

LAS OLVIDADAS DEL NEOBARROSO: ALEJANDRA PIZARNIK Y MAROSA DI GIORGIO

The neobarroso's forgetful: Alejandra Pizarnik y Marosa Di Giorgio

María Alejandra Minelli

Universidad Nacional del Comahue (UNCom)

Universidad Nacional de Villa María

Resumen:

A partir de la década de 1980, se perfila en la Argentina una constelación denominada neobarroca o neobarrosa que nuclea la producción de escritores como Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Copi y César Aira, entre otros. En el linaje literario que construyen para esta "zona menor" de la cultura argentina se mencionan como referentes a Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio, sin embargo se desatiende un tanto el carácter del vínculo entre la estética neobarroca/sa y la producción de estas escritoras.

La argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) y la uruguaya Marosa di Giorgio (1932), como intentaré explicar, son escritoras con obras que para la década del 80 ya están suficientemente consolidadas y cuyas propuestas estéticas son claramente vinculables con la neobarroca/sa. Este artículo analiza algunos de sus textos atendiendo especialmente a sus puntos de contacto con el neobarroco/so: continuidades estéticas, políticas de género (*gender /genre*) que despliegan y construcción de figuras de escritor.

Palabras claves: género - neobarroco/neobarroso - figuras de escritor

Abstract:

Beginning in the 1980's, there appeared in Argentina a new literary constellation called "Neo-Baroque" or "Neo-Bemired" that comprised the work of writers such as Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Copy and César Aira among others. In the literary lineage that was constructed by this "minority zone" of Argentine culture, Alejandra Pizarnik and Marosa di Giorgio are mentioned as writers related to this movement. However, such a comparison somewhat disregards the connec-

tion between the Neo-Baroque/Bemired aesthetic and these writers. The Argentina, Alejandra Pizarnik (1936-1972) and the Uruguayan Marosa di Giorgio (1932), as I will discuss, are women writers with works that by the 1980's already are sufficiently consolidated and whose aesthetic proposals can clearly be tied to the Neo-Baroque/Bemired. This essay analyzes selected works of both writers with a special focus on the points of contact between these works and the Neo-Baroque/Bemired. Specific intersections include, aesthetic continuities, creation of forms of the writer, and the politics of gender and genre that unfold throughout these texts.

Key words: gender / re - neo-Baroque / neo-Bemired - writers's figures

Néstor Perlongher redefine durante la década del 80 en el Río de la Plata el barroco contemporáneo: desde su perspectiva el neobarroco es el “producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del ‘realismo mágico’ y de lo ‘real maravilloso’” (Perlongher, 1997:99). También, acentúa su carácter degenerativo¹ incorporando el universo kitsch como otro de los componentes de esta forma plebeya del barroco (Perlongher, 1992:32) -un “barroco de trinchera”, cuerpo a tierra²- que él llamó “neobarroso”. Algunos nombres que se reiteran al tratar de identificar los integrantes del grupo son los de Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro, Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, aunque -como veremos- esto está lejos de ser un cuestión cerrada.

La construcción de esta zona “menor”³ dentro del campo literario argentino se trama a través de una estrategia efectuada particularmente por Néstor Perlongher y César Aira: mediante sus operaciones críticas sobre la obra de escritores como Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi y ellos mismos se pone en relieve una zona díscola, una literatura menor que desterritorializa y pone en fuga las formas canónicas de la literatura argentina de los 80. De manera que, si bien no existen manifiestos que identifiquen al grupo como tal, el sistema de vinculación/homenaje que establecen Néstor Perlongher y César Aira a través de sus respectivas y repetidas referencias a Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi, etc., mediante la publicación textos por entonces inéditos o poco difundidos de estos autores⁴ y las figuras de escritor⁵ que arman todos ellos, permiten visualizar la emergencia de una minoría que intensifica las variantes y altera las constantes de las modalidades estéticas de mayor difusión en los 80, una constelación minoritaria que desregula el discurso mayoritario mediante el desborde de los formatos

estéticos convencionales y que por ello -siguiendo la perspectiva apuntada por Nelly Richard- podrían considerarse “*escrituras feminizadas*”⁶.

