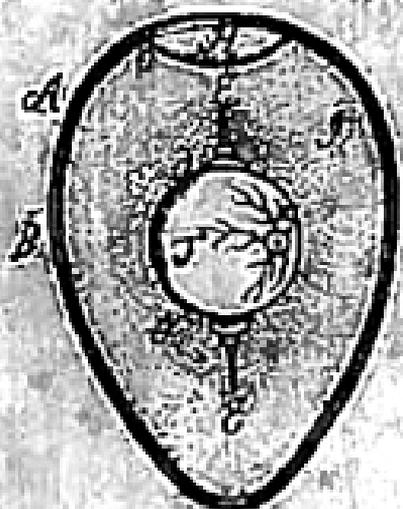


Amot. unil. Plantae



IV

III

V

La naturaleza irresistible e intolerable de Marosa di Giorgio

Gwen Kirkpatrick

Georgetown University

Resumen

Los primeros libros de Marosa di Giorgio nos invitan a entrar en un mundo natural seductor y peligroso. Dos ilustraciones de imágenes florales de Linnaeus y de O'Keefe subrayan el vínculo tradicional entre las flores y la sexualidad femenina, y referencias literarias y visuales complementan lo visual. El mundo natural de di Giorgio, lleno de transformación y metamorfosis, es un universo cerrado que estalla en imágenes, hasta el frenesí.

Palabras clave: Marosa di Giorgio, la naturaleza, el paisaje, las flores, la pintura

Abstract

The first books of Marosa di Giorgio lead us into a seductive and dangerous natural world. Two floral illustrations of Linnaeus and O'Keefe emphasize the traditional link between flowers and feminine sexuality; literary and visual references complement the visual. The natural world of di Giorgio, full of transformation and metamorphosis, is a closed universe that explodes with images and frenetic movement.

Key words: Marosa di Giorgio, nature, landscape, flowers, painting

Carolus Linnaeus, en su dibujo para ilustrar en cinco pasos la polinización de las plantas, "Amor Unit Plantas" (Fig. 1) de *Sponsalia Plantarum* (1746), hace explícita la analogía de la sexualidad humana a la de las plantas por incluir la palabra "amor" en su ilustración. Linnaeus, el botánico sueco del siglo XVIII, reconocido como el diseñador del sistema moderno de la clasificación científica de la flora y la fauna, no solo fomentó un fervor por la investigación y clasificación del mundo natural sino que también expandió el campo de la sexualidad como tema tanto social como biológico. Pensadores como Rousseau y Wollestonecraft



encontraron en sus obras nuevas posibilidades para pensar la sexualidad y el género sexual. Goethe, fascinado por el trabajo de Linnaeus, se dedicó a la búsqueda del *Urpflanze* [planta arquetípica] y publicó *Die Metamorphose der Pflanzen* en 1790. La pasión por pensar en el desarrollo de las formas naturales tiene muchas fuentes y se evidencia de muchas maneras, pero es especialmente importante la preocupación por el crecimiento y los patrones o límites de los seres individuales.¹ ¿Hay formas y energías universales que dirigen la transformación física, mental, y espiritual? Sabemos que la naturaleza como escenario del arte y de la literatura se hace en ese tiempo sumamente importante como una tela sobre la cual pintar las relaciones y emociones humanas.² Sabemos también que naturaleza y paisaje no son sinónimos: la naturaleza es lo que se nos da; el paisaje es lo que creamos. El paisaje es una formación cultural, no estrictamente un espacio natural.

