido aplicada por el santo) como cuerpo-Oveja.

Esos desplazamientos que, por un lado en el ejemplo reniegan de la prosopografía o descripción exterior de una persona (de los personajes en este caso) de modo “realista”; por otro, invierten la prosopopeya (que consiste en dar cualidades humanas a seres inanimados o

³⁷ “Me abracé a un santo. El santo venía vestido, venía desnudo debajo de la tierra, del vestido. Me refocilé con él. Enseguida me revolqué con el santo. Que sonreía rígido” (Di Giorgio, *LFL* 36).

³⁸ “... él, osadamente, entreabría ese orificio mío extremo; con los mismos dedos lo hacía sonar otra vez como a un violín, escuchaba, exploraba, iba más adentro, más dentro, extraía el embarazo, y se quedaba tranquilo y despierto” (Di Giorgio, *LFDL* 37).

animales) al dar a “ella” cualidades animales. Así ocultan precisamente lo “racional” y en su lugar ponen elementos que no tienen aparente concordancia.

A este respecto, en un plano de lectura simbólico me he preguntado: ¿Qué simboliza la oveja en el imaginario cristiano? Algo que viene sugerido, para mí, por el binomio santo-oveja; o ¿por qué se identifica la mujer como la oveja? Tiene que ver, por ejemplo, con que la oveja es un animal que se puede domesticar y que, además, si es masculino, es castrado, para que se limite a ciertos usos. O sea, que si se quiere pensar en analogía con la mujer: ambas son domésticas o domesticables, sumisas y solo pueden/deben usarse para ciertas cosas (como la reproducción o servir a la casa).

Entonces, la oveja como la mujer, en cierto sentido, es un cuerpo sacrificable y su verdugo suele ser con frecuencia una figura masculina. Además, la oveja bíblicamente es símbolo del pueblo, es un animal “menor” que precisa de la guía de un hombre-pastor o Dios (el pastor por excelencia) o de un santo. Nuevamente, la mujer se debe al hombre, debe seguirlo y no resistirse ante su orden (*Oveja, para ya, detén tus patas*).

c) La estrategia desterritorializante-reticente (EDR):

Brígida³⁹ habría quemado al novio con sus ovarios de fuego, tanto tiempo vírgenes.

Lo habría, al parecer, incinerado, aniquilado, con esos racimitos ígneos, estrellas de quince picos, yo te amo. (Di Giorgio, *LFL* 22)

En la estrategia desterritorializante-reticente, como prueba el ejemplo, destaca una intención de falta de integralidad o aclaración en el enunciado que va desdibujándose hacia lo impreciso-desconectado, a la vez que se da la desterritorialización.

³⁹ Brígida: nombre propio femenino de origen gaélico; *Brighid*: diosa céltica del fuego.

En el caso particular de la cita seleccionada, los ovarios, asociados a la fertilidad, se han convertido en objeto dador de muerte, estrellas quemadoras. El acto sexual primerizo de la virgen quitó violentamente la vida del hombre. Por tanto, sucedió algo innombrable, no narrado, que se esconde entre líneas, como una ruptura de palabra a palabra donde nuevos significados asoman y/o toman el lugar de los términos dispuestos dándoles un giro *sarcástico* (también sinónimo de *reticente*). Porque “las líneas de fuga del lenguaje siempre terminan así: el silencio, la interrupción, lo interminable, o incluso peor” (Deleuze y Guattari, *Kafka* 44).

Hasta aquí, el cruce entre neobarroso y la escritura marosiana puede notarse que no es asunto forzado, sino que existe un acoplamiento entre ambos procederes y la erótica es su designio. Es decir que, así como la mixtura bastarda, la saturación metonímica, el tajo y la desterritorialización distinguen a una escritura neobarrosa, en general, también son marcas en la de MDG. Sin embargo, podría interpretarse este vínculo desde otros principios. Por ejemplo, dichas estrategias de desterritorialización que he elaborado para leer la obra de Marosa, también pueden rastrearse en tres ejes que conecto directamente con las estrategias, dígame: 1) El de los deseos sexuales “interespecie”, que remite a las relaciones entre seres humanos, seres animales y seres de morfología imaginaria, ya que articula un nuevo régimen sexual que incluye y normaliza relaciones insólitas para el régimen humano; 2) El de los deseos sexuales entre humanos, ya que estos devienen figuraciones de contra-disciplina sexual, como las orgías de la obra, que desafían las relaciones del régimen heteropatriarcal; 3) Y, por último, el eje de la sintaxis, ya que poetiza la lógica de la estructura narrativa

mediante cortes y cambios con respecto al régimen de identificación de los géneros literarios.⁴⁰

Según mi propuesta, el primer eje es como el brujo deleuziano que permite la alianza con el demonio, una potencia peligrosa, una puerta a los amores abominables (Deleuze, “Devenir-animal” 251):

Me tendí a su lado, empecé a vibrar, a contorsionarme; mis pezones crecieron largos como lápices, querían llegar al Animal hecho sólo con hibiscos; me ardía el ombligo, el clítoris. Entonces, me levanté y arranqué algunas de las flores más íntimas del Animal hecho sólo con hibiscos, me volví a tender, puse las flores dentro de mi vulva, las empujé más adentro. (Di Giorgio, *LFDL* 30)

En este caso, la relación “interespecie” funge como eje para la estrategia desterritorializante-devenir: la amante atraviesa un proceso de metamorfosis de inspiración sexual que culmina en un devenir-animal-flor (y ocurre un movimiento dentro de ella, acaso otra metáfora del embarazo, típica de Di Giorgio, que culmina orgásmicamente). La indeterminación del “Animal hecho sólo con hibiscos” y la distorsión corporal de la mujer transforman la noción occidental del orgasmo y del embarazo.

Por un lado, en cuanto al orgasmo, la protagonista afirma: “Mi voz rompería una ley” (Di Giorgio, *LFDL* 30); y levantando la cola del “animal” se dispone a admirar sus genitales y su ano. Toma el papel de la *voyeur*-acosadora. No se puede contener ante lo que observa y

⁴⁰ Lo cual puede ser un espejo del tratamiento de la sexualidad —como bien me señaló la Dra. Sonia Montes Romanillos en un email— siendo la sintaxis un arte de combinaciones y orden donde los distintos sintagmas cumplen con una función, así como los actores de género masculino, femenino o *queer* ante las posibilidades combinatorias de los actos sexuales.

desea. Romper la ley es como decidir desear lo que no debe y que por lo mismo no debería producirle placer, porque sería abominable, pero lo hace.

Desde una perspectiva occidental médica diría que se trata de un problema de sexualidad compulsiva, pero no se juzga desde ahí, sino que es esta solamente una práctica de placer más, una variable entre tantas; o como añade Foucault sobre los considerados “gestos escandalosos” de Diógenes: “la práctica de la *aphrodisia* no es ni más ni menos que la satisfacción de una necesidad” (*Historia* 35). De este modo, la protagonista-deseante no espera pasivamente que el orgasmo le venga dado por un cuerpo masculino que la subyugue: ella le arranca sus flores íntimas al animal y se satisface sin su ayuda, hasta alcanzar el clímax.

Por otro, en cuanto al embarazo, en este texto (como en muchos otros) la gestación no está asociada a un sentimiento maternal ni a un bebé deseado, buscado; sino que su propósito es producir placer, nada más. No hay figura del padre, de un hombre dador del orgasmo o eyaculación necesaria, lo que hay en su lugar es un cuerpo sin órganos capaz de descomponerse en moléculas embarazantes-orgásmicas. Como dice en la cita, “las flores más íntimas del animal”; que ella pone adentro de su vulva: “De pronto, aquello dentro de mí, empezó a moverse, a desplazarse, a ubicarse, hacía como un barullo; se oía el trabajo, un perfume nunca oído y llegué al cielo en un minuto” (Di Giorgio, *LFDL* 30). Es decir, se ha creado una alianza imaginaria imposible dentro del código realista (pero no dentro del maravilloso) en la que un ser sin órganos puede engendrar vida y/para proporcionar un orgasmo. En este sentido, la vida no vale como vida, sino como objeto capaz de producir placer antes de ser abortado. Mientras que el orgasmo tampoco necesitaba de un papel “activo” por parte del “animal” para darse en la mujer: esa ley ha sido rota.

Como otra suerte de vaso comunicante, el eje de los deseos sexuales entre humanos, en algunos textos de *LFDL*, se distingue por desafiar el régimen heteropatriarcal, al *normalizar* tríos, orgías y homosexualismo, ya que este solo aprueba, cuantitativamente, la relación sexual entre dos y, cualitativamente, de diferente sexo (sin lazos de consanguinidad): “Ocurrió de todo. Ella hasta voló un poco. Muchas mujeres volaban en las violaciones; perdían la ley de gravedad. Ella siempre se izaba un poco, se escapaba y, por su gusto, bajaba. La bajaron y prosiguieron” (Di Giorgio, *LFDL* 59).

La descripción de una violación por parte de dos personajes masculinos a uno femenino, otra “ella” sin nombre que disfruta el acto, entraña dos estrategias de desterritorialización plegadas. Por un lado, no solo la violación se ha colocado en el terreno del placer (resemantización de la violación)⁴¹ provocando que la protagonista y “muchas mujeres” vuelen, lo que implica un devenir ingravido, ave (o ángel); sino que, por otro, la frase “ocurrió de todo” marca que hay un desdoblamiento en estrategia del tipo reticente por las elipsis con que se narra el suceso erótico potenciando un secreto en lugar de una descripción más detallada. El cual, además, se corresponde con un caso de contra-sexualidad desde la perspectiva de Paul Preciado, pues una violación encaja dentro de las prácticas estigmatizadas como abyectas en el marco del heterocentrismo (*Manifiesto* 30). Y, quizás, más que un secreto, se está ante una difuminación de todo lo nombrable, todo está abierto para que el lector imagine qué es ese “ocurrió de todo”, para que el texto se convierta en una orgía de posibilidades en sí mismo.

⁴¹ “Es cierto, sin embargo, que la violencia de la violación no parece ser vivida por los mujeres marosianas (siempre variantes del mismo yo poético) como puntos de partida para el sufrimiento, sino, por el contrario, para el goce” (Amícola 160).

Por último, el eje de la sintaxis⁴² demuestra que *LFDL* se instaura como una apuesta “transgénica” (literariamente hablando), pues su escritura oscila en los territorios de la poesía, debido a su profundo lirismo, y también en los de narrativa, por la presencia de componentes formales de atención como inicio, narrador, tiempo, espacio, lenguaje, personajes, género y final (según Zavala en “Hacia una semiótica de la minificción”). Por ejemplo, en la prosa (recordar que ninguna tiene título dentro del volumen) sobre Jesús y María, quienes “parecían hermanos” y evitaban la concepción, se narra: “Bajo el manto el sexo de cada uno brillaba como brasa. En un instante, se enfrentaron y se acoplaron con facilidad, escabrosidad y dichas muy grandes” (*LFDL* 16).

Con este fragmento, el efecto de inacabado en la escritura se repite al resumir todo a un instante, se expone una antítesis (“escabrosidad y dichas muy grandes”) y el orden lógico de la oración está intercambiado (el sujeto queda desplazado detrás del complemento circunstancial: “Bajo el manto el sexo de cada uno brillaba”). Sin embargo, el motivo mayor por el que la poesía se reterritorializa en la narrativa —y viceversa— en el caso de Marosa di Giorgio, recae sobre todo en la abundancia de metáforas de la mano con la “saturación metonímica”⁴³ (ya explicada), rastreables en toda su producción.

Siendo las cosas así, después del trazado de las estrategias y los ejes sostengo que la erótica de Marosa di Giorgio recrea un universo enrarecido de uniones discordantes y

⁴² La sintaxis (como me indicaba la Dra. Sonia Montes) parte de la gramática y se dedica a la estructura y el orden de las palabras dentro de una oración —o de un discurso más amplio—, por lo que es el campo para analizar cómo se relacionan entre sí las palabras y/o las frases para conformar el significado de la misma. A partir de la sintaxis se descomponen los diferentes elementos que arman la oración (el sujeto, el verbo y los complementos) y se establecen las reglas que determinan el orden y la función de cada uno de ellos. Además, esta se encarga de estudiar las diferentes categorías gramaticales de las palabras. Por ejemplo, se analiza la concordancia entre el sujeto y el verbo, la forma correcta de usar los pronombres, la posición de los adjetivos y adverbios, y la función de las preposiciones.

⁴³ Sarduy hubiera dicho “metonimización irreflenable” (“Barroco” 7).

superabundancia de signos sexuales y violentos que bien concuerda con la estética neobarrosa transplatina y por tanto plantea una reformulación del régimen representativo del erotismo canónico. Ya no estamos ante una literatura occidental que desde los fundamentos de Aristóteles viene reproduciendo a la mujer (o el sujeto femenino) como el elemento pasivo en la relación sexual en contraposición con el hombre-activo (o sujeto masculino) —aunque también haya este tipo de proceder en algunos textos de la uruguayana—.

En las obras seleccionadas de Marosa di Giorgio, cuando se trata de sexualidad, los personajes femeninos son mucho más que aquellos sobre quienes se ejerce la actividad sexual. Si bien esto sucede con regularidad, el deseo de *ellas* sobrepasa y no se conforma con lo que “activamente” han recibido de los *novios*. Así como no es suficiente en la ficción marosiana que la *aphrodisia* se de únicamente entre dos actores (Foucault, *Historia* 30). Al contrario, se satisface la sexualidad femenina con murciélagos que chupan el ano y los senos de las mujeres, con lenguas flotantes, con gatos y planetas. Por eso es que la obra de la Di Giorgio se burla del erotismo canónico, quizás falto de imaginación.

Nuevamente, entre lo neobarroso y la ficción marosiana hay una coyuntura, que también podría leerse desde otros principios, por ejemplo, a partir de aquellos resueltos por Omar Calabrese para precisar lo neobarroco. El crítico italiano, como Néstor Perlongher, mantuvo el vínculo con Sarduy antes de desplegar su alfombra teórica sobre el fenómeno y —con rubros muy parecidos a los sarduyanos (ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, complejidad y disipación, poco más o menos y no sé qué, distorsión y perversión)— consignó al neobarroco como el espíritu de nuestra era. Sin embargo, escogí la ruta de las estrategias

desterritorializantes para exponer mis ideas porque extenderían mi interpretación en voz propia.

Ahora bien, la escritura de MDG no debe confundirse con una de tipo escapista, al contrario, debe leerse bajo las siguientes palabras de Deleuze a propósito de Franz Kafka: “pero no huía ‘fuera del mundo’, sino que más bien provocaba fugas en el mundo y en su representación” (*Kafka* 71). Pues, autora neobarrosa al fin, Marosa di Giorgio puso en entredicho temas afincados en el orden falogocéntrico como el sexo, la religión y el cuerpo. Desafió todo con sus historias donde a veces hay una pasión necrofilica, orgías con animales participantes, mientras que otras alzan a los exhibicionistas, *voyeurs*, a los amantes asesinos, algunos caníbales, o toman vida sexual seres deformes, hongos, mariposas.

