

## **Transmutaciones neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* de Marosa Di Giorgio**

María Guadalupe Luján\*

### Resumen

Este artículo pretende un acercamiento a la producción de la autora uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932- Montevideo, 2004) tendiente a recuperar las características neobarrocas presentes en su obra. La prolífica obra marosiana, en la frontera entre lo lírico y lo narrativo y de importante complejidad temática, ha sido considerada por la crítica adscripta al registro artístico realista y o bien al género fantástico. La mayoría de estos estudios se han concentrado en trazar los recorridos de sus búsquedas temáticas: la sexualidad, el eros, los límites de la palabra poética pero han desatendido en detalle los recorridos estéticos de la autora, los que a nuestro juicio permite reconocer discontinuidades y/o virajes estéticos. Nos proponemos en este artículo dar cuenta de los rasgos neobarrocos más notables y reiterados que pueden advertirse en su libro de relatos eróticos *Misales* (1993).

### Palabras clave

Neobarroco. Marosa Di Giorgio. Misales. Metamorfosis. Corporalidades

### **Neo-Baroque Transmutations: Tension Bodies in Misales by Marosa Di Giorgio**

#### Abstract

This article aims to approach the production of the Uruguayan author Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004) in order to recover the neo-baroque characteristics present in her work. The prolific Marosian work, on the border between the lyrical and the narrative and with an important thematic complexity, has been considered by critics ascribed to the realistic artistic register and to the fantastic genre. Most of these studies have concentrated on tracing the paths of her thematic searches: sexuality, eros, the limits of the poetic word, but they have neglected in detail the author's aesthetic paths, which in our opinion allow us to recognize discontinuities and/or aesthetic shifts. In this article we propose to give an account of the most notable and repeated neo-baroque features that can be observed in her book of erotic stories *Misales* (1993).

#### Keywords

Neobaroque. Marosa Di Giorgio. Missals. Metamorphosis. Corporalities

\*Licenciada en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. [Argentina. Mail\\_guadalupe.lyl@gmail.com](mailto:Mail_guadalupe.lyl@gmail.com)

Recibido 10/09/2018 Aceptado 13/11/2018

En este artículo nos proponemos advertir sobre las diferentes etapas en la trayectoria artística de la autora uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932- Montevideo, 2004) y recuperar las características neobarrocas presentes en su obra que la crítica literaria sobre sus textos ha invisibilizado.

Desde nuestra lectura se pueden reconocer tres grandes momentos estéticos que sin ser estancos ni absolutos permiten identificar rasgos preponderantes que se condicen con tres etapas diferenciadas en la trayectoria literaria de la autora.

El primer momento corresponde a su estada en Santo, su ciudad natal, momento inicial (1950- 1965) en el cual las temáticas serán principalmente autorreferenciales, y en retórica romántica o modernista.

El segundo momento coincide con su traslado a la ciudad de Montevideo, la producción literaria de Marosa en esta etapa, en la que comienza a ser reconocida, revela un carácter experimental dentro de la estética del Surrealismo. Algunas de sus obras de este período (1966- 1980) adquieren ya repercusión en el campo literario local.

Un tercer momento corresponde en parte al espacio de Montevideo y diversas estancias en el exterior. En este su momento de consagración (1981-2004) se afirma en su obra la estética neobarroca. En cuanto a los temas en esta etapa resulta recurrente la exploración de los límites de la sexualidad o la pansexualidad, tópicos que serán las banderas de la consagración internacional de su obra.

Veamos con más detalle este recorrido.

La producción de Marosa se inicia con la publicación una serie de poemarios - *Poemas* (1954), *Humo* (1955) y *Druida* (1959)-, obras que no tendrán demasiada repercusión en el campo literario uruguayo pero que le permitirán realizar sus primeras incursiones como poeta. En las décadas subsiguientes se editan *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1968), y más tarde *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llamas el jardín natal* (1975), *Clavel y tenebrario* (1979), textos que le brindarán un grado mayor de visibilización social. Reconocida ampliamente por la crítica por el carácter original de sus obras, la producción de estas décadas se mantiene dentro de códigos estéticos heterogéneos como el surrealismo y el romanticismo. Sin embargo es a partir de *La liebre de marzo* (1981), texto fundacional desde nuestra lectura, que pueden advertirse rasgos de la estética neobarroca en su obra. Esta tendencia estética adquiere mayor visibilidad en los relatos de su antología *Misales* (1993) y en *Camino de las pedrerías* (1997).

Antes de abordar decididamente el tema en la autora, parece pertinente revisar mínimamente algunas características y variantes de la estética del Neobarroco en el desarrollo teórico propuesto por Severo Sarduy.

La noción de Neobarroco, como la una nueva forma del Barroco histórico, surge a partir de la década del '50. Los planteos teóricos sobre la estética tienen origen, más o menos específico, con Haroldo de Campos en su texto *A obra de arte aberta* de 1955 (anterior al libro de Umberto Eco *Obra abierta* de 1962), y, aún en en Alejo Carpentier que será un antecedente de la propuesta de Sarduy, quien retoma la noción del neobarroco imprimiéndole un carácter de manifiesto definitivo. Dirá el crítico cubano en "El barroco y el neobarroco":

Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte

simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (1972:125).

Desde los '70 con sus ensayos sobre "El barroco y el neobarroco" (1972) y sus libros *Barroco* (1974) y *La simulación* (1984), Sarduy produce un deslizamiento del debate del nivel textual hacia lo cultural, histórico y político.

Si bien el Barroco siempre tuvo una dimensión de placer sensual, este rasgo se acrecienta y adquiere una tematización explícita. El nuevo modo expresivo revela la búsqueda del goce y del Eros. Dimensión del discurso que ha sido asociada al intento de recuperar los márgenes, lo excluido o postergado, lo que queda de "resto" del orden lógico burgués. La actitud libertaria del erotismo es leído como un gesto político que para Irleamar Chiampi:

Se inserta en la fase terminal o de crisis de la modernidad como encrucijada de nuevos significados: sus morfologías actualizadas o recicladas críticamente potencian la renovación de las formas cuando las vanguardias han finalizado, o se convierten en "síntomas" del desencanto característico del fin de los metarrelatos y de las utopías, cuando ocurre la caída del progresismo moderno; así, la transformación de la modernidad en "un nuevo clasicismo" en este momento surge la estética (2000: 44).

La mayoría de los críticos han relacionado la renovación estética del Neobarroco con la vigencia de las teorías estructuralistas. De hecho es significativo que Sarduy desarrolle su teoría sobre el Neobarroco mientras integra el grupo de la revista *Tel Quel* (publicada en Francia entre el '60 y el '82). Notamos que las vinculaciones que se proponen dentro la definición de la obra neobarroca entre el lenguaje y el erotismo es propia de los derroteros del grupo *Tel quel*. Para estos intelectuales es fundamental mostrar lo reprimido de la sociedad en las producciones, desplazar la frontera de lo posible en los fenómenos artísticos, movimiento que les permitirá discutir con los discursos hegemónicos en la sociedad: el discurso cristiano, la economía liberal.