El iniciar este estudio con referencias al estudio y a la representación de la naturaleza en el arte es una vía de acercarnos a la poesía de Marosa di Giorgio, de entrar en su mundo de una naturaleza alucinada y a la vez domesticada.³ di Giorgio siempre subraya el ambiente natural, un mundo de la chacra de su infancia donde los vegetales comunes —la calabaza, las arvejas, la cebolla— se entremezclan vertiginosamente con flores venenosas, con frutos mágicos, en campos por donde se mueven familiares, vecinos, animales, la Virgen, y seres nocturnos que seducen y asustan. La abundancia campestre de este mundo se tiñe a veces de algo enfermizo, casi como si hubiera algo que infectara las raíces de las plantas para que nunca llegaran a su plenitud. A veces el escenario se parece a un Edén domesticado, pero siempre al borde de lo salvaje. La evocación de la naturaleza de esta manera es a la vez una nostalgia teñida de amenaza. Según Susan Stewart en *On Longing*: “El motivo dominante de la nostalgia es la borramiento de la brecha entre la naturaleza y la cultura y por eso un retorno a la utopía de la biología y el símbolo unidos en la ciudad amurallada de lo materno”.⁴ La nostalgia en la utopía de autenticidad no permite tampoco la crisis del signo, la brecha entre el significado y el significante. Las utopías, como universos cerrados, no admiten la ironía o la autorreflexión, formas de pensar asociadas con la modernidad y su derrumbe. El universo natural

1. Ver Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-187* (NY y Toronto: Oxford UP, 1980), 101-136 sobre la influencia de la botánica en la filosofía de la estética.

2. Ver Amy M. King, *Bloom: The Botanical Vernacular in the English Novel* (Oxford y NY: Oxford UP, 2003) que ofrece una perspectiva astuta desde la literatura británica.

3. La ponencia original incluía imágenes de la pintura y la fotografía.

4. “The prevailing motif of nostalgia is the erasure of the gap between nature and culture and hence a return to the utopia of biology and symbol united within the walled city of the maternal”.

particular de la poesía de Marosa di Giorgio pocas veces se abre a la reflexión, a la ironía. Su método es la acumulación, y en sus últimas obras la acumulación hasta el frenesí. No es un lenguaje de comunicación, de diálogo. La intensidad creada por el universo cerrado quiere llegar a ser intolerable,⁵ de agotar y hacer estallar el mundo.

Dadas las características singulares de la obra de Marosa, uno busca afinidades o comparaciones con otros escritores o artistas. Tenemos la exuberancia del lenguaje amanerado de un Darío, con quien también comparte la combinación de erotismo e imágenes religiosas. Sus cruces de un escenario o de un tiempo a otro, como en un corte de película, nos invita a compararla con un poeta de la metamorfosis o con un prosista como Felisberto Hernández; para las restricciones de un mundo interior, podemos pensar en Alejandra Pizarnik. Para entender una poesía que explora la interioridad y la espiritualidad por medio de las flores, está el extraordinario *El lirio salvaje* [The Wild Iris 1992] de la norteamericana Louise Gluck. Pero los poemas de Gluck son poco barrocos aunque la pasión que anima su búsqueda sea semejante a la de di Giorgio. Quizás el poema “La siembra” de Delmira Agustini se acerca más a los caudales de Marosa. Inesperadamente, un pasaje de James Joyce también sorprende por sus afinidades:

Language of flowers: they like it because no-one can hear. Or a poison bouquet to strike him down. Then, walking slowly forward, he read the letter again, murmuring here and there a word. Angry tulips with you darling manflower punish your cactus if you don't please poor forget-me-not how I long violets to dear roses when we soon anemone meet all naughty nightstalk wife Martha's perfume (Cit. Solnit 198).

Como sabía bien Georgia O'Keefe, no hay nada más sensual que las flores. Sus cuadros de flores casi vibran con la sexualidad expuesta en la corola abierta. Las flores, asociadas al sexo femenino, se han vinculado al erotismo y también al peligro. Desde la iconografía de las pinturas medievales, hasta las flores del mal de Baudelaire o las flores perversas de los relatos de Mario Bellatín, las artes visuales y literarias siguen fascinadas por las flores y todo lo vegetal.