Así hoy, a fuerza de escribir desde su más profundo centro de mujer, como alguna vez declaró, se reconoce la obra de Marosa di Giorgio por despojarse de la hegemonía de lo masculino sobre lo femenino y abrir un mundo de afectos que incluye lo indefinido. Tal y como refieren Deleuze y Guattari: “si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad” (*Kafa* 30). Marosa tuvo esa posición única y la reterritorializó en la escritura de una erótica.

3.3 BREVE COMENTARIO SOBRE EL JARDÍN Y OTROS ESPACIOS

Por último dentro de este capítulo quiero acotar que la obra marosiana es neobarrosa también desde los espacios con los que trabaja, pues hereda y utiliza el *locus amoenus* más barroco de todos en el plano literal y simbólico: el jardín (así como otros espacios naturales-vegetales). En la tabla a continuación reúno los más destacados.

Espacios recurrentes en la obra analizada de MDG	Tipo: objetivo-externo / subjetivo-interno	Campo semántico al que pertenecen
jardín	objetivo	naturaleza
casa/iglesia/cementerio	objetivo	vivienda/ hogar (de vivos y muertos)
bosque	objetivo	naturaleza
trigal/huerto, vergeles y similares (peral, naranjal...)	objetivo	naturaleza
rosales	objetivo	naturaleza

Como se aprecia, no he incluido en la tabla los llamados espacios subjetivos o internos, esto debido a que se repiten los mismos “objetivos/externos” cuando los personajes sueñan, recuerdan o imaginan en los cuentos; o sea, no se van (ni describen) en su fluir psíquico a un lugar “nuevo” o radicalmente diferente del que “viven”.

Estos lugares marcan en la obra de Di Giorgio una intencional “iteratividad tanto semántica como léxica” (Pimentel 26): son espacios siempre repetidos, nombrados similarmente y asociados con un mismo campo semántico. De hecho, el rosal, el trigal, así como manzanares y árboles pueden entrar todos en el campo semántico del jardín, a la vez que este comparte otros puntos en común con el bosque (más allá de pertenecer a la Naturaleza), dígase, ser espacios con presencia de animales e insectos (e incluso hadas), casi todos con una función sexual en los textos de MDG.

A propósito del jardín, José Vericat anota en “Barroco como Paradigma” (1993):

El fenómeno del jardín constituye, a este respecto, la plasmación de la *ilusión* como elemento central de una ontología de la *representación*. Ante todo, como triunfo de la artificiosidad, en tanto ilusión de doblegar a la naturaleza, clave, esta, de la realidad. Ya que en ninguna otra parte la imagería emerge, en cuanto tal, en toda su evanescencia, y, a la vez, en buena parte, por ello, con toda su fuerza ilusoria. (109)

Y la ilusión es un eficaz velo en el espacio marosiano, pues muchos lugares, no solo el jardín, pueden adquirir cierta cualidad ilusoria, como el bosque o los huertos, igualmente presentes e interconectados en su escritura.

A veces, este estado ilusorio se muestra por la duda de un personaje (o la duda del lector) de si sueña o no, en especial cuando se describe acostado en un tronco, volando sobre el propio jardín, tirado en el pasto, anhelando una reunión sexual o a la espera de una. Otras, lo ilusorio viene dado por la aparición de niebla, la llegada de una lluvia de luz, la caída repentina de la noche, la bajada de un planeta, entre otras formas de crear atmósferas y/o claroscuros en los relatos. De este modo, el jardín marosiano no es un simple y ordinario jardín, sino una forma de edén que se alía con escenarios y agentes grotescos, el claroscuro otra vez, lo edénico contaminado, la ambigüedad del neobarroso. El jardín fue escogido por MDG como ese lugar perfecto para *escapar* y donde erotizar todo. La imago (del jardín) era su navío, recordando a Lezama.

En conclusión, aunque las distinciones neobarrosas en la obra de MDG pueden ampliarse, las ya exploradas contribuyen a la respuesta que se buscaba en este capítulo para la pregunta: ¿Qué hace neobarrosa la erótica de MDG? Algo que también se puede responder brevemente con una magnífica frase: “la experiencia de una boda hermafrodita” (Echavarren, *Transplatinos* 15); pues ahí se mueve el neobarroso, en los territorios del sexo desde lo abyecto y en los casamientos semánticos para engendrar nuevas figuraciones imaginativas del deseo.

Ahora bien, el tema de jardín someramente tratado al final de este capítulo es un puente para lo que atañe al próximo donde, a continuación, se verá su profundidad y relación con el apartado 1.3 del marco teórico: *Plant Thinking* y *Nature Writing*.

CAPÍTULO IV: LA YEMA.

UBICAR LA *MARÓTICA*

Hay quienes se preguntan qué habría sido de su obra si Marosa di Giorgio no hubiera nacido en el campo, en ese Salto rural, ese transplante de la Toscana, donde su padre y su abuelo se dedicaron a la horticultura. Y sí que a sus lectores más urbanitas nos incomodan esos hurones, esos lobos, perros, ratones que se casan con las vírgenes, violan y asesinan a las flores que vuelven a renacer.

ANA LLURBA

Llegado este punto compete concretar una última pregunta que he pospuesto hasta ahora, pero que de cierta forma se ha respondido entre líneas a lo largo de la tesis: ¿Cuál es el origen de la *marótica*, su esencia, su “materia constituyente”?⁴⁴ Desde el repaso por la trayectoria de una flor salvaje (Marosa), su afiliación con los códigos del erotismo, del neobarroso, su trabajo vinculable a las categorías cuerpo, género, a algunos *gestos*⁴⁵ de la ecocrítica o *Plant Studies*, hasta la trasmutación de lo teorizado en sus personajes y los encuentros sexuales y cómo todos estos componentes producen, a mi entender, una erótica neobarrosa muy particular, ya que como lo veo hasta ahora, la *marótica* es una de las tantas encarnaciones de la reincidencia neobarroca, o ejemplo textual de entre las “proliferantes diseminaciones del

⁴⁴ (Sarduy, “Barroco” 32)

⁴⁵ Según David Loría Araújo se pueden diferenciar tres tipos de gestos en las obras con posibilidades de lectura ecocrítica (o *ecoficciones*, como él las llama): el *ecológico*, el *ecologista* y el *ecofeminista*. El primero exhibe una escritura “pictórica-objetual que literaturiza el paisaje”; el segundo remarca un compromiso político “abierto militante” y contestatario por parte de lxs autorxs; y el tercero recae en las lógicas que posibilitan y replican la dominación equivalente entre las mujeres y la naturaleza (Loría 11).

código barroco” (Moraña, “Barroco” 65), concluyo, en función de lo planteado, que lo que considero como material determinante de la *marótica* es: su logos vegetal, preponderante en los libros contemplados; lo que además se podrá comprobar al final de esta tesis con los catálogos que he preparado (el *Bestiario: Las morfologías imaginarias*; y el *Marosario: “el árbol, rojo, de misa”*. *Vocabulario frecuente en las obras de Marosa di Giorgio*).

En mi opinión, lo vegetal (flora, plantas, árboles, jardines y similares) constituye un exceso en la obra de MDG y es fundamental en la predictibilidad del código marosiano, o sea, distingue su literatura, su poética erótica. Es por eso que, en lo adelante, ilustraré estas ideas con varias propuestas dentro de las llamadas *plant theories* —o *plant studies*— introducidas en el Capítulo I y mediante dos estudios críticos de Marcela Croce en relación con MDG: “El jardín de los devenires: espacio maravilloso y experiencia siniestra en Marosa di Giorgio” (2016) y “Naturaleza en trance y otros atentados a la armonía en la prosa desaforada de Marosa di Giorgio” (2020), por solo mencionar algunas de las principales referencias utilizadas.

Así, arribo al cierre de este mapa(tesis) de la *marótica* (erótica neobarrosa *transgénero* ¡y vegetal! de MDG). Con lo cual, además, se completa/complementa la propuesta del capítulo anterior. Es decir que, a partir de un imaginario neobarroso *vegetal* en la obra de MDG, dentro de un “huerto cerrado que abarca el universo” (Echevarren, “Prólogo” 8)⁴⁶ se despliegan las estrategias de desterritorialización que presenté organizadas en tres ejes. Los recuerdo: 1) El de los deseos sexuales “interespecie”, que nos remite a las relaciones entre seres humanos, seres animales y seres de morfología imaginaria, ya que

⁴⁶ “El enclave, *hortus conclusus*, lugar ameno, vegetación hirsuta de pelambre o ramazones, guirnalda de pétalos alrededor de un hueco, resulta a la vez enclave y casa, cuerpo, zona del cuerpo” (Echevarren, “Prólogo” 9).

articula un nuevo régimen sexual que incluye y normaliza relaciones insólitas para el régimen humano; 2) El de los deseos sexuales entre humanos, ya que estos devienen figuraciones de contra-disciplina sexual, como las orgías de la obra, que desafían las relaciones del régimen heteropatriarcal; 3) Y, por último, el eje de la sintaxis, ya que poetiza la lógica de la estructura narrativa con cortes y cambios con respecto al régimen de identificación de los géneros literarios. Por tanto, más adelante me detendré en las manifestaciones de lo vegetal diseminadas en estos ejes.

4.1 EL GIRO FITOCÉNTRICO EN LA ESCRITURA DE DI GIORGIO

Para empezar, hay que considerar que, como asevera Lesley Wylie en el novedoso *The Poetics of Plants in Spanish American Literature* (2020): “Plants are pivotal not only to the imaginaries of particular authors, centrally Alejo Carpentier⁴⁷ and Pablo Neruda”, destacados dentro los estudios con este enfoque y en quienes ella encontró una suerte de “vegetal-thinking”⁴⁸ (Wylie 23), sino que también tienen un rol fundamental en la obra de autoras menos conocidas/estudiadas como MDG.

En efecto, las plantas y elementos vegetales reaparecen una y otra vez en el discurso marosiano, lo “tatúan”, ratificando que el cronotopo desarrollado por la autora es el mismo de un libro a otro, así como su abundancia orgánica. Por eso, de forma ambigua y poética, la *márotica* se ubica literariamente en un jardín y podría representarse como un jardín. Es una forma de decir: “An encounter with plants awaits us” (Marder 13); algo que por mucho he ido corroborando con la presentación de los espacios comunes en las obras de MDG. Además, en la misma línea, Marcela Croce escribe:

⁴⁷ Figura indispensable del neobarroco.

⁴⁸ *Plant-thinking* para Marder.

El bosque de los cuentos de hadas se va especializando en esta autora en su formulación de jardín; queda así recortado aunque asistido por los mismos fenómenos extravagantes que producen no exclusivamente una vegetación alucinatoria sino una combinación insólita entre las plantas y otros seres, deteniéndose más en las flores y en las frutas que en los tallos y las raíces. (Croce, “Jardín” 252)

Por ello, lo maravilloso en MDG viene también avalado por su reformulación y uso de un espacio primariamente vegetal. Asimismo, como lo describe Croce, pareciera que MDG tuvo una imaginación de cuentos de hadas —de ahí que también se considere una exponente del género maravilloso según los preceptos de Callois (ya comentado)— que por los aires de su tiempo resultó reterritorializarse en lo que ahora llamo *neobarroso vegetal*.

También, en “Nostalgia del bosque”, subtítulo dentro del ensayo de la argentina arriba citado, esta remata:

El bosque es el ámbito de la proliferación trastornada que promueve la obra narrativa de Marosa di Giorgio. La condición de los híbridos de animal y humano, de humano y vegetal, e incluso de los tres reinos naturales entremezclados que campean los relatos marosianos reclama el espacio boscoso como la zona donde todas las libertades combinatorias son admitidas en una intersección que promueve los vínculos eróticos interespecies. (Croce, “Jardín” 248)

En el fondo, su argumentación trae los espectros de Bataille y Deleuze cuando conceptualizaban sobre el erotismo, pues existe en la “entremezcla” una disolución de las formas y en “el espacio boscoso” la propuesta de otro mundo dedicado a lo excesivo-erotizado. También es curioso que, para describir las letras de Marosa, en tanto que variante del neobarroso transplatino, Croce no pueda evitar caer en cierto discurso que explota ciertas

palabras claves de la corriente literaria y termina produciendo una redacción ensayística en demasía barroca.

Sin embargo, aunque la crítica argentina no está trazando ni tratando la escritura de Di Giorgio desde las teorías sobre “la vegetalidad” (Sorin 482) su análisis de la escritura marosiana —como sí es mi interés aquí— ha delimitado una visión de bosque/jardín muy bien planteada que me indica la existencia de una ruta de las plantas en MDG no explorada a cabalidad hasta este momento. Entonces, ya sea huerto maravilloso o “bosque-jardín” (Croce, “Jardín” 252), ¿cómo se construye un fitocentrismo⁴⁹ en la obra de MDG? ¿Por qué habría *plant-thinking* en su obra?

Marosa tuvo esa vocación “prosaica” relacionada con Perlongher.⁵⁰ Es decir: “Partió de la premisa de que el deseo no asumía una figura sólida, homo u heterosexual, sino que se impulsaba como fuerza que hace estallar las clasificaciones con las cuales la normatividad imperante, familiarista y capitalista, basaba su estrategia de control social” (Ferrer 9); por eso también su *marótica* es *queer*. Pero, lo que quiero enfatizar con esto es que Marosa puso el deseo más allá de lo géneros: en las plantas, las cuales no tienen. De esta manera, su obra descentra el deseo que suele recaer en el dominio de lo humano —y hasta de lo animal en su caso— y lo despliega hasta el terreno de lo vegetal.

Retomando a Wylie: “Plants are imbued with a political edge in Spanish American culture and have been fundamental to the formulation of countercultural forms and

⁴⁹ En mis palabras, el fitocentrismo (*phytocentrism*) consiste en colocar las plantas bajo un tipo de atención donde destacan por sí mismas y no solo por su utilidad para los seres humanos. De cierto modo, esto desafía la idea del hombre como el centro de la naturaleza.

⁵⁰ Algo que, a su manera, también rescata Croce, pero sin admitir lo neobarroso en Marosa: “Es en esas desarmonías subrayadas, que abarcan por igual la Trinidad y los cadáveres, la música rococó y el tango, donde se fragua el encuentro de la poética marosiana —hecha de las levedades del éxtasis que son las vibraciones, la titilación y el tintineo— con la perlongheriana, y se ratifica la condición rioplatense de ambas obras” (Croce, “Naturaleza” 140).

expression” (18). Es decir, lo vegetal desde todas sus esferas: como territorio, como fuerza viva erotizada, como platea para el sexo, en la obra de MDG fue el componente que como tercer ingrediente a la fórmula neobarrosa transgénero logró acuñar definitivamente una expresión literaria “fuera de”, siempre “fuera de” lo normativo. A lo que insiste Croce: “La lengua autoritaria resulta desbaratada por la prosa marosiana en el despliegue de una lengua privada estetizada ” (Croce, “Naturaleza” 138). Otra acertada manera de calificar la escritura de MDG, pues esa lengua privada estetizada, lo es precisamente por la combinación que vengo desenredando: neobarroso-transgénero-vegetal. Sin embargo, recae en lo vegetal la ruptura total con discursos previos, pues lo neobarroso y lo transgénero se cruzan también en otros autores rioplatenses como Roberto Echavarren y Carlos Pellegrino, uruguayos amigos de Perlongher (otro lazo amistoso con MDG).

