

Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio

por Irina Garbatzky
(Universidad Nacional de Rosario)

RESUMEN

El trabajo intenta dar cuenta de la poesía de Marosa Di Giorgio como escritura que sigue procesos corporales de acrecentamiento, deformación y mutación, tanto en sus textos propiamente “escritos” como en su realización vocalizada (grabaciones) y su puesta en escena (performances).

Palabras clave: Marosa Di Giorgio - cuerpo - performance - poesía rioplatense - oralidad

ABSTRACT

The paper attempts to account for Marosa Di Giorgio's poetry as a writing which responds to body processes: growth, deformation and mutation, both in its "written" texts as in its utterances (recordings) and its staging (performances) as well.

Keywords: Marosa Di Giorgio - body - performance - River Plate poetry - orality

Un adjetivo utilizado por la crítica para definir la obra de Marosa Di Giorgio ha sido el de *work in progress*. El sentido de una obra en proceso y la idea de una acción permanente sobre la letra no acaban de dar cuenta, sin embargo, de la inquietud que implica su poesía. Tal vez no sería adecuado hablar de un “inacabamiento” de su escritura, sino de una *acumulación*; imposible de fragmentar siguiendo las dicotomías formales que conocemos, como lírica/narrativa o verso/prosa. En su escritura se desenvuelve una determinada noción de “corporalidad”, en tanto su poesía no conforma una unidad definida y separable en unidades menores, sino una totalidad creciente y aglutinante.

Asimismo, en cada uno de los “papeles” reunidos en *Los papeles salvajes*, los seres se presentan como devoradores y devorados, sus materialidades y metamorfosis dan forma a un cuerpo vital, proyectado hacia la totalidad del mundo, que se escapa de los límites anatómicos del “cuerpo organizado” (Deleuze 1988 y 2002). Por último, podría proponerse que la escritura de Di Giorgio se relaciona con las intensidades y modulaciones de sus *performances*, realizadas en Montevideo y Buenos Aires, entre 1980 y 1990.

I. La corporalidad en la escritura

Nos interesaría pensar en un concepto de “escritura” que incluya su posibilidad de extenderse y abarcar expresiones que excedan al discurso lineal, exclusivamente impreso. La poesía de Di Giorgio sigue escribiéndose en sus *performances* y sus grabaciones, creando un cuerpo que se opone a las limitaciones de la letra. Como señalaba Evelyn Grossman pensando en los escritos-diseños de Antonin Artaud, podría decirse que tanto la poesía “impresa” como las *performances* de Di Giorgio dibujan otro tipo de escritura, “inventam uma cenografia ritmada, visual e sonora, que pulveriza os sinais lineares do pensamento discursivo e da leitura convencional: da direita para a esquerda...e por que não de baixo para cima?” (2003: 19).

En el caso de su obra poética, recopilada en los dos tomos de *Los papeles salvajes* (Di Giorgio, 2000a y 2000b), el movimiento sigue la lógica de la acumulación, mediante la “caída” de sucesivos “bloques” textuales.

En la mayoría de sus “papeles” se respeta la idea de hoja suelta, de relato a la deriva. Son “salvajes”, desprolijos. Relatan episodios de la infancia, el campo, la familia, y abren la entrada al mundo de la naturaleza, no como representación de su exuberancia, sino como escena en la que flores, frutas, animales y hombres se vinculan entre sí.

Todos sus libros de poesía, a lo largo de más de casi treinta años, han seguido la misma matriz: cada “papel” sólo lleva por título un número en orden creciente. Debajo, una especie de cuerpo textual. Estos “bloques” no parecen orientarse hacia una finalidad, un desenlace. Sus narraciones comienzan en la descripción pormenorizada de un motivo y derivan, abruptamente, en otro, como si lo que se afirmara fuera el carácter de escritura sin fin, de proceso permanente:

En el vaso, las moras dejaban correr su vino dulce y negro, y más abajo, las hojas, como de papel seco y pálido, caían y caían, y más moras y más hojas. No sé por qué, ellas invocaban, y convocaban, a casi todas las primas y amigas de mi madre: a Virginia y a Rosaura, a Isabel; a Ana y Flor de Lis. Estas aparecían en persona o en retrato, toda vez que hubiera moras en los vasos (Di Giorgio 2000a: 242).

Si la idea de una escritura acumulativa y en proceso se encuentra ligada a la de un cuerpo en crecimiento, ¿cómo es el cuerpo que se construye en la escritura de estos “papeles”?

