

“Cuando nació apareció el lobo” de Marosa di Giorgio: hibridez y transmedialidad

“Cuando nació apareció el lobo” by Marosa di Giorgio: Hybridity and Transmediality

LUDMILA BARBERO

Universidad de Buenos Aires, Argentina

ludmilabarbero[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 24 (noviembre 2022). Monográfico. Páginas 107-133. Artículo recibido 30 abril 2022, aceptado 22 septiembre 2022, publicado 30 noviembre 2022



RESUMEN: “Cuando nació apareció el lobo” es un poema de la autora uruguaya Marosa di Giorgio (1935-2004), publicado por primera vez en el libro *La falena* en 1987; el sello Ayuú recoge su posterior lectura dentro de un recital poético y, más tarde, en 1989, deriva en una videoficción dirigida por Eduardo “Pincho” Casanova. En este trabajo analizamos el aspecto declamatorio y *performático* de las lecturas hechas por Di Giorgio en dichas tres versiones del mismo poema, a su vez reescritura de “Caperucita Roja”. Indagamos también, cómo estas adaptaciones abren nuevas posibilidades hermenéuticas sobre el “original”. Los lenguajes específicos del poema declamado y del medio audiovisual, a menudo, entran en tensión con la palabra escrita: pueden resaltar ciertas zonas, escamotear sentidos, o poner en evidencia aspectos reprimidos.

PALABRAS CLAVE: literatura rioplatense, hibridez genérica, liminalidad, transmedialidad, puesta en voz de poesía, reescritura de cuentos de hadas, videoarte

ABSTRACT: The poem “Cuando nació apareció el lobo” by the Uruguayan author Marosa di Giorgio (1935-2004), first was published in the book *La falena* in 1987; it was recited by Di Giorgio in a reading and recorded by the Ayuú label; later, it became a video-fiction directed by Eduardo “Pincho” Casanova in 1989. We are interested in focusing on the performed and recited of the Di Giorgio readings for these three versions of the same poem and rewriting of “Little Red Riding Hood”. We also investigate how these adaptations open new hermeneutical possibilities about the “original”. The specific languages of the declaimed poem and the audiovisual media often discuss the written word: they can highlight certain zones, hide meanings, or reveal what is repressed.

Keywords: Río de la Plata literature, generic hybridity, liminality, transmediality, poetry performance, fairy tales rewriting, video art



La obra de la uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932 - Montevideo, 2004) puede ser puesta en relación con el desbordado erotismo de Delmira Agustini —cuyos poemas se leían en la casa familiar de la poeta—, con los escritos de Armonía Somers —con quien comparte ciertos intertextos mitológicos e incluso una concepción mítica del tiempo—, y con las atmósferas oníricas que construye la narrativa de Felisberto Hernández. No obstante, un aspecto clave de la poética marosiana, no tan evidente en Agustini ni en Somers ni en Hernández, es el juego con ciertos límites categoriales —que se multiplica de manera especular en varias dimensiones: textual, architextual, transmedial—, y se ve propiciado por la omnipresencia de la vocalidad.

El poema “Cuando nació apareció el lobo” es un buen ejemplo de la resistencia de la obra marosiana a las clasificaciones, en tanto pieza que atraviesa las fronteras de diversos medios. Publicado originalmente en el poemario *La falena*, de 1987, formó parte luego del recital poético *Diadema*, y más tarde Eduardo Casanova llevó a cabo su adaptación audiovisual bajo el título de *Lobo* (Casanova, 1989). Dentro del recital, el poema fue leído por Di Giorgio a ambos márgenes del Río de la Plata en las décadas de 1980 y 1990,¹ y en 1989, en Montevideo, la autora participó en el rodaje del mencionado cortometraje. Tanto “Cuando nació apareció el lobo” como el corto son reescrituras del cuento de hadas “Caperucita Roja” y cargan con un fuerte potencial revulsivo respecto de las construcciones de género y del concepto de infancia tradicionales que operan en sus hipotextos canónicos —Charles Perrault (1697), Jacob y Wilhelm Grimm (1812)—.

¹El audio del recital fue grabado como casete por el sello Ayuú; la versión actual se encuentra en CD como parte del libro *La flor de lis* (Di Giorgio, 1994).

En el plano narrativo, los poemarios de Di Giorgio juegan con diversas formas de hibridez (en lo relativo a los personajes y sus corporalidades, en el vínculo entre las especies). Estas formas de lo híbrido o lo liminal se reduplican en el ámbito de los géneros literarios (lírica y narrativa) y en los medios (poesía, performance, videoarte). Al mismo tiempo, las transformaciones del texto evidencian ciertas particularidades de cada uno de los soportes puestos en juego en el proceso de adaptación (Sanders, 2005).

En este trabajo se analiza el aspecto declamatorio y *performático* de las lecturas hechas por Di Giorgio en dichas tres versiones de ese poema: la publicada en el poemario, la de la recitación y la del cortometraje. Nos centramos en el aspecto oral del proceso creativo y de reelaboración de Di Giorgio a través de la indagación de las transformaciones que se dan en el paso de un soporte a otro, en qué posibilidades hermenéuticas se generan y en qué medida los tránsitos habilitan y potencian formas alternativas de lo híbrido. Dada su adaptación o transposición a medios distintos, la obra permite poner en evidencia cierta tendencia de la producción marosiana a no dejarse contener por los límites de las formas artísticas convencionales. Estudiar estas tres versiones de una misma obra permitirá vislumbrar cómo la transformación del texto expande la conceptualización de lo híbrido en la obra de Di Giorgio.

REESCRITURAS DE “CAPERUCITA ROJA”

Al tomar en consideración la presencia de animales y seres híbridos entre lo humano y lo animal, se puede armar una serie con aquellos poemas de *La falena* que reescriben “Caperucita roja”.² De todos ellos, el texto clave es “Cuando nació apareció el lobo”.

²Consideramos centralmente las versiones canónicas de Charles Perrault (1697), y de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm (1812). Hay otra reescritura de “Caperucita Roja” en *La falena*, la cual comienza con el verso “Por el bosque, inmensurable” (Di Giorgio, 2013: 431). Otras breves apariciones de lobos en el mismo poemario, se encuentran en los poemas: “Estaba en el umbral” (2013: 452), “Se detuvo frente al palacio natal”

“Caperucita roja” es posiblemente el cuento de hadas que más reescrituras, adaptaciones y transposiciones a otros géneros haya tenido. En *El irresistible cuento de hadas* (2014), Jack Zipes se refiere a cómo ciertos relatos se volvieron “meméticos” en el sentido de transmisibles entre generaciones y presentes en la memoria cultural, en la medida en que sirvieron y sirven para dar cuenta de conflictos básicos en la historia de la humanidad. En “Caperucita roja” es el devenir adulta de una niña, quien debe enfrentarse a una serie de peligros entre los que se encuentran los relativos a la maduración sexual (el bosque, el lobo). Pero también, desde el enfoque feminista de Susan Brownmiller en *Against Our Will* (1975), la historia es una parábola de la violación.