Como dirá Julia Kristeva en una conferencia dictada en 1976: "desde la Revolución burguesa, la aventura de la literatura ha sido proseguir, disolver, desplazar a la ideología cristiana y al arte que le era indispensable" (1987; 66). Inserto en esta red de relaciones entre intelectuales, Sarduy realiza lecturas de Bajtin a través de Julia Kristeva, cursa seminarios dictados por Barthes y Lacan, lee a George Bataille; lo que le permite una revalorización del Barroco lezamiano y luego, autoasumirse como su heredero, lo que lo habilita a componer un modelo teórico-estético.

Las ideas principales de su teoría comienzan a desarrollarse en su libro *Barroco* (1978) dónde, fundado en modelos cosmológicos, compone un juego argumentativo que le permite reorganizar un logos. El cambio de modelo astronómico de Copérnico a Kepller, que implica el deslizamiento del esquema cósmico del círculo a la elipse, le sirven a Sarduy para legitimar la propuesta del Neobarroco del doble centro:

Figura 1



Como demuestra la figura 1, el nuevo esquema cósmico duplica el centro. A Sarduy este nuevo modelo le permite explicar los principios estéticos del código. El doble centro de la figura elíptica habilita la comprensión de dobles planos entre ser/parecer, especularidades, otredades, juegos de presencias/ausencias, coexistencias de contrarios. De modo que la nueva teoría cósmica sirve de fundamento para comprender y justificar los procedimientos expresivos de la estética. En la primer parte del ensayo *Barroco y Neobarroco* (1972) se valdrá de este argumento para indicar que la estética neobarroca es la más pertinente para decir el mundo. Nuestro interés en los postulados de Sarduy se centran en la dimensión instrumental que confiere a su teoría, en la obra ya citada, organiza el texto en torno a los recursos propios del código, diferenciando planos e identificando técnicas en las obras emblemáticas de esta retórica. En la segunda parte del ensayo, llamada “Artificio”, se desarrollan los tres mecanismos de la artificialización neobarroca:

- Sustitución
- Proliferación
- Condensación.

En la sustitución toma como ejemplo algunos pasajes la novela *Paradiso* de Lezama Lima, la obra del pintor René Portocarrero, y la arquitectura de Ricardo Porro. En donde el artificio barroco se muestra por medio de la sustitución de un signo por otro. La distancia entre los dos términos del signo -significante/significado- se amplía surgiendo otro, como dice Sarduy, aparece la metáfora: “Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo «desperdicio» veremos que no por azar es erótico” (1986; 11).

El otro mecanismo de artificio es la proliferación que consiste en anular el significante de un significado pero no sustituyéndolo por otro, sino por una cadena de significantes que rodean al elemento anulado. Sarduy atribuye este procedimiento de acumulaciones, enumeraciones y collage a la “aculturación” que incorpora América Latina de todos los lenguajes verbales y no verbales. Para demostrar el uso de este mecanismo, se apoya en Carpentier, Neruda, Mario Abreu y Joao Guimaraes Rosa. La proliferación, dirá, es la operación metonímica por excelencia y de la cual propone una lectura radial .

Por último, describe el recurso a la condensación que es la permutación fonética en la que dos términos de la cadena de significantes se unen para generar un tercer término que sintetiza semánticamente los dos primeros. La condensación, que en las artes visuales era representada clásicamente por las distintas variantes de la anamorfosis -deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico, por ejemplo utilizando un espejo curvo- en literatura tendrá un par operativo en la metamorfosis.

Resumiendo, se puede decir que en la sustitución el significante es escamoteado y reemplazado por otro, en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, mientras que en la condensación asistimos a la “puesta en escena” y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el texto.

En relación al concepto de “parodia” que Sarduy toma de Bajtín y lo asocia a la carnavalización, propone leerla en la operación de intertextualidad y la intratextualidad.<sup>1</sup> El recurso a la intertextualidad neobarroca, entonces, convierte al nuevo texto en una página injertada de diferentes texturas, de múltiples estratos lingüísticos, pasa a ser el espacio de un diálogo.

Si bien todos estos componentes son altamente ponderados, el crítico cubano hace énfasis en su ensayo al referir al erotismo. Sarduy lo considera el espejo y la revolución que forman parte intrínseca de lo neobarroco. El erotismo es el lenguaje barroco, se opone al lenguaje meramente comunicativo, a su funcionalidad informativa, a lo austero, al trabajo (reminiscencia), es, al contrario, placer sexual, erotización, divertimento, juego. Este concepto plantea un desborde, supone un nuevo orden en discusión con el modelo burgués, ordena el universo en una economía del exceso, del desperdicio y el derroche de lenguaje. Así el juego entre texto y erotismo, se funda en la idea de que la búsqueda estética puede representar con el “objeto” (el texto), un resto de aquello inaprensible de la experiencia humana, el deseo y lo erótico. Sarduy trabajará claramente este concepto siguiendo las reflexiones de Bataille quien lo define en relación a opuestos: prohibición/transgresión, trabajo/deseo, razón/exceso, hombre/animal; el erotismo surgirá en este espacio “entre” como una pulsión que oscilará entre estos polos de forma incansable. Se convertirá así en la marca de la ley, que será instituida para reprimir la violencia de los impulsos irracionales (los tabúes entre ellos el incesto será prueba de este efecto). Tornos Urzainki dirá en relación a esto:

El erotismo de Bataille, lejos de resolver esta tensión de un modo dialéctico, se origina en ese movimiento que va incansablemente de uno a otro. Para perpetuar la existencia y garantizar el orden social, la sociedad debe cercenar una parte esencial del hombre. Los tabúes aíslan la muerte y el sexo, cuya negatividad está en contradicción directa con el ansia de durar de cada ser, pero bajo la prohibición, aquella parte espontánea y negativa, que ha quedado aislada, se revela como algo fascinante. El hombre racional, que hoy conocemos, se constituye a través del juego paradójico que inaugura una ley que, al mismo tiempo, somete y libera al hombre: la ley crea al hombre, que se separa de la animalidad a través de las prohibiciones. (2010; 3)

Este juego entre Transgresión/Prohibición, como la tensividad que subyace en el juego erótico, será el rasgo batailliano que Sarduy retomará en la construcción de su teoría sobre el Neobarroco. Reconoce el movimiento lúdico existente en la propuesta del francés: lo prohibido incita la transgresión, a su vez cruzar esta barrera produce un deslizamiento que modifica la percepción del límite generando un nuevo sentido. El erotismo tiene este doble funcionamiento en las producciones del Neobarroco, discute con el discurso de la burguesía y en simultáneo corre el límite de lo posible desde el espacio del arte.

Dos de los elementos instrumentales que señalamos: la metamorfosis (en tanto artificio), y el erotismo, serán retomados en este trabajo como elementos propios de código Neobarroco que serán visibles en la producción de Marosa di Giorgio.

En apoyo a nuestra postulación de la inclusión de la obra de la autora entre los escritores cultores del Neobarroco en el Río de la Plata, nos detenemos un momento en señalar los vínculos artísticos-sociales de Marosa con el grupo que Perlongher llama “neobarrosos”.

## Marosa y los neobarrosos

Herederos de la consigna de Sarduy de abolir el orden burgués, un grupo de jóvenes poetas porteños de la década de los '80 encuentran una causa común en la adopción del estilo Neobarroco.

La estética tiene como condición de existencia plasmar en su discurso la dimensión del goce, el Eros, del sujeto o de lo social, ya que despliega en el texto a través de la proliferación, sustitución y condensación de significantes la sensualidad libertaria del erotismo. De esta forma, el Neobarroco en vez de preguntarse por lo fijo de la identidad cultural le interesa su desfiguración, lo inarmónico, el desequilibrio.