Por cuerpo no buscamos entender la organización definida de una forma física. Se trata de un cuerpo que no porta una unidad, sino, que, como comenta José Gil, forma un *corpo paradoxal*:¹

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento (2002: 140).

Así, antes que los cuerpos, en los poemas de Di Giorgio los verdaderos protagonistas son exacerbaciones de fuerzas actuando sobre los cuerpos. La figura que da cuenta de este proceso es la exageración, en tanto intensificación que vuelve vital lo que parecía inerte. Mediante la exageración y la deformación se re-figura el cuerpo que, desde una imagen idealizada, se encontraba desvitalizado: “Y la flor de la uva se cuajó, se hinchó, se tornó grano, y el grano se volvió rosado, y lila, y azul, y parecía guinda y cereza, y parecía flor, intensa azalea” (2000a: 63).

Estas fuerzas de intensificación se hacen visibles por sus efectos sobre el material. Se incrementa la capacidad de observar: no sólo se registra el crecimiento y la deformación de un cuerpo sino también, y minuciosamente, la calidad y cantidad de materiales que lo componen. En Di Giorgio a menudo encontramos enumeraciones y detalles de olores, texturas y sabores. Los materiales que dan cuerpo a los seres, además, suelen ser comestibles.² La comida, objeto cuyos ingredientes resultan reconocibles pero imposibles de ser individuados, resume la posibilidad de transformación y síntesis. En este sentido, la crueldad en su escritura no funciona como una anti-moral, sino que celebra la capacidad de demoler y crear otra imagen: “Su carne era riquísima, su tuétano, delicioso. Tenía el mismo sabor de esos monstruos de cabello blanco que nacen adentro de las matas de lirio y no se salen nunca de allí” (2000a: 105).

Si la materialidad comestible permite la interpenetración de los seres, cabría sugerir entonces que las acciones más violentas del mundo de Di Giorgio son naturalizadas y permitidas en tanto cumplen la función de desfigurar y re-figurar el cuerpo. Junto a los derrumbamientos y

¹ José Gil aborda el cuerpo de la danza a partir del trabajo de Gilles Deleuze sobre el “cuerpo sin órganos” artaudiano, como cuerpo que se construye en función de las intensidades y experiencias que lo modifican y que por lo tanto desborda tanto los límites del “organismo”, como los del espacio y tiempo en el que se sitúa. Esta metáfora nos resulta iluminadora para pensar los cuerpos en permanente mutación del universo de Di Giorgio (Deleuze 1988, 2002).

² “mi amado, monstruo de almíbar, novio de tulipán, asesino de hojas dulces... Voy a tener hijos de almíbar y de pétalos y no podrán besarte” (Di Giorgio 2000a: 46-47).

las mutilaciones, coexisten procesos de crecimientos, hinchazones, yuxtaposiciones y transformaciones que conducen a la destrucción de cualquier organización anatómica definida.

Hasta que, de golpe, se dejó ver. [...] Todavía tenía bocas y dientes. Se estiró como un grueso piolín o un cocodrilo. Era negra, y aún en partes, iba esmaltada. [...] Morgana estaba en trozos y aun salía su voz, pero, en otros planos. “Soy Morgan”, “Morgan, el Señor”. Dijo eso sorpresivamente, antes de desmenuzarse. Parecía larguísima. Quedó como un tren partido en vagones (1999: 55).

El cuerpo expansivo y desmembrado habilita metáforas cuya distancia entre el primer y el segundo término es abismal: “El negro surgió de golpe, escultural, horriblemente hermoso. Yo advertí su boca que algo tenía de un molusco lleno de purísimas perlas” (2000a: 33-34).

“La imagen más poderosa es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad; la que exige más tiempo para ser traducida al lenguaje práctico”, afirmaba André Breton en el primer manifiesto del surrealismo (De Michelis 1968: 330). La aventura del surrealismo en la búsqueda de la subversión del orden establecido apuntaba hacia el automatismo psíquico como procedimiento, para alumbrar una imagen inusual, que conjunte órdenes disímiles, como revelación de otro orden de analogías. Dos imágenes distantes formaban una sola, que violentaba al espectador, liberándolo de las leyes naturales y sociales.

