

MANERAS TRÁGICAS DE “DESPERTAR” A UNA MUJER:
EL MATRIARCADO MÍTICO DE MAROSA DI GIORGIO

María José BRUÑA BRAGADO
Universidad de Paris
brunamj@yahoo.fr

RESUMEN: *Reina Amelia* nos transporta a un tiempo mítico en que las mujeres son reinas arrogantes, brujas condenadas a la cruz por los varones, ninfómanas por necesidad, asesinas en serie o zoófilas convencidas, un tiempo en el que los varones ocupan un espacio secundario y, sin embargo, esencial para mantener el orden de cosas. A la luz del texto de Nicole Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, trataré de reflexionar, primero, sobre la peculiar manera que tiene Marosa di Giorgio de “matar” y “resucitar” a los personajes femeninos de su obra. Tal gesto apunta a una sutil denuncia de la condiciones de opresión social de la mujer –la caza de brujas, la maternidad o la religión como mecanismos de control, etc.--. La muerte, aquí, convierte a las mujeres en heroínas que combaten toda una tradición de textos y costumbres patriarcales y Marosa trataría de despertar de esta manera la conciencia aletargada de esas “bellas durmientes que ni siquiera recuerdan haber sido dormidas”, en palabras de la feminista francesa Hélène Cixous. En segundo lugar, 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”. Estaríamos, entonces, en el dominio postmoderno de la desestabilización de los roles de sexo y género. La escritura de Marosa se ubicaría, de este modo, dentro de la estética de lo “queer”.

Palabras Clave: Matriarcado/Identidad/Deseo/Género/”Queer”/

En *Maneras trágicas de matar a una mujer*, la teórica y antropóloga francesa Nicole Loraux expone las estrategias retóricas de que se valen los trágicos griegos—en especial Eurípides—para silenciar las voces femeninas y sugiere asimismo nuevos caminos para imaginar el cuerpo de mujer (Loraux, 1989). La dignidad de una muerte violenta y heroica en plena contienda que corresponde a los varones en las tragedias griegas no es posible para un género femenino que debe “conformarse”, bien con morir plácidamente y de forma pasiva en el lecho, bien con un suicidio deshonoroso. El capítulo “La sogá y la espada” de Loraux muestra ese contraste entre una muerte masculina activa y exterior frente a una muerte femenina pasiva, interior y desprovista de “*andréia*”: los varones perecen a “fierro” de espada mientras que las mujeres protagonizan una muerte indigna, truculenta y desgarrada en forma de sacrificio —las doncellas—o de violento envenenamiento o ahorcamiento —las esposas--.

Este cuerpo magullado y excluido que atraviesa desde los clásicos la imaginación literaria, comienza a ser recuperado en el siglo XX. Loraux, Cixous y otras pensadoras abren la estela de nuevas miradas que nos llevan, necesariamente, a la escritura de una Clarice Lispector, de una Marguerite Duras, de una Marosa di Giorgio.

La prosa transgresora e irreverente de la uruguaya Marosa di Giorgio (1932-2004) rompe, no obstante, con todos los esquemas establecidos e ideas preconcebidas a propósito de la escritura de mujeres. Su estilo asombra y escapa a todo intento de clasificación. Ella misma lo advierte en una declaración: “hay que entrar en una habitación/bosque/comarca encantada” y “hablar con hadas y con ángeles” (Di Giorgio, 2006).

