



"Figuras de palabras",  
Casa del Teatro,  
Montevideo, 1984.

# A la escucha de *Diadema*

**Irina Garbatzky**

*IECH-CONICET*

*Universidad Nacional de  
Rosario*

## Resumen

El ensayo aborda una pregunta sobre la voz que habilita la teatralidad de Marosa Di Giorgio, a partir de algunas experiencias de la escucha de *Diadema*, su recital teatral de poesía que también grabó en el sello Ayuí, en 1994. Si, como sostiene Alain Badiou, el teatro piensa, resulta interesante investigar qué “pensaban” esas *performances* de Marosa, qué ideas arrojaban acerca de la autobiografía y el ritual, acerca de la lengua y la poesía en voz alta.

Palabras clave: Voz - Teatro - *Performance* - Escucha

## Abstract

This essay explores a question the voice that enables the theatricality of Marosa Di Giorgio, from some experiences of listening to *Diadema*, his theatrical recital of poetry that also recorded in 1994. If, as Alain Badiou argues, the “theatre thinks”, it is interesting to investigate what Marosa’s performances were all about, what ideas and thoughts they threw about autobiography and ritual, about language and poetry.

Keywords: Voice - Theatre - Performance - Listening

Para los que nunca la escuchamos en vivo, un efecto complejo se presenta a la escucha de *Diadema*, el disco con la lectura de sus poemas que grabó Marosa di Giorgio en 1994. Acaso sea el de una escucha imaginaria, o el de una escucha con imágenes. La voz de Marosa despliega, sin dudas, una escena, o aquello que Paul Zumthor (1989) había dado en llamar una “imaginación auditiva”, en una dimensión que nos impulsaba a pensar la palabra oral en un contexto histórico y en una situación concreta de enunciación. Entre la voz de la poeta y su audiencia se desenvolvería una



escena, entonces, ya que, por un lado, se condensa allí una tradición, escolar y teatral: la de la puesta en voz de poesía, que reúne sobre sí el reservorio histórico que suponía el ejercicio de la lectura en voz alta, al tiempo que los contrastes entre ese aprendizaje declamatorio y lo escrito; una disimetría que funciona como trazado crítico, como “caligrafía tonal” –así lo define Ana Porrúa (2013)–, sobre los tonos de la tradición. En otra oportunidad interrogué más en detalle cuáles eran las vías de fuga que la voz de Marosa dejaba oír respecto de ese espectro declamador, es decir, respecto de los motivos y las caracterizaciones de la práctica de la declamación de poesía que la poeta había aprendido muy tempranamente en su infancia y que su voz traía al presente, aunque inquietantemente desfigurados por la vía del susurro, la voz ronca o exagerada: todas formas de la enunciación que rompían con los valores del decoro y la claridad de lo enunciado que los manuales de declamación del siglo XIX y comienzos del XX habían normativizado tan rígidamente, en su intento político de homogeneizar las voces de una sociedad aluvional, de fuerte carga inmigratoria.<sup>1</sup>

Por otra parte, la imaginación auditiva que se desenvuelve a la escucha de *Diadema* ocurre debido a una forma singularmente teatral de su voz que llega al oído de quien oye, justamente por plegarse oscuramente sobre lo dicho. Quien se siga inquietando al oír el “tam tam” celebratorio de “La hija del diablo se casa”, con la delicia de los niños nonatos servidos a la mesa, o quien acaso perciba la urgencia en la lectura de “Así era el jardín de mandrágoras”, no solo estaría oyendo la lectura de unos versos. Estaría también sintiendo la resonancia de una voz, que toca el cuerpo de sus oyentes justamente en virtud de sus momentos de repliegue, de sus instancias más confusas. Estar *a la escucha*, sostiene Jean-Luc Nancy es colocarse en relación con la voz como alteridad de lo que se dice y como acto de invocación, previo al lenguaje. El acto de escuchar supone el encuentro con una materialidad fenoménica, incomunicable, que paradójicamente es la base de la comunicación humana.



