

El género *queer* de Marosa di Giorgio

Marosa di Giorgio´s queer genre

José Amícola

Universidad Nacional de La Plata
annelitaube@yahoo.com.ar

Resumen: Tomando como punto de partida las distinciones teóricas sobre prosa y poesía, postularé aquí que hay una intención de narrar que los textos de Marosa di Giorgio (1934-2004) traicionan y, al mismo tiempo, afirman. Esta posición inestable es consecuencia de un segundo nivel que opera sobre el texto: la instancia recitativa. Con un lineamiento sistematizado por la Escuela de Tartu, mostraré el Principio de la Equivalencia como piedra de toque para reconocer la base poética de un texto *queer* del *Camino de las pedrerías* (1997) de Marosa di Giorgio, en el que la aparición de flores ubicuas en los textos de la autora uruguaya servirá para marcar el Principio de la Equivalencia. Este nuevo género que Marosa di Giorgio inventa es, en mi opinión, la Forma que anuncia el nuevo Contenido: el nuevo espacio para una sexualidad *queer* que es no sólo un evento obsceno (a nivel de *gender*), sino también una propuesta hereje. La profanación de la tradición religiosa es aquí una parodia de los textos místicos. El sexo aparece, pues, como una corriente nómada y fluida, igual que los líquidos del cuerpo femenino de todos sus escritos. El fluir de la prosa se corresponde con la fluidez de los elementos temáticos.

Palabras claves: *Queer*; Sexualidad; Flores; Equivalencia; Flujo.

Abstract: Taking theoretical distinctions about prose and lyric texts as point of departure, my contention will be that there is an intention to narrate that Marosa di Giorgio´s (1934-2004) texts betray and honor at the same time. This instable position is also the product of a second layer on the text: the recitative instance. With an approach systematized by the Tartu School, I will show the Equivalence Principle as a token to recognize the poetical basis of one queer text from Marosa di Giorgio´s *Camino de las pedrerías* [*The Way of the Precious Stones*], (1997), where the apparition of ubiquitous flowers in the texts of the Uruguayan author will serve as mark of the Equivalence Principle. The genre that she invents is, in my opinion, the Form that announces the new Content: the new space for a queer sexuality which is not only an obscene but also a heretical gender event. This profanation of the religious tradition is here a parody of mystical texts. Sex appears then as a nomad and fluid stream, like the liquids of the woman´s body in all her writings. The fluency of the prose text corresponds with the fluidity of the thematic elements.

Keywords: Queer; Sexuality; Flowers; Equivalence; Fluid.

Intrigado por la aparición de una forma literaria singular que se podría caracterizar como la yuxtaposición del relato breve erótico en prosa dotado del gesto poético para la recitación, centraré mis reflexiones en este surgimiento de un nuevo modo de decir lo literario. 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.

Me detendré, por lo tanto, en la obra de Marosa di Giorgio (1934-2004), haciendo hincapié en un análisis textual de su producción lírico-erótica, y, al mismo tiempo, trayendo a colación algunas ideas novedosas acerca de la materia a analizar. Siguiendo aquí al investigador soviético Yuri M. Lotman, quien hace algunas décadas imprimió a los estudios de poesía un viraje notable, me detendré en algunas de sus consideraciones que han sido encuadradas en lo que ha dado en llamarse la Teoría de la Información. Según este crítico, la oposición de la prosa y del verso no se basaría solamente en la disposición gráfica de una y otra de estas construcciones. Lo que importaría, más bien, sería qué función se descubre en cada manifestación dentro de la sociedad respectiva. Así, para Lotman, quien recurre a una cita de Tomashevski para avalar su opinión, lo prosaico y lo poético son dos polos en tensión, de modo tal que existan textos que tienden con mayor o menor fuerza hacia uno u otro extremo, sin terminar de definirse (Lotman, [1970] 1986: 153-4). Hay que decir también que desde la teoría sostenida por los formalistas rusos, cada evento literario debía entenderse como una cadena de respuestas con respecto a las manifestaciones anteriores. El género literario está también en el terreno tanto de lo formal como del contenido, mostrando en sus varias caras una diferencia cualitativa, como había expresado Yuri Tyniánov (Perloff, 1986: 124). El género se halla, por otra parte, llamado a cumplir un papel singular en la lucha por innovar y, al mismo tiempo, establecer un diálogo con sus lectores. Por ello la investigadora Marjorie Perloff, hablando de la contaminación entre prosa y poesía que se daba en las obras de autores como Pound y Eliot y que había empezado a darse con las rupturas de los futuristas rusos y luego de los franceses en las dos primeras décadas del siglo XX pudo relacionar textos de diferente origen y un mismo propósito: traer nuevos contenidos al panorama de la lírica (1986: 190).

