**Infancia y performance en Marosa Di Giorgio**

Sol Correa (UNA)

*Bauticémosla* infantia*, lo que no se habla.*

*Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso.*[1]

(Lyotard, J-L.)

## Introducción

Lyotard inaugura su libro *Lecturas de infancia* con unas palabras preliminares que titula "Infans", en ellas deja en claro el concepto de infancia como lo que no se puede "decir" o "escribir", dada la etimología de la palabra.[2] El que escribe, lo hace para atrapar en el texto (y a través de él) lo que nunca se dejará escribir.

Partiendo de esta noción, entonces, lo que no se deja escribir en lo escrito tomará cuerpo (fuera del texto) haciéndose carne y acontecimiento. Las performances poéticas de Marosa di Giorgio vienen a habilitar ese adentro y ese afuera de la escritura, a través de la presentación de su yo poético (paralelo a su yo poeta), como una puerta para acceder a una forma de literatura expandida que va más allá de la palabra como puerto seguro. Así, su relación con lo escénico y con la performance a través de sus "recitados" constituye una huella de la descentralización del texto –nada menos que– en el ámbito de la poesía.

En este trabajo, un recorrido por el tópico de la infancia no implica un análisis en relación con la niñez como etapa de la vida, sino –desde el sentido que le da Lyotard al término– la infancia se inscribirá en el cuerpo porque, a ella, no es esencial decir desde el lenguaje.

---

[1] Lyotard, J-F. (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba, p. 13.

[2] En latín, el *infans* es el que no puede hablar. De allí que se denomina infante al niño porque aún no ha adquirido el desarrollo de la capacidad del lenguaje. Etimología: *in* (no, incapacidad) / *fans* (participio presente activo del verbo *for*, hablar). Ver: Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas.* Madrid: Taurus, p. 319. Allí, el lingüista cita a Varrón para explicar este término: "*Habla* (fatur) *un hombre que por primera vez emite una palabra provista de sentido. Por eso, antes de que puedan hacerlo, los niños se llaman* infantes; *pero cuando lo hacen, se dice que ya hablan* (iam fari).

Entonces, el camino iniciado atravesará no tanto las letras de Marosa di Giorgio, sino más bien la propuesta que la artista despliega desde el cuerpo y el acontecimiento.

Entendiendo "performance" en dos sentidos: a. como modo de habitar el mundo; y b. como expresión artística, analizaremos, respectivamente, las nociones de **acontecimiento** y **teatralidad** en relación a un episodio fundacional de la infancia en Marosa di Giorgio, y, por otro lado, los **procesos de corporización** y el **cuerpo** entendido como **prismático** en sus performances poéticas.

Para concluir, pensar el concepto de **presencia** en Marosa nos permitirá vincular estos dos estadios performativos: la vida y el arte.

Como se apropia Lyotard de Blanchot: *Noli me legere* (*no me leerás*)[3]. Quizás no en la letra, pero sí en el cuerpo, ya que la carne hará fracasar a la escritura como un posible retorno a un salvajismo imposible.

## 1. Infancia, magnolia y acontecimiento

> *Un día, en el jardín, de pronto, me emparenté con la magnolia. Como ella eché unos ojos grandes, blancos, negros, nerviosos, fijos.*[4]

Hablar de **performance** en Marosa di Giorgio implica atender a dos aspectos fundamentales: por un lado, a su producción artística, específicamente sus recitados "escenificados" de poesía o performances poéticas; y por otro, no menos importante, al afuera del escenario, el modo en que construía su realidad, su entorno, su cotidianeidad. Estos dos aspectos nos permiten entender el término performance en su valencia polisémica: como una práctica artística –que encuentra su anclaje en el cuerpo y en el acontecimiento presente que este/os cuerpo/s propone/n, habilitando una espacialidad propia–, pero también como modo de habitar el mundo.

Me interesa, entonces, para abordar la figura de Marosa di Giorgio, caracterizar a la performance como un modo de "ser" humano. Un proceso (porque requiere de una serie de acciones, actitudes y predisposiciones del ánimo) en constante hacerse, construirse y reconstruirse. Performance es la red con que cada uno construye su modo de habitar el mundo y habitarse a sí mismo: un rol, una acción, un carácter y un riesgo que surge de las fuerzas que complementan el entorno y que actúan sobre todos los demás componentes. La performance, además, puede expresarse más radicalmente, en el sentido de ser auto-

---

[3] Lyotard, J-F. *ídem*.