---

1. Ver Garbatzky (2012 y 2013). Daniel García Helder en su prólogo a la edición aumentada de *Los papeles salvajes* relata acerca de la educación artística que había en la casa de la familia de Marosa, en la cual, a la vasta biblioteca del abuelo se sumaron los estudios de su madre, y el amor por la lectura del padre (di Giorgio 2008 658-659). La declamación, en la educación de la poeta, remitía así, en primera instancia, al universo hogareño. En la casa natal, los versos de Rubén Darío o de Delmira Agustini se escuchaban a través de las voces de la madre y de las tías. Dice Marosa en una entrevista: “Mi abuelo tenía una gran biblioteca. Mi madre y mis tías eran muy sensibles. Recitaban a Delmira, a María Eugenia, a Darío y así yo aprendí a memorizar sus poemas (2010 49). Considerando que la familia di Giorgio era justamente de ascendencia inmigratoria, resulta interesante pensar el proceso en el marco de los alcances educativos que tuvo el recitado en voz alta de poesía hispanoamericana como uno de los modos de elaboración del crisol de razas, que analiza e historiza María Celia Vázquez (2007).

De este modo, una tarea tan imposible como interesante podría ser la de especular, a través de algunas escuchas de Marosa (es decir, de los relatos de algunas escuchas) y a través de las figuraciones de la propia poeta acerca del “recital”, una pregunta por los efectos de sus puestas en voz y sus *performances*. No en el sentido de una recepción, sino entendiendo los efectos en tanto que índices o esbozos de un pensamiento que emerge y es provocado por lo teatral. Estoy siguiendo una inquietud de Alain Badiou, cuando en sus reflexiones propone que el teatro presenta al espectador ideas que lo sorprenden y lo aturden. Explica Badiou:

El teatro piensa. ¿Qué se entiende aquí por teatro? El ordenamiento de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya única existencia es la representación. Esos componentes (un texto, un lugar, cuerpos, voces, trajes, luces, un público...) son reunidos en un acontecimiento, la representación, cuya repetición noche tras noche no impide en modo alguno que ella sea, cada vez, un acontecimiento, esto es, singular. Afirmaremos entonces que ese acontecimiento –cuando es realmente teatro, arte del teatro– es un acontecimiento de pensamiento. Quiere decir que el ordenamiento de los componentes produce ideas. Esas ideas –este es un punto capital– son ideas-teatro, lo cual significa que no es posible producirlas en ningún otro lugar, por ningún otro medio. Y también que ninguno de los componentes tomado aisladamente está en condiciones de producir las ideas-teatro (ni siquiera el texto). La idea adviene en y para la representación. Es irreductiblemente teatral, y no preexiste a su aparición “en escena” (2000 15).



La propuesta de Badiou resulta muy sugerente para pensar esa zona de la producción de Marosa que tuvo que ver con sus *performances* y a la que destinó si no el mismo trabajo que a la escritura, sí una parte importante y sostenida de su vida. Permite preguntarnos qué era aquello que la poeta abordaba en escena y si había algo de lo específicamente teatral que habilitaba su transmisión. En este sentido, al menos dos ideas, creo, podrían ser pensadas, a partir de sus *performances* en relación con su poesía. Una tendría que ver con el lugar de la *performance* como ritual que hace aparecer el mundo de la infancia. La otra, tendría que ver con la constitución de la voz como aquello que se escapa a lo claramente interpretable y audible, si entendemos que la voz resulta aquello que se configura a través de lo que interrumpe su enunciado; no a través de lo dicho, sino mediante lo que resuena en el decir.<sup>2</sup>

---

2. Tanto Mladen Dolar como Jean-Luc Nancy basan su desarrollo en la noción de objeto a del psicoanálisis, en el sentido de un objeto perdido que produce un quiebre dentro del sujeto, la voz propia es también la voz de otro. Cito a Nancy: “Lacan dice de la voz que es la alteridad de lo que se dice: aquello que en lo dicho es otra cosa que lo dicho [...]. La alteridad con respecto a lo ‘dicho’ de la ‘voz’ sí comprendida es entonces, en efecto, menos