Lo que llama la atención es que en ese sistema de vinculación/homenaje que traman Néstor Perlongher y César Aira se desatiende sugestivamente la producción de escritoras como Alejandra Pizarnik (1936 - 1972) y la uruguaya Marosa Di Giorgio (1932) quienes, como intentaré explicar, son escritoras cuyas propuestas estéticas son claramente vinculables con las neobarrocas, con obras que para la década del 80 ya están plenamente constituidas y reconocidas y que, en consecuencia, podrían haber encarnado, la borgiana categoría de “precursoras” o de cultoras destacadas de esta modalidad estética que los neobarrosos argentinos sí reservan para los casos que ya señalé. Sin embargo, esta formación de escritores que producen “escrituras feminizadas” -como denomina Nelly Richard a aquellas poéticas que descontrolan la pauta de la discursividad masculina/hegemónica (Richard, 1993:35)- y la crítica literaria sobre ellas les ha retaceado la consideración pertinente. Las excepciones más rotundas a esta generalización provienen del campo del *under* teatral de los 80: Walter “Batato” Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, manifestaron sostenidamente su devoción por la poesía de Alejandra Pizarnik y Marosa Di Giorgio en sus representaciones basadas en textos poéticos que incluyen los de estas autoras, especialmente en **El puré de Alejandra** y en **La desesperación de Sandra Opaco**. En sus puestas en escena, la yuxtaposición de textos poéticos ratifica el relegamiento de las “obras dramáticas escritas” y la opción por la inestabilidad que produce la mezcla de textos imprevisibles con situaciones desopilantes, como se observa en la síntesis que Batato hace de otra de estas obras centradas en la poesía: El recital de poemas (cuando una gorda declama)⁷

El argumento es simple. Tres “gordas” o recitadoras van a realizarlo anunciadas por el locutor previamente grabado en un cassette. Sale Súspiro (sic) Toledo del Congo Belga (la primera), y hace lo suyo que son textos clásicos (Rubén Darío, José Hernández, etc.) y da el pie para que entre la segunda y se da cuenta de que se han descompuesto con masas de crema. Entonces ella sigue con el recital como puede y descubre que los textos de las otras son Fernando Noy, Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher. Todo es en un carácter tragicómico. Hay textos además de Alfonsina Storni y músicas populares (Dubatti, 1995:136).

El recital -alterado por la indisposición digestiva de las siguientes recitadoras- y el viraje estético de los poemas a recitar introduce un salto desde estéticas tradicionales consagradas a estéticas por entonces en proceso de aceptación. El exceso alimenticio y el descalabro de la continuidad en el programa estético (de los clásicos argentinos a la poesía de los 80) se propagan y arrastran la representación hacia rumbos tragicómicos que dan por el suelo con la concepción aristocrática de la cultura como algo vinculado a estados superiores de sensibilidad y refinamiento. El artista plástico Seddy González Paz -amigo de Batato Barea que participó también en estas obras-, recuerda que es el poeta Fernando Noy quien a comienzos de los 80 le presta a Batato **Los poseídos entre lilas** y así promueve su entusiasmo por su estética: “estábamos en contra de todas las instituciones, de todo lo que no te permitía ‘ser’. Alejandra Pizarnik tenía que ver con esto y Batato tomó esa parte” (Dubatti, 1995: 154). También Marosa di Giorgio sería merecedora de su fervor, al punto de que llegar a conocerla personalmente fue para Batato Barea una meta vehementemente buscada: poco antes de morir, Barea viajó a Montevideo con su grupo para representar **La carancha** y conocer a la poeta (Barea 1995:124).

Otra excepción parcial al relegamiento que observé, es el volumen que César Aira le dedica a Alejandra Pizarnik. Empeñado en remover su figura del carácter de “bibelot decorativo en la estantería de la literatura”, César Aira se propone exorcizar su obra de la leyenda cursi -esa “pequeña estatua de terror”- y para ello desarrolla la hipótesis de que Alejandra Pizarnik vivió, leyó y escribió en la estela del surrealismo (1998:9-11); sin embargo nada dice de algún vínculo con el neobarroco⁸, es más, señala que se trata de una poeta en la que “culminó una tradición y con la que se cerró, herméticamente y para siempre un mundo”⁹.

Desde el campo de la crítica, Delfina Muschiatti y María Negroni son quienes más sostenidamente han indagado en torno al carácter neobarroco del corpus que analizaré. Delfina Muschiatti analiza la articulación entre algunos procedimientos de Oliverio Girondo y Marosa di Giorgio, destaca la “estela barroca pulverizada y expandida a partir de dos poderosas máquinas de lenguaje: las escrituras de Julio Herrera y Reissig y la de Oliverio Girondo” (Muschiatti, 2001:105) y -en una nota a pie de página- amplía la nómina de escritores neobarrocos elaborada por Néstor Perlongher¹⁰ incluyendo la última obra de Alejandra Pizarnik y la de Susana Thénon.