[4] Entrevista de Leonardo Garet a Marosa di Giorgio en su libro: *El milagro incesante* (2006). Montevideo: Adebarán.

reflexiva y autoconsciente, en el arte. Es bajo esta forma que adquiere una dimensión explícita y por consecuencia, política y socialmente codificable como "performance".[5]

En este apartado, analizaremos la performance de Marosa di Giorgio, en el sentido de habitar el mundo (antes esbozado), abordando la noción de **acontecimiento**, que vincularemos con un episodio de infancia fundacional en la poetisa, y la de **teatralidad** en relación con la suspensión de lo cotidiano para la mirada del otro.

La función de la escritura llegó a Marosa di Giorgio como un dictamen sobrenatural que encuentra en la encarnación de su ser una función divina: *Por aquél entonces, Dios ya me quería, me amó siempre con voracidad. Como yo era una niña, él venía a mí alegremente.*[6] Su universo poético se ilumina entre paisajes con escarcha de otoño, perfumes de alelíes en primavera, naranjas y nísperos dulces que caen de los árboles. Entre estos espacios, niños descubren ataúdes de ángeles o son violados en el bosque por un leñador negro, todo ocurre en un mundo maravilloso pero real, siniestro pero cándido. La niña María Rosa se crío en la granja de su abuelo en Salto, Uruguay, allí *todas las flores se ceñían y todas bestias y las sombras todas y los destellos. Yo partí de ella* [nos dice] *sólo para ir a la escuela. (…) Borroneó mi caligrafía primera el polvo amarillo de la garganta de las amapolas.*[7]

Es más que conocida la anécdota que ella cuenta para explicar cómo y por qué comenzó a escribir: el acontecimiento. El emparentarse con la magnolia a los cuatro años es un episodio que le abre una suerte de ventana hacia otro mundo, un acceso al más allá de lo real de la vida cotidiana. A partir de ese momento, su entorno natural va estar totalmente articulado (e identificado) con su entorno poético. Poesía y vida son lo mismo. El yo lírico, enunciador de toda su producción poética no pretende ser otro que la propia poeta, Marosa. Su realidad es leída como poesía y su poesía es leída como realidad. Desde aquel instante, la niña Marosa nunca dejará de ser esa misma niña, ni aun a sus sesenta años. Si atendiéramos a un análisis detallado de su literatura, llegaríamos a la conclusión de que: *en muchos de sus poemas el yo poético es una niña, cuyo rol parece ser el de la transgresión y la ruptura* [y] *se caracteriza por el intento de rememorar el pasado. Pero ese pasado es imposible de penetrar*.[8] En las entrevistas en que ella cuenta este episodio, no tiene la

---

[5] Muchos teóricos del arte han caracterizado a la performance. Entre los que he consultado para elaborar esta caracterización han sido: R. Schechner, E. Goffman, Goldberg y Gómez Peña.

[6] Di Giorgio, M. (2013). "Señales mías". En *Los papeles salvajes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 9. Este escrito puede considerarse una suerte de pequeña autobiografía que introduce la edición de las obras completas de la escritora.

[7] Di Giorgio, M. (2013). *ídem*.

[8] Arzadun, M. (2010). "Marosa di Giorgio. '¿Quién era eso?': la naturaleza como topos en el que conviven haecceidades". En *Revista Espacios de crítica y producción*, nro. 45, pp. 98-103, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

voluntad de que sea entendido como artificio, es por ello, que se ha ido tejiendo un mito sobre su figura, en el que se conjugan: la loca, la rara[9], la pitonisa o la elegida. Los testimonios, su poesía y su vida[10] concuerdan en la indiferenciación entre una y otra.

*Mi herida existía antes que yo, he nacido para encarnarla*. Cita Deleuze de Bousquet[11]. Cuando Deleuze desarrolla la noción de "acontecimiento" recurre a la figura del poeta francés Joë Bousquet, quien a los veintiún años recibe un disparo en la columna vertebral y lo deja inmóvil. Dado ese evento es que va a dedicar el resto de su vida a la producción poética. Esta referencia le permite a Deleuze hablar de acontecimiento del siguiente modo:

> *La herida que lleva profundamente en su cuerpo, la aprende sin embargo, y precisamente por ello, en su verdad eterna como acontecimiento puro. En la medida en que los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos aspiran, nos hacen señas.*
>
> (…)
>
> *No se puede decir nada más, nunca se ha dicho nada más: ser digno de lo que nos ocurre, esto es, quererlo y desprender de ahí el acontecimiento, hacerse hijo de sus propios acontecimientos y, con ello, renacer, volverse a dar un nacimiento, romper con su nacimiento de carne.*[12]

Del mismo modo, Marosa encarna su herida y rompe con su nacimiento de carne. El acontecimiento es anterior, la antecede como ser, su existencia está a merced de aceptarlo, hacerlo propio o hacerse hija de él, y volver a ser, en este caso, bajo la figura de la poeta.