Desde esta perspectiva, entonces, imagino la obra de Marosa como un edificio en ruinas, abandonado, donde empieza a brotar una naturaleza que lo cubre todo desde dentro y por fuera, cada piso, las escaleras. Las raíces de lo vegetal penetran el concreto. Es decir, lo neobarroso como concepto más solificado es el edificio y lo transgénero es la forma particular de ese edificio con escaleras que cruzan e interconectan los pisos, con cuartos ambiguos que también son oficinas. Pero, lo vegetal es aquello que está en todos lados de esta construcción. Por tanto, lo vegetal en MDG sería el gran nudo temático que está compuesto de muchos otros pequeños nudos (lo religioso, lo hagiográfico, lo teatral, lo *queer*, etc.) El teatro de operaciones lingüísticas en estado de trance (Ferrer y Baigorria 12), en el caso de Marosa, es vegetal.

4.2 EL PLANTISMO DESDE EL MODELO MAROSIANO: EROS VEGETAL

En un trabajo reciente, “Vegetable Love: Desire, Feeling, and Sexuality in Botanical Fiction” (2020), T. S. Miller propone que: “...we would also benefit from striving for a greater awareness and understanding of ‘plant-feeling’ or plant-desiring, and its imbrications with our own forms of desiring” (107). Es decir que, una mayor conciencia sobre los deseos/sentires de las plantas podría revelar conexiones en torno al modo en que se piensan los propios deseos humanos. Lo cual me parece bastante disruptivo, ya que generalmente se describen las plantas como una naturaleza pasiva, sin conciencia ni sentimientos, mucho menos deseos. Sin embargo, este punto de vista ha sido cuestionado por la ciencia que, a través de diversos estudios, ha demostrado que las plantas son más complejas de lo que se ha pensado tradicionalmente; o sea, que estas tienen sistemas incorporados que les permiten sentir y responder al entorno, por lo que pueden *comunicarse* con otras plantas, mostrar señales de memoria y, especulativamente, *desear*.

Las obras de MDG aquí estudiadas, por su parte, ofrecen un despliegue de términos naturales, de nombres de plantas, de morfologizaciones vegetales, que componen todo el ecosistema donde se desarrollan sus historias, en las cuales literalmente reside una especie de deseo humanizado. Las relaciones (y violaciones) sexuales ocurren entre las especies vegetales, en el jardín, en el bosque, en los huertos, en las ramas de los árboles y/o con una planta erotizada (como *plant-desiring*), a veces activa, a veces *voyeur*.

Pues, así como Ana Sorin arguyó que “la vida vegetal mora entera en los pliegues de la heteroafeción” (499), MDG abre un mundo nuevo —quizás su obra ES ese preciso pliegue— donde las posibilidades de lo heteroafectivo se dan, sobre todo, teniendo en cuenta el aporte vegetal.

Siendo las cosas así (desde lo ejes que he propuesto como guía) en el eje de los deseos sexuales “interespecie”, los actantes vegetales quedan dentro de las morfologías imaginarias, ya que, en este caso, tienen agencia: desean y se ven partícipes del acontecimiento sexual. Incluso, desde un punto de vista científico, ya Noelia Billi aclaraba en una entrevista bastante nueva:

Hoy en día está en boga ver que las plantas tienen las formas de vida más diversas en torno a la reproducción: se reproducen de mil maneras diferentes, lo que sería la heterosexualidad casi no existe. Una planta puede ante situaciones de estrés volverse hermafrodita o que no se pueda polinizar y se clona a sí misma: es de una plasticidad tan diversa que claramente su silenciamiento tiene un objetivo pedagógico y político. Las plantas son género fluido. (Monfort, sin página)

La apuesta de MDG sin dudas explotó estas cualidades. Por ejemplo, en “Misa del árbol”, un *él* que dice llamarse Manto convence a Una (mujer, señora, querida) sobre ir a su habitación: un árbol. Junto a él y encima del pasto, mesa de la supuesta habitación, se desarrolla todo un acto sexual en el que no solo ella se estremecía y él tironeaba, sino que también:

El árbol se iba entretanto prendiendo despacio, se iba volviendo de hilos con rubí; se le aparecían unas pajarillas rígidas, apenas vivas, que movían apenas la cabeza, y eran de todos colores, a cuál más luciente. Y entre ellas unas varas rectas de azul violeta con globos lilas. Todo rígido y resplandeciente. (Di Giorgio, *Misales 23*)

Por tanto, el árbol, excitado, se integra al acontecimiento sexual haciéndolo interespecie. Se enciende, se oye un sonido desde él, es testigo y plataforma del sexo. A la vez, rompe el binomio sexual hombre-mujer y, una vez más, se convierte en la estrategia que hace maravillosa y antinormativa a la escritura de MDG.

En este mismo eje, también resalta el sexo de *ensueño* en “Misal de Bini”. Aquí, Bini, dormida sobre un nidal de muérdago y otras cosas (una cama vegetal como lo fue el pasto en el ejemplo anterior) comienza a escuchar voces que le anuncian su boda.⁵¹ Como resultado, se forma un hongo en su interior que nace y comienza a entrar y salir de ella varias veces: “La luna, tan roja, en el piso, los troncos, y ahora, esta seta accionando y accionando. Bini en sueños se dolía mucho. Porque el hongo entraba, salía, entraba, salía” (Di Giorgio, *M* 47). Es decir que con su “pescuezo grueso, largo y húmedo” (47), el hongo se ha convertido en un amante recién nacido que logró despertar a Bini literal y sexualmente, lo cual ubica esta relación dentro de las insólitas “interespecie”.

Otro encuentro sexual que constituye un ejemplo de tipo “interespecie” con alta presencia de lo vegetal, ocurre en la primera historia de *Camino de las pedrerías*.⁵² Ella, de 13 años, es visitada por un muchacho —que podría ser un monstruo— mientras contemplaba la viña. Él la invita a un árbol que tiene un sillón adentro. Sin embargo, en este caso, donde también la planta se vuelve casa, escenario, piso de todo el acontecimiento sexual, el árbol no participa activamente en el sexo, sino que es su *habitante* quien se transforma en algo desconocido para la “señora”, virgen, quien: “Lo veía negro, ahora, brillante, como con un disfraz, como con máscara, y con otra pierna, otro brazo, un gajo en la mano, pero de sí, con la punta quemando, florida” (Di Giorgio, *CDLP* 8).

Es decir, el amante “el monstruo delante de la viña” mutó dentro del árbol en algo con características vegetales. Esta metamorfosis, a su vez, me recuerda la idea de Marder:

⁵¹ En este punto de la tesis ya es reconocido que “boda” es siempre “sexo” en la obra de MDG.

⁵² Recordar que en este libro no hay títulos para las ficciones en él escritas, sino que están numeradas simplemente del 1 al 71.

“Flowering is a sign for the sexual maturation of the plant” (175), lo cual relaciono con la punta florida del monstruo, o sea, en cierto sentido él estaba maduro, listo para el sexo.

Como dato extra, apunto que esta relación no es interespecie solo por lo que ocurre entre el ser de morfología imaginaria-vegetal y el personaje femenino al que llaman Anastasia erróneamente, sino porque ella termina teniendo relaciones con un perro que llega a su encuentro luego de que se fuera el monstruo y que parece haber visto lo ocurrido.

En cuanto al segundo eje, el de los deseos sexuales entre humanos, la vegetalidad suele funcionar en este como elementos de la escena sexual y de los personajes. Por ejemplo en “Misal del cura”, Hibisco (nombre de flor, vista en el segundo capítulo) es una mujer que sube determinada a un árbol para bajar de ahí a un cura que los vecinos han intentado mover sin éxito. Ella, una vez en el árbol, mete la mano en el nido y le caen azabaches y flores, en esa “oleada” vegetal cae “desnuda adentro del nido” (Di Giorgio, *M* 58), lo cual da comienzo al acto sexual entre el cura y ella y se frustra la idea de salir/bajar del árbol donde parece que el hombre se está volviendo pájaro o está rodeado por las plumas de algún pájaro que habitaba ese nido.

Asimismo, en “Misa final con alitas”, la Señora Susana o Señoraazucena (otro nombre de flor para el personaje femenino) se entrega a Juan, un amante enmascarado que “la meció, le tomó las tetitas, le puso entre las dos un bolsoncito con clavo de olor. El olor de los clavos la mareó, la adormiló...” (Di Giorgio, *Misales* 62). Después del acto, Señoraazucena fue visitada por un “mariposón” que también copuló con ella (por lo que aquí también se cuele una relación interespecie de morfología imaginaria-animal). Y, al mes siguiente de lo ocurrido, el enmascardo se le revela en el maizal y nuevamente al irse reaparece la mariposa.

Por la parte del tercer eje, el de la sintaxis, donde ocurre la poetización de la prosa narrativa que impide la definición de los géneros literarios porque se contaminan mutuamente poesía y narrativa, se notará que lo vegetal rebosa en formas poéticas. Es decir, mediante un vocabulario del campo vegetal MDG construye un catálogo de figuras retóricas y un sentido figurado que *vegetaliza* el discurso, pero sobre todo, los cuerpos. Su forma no convencional de usar las palabras para tender a la artificialización “bastaría pues para señalar (...) la instancia de lo barroco” (Sarduy 9) en las obras presentadas en esta tesis.

Son los casos de:

- 1) “Vino apenas sonriendo con su particularidad de dulce de higo y de azucena céntrica” (*LFDL* 40); ejemplo de cambio de significante/s por otro/s alejado/s de su significado original que permite una prosopografía vegetal de la mujer.
- 2) “Un sexo robusto, afelpado, en cuya punta se formaba algo, empezaba a salir una cosa, como un trabajo, como una rosa y un jazmín del Cabo, una clara preciosa, que ella quiso tocar y beber” (*M* 20); aquí hay una artificialización por proliferación, se ha cambiado el significante “semen” por una cadena de significantes a la vez construida por símiles y metáforas.
- 3) “—Venga, señora. El árbol está cerca. Alla podrá quitarse los negros velos —decía sin sacar ojo de lo que había debajo, el revoltijo hechizado, el vuelo de las hortensias” (*M* 23); nuevamente hay una sustitución de un significante por una cadena de significantes alejados de su significado “normal”: vagina por “revoltijo hechizado” y “vuelo de las hortensias”, ya en sí este último par es una metáfora pues las hortensias son flores y, por tanto, no pueden volar.

- 4) “Estaban bajo el tremendo bosque de las peras cuando él dio el tirón supremo. Y le comió toda el alma” (*M* 35); conjunto de hipérboles que aumentan el aspecto de la penetración en el acto sexual y/o el acto sexual en sí mismo.

Podría seguir con otros muchísimos ejemplos porque la sintaxis de MDG es una larga cadena de figuras retóricas yuxtapuestas. Como alegaba Sarduy sobre la literatura neobarroca caribeña, de quien bebe directamente el neobarroso, este tipo de literatura “renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal” (6).

De hecho, es mi impresión que Marosa di Giorgio funda una especie de figura retórica nueva. Así como la personificación consiste en atribuir cualidades humanas a un ser inanimado, en las obras de MDG sucede con frecuencia que se atribuyen cualidades vegetales a los cuerpos humanos (y animales) en una suerte de subtipo de metáfora. Como en: “Y llegó la noche de aquel día, y quedó sola con el hombre, que era más bajo que ella, hecho con troncos” (*M* 15); “Las manos se le volvían ramos” (*M* 25); “¿Es todo de flor, señora? Acabo de comerle la rosita. ¿Le gustó? Veo que tiene muchas” (*M* 26); “Y sí, la había regado muy adentro con un agua de rosas rojas muy caliente” (*M* 80).

Por todo lo anterior, el plantismo en el modelo marosiano se presenta de tres maneras distintas: 1) En la variedad de “amantes” vegetales (en especial, hongos) que coexisten con las relaciones humano-humano y humano-animal proponiendo un tercer tipo de relación erótica: humano-vegetal, lo cual sirve también para romper los binomios amorosos y que el deseo se reparta entre tres (o más) seres erotizados; 2) Como elementos acompañantes de la escena sexual, siempre con funciones específicas (los árboles-habitaciones o las flores que adormecen y/o excitan al momento del acto, cual perfumes o pósimas que alteran el *sensorium* de lxs amantes); y 3) En la construcción de un lenguaje denotativo vegetal que se

luce, sobre todo, en las figuras literarias, lo que brinda esa estética lingüística particular a la obra de MDG. Incluso:

Que las flores aparezcan relacionadas con una glorificación de la menstruación es una novedad que Marosa di Giorgio prodiga en todos sus textos, como en la colección titulada justamente *La flor de lis*, en la que se enfatiza la llegada a la pubertad del yo lírico a partir de las voces otras, diciendo: “¡Está en flor!” (2004: 53). Flores y frutas implican en este contexto marosiano floración y maduración sexual. En definitiva, las flores de Marosa di Giorgio en su reduplicación y expansión no apuntan al nivel referencial de la lengua, sino que son elementos equivalentes en una serie de significantes flotantes que apuntan a lo lírico. En este sentido, podrían entenderse también la profusión de “tías” con nombres florales en la obra de la autora uruguaya: encarnaciones figuradas de otras vidas sexuales posibles (tía Glicina; señora Diamela; señora Hortensia; tía Azucena). (Amícola 160)

Desde esta perspectiva, el plantismo marosiano también puede reconocerse o nombrarse como eros vegetal, en la medida en que suele estar asociado con la presentación de los órganos reproductores, los cuerpos de lxs amantes y los espacios donde ocurren las relaciones sexuales. Por lo mismo, la *marótica* en tanto que fuerza neobarrosa se definiría también como erótica vegetal o eros vegetal.