Encarando el tema desde otro ángulo, convendría decir que según otro formalista como Boris Eichenbaum, la evolución literaria debía considerarse una sucesión de FORMAS, en el sentido renovado de la palabra FORMA según se lo daba el grupo de la OPOIAZ (Eichenbaum, [1925] 1970: 72). Mientras que algunos años antes los futuristas rusos, habían hablado (especialmente para el caso de la pintura) de que la nueva FORMA producía un nuevo CONTENIDO (Stempel, 1972: XVII). En el caso de la obra de Marosa

di Giorgio hay una resistencia de los materiales en el resultado que se obtiene, que es el vestigio para hacerle decir a la nueva FORMA aquello que de nuevo hay que decir al nivel de los CONTENIDOS.

Comenzando con las distinciones, digamos que si prestamos atención al uso del tiempo en poesía y en la prosa (literaria), el texto poético tendería a discurrir a través de un fluir discontinuo. El proceder poético anularía, por ello, el tiempo causal, que es el tiempo histórico, para quedarse con un tiempo subjetivo e instantáneo. Tomando en préstamo cierta construcción de devenir causal (pero solamente hasta cierto punto), la prosa erótica de la que me ocuparé a continuación intenta producir, entonces, un efecto de extrañeza en el lector a partir de aquello que parece proponer y aquello que termina realizando. ¿Qué es lo que relatan estos textos que se quedan, sin embargo, a medio camino en la acción de relatar, después de haber empezado cada uno de ellos fijando un mojón temporal en la consecución de los eventos? Su impulso narrativo queda frustrado, en efecto, por la atención desviada a elementos diferentes que rompen con la ilación de lo que se considera un relato. Veremos más adelante qué núcleos de sentido detienen o frustran el fluir narrativo.

En este sentido la nueva dimensión genérica de lo que trato de analizar hallaría su razón de ser en su doble embrague: uno anclado en la superficie visual del texto: su utilización de los recursos de la prosa más visibles, es decir la extensión oracional de las enunciaciones con cancelación absoluta de los silencios a final de línea propios de la versificación y el ya mencionado impulso narrativo; y otro que surge más evidente en su capacidad (oral) para ser dicho o recitado y, por lo tanto, oído, de una manera en que parece rehabilitarse aquello que se ha destituido a nivel de la construcción oracional.

De aquí parece haber un paso sencillo para la elaboración de los textos de Marosa di Giorgio eliminando cualquier modelación estricta de "personajes", pues no se ha dejado lugar a las dimensiones ni demasiado referenciales ni de hondura psicológica, como si este tipo de prosa elaborara un sistema plano. Su profundidad sería alcanzada solamente en el momento de su dicción. Tampoco hay motivación de las acciones y ni siquiera hay un título para cada texto que permita su individualización. Pasemos ahora a otra idea de Lotman que parece singularmente prometedora. Es evidente que la afirmación molieresca de que hablamos en prosa puede llevar a algunas confusiones ([1964] 1972: 55-63). En rigor, la prosa del tipo a analizar aquí establece relaciones particulares con la poesía a la que uno podría referirse y ellas no son necesariamente de oposición, como ya lo estableció Tomashevski. Pero tampoco hay que pensar la prosa literaria como si fuera la prosa de la vida cotidiana. La prosa marosiana tiene la voluntad de OBTURACIÓN del otro polo mediante lo que la corriente de la Escuela de Tartu denomina en ruso "minus priiom" (es decir: "recurso en grado menos"). Su existencia está pendiente de lo que echa de menos quien la escucha; o sea, aquello que ese texto no hace, cuando las leyes literarias en vigencia determinarían que lo hiciera. De la misma manera que la desnudez del personaje femenino de "Déjeuner sur l'herbe" de Manet salta a la vista, justamente porque no es un cuadro mitológico y

porque los varones del cuadro están vestidos. Esa desnudez realista de la dama en la pintura en cuestión sería un “minus priiom” (la falta de vestimenta) y no es casual que haya generado mucha controversia, más que la de cualquier otra ninfa suelta y desnuda por los cuadros del siglo XIX. Para dar un ejemplo literario, se podría decir que dentro de la poesía latina, que no conocía la rima, ese recurso no aparecía como una faltante y, por lo tanto, los versos latinos, no se contraponían con otros que tuviesen rima: no había aquí “un recurso en grado menos”; un caso diferente, y de “minus priiom” sería la falta de rima en la poesía de Walt Whitman, quien escribió los versos libres más controvertidos del siglo XIX a causa de esa carencia.