Quisiéramos mencionar con brevedad algunas ficciones, en el ámbito iberoamericano, que reescriben “Caperucita roja”³ desde una perspectiva de género como una contextualización del trabajo de Di Giorgio. En “Violario” (publicado por primera vez en 1971) de Alejandra Pizarnik, una suerte de abuela-lobo intenta violar a una joven en un velorio. En “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” (1993), Luisa Valenzuela construye a Caperucita como un sujeto deseante que se burla abiertamente del lobo. En *Las Infantas* (1998), la chilena Lina Meruane crea una versión pesadillesca de éste y otros cuentos de hadas clásicos a partir de una estética transgresora que exhibe los aspectos tabú silenciados en los hipotextos. *Caperucita en Manhattan* (1990) de la española Carmen Martín Gaité es una adaptación del cuento clásico a la sociedad actual en la que también se deconstruyen los roles

(470-471), “Mira y oye el sol” (528). En este último aparece el tema de la licantropía: un cazador sirve a una mujer una “cena lobizón”, que, le explica, es la carne de un hombre-lobo que no logró volver a su forma humana antes de que él le diera “caza y muerte”. El relato hace una interesante inversión entre monstruo inofensivo (el lobizón) y cazador (en “Caperucita roja” el cazador es quien rescata a la protagonista, aquí el verdadero “monstruo” es el cazador).

³En el ámbito anglófono, destacan el poema “Little Red-Cap” de Carol Ann Duffy y las reescrituras de Angela Carter en *La cámara sangrienta*. El relato “The Company of Wolves”, incluido en este último libro, fue llevado al cine, con adaptación de la autora, bajo la dirección de Neil Jordan en 1984. La atmósfera onírica del film bien podría ser puesta en relación con el corto de Eduardo Casanova, de temática similar, y sólo cinco años posterior.

de género tradicionales. En la novela, el lobo es un empresario del rubro gastronómico y la abuela una excantante de *music-hall*.

Sin más preámbulo, a continuación, el poema de Di Giorgio:

Cuando nació, apareció el lobo. Domingo al mediodía, luz brillante, y la madre vio a través de los vidrios, el hocico picudo, y en la pelambre, las espinas de escarcha, y clamoreó; más, le dieron una pócima que la adormecía alegremente.

El lobo asistió al bautismo y a la comunión; el bautismo, con faldones; la comunión con vestido rosa. El lobo no se veía, solo asomaban sus orejas puntiagudas entre las cosas.

La persiguió a la escuela, oculto por rosales y repollos; la espiaba en las fiestas de exámenes, cuando ella tembló un poco.

Divisó al primer novio, y al segundo, y al tercero, que solo la miraron tras la reja. Ella con el organdí ilusorio, que usaban entonces las niñas de jardines. Y las perlas, en la cabeza, en el escote, en el ruedo, perlas pesadas y esplendorosas (era lo único que sostenía el vestido). Al moverse, perdía algunas de esas perlas. Pero los novios desaparecieron sin que nadie supiese por qué.

Las amigas se casaban; unas tras otras, fue a grandes fiestas; asistió al nacimiento de los hijos de cada una.

Y los años pasaron y volaron, y ella en su extrañeza. Un día se volvió y dijo a alguien: Es el lobo.

Aunque en verdad ella nunca había visto un lobo.

Hasta que llegó una noche extraordinaria, por las camelias y las estrellas. Llegó una noche extraordinaria.

Detrás de la reja apareció el lobo; pero apareció como novio, como un hombre habló en voz baja y convincente. Le dijo: —Ven. Ella obedeció; se le cayó una perla. Salió. Él dijo: —¿Acá?

Pero, atravesaron camelias y rosales, todo negro por la oscuridad, hasta un hueco que parecía cavado especialmente. Ella se arrodilló; él se arrodilló. Estiró su grande lengua y la lamió. Le dijo: —¿Cómo quieres?

Ella no respondía. Era una reina. Sólo la sonrisa leve que había visto a las amigas en las bodas.

Él le sacó una mano, y la otra mano, un pie, el otro pie, la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo.

Pero, por sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad. (Di Giorgio, 2013: 493)

El texto hace foco en una mirada sigilosa que acompaña cada paso de la niña. El lobo se disipa en el silencio de los objetos, apenas asoman las orejas puntiagudas, la madre lo ve a través de un vidrio, nunca se le observa directamente, y nunca de cuerpo entero. De hecho, en algún punto, el texto nos hace pensar que quizás sólo sea obra de la imaginación. Hasta que al final aparece, pero “como novio, como un hombre”. Si “Caperucita roja” es una parábola de la violación, de acuerdo con Brownmiller, aquí la situación es menos clara. La niña tiene cierto poder, es una reina, y su sonrisa leve delata un deseo. El ordenado desmembramiento hace pensar en una muñeca que se desarma, y la devoración es imagen del acto sexual, como sacrificio erótico. Las perlas que se le caen a la niña y que sostienen su vestido son una continuación de su cuerpo:⁴ su caída ocurre antes de la pérdida de la virginidad y reviste cierto halo anticipatorio. En la obra de Di Giorgio, a menudo se trama una continuidad entre corporalidades y vestimenta. Los cuerpos de sus personajes no tienen límites definidos, son fluidos. Las niñas que pueblan sus jardines visten de organza y de organdí. Telas finas, casi transparentes. Pero no sólo eso. La sonoridad de los nombres de la tela delata un carácter orgánico: son una continuación de las pieles que cubren. En esta línea, al irse desarmando el vestido, se va abriendo camino la última escena: la del acto sexual, que es también un acto de desmembramiento. La lectura de la caída de las perlas del vestido como anticipación del acto sexual se verá potenciada por el contrapunto entre imágenes y texto en el cortometraje, como veremos luego.