Esta “falena”, esta “mariposa” o “dríada”, como le gusta ser denominada a la autora, mezcla poemas en prosa, prosa poética, poemas ensayo, poemas teatro, —tiene extraordinarias dotes como recitadora-- y es considerada por Ángel Rama en su ensayo *La generación crítica 1939-69* (Rama, 1972) como una de las figuras renovadoras de la literatura uruguaya de los sesenta, en una línea parecida a la practicada por Osvaldo Lamborghini o Néstor Perlongher, por el intento de superar los límites del lenguaje. En efecto, si ya en *Liebre de marçó* (1981) o *Mesa de esmeralda* (1985) se aprecia la creación de un universo inédito trazado con una pluma originalísima, su única novela, *Reina Amelia* (1999), nos desconcierta, no sólo por la presencia de esa imaginación desbordante inspirada tanto en las leyendas medievales como en la literatura féérica, sino por un estilo “descoyuntado” a través de una adjetivación inusual y una sintaxis con reglas propias. El carácter híbrido y exquisitamente onírico de sus escritos se aprecia asimismo en los últimos títulos: *Misales* (1993), *Camino de pedrerías* (1997), *Rosa mística* (2003) o *Flor de lis* (2004). En realidad, existe una red, trama o pedrería que une los hilos de todos sus textos. Sus doce primeros poemarios aparecen recopilados en dos volúmenes en *Los papeles salvajes* (1971) y sólo en el año 1999 ve la luz su primera y única novela, *Reina Amelia*.

Reina Amelia nos transporta a un tiempo mítico en que las mujeres son reinas arrogantes, brujas condenadas a la cruz por los varones, ninfómanas por necesidad, asesinas en serie o zoófilas convencidas, un tiempo en el que los varones ocupan un espacio secundario y, sin embargo, esencial para mantener el orden de cosas. A la luz del texto ya mencionado de Loraux, trataré de reflexionar, primero, sobre la peculiar manera que tiene Marosa di Giorgio de “matar” y “resucitar” a los personajes femeninos de su obra. Tal gesto apunta a una sutil denuncia de la condiciones de opresión social de la mujer —la caza de brujas, la maternidad o la religión como mecanismos de control, etc.--. La muerte, aquí, convierte a las mujeres en heroínas que combaten toda una tradición de textos y costumbres patriarcales y Marosa trataría de despertar de esta manera la conciencia aletargada de esas “bellas durmientes que ni siquiera recuerdan haber sido dormidas”, en palabras de la feminista francesa Hélène Cixous. En segundo lugar, 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” (Rich, 1994). Estaríamos, entonces, en el dominio postmoderno de la desestabilización de los roles de sexo y género. La escritura de Marosa se ubicaría, de este modo, dentro de la estética de lo “*queer*” (Wittig, 2005).

1. Abordar esta novela constituye, entonces, un ejercicio casi mágico, una anátesis donde la esencia sensorial de la luz y del aire nos invade a través de un despliegue de imágenes singulares. Así, desde la primera página, la mirada del lector/a debe desprejuiciarse y separarse de la realidad porque el efecto de extrañeza inquietante (“*das umheimliche*”) lo/a atrapa a través de un lenguaje delirante, basado en eufonías y juegos de palabras sinestésicos o por medio de la construcción de personajes “imposibles”.

Reina Amelia nos narra la historia de Yla, ciudad mítica donde antiguamente ejercieron el poder las mujeres –las reinas Elvias, Violenas, Violetas—. En un determinado momento, éstas delegaron en un alcalde paternalista y anodino que muere en el transcurso de la historia para pasar el gobierno de la ciudad a Reina Amelia. La estructura social matriarcal –pequeñas señoras y grandes señoras—deja hueco también a personajes híbridos o fantásticos: animales, vegetales, santas: Honga, Maestra, Organza, Santa Elisabeth, etc...En este universo sin aparente jerarquía de especies, animales, vegetales y humanos se unen sexualmente, pero sí existe, en cambio, una fuerte jerarquía de géneros: Los varones son meras comparsas, personajes secundarios utilizados sexualmente cuya única función es asistir desde fuera y con asombro a una liberación femenina desde la valorización narcisista de su propio cuerpo. Las señoras, grandes y pequeñas, copulan con mariposas, íncubos y animales y el destino de los personajes masculinos consiste en violentar tales encuentros, participar en los mismos o censurar el deseo femenino. Veamos algunos de estos personajes femeninos “imposibles”:

Lavinia –el simbolismo de los nombres es fundamental: “virginal, pura, casta” en este caso— representa a la doncella frente al arquetipo de la *femme fatale* que va a encarnar Desirée. Flaquísima y tiesa, “ejemplo extremo de pequeña señora”, como la define el Alcalde, no cambia nunca su viejo vestido verde y se convierte, con el tiempo, en la “solterona” que nunca conoce varón ni animal y más bien dirige su libido hacia los Brillos, íncubos y mariposas del bosque. Tras su iniciación sexual con una col, sigue acudiendo cotidianamente al bosque para satisfacer su pulsión sexual:

Lavinia entreabrió un poco las piernas y tuvo un descenso, como si una granada se le hubiera roto dentro, un horroroso tomate. Caían frutas, flores. Se le desprendían cerezas guindas, sin parar, uvas. A su lado notó la coliflor, alta [...] No podría olvidar esa col [...] Lavinia, entretanto, prosiguió frecuentando los bosques. Su interior estaba conmovido. Los resultados eran cada vez más inquietantes. Y más amplios [...] Veía cosas nunca vistas. Llegó a parir pequeños huevos vírgenes, muy bellos, de diversos colores (Di Giorgio, 1999: 10 y 15).

Como oficio, decide “ser mariposa” y el resto de las niñas la admiran y aspiran a ser como ella:

Se encendió un arcoiris. Una niña había venido también, y gritaba iluminada. ¡¡Quiero ser mariposa!! Lavinia sufrió por esto (Di Giorgio, 1999: 23).

Los juicios reprobatorios de una madre castradora, quien teme por la castidad de su hija e inculpa a Lavinia de lo que hace Desirée–“¿Ustedes en qué andan?”--, provocan un continuo temor en las actividades de la joven y dan lugar a la quema de ese bosque dionisiaco y secreto que está al margen de la vida urbana y los códigos sociales de relación. La madre, incluso, llega a comprar una cruz para su hija –En Yla la cruz es el castigo infligido a los que se salen de las reglas--.

Una vez que pierde tal trabajo de mariposa se queda sin destino porque no hay “cuarto propio” para ella; no hay posibilidad de independencia económica ni social y se dedica a ir compulsivamente a la escuela, a hacer figuras de pan para los días fijados, a plantar habas, a hacer vino de raíces y a esperar la llegada de un hombre. Es hombre, Manlio, llega, pero acaba casándose con Adelina Amelia, futura reina. Pese a todo, Lavinia, esta pequeña señora cuyos secretos sexuales corren de boca en boca en Yla y muestran que no ha conseguido esposo, es el único personaje que no perece al final de la novela, es la única a la que el escriba que nos relata la historia de Yla salva por ser “la más fascinante y desdichada”. Lavinia representa, pues, la tensión en la mujer que quiere vivir libre y de forma individual su sexualidad y a la que la sociedad se lo impide. Coartada por las reglas familiares y sociales, asume las burlas de todos, primero con resignación y después de una forma apacible –el secreto de su sexualidad pertenece sólo a ella-- Su testimonio es un homenaje a la soledad de la mujer y a formas alternativas de orientar la pulsión sexual.

Desirée, por su parte, es la mujer perdida y deseada, extraordinariamente bella y sensual, misteriosa y condenada a la cruz por su promiscuidad sexual. Es el arquetipo de la *femme fatale* o la *mantis religiosa*, como es llamada por poseer “aquellas valvas puras, incandescentes”:

La belleza de Desirée brilló como nunca. Imposible descifrarla. Parecía un loro femenino, llena de gracia (Di Giorgio, 1999: 10).