Un texto artístico es, por cierto, una construcción compleja de sentido. Para la Escuela de Tartu, además, los textos poéticos tenderían a una condensación, siempre pasible de nuevas interpretaciones. Su densidad semántica haría posible las diferentes lecturas, pues todos sus aspectos brindan información, inclusive los aparentemente solo formales. Determinados intérpretes se sentirán interpelados por alguna capa de sentido, mientras otros lo serán por otras. Así, no será un hecho menor el que un autor/una autora elijan manifestarse en un género determinado. Si ese género es inusitado o extraño, la apuesta estará doblemente cargada de sentido (Lotman, [1970] 1986: 27). Es evidente también que Marosa di Giorgio “comunica” (Lévine 1976: 205) algo nuevo al erigir la prosa que nos ofrece. Sus textos parecen jugar a las escondidas, por lo menos con la tradición romántica y modernista hispanoamericanas; sacándoles la lengua tanto a la dimensión del género literario (*genre*) como del género sexual (*gender*). Y de eso se trata en el presente artículo.

Veamos si sería posible establecer para los textos marosianos alguna genealogía. Pensemos como ilustración en este ejemplo tomado de Alejandra Pizarnik: *Obras completas, poesía completa y prosa selecta* (1994: 215):

“Violario” (1970-1971)

De un antiguo parecido mental con Caperucita provendría, no lo sé, el hechizo que involuntariamente despierto en las viejas con cara de lobo. Y pienso en una que me quiso violar en un velorio mientras yo miraba las flores en las manos del muerto.

Había incrustado su apollillada humanidad en la capital de mi persona y me tenía aferrada de los hombros y me decía: *mirá las flores...qué lindas le quedan las flores...*

Nadie hubiera podido conjeturar, viendo mi estampa adolescente, que la vetusta *femme de lettres* hacía otra cosa que llorar en mi cuello. Abrazándose estrechamente a mí, que a mi vez temblaba de risa y de terror.

Y así permanecemos unos instantes, sacudidos los cuerpos por distintos estremecimientos, hasta que me quedó muy poco de risa y mucho de terror.

Seguí mirando las flores, seguí mirando las flores...Yo estaba escandalizada por el adulterado decadentismo que ella pretendía reavivar con ese ardor a lo René Vivien, con ese brío a lo Nathalie Clifford Barney, con esa sáfica unción al decir flores, con ese solemne respeto greco-romano por los chivos emisarios de sus sonetos...

Entonces decreté no escribir un solo poema más con flores.

Estamos aquí ante un texto muy particular, proveniente de una poeta “de tiempo completo”; es decir, que se ha presentado dentro de su campo literario eminentemente como poeta y que también ha reforzado ese posicionamiento por sus declaraciones acerca de su imposibilidad para escribir la novela que se les exigía a los jóvenes escritores de su generación para pasar a la fama. Alejandra Pizarnik (1936-1972) juega en este fragmento “prosístico” con el humor, que también le era propio, sin dejar de aprovechar la ocasión para realizar una declaración de su Arte Poética. Lo interesante de este texto, a mi juicio, y con eso quiero crear una especie de *Leitmotiv* negativo tiene que ver con las repeticiones de lo floral, pero estableciendo una similitud (muy poética) entre “viola” [violeta] y “violar”. Por ello, me parece oportuno traer aquí otra vez a colación una oposición de Lotman ([1970] 1986: 76), por la que la poesía tendería a construirse bajo el Principio de la EQUIVALENCIA (y como ejemplo de ello tendríamos la inclinación a la igualdad que propugnan el *ritornello*, la rima, la asonancia interna, las posiciones semejantes de ciertas palabras en el texto, las formas gramaticales paralelas; pero también los paralelismos temáticos que pertenecerían al plano semántico), mientras que la prosa haría suyo el Principio de la COMBINACIÓN (con la búsqueda de la perífrasis, los circunloquios, los encuadramientos, los relatos incluidos, los neologismos y otros recursos).