4.3 OTRAS MUESTRAS DE PLANTISMO EN EL LENGUAJE DE MDG

A continuación, ejemplos/citas textuales que complementan lo desarrollado en este capítulo:

- “un fuego como una enredadera” (*M* 20)
- “Él escudriñó el viso hecho de rosas moradas. La luz del árbol caía sobre las rosas. En el árbol se encendían lirios catedralicios (...)” (*M* 25)

- “La vi orinar y afelparse con flores (...)” (*M* 29)
- “Era de lavanda (...)” (*M* 36)
- “Tener una mujer así, ¡con ramos de lavanda en los brazos! (*M* 37)
- “En su hendija femenina ardía cereza.” (*Mi* 46)
- “le salieron frutas picudas al pecho” [a Señorazucena] (*M* 61)
- “los senos que parecía iban a dar leche como los higos” (*M* 64)
- “en la florida boca” (*M* 70)
- “se le formaban pensamientos como flores en la sien (...)” (*M* 90)
- “Y el pétalo no se quedaba quieto; toda la rosa pasó de la nieve al oro, al rosado y al grana, y quedó parada en un fulgurante rosa incendiado; y ahí echó una gota de agua cristalina desde muy adentro, una cosa íntima, como una menstruación perfumadísima. / Entonces, él no pudo ni esperó más. Sacó lo más arduo de sí, un palo morado, un alcaucil [flor, alcachofa] —porque parecía tener escamas—, muy largo, un grueso y largo espárrago, rojo ¿verde?, morado, y con él apuntó fuertemente a ella con todo su ser. / Ya rozó con el duro miembro morado y áspero, las orillas de los pétalos. La rosa supo que se moría, que era su trance último; a tan poco del nacimiento! Estaba, lo supo, en la muerte y en el incesto.” (*M* 102-103)
- “Y adentro se le movían todos los claveles.” (*CDLP* 18)
- “...aunque a la vista sólo parecía un grueso espárrago color de rosa insertado a un hongo.” (*CDLP* 36)
- “El que guiaba Roderick raja cada papa y le planta algo dentro, una flor (...)” (*CDLP* 45)
- “Celiar Azucena”; “Hibisco Rubí”; “Úrsula Uva” (*Reina Amelia* 103)

- “Era un ser insólito, tatuado. Florecido.” (*Reina Amelia* 105)
- “Pero allí adentro empezaron a crecer manzanos, con sus pomos rosas, celestes, verdes, y casi áureas, y un pompón, un goterón de miel, también. / La cazaron una tarde en la colina. (...) Se la llevaban al hombro. Los pies y las gasas rozando el suelo. Por entre las piernas, por entre los vellos, asomaba una cabeza de manzano o niño. / Decían: ¡Qué bien! ¡Estaba doble! ¡Viene con hijuelo! (...) ¡Qué rica la carne nueva! ¡Los asaremos a las brasas!” (*M* 114)
- “Vio que Hilda arrancaba flores blancas y las pasaba en ramos por su sexo.” (*M* 29)
- “...será mi esposa en este rosal” (*M* 42)
- “Al zafarse, corría un poco y se iba con rumbo a la casa; salía heliotropo de todo lo que había, un nomeolvides violento, de pétalos calientes, le golpeó la nariz, otro se le paró en el pecho. Tropieza con todas las lilas. Y él detrás.” (*M* 34)
- “Se sacudía quitándose el perfume de ella, las margaritas rojas y amarillas, de los diferentes flujos de ella, que se adherían como para toda la vida.” (*RM* 81)
- “Tirana tenía un ramo enorme de azucenas. Habían pasado cerca (del jardín de azucenas) ¿y ella las cortó todas?” (*RM* 40)
- “Las rosas son negras, rojas, heridas, locas de amor, bocas de amor, corazones de cristo, sufrientes, floreados.” (*LFDL* 87)
- Tuvieron humillación la lavanda y los claveles —aun los rojos— y quedaron de perfil bajo. Los rosales balanceaban sus hermosas rosas en señal de protesta. Un nardo creció más alto que todos los nardos y murió. Como diciendo: Me suicido, mi vida no tiene ya objeto. (*LFDL* 87)

CONCLUSIONES:

DEGUSTACIÓN DEL HUEVO

Por medio de la presente investigación he ofrecido un recorrido interpretativo en torno a las últimas 5 obras de MDG: *Misales* (1993), *Camino de las pedreras* (1997), *Reina Amelia* (1999), *Rosa mística* (2003) y *La flor de lis* (2004); las cuales considero y presenté a través de los capítulos como ramificaciones del neobarroso transplatino con una apuesta por lo transgénero —en más de un sentido—⁵³ y un discursar vegetal que configuran en conjunto una de las eróticas más transgresoras e hipertéticas del siglo XX e inicios del XXI.

Así, este corpus de estudio que arranca en la década de los 90 y finaliza en el año 2004 sirvió para analizar cómo la “reina mariposa” —así fue bautizada MDG en su epitafio— extremó su vuelo poético-erótico justo en los tiempos en que aconteció la maduración de una generación crítica de estudiosxs de su obra. No se debe pasar por alto que el despegue de las letras de la uruguayá había comenzado con etiqueta de poesía en 1953, pero que 40 años después se volvió un tejido entre lo poético y lo narrativo de un modo muy personal. Fue esa ambigüedad o transgenericidad mezclada desde lo neobarroso y lo vegetal la que generó la fórmula literaria asunto de interés de esta tesis, una erótica marosiana que pude nombrar con una palabra: *marótica*.

⁵³ Para Marcela Croce: “La hibridez genérica se esparce en todos los sentidos posibles en los relatos de di Giorgio: las figuras intersectan los géneros masculino y femenino, atraviesan los órdenes naturales combinando lo humano con lo animal y lo vegetal, y los textos prescinden de inscripción de género específica: ya son prosa poética, ya microrrelatos, ya una novela donde el tiempo no transcurre y donde la narración avanza por descripciones encadenadas merced a ciertos conectores lingüísticos, eludiendo las sucesiones temporales y las relaciones lógicas. La explosión genérica confirma en todos los planos un erotismo metamórfico incapaz de fijarse en una figura unilateral, siempre tendiendo a la combinación imposible, más eficaz cuanto más amplia y desafiante” (“Jardín” 257). Con esto en mente me detuve en lo *transgénero* en la obra de MDG y puse especial atención a los personajes intersexuales y/o con cuerpos intersexuales.

Describirla, a partir de las obras estudiadas, fue uno de los mayores retos y objetivos de mi trabajo una vez que determiné que, si la propuesta estética marosiana se define como autotélica, autonómica, autárquica, extraña y *cerradamente* coherente, entonces era incongruente acoplarla exclusivamente a un género literario determinado. Como acuñaba Glowinski:

En principio, el género no es una categoría interpretativa porque indica lo que acerca a la obra analizada a las demás, en tanto que la interpretación tendría que deducir lo que la obra tiene de único. (109)

En este sentido, buscando las singularidades de la obra marosiana, pude corroborar que, al menos, los títulos analizados fundaban un discurso erótico literario en los intersticios de lo poético y lo narrativo y que eso era uno de sus más destacados elementos únicos. Por supuesto, hubiera sido sencillo enmarcar estas *últimas* escrituras como narrativas, sobre todo, tres libros de los cinco mencionados: *Misales*, *Camino de las pedrerías* y *Reina Amelia*. Pero, definitivamente, la cualidad “transgénero” de la literatura de Marosa puso en duda —entre muchos otros aspectos que fueron objeto de mi estudio— los límites genéricos impuestos editorialmente (y arbitrariamente).

La otra cuestión, acaso más apremiante, desentrañada en esta tesis consistió en declarar, de una vez y por todas, si dicha ficción era neobarrosa y por supuesto, por qué. Es decir, si existen varias formas de ser/escribir neobarroso: ¿cuál fue la apuesta de MDG? Adentrarme en terreno tan *lodoso* marcó un antes y un después en esta investigación, por lo que mi pacto con la *marótica* fue de la mano con entender cuestiones como la siguiente: “A su modo, la escritura de Marosa di Giorgio pide una nueva territorialización del espacio social y cultural desde lo sexual” (Bruña, “Irreverencia” 207). En otras palabras, ¿de qué manera

esta erótica reterritorializaba el sexo? Y, como se pudo explorar en la tesis, la respuesta no es otra que a partir, sobre todo, de un lenguaje neobarroso. A la manera de Croce, quien lo explica muy bien (según mi criterio), pero curiosamente/irónicamente no considera a MDG dentro del neobarroso:⁵⁴

Por eso las metamorfosis son copiosas en los textos de Di Giorgio, tanto las que afectan a los cuerpos involucrados en los relatos, como los trastornos a que se somete la narración misma, la proliferación de disfraces y artificios puestos al servicio de la extravagancia, y las homofonías y aliteraciones que sustentan confusiones y ambigüedades en el plano lingüístico. La aliteración se ofrece como una suerte de genética del texto en tanto clave de asociación y parentesco entre significantes; la homofonía, por su parte, se instala como anagnórisis del significante, reconocimiento de sus semejanzas formales y sus divergencias semánticas. La relación entre significado y significante está sometida a la extrañeza y el punto de vinculación no se asienta en la lógica sino en la violencia. Las variantes homofónicas están al servicio de desestabilizar y sabotear el sentido. (“Jardín” 250)

Es decir, que estas son algunas de las vías formales en la obra de MDG mediante las que acontece un erotismo-neobarroso y por las que se despliega otro lenguaje ante lo sexual y desde lo sexual.

⁵⁴ En un texto como “Naturaleza en trance y otros atentados a la armonía en la prosa desaforada de Marosa di Giorgio” publicado en el 2020 y donde se analiza la *LFDL* Croce afirma: “Ni neobarroca (Sarduy [...]) ni neobarrosa (Perlongher [...]): Marosa escoge una inscripción serpenteante y sutil en el Barroco del siglo XVI, como si fuera posible reeditarla en las puras traslaciones a las que se entrega, comenzando por el horror al vacío inscripto en la desmaterialización que ya Deleuze (...) encontraba en las crines, los flecos y la espuma que disuelven las consolidaciones corpóreas” (140-141). Por lo que se inscribe esta tesis como una de las pocas lecturas que consideran las obras presentadas (incluyendo la *LFDL*) de Marosa di Giorgio como literatura neobarrosa.

No obstante, al revisar las metamorfosis, las proliferaciones y las relaciones entre significado y significante, me llamó la atención que la escritura marosiana no solo era erótica a nivel de expresión y contenido, sino que también era una forma de *Nature Writing* y/o *Plant Thinking*, por lo que se podía atender con una mirada ecocrítica; ya que, según mi visión, hay un eros vegetal articulado en la escritura de MDG. Incluso, podría hablarse de la *marótica* como una fitopoética (*Phytopoetic*).⁵⁵

Por todo lo anterior, desarrollé cuatro capítulos que se enfocaron en la exploración distendida de estas tres macro categorías (neobarroso, transgénero y vegetal) en las obras escogidas; lo cual, además, me permitió destacar algunos temas que se desprendían de las mismas como la constrasexualidad, lo *queer* y la desterritorialización, entre otros. Sobre estas bases en la tesis también se desarticuló la representación marosiana de los deseos sexuales, su imaginario ornamentado (vegetal), las marcas de teatralidad y las corporalidades extrañas.

A propósito, el primer capítulo consistió en un acercamiento teórico-crítico inicial al erotismo, principalmente desde las ideas de Georges Bataille en el *El erotismo* y de Gilles Deleuze en su *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Con estas claves de lectura me acerqué posteriormente a los personajes marosianos entendiéndolos como discontinuidades y/o disoluciones que se *hacen una* en los encuentros sexuales, ya sea mediante un acto violento o no. Asimismo, reconocí cómo el juego erótico suele desembocar en dos finales para estos: en la muerte, en la reproducción o en la muerte de la reproducción. Entre lo más destacable de mi cursar por la ruta erótica a través de Deleuze y Bataille está la idea de que el erotismo recoge los excesos del mundo (no solo la violencia) y crea con ellos

⁵⁵ Sugiero la lectura de “‘These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures’: A Phytopoetic History of Plants and Sexuality” de Joela Jacobs en *Environmental Humanities*, vol. 14, núm. 3, pp. 602–617.

un mundo-otro, así como que es la mezcla del placer y el dolor, o sea, una suerte de categoría desterritorializadora.

De ahí, tracé una cronología neobarrosa que sirvió para resumir la pertinencia de MDG en este movimiento desde tres razones. La geográfica, porque el neobarroso se da en Argentina y Uruguay unísonamente. La temporal, porque Marosa es contemporánea con la puesta literaria del neobarroso y se incluye entre lxs poetas que lo abanderaron. Más, la estilística, porque su obra desarrolla las características de contenido y forma asociadas a lo neobarroso, las cuales MDG moldeó para crear una propuesta o fórmula propia de esta corriente.

Además, continué el primer capítulo con un cruce entre los encuentros sexuales marosianos y las llamadas prácticas contra-sexuales explicadas por Paul Preciado, una manera de mostrar la desestigmatización en torno a la sexualidad que ocurre en la obra de MDG. Esta perspectiva me permitió, también, atender los cambios de roles de género en los personajes en tanto que la actitud sexual pasiva y activa podía residir tanto en los femeninos como en los masculinos (y mucho más en los de morfología imaginaria y/o *queer*), así como los saberes sexuales. Después de estas extrapolaciones teóricas, el capítulo cerró con la invitación a considerar la escritura marosiana como familiar a la *Nature Writing* y el *Plant-thinking*, ya que definitivamente existe una aproximación a las plantas y un pensar sobre ellas muy distintivo por parte de MDG, como si su relación con lo vegetal mientras ella crecía la hubiera definido.

Ahora bien, entrando más en materia, en el segundo capítulo me centré de lleno en los personajes para ubicar en ellos la verbalización y encarnación de los deseos sexuales. Desde esta pauta, establecí un grupo de género dudoso, a veces por su cuerpo, otras por su

comportamiento, lo que fundamenta mi idea de que estos transgreden lo masculino y lo femenino. También organicé a los personajes bajo tres tipologías: la señora, el novio y el monstruo, que no se corresponden del todo con lo que generalmente significan. Sin embargo, era importante plantearlos así para luego identificarlos en los triángulos sexuales, frecuentes en el corpus y ejemplo de erótica y/o sexualidad colectiva. Como conclusión, redacté cinco leyes de los personajes marosianos. Dígase, que pueden ser de género indefinido, que sus encuentros sexuales caen en lo contrasexual, que todos son cuerpos sexuales (erotizados), que los personajes masculinos suelen ser *voyeurs* y que los femeninos se definen por lo que se dice de su sexo, el mayor objeto de deseo del otro.

En el tercer capítulo, lo neobarroso tomó el protagonismo, ahora para reconstruirlo ejemplificado a través de las tres estrategias de desterritorialización y los tres ejes que sistematicé en las obras atendidas de MDG, lo cual proyecta esta tesis como una que no solo trabaja con teorías literarias precedentes, sino que propone sus propias definiciones de corte teórico. De este modo, concebí tres tipos de desterritorialización dados en a) la estrategia desterritorializante-devenir; b) la estrategia desterritorializante-ocultista; y c) la estrategia desterritorializante-reticente (definidas en el capítulo). Mientras que, los ejes, conectados con las estrategias fueron: 1) el de los deseos sexuales “interespecie”; 2) el de los deseos sexuales entre humanos; y 3) el eje de la sintaxis. Estas contemplaciones abrieron el marco de las posibilidades neobarrosas en la ficción marosiana y mostraron los múltiples *tajos* que la atraviesan.

Siendo las cosas así, ¿dónde florece todo lo atendido? ¿Cuál es su escenario? Como acoté en este capítulo, la respuesta es, en primera instancia, en el jardín (o jardines); luego en otros espacios *vegetales* (rosales, viñas, trigales, manzanares, árboles, huertos, etc.). Desde

ellos se despliega la *ilusión* erótico-maravillosa marosiana y lo que me condujo directamente a lo tratado en el cuarto capítulo: el platismo en MDG, ya que lo vegetal *atraviesa* su obra y, por tanto, su erótica. Sin embargo, esto es algo que solo he podido configurar gracias a que:

En el panorama teórico de las humanidades, el desarrollo de la ecocrítica, así como los usos de la categoría foucaultiana de biopolítica (Foucault, 1994), los acercamientos deleuzianos —cuya noción de rizoma se basa en una metáfora vegetal (Deleuze y Guattari, 1994)—, las teorías sobre cuerpo y género, el auge de los estudios críticos animales, entre otros, han aportado herramientas para repensar la noción de lo humano y su relación con lo animal no humano y con lo vegetal, a partir del análisis de su representación en la literatura y otras artes. Asimismo, en un amplio panorama de saberes que incluye el poshumanismo, la ciencia medioambiental, la preocupación por el cambio climático y lo agrotóxico, la permacultura, etc., se aprecia también un renovado interés en el estudio de las plantas. (Salmerón, “Vegetal” 9)

Por tanto, pude valorar la imaginación vegetal también como rasgo del neobarroso de MDG como la declaración de *plant-thinking* en sus textos. Definitivamente, las plantas son la clave para que estos no sean androcéntricos ni heteronormativos y para que haya otro exceso, que es otra forma de erotismo, lo cual he denominado como eros vegetal. Así, mediante la vegetalidad, el deseo está repartido (como diría Rancière) entre todos los dominios que conecta, creando otra tríada: humano-animal-vegetal.