Marosa di Giorgio es una de las escritoras menos clasificables de su generación, y desafía nuestra pasión por clasificarlo todo. Simplemente está fuera de la órbita de lo conocido. En la superficie, la primera parte de su producción consiste en breves poemas en prosa, que adhieren, casi todos, a los mismos temas, o por lo menos a los mismos objetos —el teatro inmenso de la memoria infantil, filtrado sutilmente por el lente adulto y teñido con la sexualidad casi inconsciente y la fantasía de la niñez, tanto como por el latido de terror frente a esta vida exorbitante. *La liebre de*

5. “Intolerable” o “unbearable” según el estudio de utopías de Roland Barthes, Barthes, Sade, Loyola, Fourier, tr. Richard Miller (NY: Hill and Wang, 1976 [orig. en francés, 1971]) p. 3.

marzo (1981) es, según di Giorgio, un homenaje a Lewis Carroll, con la liebre como representante de la poesía, sorprendente, en fuga, como una máquina alada de escape. (En ese podríamos comparar su máquina con el avión-humano, “las máquinas mestizas”, de Xul Solar). En la poesía de di Giorgio uno siente el mismo desasosiego que al enfrentarse con una pintura primitivista o *naïf*, como ocurre frente a los cuadros de Henri Rousseau. ¿Pueden ser inconscientes los aspectos simbólicos terroríficos, tejidos en la textura del recuerdo infantil? ¿La reversibilidad o la calidad transformacional son verdaderamente un producto de la vista inocente o una recuperación de sistemas simbólicos? En estos poemas, Papá, casi sin ser notado, se mueve para ocupar el lugar de Cristo en la cruz; la abuelita, cocinando, se convierte en una figura pavorosa, cuyas creaciones crecen como gigantes hongos. Una visión de diablos en vestiditos multicolores se mezcla como en una pesadilla con las advertencias de Mamá, y las hojas de las plantas son sobrepasadas por las hojas mágicas impresas con extraños signos gráficos, que le son presentadas por sus primos varones mayores. Esta escena, que puede dar una visión sorprendente de una escritura impresa, aparece, como el enigmático orden de los significados simbólicos en la poesía, camuflada bajo los niveles del significado literal.

Muchos lectores de di Giorgio han notado la abundancia de la naturaleza y la ausencia de un tiempo cronológico. Según Teresa Porzecanski, di Giorgio utiliza un lenguaje intensamente visual y metafórico:

En el caso de la poesía intensamente visual de Marosa di Giorgio, las imágenes se colocan primero en el espacio y no en el tiempo. No hay una progresión lógica sino la intensa presencia de una realidad independiente del presente... sin comienzo ni fin (310).⁶

En sus primeras obras, di Giorgio escribe lo que Wilfredo Penco ha llamado “escritura sin hilos”, fragmentos breves como poemas en prosa. Utilizó sus experiencias juveniles en el ambiente rural para componer fábulas desconcertantes fabricadas de una combinación de cuentos de hadas, el romance familiar y los terribles laberintos del mundo juvenil, compuestos de transformaciones y reveses. En estos poemas, “las arvejas burbujan como nardos”, las corolas florecen con ojos acechantes y princesas invisibles proliferan y luego desaparecen.

Tuvieron varias hijas; en los primeros tiempos:
Flamenco Rosa, Pomelo Rosa y Soledad con Rosas; años
Después, Hora de Gracia y Tierra sin Ley. Vivieron una
larga infancia, vestidas de organdí siempre; usaban
coronas como si fueran hijas de emperadores, pero, los padres

6. In the case of Marosa di Giorgio’s intensely visual poetry, images are placed first in space rather than in time. There is no logical progression, therefore, from yesterday to tomorrow, but rather the intense presence of a reality independent of the present... a dimension that has neither a beginning nor an end” (trad. mía, original en inglés).