Ejemplifiquemos estos dos principios con pasajes tomados de manifestaciones europeas de mediados del siglo XIX, cuando se sentaron bases retóricas de la Estética Romántica que aún perviven según algunos críticos (della Volpe, [1963] 1964: 7; Behler, 1993: 304). Tomemos, por lo tanto, la frase que aparece en el drama para música de Richard Wagner “Das Rheingold” (“El oro del Rhin”) [texto escrito en 1848 y estrenado en 1876] en boca de Erda, la voz de la tierra, cuando le dice al dios de los dioses germanos: “*Weiche, Wotan, weiche!*” (“¡Cede, Wotan, cede!), exhortándolo a que devuelva el anillo al río para que no se destruya la armonía de la naturaleza. En ella veremos que el sintagma “poético” está compuesto por tres unidades que empiezan con una asonancia africada (en la fuerte pronunciación labio-dental de la “w” alemana).¹ Las tres unidades poseen el mismo acento grave y son bisilábicas: “**wéi**-che//**wó**-tan//**wéi**-che (en la sucesión fonética vocálica alemana: “ái-e-ó-a-ái-e”). Ese procedimiento artístico ofrece la particularidad de hacer equivalentes esas tres unidades entre sí, de tal manera que la repetición que enmarca al nombre propio, cohesiona y contrae la palabra “Wotan” hasta arrastrarla a significar el hecho de “ceder” (“weichen”), o, dicho de otra manera, la unidad intermedia se transformaría por su homofonía en “el Wotan y el ceder”, por pura asimilación de los sonidos.² Ese contagio poético de las unidades que forman la cadena sígnica es justamente una de las marcas más salientes de la lírica, de modo tal que la

¹ Este artificio se pierde en la traducción y de aquí las dificultades para traducir poesía.

² No es, por supuesto, un dato menor que este juego con las equivalencias tienda peligrosas relaciones en el terreno sociopolítico gracias a su posibilidad retórica para convencer.

fuerza del principio de la equivalencia puede notarse como vestigio retórico inclusive en el verso libre o en la prosa poética. En cuanto al principio de la combinación, puede servirnos como parámetro la famosa *nouvelle* de Balzac *Sarrasine* (1830), tratada tan brillantemente por Roland Barthes. Como se sabe la relación entre los dos protagonistas masculinos Sarrasine y Zambinella en ese texto toma como punto de partida una intrigante forma gramatical femenina que les es común. El texto se convierte bajo la pluma de Balzac en un lento juego del saber y no querer saber por parte de Sarrasine acerca de las implicancias a que llevan los indicios de lo femenino (Barthes, 1970: 24); pero, en definitiva, las dos entidades (S/Z) no se confundirán. En esos meandros de intenciones y deseos insatisfechos las combinaciones serán múltiples, pero nunca los polos serán equivalentes. Estaríamos aquí ante un caso eminentemente prosístico que despliega justamente el principio lotmaniano de la combinación.

Esta contraposición entre EQUIVALENCIA y COMBINACIÓN señalaría, al mismo tiempo, que el texto poético no vacila en caer en repeticiones (siempre con nuevo sentido); mientras lo prosaico literario las evitaría. Así y todo, no olvidando que las posiciones de los textos dentro de este campo son relativas (es decir, teniendo en la mira otros textos), el texto de la poeta argentina estaría en este juego de relaciones en una cercanía mayor a lo prosístico que a lo poético, especialmente si se lo equipara con el siguiente texto de la uruguaya:

A las cinco bajé del altar:

Trataba de deslizarme naturalmente por la calle, entre los demás. Y apenas podía; parecía que se daban cuenta.

Como pude llegué al punto X. No sé; se me borraba el nombre. Miré hacia el lado del río, de donde surgía un ómnibus rojo, a veces. Pero no venía. Esperé algo, lo prudente. Luego me eché a caminar. Hubiera traído el velo; así me podría cubrir. Todos me miraban con ansiedad y comentaban. No se daban cuenta de dónde me conocían, pero intrigaban.

Sólo un niño gritó: -Mamá, es la Santa. ¡Ella es!

Pero su grito se perdió en la oscuridad.

Yo apreté el paso.

Y ya la noche venía, un poco fría, un poco cálida y sombría.

Era mucho trecho.

Llegué a los árboles; entré a esa especie de pequeña selva. Aunque los árboles estaba muy cuidados y en hilera. Y vi a la luna alta, bajo de la cual corrían algunas almas, al parecer. Las almas eran como paños blancos con un reborde plateado. No fueron muchas las que pasaron. Ocho o diez.

Me detuve en la zona llamada Malvasio. Vi la casa, una gran construcción, y detrás una hoguera altísima, en forma de planta. Era una planta de fuego; las ramas largas se le desprendían y se iban por el cielo; y eran otras almas.

Yo indagaba sobre mí misma. Sabía y no sabía. Caminé un poco más. Era la zona llamada Caballero.

Y ahí surgió Celiar. Me dijo: -No creí que vendrías, ya. Una hora aquí esperando. ¿No sabes que tienes marido? ¿Cómo te olvidas?

Me sacó del sendero casi empujándome. El largo vestido se enredaba en las hierbas.

Vi nuestra cueva. Arriba tenía una lechuza. Voló al divisarnos. Pero no mucho; se le notaban el pantalón blanco, dorado, y la cara redonda, con nariz cortita y corva.

