

MAGENTA 100%  
AMARILLO 50%  
CYAN 20%

AMARILLO  
CROMO

ROSA  
MAROSA

FUCSIA  
Y  
VERDE  
VERONÉS

ROSA MAROSA  
MARIPOSA

VERDE  
POSFOSCEME  
SALMÓN

OMBÚ ATERCIOPELADO. 97%.



# En el jardín monstruoso: *Historial de las violetas* como Necropastoral

Joyelle McSweeney

*Universidad de Notre Dame*

## Resumen

Este artículo considera a *Historial de las violetas* (1965) de Marosa di Giorgio como necropastoral –un modo literario ecológico antipatriarcal que prioriza la sobrefecundidad, lo anacrónico, lo monstruoso, lo débil y lo póstumo en lugar de la linealidad, la simetría, el bienestar y la fuerza masculina. Leer el *Historial* como necropastoral ilumina la ecopoesía decadente de di Giorgio e integra lecturas ecológicas, personificadas y políticas de su obra.

Palabras clave: Marosa di Giorgio, ecopoesía, monstruos en la literatura.

## Abstract

This paper considers Marosa di Giorgio's 1965 *Historial de las violetas* as a necropastoral –an antipatriarchal ecological literary mode prioritizing over-fecundity, anachronism, monstrousness, weakness and posthumicity rather than linearity, symmetry, wellness, and masculinist strength. Reading *Historial* as a necropastoral illuminates di Giorgio's decadent ecopoetics and integrates ecological, embodied and political readings of her work.

Keywords: Marosa di Giorgio, ecopoetics, monsters in literature.



*Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida. Génesis 3:24*

*El gladiolo es una lanza con el costado lleno de claveles, es un cuchillo de claveles; ya salta la ventana, se hinca en la mesa; es un fuego errante, nos quema los vestidos, los papeles. Mamá dice que es un muerto que ha resucitado y nombra a su padre y a su madre y empieza a llorar.*

*El gladiolo Rosado se abrió en casa.*

*Pero, ahuyéntalo, dile que se vaya.*

*Esa loca azucena nos va a asesinar.*

(di Giorgio 34)

1. Cuando el Orfeo de Cocteau se mueve a través del Inframundo, camina hacia atrás; cuando Aeneas desciende, lleva una rama dorada. Para ir hacia atrás a la eternidad paradójicamente recordada de *Historial de las violetas* de Marosa di Giorgio, para seguir nuestras pisadas como niños supersticiosos pasando por la espada ardiente del querubín y de vuelta al Jardín con su Árbol de la Vida, debemos blandir nuestra propia espada. Arranquemos esta espada del mismísimo herbario de di Giorgio, un herbario que también es un arsenal. Al deslizar nuestras manos frías por las magnolias, los claveles, las lilas, las hortensias, escojamos el *gladiolo*. Pues el gladiolo es flor y espada —una espada diminuta, derivada del latín *gladius*, espada—. Una flor armada. Cuando aparece por primera vez en el undécimo poema del *Historial*, el gladiolo es en igual medida una cosa concreta y una paradoja camaleónica; es a su vez amenazante como devota; lo suficientemente grande para saltar, como Nijinski en *La Spectre de La Rose*, por la ventana, pero tan pequeña que puede arrodillarse sobre la mesa. Lleva un artículo masculino (el), pero está preñada de flores, sobrefructificada al punto, casi, de la decadencia, y repleta, como un vientre o un arma, de flores.

2. Y no se trata de cualquier flor sino de *claveles* —flores ordinarias cuyo nombre en inglés y español acarrea connotaciones religiosas truculentas e icónicas. “Claveles” se asemeja a la raíz catalana *clavel*, o *clavo*: en este sentido, los “claveles” son flores-clavos, quizá evocando los clavos de un ataúd o los clavos incrustados en las palmas de Cristo, creando *stigmata*; en inglés, nos referimos a estas flores como “carnations”, de la raíz latina *caro* (carne) o tal vez *corona* (corona). Los claveles son coronas de carne. De este modo la flor-espada, el gladiolo, está preñada de otras flores monstruosas, claveles, clavos de ataúd o flores de carne. El falo en potencia de la espada está embarazado; el gladiolo se torna hermafrodita. Está embarazado pero de forma monstruosa —alberga no solo nacimiento sino muerte: “Esa loca azucena nos va a asesinar”.