Procede de una familia más abierta en materia sexual que la de Lavinia. De hecho, se insinúan relaciones incestuosas y sus padres y tíos viven juntos practicando el intercambio de parejas. Desde su llegada a la escuela todos observan que “viene madura bajo el vestido” y “se le ven las gemas” lo que provoca su casi inmediata transformación en “Batón Bermejo”, la prostituta que trabaja en una “casa de...muñecas”, después de intentar otros oficios —empleada doméstica de señora Lillium; *babysitter* de un niño al que inicia sexualmente rodeados de gatos y pastora de faunos—. “Sus andanzas —acusaban— alteran a las pequeñas señoras” (Di Giorgio, 1999:27). Los hombres, por su parte, se fascinan por su belleza pero enseguida la humillan y abandonan. Tras uno de los primeros encuentros, con Broderick, se dice:

Enseguida habló muy mal de Desirée, tal vez por pavor. Y también por envidia. Así murmuraba como si fuese cierto: Yo soy el vencedor, ella la vencida. Sin darse cuenta de que no tenía mayor fundamento este aserto. Nunca me casaría con ella, nunca, empezó a decir señor Broderick y la gente oía (Di Giorgio, 1999: 31).

Más adelante se le presenta su única posibilidad de adaptación a la moral de Yla, ya que se convierte en la musa de un pintor:

El hombre no se resignaba, la corría, quería atraparla, guardarla para siempre en una bolsa, en una caja [...] Señora Desirée tuvo miedo y rechazo de la boda. Por unos meses cocinaba, enlazaba a sólo un hombre, ése. Y en un atardecer huyó (Di Giorgio, 1999: 41).

Este personaje recuerda a Remedios la Bella de García Márquez y, como ella, está destinado a desaparecer, no ascendiendo a los cielos, en este caso, sino siendo crucificada ante la instigación malévola de todos los varones de Yla. Así, Señora Desirée es declarada perversa y condenada a la cruz por una asamblea de notables masculinos --“calzaron mantos y bebieron un cáliz para ser justos” (Di Giorgio, 1999: 42) -- y con el consentimiento velado de Reina Amelia, quien más tarde se arrepiente y se suicida por el remordimiento. La ninfómana provoca con la enunciación de su deseo incluso en la cruz: “Tuvo la sensación de que moría virgen. Gritaba: -¡No me dejen morir virgen! ¡No me maten así!”(Di Giorgio, 1999: 107).

Queda en las crónicas su historia, queda en el recuerdo como ejemplo de la cobardía y el temor masculino ante una mujer sexualmente libre y se anuncia, además, su regreso del reino de los muertos:

Ah, y la señora Desirée reaparecía ahora en el pueblo, dibujada en pequeñas estampas, no se sabía cómo, con bata muy roja y un aro de oro en torno al cabello. Estas estampas, ¿quién las haría? Eran vendidas en las ferias, pero también en la iglesia, cumpliéndose así aquellos agüeros fugares. Acacia es resurrección. Vendrás otro día (Di Giorgio, 1999: 173).

Desirée, castigada narrativa (-históricamente) por su vida intrépida e intensa representa, pues, a la mujer que se atreve a ser libre y, aunque se la censura desde instancias masculinas, el narador/escritor la hace resucitar.

Estos dos personajes principales, Lavinia y Desirée, que señalan las dos visiones maniqueas de la femineidad históricamente aparecen rodeados de mujeres fuertes, que burlan las expectativas masculinas y viven su deseo. Destaca, por ejemplo, Santa Elíizabeth, quien se practica varios abortos porque ansía una “boda de nieve” con un oficial de alto rango o Iris Samantha, mujer en apariencia convencional y perfecta esposa, pero que engaña al hombre y vuelve al bosque porque se siente castrada por su matrimonio —no en vano tiene una vagina con dentadura dentro—. Ambas acuden con frecuencia a casa de Type, la partera -prostituta-remienda virgos que existe sólo porque los varones

exigen la virginidad, nuevo ataque a una cultura masculina manipuladora del deseo femenino. En su puerta reza el siguiente cartel: “Señora de los Trances. Reserva total. Señoras grandes y pequeñas señoras”. Type, la de los « vestidos raudos » es la restauradora del honor de todas las mujeres: a todas les practica abortos sobre su mesa con flores en la casita del bosque. Veamos una descripción del personaje y su casa:

Señora Type repasaba su cónica casa, hecha con cartones de camoatí, de avispas, tan limpia, en orden perfecto. Con el diván de los ocultos gemidos, la mesa de las intervenciones, las cajas de las agujas delicadas, apenas visibles, las piezas, los utensilios, livianos y alarmantes [...] Y revisaba sonriendo sus voladoras libretas, cuyos facsímiles, allá, cada tanto, fascinaban y aterraban a la ciudad (Di Giorgio, 1999: 144-145).