—La lechuza...—dije.

Celiar me tocó la nuca, la erizaba con una ramita. Dijo: —¿Estás pronta, di? Ya no puedo esperar.

Vi la cama angosta, y los lazos. Dejé caer el vestido sagrado. Y me tendí.

Él me enganchó el cabello no sé a qué. Me separó las piernas y las ató a cada lado. Quedé como siempre en el cepo. Yo sonreía febrilmente. Él actuaba a destajo.

—Te siento un perfume desconocido desde la entraña, ¿acaso has tenido esta tarde otro marido?

Y ya me sacaba geranios, malvones y lilas, y decía:

—¡Pero tu costumbre de meterte flores en los ovarios!

Y me quitó de adentro unos ramitos de miosotas chiquitos y los puso en unos floreritos.

Yo solo sonreía remotamente.

Y, sin embargo, él ordenaba:

—No hables más, no grites —ya situado otra vez entre mis piernas, me arrancaba de muy allá otro clavel sangriento, goteando sangre, y se lo comía allí a mi vista.

Recién entonces me desató.

Sali salpicada de rojas cuentas. Fuimos hasta el umbral. Nos envolvió la luz de la luna.

Y nos besamos nuevamente. Yo, mirando el más allá le decía: -Déjame ir, ya. Debo volver de nuevo, y rápido. Al altar.

Tomado de Marosa di Giorgio: *El camino de las pedreras. Relatos eróticos* (1997: 76-77).

Siguiendo las ideas lotmanianas, la tesis más fuerte del presente artículo sostendrá que “geranios”, “malvones”, “lilas”, “miosotas”, “clavel” y “sangre” aparecerían aquí bajo el principio de la equivalencia como significantes flotantes y semióticamente semejantes; ellos son el recurso retórico poético que aglutina el texto para convertirlo en un mensaje lírico. Las “flores” son ahora el punto nodal de la equivalencia, produciendo, al mismo tiempo, una re-lectura del anti-romanticismo de Alejandra Pizarnik, quien al declarar: “no poner flores en el poema” (Pizarnik), había condenado al desván de trastos inútiles el florilegio y, claro está, el floripondio.

Según Linda Hutcheon, no está de más recordar que es justamente en nuestra época cuando hemos llegado a plantarnos de una manera especial dentro de cierto anti-romanticismo gracias al escudo protector que nos brindaron las vanguardias de comienzos del siglo XX (1985: 84). En el fondo, la novedad es que estas nuevas flores cargarán con un peso diferente al florilegio consabido, de modo de darle la razón a Alejandra Pizarnik de modo indirecto. Estas nuevas flores marosianas se uniformizan en su profusión para marcar por redundancia el efecto retórico que no debe pasarse por alto: goce, placer masoquista del yo enunciador femenino. Las diferentes flores del texto acumuladas bajo el principio de la equivalencia, como una única y sola FLOR, están mostrando la exhibición del procedimiento que hace posible ver el texto como separado de la prosa callejera (Stempel, 1972: XLV). Esta será una prosa conmutada en texto literario a un nivel nuevo, en relación antinómica con el verso conocido en el campo literario sudamericano; lo que persiste es la melodía que decide hacer de este texto un texto recitable como su DOMINANTE (Eichenbaum, [1925] 1970: 59). Ese yo enunciador del texto siente la violación como un punto de contacto que completa su ser “virginal” o “ser virgen” (ahora cambiado de sentido). 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 /is*, 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).

Un espacio aparte para la reflexión merecen los puntos conectados con la postura marosiana ante el género sexual. El texto de Marosa di Giorgio parece interiorizar todas esas máscaras de lo femenino en una sola, produciendo con ello, por su superposición una especie de ironía (¿romántica?) que acerca y distancia al mismo tiempo. El género sexual es una estilización repetida del cuerpo, un conjunto de actos reiterados dentro de un marco altamente codificado que se ha vuelto el patrón en un período determinado para dar la impresión de ser una cuestión debida a la naturaleza, según afirma Annamarie Jagose, siguiendo a Judith Butler (Jagose, 1996: 84). En el caso del texto de Marosa di Giorgio, los cotos de lo masculino y de lo femenino aparecen trazados de manera tradicional: pasividad femenina en el coito, ofrecimiento de la vagina a la tarea masculina que no deja de aportar un sesgo de violencia. 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. ¿Habría una afirmación al *dictum* freudiano del goce femenino como goce masoquista? En cuanto al aspecto masoquista femenino del pasaje comentado, convendría agregar que esta puesta en texto implica