## El ritual

Sabemos que los recursos escenográficos de *Diadema* eran muy austeros. Una escena mínima, con muy pocos objetos y nada improvisada, muy pautada y cargada de elementos simbólicos, como el ramo de flores, los pies descalzos, las mariposas en el pelo. Marosa había trabajado junto a Atilio Costa, director del teatro La Máscara, y con su llegada a Montevideo había recuperado lo aprendido en su recorrido teatral, en su Salto natal, para trabajar en una serie de recitales de poesía, cuyo título más firme, con el paso de los años fue *Diadema*.<sup>3</sup>

Si uno leyera los elementos que componían sus puestas escénicas, su condensación simbólica podría, mediante una enorme extrapolación, observar su curiosa contemporaneidad en relación con el arte de la *performance*, la concepción ritualica mediante la cual sus precursores en el arte contemporáneo, desde Joseph Beuys hasta Marina Abramovic, utilizaban al género como manera de buscar un sortilegio eficaz que los transformara en una situación de comunión con el público. El *performer*, decía Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, no es el actor que representa el personaje de una ficción, sino aquel que se presenta a sí mismo y habla en el escenario en nombre propio. Es también, señala Richard Schechner, basándose en los estudios de la antropología teatral y la lingüística performativa, quien logra, mediante la repetición de una acción, orientar una transformación de su estado y eventualmente una transformación colectiva. Acaso la codificación y la contenida disposición de la escena, en el género y también en los recitales de la poeta, hablarían menos de su negativa a la improvisación que al control que era necesario sostener para que fuera eficaz ese pasaje.<sup>4</sup>



---

la de un no dicho que la de un no decir en el decir o del decir mismo, en que este puede resonar y así, decir propiamente” (2007 57-58).

3. Nidia di Giorgio señala, en una entrevista que le hice publicada en 2013, que “Juego de Palabras”, que fue el primer recital en Montevideo de Marosa, en Casa del Teatro en el año 1984. Atilio Costa, director del Teatro La Máscara, fue con quien preparó el recital *Diadema* (Ver Garbatzky 2013 296). Antes de su mudanza a Montevideo, Marosa participó en Salto en el conjunto teatral *Decir*, según el relato y la recopilación documental de Leonardo Garet (2006). El juego de las ‘representaciones’ vuelve desde la primera *performance* que hizo en Montevideo llamada justamente “Juego de palabras”, en 1979, hasta aquella que llamó primero “El lobo” y finalmente “Diadema”.

4. Me refiero a los frecuentes señalamientos acerca de que nada de las *performances* de Marosa estaba librado al azar. Cuando en una entrevista Walter Casara le pregunta si improvisa ella responde, “Nunca. Todo es de memoria. Si alguna vez da la sensación de que estoy improvisando, entonces está logrado lo que pretendí” (2010 155).

La idea del ritual es mencionada por la propia Marosa, quien entrevistada por Luis Bravo acerca de sus *performances* decía: “Yo creo que el poeta debe escribir; y que la poesía debe conocerse en el silencio y la soledad. Eso es lo primordial. Pero nací recitadora. Es un ritual. No quiero ni puedo sustraerme. Es como construir frente al público, construir con la fe, rosas, clavelinas y repartirlas” (2010 83-84). Y más adelante, en diálogo con María Rosa Olivera-Williams, reiteraba: “Se trata de un rito, un ritual, un reescribir diciendo. Es como haber encontrado vino de ocultas misas y beberlo en vaso de piedras rojas, delante del prójimo. Miren qué bebo. Es hablar con un clavel” (2010 147).

¿Pero qué noción de lo teatral había detrás de ese “reescribir diciendo”, de aquella serie de acciones que involucraba un grupo de elementos más o menos fijos, como las flores, las velas, las mariposas, los pies descalzos o la túnica? A lo largo de *Los papeles salvajes*, algunos apartados podrían leerse como una escritura de lo que luego se convertiría en *Diadema* o como una reflexión sobre la propia teatralidad. Me refiero a ciertos momentos de algunos de sus libros que narran o tematizan exclusivamente a la “recitatriz” o al teatrillo de la infancia en las chacras de Salto, las sesiones que llevaban adelante junto a su hermana Nidia o junto a sus primas. Esos pasajes que hablan del teatro como un juego, en donde claramente no se representa nada más que la puesta en voz de la poesía.