En el universo marosiano, muy visible en el poema que aquí nos ocupa, se trama una equivalencia entre acto sexual y devoración, equivalencia que resulta central en muchas lecturas de “Caperucita Roja”. Se trata de un canibalismo no representado como tragedia,

⁴En diversos textos de Di Giorgio se trama una continuidad entre los ropajes de los personajes, elementos del reino vegetal y animal y sus propias corporalidades. En “Misal de amor”, del libro *Misales* (1993), Auristela — nombre en sí mismo sugerente—, cría un insecto en sus genitales. Las telas de los vestidos, enaguas, y bragas de este personaje —que reaparece en otro cuento— forman parte de sus genitales. En “Misa del árbol”, leemos: “Él tironeaba de la enagua en flor advirtiendo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo” (Di Giorgio, 2005:24).

sino como experiencia erótica de renacimiento y transformación. José Amícola, en “El género *queer* de Marosa di Giorgio” (2013), lee la habitual división de los roles de poder en un acto sexual violento como expresión de cierto masoquismo de los sujetos femeninos en la poesía de la escritora uruguaya, pero que aún así da lugar a un erotismo *queer* por el modo anárquico en que circula el deseo. El potencial cuestionador de la reescritura marosiana puede ser leído en este sentido, en la representación de “la sexualidad como un torrente, un flujo siempre en movimiento” (Amícola, 2013: 161), en el quiebre de las fronteras que establecen las especies. La apuesta extrema al principio metamórfico, propio del universo mítico, torna visibles las complejas relaciones entre lo humano y lo animal-vegetal-material, y vuelve evidente la condición nómada de los cuerpos y de las identidades.

Según Amícola, en la poesía de Di Giorgio, junto con la construcción de una sexualidad *queer*, tiene lugar una propuesta hereje: la profanación de la tradición religiosa puesta en acto en la parodia de los textos místicos. Si tomamos el caso de “Cuando nació apareció el lobo” podemos ver cómo también hay una profanación del cuento de hadas tradicional y de la imagen de la infancia que en él se construye. Existe, como veremos, un correlato entre el quiebre de los géneros tradicionales, la elección de formas liminales o híbridas y la imagen de la sexualidad como torrente que no deja ninguna categoría ontológica discreta en pie.

SERES HÍBRIDOS Y RELACIONES TRANS-ESPECIE

En *La falena*, Di Giorgio configura una suerte de bestiario erótico, puesto que la presencia de animales recuerda al género de las fábulas, con la salvedad, como señala Alejandra Minelli (2001), de que su poemario se encuentra alejado de todo propósito moral. Continúa la uruguaya esta tendencia en 1993 con *Misales* (2005), a través de contactos y metamorfosis entre humanos, animales, vegetales y objetos; es este texto profanador respecto

de motivos y rituales de la religión católica. Cabe llamar la atención sobre el carácter trans-especie de los seres que habitan el universo marosiano: el vínculo con lo animal nunca deja intacto el cuerpo humano y, a menudo, los actos sexuales entre especies desencadenan metamorfosis. En *La falena* las corporalidades híbridas son innumerables. Por ejemplo, nos encontramos con una chica que cuenta en primera persona cómo, en la cena familiar, le brotaron en la espalda cuatro pétalos que luego se volvieron alas (Di Giorgio, 2013: 445); con una niña-lechuza que vive su doble vida al amparo de una madre que conoce y guarda el secreto (2013: 436); con un ser inclasificable, “ferozmente multisexual”, que gobierna los bosques, posee “muchísimos sexos y uno más” y se aparea por igual con trenes y lagartijas (457). Hay también animales e insectos que funcionan, de acuerdo con Gabriel Giorgi, como “dildos orgánicos” (2014: 272), como ocurre con “una terrible mariposa negra” que “sabía todos los juegos sexuales” (Di Giorgio, 2013: 438). Estos seres quiebran los binarismos sexo-généricos, traen un cuerpo irreductible a la marca dual del género y muchos de ellos operan como suplementos fálicos, como tecnologías del placer (Giorgi: 2014). Los animales, en este sentido, a menudo desbaratan la tradicional división de roles de género. El acto sexual y el erotismo en general son causa o catalizadores de metamorfosis: muchas de las transformaciones corporales de los personajes son puestas en movimiento por ellos. En el poema “Estaba en el umbral” (también de *La falena*), una niña pequeña se entrega a un ser del bosque, cuyo corazón palpitante lo asemeja a un topo, y como resultado su cuerpo cambia: “Su médula ya era del color azul oscuro o granate, de las amatistas. No hay nada invisible en este mundo” (Di Giorgio, 2013: 452). Esta hibridez corporal en lo intradieгético encuentra un correlato en el plano architextual (Genette: 1982) en la resistencia de Di Giorgio a reducirse a los patrones de género tradicionales. Amícola observa la continuidad que existe entre el fluir de la prosa poética de la autora y la fluidez que tiene lugar en el contenido de *Camino de las pedrerías* (1997). Las correspondencias se pueden extender al plano de lo que ocurre en el tránsito entre medios artísticos.

En las intervenciones poéticas de Di Giorgio es posible reconocer la convivencia de dos medios: el literario y el performático, pues las suyas son declamaciones de poesía atravesadas por lo teatral. Si bien nos detendremos en el análisis vocal de las puestas en voz, es necesario considerar que fueron parte de fenómenos *performático*-teatrales, que bien pueden ser interpretados a partir del concepto de “teatro-matriz” acuñado por Jorge Dubatti para pensar el sustrato teatral de una serie de fenómenos liminales, entre los cuales se incluyen los recitales de poemas (Dubatti: 2015). El carácter liminal de las puestas en voz subraya un aspecto presente en diferentes niveles en la obra marosiana: la tendencia a producir flujos de movimiento que desdibujan límites categoriales de diferente orden: uno de ellos es el que separa al medio literario de otros medios (como el videoarte, y el teatro), otro es el que permite diferenciar géneros literarios (poesía versus narrativa) y, en el plano intradiegético: el límite entre los personajes, el límite entre las especies. Una misma fuerza anárquica subyace a estos fenómenos.

Los conceptos de intermedialidad, transmedialidad y puesta en voz o *performance* vocal nos sirven para advertir el carácter liminal y disidente de la obra marosiana. Como explica Julio Prieto (2017), el concepto de intermedialidad, en su definición básica, refiere a la relacionalidad en la práctica artística de un medio con otro(s) medio(s).⁵

La combinación entre lo literario y lo *performático* en la versión grabada del poema de Di Giorgio, y el cruce entre lo poético y lo audiovisual en la pieza de videoarte (que presenta elementos propios de una concepción artística híbrida) representan un claro ejemplo de obra intermedial. Y es, a la par, transmedial en tanto que se dan diversas versiones de un mismo relato en diferentes medios. Como recordaremos, en las narrativas de este tipo un argumento

⁵El término “intermedia” aparece en el contexto de las neovanguardias sesentistas, acuñado por Dick Higgins, poeta, compositor y artista digital (1984). Higgins utiliza esta categoría para definir obras que caen conceptualmente “entre medios” identificables, generando una suerte de fusión que no los deja intactos.

se despliega “a través de diversos soportes, adoptando modos semióticos diferentes para trasladar al público en cada momento la historia de un relato o una selección o una variación o un desarrollo del mismo” (Llosa Sanz, 2013: 49).

