



Irreverencia *queer*: Poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio

María José Bruña Bragado

Universidad de Salamanca

Resumen

La escritura de Marosa di Giorgio cuestiona las categorías constreñidoras de género y sexualidad y propone una abolición de los mecanismos identitarios de control a través de experiencias sexuales lejos del mundo realista y convencional (distopía satírica). Lo neobarroco y lo *queer* modulan el espíritu disidente y la economía libidinal para quitar el control al *establishment*.

Palabras clave: neobarroco - disenso - biopolítica - *queer*

Abstract

Marosa di Giorgio's writing questions the constrained categories of gender identity and sexuality, an abolition of identity control mechanisms through sexual experiences outside the sphere of the realistic and conventional order. *Neo-baroque* and *queer* writing moulds the dissident spirit and libidinal economy, and removes it from control.

Keywords: neo-baroque - disagreement - bio-politics - *queer*

1. Perspectivas del barroco

“Là où il y a pouvoir, il y a résistance”

Michel Foucault

Investigar el significado, importancia y proyecciones de lo barroco y neobarroco (Sarduy) no es solo necesario sino crucial a la hora de intentar discernir las razones por las que la escritura de Marosa di Giorgio se enmarcaría indefectiblemente, según los críticos literarios más autorizados, en dicha estética de lo opaco, difícilmente inteligible, lúdico, polivalente



y potencialmente revulsivo. Si seguimos la tesis de Tabarovsky, escribir de manera realista a finales del siglo XX, a comienzos del siglo XXI supondría, implícitamente, reproducir los esquemas y estructuras del poder, mientras que el arte no literal, no mimético nos haría repensar doblemente el *establishment* y cuestionarlo desde su base.¹ La literatura neobarroca expresaría y daría cabida a nuevos valores identitarios, temáticas transversales y aspectos políticos a menudo tabús o tangenciales a través del uso irreverente y transgresor de la metáfora, la hipérbole o la parodia, así como del recurso a una oscuridad consciente que, paradójicamente, ilumina y revela (Hutcheon). Este trabajo abordará el modo en que la estética neobarroca de Marosa di Giorgio puede ofrecer una poética/política erótica alternativa y discordante.

Tanto el barroco como el neobarroco fueron concebidos como formas de resistencia a los colonialismos y neocolonialismos político-culturales, como discursos epistemológicamente discordantes, disonantes, de acción política (Rancière).

Abordemos la genealogía del concepto “barroco” para entender todo ese anunciado potencial de la estética del hermetismo florido a la hora de alterar, cuestionar y ofrecer una suerte de estrategia ideológica y de oposición activa al control absoluto, al biopoder.

En lo que concierne a la expresión lingüística en América Latina en el momento de la llegada de los conquistadores, es preciso subrayar que esa realidad no había sido contada hasta ese momento en español sino en múltiples y ricas lenguas indígenas. Más adelante, en los siglos XVII y XVIII el barroco latinoamericano tenía ya su entidad e identidad como proyecto personal con una idiosincrasia que hacía del sincretismo, de la mezcla y el intercambio cultural su santo y seña. El barroco de Indias nacería también, por supuesto, de la prohibición y censura de la autoridad colonial y de la carga opresora que estimula resquicios para decir, lo que se evidencia en los escritos de Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Sigüenza y Góngora o Luis de Tejada de Córdoba. Sin embargo, y con algunas excepciones, este barroco temprano fue poco considerado en Occidente, olvido nada inocente que hunde sus raíces en el cartesianismo eurocéntrico y en una visión profundamente racionalista que descalificaba todo exceso artístico

1. Nos referimos, *bien entendu*, al realismo de los siglos XX y XXI, que en buena medida ha perdido su potencial contestatario, y no a Balzac, Tolstoi o Dostoievski. Conocemos la tradición y precisamente por ello sabemos de los peligros que una estética conformista entraña hoy en relación a la articulación de una sociedad igualmente conformista. *Madame Bovary* o *Anna Karenina* fueron novelas extraordinariamente revolucionarias pero para cuestionar el mundo contemporáneo hay que empezar por cuestionar el lenguaje que lo reproduce. Esta es, al menos, la expectativa neobarroca y el desafío de la escritura contemporánea, Tabarovsky *dixit*.

o extravagancia como obstáculos para el progreso, altamente valorado, en especial desde la Ilustración francesa. El escritor vanguardista brasileño Haroldo de Campos afirmaría con lucidez a este respecto que el barroco ha sido consciente y constantemente obliterado por la historia del arte y de la cultura occidentales, desde sus inicios y a lo largo del siglo XX, en lo que constituiría la historia de un secuestro. De esta manera, la historia del barroco debería ser comprendida como la historia de una arriesgada supervivencia, de una ardua resistencia cultural.