3. El gladiolo de di Giorgio es un monstruo exquisito –de género doble, de triple raza (gladiolo, clavel, azucena)–, grande y pequeño, portador de nacimiento y muerte. Saturado de fascinación y amenaza, es emblemático de la dualidad *unheimlich* del mundo *heimlich* de di Giorgio, no solo en *Historial de las violetas* sino a través de su obra. En su mundo coinciden la violeta y la violencia, y la muerte no es final ni inconcebible, sino diminutiva y deslumbrante, repitiéndose como un desfile todas las noches. Su representación de la muerte como un límite reversible, una zona habitable, un término no terminal, prepara la escena para todas las otras paradojas e inversiones de la obra de di Giorgio. El estatus literalmente disminuido de la Muerte crea una temporalidad que no corre solo hacia un lado, sino que se abre y se cierra; una eternidad en la que podemos reintroducarnos, un idilio que podemos penetrar, desde el cual Dios borra reclusos como se borra una palabra de una página. El jardín de di Giorgio está delimitado como un vientre, pero un vientre puede, por supuesto, abrirse como *stigmata* o el estoma de una hoja, peligrosa y copiosamente, para bien o para mal. Esta precaria apertura del supuestamente resguardado jardín explica las inesperadas llegadas y partidas del *Historial* –de vecinos, extraños, dioses, ángeles, la Muerte– así como su inexplicable fecundidad y violencia espasmódica.

4. Tales son las paradojas constitutivas emblemáticas por el gladiolo: su entrada a la casa es perturbadora específicamente porque se des-extermina a sí mismo. Cruza de vuelta el límite de la Muerte con su hiperfloridez y penetra el espacio doméstico aparentemente bien delineado. Porta su carnalidad anárquica –su crudeza, su sed de carne, sus clavos mortuorios, su hibridez, su sexualidad incierta– como arma y atuendo. Es este revertir de las corrientes, esta supersaturación, este volver a cruzar la frontera de la muerte, que aísla como *el* gesto político de decadencia, de monstruosidad. Es una monstruosidad que se rehúsa a permanecer exterminada –empujada hacia su término– y en cambio regresa para saturar la escena con su ambivalencia. He denominado esta tendencia como lo *necropastoral*.

5. ¿Qué es lo necropastoral? El término “necropastoral” es por supuesto un neologismo. Cuando reencuadro lo pastoral –un género literario ya difunto e imperialista– como necropastoral, llamo la atención a los excesos, las intensidades, las contradicciones, los anacronismos, la morbidez ya implícitos en lo pastoral en sí mismo, un género creado para representar separación, atemporalidad, estasis, protección de la angustia y de la muerte. Los textos necropastorales activan estos aspectos suprimidos de lo pastoral –lo necrótico, lo infeccioso, lo artificial– y hacen de lo pastoral un sitio no de separación sino de tráfico mortal, no un muro sino una membrana, no un idilio sino un compacto inestable, no un lugar de simplicidad sino de complejas intenciones. Allí donde lo pastoral clásico insiste en la separación y la sencillez, lo



necropastoral propone supersaturación, permeabilidad, monstruosidad. Así, lo necropastoral surge como el doble letal de lo pastoral y destruye su fantasía de una paz rural permanente, separada y subyugada.