En una entrevista con René Scout, ante la pregunta sobre cómo elaboraba sus textos, la autora uruguaya responde: “Mentalmente, quiero decir sin página y lápiz; después, lo digo en voz alta, para constatar si posee el ritmo debido. Entonces lo escribo” (Di Giorgio, 2010: 41). Si bien la dimensión auditiva y oral ocupa un lugar relevante en la poesía en general, interesa introducir una distinción hipotética: en ciertos autores la concepción del poema (aquí en ambos sentidos) atiende marcadamente al aspecto oral-auditivo, mientras que en otros se vuelca hacia el visual. Para volver más accesible esta diferencia de énfasis, viene a cuento mencionar a otra poeta, contemporánea a Di Giorgio y del contexto rioplatense: Alejandra Pizarnik. Como indican diversos estudios (Caulfield: 1992, Di Cìo: 2008) y sus propios *Diarios* (Pizarnik, 2013), el proceso creativo de Pizarnik ponía en primer plano la dimensión espacial y visual del poema. Trabajaba con el pizarrón, muchas veces ubicando una cruz en el lugar de la palabra que no conseguía encontrar (la más adecuada para ese espacio en blanco). Por su parte, Di Giorgio creaba a partir de la voz: escribía desde la oralidad. La escritura es, en este sentido, una traducción posterior de la versión declamatoria, si bien se presenta al público como la primera forma de sus poemas. Aquí consideraremos el poema publicado en *La falena* como texto primero, base de las posteriores transposiciones. No obstante, es importante destacar la existencia de un texto previo, efímero e irrecuperable, *traducido* a la escritura.

Para ubicar el tipo de declamación que efectuaba Di Giorgio es clave invocar el contexto de este fenómeno en tanto práctica escolar de normalización corporal y lingüística. De acuerdo con Irina Garbatzky (2013), el arte de la declamación en el Río de la Plata contribuyó a organizar, desde fines del siglo XIX y a comienzos del XX, a través de la escolarización, una lengua y una cultura nacionales e involucró un disciplinamiento de los

cuerpos y de las gestualidades. Berta Singerman, (declamadora rusa inmigrante en Argentina), había sido educada en este arte, si bien su modo de recitar es sumamente disruptivo respecto de la convención escolar, por su excesivo histrionismo que, paradójicamente, la conduce al éxito). Como señala Garbatzky, la técnica vocal de Singerman deja marcas en el estilo de Di Giorgio.

Ana Porrúa desarrolla conceptos clave para pensar la puesta en voz de poesía. Su análisis del “carácter fantasmagórico” (2011: 151) de las grabaciones de poemas declamados ilumina las particularidades del archivo auditivo y audiovisual de la lírica. Por otra parte, retoma el concepto de “escucha bífida” (153), desarrollado por Peter Szendi (2001) para pensar la práctica del arreglo musical: “El arreglista, dice, es el único que firma su escucha porque en el arreglo aparece una nueva apertura, la que hace audible el ‘original’ [‘como Schönberg orquestando a Bach’] y, simultáneamente, su propia escucha de ese original” (Porrúa, 2020: 54). La investigadora traslada la idea a las declamaciones poéticas. Desde esta perspectiva, cuando escuchamos a Di Giorgio, es posible escuchar *su escucha* de Berta Singerman. Según Garbatzky (2013), la técnica vocal de la uruguaya recuerda cierto arte cristalizado, como así también el modo de recitar de la declamadora rusa, aunque se distancia de ambos a partir de elementos que sitúan en primer plano la materialidad de los sonidos.

El orden de la escucha bífida se pone en juego en la lectura silenciosa de poemas, una vez que ya hemos tenido acceso a las puestas en voz de ciertos autores. Lo “bífido” de la escucha ocurre entonces entre una lectura del texto no marcada, y la entonación que sabemos que el o la recitadora imprimiría. Esto es en buena medida lo que ocurre a quienes leen a Di Giorgio, luego de haber tenido contacto, en vivo o a través de la intermediación tecnológica, con su modo de recitar. Para las personas que la escuchan, su poesía resulta indisociable de su voz y de su modo de declamar. Se dificulta entonces separar la letra escrita de una particular manera de ser leída, que en este caso es la de la propia autora. Las modulaciones de su voz

enriquecen el texto y quedan pegadas a él.⁶ Por supuesto, entendemos que esta suerte de sobreimpresión de ciertas cadencias declamatorias sobre los textos ocurre en el ámbito de la recepción, y que el texto y su puesta en voz son dimensiones independientes.

EL POEMA EN LA VOZ DE DI GIORGIO

Amícola, en su análisis sobre la apuesta disruptiva de la poesía de Di Giorgio respecto de los géneros literarios tradicionales, encuentra que sus poemas en prosa recuperan la estructura de la lírica a partir de la declamación. La puesta en voz retoma cortes de verso “invisibles”, y organiza una dicción lírica que desestabiliza los recorridos de lectura prescritos por la escritura (2013).

Conviene invocar aquí los postulados de Brandon Labelle (2014) sobre el potencial desestabilizador existente en el órgano de la boca, para iluminar la pulsión anárquica de la escritura marosiana respecto de los géneros y las clasificaciones de medios artísticos tradicionales. De acuerdo con Labelle, en su disquisición sobre las funciones de la boca, y de lo vocal, el sonido agita los límites entre las cosas, constituye una fuerza de continua partida y propagación, que desestabiliza la idea de origen (en la medida en que el punto de partida material de un sonido siempre es incierto). Con respecto a la boca, dirá que es el órgano que cuestiona los límites definidos entre interior y exterior, en la medida en que pone en contacto el mundo material con las profundidades del cuerpo. Así, en la forma como Di Giorgio pronuncia, habla, lee sus poemas se cifra buena parte de la pulsión anárquica de su obra. Recordemos que allí la causalidad y la moral están igualmente en suspenso, y el deseo

⁶La poeta argentina Mirta Rosenberg hace una crónica de sus sensaciones luego de escuchar *Diadema*, para *Diario de poesía* (1995), y señala: “la grabación del recital *Diadema* resultó para mí casi una sorpresa. Quiero decir que en cierto sentido alteró y enriqueció la lectura silenciosa que había hecho de sus libros: los cambios de voz, la entonación, el retintín entre oracular, irónico-pavoroso y de encantamiento que cobran sus versos dichos por ella misma eliminaron de mi cabeza todo atisbo de asociación que pudiera haber establecido entre su obra y casi cualquier otra tendencia de este siglo” (Rosenberg, 1995: 22).

atraviesa las especies (hay apareamientos de mujeres con cerditos, lobos, muñecas, flores, insectos, hongos). Su poesía propone una promiscuidad similar a la que se asienta en la boca como órgano del lenguaje, pero que es también zona de contacto con el exterior, con la cual masticamos, besamos, hablamos, vomitamos, rezamos... La dimensión oral puesta en juego en la obra de la poeta uruguaya se relaciona con estas convivencias entre lo sacro y lo profano, lo culturalmente configurado como elevado y lo abyecto.