Resulta curioso el uso que hace Marosa del transitivo “representar” para estas obritas; un verbo del cual se luce la falta del objeto que lo acompaña. “Siempre me gustó el teatro, la representación. Comencé en la escuela y en el mismo prado y en las sombrías habitaciones, donde sola, o con mi hermana y primas, ‘representábamos’ improvisando, inventando” (di Giorgio 2010 74, el énfasis es mío).

Hacíamos *representaciones* en los jardines, a la caída de la tarde, junto a los cedros y las algarrobas; la obra era improvisada, ahí mismo, y yo, siempre, tenía miedo de perder la letra, aunque nunca, ocurrió tal cosa. Íbamos, de aquí para allá, entre los cedros y los naranjos y acudían a espiarnos, a escucharnos, los habitantes de todas las casonas vecinas.

También teníamos algunos animales en el elenco; habían aprendido a moverse en el escenario, vestirse, a calzarse, y hasta decían algunas palabras. Desde los doce a los veinte años, *representé* en todos los jardines.

Pero después, todo se deshizo.

Y los animales volvieron al bosque a continuar su vida silenciosa (*Clavel y tenebrario*, 2008 189).

En octubre, noviembre, se abre el “jasmín del cielo”. Así, todo queda azul. Celeste. Y comienzan las representaciones, las comedias. [...] Mi madre espía lo que yo recito, y mi prima toca en el piano algo que es siempre, igual. Cumplimos un extraño argumento que abarca toda la casa y el jardín. (*Mesa de esmeraldas*, 2008 315).

Si uno sigue la breve serie de fragmentos que hablan de ese teatrillo infantil, puede observar que justamente no hay allí representación.<sup>5</sup> Más bien se trataría, en términos de Jacques Derrida (1989), quien así definía el teatro de Antonin Artaud, de una clausura de la representación. Si por representación se entendiera aquella teatralidad que mima o reproduce una palabra anterior, una pieza teatral, el teatro de Artaud se orientaría a representar directamente la vida, “en lo que esta tiene de irrepresentable [...] el origen no representable de la representación” (320).

En este sentido, el minimalismo de *Diadema* y su secuencia delimitada de acciones y elementos (las flores, las mariposas, las túnicas, los pies descalzos, etc.), así como la insistencia de Marosa en situar a sus recitales bajo la idea del ritual, permitiría pensar en el retorno autobiográfico de un juego de infancia, que el acontecimiento teatral volvía eficaz.

“A mí me gusta el teatro”, explicaba Marosa a Walter Casara, “por eso escenifico. [...]. Al recitar los poemas es como si recién los estuviera construyendo” (2010 155). Un “juego de palabras” (así se llamó, de hecho, su primera *performance*), que, como tal, trabajaba sobre la posibilidad de hacer aparecer mediante el hecho teatral, un mundo.



Recuerdo a Marosa en el escenario de la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas (donde hasta los últimos años actuó casi anualmente) de negro, sobre un fondo negro, descalza, con las uñas pintadas de rojo y una rosa en la mano. No me acuerdo si llevaba anteojos oscuros, pero sobre las tablas, junto a ella, había un caballo. Si eso fue o no cierto es lo de menos, Marosa era una ilusionista con su voz en las palabras (Mariasch 2008 23).

La cita pertenece a Marina Mariasch, y aunque es apenas el pasaje de una reseña de sus libros, interesa para pensar en la eficacia de lo teatral en el escenario, su vínculo con la insistencia en la noción de *visión*, tan frecuente en la poética de di Giorgio. Una presencia alucinatoria y creativa sobre la realidad —que Hugo Achugar (2005) toma como punto de partida para indagar sobre la ironía en Marosa respecto de su filiación a ciertas tradiciones—, parecía ser recreada o vuelta a poner en juego en la noción del recital/teatro como ritual.