Esta interpretación se apoyó en los ejes planteados en el tercer capítulo a través de los cuales reparé en la presencia de lo vegetal que recorría sus pliegues. Por lo que se habló de actantes vegetales (ejemplo de morfologías imaginarias) con deseo y participación en el

acto sexual, de escenarios vegetales, intercambios de elementos y espacios domésticos por alternativas vegetales (como cuartos que eran árboles, camas que eran pasto) y de *vegetalización* discursiva, sobre todo en torno a la descripción de los cuerpos, una forma artificializarlos. En otras palabras, el plantismo se presenta desde las corporalidades (“amantes”) vegetales, intermediarios en las relaciones humano-humano y humano-animal; en calidad de elementos acompañantes de la escena sexual; y en el lenguaje, lo cual permite llevar la categoría de neobarroso a una subespecie que sería: el neobarroso vegetal.

Con estas puntualizaciones, he llegado al final de la presente tesis y la *marótica* queda revisada, pero no consolidada, pues asumo que mi investigación no agota las interpretaciones sobre la obra de MDG —hay más ramas por deslindar, también desde otros campos de estudio—; pero sí considero que he ampliado las perspectivas críticas que me antecedían, en especial, por llevar lo neobarroso hasta las últimas publicaciones de la autora. También, esta fue una forma de demostrar que su estética no ha muerto, sino que viene encontrando su nicho de lectorxs. El neobarroso se sigue actualizando y la literatura de MDG tiene quizás en estos tiempos más vigencia que nunca. Aquí configuré solo algunas aristas para *mejor* leer lo que produjo desde su centro de mujer o, en otras palabras, descubrir un territorio literario (el suyo) y cómo se desarrolló entre 1993 y 2004.

Ahora bien, me gustaría mencionar otras rutas de lectura y/o estudio que podrían ser centro de futuras investigaciones en torno a la autora y las obras aquí estudiadas. En este sentido, un tema aparte, pero relacionable, sería: la figuración feminista nómada. Sobre el tema, Rosi Braidotti apunta:

Los sujetos nómades son capaces de liberar la actividad del pensamiento del yugo del dogmatismo falocéntrico y de devolverle su libertad, su vivacidad, su belleza. Hay

una profunda dimensión estética en la búsqueda de figuraciones nómades alternativas (...) resistencia a la figuración literal, enérgicos nuevos tropos, nuevas figuras de dicción, oradores extáticos. (36)

Por lo que podría extenderse el estudio de MDG en esta línea, ya que sin dudas resuena en la erótica de la autora cada una de estas pautas dictadas por Braidotti, con quien, casualmente, Marosa comparte el tener una herencia italiana que, además, las acompaña en sus respectivos discursos.

Otro camino, poco trabajado y aún con espacio para ser atendido, sería adentrarse más en los usos del animal en MDG postulados por Gabriel Giorgi (Profesor del Departamento de Lengua y Literatura Española y Portuguesa de la Universidad de Nueva York). Según él:

Los usos del animal en la cultura y los modos en que lo animal desafía los límites de lo cultural son modos de reflexionar y de responder a esa inestabilidad epistemológica y conceptual (y siempre política) en torno a ese *bios* que se convirtió en materia de intervención y dominación (...) Allí donde el *bios* no responde a un mero programa biológico o natural y donde excede las construcciones culturales que le dan forma, lo animal se vuelve un umbral de exploración crítica y de interrogación estética. (Giorgi 22)

Algo que solo ha sido analizado por el pensador argentino en *Misales*, de ahí que se pudiera estudiar el fenómeno de la vida animal en un corpus marosiano más amplio, pues MDG tiene un amplio repertorio de animales en sus textos. Tan solo en *M* aparecen (los enlisto en sigular): perro, poni, caballeta (saltamontes), pájaro, león, mariposa, lobo, oveja, largato, clámide (pez), araña (arácnido), caracol, gato, carnero, cordero, chivo, vaca, hiena,

murciélago, colibrí, luciérnaga, crustáceo, ratón, oso, zorro, liebre, pollo, sapo, dragón, caballo, lechuza, gallino/a, gallo, torcaza y pavo. En resumen, un estudio desde la etología podría enriquecer más la definición de la *marótica*.

Una última zona inexplorada que me resulta interesante —y cabe mencionarla— consistiría en proponer un análisis comparativo donde se relacione la escritura de MDG con otras contemporáneas del llamado discurso femenino como Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y María Luisa Bombal, quienes tienen una lucha a su manera frente a lo patriarcal y que podría resultar en una investigación, quizás, donde se trabaje más lo biográfico o la historicidad como concepto para determinar cómo fueron posibles o qué determinó esas escrituras. Aunque yo plantee ciertas nociones feministas en relación con la obra de MDG, habría que entenderla en conjunto con estas otras autoras como reivindicadoras del cuerpo femenino y de su posibilidad de entrar en contacto con el mundo a través del placer.

Finalmente, cierro esta tesis agradeciendo a todos los discursos ajenos que alimentaron mi ensayo sobre la *marótica* y que demuestran de dónde vienen las rutas de pensamiento que continué. Mi propuesta de leer este corpus como neobarroso-transgénero-vegetal no pretende ser definitiva ni definitoria cien por ciento de la poética de MDG, al contrario, se trata de una puerta, un umbral, para lanzarse a imaginarla e identificarla.

Dicho esto, dejo “abiertos” a continuación dos de mis inventarios para la lectura de Marosa di Giorgio, dígase, el *Bestiario: Las morfologías imaginarias* y el *Marosario: “el árbol, rojo, de misa”*. *Vocabulario frecuente de la autora en las obras presentadas*; catálogos que he creado para detonar con mayor detalle la unicidad del universo literario de MDG. Con el primero, se puede comprobar un imaginario de cuerpos que circulan en la obra marosiana,

variedad de personajes como combinaciones insólitas (lxs hijxs rarxs de MDG). Mientras que, con el segundo, se puede validar que, sin dudas, existe una firma/huella lexical que distingue a MDG. Las entradas de ambas recuperaciones son palabras y citas tomadas de las obras analizadas en esta tesis, mismas que he ordenado alfabéticamente.

Este trabajo de aglomeración, además, sirve para establecer cruces con el cuerpo principal de la tesis, pues complementan lo citado en él y, así, se forma un vínculo continuado entre el análisis desarrollado en los capítulos anteriores y esta conclusión. Es otra forma de enriquecer la propia lectura de la tesis y de la obra de MDG. Asimismo, como estas listas van indistintamente de un libro a otro del corpus, se muestran las constantes y coincidencias, en definitiva, los diálogos entre ellos. Algo que apoya la validación de la *marótica*. Y, como ingrediente extra al huevo degustado —para romper nuevamente la regla de dos—, agrego una breve colección pictórica para *imaginar* la obra de Marosa Di Giorgio, esperando que maraville aun más a sus comensales.

ANEXOS

BESTIARIO:

LAS MORFOLOGÍAS IMAGINARIAS

A

“ajo”:

“Estaba como todo ajo envuelto en gasa; y tenía varios dedos, o hijos, o testículos; apretados y de tamaño diverso. Por ellos, bajo la gasa, estaba constituido. Y en algún lugar de su ser había también un microscópico cerebro con el que iba registrando todo lo de esa casa...Se obsesionó con la niña de la casa...Encontró el sitio obsceno. Merodeó, golpeó y se introdujo.”

(Di Giorgio, *Misales* 112-113)

“allo, el llamado ajo”:

“Es chiquitito y chiquitita. Usa un vestido blanco, una camisa o camisón de gasa blanca con algo lila y salmón... ¿Se metió adentro del útero de una mujer? Ella dice que sí...Trae un vestidín. Y es un ángel, una frutita. Me da miedo.” (Di Giorgio, *Flor* 32)

“Amelia”:

“Manlio había observado el sexo de Amelia porque ella dejaba ese aro encendido –a ratos, parecía una pulsera de nácar con rosas, con virola rosada de hueso– por donde bajaban –oh, milagro– los hijos, aquellos robustos seres implementados con todo...Pero, enseguida de partos, ella se ponía en su plato, como una rosa suntuosa, rociada con leche, y con cada pétalo

espeso. Detrás de uno de esos pétalos había una uña, una semillita, donde Amelia vivía sola y era soltera.” (Di Giorgio, *Reina* 77-78)

“el animal”:

“... gato montés grandísimo, o ternero muy grande ... sacó un largo diente largo y blanco y se lo hincó... El animal habló, trató de expresarse... Él era casado y su esposa animal y él habían tenido una vida con honor.” (Di Giorgio, *Reina* 21-22)

“Animal, hecho sólo con Hibiscos”:

“Estaba absolutamente quieto y mudo. Y todo hecho con hibiscos. Hibiscos rojos, morados, blancos, lilas, color oro... Le observé las flores que lo conformaban, en la cabeza, el lomo, los pies, la cola, todas sus flores. Le levanté la cola; el ano era un hermoso hibisco hermosísimo, rojo como una rosa, crespo, con intenso perfume; lo mismo, testículos y pene.” (Di Giorgio, *Flor* 29-30)

“El árbol”:

“El árbol se iba entretanto prendiendo despacio, se iba volviendo de hilos con rubí; se le aparecían unas pajarillas rígidas, apenas vivas, que movían apenas la cabeza, y eran de todos colores, a cuál más luciente. Y entre ellas unas varas rectas de azul violeta con globos lilas. Todo rígido y resplandeciente. (Di Giorgio, *Misales* 24)

B

“El bicho”:

“Perra, gata o comadreja. Era el bicho casero, de cuatro patas. Andaba escondida entre los pies... No podía hablar... Corta, oscura, cubierta de parda piel; los ojos de bicho, ansiosos, chicos. La boca que se le estiró de golpe. Y por la ansiedad se le puso roja, como pintada, como de mujer ... Y las ubres en pares, vivas, crespas, perfumadas (por la circunstancia) tocando el suelo como seis claveles.” (Di Giorgio, *Misales* 97-99)

“Brígida”:

“La tía Brígida no era nada común. Sus ojos color metal estaban muy arriba. La boca también era un punto metálico rodeado por un abanico de lo mismo. Luego, el talle, el vestido, estrechos, abriéndose en el ruedo por donde asomaba apena un pie. La tía Brígida no era negra y parecía negrísima. Vestimenra y piel... Brígida habría quemado al novio con sus ovarios de fuego, tanto tiempo vírgenes. Lo habría, al parecer, incinerado, aniquilado, con esos racimitos ígneos, estrellas de quince picos, yo te amo.” (Di Giorgio, *Flor* 22)

“Bromelia” (1):

“Abriendo de par en par su blusa en tono marfil. Saltaron los senos redondos, nevados; eran más de dos y de tres, eran varios y apimpollados; como si se tratase –ella– de una gata ya inflamada y ya embarazada, así. La punta de los mismos ardía como una lucecita, una margarita; echaba humo.” (Di Giorgio, *Camino* 174-175)

“Bromelia” (2):

“La bromelia es una mano con un solo dedo, y debajo la sombra de esa mano. Todo en porcelana rosa.” (Di Giorgio, *Flor* 20)

C

“Caretón”:

“Volaba delante de ella, esa especie de alguacil, de tenedor, con cinco patas, cinco parecía, con alas, con un pico... Como se despega la luna desde una nube, salió de un tronco, una careta. No tenía nada, ese antifaz. No tenía nada ese caretón. Ni una pierna. La cara tenía sólo una boca abierta y en medio, la lengua, que se veía bien.” (Di Giorgio, *Misales* 92)

“la carroza”:

“De noche, la carroza me hablaba. Con voz ronca, gruesa, de hombre, de macho, a la que se mezclaba una voz femenina, algo vibrante... Porque la carroza parecía una pareja. Copulaba a sola, consigo.” (Di Giorgio, *Flor* 25)

D

“Desirée”:

“Su actuación –la de ella– se llenó de pollos y vampiros. En cada recodo de ella había otra molusca mujercita. Estaba centuplicada. Una pinza capaz y rapaz que roía.” (Di Giorgio, *Reina* 30)

“el doctor Liebre”:

“Él me reconoció, pero no me nombró. Le miré la traza oscura, la boca levemente fruncida, la nariz alerta, los ojos rojos, las orejas como flores largas, sensibles, tiesas. Y los dientes! Rojos, negros; había uno color diamante, uno que era un largo brillante; resplandecía solo en

medio, un poco al costado, de la dentadura negra. Oh, ese diente... Dijo, irguiéndose, enarcándose: –Ahora, es la hora del amor.” (Di Giorgio, *Flor* 42)

E

“Él”:

“Él llegó al caer de un tarde y flotó delante de ella. Era gigantesco, cintura fina, pollerín, pero de másculo; grandes alas rígidas volaban más allá de su cabeza. Todo en color musgo, verdoso, castaño; como un plumaje. La cabeza larga, delgada, era una vara; al parecer sin ojos ni boca.” (Di Giorgio, *Misales* 59)

“Ella”:

“Fue a la caja y sacó los senos. Se los aplicó de un modo simétrico e irregular. Parecían de carne suave –como la de los suyos, naturales–, con las puntas húmedas; había visto lo mismo en fresias y azucenas. Una leve túnica dejaba ver la multitud de pechos; la cubría apenas, mientras salió a la calle y andaba echando fragancia. De aquellos pezones en flor... De los numerosos pezones caían coágulos, significando glorias y desdichas... Al fin volvió al hogar... Guardó los pezones en la caja.” (Di Giorgio, *Rosa* 41-42)

“Eso”:

“Alto, en forma de ojo. Era un ojo de pie, una ovija. Un ojazo hecho con sutilísimos vidrios en inefable color. No puedo explicar qué color. Porque eran muchísimos, y ninguno. No se parecía a nada que se conozca.” (Di Giorgio, *Flor* 41)

“la estrella”:

“Era muy bella, en verdad, plateada o de oro, celeste, con muchos picos y pisos, fija, y algo alada... Ahora mismo, al ver que volvíamos a observar, echó un chorro de rositas blanquísimas, casi incandescentes, que nos salpicó los vestidos. La estrella tenía siempre actividad, aunque no la mirásemos. Atraía desde lejos, alguna cosa, y hasta algún ser. Esa noche hipnotizó una iglesia, le sacó una novia...” (Di Giorgio, *Flor* 13)

F

“fauno”:

“Los hombres contaban cómo habían castrado a un fauno, lo habían dejado limpia esa mañana...—Liquidamos —decían— esta mañana, al Gozador.” (Di Giorgio, *Reina* 104)

“¿Cómo eran los faunos? ¿Quiénes eran? Los padres de Yla y Organza se hicieron ricos criándolos. Eran altos y cabros, lujuriosos según estos bichos; mordisqueaban las zarzas, se escapaban. A entrecruzarse.” (Di Giorgio, *Reina* 126)

“la forma con tetas”:

“Era pesada. Con dos tetas ovales y paradas. Y se acostó cerca, a un metro de distancia; abrió las piernas...La forma con tetas dijo: —Ya estoy servida.” (Di Giorgio, *Flor* 61)

H

“hijuelos”:

“Algunos de estos hijuelos no tenían ojos en la cara sino en otras partes del cuerpo. Pero igual veían bien.” (Di Giorgio, *Reina* 115)

“hombres gatos”:

“Dos hombres gatos nos acompañaban por un instante, dándonos con gran presteza el mapa de la ciudad. Enseguida se acoplaron en un rápido y elegante acto sexual, y cuando los volvimos a ver, los dos ya eran sólo uno, y éste sonrió con dientes casi azules como de turquesas.” (Di Giorgio, *Camino* 89)

“hombre hecho con troncos”:

“Y llegó la noche de aquel día, y quedó sola con el hombre, que era más bajo que ella, hecho con troncos.” (Di Giorgio, *Misales* 15)

“Honga”:

“Señora Honga tenía un solo ojo, en mitad de la cara, hermoso y dorado con dulce pelo en torno del ojo... Era muy fértil... El hojo de Honga era profundo y rodeado de hebras, parecía el ojo oscuro y central de las concepciones. Honga parecía tener el sexo en la cara... Y él decía tímidamente: Pero, señora Honga, señora Honga, entrando otra vez hasta el fondo en su ojo profundo y dorado.” (Di Giorgio, *Reina* 56-57)

“honguitos”:

“De la honguera salían con miedo unos honguitos, redondos y afelpados, que corrían un poco, corrían con miedo; como si fuesen órganos sexuales que no perteneciesen a ningún cuerpo.” (Di Giorgio, *Flor* 62)

“Hongo”:

“El hongo rezongaba: de adentro de sí mismo, daba un fragor que lo hizo crecer aún más. Se apretaba al saúco, le tomaba el jugo, el vino. Venía de adentro de la tierra; era un hombre que habían enterrado allí y salía en forma de esfera ahora; en forma de varón otra vez; era una masa tierna, como un jazmín, un pan. Como un seso de vaca y de oveja. (...) Era un pan sexual con un pie. Quedaba aceitoso, atrevido, se le amorató la espalda, le ardía el garfio íntimo como si fuera de oro, aunque a la vista sólo parecía un grueso espárrago color de rosa insertado a un hongo.” (Di Giorgio, *Camino* 35-36)

“(Este) hongo”:

“Este hongo se sensibilizó, tenía piel muy blanca, color nieve, con ligeras vetas; comenzó a emitir murmurios y silbos, hasta abrió un par de ojos negros, brillosos, y una boca en color morado, rodeada de granate... Luego dio un tirón y sacó el pie. Que se separó en dos piernas, entre las que apareció un sexo a medio hacer, pero que fue modelándose...

El hongo empezó a dar paseos; había echado también una especie de brazos. Buscó trabajo. (Di Giorgio, *Flor* 108)

I

“incubo/s”:

“—Sólo con incubos señor Broderick. Y muy pocas veces. Sólo con sueños.” (Di Giorgio, *Reina* 33)

L

“Lavinia”:

“Lavinia proseguía su mariposado en el jardín y decidió hacer una visita al pueblo. Al caer de la tarde avanzó con las alas casi a lo largo del cuerpo para no llamar la atención. Producía espanto en los vecinos, se dio cuenta.” (Di Giorgio, *Reina* 23)

“lo que había”:

“Lo que había adentro de la casa la persiguió y la detuvo. La abatían unas alas verdes como los pinos; pero bien vio que eran sólo de unos pocos trapos. Uno de los perfiles parecía ileso, sin huella de ojo, alguna. El otro perfil, ya sobre su rostro, tenía sí un ojo grande, extraño y ¡conocido!... Un picotazo le abrió la boca que chorreó como ciruela... Hasta que vino el picotazo recio y re repitió al instante, y era allá abajo, entre las piernas. Lo que había fingió volar. Las alas de trapo, y todo, desparació en la sombra.” (Di Giorgio, *Camino* 15)

M

“Maquinaria Agrícola”:

“Su corpacho de hierro crujió un poco del gusto, la ansiedad, las oscuras ideas, entreabrió sus fauces de hierro. Hizo ‘Craac’, ‘Arraac’. Se dijo a sí mismo: –Malditos fierros, soy de fierro.” (Di Giorgio, *Misales* 37)

“María Perla”:

“Tenía el cuerpo largo y afelpado –que era la desesperación de muchos–, las orejas cortas, los ojos hacia las sienes, la boca ribeteada, la cola larga, espesa discretamente. Uñas que parecían salir de guantes. Varias ubres pequeñas porque era púber, rosadas y rojas; ocultas entre el pelo, como capullos de rosas rojas y rosadas.” (Di Giorgio, *Misales* 90)

“mariposa”:

“Una mariposa muy grande, gris y vieja, vivía en la comarca. Con el paso del tiempo, la vejez, había quedado muy grande. No se sabía cómo vivía tanto siendo mariposa. Y para mariposa era enorme. Casi como un hombre. Aunque liviana, andaba apenas... Caminaba con dificultad sobre las piernas de hilo; iba vertical como un ser humano, y tratando de enderezar las alas, lograr cierta protuberancia.” (Di Giorgio, *For* 54)

“Mariposa de la Naturaleza”:

“Era blanca, tenía grandes alas de organdí y de gasa; y otras muchas, chicas, de cristal, le volaban desde los hombros. Tenía una corona de rizos y perlas. Tenía una belleza descomunal. Tenía varias dentaduras de dientes perfectos. Representaba casi dieciocho años.” (Di Giorgio, *Reina* 25)

“Morgana”:

“...antiguo espíritu de la zona. Era eterna... Todavía tenía bocas y diente. Se estiró como un grueso piolín o un cocodrilo. Era negra, y aún en partes, iba esmaltada...Morgana estaba ya en trozos y aún salía su voz, pero, en otros planos: ‘Soy Morgan’, ‘Morgan, el señor’. Dijo eso sorpresivamente, antes de desmenuzarse. Parecía larguísima.” (Di Giorgio, *Reina* 55)

“el monstruo”:

“Era una sombra en medio de una chaqueta de gruesa carne oscura. Los botones y bolsillos, también de carne; a trechos, lisos, y a ratos, velludos. El cráneo casi no existía, tan liviano y chico.” (Di Giorgio, *Misales* 94)

“el monstruo delante de la viña”:

“Mientras el delantal caía, él se transformó; ella lo desconocía.

Lo veía negro, ahora, brillante, como con un disfraz, como con máscara, y con otra pierna, otro brazo, un gajo en la mano, pero de sí, con la punta quemando, florida.” (Di Giorgio, *Camino* 8)

N

“la niña Iris – niñairis – niña iris – niña-iris – Niña Iris...”:

“Eran criaturas preciosas, finas; no se sabía de dónde procedían, quiénes las daban a luz. Artificiales, libidinosas, empezaban su carrera erótica casi desde el nacimiento. Tenían algo raro, no iban a la escuela, no las admitían... Se decía que tenían dos vulvas, una en el sitio correcto, y otra, en cualquier sitio. Una nació con una falla o un atributo, alas de mariposa, y las movía en el acto sexual como loca, pero su amador se las arrancó y la mató. Elegían la unión con plantas, objetos, y animales. Insectos y gatos fueron los preferidos. (Di Giorgio, *Flor* 70)

O

“lo otro”:

“Mientras, en la tiniebla del cuarto lo otro se hacía cargo de ella...Lo otro dijo: -No se puede esperar, entonces, más. Vamos... Una sombra informe iba bajo tierra por los escalones llevando una bolsa.” (Di Giorgio, *Misales* 44-45)

P

“el pájaro de cuatro pies”:

“Cerca se posó un ave; tenía cuatro patas y caminaba como exhibiéndolas...El pájaro de cuatro pies los miraba sin interrupción...” (Di Giorgio, *Misales* 32-33)

“el planeta” (1):

“El planeta pasó otra vez, ¿qué anunciará?, desde un costado chico del cielo a otro igual, era negro, de mineral, cuerpo grueso, alas cortas, pájaro y pez, y nada de esto.” (Di Giorgio, *Reina* 84)

“El planeta tenía varias puertas y entró en el cielo. Antes rozó el jardín, le rozó la cabeza [a Desirée].” (Di Giorgio, *Reina* 104)

“el planeta” (2):

“El planeta se había posado en el jardín, cerca del árbol de las rosas. Era redondo, esférico, de cristal celeste espeso, ligeramente verde. Era liso, enorme, sin ninguna estría ni espina alguna... Luego de un rato de mirarlo mucho, lo abracé, me quité el vestido, tiré la rosa, lo abracé, lo abrazaba con mis brazos y piernas y pequeñas tetas. Lo besé muchas veces.” (Di Giorgio, *Rosa* 35-36)

R

“rosa naciente”:

“...se redondeaba, latía como un corazón, separó un pétalo, parecía que lo tentaba... toda la rosa pasó de la nieve al oro, al rosado y al grana, y quedó parada en un fulgurante rosa incendiado; y ahí echó una gota de agua cristalina desde muy adentro, una cosa íntima, como una menstruación perfumadísima.” (Di Giorgio, *Misales* 102-103)

S

“Samantha Iris”:

“Dentro de ella había un gancho encrespado y sabio; mordía si era rozado... Ese garfio ahuyentó acaso a los posibles esposos de Iris que se escurrían... Un día escuchó con espanto decir: –Esta me gusta. La veo cuando va hacia la escuela. Y respondían: –Esa tiene uñas adentro. No te acerques. Te caparía.” (Di Giorgio, *Reina* 78-79)

“Santa Guinda”:

“Se vio a la santa, menuda, oscura. Cabeza y manto eran lo mismo. El rabo sobresalía del manto, lleno de pelos y de frutitos. La llevaban en un plato, en medio de velas y copas de kir.” (Di Giorgio, *Camino* 40)

“el señor”:

“En eso salió de la bruma un señor con traje ceñido y oscuro, la cola que brotaba del traje, como un plumero, un plumón, lentes de oro y encaje, los labios pintados en carmesí y en forma de corazón... El señor se acercó aún más y movía la cola, la hacía vibrar. La cola hacía chas chas, mientras, él, rapaz, sacaba cada florecita, de un bravo mordisco y se la tragaba.” (Di Giorgio, *Camino* 174-175)

“señora Petunia tía, señora Prímula tía, y señora Prímula tía (eran dos Prímulas) y señora Pensamiento, otra tía”:

“Y las cuatro, por Dios, tan bellas, con los pétalos blancos, lilas, en corolas, en coronas tan delicadamente armadas...La cara de Pensamiento, acaso sobresalía, negra, violeta, tenía dibujadas calaveras amarillas. Era hermosa sin parangón, daba miedo; y Prímula y Prímula, y Petunia, blancas, con leves marcas rosadas, giros de amor y gasa.” (Di Giorgio, *Flor* 33)

“señora feroz”:

“Cumplido todo, cuando él ya empezaba a decir: Adiós, adiós, señora feroz, ella actuó de golpe, poniendo en movimiento todos los dientes desparejos, le segó el fruto jugoso y oscuro como una mora y lo devoró.

Luego, se cerró sobre sí misma. Como una esfera rodó y rodó y rodó internándose en las sombras.” (Di Giorgio, *Misales* 56)

“la seta”:

“La seta que había nacido adentro de Bini, empezó a danzar al ritmo de aquella música remotísima. Hasta que pudo formar un pescuezo grueso, largo y húmedo; y acudió a Bini, a su opertura con vello guinda.” (Di Giorgio, *Misales* 47)

“la Sombra”:

“Y la Sombra se hizo menos larga, casi de mi tamaño. Se me enroscó con rapidez en la cintura. Comencé movimientos obscenos, los acentuaba... La Sombra al notar eso dio otra vuelta sobre mí, se ajustó, se ayuntó y me horadó. ¿De dónde había surgido ese taladro, ese

tirabuzón...? Al fin me despegó los pezones –yo di dos grititos– y los comió. Voló un poco; palidecía; larga y delgada, ya se iba.” (Di Giorgio, *Rosa* 43)

T

“el tatú”:

“El guardián Magdalena, del palacio, en ese minuto mismo, lo sacó de entre enredaderas. Ése fue su día final, murió antes de que muriese el reino. Al crucificarle, le fue quitado un grueso ovario y un alarmante sexo opuesto.” (Di Giorgio, *Misales* 69)

“Gran Tatú”:

“Tenía costras, bigotes y un miembro enorme que llevaba escondido y que cuidaba mucho. Era su joya... ¡Qué ser extraño! ¡Tan grande! ¡Tan chico! ¡Su cuerpo de piedra! ¡Sus ojos como una raya bajo las orejuelas! ¡Su manito!” (Di Giorgio, *Misales* 27-30)

U

“Una”:

“Querida Una estaba tendida en la mesa; era en el pasto pero parecía la mesa, como esperando el regalo, sin mayor apuro ni sorpresa. Él tironeaba de la enagua en flor advirtiendo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo. Era una gran enagua sexual, todo de ovarios, todo de clitoris recios, como pimpollos de rosas rojas en hilera.” (Di Giorgio, *Misales* 24-25)

Y

“Yo”:

“Yo, en vez de cabellos tenía víboras. Salían de las sienas, de la frente, e iban mucho más abajo de los hombros. Y eran hermosas, la base blanca, y el largo lomo, verde con pintas punzó o plateadas. Abrían la boquita escintilante. Y hacían Sh Sh Sh Sh o Iv... Iv... Iv... Era intraducible lo que decían las víboras... Creo que en ocasiones una creció y se introdujo en el pezón. Y otra en el otro. Me extraían leche. Y fueron mucho más lejos. (Di Giorgio, *Flor* 39)

MAROSARIO: "EL ÁRBOL, ROJO, DE MISA".

VOCABULARIO FRECUENTE DE LA AUTORA EN LAS OBRAS PRESENTADAS

A

abeja/s

adentro

afelpado/a-afelparse

agua

aire

ala/s

alba

albahaca

albaricoque

alelí/alhelí

alma

almendra/s ...

altar/es

ámbar

ambiguo

animal/es

anís

ano

año/s

árbol/es - arboledas

ardiente/s

atardecer

aterciopelado ...