6. Lo necropastoral es un modo literario antipatriarcal en todos sus aspectos. Lo necropastoral es anacrónico; no apuntala el tiempo lineal (o literario). El pasado puede ser presente, el futuro no-final; puede que haya algo después de la eternidad. Esto a su vez destruye la lógica del patrimonio y la herencia literarias; si la temporalidad es no-continua –dilatada, titubeante, desdoblada– si la Muerte no es permanente, entonces la propiedad no puede pasar de generación en generación de un linaje (masculino), ya sea riqueza, tierra, bienes humanos o laureles literarios. De la misma forma, en lo necropastoral la sexualidad es no-heterosexista, y la reproducción no-futurista; si la Muerte no es un término, el nacimiento carece de propiedad exclusiva sobre el futuro. La reproducción no es regulada y no requiere de una pareja heterosexual (ni de ninguna otra clase); puede que se trate de partenogénesis o de híbridos. En lugar de un heredero cuyo ADN refleje simétricamente el concepto de la herencia, surge una marea de nacientes monstruos mestizos. Estos a su vez se sobrepropagan y/o mueren en generaciones “inútiles” o fuera de tiempo. La sobrefecundidad, lo anacrónico, lo monstruoso, lo impropio de lo necropastoral lo marcan como femenino, decadente, no-jerárquico y no-obediente.

7. Regresando a *Historial de las violetas*, podemos ver el jardín de di Giorgio no como un enclave edénico idílico sino como una zona florida y sobrefructificada que dilata y enloquece las garantías patriarcales –necropastoral. Esto explica su peculiar encanto. Es así como empieza y termina el icónico poema inicial del *Historial*; parece hacer un guiño como la luna en *Un perro andaluz*. “Me acuerdo del atardecer”, comienza la secuencia, “y de tu alcoba abierta ya, por donde ya penetraban los vecinos y los ángeles” (di Giorgio 14). –*Ya, ya*– incluso en el comienzo del poema el mundo ya está abierto, el mundo aparentemente cerrado del poema está lleno de aperturas y entradas donde personajes en general de rango no proporcional –“los vecinos y los ángeles”– son retratados como iguales, igualmente fabulosos o familiares, entrando a la par a través de la puerta del poema. El poema prosigue a describir un jardín saturado de miniaturas –“Los arbolitos cargados de jazmines, de palomas y gotas de agua. Aquel repiqueteo, aquel gorjeo, en el atardecer”–. Esta oración es como los pequeños árboles, cargados de flores, palomas, gotas de agua; el poema en sí está similarmente repleto de detalles visuales, sónicos, táctiles y olfativos.

8. Si bien el poema inicial del *Historial* comienza la secuencia mostrando un mundo “abierto ya”, lleno de personajes y detalles sensoriales, esta visión

no debería interpretarse como meramente edénica. Si es paradisíaca, lo es solo fugazmente, y recuerda a Edén como el primer sitio de la violencia patriarcal de Dios. Todo elemento del jardín de di Giorgio es tanto eterno como fugaz, capaz de convertirse rápidamente en su opuesto. Como continúa este pasaje: “Y la mañana siguiente, con angelillas muertas por todos lados, parecidas a pájaros de papel, a bellísimas cáscaras de huevo./Tu deslumbrador fallecimiento”.

La inversión de la tarde en la mañana se corresponde con otras inversiones de este tipo. Los ángeles aparentemente adultos ahora son diminutas *angelillas muertas*, arrojadas, es importante decirlo, no como pájaros sino como pájaros de *papel*, no solo como juguetes descartables, sino también como receptáculos de la escritura. La estructura oracional aditiva de di Giorgio alinea las comparaciones como cuentas en un hilo –ángeles, pájaros, papeles, cáscaras de huevo– o como artículos entrelazados en las ramas de los arbolitos de la primera estrofa. Asimismo, la frase “por todos lados” sugiere la forma en que el querubín prohibido blande la espada flameante en el pasaje del Génesis; ahora estos querubines han sido ellos mismos dispersados y el Edén ha sido reocupado.

Pero la línea final del poema revela otra inversión increíble, reconecta la muerte al “tu” de la primera línea, como si todo lo descrito antes de esta línea final fuese equivalente a “tu deslumbrador fallecimiento”. El catálogo de pequeños artículos exquisitos que llenan el poema –incluidas las muertes multiplicadas de las cáscaras de huevo de las angelillas– parece preparar la muerte del “tu”; esta muerte es sorprendente, espectacular, teatral, múltiple, y posiblemente replicable, algo típico del atardecer, algo que sucede cada noche, “every evening the same”, como lee la traducción en inglés. La misteriosa intimidad de este “tu”, en la cual habita todo el poema, nunca se especifica. La intimidad en sí misma es la fuerza más poderosa aunque elusiva de este jardín. La intimidad radical de di Giorgio con todo lo que cataloga es seguramente la cualidad más distintiva e inquietante de su mirada.