Entre 1915 y 1940 la tendencia barroca fue nuevamente retomada en arquitectura para describir un estilo artístico dramático que contrastaría agudamente con la racionalidad y la ausencia de ornamentación de la Bauhaus. En la literatura inglesa, Ezra Pound y T. S. Eliot, o poetas como Carlos William y Wallace Stevens fueron los primeros en formular la polivalencia del lenguaje en la poesía moderna y se ocuparon de experimentar con las palabras, su resonancia, dimensiones e infinitas posibilidades artísticas y políticas. Desde ese momento y a pesar de los discursos hegemónicos, el neobarroco fue considerado como exitosa revisión en el siglo XX de la corriente anterior, pero no tanto como período histórico o movimiento circunscrito a una época, sino como una manera atemporal y transcultural de vivir, pensar y crear. En otras palabras, podríamos decir que, a su manera, el clasicismo y el barroco habrían, así, convivido durante siglos. Serían, entonces, dos sensibilidades, no dos corrientes artísticas. En suma, por un lado el término “barroco”, más allá de la posible periodización o recuperación histórica específica, como apunta Eugenio D’Ors, se referiría a un fenómeno ahistórico, dinámico y no estático, que representaría una de las caras de la manifestación estética. En este sentido, todos los autores y artistas deben afrontar la dialéctica entre la disciplina, el orden, la precisión y el equilibrio frente al exceso, la proliferación, la inversión, el derroche y la extravagancia. El barroco sería entendido, entonces, como concepto diacrónico con proyecciones múltiples.

La preocupación barroca por el lenguaje se intensifica en el continente americano a lo largo del siglo XX. Este interés verbal estaría relacionado con la función emancipadora de lo cultural y lo lingüístico, que apuntaba antes Ortega. Ciertamente, durante el siglo XX el barroco fue rescatado en Latinoamérica por las innovaciones del modernista Darío, los poetas vanguardistas (Huidobro, Vallejo, Neruda) y, por supuesto, por la originalidad del grupo brasileño conocido como Noigandres y formado por Haroldo de Campos y Décio Pignatari, entre otros.² Finalmente, el mexicano Octavio



2. No podemos ignorar la importancia en la década de los 50 de la poesía concreta brasileña que procede de una larga tradición de experimentación lingüística en lengua portuguesa. El grupo Noigandres creado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, inspirado directamente por Mallarmé o Apollinaire, usó el sedimento barroco para dar relevancia a lo visual, especialmente en relación a la pintura y la escultura. Este

Paz adoptó una conciencia crítica en su mirada al *logos* (*El arco y la lira*), mientras que Lezama Lima reflejaba en Cuba su visión trascendente del lenguaje (*La expresión americana*). José Lezama Lima y Severo Sarduy fueron los pioneros en escribir los textos fundacionales del llamado neobarroco hispánico, textos que hibridaban ficción y crítica literaria en su vocación de mezcrolanza. Lezama Lima reconoció el barroco como “una forma de ser, un forma esencial de vida, de refinamiento, una mirada dentro de uno mismo” (30-31). Enriqueció y clarificó esta noción al considerar el barroco como un espíritu, un estado de mente o una sensibilidad específica. Sin embargo, fue Severo Sarduy quien describió y definió el concepto teórico en su libro *Barroco y neobarroco*.

Esta sensibilidad neobarroca, intermitente y poderosamente personal, adquirió fuerza renovada en 1970 después de la revelación inherente a los estilos de los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy, con figuras como José Kózer, los escritores mexicanos David Huerta o Coral Bracho y Reinaldo Arenas.