En "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina" artículo publicado en 2007, Martín Prieto reconoce la década de los 80 como el período de gestación de aquello que consideramos nueva poesía. La renovación estética viene de la mano de la visibilización de un canon de poesía argentina, que por la coyuntura política y los intereses sociales de la misma se había invisibilizado: Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, Francisco Madariaga, y por supuesto Osvaldo Lamborghini<sup>2</sup>. Esta genealogía de la que se consideran legatarios los poetas neobarrocos discute claramente con los preceptos de la poesía social. Enemigos de los herederos de Gelman y González Tuñón<sup>3</sup> los neobarrocos tendrán como emblema a Néstor Perlongher.

Dicho de otro modo, podríamos plantear que en el contexto de los primeros años de la década de los 80 en Argentina la figura de Néstor Perlongher inicia el neobarroso rioplatense para repensar las formas de resistencia emergentes de la literatura latinoamericana de los años inmediatos de las posdictadura. El neobarroso se define por una parte, como una manifestación exclusivamente latinoamericana (heredera del Neobarroco sarduyano y del Barroco lezamiano) pero con un matiz claramente Río platense y en este sentido localista. Un punto interesante planteado por Prieto, en el artículo ya mencionado, es ésta nueva apertura genealógica latinoamericana que plantean los neobarrocos:

Los neobarrocos, en cambio, muy rápidamente establecen vínculos con la biblioteca latinoamericana: el chileno Enrique Lihn, en el libro de Kamenszain de 1983, el cubano Severo Sarduy, entusiasta prologuista de *Ciudad del colibrí*, una antología de Carrera publicada en España en 1982, la uruguaya Marosa di Giorgio, el brasileño Haroldo de Campos y, en todos, el cubano san José Lezama Lima. Eso, hacia atrás. Y hacia los costados, los uruguayos Roberto Echevarren, Eduardo Milán, Eduardo Espina, el brasileño Wilson Bueno (2007: 28)

A partir de los años 90 proliferan las poéticas neobarrocas, una vez establecidos los linajes (lo que podemos plantear como el horizonte de legibilidad de estos autores), es cuando la estética se expande a partir el carácter omnívoro y/o rizomático del Neobarroco se multiplica su red: al neobarroso –Perlongher-, le seguira el Neobarroso –Kamenzain-, el Transbarroco –Lemebel-, por citar a los emblemáticos.

El Neobarroco pasó de ser un murmullo, un secreto a voces, a la nueva gran escuela. Ana Porrúa en un artículo publicado en el boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (2007-2008) "Cosas que se están hablando": versiones sobre el neobarroco realiza una suerte de genealogía de la estética en el Río de Plata. Una genealogía que lejos de iniciarse con los textos literarios Neobarrocos, piensa la mirada crítica de aquellos que desde fines de los 70 y principios de los 80 se reconocen dentro de ésta estética. La autora señala desde el inicio el carácter inasible de la urdiembre neobarrosa:

(...) a mediados de la década del 80 el neobarroco se trata, para Perlongher, de “cosas que se dicen”. No es, o no parece ser, lo que está estabilizado por la crítica, legitimado (como en Cuba) sino un rumor, algo que se reconstruye a partir de intervenciones aisladas o comentarios distraídos. (2007; 3)

Pero como ya hemos señalado el movimiento adquiere forma o rigor en los noventa. En la antología poética *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* (1991) ya citada, Perlongher publica poemas suyos conjuntamente con textos de Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera y Tamara Kamenzain; de los cubanos José Lezama Lima, Severo Sarduy y José Kozer; de los uruguayos Roberto Echavarren y Eduardo Milán, además nombra entre los olvidados a Espina y Marosa Di Giorgio. Lo que los une es un “estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, ‘caracteriza’ una época o un foco”. La antología, está dedicada a Haroldo de Campos y en su prólogo, se lee el barroco como una especie de urdiembre, de tejido rizomático y proliferante; que adquiere identidad “en cierta operación de plegado de la materia y de la forma”.

Aunque el acercamiento de Neobarroco con Marosa ya está planteado desde el prólogo de Perlongher a "Caribe transplatino", la inclusión de la autora en *Medusario* de Echavarren es fundante. Pero como señala Alejandra Minelli en *Con el aura del margen* (2006), la poesía de Di Giorgio ingresa al campo intelectual argentino de la mano de algunas compañías argentinas de teatro independiente que adaptan sus textos para llevarlos a escena; ya se señaló la vinculación inicial que tiene la autora con el Buenos Aires de los 80 se hace de la mano de apropiaciones que hacen de sus textos grupos del underground teatral, relaciones que favorecen el acercamiento con la estética del Neobarroco. En sus obras un nuevo lenguaje caracterizado por el erotismo, la problematización del cuerpo se hace patente.

Entre los rasgos presentes en la obra de Marosa de este período, percibimos la irrupción permanentemente de una corporalidad polimorfa en continua mutación y cambio; en un devenir no humano, en un devenir animal (Deleuze/ Guattari). El deslizamiento y corrimiento de las fronteras entre los géneros (literarios, de especie, o sexuales) parece replicar en la disolución humana de los personajes de la poeta uruguaya que aparecen revestidos de una corporalidad ambigua que permite la emergencia de nuevas identidades. Es importante resaltar que el concepto de “devenir” deleuziano es otra de las constantes en el corpus de los Neobarrocos, y las ideas que de él derivan: proceso inacabado, un

continuum, en el que las identidades estancas se disuelven en un "entre". De este modo el código neobarroco que se inicia como rasgo estético de la producción marosiana en los ochenta, pero que se intensifica en los noventa, se expresa de manera contundente en: la experiencia fragmentada, el cambio, el movimiento, la metamorfosis; el juego de reflejos y de ilusiones, etc., La autora, configura mundos que en su representación nos ofrecen una naturaleza exacerbada donde a través de una hiperbolización de lo sexual, habilita la multiplicación de perspectivas y centros.

Transmutaciones Neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* (1993)

Como ya se ha señalado, las obras de estética neobarroca con frecuencia presentan una problematización del cuerpo, desestabilizando las coordenadas de percepción de la formas. En la teoría de Sarduy dos figuras representarán esta nueva concepción: la elipse y la anamorfosis. Recordemos que la elipse supondrá un esquema de universo con dos centros (complejizando el modelo copernicano<sup>4</sup>) y de modo análogo la anamorfosis multiplicará las posibilidades de perspectiva o puntos de vista del objeto observado. Ambos esquemas ponen en cuestión procedimientos consensuados entorno a las percepciones del mundo: “Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello –hay que insistir– utilizando los medios del código definido como regulador” (Sarduy 1987, 56).<sup>5</sup> Es decir, desde nuestra mirada la metamorfosis será a la literatura lo que la anamorfosis es a la pintura. En tanto recurso estético permitirá problematizar de manera textual la idea del cuerpo. Con esto queremos indicar que mediante la metamorfosis se logra plasmar una corporalidad compleja, inacabada o en transformación, cuya constitución puede ser percibida solamente si multiplicamos el espacio de legibilidad del objeto. Por ejemplo la configuración del hombre-lobo (metamorfosis que en el análisis será retomada) sólo puede ser apreciada si lo pensamos en su dimensión humana y en dimensión no humana ó animal. La mixtura de cuerpos, especies, géneros etc. que cohabitan en una corporalidad metamorfoseada pueden interpretarse desde coordenadas múltiples.