Señora Honga y Señora Lillium remiten, por su parte, al estereotipo de la madre y apuntan hacia la maternidad como mecanismo de control del deseo femenino y manera de apartar del poder, de la esfera política y pública:

¿Quién las entiende? Habría que cazarlas una por una. Que cada cual tuviera hijos. Mejor varones. Estoy harto de estas ilusas. Estas mentirosas (Di Giorgio, 1999: 99).

Sigourney es la escritora y su escritura automática le sirve para revivir una y otra vez su drama de amor con el Animal, etc...

Las mujeres están obsesionadas por el sexo y cada una de ellas lo vive de forma particular: Lavinia de forma individual, Sigourney copulando con animales, Desirée, Iris Samantha o Santa Elizabeth con hombres. Las que no son ninfómanas canalizan sus deseos a través de los hijos como Lillium y Honga. Este mundo alegórico que remite inevitablemente al real nos muestra que existen otras formas de amar y de ser que se pueden explorar y muestra la dificultad de la sexualidad femenina a lo largo de la historia: la maternidad reprime, la soltería es objeto de burla, la promiscuidad es condenada. La censura de la hipocresía masculina es el punto que Di Giorgio quiere resaltar junto a una anotación: Pese a las constricciones, todas las mujeres mueren temblando de amor.

Los varones, sin embargo, son un mero acompañamiento. Broderick, Juan, Manlio, etc...se quedan absortos ante la fortaleza y hedonismo de las señoras. Son hipócritas, chismosos, cobardes. Sólo quieren disfrutar de un pedacito de ese placer autónomo e independiente. Si las mujeres viven a fondo sus cuerpos y sus deseos, ellos son meros observadores que fantasean con ellos:

Pero aquella mujer puro hueso, contorsionarse así, entre las calabazas. ¡Qué locura! ¡La cara que ponía! Parecía plateada. Se arrastró en el suelo unos metros, los ojos hundidos, la boca entreabierta. Casi murió (Di Giorgio, 1999: 145).

Frente a una muerte femenina anegada en pleno deseo, la muerte masculina suele ser ridícula o anodina. Veamos, por ejemplo, la muerte del Animal que viola a Sigourney o la del Alcalde:

[El animal] fue hallado herido y muerto [...] Lo transformaron en grandes rebanadas y pequeñas albóndigas. Comieron todo, cabeza, seso, cola [...] Prosiguiendo en el jardín, Lavinia se enteró de la muerte del Alcalde. Hubo un tañido, una cuerda tenebrosa de guitarra y algo agudo, como si hubiera un gemido de violín (Di Giorgio, 1999, 24).

Nunca vistos como individualidades sino formando parte de un colectivo más bien homogéneo, se dedican a hablar de las mujeres a las que secretamente admiran y a conspirar contra ellas. Es Manlio, esposo de Amelia y amante de Desirée el que instiga su muerte en la cruz. Veamos un fragmento significativo en que exponen la opinión sobre cada una de ellas:

En el regimiento dibujaban a todas y a cada una, en el trance. A la señora Lavinia le ponían una libélula en algún sitio y en diversas partes [...] A la señora Desirée, con la que casi todos habían ido, la pintaban en amor con un equino. Éste, de cabello largo: ella chiquita. Y luego delineaban una sucesión esperando su turno. Los caballos tenían la cara de ellos. A Señora Samantha Iris le hacían el sexo como un puntito. Y se reían. [...] Amelia aparecía con una vara florida de almendras de reina y en la otra mano un plato con algo parecido a un morrón al rojo caliente o un sexo. [...] Los dibujos eran hechos sin maldad alguna. Sólo por matar el tiempo. Las pequeñas

señoras vivían sus cuerpos, era lo lógico, decían, sus vidas; vivían sus almas como mariposas tremantes, cautivas y activas. Ellos hablaban poco y luego como si olvidaran, rompían los dibujos (Di Giorgio, 1999: 99).