Otra detallada consideración del vínculo de Pizarnik con el neobarroco la formuló María Negroni en su análisis de lo que ella llama una “zona de sombra” en la producción de Pizarnik¹¹, una zona de textos

hostiles, retaceados por su autora y poco atendidos por la crítica, se refiere a **La condesa sangrienta**, **Los poseídos entre lilas** y **La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa**. María Negroni ha subrayado la “pulsión neobarroca” de **La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa**¹² y vincula este texto -“manifiesto de *ars* impoética”- con las estéticas de Osvaldo Lamborghini y Copi por su interés en los signos más que en las emociones, porque prioriza lo grotesco por sobre lo bello, por su celebración del “fracaso en el proyecto irrealizable de la significación” y por la tendencia a la parodia¹³ y al arte del destronamiento. Por eso, señala, sorprende que no se lo mencione entre los representantes latinoamericanos del neobarroco ni se lo reivindique como antecedente de ese movimiento (Negroni, 2001:170). En este sentido, debo decir que la obra de Marosa Di Giorgio corrió mejor suerte, pues sí ha sido considerada dentro del vórtice neobarroco -por ejemplo Perlongher la incluye entre los escritores neobarrocos (Perlongher, 1997:101)-, sin embargo, creo posible y conveniente avanzar en el análisis de sus vínculos con las estéticas nucleadas bajo la rioplatense denominación “neobarroso”.

II. Como ya desde el mismo título se sugiere, **BPHP** es un texto de saqueo que presupone uno o más textos anteriores “saqueados”, pues -si atendemos lo que señala el diccionario de la RAE- un bucanero es un pirata entregado al saqueo y una polígrafa es aquella persona que practica el arte de escribir por diferentes modos secretos o extraordinarios, de suerte que lo escrito no sea inteligible sino para quien pueda descifrarlo. Sólo esto ya nos ubica en la órbita del neobarroco: la posibilidad de leer el texto como desfiguración de una obra anterior, que hay que leer en filigrana, es una de las marcas propias del neobarroco según lo conceptualizó Severo Sarduy en su famoso artículo de 1972¹⁴. En este caso, querría postular un texto argentino que podría leerse en filigrana, se trata de **Museo de la novela de la Eterna** (1967) de Macedonio Fernández, novela que exhibe una conformación marcada por la sostenida presencia de una voz autorial y la postergación del comienzo de la casi inexistente trama de acciones. Los 56 prólogos y los 7 apartados que constituyen más de la mitad del cuerpo textual (que se completa con 20 capítulos) abren un espacio que abunda en reflexiones metaficcionesales, a través de las cuales el autor ficcionalizado comparte con el lector y los personajes los comentarios sobre la literatura y la tarea del escritor.

BPHP es un texto en que pueden verse estas mismas características: es iniciado por varios textos introductorios por lo menos perplejizantes -como “Praefación”, “Aclaración que hago porque me la pidió V”, “Índice ingenuo (o no)” e “Índice piola”- que anteceden una

magra trama de acciones. Más que acciones, lo que **BPHP** presenta es una proliferante erosión de la serie literaria a partir del humor, la palabra obscena y las dislocaciones del lenguaje: por dar unos pocos ejemplos, **La cartuja de Parma** de Stendhal es citada como “la cartuja de esperma”, Tolstoy es aludido como “Total=estoy” y Rubén Darío por el apartado “La bufidora”: “Bufe el eunuco, silve el cuco, encienda la hacienda, perfore el foro”¹⁶ y por el apartado “La que por un cisne”: “Rió el loro al ver a Leda encamada con un cisne” (Pizarnik, 1982:157). En **BPHP**, los juegos de palabras subvierten y mezclan constantemente la cultura occidental, dislocan el lenguaje y pugnan por transgredir los límites de decibilidad pautados:

-Un hijo putativo concibió, en la India, Nueva Delly cuando, de súbito coxal, se encamó con Peyreflit, a quien Coco Panel rompió el sacro creyendo -la pauv' miop'- que ese gordo era Chanel, padre de los famosos tailleurs, padre además de Marcos Sastre y de Jean-Sol Partre 1, en cuyo comedor de diario la Gorriti cantó por vez primera el Himno a la Innidad de Mariquita Storni y Concha Garófalo.

(Nota de Concha: lo de *Garo* es por los chicos de la censura. ¡Lujú! ¡Vean lo que me estoy tocando sin que se dean cuanta! ¡lujfu!)