En la década de los 80 una importante sacudida geográfica traslada el estilo neobarroco del Caribe hacia el Cono Sur. La estética sería significativamente transformada y adquiriría diferentes nombres como “neobarroso” –barroco arrastrado por el barro de los suburbios del Río de la Plata– o “barroco de trinchera” en término acuñado por el argentino Néstor Perlongher.³ Retorna como una expresión artística prolífica, poderosa, política y atraviesa, desde su llegada de Cuba, Chile, Argentina y Uruguay. Escritores como Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Roberto Echavarren, Marosa di Giorgio, Diamela Eltit, Pedro Lemebel, César Aira y Copi figuran entre las más interesantes voces de la región. Este neobarroco emergente en el Cono Sur fue, de hecho, un estilo llamativamente híbrido desde el punto de vista de la coexistencia de géneros literarios, lenguajes, códigos y registros. Su estética también está basada en la búsqueda de la irregularidad, la superposición, el desequilibrio, así como la pulsión erótica y de libertad política. No hace distinciones entre alta cultura y cultura popular tampoco en su posmoderno funcionamiento. La obra de seres híbridos y de cópulas inéditas de Marosa di Giorgio encarna a la perfección, como veremos, esta convivencia de lo heterodoxo y lo extraño que contribuye a abolir jerarquías sociales, culturales y sexuales desde la diversidad léxica, la

grupo obtuvo logros conceptuales y estilísticos que pusieron en cuestión la mirada cartesiana occidental, excesivamente reduccionista.

3. Perlongher advierte del peligro de que lo esteticista reste carga subversiva. El neobarroco cubano fue, de hecho, atacado, con frecuencia, por demasiado intelectual, erudito y culturalista. La etiqueta que Perlongher añade y enfatiza, con la suciedad y la connotación geográfica que lleva implícitas, lo marginalizado y suburbial es clave porque solo lo que es excéntrico o periférico es capaz de ser revolucionario, auténticamente transgresor.

proliferación, el humor grotesco, la distorsión estilística, el oxímoron y una extrañeza semántica que se acerca en ocasiones al automatismo surrealista en sus efectos.

Esta emergencia neobarroca basa, entonces, en su hibridismo su clave hermenéutica para negociar y recolonizar el espacio. Así, Perlongher sugeriría que el neobarroco debería transformarse en una poética de desterritorialización o reterritorialización para recuperar espacios perdidos, espacios colonizados (149). De hecho, Deleuze y Guattari ya apuntaban hipótesis similares en *El Antiedipo*, propuestas que representarían una rearticulación y negociación del control político y sexual a partir de espacios, grupos, estéticas e identidades excéntricas (27). A su modo, la escritura de Marosa di Giorgio pide una nueva territorialización del espacio social y cultural desde lo sexual en la línea de lo que apuntan Deleuze y Guattari. En esta mirada al neobarroco como fuerza de reterritorialización, Ortega propone designar “a esta sintaxis incorporatriz como un *algoritmo barroco*. Un principio de apropiación y desplazamiento que no borra los *terminus* sumados, sino que negocia el lugar de cada forma en la dinámica de su ocurrencia, desplegada hacia el futuro” (140).



2. El neobarroco en tiempos biopolíticos

¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no, como en el uso doméstico, en función de información– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. Severo Sarduy

Erotismo libre, identidad de género no encasillada y práctica fluida de la sexualidad son algunos de los temas más frecuentemente explorados en la escritura de Marosa di Giorgio. La autora manifestaría, desde la imaginación, su desacuerdo con el patrón de “heterosexualidad compulsiva” y el androcentrismo confortablemente instalados en nuestra sociedad, según la crítica Adrienne Rich (12). En efecto, toda literatura neobarroca, como “derroche de lenguaje”, sería un discurso erótico de resistencia y libertad libidinal a partir de la compulsión, del exceso lúdico y la provocación paródica en tiempos biopolíticos (Deleuze y Guattari), de la misma manera que el barroco fue un discurso para la resistencia ideológica, social –pero también sexual porque no podemos obviar el libertinaje escatológico y el

desborde procaz de un Quevedo, por ejemplo— en tiempos contrarreformistas y coloniales.