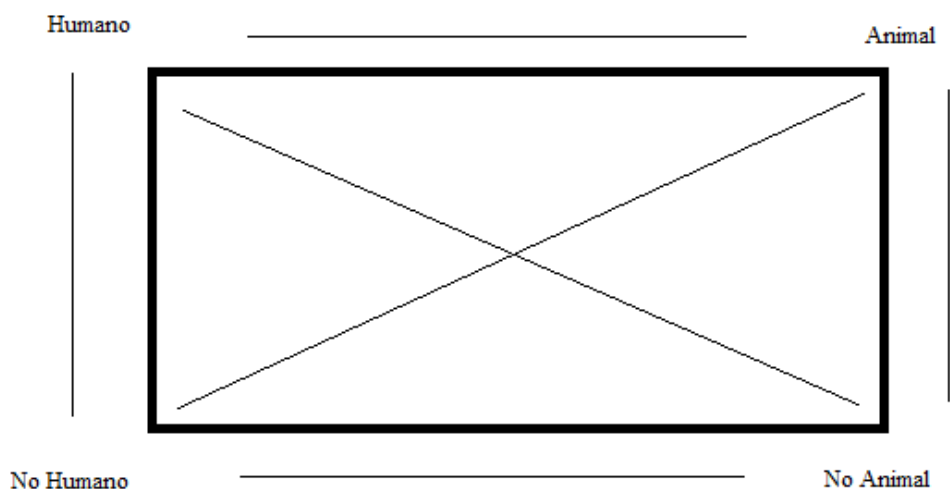
El funcionamiento de este procedimiento al interior de los textos, permitirá por un lado el juego estético, y por otro a nivel semántico socavar discursos hegemónicos en torno a la identidad, la subjetividad, etc.

En base a lo aquí planteado, podemos argumentar que en la apropiación del código Neobarroco la propuesta estética de Marosa priorizará la problematización del cuerpo, siendo la metamorfosis el tópico recurrente para dar cuenta de esta búsqueda. Así en sus relatos el uso de figura retórica se cimentará en el juego del ser-parecer, a la vez que inscribirá los textos en una tradición ya consagrada.<sup>6</sup>

Graficamos estos tránsitos a través de un cuadro semiótico:



Figura 2



Como vemos en la figura 2,, a través de una reformulación del cuadro greimasiano, podemos dar cuenta de la oposición entre: Lo humano y Lo animal. El cuadrado semiótico implica además la existencia de otros conceptos llamados Lo no humano y Lo no animal que tienen las siguientes relaciones con el resto del conjunto:

- Humano y Animal: se contraponen. Lo cual significa que a nivel semántico y abstracto, los dos términos opuestos se necesitan mutuamente para definirse.
- Humano y No humano, Animal y No Animal: se contradicen. Significa que la contradicción se expresa por el resultado positivo de su no-ser.
- Humano y No Animal, Animal y No Humano: se complementan.

En los textos de *Misales* operan estas tres relaciones -contrarios, contradicción y complementariedad- pero lo novedoso (contribuyendo al carácter maravilloso<sup>7</sup> del texto) es que los opuestos no siempre se anulan. Los vértices engloban atributos que funcionan a modo de nodos identitarios, inestables ambiguos. Es significativa esta oposición en tanto de ella brotan nuevos sentidos y juegos que relativizan los márgenes y el centro de aquello que consideramos “Lo natural”. Es en la oscilación entre estos polos que se producen las sucesivas metamorfosis en el orden de lo enunciado y la enunciación y, en consecuencia, donde emergen nuevas subjetividades.

Los procedimientos operan efectos de sentido en dos dimensiones fundamentales: 1) la transformación de la voz enunciativa y 2) las transformaciones de los actantes de los relatos.

#### Construcción del enunciador

El enunciador en los textos de *Misales* oscila entre dos polos: el de la mirada plena (que corresponde al narrador exterior-testigo) y el polo de la mirada interna (que corresponde a un narrador-protagonista). En esta ambivalencia se manifestaran las mutaciones de la voz narrativa. El enunciador puede entonces operar desde la mirada

externa en su condición humana que describe un universo maravilloso (no humano) y paulatinamente mutar al interior para transformarse en corporalidades no humanas, por lo tanto en este apartado proponemos recuperar este proceso a través de la reconstrucción de la figura del enunciador.

Percibir la fluidez de la mutación, en la progresión de apariencias en las que se encadenan las transformaciones, es parte de la experiencia de lectura de los textos estudiados en los que el proceso de metamorfosis se torna inasequible si perdemos de vista construcciones del orden de la estructura del discurso.

Comprender y describir estos procesos, requiere inicialmente el reconocimiento de los polos entre los que se producen las distintas mudanzas. Así deberemos señalar cuáles son los atributos en términos de “especie” que se vinculan en la transfiguración de la voz enunciativa, voz que devendrá en una subjetividad animal, vegetal, mineral.

Es significativa esta oposición en tanto de ella brotan nuevos sentidos y juegos que relativizan los márgenes y el centro de aquello que consideramos “Lo natural”. Es en la oscilación entre estos polos que producen las sucesivas metamorfosis en el orden de lo enunciado y la enunciación, donde emergen nuevas subjetividades.

Un buen inicio para describir los procedimientos escriturarios de la autora lo tenemos en el prólogo introductorio a *Misales* (1993), en esa introducción se presenta un enunciador de carácter no- humano, rasgo que va a coincidir con la voz enunciativa en otros relatos del libro. El enunciador del texto experimenta pronto la primer metamorfosis : “Al capuchón en que habito, desde muy lejos, me llegan el latir del mundo, sus silbidos y alaridos, con los cuales me atreví a armar, soñando, estos gajos, estas misas con luz violeta”. (Di Giorgio 2008, 11). En la cita es patente como el enunciador se configura como un fragmento animal - "capuchón" de un crisálida- desde dónde es testigo de una realidad aparentemente velada, deslizándose paulatinamente del nodo de lo humano hacia lo animal. “Al capuchón en que habito” supone un espacio de aislamiento pero que pertenece a un orden no humano, el capuchón de la crisálida multiplica los sentidos de la idea de transformación o de antesala a una mutación. A partir de esa condición diferenciadora (insecto) es posible dar cuenta de la realidad novedosa que atestigua, la cual le llega a través de “silbidos y alaridos” que son interpelaciones directas (o si se quieren violentas) de esa Naturaleza antes no percibida.

El prólogo de *Misales* funciona además como macro relato, o contorno diegético que inicia la metadiégesis de cada uno de sus relatos, plantea una indiscernibilidad entre lo humano y lo animal, además de un desplazamiento metafórico desde los "gajos" que produce en lugar de relatos y el capuchón-morada que como ya señalamos cual capullo de crisálida, protege a la voz poética y genera la expectativa de una transformación por venir.