9. Si este pasaje inicial, entonces, termina con una muerte, esta muerte no debe entenderse como terminal. Al contrario, es una muerte que debe abrirse, abrirse a la vista del jardín a medida que se sucede en el *Historial*. Esta noción contradictoria de una muerte no terminal, sello de lo necropastoral, enloquece la temporalidad, que depende de principios y finales seguros. Crea un desequilibrio en la progresión temporal convencional, y vemos el “desequilibrio” temporal en muchas de las líneas que abren y cierran (y reabren!) los poemas individuales del *Historial*. El poema 24 abre con un deslizamiento típico entre tiempos, en este caso del tiempo pasado al presente: “Toda la muerte y la vida se colmaron de tul./Y en el altar



de los huertos, los cirios humean” (di Giorgio 60). Aquí la primera línea evoca una memoria generalizada que luego convoca el tiempo presente del poema; el presente continúa, de hecho, hasta la conclusión del poema. Y otros poemas comienzan empleando un tiempo pasado más anecdótico, para concluir después con una línea de visión que se proyecta radicalmente hacia el futuro y más allá de toda línea de tiempo mortal. Por ejemplo, el poema 6 comienza: “Aquel verano la uva era azul”, y concluye: “Pero salía uva desde todos lados. Hasta del ropero –antigua madera– surgió un racimo grande, áspero, azul, que duró por siempre, como un poeta” (24).

En el poema 6, lo que comienza como un recuerdo relacionado de manera convencional se abre más radicalmente y escapa al campo de la memoria convencional a través de la oración terminal –un término que no termina. Anteriormente en el poema se lee: “Hasta las plantas que no eran de vid daban uvas”, y “se oía de continuo crecer los granos en un rumor inaudito”. A pesar de lo convencional del comienzo, luego la escena se caracteriza por una fecundidad inaudita y antinatural, contra la ley natural, que no preserva la línea que separa las especies o las plantas de los animales y los minerales. A través del poder de la semejanza, la fecundidad de las uvas produce una plaga de mariposas –“la más absurda, la más extraña” que a su vez parece producir “los gallos [...] sus cabezas de oro puro”–. Pronto las uvas ya no solo brotan de la vid sino “desde todos los lados” –y esta presión parece ir en contra de cualquier límite temporal y hacia el infinito, “por siempre”. Luego, nuevamente a través de la fuerza de la semejanza, esta inmortalidad le es concedida a un tipo de ser cuyo estatus se eleva por encima del resto –“un poeta”.

10. El poema 6 termina en su punto más abierto –con una vista a una eternidad proliferante y vital– pero es importante aclarar que los poemas de di Giorgio no son idilios optimistas y utópicos. Si acaso hemos regresado al Edén, lo hemos hecho al disminuir o incluso dar muerte (temporalmente) a los querubines que debían cuidar las puertas, y de hecho las angelillas plagan este volumen entero –“Ponían unos huevos rosados, pequeños y brillantes, que parecían de mármol, que se abrían enseguida y dejaban salir nuevas bandadas de ángeles” (72)–. Si esto es una poesía de la naturaleza, de ninguna manera está gobernada por la ley natural. Lo imposible se convierte en habitual, la reproducción ocurre por fuerza de la semejanza, ocasionando una desorientadora mezcla de rasgos (por ejemplo, cuando “Los duraznos ya están oscuros, ocre y rosados, ya muestran los finos diente-cillos, la larga lengua de oro”), y la fecundidad es sobrefecundidad, ocasionando estallidos de caos y violencia (46). Si en un poema se le concede la inmortalidad a la poeta, esta inmortalidad, en el último poema, le concede una retrospectiva del tipo que solo se puede alcanzar luego de la muerte.