Esta perspectiva arroja luz sobre la configuración de identidades y corporalidades nómades, aquellas que no se ajustan a los límites de las especies conocidas al interior de sus poemarios/bestiarios. El escanciado que efectúa no coincide con la puntuación, sino que sobreimprime un ordenamiento poético que parecía anulado por la elección de la prosa. En este sentido, de acuerdo con Amícola, “hay una intención de narrar que los textos de Marosa traicionan y, al mismo tiempo, afirman. Esta posición inestable es consecuencia de un segundo nivel que opera sobre el texto: la instancia recitativa” (2013: 153). Las prosas poéticas efectúan un doble movimiento: por un lado destituyen los elementos más característicos de la poesía, como la extensión oracional marcada por los silencios/espacios de final de verso, y por otro lado recuperan la carga poética en la recitación. Es decir, las declamaciones instalan cortes de verso en textos que no los tenían en su versión escrita, como es posible comprobar en la transcripción fonética del primer párrafo de “Cuando nació apareció el lobo”, con los cortes que la dicción marosiana imprime al texto en prosa, y que le devuelven la forma de un verso:

Cuando nació
apareció el lobo.
Domingo al mediodía, luz brillante
y la madre vio a través de los vidrios
el hocico picudo
y en la pelambre

las espinas de escarcha
y clamoreó
más, le dieron una pócima
que la adormecía alegremente.

Algunas secciones son menos evidentes y más experimentales que los señalados, por ejemplo: “La espiaba en las fiestas de exámenes cuando ella / tembló / un poco”. Algo reverbera entre “ella-tembló-un poco”, ciertas sonoridades se arrastran y resuenan en los sintagmas posteriores. En los cortes abruptos, inesperados que se instalan entre esos tres fragmentos también podemos ver el retaceo de la información: queremos saber cómo continúa la historia, no obstante la declamadora, que por momentos se desboca y profiere palabras como un torrente, también se detiene de improviso.

Podríamos operar la misma transcripción lírica a todo el poema en prosa, con el fin de poner en evidencia la tensión que la dimensión recitativa traba con el texto escrito, en tanto vuelve a erigir la estructura poética tradicional del poema en verso, derrocada en el plano de la letra. Llama la atención este doble movimiento de negar y afirmar (el verso) en una poética que en el plano diegético suele poner en suspenso la ley de no-contradicción. Recordemos, en ese sentido cómo en “Muñecas”, de *La liebre de marzo* una experiencia es al mismo tiempo “hermosísima y horrible” (Di Giorgio, 2013: 252).

Otro de los aspectos que se evidencian en el poema recitado por Di Giorgio es el énfasis en ciertas aliteraciones y juegos con componentes sonoros de la cadena significativa, que dejan en segundo plano el significado, aun cuando lo que se intenta hacer es contar una historia. Un ejemplo claro es el “runrun” de *entre rosales y repollos* que la dicción de la autora magnifica. Por otra parte, ciertos fragmentos se enuncian a través del canto. Siguiendo a Mladen Dólar (2006), podemos decir que, la dicción es llevada a zonas pre-lingüísticas en los momentos en los que el énfasis en ciertas sonoridades —como el “runrún”— se separan de la cadena

significante y recuerdan los balbuceos infantiles. Y en otras, la voz vira hacia lo post-lingüístico encarnado en el canto (el canto para Dólar es una utilización estética, sofisticada de la voz). Una de las frases cantadas dice: “más le dieron una pócima que la adormecía-alegremente”. La entonación subraya la extrañeza —lo ominoso— del último adverbio: ¿en qué consiste adormecerse alegremente? Algunas palabras se revisten de un tono más grave, como “lobo”, para connotar la formalidad de los modos de vestir adecuados a situaciones sociales *graves*: “EL LOBO asistió al bautismo y a la comunión: el bautismo, con faldones; la comunión, vestido rosa”. Al mismo tiempo, como es evidente, lo grave se torna cómico, porque entra en oposición con la imagen del lobo travestido de niña. La modulación grave en la declamación se repite en las intervenciones del personaje masculino: “Él se arrodilló, estiró su grande lengua y la lamió”. “Él le sacó una mano y luego la otra; un pie, el otro pie”. Es fácil hacer una lectura en términos binarios: la voz grave se asocia al personaje masculino (el lobo) y el timbre más agudo a la narradora que se identifica con la perspectiva de la víctima (la niña). Sin embargo, es tan caricaturesco el descenso a un tono más bajo en las intervenciones del lobo, que es evidente el aspecto humorístico de la interpretación.

La vocalización puede producir, de acuerdo con Porrúa, ciertas tensiones con el enunciado y a veces pone a funcionar nuevas significaciones y resonancias. En ese sentido, nos detendremos en el susurro, para señalar cómo ese uso de la voz, y de la boca, construye una escena. La intensa sensualidad de este poema que trata sobre un sacrificio, un desmembramiento, alcanza su máxima expresión allí. Con respecto a este punto, quisiéramos retomar algunas reflexiones de Labelle:

In quieting one's speech, whispering brings breath and word closer together, to rest one on top of the other. Physiologically, whispering constricts the vibration of the vocal cords while, at the same time, releasing a continuous flow of breath. In this way, the whisper pulls back vocal extension, and that sense of outward reach so defining the voice. Yet, paradoxically, such acts of hushed speech come to greatly broaden voice's capacity for contact,

communication, and influence. Although whispering may function as such an intimate, and at times, intimidating vocality, it also draws into its thin circumference a high degree of cultural and metaphysical presence. I'm interested in whispering as a modality of voice specifically aimed at communing with the haunted zones of the inhuman, or the all too human (Labelle, 2014: 147).⁷

El susurro, en su retracción de la extensión vocal, paradójicamente amplía la capacidad de contacto, y de influencia. Se abre allí una zona de comunicación hipnótica, hechizada. Los momentos más “susurrados” del poema son algunos parlamentos del lobo en los que invita e inquiere a la “novia” sobre el acto sexual: “Ven”, “¿Cómo quieres?”. Y el final —que reúne lo susurrado con el timbre más grave asociado a las intervenciones del lobo—: “Pero por sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad”. Todo el poema es un gran susurro: la recitadora parece dirigirse a una sola persona, que es cada una de quienes la escuchan.