una *performance* sexual en la que existe un Amo y un Esclavo, pero a diferencia de la versión de Hegel, esta pareja se forma aquí como acto de entrega voluntaria, en la que parece regir un pacto previo para escenificar un rito sexual morboso (Lohmüller 2006: 40). Para colmo de extrañeza, no existe aquí una *Dominatrix*, sino que la figura femenina es la sometida. Y en ese sentido, no es un acto sexual atípico. Lo atípico es la idea de profanación religiosa (también latente en el martirologio masoquista). Por otro lado, la presentación de la sexualidad femenina en los textos de Marosa di Giorgio, y especialmente en éste, establecen la noción de Deseo como una potencia productiva: no necesita de mediación simbólica y no se somete a ninguna ley. 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. Esta postura implica una voz femenina singular, que deja atrás tanto el pintoresquismo de los poetas como Oliverio Girondo (1891-1967),³ pero también el tremendismo de la línea en la que se destacaba Delmira Agustini (1886-1913).⁴ El encuentro sexual del

³ Cfr. De *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:

“Sevillano”

“En el atrio una reunión de ciegos auténticos, hasta con placa, una jauría de chicuelos, que ladra por una perra.//La iglesia se refrigera para que no se le derritan los ojos y los brazos... de los exvotos.

Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes enjugan lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de caballo. Otras usan de alfilerero el corazón.//Un cencerro de llaves impregna la penumbra de un pesado olor a sacristía. Al persignarse revive en una vieja un ancestral orangután.//Y mientras, frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas, el cura mastica una plegaria como un pedazo de “chewing gum”.

(Girondo, 1922: 87).

⁴ Cfr. De *Los cálices vacíos*:

“Plegaria”

–Eros: ¿acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?
Se dirían crisálidas de piedra
De yo no sé qué formidable raza
En una eterna espera inenarrable.
Los cráteres dormidos de sus bocas
Dan la ceniza negra del Silencio,
Mana de las columnas de sus hombros
La mortaja copiosa de la Calma,
Y fluye de sus órbitas la noche...” (Agustini, [1913] 1999: 84).

texto comentado es obsceno (en el sentido etimológico de la palabra), porque a modo de los místicos lleva a “la Virgen” por un camino simbólico, instaurando un conocimiento divino como ritual religioso. No es de extrañar que la crítica uruguaya Raquel Capurro llame *queer* a Marosa di Giorgio (2005: 23).

Es evidente que esos marcadores obsesivos en la poesía de Marosa di Giorgio como las flores, se muestran en esta ocasión asociados a una imagen femenina particular. Esta Virgen es más bien la concreción condensada del ideal masculino de la feminidad: Virgen y Prostituta a la vez. Como se sabe, el ideal de lo femenino en la mente del hombre recorrió en la historia europea desde la Edad Media el espectro de perfiles fijos, frente a la patologización (Assoum, [1989] 1996: 25) de esa misma imagen (la bruja, la histórica).

Hay que señalar también que este texto de Marosa di Giorgio está construido a partir de dominantes que llamaríamos de la clandestinidad y el sigilo. El velo para el rostro mencionado en el texto por la voz que enuncia no sería tanto en este contexto un elemento realmente apropiado al intento de ocultamiento, sino que ello se combina con otro plano: el acicate para el erotismo que aparece recalcado en el vaivén entre lo sagrado y lo profano. En algún sentido, el encuentro erótico nocturno y clandestino podría tener como antepasados los aportes del “Amor cortés”; sin embargo, la tesitura fantástica del descenso de la Virgen de su altar, no tiene antecedentes ni consignas que jalonan el camino por ese lado; sino más bien por el lado de los místicos como San Juan de la Cruz (1542-1591), con su “Noche obscura del alma” (1582-1588). El sigilo aparece reforzado con un grado inesperado de ingenuidad (¿virginal?) de la voz narrativa que vacila entre el saber y el no saber. Hay en cada uno de los pasajes de esa contra-peregrinación la constante ruptura lógica y narrativa, que desfiguran el posible relato, que, por un lado, parece aludir a erotismo bíblico, pero que se transforma mediante una tonalidad del gótico literario siempre renovado, en este caso con la presencia de la sangre menstrual (que implica vida) y no con la presencia de la muerte o el asesinato. El encuentro sexual se convierte así en un episodio más en la vida nómada, solo que ahora atañe a las imágenes santificadas, podría decirse convalidadas por el semen, en lugar del agua bendita. Lo virginal queda como una cáscara vacía. O mejor no; a la virginidad le ha sido infligida la herida que la revierte en otra cosa, haciendo del pecado un goce, en una reversión de parodia mística y de la que Santa Teresa leída por Lacan no estaría demasiado lejos. Por ello, para Linda Hutcheon la parodia es creación y recreación, estableciendo una crítica intertextual por medio de la forma (1985: 51). En este caso, la parodia marosiana toca un punto iridiscente, al señalar por medio de las alusiones que la virginidad es una ilusión, porque las vírgenes también poseen una vida sexual y que la sexualidad es nómada, porque nunca se estabiliza en un punto determinado. Es sabido, por otro lado, que los místicos españoles habían sentido el aguijón que los impulsaba hacia esta rara frontera de la carne martirizada, cuando a pesar del imperio de la Iglesia ahondaron la búsqueda poética hacia el territorio prohibido de las sensaciones corporales. Marosa di Giorgio conoce esa tradición y la usa