---

5. Aunque podría hacerse una salvedad, en relación con las “comedias místicas”, como aparece en el último fragmento citado y también en un pasaje de *La Liebre de marzo* (di Giorgio 2008 296). Las “comedias místicas” como género de representación de los “dramas de santos” era un género teatral propio del barroco español que venía a contrarrestar los asuntos profanos en el teatro. Aunque a primera vista pareciera volver la idea de la representación de un relato (del relato religioso, las historias de los santos), la escritura de Marosa, como sucede en varios episodios de su obra, desprende la religiosidad de la esfera canónica para secularizarla y conducirla al ámbito de la vida, un ritual profano del juego y de la naturaleza.

Las poetisas bajo sus larguísimas cabelleras, grises con alguna hebra negra, y jazmines por todo el rostro, sentadas en el umbral de la más antigua casa. [...]

Había una mariposa tenue y muy blanca, enorme, surgida de ellas; o, al revés, era ella quien les había dado origen. [...] (*La falena*, 2008 491-492)

[...]

Siempre, con mi viejo traje, me senté en una peña. El cielo echaba los últimos resplandores. La compañía de Teatro de los Huertos terminó los ensayos y se disipó un poco. [...]

No sé cuál va a ser el destino de la 'troupe' que ahora dirijo; todos son mayores que yo y mi reinado parece frágil.

A poco, comienzan a presentarse habitantes de todas las huertas, y se sientan en el suelo mirando hacia el escenario.

Así, la actuación estuvo, otra vez; pero los violeros, a ratos, languidecían, y eran sustituidos por integrantes del público y la línea entre la realidad y el sueño, se desdibuja (*La liebre de marzo*, 2008 284-285).

## Una voz y nada más



El teatrillo de la infancia, en *Los papeles salvajes*, recompone el teatro de la naturaleza, sus transformaciones y apariciones, y con ello ilumina la imposibilidad de la voz como herramienta de lo comunicable y lo perdurable. En las obras del teatrillo de las chacras, quienes hablan tienen miedo de perder la letra, quienes oyen no comprenden o son los animales los que dicen algunas palabras.

En la mitad de la tarde, delante de los frutales, apareció la recitadora; flotaba en el viento su pelo color cereza; su óvalo era blanco y serio; el vestido morado, abierto hasta la cintura, le llegaba al pie, pues, parecía tener solo un pie, aunque luego, se vio que eran dos, y como de mármol, con uñas bermejas; las manos, igual; los zarcillos de plata tocando el hombro. La gente, que se acuclillaba a escuchar, no entendía bien lo que ella decía, ¿contaba la historia de cada ser y cada cosa?, del gusano, la perdiz y la rosa, con movimientos serios y breves, o con una leve sonrisa de sus labios fuertemente teñidos de rosa.

Los niños saltaban arriba de las calabazas, fornidas y erguidas igual que muebles, y gritaban de lejos: ¡Volvió la declamadora! ¡Está la recitatriz! Y vino más gente y se puso en cuclillas. Hasta que cayó la noche y los colores de ella se volvieron más intensos y flotó en el aire y se diluyó en el aire como una lámina (*La falena*, 2008 509).

Esa figura de la recitadora o la "recitatriz" –que abisma, como todo autorretrato, su propia imagen, hasta el punto de hacerla desaparecer después terminado el recital–, permitiría pensar en lo que la voz trae como



presencia y materialidad más allá de lo que se relate o represente, justamente debido a que, en su caso, lo que se relata o representa no es otra cosa que el propio escenario de la vida, como si la naturaleza se mostrara en su gran teatro, sin palabras.