eran labradores, cultivaban hierbas de comer, flores de zapallo, que, se vendían, ya asadas y confitadas; huevos de pájaros raros que, de tan frágiles, se vendían ya, con un parche. Ellas se amaban, formaban una familia irreal, y de esos repetidos amores, surgían embarazos fugitivos (que pasaron desapercibidos para los padres), de los que nacían fantasmas, pequeños engendros de tul, que, enseguida, volaban y se izaban, pero, que seguían ansiosas, esperanzadas, hasta el último minuto en que, inexorablemente, se caían de luz. (*Clavel y tenebrario* 35)

Aquí todo ocurre en el mismo plano. No hay cambio de tono, desde el recuento inocente de las fábulas de niños a las visiones de flores decapitadas y sangrantes, a sugerencias de incesto a escenas de producciones teatrales infantiles o las visitas de parientes. Todo se cuenta en el mismo ritmo. Lo perturbador interrumpe lo que podría haber sido el tejido sin fisuras de la memoria pintada de blancura, de cal:

A veces, me parece que estoy libre,
pero, un pasado acechante,
reabre las puertas. (*Clavel y tenebrario* 43)



El elemento de acecho y del espía en el romance familiar más desconcertante, por ejemplo, “Maté a mamá, al fin lo hice” (72) tanto como las transformaciones naturales abruptas y frecuentemente malvadas, crean tensión en su poesía. di Giorgio destruye cualquier sistema codificado que pudiéramos crear sobre emblemas florales, la inocencia, y lo femenino. Roberto Echavarren ha notado una transformación radical de la perspectiva humanista:

Lo que se anticipa, lo que ocurre, no es previsible según una perspectiva humanista o humanizadora. No suceden cosas entre los hombres (o entre los hombres y las mujeres) sino entre el yo lírico y animales, plantas, o seres indefinidos o inventados, en un tono vehemente y categórico que da a la ficción un cariz alucinante. No se manifiestan sentimientos subjetivos, sino afectos impersonales... (*Henciclopedia* 3)

Las comparaciones más convincentes con su poesía tal vez provienen del mundo del arte, especialmente de los cuadros de Henri Rousseau.⁷ Como muestra un breve recorrido de su obra, las etiquetas “primitive” y “naïf”

7. Echavarren atribuye la importancia de la luna en la obra de di Giorgio a la herencia de Jules Laforgue: “De Jules Laforgue, di Giorgio hereda la pantalla complementaria de la luna, la superficie intocable sobre la que se reflejan los objetos platónicos de su virginidad, un apetito de insatisfacción, imágenes contempladas por un prisionero en una caverna, bajo la luz de una linterna mágica: eso era y no era” (*Henciclopedia* 2). Quizás más relevantes que las lunas irónicas de Laforgue serán las lunas ominosas de Rousseau.

son válidas en el horizonte de su tiempo. Roger Shattuck encuentra que el aspecto más interesante de la obra del Aduanero es “el constante ajuste de los componentes del paisaje y de la figura humana... Sus mejores cuadros transmiten la atmósfera ominosa y seductora de la adivinanza y forman una imagen fantasmal de lo espiritual en el arte” (96).⁸ Además, Rousseau fue una presencia no confortable, hasta risible, entre otros pintores sofisticados y experimentalistas (Shattuck). Fue alabado como un ser sin ironía en medio del mundo moderno. Mucho de lo mismo se podría decir de la recepción de la obra de Marosa di Giorgio. Después de la sorpresa inicial de sus primeros libros, algunos lectores se cansaban de las repeticiones de su mundo interno, con los circuitos cerrados de imágenes y transmutaciones. Volvemos a la palabra “intolerable” en el sentido barthiano. Un mundo cerrado pero bajo acecho, donde las repeticiones pueden llegar a ser un *tableau vivant* frenético, es también un tipo de infierno. El mundo natural, domesticado o salvaje, puede encantar, seducir y devorar. Ese es el mundo de los primeros libros de Marosa di Giorgio. Intolerable e irresistible.