La voz del narrador emerge, entonces, como una zona fronteriza, un umbral, un devenir entre multiplicidades. La construcción de este enunciador en un espacio liminar entre lo humano y lo no humano pone de relieve el uso que hace el agente de los recursos propios del Neobarroco. Pablo Baler indicará como elemento estructurante del decir neobarroco la intención de permanente inestabilidad, ilusión estética que se propondrá en oscilación permanente entre: la distorsión y la nitidez. En la obra de Marosa, la búsqueda de ésta inestabilidad la encontramos en la problematización de la corporalidad que se resuelve en la metamorfosis. Ansia de devenir otro, propio de la estética, que Sarduy describe como “reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (Sarduy, 1974, 183). Parece que no existe mejor representación del ansia neobarroca que el tópico de

la metamorfosis; sin embargo, debemos señalar que, mientras en la mutación que supone la metamorfosis clásica (Ovidio) e incluso en la moderna (Kafka), donde la pérdida del sujeto para encontrarse en otro es castigo, la transgresión del cuerpo neobarroco está atravesada por la pulsión erótica y el goce: acá el cuerpo deviene otro por el eros.

En los cruces que devienen de los procesos de transformación (tanto del enunciador como de los personajes del enunciado), Marosa vuelve permeable la membrana que delimita dos universos (el humano y el animal), permitiendo una contaminación de forma bidireccional. Como efecto de lectura advertiremos que se subvierten los roles de dominio (entre el hombre y la naturaleza), y como resultado de esto la mutación hacia lo animal será jerarquizado. En este sentido, dirá Giorgi:

(...) el signo del animal - signo en sentido deleuziano, como captura de un núcleo de fuerzas y de pasaje de intensidades, y no, evidentemente, como metáfora- traza una serie desde la que la cultura mapea sexualidades, cuerpos y deseos antinormativos, y define una regularidad de la cultura, un repertorio de lugares de lenguaje que atraviesa textos diversos y define posibilidades estéticas. (2014: 240).

Siguiendo esta idea, la estrategia marosiana opera como fuerza disruptiva de la "normalidad" o *doxa* social (Angenot). La figura del enunciador permite el desarrollo de estrategias discursivas orientadas a incidir en el enunciatario, las mismas hacen foco en la intención de abrir el horizonte de perspectivas de la realidad.

Otro ejemplo de estas transformaciones enunciativas es posible advertir en la construcción de enunciador en la *Liebre de marzo* (1981), donde, en código neobarroco, una voz inestable juega con las múltiples y simultáneas miradas contradictorias:

Al subir la luna, me puse el mantón negro con lunares blancos, me puse el disfraz de lobo, el disfraz de león, los lentes de mariposa, me pinte las uñas y la boca.

Y eché a andar; nadie observó.

La presa iba por todo el prado. Bien se veía que era un niño de muy breve edad, blanco como nieve y algodón. (...)

Me agazapé en un árbol, me plegué a las cañas. Di un aullido, un silbido que quiso ser alegre; como una palabra cruzó el aire.

Y la presa, ya, era presa. La hiqué en las uñas. Y la engullo. Aún tiene un pequeño gusto dulce a huevo. (Di Giorgio 2013; 289)

En el fragmento es posible advertir un deslizamiento paulatino a través de las máscaras o disfraces de una "subjetividad humana" que en el acto de camuflarse va adquiriendo rasgos animales. Sin embargo en las primeras oraciones la apropiación de "lo otro" es accesorio: "el mantón negro", "los anteojos de mariposa", "pintarse las uñas". Es una caracterización que se vuelve una identidad al finalizar el relato, momento en el que el sujeto se encuentra dotado de atributos animales que se evidencian a partir del uso de ciertos verbos (agazaparse, aullar), el proceso de animalización se intensifica con la pérdida del lenguaje, el aullido "es como una palabra". Luego el acto de engullir completa la imagen de la transformación.

En el texto citado visualizamos dos problematizaciones propias del código Neobarroco, el trabajo sobre el cuerpo, plural, palimpsesto (dirá Monegal) que en permanente movimiento, se convertirá en algo vivo inaprensible, a la vez que se resemantizan los tópicos de la devoración y de la cacería. El enunciador marosiano sabe-decir, desde el código de una forma particular. Nos propone adentrarnos y vivir un mundo novedoso siendo parte de él. La inserción de la voz enunciativa como parte del universo que se construye tendrá matices. Señalamos en este mismo sentido dos ejemplos más en los que encontramos mutaciones progresivas de la voz enunciativa:

Atravesé jardines donde las mariposas estaban en celo; se les salía un olor ácido. Ay, dije estos bichos, estos pájaros, porque estaban pesadas, enfermas.

Al entrar en la casa vi que yo misma desovaba; me salía un huevo que recogí entre la piel y la bombacha. (Di Giorgio 2005; 67).

El enunciador sufre una suerte de contagio, la naturaleza circundante lo vuelve parte de ella. Lo transforma a partir del contacto. El efecto proliferante de la naturaleza, promueve un borramiento de los límites entre la Bios y la Zoé cuestionando las lógicas de lo posible, permitiendo la emergencia de lo ominoso. El efecto de transmutación se establece desde los síntomas en el cuerpo al cuál se adhieren nuevas formas de lo natural transformando el ser. El sujeto enunciativo “desova” cambiando radicalmente la percepción de “lo humano” y acercando su experiencia viviente al reino de lo animal.

En otro relato el juego parece invertirse:

Salí a cazar ratones con mi vestido blanco y blanco. Cada zarpazo era una estrella. Cacé varios. Entré en la cueva que habíamos conquistado desde mucho tiempo. Dije: - Mamá, cacé las ratas. (...)

Mas, ocurrió algo insólito. El ejército se detuvo.

Quedamos tiesas. Parecíamos hechas sólo con un poco de tul y unas rosas. Pues, éramos delgadísimas, breves, sólo de unos pocos centímetros.

Además, idénticas. No se sabía cuál era la madre, y cuál la hija.

El jefe atrapó a mi madre, y la engulló de golpe.

Yo escapé de la mano de mi antropófago por un segundo. Y sigo corriendo por esos valles. (Di Giorgio 2006; 85)

El espacio propio de lo animal (la cueva, la cacería mediante los zarpazos) se ve irrumpido, violentado por la esfera de lo humano (el ejército, la idea de jerarquías humanas como jefe, etc.). En este juego, se polemiza no sólo los límites entre las especies sino la idea misma de lo humano, en tanto el comportamiento “violento”, además la antropofagia, puede leerse como efecto del ingreso de lo humano en esta realidad otra. Cuando lo zoomorfo se mueve a lo humano la "armonía" de la existencia se ve interrumpida y por lo tanto violentada por lo humano

De esta manera, el enunciador, es una construcción de difícil definición dada las características de la producción de Di Giorgio. En sus textos no sólo se suspenden las diferencias entre entidades del orden de humano y natural, sino que se cuestiona los límites de los géneros literarios. Los cuentos se mueven en la frontera entre la poesía y la narrativa por lo que la voz enunciativa adquirirá por momentos el rol de Yo poético. Es el caso: “De

bien adentro de mi carne y de mis huesos pude sacar finísimos lienzos, organdíes, y así desplegué unas alas que me daban vuelo y peso, y subía y caía; hice la danza de homenaje a la luna. Pero, ésta desapareció totalmente” (Di Giorgio 2013; 413). Se advierte aquí un deslizamiento desde el enunciador narrativo a un yo lírico que expresa emocionalmente su experiencia novedosa en esta naturaleza exacerbada. El borramiento paulatino entre el género narrativo y el lírico alumbra una arista más del neobarroquismo de la autora.