áureo/s

azucena/s

azul/es

B

benjuí

beso/s

bicho/s

bigote/s

bisbiseo

blanco/a/s

boca/s

boda/s

bosque

brillante ...

bulbo/s

C

caballa/s

caballo/s

cabello/s

caliente

cama

campo/s – campestre/s

caracol/a/es

carne

casa/s

casar-casamiento/s

cáscara/s

cazar

celeste

centro

chacra

chico/a/s

cielo

ciruela/s

clara/s (de huevo)

clavel/es

clavo/s

coágulo

cocina

coito

cola

color/es

comer/comida...

conejo/s

copular – copulación

corazón

corona

cosa/s

cruz

cuchillo/a

cuerpo/s

D

dátil/es

desnudez / desnudo/a/ s

día

diablo

diamante

dientes

Dios

dolor – doler – duele...

durazno

E

enagua/s

escuela

esmeralda

esposa

estrella

extraño/a/s

F

familia

flor/flores

fornido/a

fragancia

fragante

fresas

fresias

fruta/o/s – fructífero - frutificante

fuego

G

gajo/s

gallina

gato/a/s

gema

gemir-gemido/s

gloria/s

gota/s

gozar

granada/s

granate

gris

gritar-grito/s

grueso/a/s

guinda

H

hada/s

helado/a/s

hendir – hendidura – hendija

herida

hermana/s

hibisco/s

higo/s

hija/o/s - hijillos...

hilo – hilar - hilado

hincar

hinojos

hirsuto/a/s

hombre/s

hongo/s

hortensias

huerto/s

hueso/s

huevo/s

I

incesto

íncubo/s

ígneo/a/a

instante

íntimo/a/s

J

jardín/es

jazmín/es

joya

L

labio/s

lagarto

lágrima/a/s

lampo

largo/a/s

leche

lengua/s

licor

liebre/s

lila/s

lirio/s

lis

liviano/a/s

llama/s

lobo/s

lúbrico

luna

luz

M

madre/mamá

magnolia

mamar

maíz/maíces/maizal

manos

manto/s – mantón

manzana/o/s

marfil

margaritas

marido

mariposa/s - mariposón

mármol -marmórea/o/s

máscara

menta

miedo

miel

miembro

mirar – mirada

mirlo

misa/misales

misterio/s

monstruo/s

moras

morado

muerte - muerto/a

mujer/es-mujerón

muñeca/s

murciélago/s

musgo

N

nacimiento/s ...

naranja/s - naranjal

narciso

nardo/s

naturaleza - Naturaleza

negro/a/s

nido – anidar ...

niña/s

nevado...

nieve

níveo/a/s

noche/s

nombre/s

nostalgia

novio/a/s

nube

nuez

nupcial

O

ojo/s

olor

orejas

orgasmo

orificio/s

oro

oscuridad – oscuro/a/s

ovario/s

P

papel/es

pariente/s

pasión/es

pasto

patio

pecho/s

pelo

pera/s/l

perejil

perfume/s

perla/s - perlitas

perro/s

pétalo/s

pezón/es

piedra/s

piernas

pimpollo

planta/s

plata

pluma/s ...

pollera/pollerín/pollerón

presa

primavera

puerta/s

puñal ...

R

ramo/a/s-racimo/s

raro/a/s

reina/s

remoto/a/s

rey/es

rezar ...

rígido/a

rito/s ...

rocío

rojo/a/s

ropa

rosa/s- rosado/a/s – rosal - rosita

rostro

rubí

rubio/a/s

rumor

S

sangre

santo/a/s

seda - sedoso

seno/s

señora/s

seta/s

sexo/s - sexual/es ...

sol/es

sombra-sombrío

suave

sueño/s ...

T

tarde

tía/s

tatú

temblar -temblando

temor

tierra

trágico/s

trance

trenza/s

tronco/s

V

vampiro/s

vecino/a/s

velo/s

vello -velludo

verde

vestido/s

vibrar – vibración – vibraciones

vida – vivo/a/s ...

viejo/a/s

vino

virgen

violeta/s

violáceo

volar – vuelo ...

Y

yema

Z

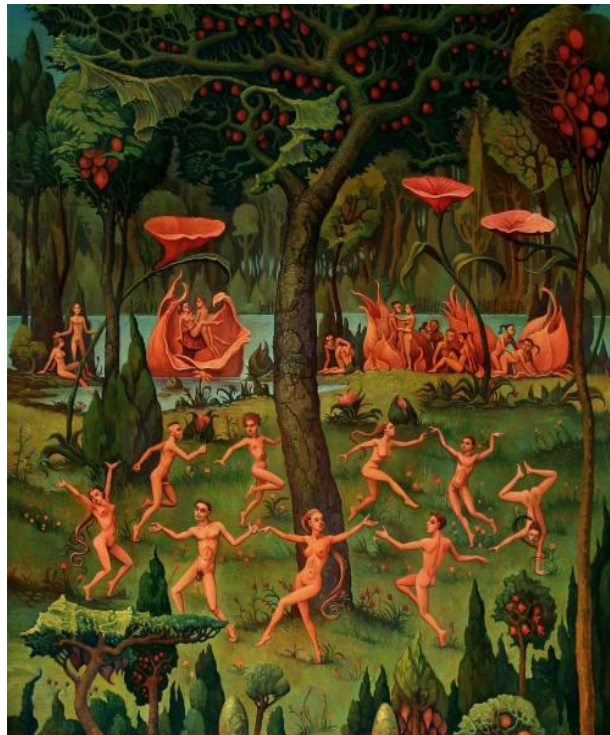
Zapallo

BREVE COLECCIÓN PICTÓRICA PARA *IMAGINAR* LA OBRA DE MAROSA DI GIORGIO

1



2







5



6







Leyenda de obras:

1. Hutter, Michael. "The Labyrinth of false Prophecies".
"Works of Art by Michael Hutter", *KUNSTKRAKE*.
<https://kunstkrake.wordpress.com>.
2. Hutter, Michael. Detalle del tríptico "*The Triumph of Flesh*", 2008. "Michael Hutter: The Nightmarish Sensuality of a Contemporary Bosch" por Marijn Kruijff. *Shunga Gallery*. <https://shungagallery.com/michael-hutter/>.
3. Hutter, Michael. "The Trap". *Etsy*.
https://www.etsy.com/mx/listing/772157909/obras-de-arte-2018-19-surrealismo-oscura?ref=shop_home_feat_1&frs=1.
4. Hutter, Michael. "Hide and Seek in the Devils Garden".
"Works of Art by Michael Hutter", *KUNSTKRAKE*,
<https://kunstkrake.wordpress.com>. 2013.
5. Hutter, Michael. "In the Gardens of Hell", 2019. *Etsy*.
https://www.etsy.com/mx/listing/772157909/obras-de-arte-2018-19-surrealismo-oscura?ref=shop_home_feat_1&frs=1.

6. Elsie Wright y Frances Griffith. “Las hadas de Cottingley”, 1917. Serie artística fotográfica. *Wikipedia*.
7. Tschäpe, Janaina. *Melantropics*. *Janaina Tschäpe*, serie fotográfica, 2005. <http://www.janainatschape.net/ic-2005>.
8. Tschäpe, Janaina. *At Night in the Greenhouse*. *Janaina Tschäpe*, serie fotográfica, 2005. <http://www.janainatschape.net/at-night-in-the-greenhouse>.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. “¿*Comme il faut?* Sobre lo raro y sus múltiples puertas”. *Cahiers de LI.RI.CO*, núm. 5, 2010, pp. 17-28. *ResearchGate*, www.researchgate.net/publication/271288317.
- . “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio”. *Hispanamérica*, vol. 34, núm. 101, 2005, pp. 105-110. *Scribd*. www.es.scribd.com/document/392465364/Achugar-Sobre-Marosa-Di-Giorgio.
- . “Primeros apuntes para una historia de la crítica uruguaya (1968-1988)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 16, núm. 31, 1990, pp. 219-235. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4530503.
- Aínsa, Fernando. “Uruguay. La vanguardia institucionalizada”. Fuentes, *vanguardia hispanoamericana*, pp. 49-60.
- Alvarado Morales, Luz América. *Escritura en el umbral: el sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur*. Tesis de Maestría, Universidad de Chile Facultad de Filosofía y Humanidades Departamento de Literatura, 2013.
- Álvarez Solís, Ángel Octavio. “El principio de razón insuficiente. Bolívar Echevarría y el barroco de la sustracción”, *Escrituras americanas*, vol. 1, núm. 1, 2016, pp. 33-52.
- Amícola, José. “El género ‘queer’ de Marosa di Giorgio”, *Cuadernos de CILHA*, vol. 14, núm. 19, 2013, pp. 153-165.
- . “Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio”, *Cuadernos LIRICO*, vol. 11, 2014. revues.org, lirico.revues.org/1847.

- Araújo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana". *Lectura crítica de la literatura americana*, vol. 4, Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 679-691.
- Balbontín, Catalina. Imaginario corporal y prácticas sexuales. *Representaciones del cuerpo en mujeres, desde prácticas sexuales con hombres y con mujeres*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de género y cultura, Facultad de Ciencias sociales, Universidad de Chile, 2008.
- Balza, José. "El cuento: lince y topo". *Teorías del cuento*, compilado por Lauro Zavala, vol. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 61-65.
- Barrantes Rodríguez, Iveth y Eval Antonio Araya Vega. "Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor", *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. 3, núm. 4, 2002, pp. 73-82. *Sistema de Información Científica Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, www.redalyc.org/articulo.oa?id=66630408> ISSN 2215-2458.
- Barthes, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural*. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán. Epublibre, 2016.
- . "¿Qué es la crítica?", *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol, Seix Barral, 2003.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens [primera parte] y Marie Paule Sarazin [segunda parte]. Tusquets Editores, 1997.
- Benítez Pezzolano, Hebert, coordinador. *El otro lado: disrupciones en la mimesis. Lo insólito, lo fantástico y otros desplazamientos en la narrativa uruguaya (desde los años sesenta a las primeras décadas del siglo XXI)*. Ediciones Universitarias, 2018.
- . "Marosa di Giorgio ante lo sublime y lo siniestro". *Zama*, núm. 6, 2014, pp. 47-58.

- . “Marosa di Giorgio en las bocas de la luz”. *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Linardi & Riso / Bank Boston Fundación, 2000, pp. 51-61.
- . *Tensiones y disoluciones en la enunciación de la temporalidad, el orden mimético y el género literario del mundo poético de Marosa di Giorgio* (Los papeles salvajes, 1953-2000), Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2012.
- . *Mundo, y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Estuario Editora, 2012.
- Blixen, Carina. “Variaciones sobre lo raro”. *Cahiers de LI.RI.CO*, núm. 5, 2010, pp. 55-72. *ResearchGate*, www.researchgate.net/publication/271288317.
- Bohórquez, Douglas. “Erotismo y sexualidad en el ensayo hispanoamericano contemporáneo: Paz, Liscano y Echavarren”. *América*, núm. 45, 2014, pp. 93-101.
- Botinelli, Alejandra y Marcelo Sanhueza. “Literatura y política en América Latina en el siglo XX: apuntes para una discusión.” *Pléyade. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 24, 2019, pp. 21-45. *Scielo*, <https://www.scielo.cl/pdf/pleyade/n24/0719-3696-Pleyade-24-21.pdf>
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Traducido por Alcira Bixio, Editorial Paidós, 2000.
- Bruce-Mitford, Mirada. *El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos*. Traducido por Ursel Fischer. Editorial Diana, 1997.
- Bruña, María José. “‘Inventivas’ (neo)barrocas en el Uruguay”. *Revista Nuestra América*, núm. 6, 2008, pp. 99-113.
- . “Irreverencia *queer*: Poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio”. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, núm.13, 2017, pp. 203-214.
- . “Maneras trágicas de despertar a una mujer. El matriarcado mítico de Marosa di Giorgio”. *CCSD*, 2006. www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104676.

---. “Raras criaturas, la audacia expresiva de Marosa di Giorgio”. *Cahiers de LI.RI.CO*,
núm. 5, 2010, pp. 223-240. *ResearchGate*,
www.researchgate.net/publication/271288317.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*.
Traducido por Alcira Bixio. Paidós, 1993.

---. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido
por María Antonia Muñoz. Paidós, 2007.

---. “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente*, núm. 235,
2000, pp. 85- 109.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Traducido por Ana Giordano. Ediciones
Cátedra, 1999.

Cancellier, Antonella. “Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di Giorgio
para una exégesis de ‘El jardín de las delicias’ de El Bosco”. *Confluenze:
Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 7, núm. 1, 2015, pp. 247-259.

Canseco, Adriana. “Pasiones inconfesables : El amor y el crimen en la encrucijada
del cuerpo deseante (Una lectura en torno a relatos eróticos de Marosa di
Giorgio)”. *Cahiers du CRICCAL*, núm. 44, 2014, pp. 59-74.

Casadiegos Sarmiento, María Angélica. *Erotismo y literatura: manifestaciones del
proceso de secularización en la literatura colombiana del siglo XX*, Tesis
de investigación para optar al título de Magíster en Estudios Literarios,
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, Universidad
Nacional de Colombia, 2013.

Cassara, Walter. "El elemento 'hada' en la escritura de Marosa di Giorgio".

Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 763, 2014, pp. 97-104.

Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Traducido por

Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, *epublicre*, 2018,

<https://archive.org/details/diccionario-de-los-simbolos-aa.->

[vv/page/n1/mode/2up?q=jard%C3%ADn](https://archive.org/details/diccionario-de-los-simbolos-aa.-/page/n1/mode/2up?q=jard%C3%ADn)

Cobos Villalobos, Ana María. *Misticismo y naturaleza en Los papeles salvajes de*

Marosa di Giorgio, Trabajo de grado presentado como requisito para optar

por el título de Profesional en Estudios Literarios, Carrera de Estudios

Literarios, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad

Javeriana, 2010.

Corral, Wilfredo. "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas

breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos". *Nueva Revista*

de Filología Hispánica, vol. 44, núm. 2, 1996, pp. 451-487.

Croce, Marcela. "El jardín de los devenires: Espacio maravilloso y experiencia

sinistra en Marosa di Giorgio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*,

vol. 42, núm. 83, 2016, pp. 247-266.

---. *La seducción de lo diverso: literatura latinoamericana comparada*. Interzona,

2015.

---. "Naturaleza en trance y otros atentados a la armonía en la prosa desaforada

de Marosa di Giorgio". *Polifonía y contrapunto barrocos: Marosa di Giorgio*,

José Lezama Lima, Wilson Bueno. María José Rossi, coordinadora, Teseo,

2020, pp. 133-144. <https://www.teseopress.com/polifonia>

Deeny, Anna. "Things we lament: Marosa di Giorgio Clavel y Tenebrario".

Mandorla, 2012. www.scholar.harvard.edu/adeeny/publications/things-we-lament-marosa-di-giorgios-clavel-y-tenebrario.

Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch*. Traducido por Irene Agoff.

Amorrortu. *Scribd*, 2001.

www.es.scribd.com/document/219726720/DELEUZE-GILLES-Presentacion-de-Sacher-Masoch.

---. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, 1990.

--- y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, 2004.

Di Giorgio, Marosa. *Camino de las pedrerías*. El cuenco de plata, 2006.

---. *El Gran Ratón Dorado, el Gran Ratón de lilas. Relatos eróticos completos*. El cuenco de plata, 2008.

---. *La flor de Lis*. El cuenco de plata, 2004.

---. *Los papeles salvajes II*. Adriana Hidalgo Editora, 2000.

---. *Misales*. El cuenco de plata, 2005.