GWEN KIRKPATRICK es, desde 2004, Profesora Titular de Georgetown University donde dirigió el Departamento de Español y Portugués. Especialista en América Latina, doctorada en Princeton, sus publicaciones recientes incluyen: “The Lyrical World of the 19th Century”, *Cambridge History Of Latin American Women’s Literature*; “Poetry of Spanish America”. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4.^a ed.; y “Rubén Darío: transatlántico...” (en prensa por *Taller de Letras*, Santiago de Chile). Ha publicado sobre autores uruguayos: Agustini, Herrera y Reissig, Onetti, y Vilariño. Sobre esta última “El oído absoluto: el arte nunca es sencillo” en *Revista de la Biblioteca N.º 9, dedicado a “Idea”*, 2014.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, tr. Richard Miller. NY: Hill and Wang, 1976.

BELLOC, Bárbara. “Marosa di Giorgio (1932-2004)”, *Página12 Web_22* de agosto de 2004.

BRAVO, Luis. “Marosa di Giorgio: don y ritual”, *Jornal de Poesia–Soares Feitosa. Revista de Cultura*, 4/5, Fortaleza/São Paulo, nov. 2000.

_____. “Marosa di Giorgio: las nupcias exquisitas y el collage onírico”, *Agulha: revista de cultura* #1, Fortaleza, São Paulo, agosto de 2000 también en: www.henciclopedia.org.uy, 7 págs.

DI GIORGIO, Marosa. *Clavel y tenebrario*. Montevideo: Arca, 1979.

_____. *La falena*. Montevideo: Arca, 1987.

_____. *Historial de las violetas*. Montevideo: Aquí Poesía, 1965.

8. “The most interesting aspect of his work is the constant readjustment of the components of landscape and the human figure... Rousseau’s finest paintings convey the ominous and alluring atmosphere of the riddle and form a haunting image of the spiritual in art” (trad. mía). Shattuck también cita a J. Huizinga sobre el origen de la adivinanza como un juego sagrado (95).

- _____. *Misales: relatos eróticos*. Montevideo: Cal y Canto, 1993.
- _____. *Los papeles salvajes*. Montevideo: Arca, 1989.
- _____. *Rosa mística: relatos eróticos*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- ECHAVARREN, Roberto. "Marosa di Giorgio" www.henciclopedia.org.uy, 12 págs.
- _____. *Fuera de género: Criaturas de la invención erótica*. Lexington, KY: La Flauta Mágica, 2013, 139-163.
- HAMED, Amir. "Eclipse de liebre (Marosa di Giorgio)", *Orientales: Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996, 81-86.
- LINNAEUS, Carolus. <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/vlp/lit26625/index.meta&start=51&pn=55>
- LOZA AGUERREBERE, Rubén. "Figuras de papel: un adiós a Marosa di Giorgio, poeta uruguaya". Ideas (20 de agosto de 2004), 2 págs.
- MACHADO, Melisa, "Con la poeta Marosa di Giorgio: 'A escribir he venido al mundo'", *El País Cultural*, # 512, 18 de junio de 1999.
- OLIVERA-WILLIAMS, "La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio", *Revista Universidad de Antioquia*. #275/enero-marzo
- PENCO, Wilfredo. "Prólogo", *Clavel y tenebrario* de Marosa di Giorgio. Montevideo: Arca, 1979, 7-11.
- PORZECANSKI, Teresa. "Marosa di Giorgio: Uruguay's Sacred Poet of the Garden", *A Dream of Light and Shadow*, ed. Marjorie Agosin. Albuquerque: U New Mexico Press, 1995, 303-314.
- PRIETO, Julio. "Less Is More: Bondades de lo breve en el Río de la Plata". *Iberoamericana* (2001-), vol. 9, n.º 36, 2009, pp. 97-108, JSTOR, www.jstor.org/stable/41676970.
- SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years*. New York: Vintage, 1968.
- SOLNIT, Rebeca. *As Eve Said to the Serpent: On Landscape, Gender, and Art*. Athens: U Georgia Press, 2001.
- STEWART, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1984.

Flores y sexo femenino
en las pinturas de
Georgia O'Keeffe.