1. Bien-dijo Vian. (Pizarnik, 1982:192).

En “Aclaración que hago porque me la pidió V” se presentan tres personajes claves, pues a través de ellos se tamiza buena parte de la dimensión autorreflexiva de este texto: el polígrafo, calígrafo y erotólogo Flor de Edipo Chú (o Dr. Flor de Edicho Pú) y la Coja Ensimismada (suerte de alter ego autoral) dueña del loro Pericles. La relación entre dueña y loro no está exenta de altercados -entre ellos se reiteran las interpelaciones violentas y los maltratos-, relacionados con la actividad literaria, como lo manifiesta con vehemencia el animal “La verdad, papusa: no servís para mostrar la perlita, ni para oír a Pergolese, ni siquiera para parafrasearme a mí, que soy un pobre Periquito que perora para Pizarnik y para nadie más. Porque yo no peroro para vos ni para Perséfone” (Pizarnik, 1982:143)¹⁶.

A la manera del **Museo de la novela de la Eterna**, también bajo el subtítulo “Algunos persopejes” se nos presenta un catálogo de personajes con sus respectivas caracterizaciones, las que también son ocasión para la profanación de los emblemas de la tradición literaria occidental por medio de asociaciones absurdas, como en el caso del persopeje Pesta

Chesterfield: “Hija de Lord Chesterfield, pasde de Phillips Morris. Prima de Bosta Watson. Fina y gallarda escritora, su pieza teatral de tres páginas consta de veinte actos y lleva un prefacio de Gregorio Marañón y un postfacio de Gregorio Samsa (Pizarnik, 1982:153)”. Coincidiendo con la voluntad antirrealista del neobarroco, abundan los procedimientos “desrealizantes” orientados a exhibir los componentes de la ficción y a clausurar la posibilidad de una verosimilitud realista: entre ellos, se destacan la fragmentación del discurso y la sostenida presencia de una voz narrativa -que se propone como “de la escritora”- que dialoga con el lector y los personajes y pone así en crisis la división entre ámbito ficcional y ámbito real, como en este fragmento en que los personajes son interpelados por la Coja:

- ¿Qué se creen? ¿Qué tienen corona?
-dijo Coj-. El cuento de Alejandra es para todos, y si no les gusta consíganse uno especial para ustedes, que mientras estean aquí, estamos en la democracia (Pizarnik, 1982:201).

También, la autora ficcionalizada comparte con el lector comentarios sobre la tarea del escritor y lo interpela:

¡Qué damnación este oficio de escribir!
Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada.

Recuerde lector encinto que nuestro recinto es, siempre, la botica rococó de Cocó Anel” (Pizarnik, 1982:214).

Como en **Museo de la novela de la Eterna**, se parodia la ilusión realista mediante la hipérbole del realismo de los personajes, quienes viven en el papel, pero tienen necesidades corporales: “Coco Panel levantó la mano./ - Pero Panel ¿Otras vez al baño? Ya le dije que en mis cuentos no hay baño” (Pizarnik, 1982:189). Con este recurso se parodia el realismo y al mismo tiempo se recuerda al lector que está ante un artefacto ficcional diseñado por un autor. También, entre las frases con que ese autor ficcional comenta la hechura del texto -un escritor que advierte que se aburre-, es posible identificar el diseño de un nuevo tipo de lector que viene a agregarse al lector salteado de Macedonio y al lector cómplice de Cortázar: en **BPHP** se busca el lector distraído: “Por tanto les digo, lectores hinchas, que si me siguen leyendo tan atentamente dejo de escribir. En fin, al menos disimulen” (Pizarnik, 1982:197).

Podría seguir con los numerosos ejemplos que ofrece este texto para mi hipótesis, pero creo que ya han sido suficientes para resaltar su relación con **Museo de la novela de la Eterna** y enfatizar la abundancia de ambigüedades y profanaciones, la confusión, la interacción de distintos estratos y texturas lingüísticas que conectan **BPHP** con una red textual, rasgos que -según Severo Sarduy- son propios del barroco y que se vinculan con la apoteosis del artificio y la parodia¹⁷.

BPHP es un texto de múltiples ultrajes, es un texto de guerra en el campo del literatura. Analizando otros textos, Alicia Genovese afirmó que para Alejandra Pizarnik el lenguaje es una zona de conflicto, de intemperie con las palabras, nunca es un territorio constituido, sino arenas movedizas (Genovese, 1998:68) y el yo que escribe Pizarnik adopta nominaciones que repiten una cualidad, la errancia: es la náufraga, la viajera, la peregrina, la extranjera (Genovese, 1998:66). Continuando con esta perspectiva, y pensando en estos textos finales de Pizarnik, la imagen de la nómada en el desierto parecería adecuarse más que la de la niña suicida, el nómada añade desierto al desierto, expande lo ilimitado (Deleuze y Guattari, 1994:386). Su nomadía prolifera desde la errancia por el deshabitado palacio del lenguaje, pues lo decible equivale a mentir: “Ayúdame a escribir palabras / en esta noche, en este mundo” (Pizarnik, 1982:69); hasta la puesta en erección/erupción del “volcán velorio” de la lengua: depurada concentración y expansión profanadora parecen ser los extremos que tensan la nomadía de la escritura de Pizarnik, una escritura que hace treinta años -en septiembre de 1972- desde el pizarrón de su cuarto de trabajo parece despedirse exhausta:

no quiero ir
nada más
que hasta el fondo
oh vida
oh lenguaje
oh Isidoro (Pizarnik, 1982:96).