El término “biopolítica” pertenece al siglo XX y se refiere al control político absoluto, a la intrusión calculada, a la intervención directa de la política en cada aspecto de la vida humana (Benjamin). Según Foucault, la biopolítica es la constatación de cómo el poder político se inscribe en los cuerpos desde instancias médicas, administrativas, sexuales o judiciales (173). Más tarde, Agamben completa la noción al demostrar que toda la historia legal de Occidente, desde la antigua ley romana hasta la moderna Declaración Universal de los Derechos Humanos, puede ser resumida en un intento de reducir la vida humana a “*nuda vita*”. El humanismo, los neohumanismos tras la Segunda Guerra Mundial, y el realismo, en tanto que son formas conservadoras, no experimentales de arte y pensamiento se quedan impotentes frente a la biopolítica (Sloterdijk). Una vez que tenemos constancia de que los discursos burgueses fracasan, una vez que se comprueba su incapacidad para aprehender la experiencia social y la identidad personal y para reinventar paradigmas de libertad que no sean unívocos, asertivos o heterocéntricos, tenemos que volver los ojos a la fantasía, la ambigüedad y al lenguaje hermético para gestionar las contradicciones que rodean esas circunstancias biopolíticas e iluminar nuevas líneas de pensamiento o crear, parafraseando a Benjamin, nuevos espacios de disidencia (Didi Huberman 6). No hay mayor fantasía de resistencia biopolítica, no hay mayor aventura estética entre fábula absurda, erótica surreal y de ciencia-ficción política que la que proponen los textos libres y distópicos de Marosa di Giorgio. En su obra, lo estético se revela como político porque el deseo escapa siempre al control económico-moral del capital. Su discurso encuentra en el placer de Eros uno de sus principales *leitmotivs* y mecanismos de búsqueda y desde ese Eros se intentan desestabilizar los paradigmas, modelos y discursos que la biopolítica nos impone.

En suma, es posible afirmar que el barroco y el neobarroco suministran estrategias retóricas y estéticas vinculadas con el deseo para confrontar al poder total. De alguna manera, ambos cuestionan la moralidad y heterosexualidad poscapitalistas —a través de la rareza, como veremos ahora—, ambos confrontan lo monolítico a través del uso de un estilo fragmentario y hedonista que reformula una sospecha.

3. Lo *queer* y Marosa

Carlos Rincón sugiere la inclusión de los estudios culturales, de género y *queer* en un paradigma crítico neobarroco. Su postura es útil a la hora de considerar las fuerzas contrahegemónicas que contestan al control social y a la violencia del discurso oficial y mayoritario (208).

Lo neobarroco y lo *queer* estarían íntimamente imbricados por su cuestionamiento radical de los poderes fácticos. Ambos disienten y contrarrestan y constituirían discursos de resistencia donde la matriz erótica y de libertad de género es esencial. Como Barthes apuntara, el placer tiene gran potencial para desestabilizar el *status quo* y como vía de escape ideológico.⁴ El neobarroco, y más precisamente el neobarroso, tienden a imaginar un mundo distópico completamente erotizado que escapa de toda imposición biopolítica: sus categorías, sus prácticas, sus dinámicas.

Lo *queer*, por su parte, no es un término esencial, estático o fijo sino que corresponde a lo inacabado, al proceso, a lo que está en construcción permanente desde el punto de vista de la identidad sexual (Butler 1990). La política *queer* necesita la complejidad, con la riqueza que lleva aparejada, no una apertura cómoda sino un proceso que habitualmente se sitúa entre la sátira y la utopía/distopía. En muchos de los textos de Marosa di Giorgio se plantea una situación distópica desde lo *queer* que a continuación es parodiada o incluso satirizada. El sujeto copula con un ángel, con un planeta, vuela o se cree sirena y a continuación el sueño, la idealización se hace en parte terrenal, real para sugerir esa “reterritorialización” desde lo sexual. Veamos un ejemplo donde una sirena *queer* desea copular con varones:

En el aire hay figuras que casi se alcanzan; nunca se puede. Pero, yo soy sirena. De plantas, de arboleda. Ondulo mi cola oscura, fuerte. Tengo las escamas, blancas y plateadas; el pecho desnudo, crespo el pelo; el sexo es una marca apenas de coral, y echa un perfume específico, humo, gotas de aceite y sangre, y brasitas. Me rozo el sexo con una vara, lo zarandeo un poco. Y doy pequeños gritos y pequeños saltos, de pez, de fémina, a ver si los hombres del lugar vienen a mí. (*Rosa mística* 39)

Queer inicialmente fue un vocablo peyorativo que significaba ‘ex-céntrico’, ‘raro’ e incluso ‘ridículo’, pero el término fue reapropiado por el colectivo teórico gay y pasó a significar cruzar los bordes o fronteras, escapar de la oposición binaria y de la sociedad de la heterosexualidad compulsiva.⁵ La teoría *queer* es un medio para indagar en la inestabilidad