Reconocemos a Di Giorgio en este afán de libertad absoluta, previo a toda moral y razón humanas, y que continúa, además, una genealogía marginal de la poesía uruguaya, vinculada de modo directo con el surrealismo, como la de Isidore Ducasse y Jules Laforgue³ (Echavarren 2007). Sin embargo no creemos encontrar el surrealismo como una programática de su poesía. Si bien en ella insisten motivos característicos, como la crueldad, el sueño, el erotismo o el proceso de escritura incesante, sus metáforas, lejos de estabilizarse en una imagen de choque o de revelaciones, consumen la distancia para transformarla en posibilidad de metamorfosis, en movimiento que deja huellas de su trazo, atravesando todo el recorrido textual.

En el caso de “el negro”, por ejemplo, la comparación de su boca como molusco lleno de perlas, conserva las imágenes de “blandura” y “blancura” que comparten los moluscos con los labios y los dientes con las perlas. No obstante, la metáfora no se estabiliza: dispara la imagen de la boca del negro hacia un animal, por un lado, y hacia una serie de percepciones que invoca la figura del molusco, vinculadas al succionar, chupar, lo blando, lo mojado, etc., y que a su vez entrevén la violación sexual que a continuación padecerá la protagonista.

El proceso es siempre el de un acrecentamiento deformante. El salto metafórico en Di Giorgio provoca una integración entre el primer y el segundo término, que no define una imagen, sino que, por el contrario, siempre acaba por derruirla y multiplicarla. En cada párrafo pueden leerse series de adjetivaciones y epítetos que generan derivaciones, por ejemplo:

Un perro del diablo, una bruja, hace señas hacia la casa en que habito. Hace mucho que esa llamarada recorre toda la huerta. Es una de mis amigas —la que se murió de muy joven—, pasa junto a las azucenas sin quemarlas, a los cebollines, la mujer sin rumbo, en llamas dice que se llamaba Adela y Rama de Flores y

³ Dice Roberto Echavarren: “No me propongo trazar un árbol genealógico de Marosa Di Giorgio sino alumbrar las relaciones laterales, las afinidades electivas con quienes podemos considerar sus ‘precursores’. De Lautréamont, Di Giorgio hereda los rasgos animales o inhumanos, a ratos feroces, el *tête a tête* con lo ‘divino’, las transformaciones vertiginosas del yo lírico y de cualquier otra presencia o interlocutor, y la insensatez de un deseo sin cortapisas, intenso o violento, hereje y blasfemo, que tiene su campo de realización en el hecho mismo de la escritura, no en la ‘realidad’ de un referente objetivo. De Jules Laforgue, Di Giorgio hereda la pantalla complementaria de la luna, la superficie intocable sobre la que se reflejan los objetos platónicos de su virginidad, un apetito de insatisfacción, imágenes contempladas por un prisionero en una caverna, bajo la luz de una linterna mágica: eso era y no era” (2007: 99).

Arvejilla, provoca disturbios en el jardín, pequeñas peleas, entra en la casa, se para en la frente del perro, recorre los marcos, los retratos, la cara de los ángeles (2000a: 128. El subrayado es mío).

II. El cuerpo poético de la *performance*

En una entrevista realizada hace algunos años por Osvaldo Aguirre para la revista *Diario de Poesía*, Di Giorgio refería la relación temprana que tuvo con el teatro y las recitaciones. Comenta allí que más tarde comenzó a estudiar teatro formalmente y a pensar en sus lecturas de poesía como parte de eventos teatrales.⁴

En efecto, consideramos que un momento interesante de su trabajo fue la *performance*-recital llamada *Diadema*, realizada en diferentes oportunidades entre fines de los '80 y mediados de los '90. Esta práctica liminal y compleja, entre teatro, lectura y recitado, que desde los '90 y en algunos circuitos se la denomina "*performance* de poesía", supone algunos rasgos:

1. Por un lado, al igual que en el teatro, se recurre a la utilización de múltiples elementos escenográficos y herramientas tecnológicas.

2. Pero por otro, y a diferencia de la escena teatral, la presentación del poeta-*performer* no apunta hacia la construcción de un personaje, ni tampoco hacia una autofiguración estable de sí mismo, sino que conforma una figuración difusa, en la cual los modos de presentación (las inflexiones de la voz, la vestimenta, los gestos, el movimiento) serán parte co-extensiva de su escritura.

3. La cualidad de presente durativo que posee la *performance* (la idea de situación en proceso que no conduce a ningún desenlace previsto ni se ajusta a un guión obligatorio) se vincula con esta primacía de la presencia de los cuerpos: necesidad de presencia del cuerpo del *performer* y necesidad de presencia de un público que no es sólo oyente sino que presenta, cada vez con mayor frecuencia, ciertos grados de intervención.