Benitez Pezzolano dice al respecto: “Es cierto que el yo de la poesía de Di Giorgio posee una cierta determinación narrativa marcadamente mitopoiética (determinación de entorno) y que el esquema de enunciación lírico no se manifiesta en pureza” (2012: 40). Aunque el crítico señala de modo inverso la vinculación (reconociendo en el género lírico el matiz narrativo) es evidente que esta ambigüedad dificulta la reconstrucción del enunciador en sus textos, ya que este posee una doble faceta: se acerca al yo lírico ó se distancia de éste generando efecto de narrador testigo. Entonces el rol de yo-poético, contribuye al efecto de inestabilidad propio del decir neobarroco, y además permite la gradación del cambio o transformación generando imágenes llenas de belleza.

Ahora bien, estos roles se desarrollan diferenciados al interior de los textos en íntima vinculación con la configuración del tiempo y del espacio (estas dos dimensiones son significativas en la producción de la autora y se revisarán con mayor detenimiento más adelante). En los relatos la idea de tiempo y espacio se relativizan a partir de la experiencia de las protagonistas de los mismos. Esto significa que del rol del enunciador (ya sea narrador protagonista o testigo) nacerá la coordenada espacio-temporal. Siguiendo estas nociones podemos describir las competencias que el enunciador marosiano posee como característica común en los textos analizados.

#### Entre el narrador protagonista y el narrador testigo

El universo-mundo en el que transcurren los cuentos está anclado en dos espacios: lo "real", dominio del enunciador testigo y lo mítico dominio del narrador protagonista que asume el rol de yo lírico. Antes de adentrarnos en estas dos dimensiones espacio-temporales del universo marosiano, nos parece necesario delimitar qué interpretamos en cada caso. La idea de “lo real” lejos de suponer a “la realidad” es entendida aquí como una coordenada de verosimilización. Esta dimensión se caracterizará por la aparición de distintas marcas discursivas: 1- Marcas temporales: percepciones de tiempo cíclico (día-noche- día). 2- Autonomía entre el sujeto y el espacio exterior (lo que lo rodea). 3- Referencias a la topografía y geografía de Uruguay.

Mientras que “lo mítico”, se vincula más a una experiencia excepcional del hombre en esa naturaleza. Según Mircea Eliade “El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Más que relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio (...) Decir un mito consiste en proclamar lo que acaeció *ab origine*” (Eliade 2014, 50). En los textos de Marosa di Giorgio “lo mítico” funciona a partir de los siguientes elementos: 1- el tiempo es estático, los eventos funcionan bajo la lógica del acontecimiento. 2- La percepción del entorno se encuentra empañada por la experiencia del sujeto. 3- Los espacios descriptos adquieren rasgos maravillosos.

Desde nuestra mirada la coexistencia de los planos de "lo real" y "lo mítico", nos permite señalar los dos roles del enunciador (narrador y voz poética) y la complejidad de su coexistencia.

La coordenada espacio-temporal de lo narrado se encuentra impregnada por la evocación de un tiempo perdido, el de la infancia. Este retorno funciona dislocando el eje temporal, efecto que podría traducirse en la metáfora del adulto que se sueña niño, y percibe el mundo con esa frescura, pero en *déjà vu*. El enunciador marosiano juega en esta doble valencia: recupera su infancia, pero la resignifica en su adultez: “No sé cómo desperté en el jardín natal. El viento abanicaba aquel naranjo, hacía temblar las violetas, las "viudas", los alhelíes”. (Di Giorgio 2013, 255). Es el doble juego entre el presente/el pasado, entre la mirada del adulto/ la niña.

En este contexto enunciativo se producen también transmigraciones de los personajes en los relatos.

#### Las metamorfosis de los actantes: Bestiario

Las metamorfosis no sólo ocurren en el plano de la enunciación, sino que es en la geografía en la que acontecen los relatos de Marosa, los personajes femeninos: niñas, hadas, brujas y viejas copulan con seres antropomorfizados: lagartos, picaflores y zorros; y en estas interacciones se transforman en identidades otras, en nuevas subjetividades tensionadas por un devenir no humano, devenir que como dirán Deleuze y Guattari:

(...) consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes. (Deleuze y Guattari, 2004: 24).

Los personajes transitan de forma continua el cambio: devenires-animal o vegetal, devenires-hembra o macho, esta suspensión de la diferencia en las continuas mutaciones marosianas, van construyendo una cartografía de seres mixtos. En algunos casos la naturaleza adquiere rasgos supranaturales en procesos de metamorfosis:

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. (di Giorgio 2005: 24)

El árbol se convierte en una superficie inacabada de luz y color, no podemos comprender del todo donde se presentan los límites de su corteza y la existencia de esa vida que lo habita, "pajarillas rígidas", las " varas rectas de azul violeta" semejantes a pistilos nos indican el proceso de florecimiento del árbol.

En otros casos las mutaciones funcionan como máscaras de los personajes, que de forma progresiva migran de especie:

Lavinia estaba parada inmóvil en mitad del campo. Con la manta negra y el ramo de lilas y de hilos en la alta frente (como las antenas de un bicho) ... Lavinia tuvo un leve impulso, abrió las alas.  
La madre de Aurora, azorada, le dijo: - Va a empezar a andar, señora?  
Señora Lavinia... ¿se va?... (di Giorgio 2005: 72-73).

El personaje de Lavinia cambia de especie, los signos humanos: "la capa negra", "el ramo de lilas y de hilos en la alta frente", se transforman en alas y antenas de "bicho" respectivamente. Esta progresión entre el disfraz, la máscara y la metamorfosis es un movimiento tan fluido que el acto mismo del cambio parece imperceptible.

En otro relato somos testigos de la corporalidad adquiere rasgos extensivos en el momento de la cópula.

El tironeaba de la enagua en flor advirtiéndolo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo.  
Era un gran enagua sexual, todo de ovarios, todo de clítoris recios, como pimpollos de rosas en hilera. (di Giorgio 2005:; 24-25)

El cuerpo en estado de goce es infinito, al modo del pliegue deleuziano es una superficie que se multiplica de forma infinita. El cuerpo como objeto inacabado dispensa también en esa superficie el deseo. En otro ejemplo la transformación se produce sólo en el ojo de la amante: "Elinor empezó a encontrarle parecido con una liebre. Tenía bigotes, orejas largas, dientes de loza rojiza como pocos tenían en esos parajes" (di Giorgio 2005: 45).

En los ejemplos citados notamos como es el cuerpo empujado por el deseo es capaz de todas las metamorfosis. Podemos inferir entonces ¿porqué en la obra marrosiana un cuerpo deviene en otro? Es a través de la pulsión del eros, la experiencia neobarroca en la obra de Di Giorgio vuelve materia inacabable, inconmensurable, la experiencia del deseo y su resultado en la mutación. El momento del devenir no puede atraparse linealmente en el discurrir del lenguaje frente a este limitante, la autora busca transgredir las posibilidades de la lengua en el espacio de lo literario, el cuerpo metamorfoseado se vuelve una posibilidad de resolución (de lo que no se puede decir). Presentándose el cuerpo nuevo (mutado) como la paradoja de aquello imposible, es decir lo que el lenguaje no puede atrapar en su discurrir queda cristalizado en un cuerpo nuevo: el producto de la metamorfosis.