Marosa, lúcida botánica, constata la destrucción del matriarcado por parte de los hombres. Pero la reacción heroica y fuerte de las mujeres no se hace esperar:

Pero en algún costado de la vida, hubo un clamor un poco lejano, de mujeres que alzaban sus brazos heráldicos, sus pechos, y se retorcián (Di Giorgio, 1999: 99).

En el universo de la novela, entonces, las mujeres viven a fondo su sexualidad a pesar de ser censuradas por ello y la más valiente, Desirée, crucificada. Los hombres, minúsculos, no logran comprender su mundo y Lavinia, la mujer que disfruta individualmente de su deseo es la única superviviente, al mismo tiempo que se anuncia la resurrección de Desirée. Marosa sugiere que, pese a la anulación de la mujer históricamente, pese a la condena del patriarcado “Akacia es resurrección. Vencerán las flores”.

2.

écrire est une affaire de devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus: c'est-à-dire un passage de vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir: en écrivant on devient-femme, on devient animal. Jacques Derrida

La noción derridiana de la escritura como una tarea en perpetua construcción y un proceso siempre inacabado podría muy bien aplicarse al término “*queer*” que no es sino un intento de cuestionar las identidades sexuales fijas y preestablecidas, según un binarismo rígido y simplificador. Lo “*queer*” es, como la escritura, lo que escapa a toda definición y está en permanente reelaboración. Si la postmodernidad --Lyotard *dixit*-- supone la crisis de los discursos de autoridad, del Logos occidental (historia, ciencia, pensamiento), lo “*queer*” resquebraja y cuestiona la dicotomía del género. Históricamente, « *queer* », en inglés, comenzó siendo un insulto hacia la población homosexual y trataba de marcar, denigrar, ghetizar. “*Queer*” designaba lo raro, lo diferente por no corresponder al esquema hegemónico heterosexual. No obstante, como señala Butler, inspirándose en Lacan y Kristeva en *Cuerpos que importan* la comunidad gay se apropió, en determinado momento, el término y pasó a identificarse con él dándole un sentido positivo (Butler, 2002). Desde entonces, “*Queer*” ya sólo sería rechazado por los que se oponen a esa realidad de la desestabilización de las etiquetas de género. Lo “*queer*” se convierte en una tarea política, en un desafío. “*Queer*” es poner en cuestión, abolir las dos maneras unívocas de comprender y asumir el cuerpo. Lo “*queer*” censura “la heterosexualidad compulsiva”, la hegemonía de lo heterosexual como norma, la lógica según la cual identificarse con un género significa desear a alguien del otro género y propone la fluctuación, la libertad, la diversidad de opciones (Bhabha, 1987). En este sentido, lo “*queer*” se vincula con la diversidad del placer y del deseo y da un espacio para elaborar otras estrategias de discurso. Se trata de una ruptura de estereotipos, normas y códigos culturales. Y esto nos lleva al último aspecto de lo “*queer*”. Su relación con lo paródico (Hutcheon, 1985) y con el disfraz, la transformación, el travestismo.

Me parece percibir una conexión clara de la escritura de Marosa con la estética de lo “*queer*” en varios sentidos. En primer lugar, la desinhibición y falta de tabúes o jerarquías en las relaciones sexuales, la decidida apuesta por el placer, la “*jouissance*” femenina de *Reina Amelia* y el resto de sus textos apuntan a cierto idealismo que está en la misma base de la teoría “*queer*”, según dejan constancia Adrienne Rich o Monique Wittig. El esencialismo y la rigidez da paso a lo inestable, a lo indefinible y los personajes no son descritos o caracterizados más que a través de lo polimorfo, lo variable, lo disperso. Se trata de una identidad versátil y camaleónica que puede identificarse con lo masculino, lo femenino u otra cosa totalmente diferente, sin que exista ningún tipo de juicio de valor. Así, se señala la necesidad de una reelaboración de códigos culturales y estereotipos sociales.