para un nuevo servicio que no puede dejar de aparecer como parodia (a nivel literario) y como herejía (a nivel social). Como se sabe, la parodia no sólo sirve para el destronamiento de textos anteriores mediante la ridiculización, sino que establece en su deformación una nueva línea posible para la evolución literaria, de modo tal que en el siglo XX la parodia se ha convertido en uno de los mayores modos de construcción formal y temática dentro del arte. Uno de sus más conspicuos componentes es la ironía (Hutcheon, 1985: 2-4). Entre los recursos irónicos de que hace gala el texto comentado, se encuentra un uso particular del tiempo, como ya se ha dicho antes; por un lado, muy marcado (“A las cinco bajé del Altar”) y presentificado en el uso del diálogo directo; sin embargo, por otro lado, la sensación temporal da cuenta de la repetición y la costumbre de los hechos acontecidos (“la noche venía fría”): la estatua suele transformarse y bajar a la vida.

La incorporación en este pequeño *corpus* del texto de Alejandra Pizarnik como antecedente al texto de Marosa di Giorgio, ha tenido aquí la función de conectar, primero, la disruptiva propuesta de la autora uruguaya con las formas nuevas llevadas a cabo por las vanguardias y, segundo, hacer prestar atención en el caso del texto titulado “Violario” a una genealogía de voces femeninas en el Cono Sur de América que se atrevieron a postular una sexualidad abierta en la literatura. Debe plantearse también que en ambos textos la unión de la atmósfera sagrada con la erótica produce no solo la conformación de una blasfemia, sino una inestabilidad lógica que desafía el estilo narrativo gracias a la fantasía de la vinculación alegórica. Las flores uterinas no solo son el toque personal de Marosa, sino que son también el elemento con el que trastabilla la alegoría religiosa. Ellos han roto el vínculo de la autoridad y no son símbolos de pureza o castidad como atributos de las santas de los altares. La alegoría, fuera de lo estipulado por Benjamin para el barroco, no tiene aquí un principio de poder detrás que determine su sentido. La manera en que discurre el texto de Marosa parece tomar al pie de la letra el título del texto citado de Pizarnik (donde confluían ya la mención de la flor y la alusión a la violencia).

Otro elemento novedoso en el texto analizado tiene que ver con un vocabulario cifrado que parece quedar como resto de sentido y como entropía. El nombre CELIAR, es como el otro nombre propio del texto (Malvasio) un punto oscuro. Podría pensarse que el sujeto de la enunciación poética conecta el personaje con el exotismo de un texto como *Celiar. Leyenda americana* (1852) del poeta uruguayo Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893). Ahora bien, queda, sin embargo, sin aclarar cuál podía ser la intención de un exotismo americano, cuando el resto del texto no responde a esa misma línea, sino que parece empalmar, más bien, con una literatura religiosa parodiada de cuño europeo. En cuanto a Malvasio, su relación con la palabra “malva” termina de enredar el término en el campo semántico de las flores que tan importante es en la obra de la autora.

Es claro que el humor en estos textos aparece como medio para taladrar la solemnidad de la esfera ritual. El texto de Alejandra Pizarnik no tiene reparos en desacreditar el

momento ritual mortuorio. Marosa di Giorgio, por su parte, partirá en dos lo referencial al otorgar movimiento a las vírgenes: no es descabellado para el mundo creativo de Marosa que la virgen baje al ruedo. Por otro lado, me parece aquí oportuno que, ante la extrañeza que la autora uruguaya concita con su obra, pensemos en los escritos de alguien como Michel Foucault, para quien lo importante en su trabajo de investigación fue siempre indagar cuáles eran en cada momento histórico las condiciones de posibilidad para los discursos que aparecen en un período dado. En rigor, Marosa di Giorgio aparecería en la escena hispanoamericana justamente en el instante en que su *queerness* es soportable. Ha llegado la hora para esa “decibilidad” (Kremer-Marietti, 1985: 48). 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.