En código Neobarroco, los textos de di Giorgio se constituyen en el exceso exhibido por el artificio, cuyas metamorfosis despliegan una superficie sin término visible. Las variables que el objeto genera se captan como diferencias: otras voces, otras subjetividades que se montan en la superficie textual complejizándola. El cuerpo es el locus de la experiencia de lo heterogéneo de allí que la operación de la metamorfosis dentro del discurso poético nunca llegue a coincidir del todo con el acto de evasión de la especie que es precisamente lo que perfora y abisma la pretendida unidad del discurso. En Marosa el texto es la zona liminal de tensión que despliega esa no-coincidencia entre lo que se dice y lo que ocurre. Los devenires animales de las experiencias eróticas que presentan sus relatos formulan una resistencia a la lógica de la representación y la identidad unitaria. Recuperar la semantización novedosa en relación a la metamorfosis, nos permite visualizar como la construcción de corporalidades múltiples, de devenires precarios acompaña a búsquedas estéticas que problematizan las dimensiones identitarias estancas.

El erotismo puede ser interpretado como poética, dentro de la estética neobarroca ya que es un concepto que plantea el desborde de la función meramente comunicativa de lenguaje, y como la crítica lo entiende, supone un nuevo orden en discusión con el modelo burgués. El eros restablece nuevas relaciones en el universo en una economía del exceso, del desperdicio y el derroche de lenguaje. Así el juego entre texto y erotismo (interpretado aquí como metonimia de retórica barroca), se funda en la idea de que la búsqueda estética puede representar en el "objeto" (el texto), un resto de aquello inaprensible de la experiencia humana: el deseo y lo erótico.

Sarduy retoma las ideas de George Bataille en relación al derroche y los derroteros que la experiencia del erotismo suponen, en el marco de estas nociones, reconocemos la originalidad de la narrativa erótica de Marosa Di Giorgio. Los temas en los textos abarcan el ritual de la misa, el desbordamiento de la sexualidad, las ensoñaciones de lo orgiástico y lo místico, e incluso a la imposibilidad del deseo configurado desde lo corporal. Son constantes la violación de todas las prohibiciones y la negación absoluta de los límites corporales.

De este modo, el hibridismo de los textos de Marosa no radica exclusivamente en las vacilaciones de los géneros textuales, como ya hemos explicado anteriormente; también está presente en las poderosas yuxtaposiciones y vínculos imposibles entre la representación o la mimesis distorsionada de lo femenino y lo masculino, en la mezcla entre lo animal, lo vegetal con la subordinación de lo humano y lo divino, siempre como efecto del Eros.

El reto narrativo y erótico se ancla en la polivalencia de entre la identidad y la diferencia, resultando en la crisis de las formas antropomórficas y su rendición ante la cópula con otras formas o entidades "naturales" siempre indeterminadas. Los *Misales* (1993) funcionan entonces como rituales que vuelven sagradas las bodas profanas de la naturaleza, establecen de algún modo una simetría entre las especies de la natura. El relato "El alhelí" de la misa, notamos como la conjunción entre los amantes se transforma en una transmigración de almas:

El alma de la doncella se le escapaba por la boca como una cinta celeste y a veces negra, que salía y salía.

Él tiraba, tiraba, y se la empezó a comer.

Tiraba y se la comía.

Hasta que ella se puso muy tenuemente, pero muy tenuemente, a dar un gemido, a gemir y gemir (...) A gemir y grita.

Estaban bajo el tremendo bosque de las peras cuando el dio el tirón supremo.

Y le comió todo el alma (di Giorgio, 2005: 35)

Lo cual implica que tanto el amante profano como el místico se convierten en tales por causa de la irrupción de una presencia que los seduce, a saber: el otro y lo divino. El amante ordinario busca la posesión finita de un ser finito. Y el amante divino pretende una unión que trasciende lo corpóreo, busca un vínculo permanente.

El erotismo funciona en otros casos como vía de circulación del impulso violento, muy cercanos a los tópicos presentes en los mitos griegos la transgresión será sancionada con la muerte, veamos dos ejemplos en los que el amoroso amante es asesinado (devorado) por su amado:



Se quitaron los vestiditos blancos. Para proceder todo de acuerdo al instinto. Él procedía por primera vez; ella por muchas.

Ambos lo dijeron.

Cumplido todo, cuando él ya empezaba a decir: Adiós, adiós, señora feroz, ella actúo de golpe, poniendo en movimiento todos los dientes desparejos, le segó el fruto jugoso y oscuro como una mora y lo devoró. (Di Giorgio, 2005:56)

Alimentarse del amado, “volverlo carne”, funciona aquí como epítome de ser uno en el otro, es la forma de unión más cabal pero que al mismo tiempo de forma ritual se vincula procedimientos de expiación. La amante ya saciada no permite la existencia del otro sin la unión de sus cuerpos. La antropofagia es representada en el texto como momento culmine de la unión entre dos amantes, los deslizamientos semánticos y asocia la necesidad.

El pensamiento de él se hizo espeso. Como una mancha de aceite negro y grueso.

La arrastró al lugar más hondo de la cueva. Le lamió la cara. Ella se sonrió. Le hizo los mismo íntimos muy adentro. La médula de ella dijo ¡ay!.... ¡aaaay!... Cantó cual mandolina, se la oyó en el aire.

Ahí le comió la cabeza. De golpe y a pedacitos. Luego le durmió un rato sobre el corazón. (Di Giorgio, 2005: 14).

En la cita percibimos la sed e insatisfacción perpetua por el otro que sólo encuentra la resolución en el acto de la devoración, el deseo incompleto es el atributo máximo del erotismo profano. Porque incluso en presencia del amado, el amante no deja de echar de menos su futura ausencia; sabiendo que está condenado a la separación intermitente. Dice Bataille: “El amor no es el deseo de perder, sino el de vivir con el miedo de la posible pérdida, manteniendo el ser amado al amante al borde del desfallecimiento: sólo a este precio podemos sentir ante el ser amado la violencia del arrobamiento (2007: 247). El erotismo se experimenta esencialmente en términos de unión y separación, es en esta coyuntura permanente en la búsqueda perpetua del otro y posesión incompleta de él, donde se ancla la expresión de los erótico. El impulso del Eros recrea en el entrelazamiento de los cuerpos responde a una nostalgia de continuidad que sólo se alcanza fugazmente durante la cópula.

En los relatos de Marosa, el erotismo es lo que liga los cuerpos, construyendo unión entre alteridades, construyendo cuerpos que lejos transitan desde lo pagano a lo místico (en una ansia permanente de lo trascendente), signados por el hambre insaciable del otro: Cuerpo de deseo.

A modo de cierre, el recorrido por la trayectoria literaria de Marosa di Giorgio, nos permitió reconocer tres momentos estéticos diferenciados: una etapa inicial con textos en estética predominantemente romántica, una etapa de experimentación en su obra en la que incorpora recursos surrealistas, momento en que comienza su proceso de reconocimiento social y dentro del campo literario.

Y, una tercera etapa, las que nos interesa especialmente acá, que entendemos de consagración de la autora en el ámbito del quehacer artístico, tiempo que coincide con su adopción e intensificación de los rasgos neobarrocos en sus textos.