En el caso de la poesía de Di Giorgio nos gustaría proponer que su escritura, mediante la utilización de su voz y de su presencia física en las lecturas-*performances*, continúa el proceso de acrecentamiento, acumulación y de crecimiento que mencionábamos antes para *Los papeles salvajes*.

Como comentaba Mirta Rosenberg, luego de haber participado como oyente de *Diadema* no es posible releer los poemas de Di Giorgio del mismo modo. Se trata de una transformación que opera la vocalización de la poesía en el espacio de la *performance*, y que no reside solamente en el pasaje de la versión gráfica a la versión recitada, sino en la acumulación de intensidades en la voz y en la presencia corporal que se sobre-imprimen a la palabra propiamente "gráfica".⁵

Al igual que los seres de sus "papeles", los materiales "voz" y "escritura" se transforman mediante su contacto. Los poemas de Di Giorgio mutan cuando son atravesados por la voz, el sonido y la puesta en escena. Su voz realiza trazos, forzamientos, pequeñas intrusiones sobre el cuerpo de la letra.⁶

⁴ "Siempre hacía lecturas poéticas. Después con un director de teatro preparamos el recital que hago ahora [...] Siempre me gustó el teatro, la representación, [...] sola o con mi hermana y mis primas 'representábamos', improvisando, inventando. O con poemas que ya sabía de memoria" (AAVV 1995: 15).

⁵ Desde esta perspectiva, nos resulta significativa la impresión de Rosenberg: "La grabación del recital *Diadema* resultó para mí una sorpresa. Quiero decir que en cierto sentido alteró 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 [...] La acumulación de los adjetivos nunca me resultó más significativa que al escucharla enumerada por ella: hasta los colores [...] cambian de sentido" (AAVV 1995: 22).

⁶ "Su dicción atraviesa múltiples entonaciones y hace de la voz no sólo el lugar del habla sino también el sitio incandescente donde cada palabra, cada sílaba, cada suspiro crean una lengua distinta. Distinta y

En la versión grabada de “La hija del Diablo se casa”,⁷ las escansiones que la poeta realiza, los gritos y las acentuaciones, no tienen marca en la gráfica. No hay nada que indique en ella que dichas intensidades deben hacerse, y esto vuelve a la audición sorprendente.

Al escucharla, recordamos las imágenes múltiples que provocaba el *corpo paradoxal* mencionado por Gil. Su voz desune las entonaciones esperables y demarcadas por los signos de puntuación, rompe con la entonación también prefijada en el acervo de la lengua, y con ello desarma las expectativas de sentido otorgadas por cada secuencia de sujeto más verbo. El resultado sobre el lector-oyente es la sorpresa y el acrecentamiento en la expectación. Quien escucha a Di Giorgio entra en estado de alerta, ya que, en su vocalización, la poeta juega permanentemente con lo inesperado.⁸

Estas rupturas o deformaciones podemos verlas en algunos alargamientos y acentuaciones. En la voz de Marosa, la frase “la hija del diablo se casa” es una exclamación que en la gráfica no existe; la velocidad de lectura es mucho mayor que las marcaciones delimitadas por los puntos y las comas. A la urgencia, subida mediante la velocidad, le sucede una bajada abrupta, que coincide con la bajada a los infiernos: en las frases “Al fin toqué las puertas de los hornos!” o “Son riquísimos”, la voz adquiere una textura áspera, baja, que luego vuelve a su melodía, siempre contaminada por la ansiedad y la rapidez, subiendo y bajando, como el camino que recorre la protagonista, desde la casa al bosque.

En el momento de la *performance*, entonces, se vuelve protagonista la vocalidad, el soporte orgánico de la voz y su ejecución (Zumthor 2007); es ella quien desciende a los infiernos y se maravilla con la presencia de la hija del Diablo y sus pezuñas. La vocalidad, como cuerpo de ese viaje, es Diablo, carne, temor, madre, y campanas. Se destruye al decirse, sin conducir hacia otra forma mayor: no deriva en propiedad de un personaje ni en melodía, y no podría ser reproducida exactamente más tarde. Vuelta *corpo paradoxal*, su voz logra separar la vinculación unívoca del significado con la letra en función de la creación de otra conciencia y otro sentido, que sólo se consigue a partir de su *performance*.