La puesta en voz de Marosa que se oye en la grabación de *Diadema* reitera las paradojas de la no representación evocadas del teatrillo de la infancia. Aunque retome ciertos elementos de la declamación tradicional (los crescendos y las disminuciones, los momentos más solemnes o narrativos o miméticos) su puesta en voz se separa radicalmente del ideal del decoro y mesura que se establecía como vértice de todas las relaciones de la composición declamatoria.<sup>6</sup> Así como la joven Berta Singerman en la escuela de declamación había terminado por sonar extraña,<sup>7</sup> es decir, por *disonar* respecto de la forma clásica de la lectura en voz alta, también la voz de Marosa comportaría un tono extraño y extravagante, que se separa de toda finalidad de transmisión clara y distinta. Los momentos más cantados, susurrados, exclamados o leídos rápida y vertiginosamente —casi todas las veces sin respetar el propio ritmo pautado por los signos de puntuación del texto— funcionan como instancias enigmáticas, interrumpiendo o enrareciendo casi siempre el entendimiento de quien la escucha. No obstante, son justamente esos momentos los que tocan el cuerpo de los oyentes y en donde la voz de Marosa aparece singularmente como tal, plena de enunciación.

Si la voz en tanto *phoné* y no *logos*, se recorta como un aquello inaudible en lo dicho, lejos de afirmarse como una presencia sin fisuras, toda voz supone un quiebre y un resto; no se corresponde por completo con las propiedades fonológicas —como las entonaciones, los acentos, la velocidad, los modismos— ni con el propio significado de lo dicho. La voz no es enteramente propiedad del sujeto que la emana, sino que reverbera como si tomara su sitio de prestado, trayendo sobre sí las voces de los otros. En última instancia, sugiere Mladen Dolar (2007), siempre resulta acusmática;

---

6. Las claves del arte de la declamación pueden encontrarse en varios de sus manuales de comienzos de siglo. He consultado, por ejemplo, el *Manual teórico y práctico de declamación*, lectura clásica y arte teatral de Clodove Bazán, (Asunción, 1921) o el más conocido *Arte de lectura y declamación*, de Enrique García Velloso (Buenos Aires, 1926).

7. La disonancia de Singerman como una declamadora excepcional, que rompe con las reglas aprendidas, o cómo aprendió a ser una “recitatriz”, surge de su autobiografía, *Mis dos vidas*: “Comprendí que no me servía de mucho, pues ese tono [de la declamación] de la escuela clásica española estaba reñido con mi manera de sentir y no lo podía asimilar. Estaba encasillada, todavía era una forma demasiado externa de la palabra, demasiado superficial, yo sentía que era preciso ahondar en su sentido humano. Eso era lo que yo quería hacer y, de hecho, lo que había comenzado a hacer en la misma clase. Yo proponía mi modo particular de recitar, con el resultado de que todas mis compañeras querían recitar como yo” (1981 37).

suenan como la voz de algo cuyo origen es desconocido pero que al mismo tiempo provoca una “casualidad desconcertante”: “aparece más bien en el vacío de donde se supone que surge pero con el que no encaja, efecto sin una causa apropiada” (87).

La puesta en voz que hace Marosa de sus poemas pondría en primer plano ese proceso de desencajar y sorprender, ese hacer sonar en la propia voz, lo otro. Mirta Rosenberg escuchó esa extrañeza como forma de desfigurar el sonido hacia las imágenes de su literatura. Una experiencia rara del límite, que no se sustituye por la lectura silenciosa. Vale la pena copiar la cita en su extensión:

Nunca escuché a Marosa di Giorgio en vivo, nunca la vi y, si bien la leí y me habían llegado comentarios (siempre exaltados) de su interpretación oral de los poemas, la grabación del recital *Diadema* resultó para mí casi una sorpresa. Quiero decir que en cierto sentido alteró y enriqueció la lectura silenciosa que había hecho de sus libros: los cambios de voz, la entonación, el retintín entre oracular, irónico-pavoroso y de encantamiento que cobran sus versos dichos por ella misma eliminaron de mi cabeza todo atisbo de asociación que pudiera haber establecido entre su obra y casi cualquier otra tendencia de este siglo. Marosa suena como una síntesis, virtualmente sin edad, como una voz encerrada en el cuarto de juego de unos niños letrados y muy viejos, como una voz virtual, azogada muchas veces en el curso de la repetición de unas pocas anécdotas que constituyen un argumento único, un falso resumen, una especie de novela familiar gótica posfreudiana, con reminiscencias de los cuentos de los hermanos Grimm. [...] Nada es una sola cosa, y nada es binario. La voz de Marosa goza y enfatiza y se suspende cuando algo es, por ejemplo, celeste pero amarillo, cuando las vacas gimen como una mujer, cuando la gallina se detiene en el punto de luz de la tormenta y se le transparentan los huevos de muchos colores. Como en Frankenstein o en Cumbres Borrascosas, en los poemas leídos por Marosa escucho lo sobrenatural predominando sobre lo natural, lo extraño sobre lo cotidiano: el tam tam retumba por encima del dulce sonido del caramillo, aunque este no desafine y tampoco podemos dejar de prestar atención al runrun de los insectos ni al grito petrificante de la lechuza, ni a los muertos que andan sueltos en la carne levisíma de los hongos (Rosenberg 1995 22).