⁷[Al aquietar el habla, el susurro acerca la respiración y la palabra, para que se apoyen una sobre la otra. Fisiológicamente, susurrar constriñe la vibración de las cuerdas vocales y, al mismo tiempo, libera un flujo continuo de aire. De esta manera, el susurro retrae la extensión vocal y la sensación de alcance hacia afuera es lo que define la voz. Sin embargo, tales actos de habla silenciosa amplían enormemente la capacidad de la voz para el contacto, la comunicación y la influencia. Aunque el susurro puede funcionar como forma íntima y, a veces, intimidante, también abarca en su delgada circumference un alto grado de presencia cultural y metafísica. Me interesa el susurro como modalidad de la voz orientada específicamente a la comunicación con zonas hechizadas/hechizantes de lo inhumano o lo demasiado humano]. Traducción nuestra.

En la versión audiovisual se instalan nuevas tensiones con respecto al poema en prosa y a la declamación grabada por Ayuí. Se abren interpretaciones alternativas y connotaciones inesperadas. Algunos aspectos velados del texto escrito salen a la superficie, como el retorno de lo reprimido. *Lobo* (Casanova: 1989) es un cortometraje de quince minutos en el que escuchamos la recitación de Di Giorgio a la par que se suceden una serie de imágenes.

Algunos aspectos de la propia ejecución vocal se modifican. La dicción acelerada que escuchamos en la grabación de Ayuí se ralentiza en el film. Esto ocurre a lo largo de todo el video, pero es más evidente en la primera parte. En la grabación de audio este apresuramiento borra incluso un fragmento de las primeras líneas. Allí escuchamos: “Domingo al mediodía / luz brillante”. El video retoma la versión escrita: “Era un domingo a mediodía —a las once y media, luz brillante—”. En el primer caso percibimos una urgencia por entregar la voz al torrente del desencadenamiento fatal de los hechos. En cambio, en el segundo, la voz de la poeta se distiende para mejor acompañarse a las imágenes. Sin embargo, se repiten ciertos encabalgamientos que ya aparecían en el disco. En ellos la voz de la autora permanece, como retaceando su entrega al devenir infalible de las cosas: “Una pócima que la adormecía alegremente” (Casanova, 1989: 02:41), “El lobo” (1989: 02:44). Como si la autora fuera víctima del fenómeno de escucha bífida, y tendiera a cristalizar modos específicos de su dicción.

En la grabación en audio, la voz se tornaba grave en apariciones o referencias al lobo. En el video esto está más marcado hacia el final. La primera intervención, cuando dice “Ven” (02:58) es menos enfáticamente grave, y tiene eco —el eco volverá más adelante—. Este opacamiento del contraste entre el timbre general de la recitación y el adoptado en intervenciones o referencias al Lobo torna menos caricaturesca la división de roles masculino versus femenino / víctima versus victimario en el video, con respecto al poema recitado. Hay una división de roles más matizada aquí. Abonan esta lectura el viraje hacia una sintaxis

onírica —que desgaja, por momentos, la atención en la narración de los hechos— y una secuencia, en la que nos detendremos, en la que es posible vislumbrar una trama subterránea a aquella en la que el lobo es culpable de los males de la niña.

El tipo de interacción entre voz e imagen es de concentración narrativa y silencios. Es decir, nos encontramos con fragmentos donde se acelera la crónica de los sucesos, y otros en los que sólo vemos imágenes (oníricas) y escuchamos sonidos/ruidos con alto nivel de distorsión y disonancia. Estos dos rasgos, distorsión y disonancia, se reiteran también en lo visual. Observamos imágenes oníricas, no siempre conectadas por el hilo del relato. La cámara se desplaza desde el interior de una casa y un bosque, a Montevideo, por cuyas calles se mueve la poeta. Podemos entender estos pasajes como un traslado del relato enmarcado (la apropiación de “Caperucita roja”) al marco en el que ocurre (Di Giorgio podría estar contando la historia en la ciudad). No obstante, al interior de la diégesis del relato enmarcado los cambios también son abruptos. En el minuto 11:40, en una escena en exteriores, una mujer con maquillaje y ropajes blancos se contorsiona recostada sobre una balaustrada. En la escena posterior (11:50) vemos a un hombre calvo con una caperuza roja bailar con una mujer mayor cubierta por un tapado de terciopelo negro. Inmediatamente después (12:19) observamos un extenso primer plano de frutas sobre una mesa. La continuidad entre las imágenes no se traba a partir de nexos causales claros, sino por medio de formas de comunicación más sutiles, como ocurre en los sueños. La distorsión tiene lugar en ciertos primerísimos planos en los que los contornos de los objetos se desdibujan, y no es posible determinar con claridad qué son. Un buen ejemplo es el inicio del video, donde el cabello rojo de la poeta recuerda los resplandores del fuego (00:48) —el color rojo reaparecerá en la caperuza del hombre calvo, en las frutas y en la sangre de la víctima hacia el final—. Llama la atención cómo el film, un medio con gran potencial narrativo secuencial, a través de estas visiones oníricas no conectadas por nexos causales, se separa de la pulsión narrativa del poema, acercándose a la sintaxis de la lírica tradicional —con sus cortes sintácticos y elipsis—.

Las imágenes, entonces, a menudo se suceden como en un sueño. En esta línea, tienen lugar una serie de condensaciones y desplazamientos. El calvo de la caperuza roja que baila con una mujer mayor (10:24) funciona como condensación de las figuras de Caperucita y el lobo: recordemos que en el cuento de hadas tradicional es el lobo quien se disfraza de abuelita para poder comerse a la protagonista. Los desplazamientos son del orden de la especularidad proliferante: vemos una serie de mujeres, de diferentes edades, vestidas de blanco y con la cara maquillada del mismo color, que operan como dobles fantasmales de la poeta. Marosa di Giorgio, en un efecto al estilo de *La Rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985) se desplaza por la ficción de su poema y por la ciudad de Montevideo. Este deambular urbano potencia la sensación de extrañamiento y ruptura de los límites del marco ficcional. Luego, hacia el final del film ella observa la conclusión del relato desde el bosque, a través de un televisor. Estas especularidades reduplican las desarticulaciones identitarias que se encuentran ya presentes en su poesía.