4. Asimismo, en la teoría francesa *jouissance* significa ‘placer’, ‘gozo’ o ‘éxtasis’. Para Kristeva, indica la energía femenina que no puede ser incorporada al orden simbólico masculino y se identifica con una suerte de autoconciencia erótica centrada en el cuerpo de la madre (1984). Cixous, por su parte, había situado también la *jouissance* en una relación simbólica con la madre imaginaria y la sexualidad femenina preedípica (1975). Esta conexión es clara en la imagería de di Giorgio, como veremos, porque maternidad, infancia y sexo son ejes alrededor de los cuales aparecen e interactúan todo tipo de animales, criaturas mágicas, seres humanos y plantas que adquieren la dimensión de mito.

5. De ahí en adelante, la palabra no volvió a ser encasillada o marcada con las comillas de la extrañeza (Achugar 2010 18).

de toda forma de sexualidad y constituye, en muchos casos, una subversión política performativa. De ahí que los estudios *queer* se mantengan voluntariamente en una zona ambigua de interpretación, lejos de toda taxonomía, y proporcionen herramientas de intervención política en las imágenes de la heterosexualidad domesticada.⁶ En *Gender Trouble*, Judith Butler discute a propósito de cómo en la era del subjetivismo que se corresponde al presente las distinciones de género solo pueden significar en el falocentrismo establecido. Sugiere Butler que, lejos de ser innato, el género constituye el conjunto de gestos sobreimpuesto sobre los cuerpos, la construcción cultural del sexo. Lo interesante, dice, son las sexualidades que difieren de la norma heterosexual porque postulan posibilidades a la hora de ser hombre o mujer que van más allá del dualismo reduccionista. Va más lejos en su ensayo *Bodies that Matter* (1993 313) en el que afirma que la práctica del *cross-dressing* sirve para subrayar la performatividad esencial de toda identidad de género. En la línea de la teoría de Butler, Capurro declara lo siguiente sobre el trabajo de di Giorgio: “destruye el espacio acrítico de formas especulativas por una estética de la normalidad idealizada. Subvierte una cultura que promociona imágenes de una heterosexualidad domesticada” (2005 15). En efecto, crea un universo fantástico de una fluidez hermafrodita o multisexual, basada en el *cross-dressing* y donde sujetos, animales, plantas existen libres de cualquier jerarquía o estatismo cultural, social.

Lo *queer* es, entonces, redefinido en la escritura de di Giorgio como un estado *in between*, un *devenir*, un *work in progress*, una *performance* infinita, algo siempre abierto y siempre inacabado. Ciertamente, la poética de Marosa di Giorgio representa una fractura íntima en el pensamiento binario, un quiebre entre los paradigmas sexuales y lingüísticos y la política dominante. Más allá de hombre/mujer, masculino/femenino, en sus prosas existe un mundo hipersexual, multisexual y erotizado donde lo binario o dicotómico se da por superado hace tiempo:

Venían los planetas... El que me tomó primero tenía alas grandes y doradas que me envolvieron y susurraban mientras la cúpula duraba. El miembro era enorme de esmeralda pura, el semen, un licor ardiendo en llamaradas. Este se bebió la sangre que manaba de mí, despacito. Se despegó y ya había otro. Amé a todos (*Rosa mística* 77).

La extrañeza *queer* que impregna su escritura propone, entonces, una forma de reivindicación transgenérica de un erotismo que, como hemos analizado, se aproxima a los postulados contenidos en *El Antiedipo* de

6. Durante la década de 1990, Judith Butler y Eve Kosofsky Sedgwick utilizaron la óptica feminista y la política *gay* para producir complejas revisiones de la sexualidad y la identidad de género en la cultura del capitalismo tardío.