III. Marosa di Giorgio, por su arte, viene elaborando desde hace años una obra marcada por un tono homogéneo y una llamativa persistencia de motivos. Sus poemas en prosa, o prosas poéticas, montan la representación de un reino encantado en que no hay situaciones imposibles y la intensificación del universo vital se traduce en una pansexualidad que pulula a través de todas las figuras del género amoroso: la seducción, el rapto, la unión sexual, la espera, el abandono, etc. En sus textos, una suerte de enciclopedia del mundo natural se abre a un erotismo polimorfo. Ya Luis Bravo¹⁸ observó la persistencia de este tipo de ero-

tismo, que parte de su poemario *La falena* (1987), sigue en *Misales* (1993) y se mantiene en *Camino de las pedreras* (1997). *La falena* es un volumen compuesto por relatos breves -de frontera entre la poesía y el cuento- en el que el primer poema/retrato breve de este volumen funciona como el pórtico de apertura a un universo al margen de postulados morales:

Al mediodía, las ásperas magnolias y las peras, los topacios con patas y con alas; azucenones, claros, rojos, semiabiertos; la casa de siempre, el patio familiar, parecían el paraíso, por el brillo de las ramas, los racimos, las estrellas en las hojas, cuyas figuras de cinco picos se reflejaban por los suelos. Y el bebé con sus plumas. No se sabía si era niño o era niña. El bebé entre las cremas. Blanco, celeste, color rosa. Si era mujer o era hombre. El bebé entre sus tules, sus claras y sus yemas, las “coronas de novia”.

El deseo estuvo, allí, servido.

Era eso, exactamente.

Tocaron las campanas a rebato. Cuando el asesinato, la violación del bebé; la devoración, la consunción. Sonaron las campanas a rebato, cuando la visitación al bebé, y todo lo demás.

Las frutas desaparecieron. La casa quedó gris, chiquitita. Como antes, más que antes.

Pasó un minuto.

No sé si pasó un día, pasaron años.

Y Dios perdonó. Se sintió el rumor de sus alas bajando por las uvas.

Dios quemó el pecado,

Lo borró,

Lo quemó,

Lo dejó blanco, como nieve, como espuma
(di Giorgio, 2000b:135).

Este texto da paso a un bestiario dominado por Eros y Thanatos en que la participación de animales nos recuerda el género de las fábulas, pero que desde el comienzo elimina el propósito moral propio de ellas, ya que no se trata de ficciones alegóricas que por la representación de personas y la personificación de seres irracionales o inanimados, busquen dar una enseñanza útil o moral.

También, en el fragmento citado, como en muchos otros,

aparece el tópico de la devoración, al que Luis Bravo refiere como uno de los característicos de lo maravilloso negro y uno de los más relevantes en el discurso marosiano, subrayando así su continuidad una estética -trabajada por románticos y surrealistas- que conjuga motivos tales como el vampirismo, la antropofagia y el sacrificio ritual. Incluso, Bravo compara **Camino de las pedrerías** con la novela gráfica del surrealista alemán Max Ernst, titulada **Una semana de bondad o Los siete elementos capitales** (Bravo, 1997) y destaca que la fuerza y estilo de estos textos de Marosa di Giorgio acaso sólo sea comparables a la estirpe poética de un Lautréamont; estirpe que la obra de Marosa di Giorgio representa hoy con singular maestría en el discurso rioplatense y en la literatura de lengua castellana de todo el mundo. Una vez más, aparece la “conexión surrealista” del neobarroco: Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont, relación que ya -de un modo inverso- la había demostrado prolija y lúcidamente Emir Rodríguez Monegal cuando señaló que “la presencia visible o tácita del creador de *Maldoror* en el discurso hispánico sobre el barroco se debe, sobre todo, a que este poeta blasfemo y austral, este desplazado de todas las literaturas, era en la entraña de su texto un poeta barroco” (Rodríguez Monegal, 1986:360). Y, justamente, el animalismo, los actos de violencia y la “dinamogenia primitiva” que anota Rodríguez Monegal -citando a Gastón Bachelard- para caracterizar la obra de Lautréamont (Monegal, 1986:357) describen adecuadamente los textos de Marosa di Giorgio; por ejemplo **Camino de las pedrerías** (subtitulada “Relatos eróticos):

Me había aficionado a algunos animales.
Las manadas dejaban lobos en el pueblo. Así el lobo
Naré y Cruz el lobo.