11. El final del *Historial*, poema 35, con su línea final temporalmente paradójica, “Me acuerdo de la eternidad” (82), es tanto más arrebataador por ser la continuación del poema 34. En el penúltimo poema, el padre de la voz ha contratado a “el nuevo cuidador de las papas” (80). Curiosamente esta figura, en apariencia contratada para cuidar las papas, es “de las papas” en otro sentido –parece haber brotado de las papas y asemejarse a ellas–: “Le miré la cara color tierra, llena de brotes, de pimpollos, la casaca color tierra, las manos extrañamente blancas y húmedas, que tentaban a cortarlas en rodajas y a freírlas”. Aquí, como en otros poemas, la semejanza improbable parece sugerir una raza extrañamente compartida; la voz sospecha que el guardián brotó “desde el linde mismo del campo”, más como un tubérculo que como un humano. Este guardián ha sido contratado para dispararle a “las liebrechitas roedoras”, y hacia la segunda estrofa el “raro corazón” de la voz bombea “una sangre ya confusa” –ella también es de una especie confusa, entreverada, humano y conejo–. El enfrentamiento sucede rápidamente –“Cuando mordí la primera ramita, disparó, caí, me dio por muerta”– y en la estrofa final, el guardián trae el cuerpo de la voz y lo arroja al piso de la cocina mientras anuncia: “Noche tranquila. Una sola liebre”.

12. Describo este poema de forma exhaustiva para subrayar la peculiar temporalidad de este episodio. La voz es atraída inevitablemente a la violencia: “Lo terrible fue que él me estuvo apuntando desde el principio”, y vemos a di Giorgio usar su habitual adverbio “ya” para describir su sangre mestiza, “ya confusa”. El estatus fantástico de los antagonistas –él un hombre-papa, ella una niña-conejo– no los convierte en un inofensivo idilio infantil, sino que los ata inexorablemente a la dicotomía predador-presa “desde el principio”, “ya”. La impresionante conclusión del poema parece, de cierta manera, ya haber sucedido, dada la nueva repetición de “ya”, “ya, allá, había un rumor confuso, alguien estaría levantado, ya en la cocina”. El marco temporal de este episodio está distorsionado, recortado de cierta manera, quizás por el pulso acelerado del conejo, incluso cuando la conciencia de la voz persiste póstumamente, relacionando su muerte ostensible y lo que a ella sigue.

13. Es a través de la puerta del penúltimo poema, con su “cuidador” como querubín, ahora restituido al dominio y armado no con una espada llameante/en llamas sino con una escopeta, a través de la cual debemos leer la paradoja temporal definitiva del poema terminal de *Historial de las violetas*. Leído por sí solo, podríamos caer en la tentación de ver en este poema final los hábitos más fantásticos de di Giorgio. El poema contiene lenguaje botánico y comparaciones cada vez más vívidas y mezcladas: “el tomate, riñón de rubíes./Y las cebollas envueltas en papel de seda, papel de fumar, como bombas de azúcar, de sal, de alcohol”. Aquí observamos la extraña lógica típica del jardín de di Giorgio, tanto a través de la semejanza

como de la no semejanza, estas formas de vida se transforman en antinaturales y exquisitas. Con el progreso del poema, alterna entre afirmaciones familiares e imposibles, con “[m]e acuerdo de las papas, a las que siempre plantábamos en el medio un tulipán” seguida de “Y las víboras de largas alas anaranjadas.” Y luego el poema (y volumen) arriba a su imponente línea final: “Me acuerdo de la eternidad”.

14. Al igual que el pasaje inicial del poema, esta línea terminal no da término sino que reabre el poema de manera deslumbrante y paradójica. No se puede tener retrospectiva sobre una cosa ilimitada; para que la voz poética de di Giorgio pueda recordar “la eternidad”, esta debería haber concluido. La oración final ejerce un poder sublime porque va en contra de la razón y es una proposición radicalmente abierta, incontenible dentro de los límites del pensamiento racional o la temporalidad convencional. Radica un poder hímico, incluso cierta vindicación, en que la voz se conceda este recuerdo a ella misma. Esta gran afirmación viene precedida, en este pequeño poema, por una serie de descripciones mestizas deslumbrantes y exquisitas: una serpiente alada, una planta con órganos mamíferos llenos de gemas, etc. Lo majestuoso antinatural de estas imágenes puede formar cierta corriente decadente que arrastra a la voz a un reino supramortal, no sujeto a los límites de la temporalidad convencional, o incluso a los límites de la eternidad misma. La condición del sujeto podría llegar a ser inhumana, inmortal, algún otro tipo de ser supraelevado que puede “recordar la eternidad” –hasta que recordamos el poema que precede a este, en el que la voz es un tipo de plaga, exterminada de su propio Edén–. Quizás sea la violencia inesperada de dicha exterminación la que produce su opuesto, la exaltación de la línea final del volumen. Al mismo tiempo, los dos últimos poemas forman el conjunto de estados opuestos definitivo, el enigma último, la monstruosidad final.