Por otro lado, el transformismo, la teatralidad y la absoluta destrucción de ideas preconcebidas desde el exceso y la parodia en *Reina Amelia* plantean también nuevas preguntas sobre las categorías

identitarias. Concluamos con una cita de la novela que muestre tal deseo de reinventar, desde el lenguaje, la identidad:

El ojo de Honga era profundo y rodeado de hebras, parecía el ojo oscuro y central de las concepciones. Honga parecía tener el sexo en la cara [...] En los primeros tiempos de la pareja, Honga dulcemente reprochaba a José, mientras estaban originando más hijos, y más leche, que él en la escuela no la miraba. Sólo quería a las señoras de dos ojos. Y él decía tímidamente: Pero, señora Honga, señora Honga, entrando otra vez hasta el fondo en su ojo profuso y dorado (Di Giorgio, 1999: 57).

Tal vez un ojo, el ojo femenino, alcance a ver más que un par de ojos masculinos en ocasiones. En los textos de Marosa, el cuerpo tendría, entonces, dos maneras de manifestarse. Por una parte, a través de signos e imágenes que reflejan sus infinitas mutaciones y posibilidades: metamorfosis, disfraces, travestismo, enfermedades, erotismo, belleza, etc... De otro lado, el cuerpo se inscribe en toda su materialidad y de una forma mucha más literal en la escritura misma, en el lenguaje. Como afirma Barthes en *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes, 1977) el lenguaje es víctima de la ansiedad de nombrar lo específico, lo concreto pero nunca logra asediar por completo, poseer o atrapar el objeto de deseo. Una de las posibilidades, en este sentido, sería tratar de trasponer el cuerpo del deseo al cuerpo de la escritura. En ese combate activo por representar lo irrepresentable —la muerte, el sexo femenino— Marosa di Giorgio ha considerado esencial tomar las dos sendas: el cuerpo femenino que siempre había funcionado en el discurso masculino debe empezar a ocupar su lugar protagónico en los textos y, al mismo tiempo, el cuerpo femenino debe trasladarse y trasponerse en la escritura mediante signos prosódicos, silencios, aperturas, pluralidades, fragmentos que expresen su identidad:

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reinvente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra “silencio”, el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra “imposible” y la escribe como “fin” (Cixous, 1995: 22).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and Subversión of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001.
- BHABHA, Homi, *Identity: the real me*. London: Institute of Contemporary Arts, 1987.
- CAPURRO, Raquel, *La magia de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Lapzus, 2005.
- CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelon: Anthropos, 1995.
- DI GIORGIO, Marosa. *Misales*. Montevideo: Calicanto, 1993.
- DI GIORGIO, Marosa *Camino de pedrerías. Relatos eróticos*. Montevideo: Planeta, 1997.
- DI GIORGIO, Marosa *Los papeles salvajes*. 2 tomos, Montevideo: Arca [1971] 1991.
- DI GIORGIO, Marosa. *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.
- DI GIORGIO, Marosa *Rosa mística*. Buenos Aires: Interzona latinoamericana, 2003.
- DI GIORGIO, Marosa *Flor de lis*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- ECHEVAREN, Roberto. *Marosa di Giorgio. Devenir intenso*. Montevideo: Lapzus, 2005.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.
- LORAU, Nicole. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor, 1989.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio. *Revista Iberoamericana*. 2005, Vol. LXXI, núm. 211, abril-junio, Págs. 403-416.
- QUIGNARD, Pascal. *Les Ombres errantes*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 2002.

- RAMA, Ángel. *La generación crítica 1939-69*. Montevideo: Arca, 1972.
- RODRÍGUEZ, Ileana. (coord.). *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existente. *Blood, Bread and Poetry*. New York: Norton Paperback, [1980], 1994.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2005.

PÁGINAS WEB:

<http://www.uruguay.com/revistadigitallaonda>. núm. 44 (mayo 2006). Entrevista a Marosa di Giorgio por Julia Galemire.