Deleuze y Guattari. La imaginería de di Giorgio remite al efecto siniestro (Freud) radical como modalidad que permea el resto de los procesos verbales. Los personajes y eventos en los textos de di Giorgio son extraños, inquietantes, siniestros, de la misma manera que es extraño, inquietante y siniestro su estilo narrativo. Tanto su prosa, como el argumento en que se inscriben los seres que habitan su universo son cambiantes, proliferantes, inestables –ambos aspectos constituyen un reto intelectual y una provocación política–:

El esencialismo da paso a lo inestable, a lo indefinible o anómalo y los personajes no son descritos o caracterizados más que a través de lo polimorfo, lo variable, lo disperso. Se trata de una identidad y sexualidad versátil y camaleónica, sin que exista ningún tipo de juicio de valor. Así, se señala, con humor iconoclasta, la necesidad de una reelaboración de códigos culturales y estereotipos sociales y que no existe una forma unívoca de entender la sexualidad. De esta forma, el transformismo, la teatralidad y la absoluta destrucción de ideas preconcebidas –maternidad, religión y “heterocentrismo” como mecanismos de control– desde el exceso y la parodia se dan cita en Marosa (Bruña Bragado 2007 121).



La heterodoxia de di Giorgio reside en el hecho de que los personajes son mitad verosímiles, mitad fantásticos y, sobre todo, su sexualidad es exacerbada, desjerarquizada y libre –mientras siguen envueltos todavía en algunas actividades ideológicas o religiosas tradicionales como “bodas”, “novios y novias”, “citas” o “visitas sexuales”–. Con bastante frecuencia, por otra parte, los encuentros sexuales con ángeles, planetas o animales son presenciados, aprobados o instigados por la madre (Barthes, Cixous, Kristeva). En este sentido, la sororidad puede ser también un signo de libertad que ilustra la complicada ambivalencia de la madre en las aventuras homoeróticas y ninfomaníacas de estos personajes híbridos que tienen culpa judeocristiana en lo profundo de su ser. Recordemos, por ejemplo, la crucifixión de las ninfómanas en *Reina Amelia*.

Los seres salvajes adquieren una vital pero sutil presencia a través del uso casi expresionista de la personificación alegórica y la paradoja; se convierten en aberrantes, extraños, surreales. Estas escenas no son habitualmente descritas en detalle, sino más bien evocadas o sugeridas, como en los cuentos de hadas. Es en estos espacios oníricos, que previamente aluden a eventos sexuales increíbles, donde tienen lugar transfiguraciones, metamorfosis y acoplamientos más allá de la lógica burguesa. En numerosos pasajes se dan encuentros zoomórficos, encuentros percibidos con un peculiar sentido de humor, no lejos de la sátira, que caracteriza la distopía marosiana. Podríamos decir que la selva y los espacios relacionados con ella, donde tienen lugar las transfiguraciones sexuales fantásticas y donde viven las criaturas híbridas, construyen un espacio de disidencia y libertad

y ofrecen la oportunidad de una canción transgénerica y ecofeminista (Shiva). Es un universo que exuda ideas reinventadas de femineidad, sensualidad, sexualidad. El dolor siempre acompaña al placer sexual y hay pánico hacia una masculinidad absurdamente inminente y con frecuencia agresiva, violenta e incluso sadomasoquista en los usos heterodoxos de la prosa de Marosa que cuestiona la lógica y economía burguesas y el peso de la religión.

Al mismo tiempo, otros aspectos como la constante revalorización del conocimiento y de las habilidades tradicionalmente asociadas a lo femenino –cocina, costura, reparación de virgos y, adicionalmente, la monstruosa cuestión de la belleza femenina– son maneras de combatir los discursos patriarcales y heteronormativos o demostraciones de que la escritura de di Giorgio propone una resistencia estética e ideológica mediante el rescate de los saberes subalternos. Las hipálages, neologismos, personificaciones y animalizaciones o las continuas hipérboles habitan su universo: contribuyen a construir ese mundo distópico, con obvios referentes reales, pero con sello fantástico. El cosmos de la autora puede ser resumido en un extraño catálogo de cópulas transgénericas y entre especies diversas –higos, hurones, ángeles, mujeres– que se producen arbitrariamente. Esta imaginaria extraña se convierte, insistimos, en un manifiesto o reivindicación entre la sátira y la distopía, un manifiesto erótico creado con los gestos performativos más extraños y radicales, una intervención política de otras formas de placer más allá de la represión y la moral judeocristiana.

Su escritura es transgresora, su voz y gestos discordantes, incómodos, libres; plantean la necesidad de una canción panteísta, hedonista, homoerótica, de mujeres que se liberan de la esclavitud el matrimonio o la belleza, de las convenciones sociales. En todos los textos se comparte la obsesión por la ruptura de los tabúes sexuales, por la desnaturalización de las categorías “hombre” y “mujer”, por el hedonismo exacerbado, una perplejidad que deja al lector absorto y atónito justo cuando piensa que estaba empezando a dominar los códigos.