---. *Reina Amelia*. Adriana Hidalgo editora, 1999.

---. *Rosa Mística*. El cuenco de plata, 2014.

---, intérprete. "Hortensias en la misa – fragmento". *YouTube*, subido por *Revista*

Prometeo, 26 octubre 2012, www.youtu.be/jP0oIk8JukQ?t=18.

---. *Poemas*. Edición de autor, 1953.

Dimitri Karadimas y Karine Tinat, coordinadores. *Sexo y fe: lecturas antropológicas de*

- creencias sexuales y prácticas religiosas*. El Colegio de México, 2014.
- Echavarren, Roberto. “Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay”. *Revista Iberoamericana*, vol. 58, núm. 160-161, 1992, pp. 1103-1115.
www.revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/509
6.
- . “My life and performances”. *Thamyris/Intersecting*, núm. 24, 2011, pp. 191–194.
- . y Raquel Capurro. *La magia de Marosa di Giorgio. Marosa di Giorgio devenir intenso*. Lapzus, 2005.
- Echevarría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*, Era, 2000.
- Espina, Eduardo. “Neo-no-barroco o barrococó: Hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89, 2015, pp. 133-156.
- Esteban, Patricia. “Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 38, 2009, pp. 55-71.
- Ferrer, Christian y Osvaldo Baigorria, prólogo. “Perlongher prosaico”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Ediciones Colihue, 1997, pp. 7-12.
- Ferrús, Beatriz. “De ‘género’ dudoso: sobre la narrativa de Marosa Di Giorgio”. *Mitologías hoy*, vol.1, núm. 1, 2011, pp. 50-59.
- Fiorella, Isis. *Erotismo y biopolítica en la obra Misales, relatos eróticos de Marosa di Giorgio*. Tesis de licenciatura. Universidad Católica de Guayaquil, 2016.
- Fonseca Hernández, Carlos y María Luisa Quintero Soto. “La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas”, *Sociológica*, vol. 24, núm. 69, 2009, pp. 43-60.
- Font, Natalia. “She Painted with Texts: Marosa di Giorgio and The Visual

Imagination”. *Letras femeninas*, vol. 40, núm. 1, 2014, pp.73-85.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Siglo XXI editores, 1998.

---. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI editores.

www.herbogeminis.com/IMG/pdf/Historia_de_la_sexualidad_II_El_uso_de_los_placeres_Michel_Foucault.pdf.

Fuentes, Manuel y Paco Tovar, coordinadores. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Publicaciones URV, 2011.

Gallo, Paola. “El jardín maravilloso en los relatos eróticos de Marosa di Giorgio”. *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, editado por Alejandra Giovanna Amatto Cuña, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 313-332.

Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Eterna Cadencia Editora, 2010.

Garbatzky, Irina. “Marosa di Giorgio: Del teatrillo de la infancia a las performances poéticas”, *BOCADESAPO*, vol.12, núm. 9, 2011, pp. 44-49.

---. “Marosa di Giorgio: La voz en fuga”. *Hispanérica*, vol. 41, núm. 123, 2012, pp. 43-50. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43684179.

---. “Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio”. *Orbis Tertius*, vol. 13, núm. 14. *SCRIBD*. www.es.scribd.com/document/258265168/Un-cuerpo-poetico-para-Marosa-Di-Giorgio.

- García Noval, Mariano. "Patrones míticos en la configuración del espacio y la mujer en *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio". *Kleos*, núm. 19, 2010, pp. 675-684.
- García Siegel, Eloísa. *Misales: Simulación y transfiguración en la escritura de Marosa di Giorgio*. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile, 2010.
- García Valdés, Olvido. "Marosa di Giorgio", *Revista de Cultura*, núm. 99, 2003, p.20.
- Garet, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Ediciones Aldebarán, 2005. *Scribd*, es.scribd.com/document/360610346/El-milagro-incesante- Vida-y-obra-de-Marosa-di-Giorgio.
- Garrandés, Alberto. "Obscenidad y pornografía". *Upsalón*, núm. 6, 2009, pp. 3-13.
- Gelós, Natalia. "Marosa di Giorgio, la poeta del jardín ambulante". *La nación*, 2017. www.lanacion.com.ar/2056316-marosa-di-giorgio-la-poeta-extraordinaria.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Traducido por Benito Herrero Amaro. Ediciones Cátedra, 1998.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducido por Joaquín Jordá. Anagrama, 2005.
- Grajales, Thamer Arana. "El concepto de teatralidad". *Artes, la Revista*, vol. 7, núm. 13, 2007, pp. 79-85.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Glotfelty, Cheryl y Harold Fromm, editores. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. The University of Georgia Press / Athens and London, 1996.
- Guerrero, Gustavo. "Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y Extremo

Occidente”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, núm. 76, 2012, pp. 19-32. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23631226.

Guardalá, Rosana. “Hebert Benítez Pezzolano, *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*”. *Orbis Tertius*, vol. 19, núm. 20, pp. 211-214, 2014. www.sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/43511/Documento_completo.pdf?s equence=1.

---., ponencia. “Marosa di Giorgio, escrituras y sujetos sin pies ni cabezas”. I Coloquio Internacional Saberes Contemporáneos desde la Diversidad Sexual: Teoría, Crítica, Praxis, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad del Rosario, 2012.

Herlinghaus, Hermann. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Cuarto propio, 2002.

Howarth, William. “Some principles of Ecocriticism”. *The Ecocriticism.*, pp. 69-91.

Jacobs, Joela. “‘These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures’: A Phytopoetic History of Plants and Sexuality”. *Environmental Humanities*, vol. 14, núm. 3, pp. 602–617.

<https://read.dukeupress.edu/environmentalhumanities/article/14/3/602/319760/These-Lusting-Incestuous-Perverse-Creatures-A>

Jarauta, Francisco y Christine Buci-Glucksmann, editores. *Barroco y Neobarroco*, 1993.

Jitrik, Noé, compilador. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1997.

- Kato, Daniela. "Plant/woman encounters in contemporary fairy-tale adaptations".
Representing the Exotic and the Familiar. Politics and perception in literature.
Editado por Meenakshi Bharat y Madhu Grover, John Benjamins Publishing
Company, 2019, pp. 323-335.
- Kopple, Kathryn A. "Uruguay's Surrealist Woman Writer: Marosa Di Giorgio's Lines
of Escape". *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, vol. 9, núm.
1, 2000, pp. 47-58, doi: 10.1080/135693200112845.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores, 1989.
- Kuhnheim, Jill y Jacob Rapp. "Una puesta en voz neobarroca: *Diadema* de Marosa di
Giorgio". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 76, 2012, pp. 297-
316.
- Lamas, Marta. "Cuerpo e identidad", *Género e identidad: Ensayos sobre lo femenino y
lo masculino*, Tercer mundo editores, Ediciones Uniandes, Programa de estudios
de género, mujer y desarrollo, Facultad de Ciencias humanas, Universidad
Nacional de Colombia, 1995, pp. 61-81.
- Larre Borges, Ana Inés. "Historiando a Eros". *Revista de la Biblioteca Nacional.*
Marosa, núm. 13, 2017, pp. 219-233.
- León, Denise. "El hilo de platino: Neobarroco y más allá". *Orbis Tertius*, vol. 16, núm.
17, 2011. *Memoria académica*,
www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4930/pr.4930.pdf.
- Lin Ku, Alejandra. *Erotismo y perversión. Filosofía, psicoanálisis y literatura*, Máster
Universitario en Filosofía Teórica y Práctica, Facultad de Filosofía,
Universidad Nacional de Educación a distancia, 2015.

- Litvan, Valentina y Javier Uriarte. "Raros uruguayos, nuevas miradas". *Cahiers de LLRI.CO*, núm. 5, 2010, pp. 11-14. *ResearchGate*,
www.researchgate.net/publication/271288317.
- Llurba, Ana. "Acerca de Marosa di Giorgio". *Letras libres*, vol. 16, núm. 188, 2014, pp. 92-93.
- . "Deseos, flujos y líneas de fuga en *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio: máquina literaria y deseo esquizo", *Observaciones filosóficas*, núm. 8, 2009.
- . "Devenir-mujer: la narrativa erótica de Marosa di Giorgio", *Revista de Arte, Psicoanálisis y estudios culturales*, núm. 10, 2009. *PSIKEBA*,
psikeba.wordpress.com/page/1/.
- . "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 4, 2010. *Biblioteca Virtual Univeral*.
www.webs.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html.
- . "La experiencia anómala del yo. El erotismo en Marosa di Giorgio", *Konvergencias Literatura*, vol. 3, núm. 10, 2009, pp. 16-23.
- Lorenzano, Sandra. "Cuerpos que se escriben: por un erotismo político".
www.cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7383/2/19987P143.pdf
- Loría Araújo, David. *Una Plaga de Otra Especie: El Cuerpo Agrotóxico en la Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, Universidad Iberoamericana, 2021.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*, 1989.
- Machado, Melisa. "Con la poeta Marosa di Giorgio. A escribir he venido al mundo". *El país cultural*, núm. 512, 1999. *Espacio Latino*.

www.letrasuruguay.espaciolatino.com/machado_melisa/con_la_poeta_marosa_di_giorgio.htm.

Marder, Michael. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press, 2013.

Martínez Barreiro, Ana. “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”. *Papers*, núm. 73, 2004, pp. 127-152.

Medusario. Muestra de Poesía Latinoamericana. Mansalva, 2010.

Minelli, María A. “Las olvidadas del neobarroco”. *La Aljaba*. 2003.

www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/n08a10minelli.pdf.

Molloy, Sylvia. “La política de la pose”. *Cuadernos LIRICO*, vol.16, pp. 1-8, 2017.

www.lirico.revues.org/3576

Monfort, Flor. “De qué se trata el plantismo, la rama de la filosofía que estudia la sabiduría de las plantas”. *Página 12*, 28 de febrero de 2023.

Montes, Alicia. “Cuando rota la lente estalle el ojo. Modernismo y neobarroco: erotismo, sacralidad y violencia”. *Hologramática*, vol. 4, núm. 7, 2007, pp. 3-35.

Moraña, Mabel. “Barroco/ Neobarroco/ Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca.” *La escritura del límite*, Iberoamericana/ Vervuert, 2010, pp. 51-92.

---. *El monstruo como máquina de guerra*, Vervuert, 2017.

Muñoz, Carlos Basilio y Pimentel, Rafael. “Orientación sexual en la literatura uruguaya”. *Orsai. Género, erotismo y subjetividad*, Pirates, 2008, pp. 83-125.

Néspolo, Jimena, “Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica”, *Mora*, núm.19, 2013, pp. 17-28.

Olivera-Williams, María Rosa. “La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio”, *Revista Iberoamericana*, vol. 71, núm. 11, 2005, pp. 403-416.

- Orrego, Juan Carlos. "Del sueño al mito suramericano: Exploración cultural por los Misales de Marosa di Giorgio". *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 275, 2004, pp. 71- 75.
- Pedemonte, Juan Pablo, director. "El ruedo en flor". *Youtube*, 2 marzo 2017, www.bing.com/videos/search?q=marosa+di+giorgio+videos&qpv=marosa+di+giorgio+videos&view=detail&mid=8B6755576C6E2F258FA58B6755576C6E2F258FA5&&FORM=VDRVRV.
- Pérez Jara, Carlos. "La pornografía, o el erotismo del otro". *El Caltoblepas. Revista crítica del presente*, núm. 16, 2005. www.nodulo.org/ec/2005/n036p18.htm.
- Perlongher, Néstor. "Los devenires minoritarios". *Revista de crítica cultural*, núm. 4, 1994, pp. 13-18.
- . *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Ediciones Colihue, 1997.
- Pizarro, Adela. *Lo humano y lo animal en la poesía de Marosa di Giorgio*. Tesina para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2015.
- Porzecanski, Teresa. "Marosa di Giorgio: Uruguay's Secret Poet of the Garden". Traducido por Nancy Abraham Hall. *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. U of New Mexico, 1995, pp. 303-14.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Traducido por Julio Díaz y Carolina Meloni, Editorial Ópera Prima, 2002.
- Preciado, Paul B. "Manifiesto contrasexual", *Revista de la Universidad de México*, septiembre, 2017, pp. 41-47, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/26c45409-87c8-4774-a138-9a72ce648c47/manifiesto->

Romero, Raúl. “Barroco y Neobarroco. Naturaleza, apoteosis, dificultad, oscuridad”.

Neobarroco y otras vainas, 17 mayo 2010,

www.neobarroqueras.blogspot.mx/2010/05/barroco-y-neobarroco-raul-romero.html?m=0

Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. Traducido por Ramón Xirau. Editorial

Leyendas S. A., 1945. *Scribd*, <https://es.scribd.com/doc/232168092/Rougemont-Denis-de-Amor-Y-Occidente>.

Rubio, Graciela. “Marosa di Giorgio y la afirmación de la vida (1932-2004)”, *Revista internacional de culturas y literatura*, núm. 1, 2006, pp. 30-36.

Saban, Karen. “Hermafroditas y otros monstruos en Marosa di Giorgio”. *Amerika*, núm. 11, 2014.

Salmerón Tellechea, Cecilia. “Lo vegetal y lo fantástico. Presentación”, *BRUMAL*.

Revista de Investigación sobre lo Fantástico, vol. 11, núm. 1, 2023, pp. 9-20.

---. *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos*. El Colegio de México, 2017.

Solinas, Enrique. “Éxtasis y éntasis en el libro *Misales* de Marosa Di Giorgio”.

Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina, 2010.

Sorin, Ana. “El sentido de la tierra. Materialidad, vegetalidad y subjetividad en el texto temprano de Jacques Derrida”. *Areté. Revista de Filosofía*, vol. 31, núm. 2, 2019 pp. 481-504

Torras, Meri. “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”.

Cuerpo e identidad: Estudios de género y de sexualidad, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense. Seleccionado y prologado por Roberto

Echevarren. Ediciones El Tucán de Virginia, 1991.

Trueba, Guadalupe. “La relación de la boca con el periné femenino”. *experiencia. MI PARTO*, 7 de agosto 2020, <http://www.experiencia.mx/lenos/7/8/2020/la-relacin-de-la-boca-con-el-perin-femenino>

Vásquez Rodríguez, Gilberto. “Cartografías intensivas: de la reverberación de las vanguardias a las mutaciones del neobarroco/neobarroso en la literatura transplatina”. *Vanguardia hispanoamericana*, 2012, pp. 193-204.

---. “El esplendor de las metamorfosis: el erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio”. *Anales 11. Lo fantástico: Norte y Sur*, Göteborg University / Instituto Iberoamericano, 2008, pp- 261-282.

---. “El esplendor de las metamorfosis: Erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio”. *SCRIBD*, 2008, pp. 262-282.
www.es.scribd.com/document/246713279/123.

Wylie, Lesley. *The Poetics of Plants in Spanish American Literature*. University of Pittsburgh Press, 2020.

Yelin, Julieta. “Marosa di Giorgio. La mirada animal”. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, núm.13, 2017, pp. 153-164.

Zapata, Isabel. “Mis raras, I: Marosa di Giorgio”. *Letras Libres*, 2019.
www.letraslibres.com/mexico/literatura/mis-raras-i-marosa-di-giorgio.