Todas las niñas éramos sus pretendientes.
Bajo la luna ellos parecían de loza. Y sus
dentaduras, coral y oro; en vez de dientes eran adornos,
diademas, ornamentos.

Entonces me vestí como muñeca; zapatos
chicos, moño atrás en la cintura; capota y delantal. Las
manos rígidas; los ojos azules, tiesos (di Giorgio, 1997:
18).

El relato al que pertenece este fragmento -el número 8 de **Camino de las pedrerías**- parece escrito para ilustrar el capítulo “Devenir intenso, devenir-animal, devenir -imperceptible...” de **Mil mesetas** de Deleuze y Guattari, porque dejando lobos en el pueblo, la manada “trastoca tanto los proyectos significantes como los sentimientos

subjetivos y constituye una sexualidad no humana” (Deleuze y Guattari, 1994:240). Esta niña, que deviene loba porque entra en alianza con los lobos, no puede menos que recordarnos a Deleuze y Guattari cuando señalan que el devenir es del orden de la alianza y que es en el dominio de la simbiosis donde se pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes. Siguiendo con la concatenación de metáforas que elaboran Deleuze y Guattari, bien podríamos decir que la escritora deviene loba, pues se construye en sus textos -desde el momento mismo de su nacimiento- como atravesada por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires animales: devenir lobo, devenir falena, devenir liebre ...

En su devenir animal, el bestiario del maravilloso negro de Marosa di Giorgio viola con creces lo que Michel Foucault llamó el triple decreto impuesto por el puritanismo moral sobre el sexo -prohibición, inexistencia y mutismo (Foucault, 1985:11)- y recalca intensamente la pulsión hereje de esta escritura que hace proliferar una sexualidad sin límites morales o naturales, como en el caso del relato 62 de **Camino de las pedrerías**, en donde se cuenta las desenfrenadas pasiones de Amelia Emperatriz, quien da a luz un gran conejo con cabeza de liebre -al que decide llamar Liebre- que, además de asistir a la escuela y desposarse con un prima, termina poseyendo a su madre.

Neobarrosos

En otra oportunidad analicé el modo en que los neobarrosos desarrollaron una política de representación empeñada en corroer la estabilidad de las ideas de lo que es un escritor y de lo que es la literatura. En el examen de esta subversión de las convenciones vigentes -marca de la emergencia de una formación alternativa que busca proyectarse a partir de una oferta simbólica transgresora- consideré la inscripción del nombre de autor en los textos literarios y la conformación de extravagantes figuras de escritor como estrategia para sostener y posicionar obras “menores”. En los textos, las figuras de escritor diseñadas presentan lo que genéricamente podríamos llamar una diferencia física o psicológica -que por su representación hiperbólica termina por ridiculizarlas y devaluarlas-, se asocia la figura del escritor a un campo semántico que nuclea caracteres como la estupidez, la puerilidad, la torpeza, la falta de límites morales y/o la indefinición sexual, con lo que se altera el campo semántico que tradicionalmente rodeó la figura del intelectual y se pone en circulación una identidad “hereje” que da cohesión a este grupo de escritores en una etapa durante la cual vuelven más activa su lucha por obtener la visibilidad y la

legitimación en el campo literario de los 80 postdictatoriales (Minelli, 2001).

Como en los casos de los escritores neobarrosos, Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio inscriben también su nombre de autoras en los textos literarios que analicé: Pizarnik lo acompaña con el de otra escritora devaluada, la coja ensimismada, maltratada por el loro Pericles (Pizarnik, 1982:143) y di Giorgio con el de sus padres, precisando en primera persona el momento mismo de su nacimiento en un mundo extravagante: “Me parece que, hoy, es el día de mi nacimiento. Papá y mamá dicen ‘Se llamará Marosa’” (di Giorgio, 2000a:309). Por medio de esta estrategia, ambas representan en el ámbito poético-ficcional la constitución de sus subjetividades en tanto escritoras y sus ideas acerca de la literatura: una, la nómada, la “sucinta” en desigual lucha por rescatar la palabra del desgaste, a través de la depuración o a través del estallido de la lengua; la otra, la dríade cautiva, anclada en la infinita proliferación vital de un extraño reino encantado, como ella misma lo definió en un reportaje: “Soy esa que así piensa, sueña, vive, la última dríade de este mundo, la falena y falena con el círculo del ala brillando” (Galemire, 2001). Di Giorgio insiste en construir esta imagen de niña vinculada con misterios sagrados, sus textos recrean un enigmático mundo infantil que la incluye y sus declaraciones construyen una historia familiar vinculada a antiguos secretos: “Marosa es el nombre de una planta italiana, fantástica; cada tanto da una flor sumamente abrigada. Parece ser que esta flor fue traída de las Galias, o no: pero formó parte de los rituales druídicos. Así decían siempre en mi casa. A lo mejor inventaron todo. Inventaron el nombre Marosa” (Bravo, 1997).