CONCLUSIONES

Marosa di Giorgio no ha procedido ingenuamente al aceptar un subtítulo como “relatos eróticos” para sus escritos. En definitiva, sus textos no relatan hasta el fondo lo que prometía relatar, pero la sorpresa del lector contribuirá a darle al conjunto un plus de sentido, pues ellos concitan una extrañeza que se acompaña a la extrañeza de la Forma, una *queerness* en la elección del objeto pero también en la forma de expresarlo.

Los textos de Marosa, posibles a partir de la revolución romántica para la apertura genérica, dislocan el sentido y hacen de la indefinición genérica su razón de ser, obligando a lectoras y lectores a percibir las pulsiones narrativas y poéticas, justamente como tensiones en pugna que ganan por momentos intermitentes la partida, sin levantar nunca una bandera completamente victoriosa, como si se tratara de una victoria indecisa entre los dos bandos. En la presente reflexión he evitado utilizar la palabra “hibridez”, porque ella suponía una pureza que la teoría literaria a partir de los aportes de los formalistas rusos y, luego, de Bajtín con su concepción de los géneros discursivos estarían lejos de seguir sosteniendo. Gracias a esos teóricos aceptamos ahora que la evolución literaria implica mezcla y adaptación y nueva manifestación, en una lucha siempre renovada. Los géneros literarios pueden verse, en efecto, como formas en constante movimiento que se anclan en las necesidades de expresión de cada momento histórico, aunque también es cierto que esos moldes discursivos no salen de un instante cero, sino que deben lidiar con el pasado literario y social y que muchas veces no pueden desprenderse de fórmulas que se vienen heredando de épocas anteriores. La poca vinculación con el principio de referencialidad, en el caso del texto de Marosa di Giorgio me ha llevado a relacionar sus “relatos eróticos” con una vertiente paródica, dado que la característica de la parodia sería su eficacia para contravenir las leyes literarias pero también como plataforma para boicotear el nivel referencial.

El romanticismo poético aparece en el texto de la autora uruguaya rechazado de plano, por esta reapropiación del espacio. La “desromantización” se genera a partir de la

negación de algunos atributos románticos, especialmente concretado en el uso del término clave de "flor". Alejandra Pizarnik había rechazado de plano las flores en sus poemas; Marosa di Giorgio las reutilizará en un nuevo contexto, llevándolas al terreno de la genitalidad, en un gesto que podemos asociar con una parodia de la literatura mística, matando de un solo tiro la línea barroca y la romántica (es decir todo el pasado literario). Esto nos lleva directamente a la cuestión de si podemos plantear una realización *queer* del material literario aquí presentado. En este sentido, el formato que eligen las dos poetisas aquí mencionadas como superposición de lo prosaico y lo poético da la posibilidad de la trasgresión literaria. La apuesta erótica de estos textos, fuertemente disruptivos, lleva al propio formato a ser el trampolín en su concreción de forma y contenido para una nueva proyección literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos*. [1913] Buenos Aires, Simurg, 1999. [Edición a cargo de Beatriz Colombi].
- Assoum, Paul-Laurent. *Le pervers et la femme*. París: Anthropos, [1989] 1996.
- Barthes, Roland. *S/Z*. París: du Seuil, 1970.
- Behler, Ernst. *Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Capurro, Raquel. *La magia de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Lapzus, 2005.
- Della Volpe, Galvano. *Crisis de la estética romántica*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, [1963] 1964.
- Di Giorgio, Marosa. *Camino de las pedreras*. Montevideo: Planeta, 1997.
- Di Giorgio, Marosa. *La flor de Lis*. Buenos Aires, 2004.
- Eichenbaum, Boris. "La teoría del método formal" [1925]. En: Tz. Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. [1965] Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1970.
- Girondo, Oliverio. *Obras*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres/N.York: Routledge, 1985.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. N.York: New York University Press, 1996.
- Kremer-Marietti, Angèle. *Michel Foucault. Archéologie et Généalogie*. París: Librairie Générale Française, 1985.
- Lévine, Yuri I. "Le statut communicatif du poème lyrique". En: Y.M.Lotman/B.A.Ouspenski. *Travaux sur les systèmes de signes*. Bruselas: Complexe, 1976: 205-212.
- Lohmüller, Torben. *Die verschlagene Lust. Zur ästhetischen Subversion im Masochismus*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006.
- Lotman, Yuri M. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. Munich: W.Fink, [1964], 1972.
- Lotman, Yuri M. *Die Struktur literarischer Texte*. Munich: W.Fink, [1970] 1986.
- Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1986.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Edición a cargo de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1994.