¿Cómo “suena” Marosa? De ninguna manera como un sola voz, sino como un argumento único que despliega, a lo largo de las frases y los sonidos, lo sobrenatural sobre lo cotidiano. Acaso una escucha imposible, una escucha de lo imposible de ser vocalizado, pero que sin embargo aparece, no en virtud de una mimesis que haría la lengua respecto del mundo, sino de una contaminación del mundo sobre el cuerpo de la lengua.

Es de esa imposibilidad de la voz que hemos estado hablando finalmente: una historia de la escucha de *Diadema* tomaría como premisa la

idea de que todo registro de una voz o de una *performance* antes que una reconstrucción tranquilizadora solo multiplica su efecto de vacío.

No obstante, a la escucha de Marosa un teatrillo mental se abre, fragmentariamente, a través de su voz, de los relatos que otros oyeron en su voz y de las propias reflexiones sobre la voz y la teatralidad que se vislumbran en algunos episodios de *Los papeles salvajes*.

IRINA GARBATZKY, doctora en Humanidades y Artes. Mención en Letras, por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora de CONICET, integra el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-CONICET). Docente (Jefa de Trabajos Prácticos) en la Cátedra de Literatura Iberoamericana I de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Ha publicado *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2013). Junto a Ana Porrúa codirige la revista *El Jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* ([www.cajaderesonancia.com](http://www.cajaderesonancia.com)).

ACHUGAR, H. “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio”. *Hispanérica*, 101, 105-110. 2005.

BADIOU, A. “¿Qué piensa el teatro?”. En *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado. 2000.

DERRIDA, J. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 318-343. 1989.

DI GIORGIO, M. *La flor de Lis. CD Diadema*. Buenos Aires: El cuenco de plata. [Recital *Diadema* fue publicado originalmente como casete por el sello Ayuú, Montevideo, 1994] 2004.

\_\_\_\_\_. *Los papeles salvajes. Edición definitiva de la obra poética reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2008.

\_\_\_\_\_. *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2010.

DOLAR, M. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial. 2007.

GARBATZKY, I. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2013.

\_\_\_\_\_. “Marosa di Giorgio: la voz en fuga”. *Hispanérica*, 123, 43-50. 2012.

GARET, L. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán. 2006.

MARIASCH, M. “El sexo de las flores”. *Diario Perfil*, Año III, n.º 293, Buenos Aires, 2008. p. 23.

NANCY, J. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu. 2007.

PAVIS, P. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós. 2008.

PORRÚA, A. *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía. 2011.

ROSENBERG, M. "Diadema" en Aguirre, Osvaldo y García Helder, Daniel (organizadores). "Dossier Marosa di Giorgio" *Diario de Poesía* n.º 34, 22. 1995.

SINGERMAN, B. *Mis dos vidas*. Buenos Aires: Tres tiempos. 1981.

SCHECHNER, R. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. 2000.

VÁZQUEZ, M. "Declamación y disciplinamiento de la voz: la enseñanza de la lengua en la Argentina del aluvión inmigratorio", (mimeo. Versión inédita del texto leído en Coronel Pringles en las Jornadas de Declamadoras, octubre 2007).

ZUMTHOR, P. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra. 1989.



Lectura concertante en el Teatro de la Candela, en 1982.  
Junto a Amanda Berenguer y Miguel Ángel Campodónico.