Cabría reiterar que, en estos casos, no podemos hablar de Di Giorgio como “actriz”. Frente a la pregunta de a quién representaba en sus actuaciones, la poeta respondía, misteriosamente, “hago de Marosa” (Machado 1999). Si bien esta respuesta puede sugerir la autofiguración de una identidad “excéntrica”, al mismo tiempo, —y como en el resto de su poética—, distorsiona por exacerbación la figuración de su subjetividad. Su vocalidad es un acrecentamiento y una acentuación intensiva de esa poética construida en lo estrictamente escrito. Su cuerpo se difumina y se inserta en la *performance* como parte de esta integración de escritura-voz-presencia.⁹

Conclusión

La poética de Di Giorgio es una progresiva construcción de una escritura que comienza a remodelar su soporte, a deshacerse y recomponerse siguiendo la pauta de un cuerpo extendido: no hay más cuerpo entero, físico y preciso, ni tampoco delimitación textual. Se trata de una

distintiva, la voz de Marosa tiene la rara virtud de no dejar huellas de la escritura: cada poema parece ser dicho por vez primera, como si el tono borrara la dimensión de la letra” (Foffani 2004).

⁷ El texto se encuentra en el libro *La Falena* (1989), publicado en la recopilación *Los papeles salvajes II* (2000b: 231-232), y no lo transcribimos aquí por falta de espacio. El CD de la *performance* con la versión leída en voz alta del mismo se encuentra, bajo la edición de la propia Marosa Di Giorgio, en Di Giorgio 2004. Asimismo, puede hallarse el texto con la misma grabación en www.palabravirtual.com

⁸ La sensación de expectación difiere de la calidad de espectador, implica un grado de mayor inestabilidad, y por lo tanto de acción (o al menos, *actividad*) por parte de los presentes. Roger Chartier (1992) denomina a los oyentes de una *performance* de poesía como “lectores-oralizadores” en tanto no consumen, pasivamente, un texto sino que, al otorgar su presencia física en el evento, forman parte de ese proceso de “actualización” del mismo.

⁹ De este modo, la composición escenográfica de *Diadema*, que residía ante todo en la colocación de flores, velas, y tules, también actúa más como extensión textual que como ilustración. La abundancia de rituales y de escenas de iniciación que prolifera en sus poemas se actualiza, por duplicación, en la escena.

escritura que apela a una vivacidad que destruye las diferentes unidades sostenidas por la institución literaria y que nos deja, a nosotros como lectores, y a ella misma, bajo el desamparo inquietante y feliz de la experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1995). "Dossier dedicado a Marosa di Giorgio". *Diario de Poesía*, n° 34, Buenos Aires, julio.
- DE MICHELIS, Mario (1968). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Editorial Arena.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1988). "28 de Noviembre de 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- DI GIORGIO, Marosa (1999). *Reina Amelia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DI GIORGIO, Marosa (2000a). *Los papeles salvajes I*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DI GIORGIO, Marosa (2000b). *Los papeles salvajes II*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DI GIORGIO, Marosa (2004). *La flor de lis*, Buenos Aires, El cuenco de Plata.
- ECHAVARREN, Roberto (2007). *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires, Losada.
- FOFFANI, Enrique (2004). "Poesía, erotismo y santidad. La flor de Lis". *La Nación*, Buenos Aires, 21 noviembre.
- GIL, José (2002). "O corpo paradoxal". *Nietzsche e Deleuze. O que pode o corpo*. Gadelha, Sylvio y Lins, Daniel (comp.), Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- GROSSMAN, Evelyn (2003). "Prólogo". *Van Gogh. O suicida da sociedade*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- KIFFER, Ana Paula (2005). "O traço plástico-poético em Antonin Artaud". *Literatura e Imagem*, Krieger Olinto, Heidrun - Schollhammer, Karl Erik (organizadores), Rio de Janeiro, Edições Galo Branco.
- LAPOUJADE, David (2002). "O corpo que não aguenta mais". *Nietzsche e Deleuze. O que pode o corpo*. Gadelha, Sylvio y Lins, Daniel (organizadores), Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- MACHADO, Melisa (1999). "Falleció la poeta Marosa Di Giorgio". *El País*, Madrid, 18 de junio.
- SCHECHNER, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- ZUMTHOR, Paul (2007). *Performance, oralidade, leitura*, Rio de Janeiro, Cosac & Naify.