15. No hay cómo resolver las paradojas de *Historial de las violetas*; en cambio es crucial reconocerlo como un trabajo construido sobre y desde la paradoja, su lógica clave siendo lo paradójico. Si este es un *Historial de las violetas*, no cabe duda de que también es un *Historial de las violencias*. Si es un retorno al Edén y al Árbol de la Vida, el querubín guardián con su llama de espadas es derrotado solo temporalmente; él retorna para matar a la voz cuando ella se encuentra más coidentificada con la lógica de su reino, mitad conejo y mitad niña. Si la ley natural que separa a las especies y a los órdenes de existencia ha sido burlada por lo maravilloso, los fantásticos híbridos no son siempre inofensivos; el durazno muestra los dientes, el hombre-papa, una escopeta. Si bien la reproducción parece depender menos de la sexualidad que de la semejanza, de la penetración que de la proximidad, no obstante ocurren violaciones y raptos. Si la regla de este

jardín es fecundidad en vez de escasez, observamos que esto lleva no a la paz sino al territorialismo en la menor de las escalas. Y si este jardín es como un vientre, también está abierto, abriéndose a escalas temporales más allá de los términos convencionales. Y es esta fecundidad furiosa, esta desbordante contradicción, que derrota la lógica cartesiana binaria, las prioridades lineales y los absolutos patriarcales y marca al *Historial* como necropastoral.

16. ¿Qué se logra, finalmente, al analizar el jardín de di Giorgio como *necropastoral*? Logramos reabrir su jardín y verlo no como un espacio de retiro y encierro sino como un espacio de dinamismo radical, atravesado por las fuerzas predatorias del mundo contra las que lucha. Es una historia no solo de la violencia ejercida sobre las violetas, sino también de la violencia implícita en las violetas, en lo femenino y la flora, sus ignoradas contra-historias –no-complacientes, no-jerárquicas, no-patriarcales, atemporales, destructivas y anárquicamente fructíferas–. Su antihistoria es no lineal y paradójica, desinteresada en el apareamiento de causa y efecto. Conlleva la resistencia en forma de plaga, diminuta en escala pero colectivamente avasallante frente a estructuras opresivas. La obra de Marosa di Giorgio representa una zona continua y paradójica donde estructuras de alteridad confusa y fantástica proliferan y se descomponen, se aquietan y estallan. Porque esto es lo que hace lo necropastoral; revela todo límite, especialmente el de la Muerte, como una membrana, no concreta, estable y delineada sino difusa, caótica y permeable. Hace de la frontera una zona y nos desafía a vivir en ella, sea cual sea la forma monstruosa o póstuma que adopte la “vida”.

*Nota de la autora:*

La autora está eternamente agradecida a Jeannine Marie Pitas por su traducción del *Historial de las violetas* en su totalidad. La suya fue la primera traducción completa de las obras de di Giorgio disponible para lectores angloparlantes.

JOYELLE MCSWEENEY es una poeta y crítica estadounidense, autora de ocho libros de poesía, prosa, teatro y crítica literaria. Su trabajo más reciente es el volumen de crítica literaria *The Necropastoral: Poetry, Media, Occults*. Junto a Johannes Göransson, es editora del sitio literario internacional Action Books. Es profesora en la Universidad de Notre Dame y vive en el estado de Indiana, Estados Unidos.

DI GIORGIO, Marosa, *History of Violets* (Jeannine Marie Pitas, Trad.). Nueva York: Ugly Duckling Presse, 2010.