En esta última etapa se vincula estrechamente con el círculo de poetas neobarrocos del Río de la Plata: Echavarren, Koser, Sefamí, Espina, Perlongher entre otros. Esta red de relaciones configura una especie de cartografía de escritores en búsquedas estéticas cercanas al Barroco. Escritores en busca de un nuevo lenguaje caracterizado por el erotismo, la problematización del cuerpo, la superabundancia y el derroche, el gusto por el desecho y lo marginado de la sociedad burguesa. Un discurso contestatario a los modelos hegemónicos.

De manera que, la opción de Marosa di Giorgio por el código neobarroco, que se inicia en los ochenta pero se intensifica en los noventa, en el momento de auge de la retórica en el Río de la Plata, le permite integrar una red de escritores legitimante y, en consecuencia, favorecer su reconocimiento y consagración en el ámbito literario.

### BIBLIOGRAFIA

- Di Giorgio, Marosa (2013): *La liebre de Marzo* en *Los papeles salvajes*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- ----- (2010): *No develaras el misterio, entrevistas reunidas* Buenos Aires. Cuenco de plata.
- -----(2005): *Misales* Buenos Aires. Cuenco de plata.
- ----- (2007): *Camino de las pedrerías* Buenos Aires. Cuenco de plata.
- ----- (2008) *Misales y Camino de las pedrerías* en *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas*. Relatos eróticos completos. Buenos Aires. Cuenco de plata.

Sobre la obra de Marosa Di Giorgio:

- Benitez Pessolano, Hebert (2012): Tesis Doctoral: *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)*. Madrid, UVA.
- Blixen, Carina (1991): *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*, Montevideo, Arca.
- Canseco, Adriana (2010): “Volver al paraíso. Infancia y escritura en Marosa diGiorgio” <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/145>
- Consultado 12/12 / 2017
- Capurro, Raquel (2005): *La magia de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Lapzus.
- Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- Echavarren, Roberto (2005): *Marosa di Giorgio : devenir intenso*, Montevideo Lapzus.
- ----- (2004): *La osadía de los flujos*, en Perlongher, Néstor *Papeles insumisos* Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Echavarren, Roberto; Koser, José y Sefamí, Jacobo (1996) *Medusario*. Muestra de poesía latinoamericana, México, Fondo de Cultura Económica.
- Galemire, Julia (2006): entrevista a Marosa di Giorgio en <http://www.uruguay.com/revistadigitallaonda>, número 44. Consultada 2018

- Garet, Leonardo (2006) *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Aldebarán.
- Garbatzky, Irina: (2008) "Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio". *Orbis Tertius*, XIII (14): 1-7. Consultada 2016.
- Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes*. Córdoba, Eterna Cadencia.
- Llurba, Ana (2010): "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio". *Espéculo* 44 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>. Consultada 2015.
- Minelli, María Alejandra: (2003) "Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio". *La Aljaba VIII*: 193-207. Consultada 2012.
- Perlongher, Néstor (2004): *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Rama, Ángel (1966): *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca.
- -----(1979): *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca.
- Rodríguez Monegal, Emir (1965): *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa.

#### Bibliografía sobre Barroco/ Neobarroco:

- Carpentier, Alejo (1964) "Problemática de la actual novela latinoamericana", in: *Tientos y diferencias*, Universidad nacional Autónoma de México.
- Chiampi, Irlemar (1994): "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno" *Revista Criterios* N°32. La Habana, Cuba.
- Deleuze, Gilles (1989) *El Pliegue*. Barcelona, Paidós.
- Kristeva, Julia (1976): "Bataille, la experiencia y la práctica", Phillipe Sollers (dir.), *Bataille*, Barcelona, Mandrágora: 239-282.
- Perlongher, Néstor (1997) *Prosa plebeya Ensayos (1980-1992)*, Buenos Aires, Colihue.
- Sarduy, Severo (1974): *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana.
- -----(1987): *Ensayos generales sobre el Barroco México*. Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, Georges (2007): *El erotismo*. Madrid, Ed. Tusquets.
- Deleuze, Gilles y Félix GUATTARI (1973) *Antiedipo*, Barcelona, Barral.
- -----(2002): *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Buenos Aires, Pretextos.
- Eliade, Mircea (2014) *Lo sagrado y lo profano* Madrid Ediciones Paidós

#### Notas

---

<sup>1</sup> La intertextualidad indica que todo texto es un cruzamiento de textos, un diálogo entre ellos que incluyen tanto al texto literario como a la expresión de otras artes. La intertextualidad se desdobra en la cita y en la reminiscencia; para el autor un escrito siempre envuelve a otro, lo comenta, lo "carnavaliza", logra convertirse en un texto otro que puede interpretarse como "el doble pintarrajeado". La intratextualidad se basa en las marcas internas de la producción escrita, Sarduy al referir la parodia introduce tres diferentes gramas: el fónico, el sémico y el sintagmático. El fónico es la escritura lineal pero que a su vez forma dentro de esa linealidad otros sentidos, que dan paso a otras lecturas, el uso de las aliteraciones, también podemos señalar la asociación de las palabras a través del significante por el principio de repetición, lo que produce un efecto de gran resonancia expresiva. El grama-sémico es el que subyace en el discurso y se presenta en forma de perífrasis, mientras que el sintagmático corresponde a la cita, la obra dentro de la obra.

<sup>2</sup> Ésta genealogía es planteada por Kamenszain en *Texto silencioso* de 1983, y continuará en *La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher* de 1987.

---

<sup>3</sup> Quienes como dirá Prieto " surgen de la revista *La danza del ratón*, de 1981, y parecían ser la avanzada, la preparación del terreno para el retorno con gloria del realismo, del coloquialismo, del tono bajo y de la poesía sentimental: es decir, una retórica sesentista (en cuanto a la prosodia y al diccionario) cuyo eje no fuera ahora la palabra-valija emblemática de los 60-70 (revolución) sino, más modestamente y, a su modo, más contrapoéticamente también, democracia".

<sup>4</sup> La propuesta astronómica de Copérnico, que supuso un ordenamiento de la galaxia en orbitas circulares alrededor del sol, es deconstruido por el modelo kepleriano que al señalar el real recorrido planetario descubre que las orbitas no son circulares sino elípticas. Esta trayectoria de los planetas (esquema señalado en la Figura 1) hace suponer dos centros en la galaxia, el presente representado por el sol y el ausente evidenciado por un centro gravitatorio sin masa planetaria.

<sup>5</sup> Hemos trabajado con mayor detalle este concepto en el Capítulo 2 de este trabajo.

<sup>6</sup> Podemos pensar esta filiación en un doble funcionamiento en tanto inscribirá a los textos dentro de la tradición barroca- neobarroca (con ejemplos de desde Góngora en adelante) a la vez utilizará como horizonte de legibilidad la tradición clásica desde los mitos griegos, pasando por Ovidio y Kafka.

<sup>7</sup> Pensamos lo maravilloso siguiendo a Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970) en donde se tipifican tres formas de lo no real: Lo extraordinario/ Lo fantástico / Lo maravilloso. Las tres clases están determinadas con dos parámetros: la existencia de hechos normales o a-normales en el relato, y la explicación de lo a-normal. Si se mantiene la duda sobre la naturaleza de los acontecimientos que salen de lo normal estamos en el ámbito de la literatura fantástica, si se disipa la duda caemos en lo extraordinario (cuando a pesar de su rareza se los inscribe entre los hechos naturales) y en lo maravilloso (cuando se los adjudica al orbe de lo sobrenatural e irreal).