La construcción de estas imágenes se reviste de significaciones relevantes: la nómada coja y la dríade del reino en donde las fronteras del bien y el mal se trastornan, la escritora agónica y la reclusa en el bosque sagrado, podrían ser las cifras de sus posiciones en el campo literario y de su relación con sus propios proyectos creadores: ambas de alguna manera ubicadas en un espacio aparte, puestas fuera de las disputas literarias contemporáneas y frecuentemente leídas como excentricidades con lábiles vínculos con la producción literaria de la época. En los dos casos, parecería que la hipertrofia de estas figuras ha sido el ariete con que se neutralizaron sus desbordes de las pautas de retención/contención/racionalidad de la cultura masculina. Parecería que las figuras de las niñas -suicida la una, ninfa la otra- sostenida por estas poetas y multiplicadas por buena parte de los discursos críticos sobre sus obras proyectaron un cono de sombras sobre sus textos y sobre sus posiciones en el campo literario; quizás por la persistencia de su delineado, terminaron fagocitan-

do algunos matices de sus escrituras y los lazos que las unen a la jerarquizada familia del barroco latinoamericano.

Notas:

- 1- Carácter degenerativo que mina las significaciones establecidas dentro de la tradición literaria y que coincide con lo apuntado por Omar Calabrese: "todo fenómeno 'barroco' procede precisamente por 'degeneración' (es decir: desestabilización) de un sistema ordenado, mientras que todo fenómeno 'clásico' procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones. Así, mientras que el barroco efectivamente a veces degenera, lo clásico produce géneros. Es la ley fatal del canon" (Calabrese, 1987: 207).
- 2- Explicando la construcción de este estilo, Perlongher puntualiza que "de ahí puede venir cierto gusto por introducir esas palabras comunes, o vulgares, tal vez, ¿no?: no hacer un, digamos, un barroco erudito, tipo Siglo de Oro" (Perlongher, 1992: 31).
- 3- Para el concepto de "literatura menor", cf. "¿Qué es una literatura menor?" (Deleuze y Guattari, 1990) y "30 de noviembre 1923. Postulados de la lingüística" (Deleuze y Guattari, 1994).
- 4- "Tres maestros" (selección de textos de Arturo Carrera, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini presentada por César Aira, publicada en *El porteño* N° 37, 1985), "Textos inéditos de autores silenciosos" (textos de Perlongher, Aira, Lamborghini y Emeterio Cerro, entre otros, publicados en *El porteño* N° 43: 1985), "Un texto límite de Osvaldo Lamborghini" (se trata de "El niño proletario", acompañado de un artículo de César Aira, publicado en *Fin de siglo* N° 1: 1987) y, de Néstor Perlongher, "Breteles para Puig" (*Babel* N° 6: 1988) y "Ondas en el fiord" (*Cuadernos de la comuna* N° 33, 1991).
- 5- Construcciones en torno a las que "se arremolina, generalmente en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad" (Gramuglio, 1988: 3).
- 6- En el sentido apuntado por Nelly Richard: "Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una *feminización de la escritura*: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario" (Richard, 1993: 35).
- 7- La obra, sobre un argumento de Batato y Gastón Carballo, fue presentada en La Kermesse, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires en 1986 (Dubatti, 1995:138).
- 8- Incluso califica como un experimento fracasado a uno de los textos más vinculables con la estética neobarroca, **Hilda la polígrafa** (Aira, 1998: 83).
- 9- Idea subrayada en la contratapa del libro en que César Aira recoge las charlas que pronunció en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires, 1996).
- 10- En "Caribe trasplatino", prólogo a **Caribe transplatino. Poesía neobarroca**

cubana y rioplatense, selección de poemas realizada por Perlongher y publicada por la Editorial Iluminarias de San Pablo en 1991 (Perlongher, 1997:93).

11- En este artículo María Negroni desarrolla la sugerente hipótesis de que **los poseídos entre lilas** es una reescritura casi calcada de **final de partida** de Samuel Beckett.

12- A partir de ahora consignada como **BPHP**.