Como se apuntaba, el ritmo de la dicción poética está ralentizado en el video. Podemos agregar que el ritmo del cortometraje en general es mucho más acompasado que el del audio grabado por Ayuí—aunque en él también encontramos escenas de mayor aceleración y de fuerte tensión dramática—. El cortometraje dedica más tiempo a la primera escena, la del alumbramiento, mientras que en el poema esto se dice en una frase: “Cuando nació, apareció el lobo”. Es decir, en el video esta escena se prolonga. El tipo de propuesta estética del film no se sostiene en una narrativa-visual cinematográfica convencional. La pieza trabaja a partir de imágenes detenidas o secuencias de movimiento en las que el texto —no siempre directamente conectado a la imagen— ancla y se despliega en una sucesión de fragmentos y silencios. En ese sentido, podríamos decir que la elección estética del director, y su uso particular del medio audiovisual *piden* dar mayor extensión a ciertas secuencias. Al mismo tiempo, las sucesivas demoras —de las imágenes y del texto— crean una atmósfera enrarecida que entra en tensión con el avance del relato en la voz de la narradora-recitadora. Además, recordemos que muchos

cuentos populares comienzan en el alumbramiento y tematizan nacimientos monstruosos, por lo que la decisión de Casanova de prolongar la primera escena del cortometraje resulta de la innegable importancia literaria y simbólica de los comienzos en general a la par que abona la lectura en clave de reescritura de cuentos de hadas. La relevancia del bosque, uno de los tres escenarios principales del corto, avala esta interpretación si consideramos la centralidad de estos espacios en los cuentos europeos de este tipo que han pasado a la posteridad.

Concordamos con Garbatzky en que si el poema tiene algunos elementos grotescos que por momentos viran hacia lo cómico —“El lobo no se veía, solo asomaban sus orejas puntiagudas entre las cosas”—, en el film se enfatiza lo siniestro y terrorífico del texto (2013: 218). Lo siniestro, en un sentido freudiano: el lobo es una presencia del pasado que retorna, y que, además, siempre estuvo ahí, como entidad familiar que se va volviendo extraña en la medida en que bloquea el curso vital de la protagonista. Esta lectura es avalada por lo que señalábamos sobre el relajamiento de la construcción antinómica masculino-femenino en el timbre vocal de la declamación que escuchamos en el video. Se torna mucho más matizada la polarización grave-agudo, y, de este modo, se pierde en el cortometraje este viso caricaturesco o grotesco que percibíamos en la grabación hecha por el sello Ayuí.

A lo largo del video, observamos un trabajo con primeros planos, de diferente extensión, que desdibujan las imágenes. Podemos leer este desdibujamiento como una suerte de correspondencia con lo que ocurre en la dicción marosiana, en aquellos fragmentos de sus poemas en los cuales ciertos sonidos o ruidos que forman parte de los textos se independizan, y cobra preponderancia una dimensión pre-lingüística por sobre el nivel del significado. Pero en el film los primerísimos planos a menudo entran en tensión con el texto “original”: iluminan ciertas zonas no tan marcadas del poema, sacan a la luz lo reprimido. Quisiera detenerme en dos de estas secuencias que resultan especialmente ricas en la medida en que, o bien refuerzan ciertas lecturas apenas sugeridas en el texto escrito y en la declamación, o bien abren caminos hermenéuticos alternativos.

En el minuto 12:18 del cortometraje vemos un primer plano de granadas sobre una mesa. Frutas asociadas a la fertilidad, por sus propiedades y su alto grado de estrógenos vegetales. La cámara va tomando algunas enteras y otras abiertas, con sus semillas en exhibición. La voz se Di Giorgio reza: “Ella obedeció; se le cayó una perla. Salió. Él dijo: — ¿Acá?”. La imagen de las perlas que caen entra en contacto con las semillas de las granadas, que, a su vez, remiten a los órganos sexuales femeninos.⁸ La lectura de la caída de las perlas como anticipación del acto sexual encuentra nueva evidencia en la transposición al video, en esta escena en la que se empieza a delinear el acto sexual y las perlas entran en connivencia con las semillas de las frutas.

Otra secuencia sostenida en primerísimos planos que desdibujan los límites de las cosas tiene lugar a partir del minuto 08:07. En el fragmento inmediatamente anterior, una joven yace reclinada en una cama, en un dormitorio; una mujer mayor vestida de negro se le acerca. Los sonidos son agudos, siniestros, amenazantes. Algo está por ocurrir. Vemos un primer plano de su vestido de terciopelo negro. La música marca un *in crescendo* del suspenso y la tensión dramática. Primer plano de las manos. No están quietas. Hacen una breve danza, un leve aleteo. Luego se aproximan, acarician los hombros de la joven recostada. Toda la secuencia transcurre sin intervenciones de la recitadora. Cuando la voz resurge, interrumpe el silencio tenso para decir “Pero los novios desaparecían sin que nadie supiese porqué”. Es llamativo escuchar esa frase precisamente allí, luego de un largo intervalo mudo con fuertes tintes homoeróticos entre dos figuras identificables como la madre y la hija. El cortometraje interviene quirúrgicamente en el texto original. Ante el silencio de la recitadora, la narración audiovisual avanza por otros carriles, propone lecturas alternativas que abren el texto previo. ¿Y si, acaso, fuera la madre quien ahuyentaba a los pretendientes?. Después de todo, “En verdad ella nunca había visto al lobo”. En consonancia con esta lectura, al comienzo del film,

⁸Una obra de teatro argentina que explota la conexión entre órganos sexuales y frutas en la obra de Marosa di Giorgio es *Rosa brillando*, dirigida por Juan Parodi.

el lobo, como en el cuento, es casi hipotético. Lo vemos en la figura del linyera del que las niñas tratan de escapar en las primeras escenas. Recién hacia el final hace su fulgurante aparición, pero a través de un televisor, desde el que Di Giorgio lo observa en el bosque. Este reducido espacio asignado al lobo abona la hipótesis de una trama subterránea, sugerida, en la que la clave de las fatalidades que le ocurren a la protagonista está dentro de su propio entorno familiar.

PALABRAS FINALES

Para concluir, la poesía marosiana, con su fuerte apuesta al cruce y a la hibridez genérica, termina de ser alumbrada en la instancia de la recitación, en el cuerpo y la voz de la poeta-*recitatriz*. Esta dimensión, como se señaló, estaba presente desde la concepción de los poemas —recordemos que Di Giorgio componía recitándose mentalmente el texto antes de decirlo en voz alta y luego, recién, pasarlo por escrito—. En la puesta en voz de los poemas, como así también en la puesta en escena que tiene lugar en *Lobo* la poeta presta su corporalidad para dar carnadura a textos que abordan el tránsito entre especies, el nomadismo identitario y un erotismo polimorfo y profanador. Porque los seres que habitan sus poemas son, literal o metafóricamente, trans-especie y se ven involucrados en relaciones post-humanas⁹ que no los dejan intactos. La imagen del “torrente”, que emplea Amícola para pensar el erotismo en la poesía de Di Giorgio, también es aplicable al funcionamiento trans-genérico de sus escritos: un principio nómade/metamórfico que no deja en pie las categorías literarias tradicionales, de la misma manera que ataca las certezas identitarias y la unidad cartesiana mente-cuerpo. Los quiebres categoriales se producen en diferentes niveles en la

⁹“En mi opinión, el punto sobre las relaciones post-humanas es comprender la interrelación entre humano y animal como constitutiva de la identidad de cada uno. Es una relación de transformación que se hibrida y altera la ‘naturaleza’ de cada uno para poner en primer plano los motivos de su interacción” (Braidotti, 2015: 97).

obra de Di Giorgio: intradiegeticamente, en la configuraciones de seres con corporalidades e identidades híbridas y metamórficas; en el plano hipertextual, por el carácter liminal de sus piezas, a mitad de camino entre la narrativa y la poesía; en el pasaje transmedial desde el poema escrito a la performance poética grabada y luego a la pieza de videoarte *Lobo*.