Es posible leer, tanto la iconoclasta abolición de jerarquías y tabúes sexuales, como las mutaciones y metamorfosis que experimentan los personajes como un cuestionamiento implícito de una “heterosexualidad domesticada y compulsiva” y una reivindicación de la autonomía sexual femenina desde cierta “jouissance” que teorizaban Barthes y Cixous (Bruña Bragado 2010 46).

Su escritura no es solo femenina y feminista, sino que es también una búsqueda ética y política a través de un imaginario determinado para eliminar la matriz conservadora, represora y masculina de la sociedad. Construye un refugio estético en un placentero jardín, un *locus amoenus* no estático sino dinámico, a la manera del *Jardín de las delicias*, y donde

todo es posible. La idea o debate que está implícito es el de que las mujeres siempre han visto reprimida su sexualidad y clama por liberarla y celebrarla censurando además la idea de la carencia o la falta freudiana a través de la hipererotización. Su prosa deconstruye las imágenes estereotipadas de mujer, reivindica la sexualidad *cross-cultural* y la identidad de género en el centro del deseo y el placer. Escritores como Marosa di Giorgio han jugado un papel fundamental en la apropiación del yo de la mujer y el despliegue de la imaginaria neobarroca para exponer y criticar los procesos que envuelven la creación de imágenes femeninas socialmente aceptables.

Lo neobarroco y lo *queer* se inscriben en Marosa di Giorgio en un espíritu disidente y una economía libidinal perturbadora y asombrosa, en una erótica liberadora que abre nuevas posibilidades hermenéuticas como claro ejemplo de la estética neobarroca que desafía por medio de lo *queer* la identidad de género, la heterosexualidad compulsiva y las imposiciones biopolíticas.

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO es profesora titular de la Universidad de Salamanca. Ha publicado los ensayos *Delmira Agustini. Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista* (Peter Lang, 2005) y *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas* (Verbum, 2008), así como junto a Valentina Litvan, la antología *Austero desorden. Voces de la poesía uruguaya reciente* (Verbum, 2011). Es autora de la edición crítica *Todo de pronto es nada* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2015) de la poesía de Ida Vitale (XXIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana) Correo electrónico: mjbruna@usal.es



ACHUGAR, Hugo. “*Comme il faut?* Sobre lo raro y sus múltiples puertas”, en *Raros uruguayos. Nuevas miradas*, (Valentina Litvan y Javier Uriarte, eds.). Paris: *Cahiers de LI.RI.CO.* 5, 2010, pp. 17-29.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: PreTextos, 2003.

BARTHES, Roland, *Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973

BRUÑA BRAGADO, María José, “Entre *Papeles salvajes* y *Papeles insumisos*: algunas claves de la última narrativa rioplatense”, en *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Tubingen: Georg Olms Verlag, 2010, pp. 37-48.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. London-New York: Routledge, 1990.

_____ *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós, 2002.

CAMPOS, Haroldo de, “Barroco, neobarroco, transbarroco”, en *Jardim de camaleões: A poesia neobarroca na America Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp. 13-16.

- CAPURRO, Raquel, *Marosa di Giorgio: Devenir intenso*. Montevideo: Lapzus, 2005.
- CIXOUS, Hélène, *Three Steps on the Ladder of Writing*. New York: Columbia University Press, 1993.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *El Antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- DI GIORGIO, Marosa, *Los papeles salvajes II*, Montevideo: Arca, 1991.
- _____ *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.
- _____ *Rosa mística. Relatos eróticos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- D'ORS, Eugenio, *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber* [1976]. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* [1984]. Champaign and Urbana: University of Illinois Press, 2001.
- LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
- ORTEGA, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- PERLONGHER, Néstor, *Un barroco de trincheras: Cartas a Baigorra, 1978-1986*, Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- RICH, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Journal of Women's History*, 3: 15, 2003, pp. 11-48.
- RINCÓN, Carlos, *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, Tercer Mundo, 1996.
- SARDUY, Severo, *El barroco y el neobarroco* [1972]. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- SHIVA, Vandana, *Abrazar la vida. Mujer, ecología y supervivencia*. Madrid: Horas y horas, 2004.
- TABAROVSKY, Damián, *Literatura de izquierda*. Madrid: Periférica, 2010.