13- También Alicia Genovese (1998) y Tamara Kamenzain (1996) han considerado la función de la parodia y el humor en la estética de estos textos.

14- En su artículo "El Barroco y el Neobarroco", Severo Sarduy intenta restringir el concepto de Barroco, reduciéndolo a un esquema operatorio preciso que codifique la pertinencia de su aplicación.

15- Alusión a las "Palabras Liminales" de **Prosas profanas**: "Y, la primera ley del creador: crear. Bufe el eunuco, cuando una musa te dé un hijo, queden las otro ocho encinta" (Darío, 1985:181).

16- Silvia Molloy parte de este "capítulo", dedicado a Safo y a Baffo, para iniciar su análisis de "La condesa sangrienta" y observa que Pizarnik elige el gesto de la farsa para honrar y estropear el monumento sáfico (Molloy, 1997: 250).

17- En el citado artículo, Severo Sarduy señala que el Barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia formulado por Bakhtine en 1929.

18- "Marosa di Giorgio: las nupcias exquisitas y el collage onírico", texto preparado para la presentación de **Camino de las pedrerías**, de Marosa di Giorgio, en Librería Mosca, Montevideo, 26/7/1997. Una primera versión de este artículo, ahora corregido para **H Enciclopedia**, fue publicada en **Cuadernos de Marcha** (Año XII, N°129, Julio 1997).

BIBLIOGRAFÍA:

AIRA, César (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

BAREA, María Esther AMICHETTI DE (1995). *Batato. Un pacto impostergable*. Buenos Aires, Edición de autor.

BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas Vol II*. Buenos Aires, Emecé Editores.

BRAVO, Luis (1997a). "Marosa di Giorgio: las nupcias exquisitas y el collage onírico". *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, N° 129.

BRAVO, Luis (1997b). "Don y Ritual" (entrev. a M. di Giorgio). Montevideo, *Cuadernos de marcha* N° 128.

CALABRESE, Omar (1987). *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.

DARÍO, Rubén (1985). *Poesía*. Caracas, Editorial Ayacucho.

DI GIORGIO, Marosa (1997). *Camino de las pedrerías. Relatos eróticos*. Buenos Aires, Planeta.

DI GIORGIO, Marosa (1999). *Reina Amelia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

DI GIORGIO, Marosa (2000). *Los papeles salvajes Ia y IIb*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, Félix (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México, Biblioteca Era.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, Félix (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.

DUBATTI, Jorge (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires,

Planeta.

FOUCAULT, Michel (1985). *Historia de la sexualidad I*. México, Siglo XXI Editores.

GALEMIRE, Julia (2001). "Lo que yo digo es claro como la luz del día y misterioso como la noche" (entrevista a Marosa di Giorgio). Montevideo, *La onda digital* N° 44 (17-07-01).

GRAMUGLIO, María Teresa (1988). "La construcción de la imagen". *Revista de lengua y literatura* N° 4, pp. 3 - 16.

GENOVESE, Alicia (1998). *La doble voz . Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos.

KAMENSZAIN, Tamara (1996). *La edad de la poesía*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

MINELLI, María Alejandra (2001). "De cómo devenir 'condenaditos'. El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1983 -1995)", *Territorios intelectuales, Pensamiento y cultura en América Latina* (Ed. Javier Lasarte). Caracas, La nave va, pp. 149-165.

MOLLOY, Silvia (1997). "From Safo to Baffo: Diverting the Sexual in Alejandra Pizarnik". *Sex and Sexuality in Latin America* (Daniel BALDERSTORN y Donna J. GUY ed.). Nueva York, New York University Press, pp. 250-258.

MUSCHIETTI, Delfina (2001). "Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina". Cranston: *Inti. Revista de Literatura Hispánica* N° 52-53, pp. 99-116.

NEGRONI, María (2001). "Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual". Cranston: *Inti. Revista de Literatura Hispánica* N° 52-53, pp. 169-178.

PERLONGHER, Néstor (1997). *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.

PERLONGHER (1992). "Perlongher: el barroco cuerpo a tierra". Entrevista de Daniel FREIDEMBERG y Daniel SAMOILOVICH. Buenos Aires, *Diario de poesía* N° 22, otoño, pp. 31-35.

PIZARNIK, Alejandra (1982). *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

RICHARD, Nelly (1993). *Masculino/Femenino Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1986). "Isidoro Ducasse, lector del barroco español". Pittsburgh. *Revista Iberoamericana* N° 135-136, pp. 333-360.

SARDUY, Severo. (1972) "El barroco y el neobarroco", en *América en su Latina literatura* (coord. César Fernández MORENO), México, Siglo XXI, pp. 167-184.