En su poemario *La falena*, el flujo anárquico del deseo atraviesa las especies y, en su paso, desdibuja la fijeza de las fronteras entre los personajes y sus corporalidades. Se trata de un bestiario poblado de seres trans-especie. La declamación pone en jaque la antinomia narrativa/poesía para revivir a la segunda en el seno de la primera. Las modulaciones post-lingüísticas, como el canto, y pre-lingüísticas, como el balbuceo, así como también los cambios de ritmo, los silencios abruptos, y el susurro con su poder de sugestión, intervienen creando zonas hechizadas y magnéticas. Los sucesivos pasajes transmediales del texto poético tornan evidente el carácter fluido e incontenible del universo marosiano.

El recorrido transmedial permite vislumbrar, por un lado, la pulsión anárquica de la escritura marosiana: su tendencia a eludir las clasificaciones convencionales. Pero también, la decisión de recorrer estos tránsitos entre diferentes medios artísticos permitió iluminar alternativas hermenéuticas ocultas o sugeridas en el texto. La trama edípica-homoerótica que despliega *Lobo* a través de ciertas elipsis, detenimientos y el juego con los primeros planos, abre interrogantes que reactualizan el poema. En este sentido, las sucesivas transposiciones son también lecturas o interpretaciones que movilizan la obra, la mantienen “viva”. Quiebran, una vez más, la fijeza del relato, para dar lugar a pliegues entre los mundos posibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA, José. (1999). El género “queer” de Marosa di Giorgio. *Cuadernos de CILHA / Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. 14(2), 153-165.
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4063>
- BETTELHEIM, Bruno. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BRAIDOTTI, Rosi. [2013] (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- BROWNMILLER, Susan. (1975). *Against Our Will. Men, Woman and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- CARTER, Angela. (1979). *The Bloody Chamber*. New York: Penguin.
- CAULFIELD, Carlota. (1992). Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en “Extracción de la piedra de locura y El infierno musical” de Alejandra Pizarnik. *Chasqui*, 21(1), 3-10. <https://doi.org/10.2307/29740423>
- DI CIÒ, Mariana. (2012). Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik. *Cahiers de LL.RI.CO*. <https://doi.org/10.4000/lirico.473>
- DI GIORGIO, Marosa. (2010). *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- DI GIORGIO, Marosa. (2013). *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DI GIORGIO, Marosa. [1993] (2005): *Misales: relatos eróticos*. Montevideo: Cal y canto.
- DI GIORGIO, Marosa. (2004). *La flor de lis* (más el CD *Diadema*). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- DI GIORGIO, Marosa. (1997). *Camino de las pedrerías*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- DÓLAR, Mladen. [2006] (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- DUBATTI, Jorge. (2015). La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal. *Actas de las XVIII Jornadas de Estética y de Historia del Teatro Marplatense* (pp. 147-160). Mar del Plata: UNMdP.
- DUFFY, Carol Ann. (1999). Little Red Cap. *The World's Wife* (pp. 6-9). London: Picador.

- ECHEVARREN Welker, Roberto. (2005). Prólogo. En DI GIORGIO, Marosa; *Misales: relatos eróticos* (pp. 5-9). Montevideo: Cal y canto.
- GARBATZKY, Irina. (2017). A la escucha de *Diadema*. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, 191-201.
- GARBATZKY, Irina. (2013). *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- GARBATZKY, Irina. (2008). Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio. *Orbis Tertius*, 13(14), 1-7. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3751/pr.3751.pdf
- GARCÍA, Mariano. (2011). La meta del mito. Imágenes de metamorfosis en la literatura argentina del nuevo milenio. En AMÍCOLA, José (Coord.). *Un corte de género: mito y fantasía* (pp. 11-38). Buenos Aires: Biblos.
- GENETTE, Gerard. (1971). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gerard. (1982). *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*. Paris: Seuil.
- GIORGI, Gabriel. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GRIMM, Wilhelm Karl & Jacob Ludwig. [1812] (1999). Little Red Cap. *The Classic Fairy Tales*. New York: Norton and Company.
- HIGGINS, Dick. (1984). *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- LABELLE, Brandon. (2014). *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. New York: Bloomsbury.
- LLOSA SANZ, Álvaro (2013). *Más allá del papel. El hilo digital de la ficción impresa*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- MARTÍN GAITE, Carmen. (1990). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- MERUANE, Lina. (2010). *Las infantas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MINELLI, Alejandra. (2003). Las olvidadas del Neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio. *La aljaba*. Segunda época, 8, 193-207.

- MINELLI, Alejandra. (2002). Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio. *Anales del Segundo Congreso Brasileño de Hispanistas*. San Pablo. http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000300038&lng=en&nrm=iso
- NÉSPOLO, Jimena. Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica. *Mora*, (19), 17-28. <https://doi.org/10.34096/mora.n19.443>
- PERRAULT, Charles. [1697] (1980). "Le chaperon rouge". *Les contes de Perrault*. París: Sacelp.
- PIZARNIK, Alejandra. (2013). *Diarios*. Ana Becció (Ed.). Barcelona: Lumen .
- PRIETO, Julio. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 5(1), 7-18.
- PORRÚA, Ana. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- ROSENBERG, Mirta & PIRO, Guillermo. (1995). "Diadema", sobre el recital de Marosa di Giorgio que lleva ese título. *Diario de poesía*, 34, 22-23.
- SANDERS, Julie. [2005] (2016). *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- VALENZUELA, Luisa. (1993). *Simetrías*. Buenos Aires: Sudamericana.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto. (1989). El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio. *Anales / Ibero-Amerikanska Institutionen Göteborg* (pp. 261-282). Göteborg. <https://core.ac.uk/download/pdf/16315406.pdf>
- ZIPES, Jack. (2014). *El irresistible cuento de hadas*. Buenos Aires: FCE.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- CASANOVA, Eduardo "Pincho". (1989). *Lobo* [cortometraje]. Montevideo: CEMA (Centro de Medios Audiovisuales)