---

[9] En boca de Marosa di Giorgio: *Bueno...Vos sabés que yo tenía el cabello muy largo, y la gente siempre me dijo que yo era rara... siempre dijo. Vos te acordás que en Salto, me llamaban "La rara"*. Referencia en: Bruña Bragado, M. J., "Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio", *Lírico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, nro. 5, 2010.

[10] En este sentido, me parece oportuno citar las bellas palabras de Leonardo Garet, disponible en: http://www.marosadigiorgio.com.uy/: *Las biografías poéticas y anecdóticas tienden a eliminar distancias, se confunden en una propuesta que es como otro tejido en el plano profundo de la página. Marosa es la que transitó determinadas calles porque sus pasos se sienten en el papel y las criaturas de sus poemas la acompañan y se le caen diademas al ritmo de su paso. El presente ejercicio de superponer una Marosa histórica a otra enteramente formada por ella misma, puede parecer del todo innecesario. En efecto, nada mejor para describir su infancia que un poema con ese motivo, nada mejor que para hablar del lugar "real" de la chacra de su abuelo, que "El mar de Amelia", por ejemplo, pero esta superposición nos trae la comprobación asombrosa de esa coincidencia, mostrando irrefutablemente, que estamos en presencia, como pocas veces en la historia del arte, de alguien que vivió su propia obra y escribió su propia vida. Aunque en su caso se trate –otra vez– de escribir sus propios sueños*.

[11] Deleuze, G. (1989). "Del acontecimiento". En *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. Disponible en Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: www.philosophia.cl.

[12] Deleuze, G. *ídem*.

El acontecimiento aquí no refiere al evento accidental, sino justamente a lo que sucede en el evento, lo que puede expresar eso que sucede. En otras de sus declaraciones, esa magnolia era la virgen. Nadie puede decir que esa aparición no es verdad. No tendría sentido la verdad. El sentido del acontecimiento reside justamente en lo que él desprende: un sujeto en tránsito, exhibido y difuminado en la enunciación de su poesía.

Si pensamos en esta idea de acontecimiento, podemos pensar que la vida de Marosa es pura performance o acontecimiento puro. Aunque uno se vería tentado a pensar que ella ha construido un personaje que representa para exhibir en los círculos que frecuentaba, no debemos entender esa conducta como actuación en un sentido no deleuziano. Para él, (el actor) *permanece en el instante para interpretar algo que siempre se adelanta y se atrasa, se espera y se recuerda. Lo que interpreta nunca es un personaje: es un tema (el tema complejo o el sentido) constituido por los componentes del acontecimiento, singularidades comunicativas efectivamente liberadas de los límites de los individuos y de las personas.*[13] La discusión sobre el relato que Marosa yergue sobre sí misma no debe entablarse en términos de personaje o persona. Si pensamos en actuación en ella, deberá ser exclusivamente como interpretación del sentido del acontecimiento, la herida o la performance –co-mo me gustaría llamarla–, de la que surge su vida como la niña Marosa di Giorgio. De este modo, la performance como acontecimiento se completa en la teatralidad que construye.

Tomamos aquí la noción de **teatralidad** no como una cualidad exclusiva del teatro, sino como la ha definido Josette Féral, ya que, según ella, puede manifestarse tanto en escena como fuera de ella. Tampoco es una característica aplicable a un objeto, sujeto o espacio, es decir, no podría decirse que este objeto o esta persona son teatrales, ya que es *un procesus, una producción que primero refiere a la mirada que postula y crea un espacio otro*, *que se torna el espacio del otro –espacio virtual– y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción*[14]. Así,

> *La condición de la teatralidad sería entonces la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro*.[15]

---

[13] Deleuze, G. *ídem*.

[14] Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad.* Buenos Aires: Nueva Generación/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 94.

[15] Féral, J. (2003). *Op. Cit*., p. 95.

Esta suerte de suspensión del espacio cotidiano que permite la creación de un espacio otro (que además podría habilitar la ficción), producida por la voluntad (o mirada) de otro, es muy clara en el modo en que nuestra poeta narra su infancia. La presencia de ella y de su hermana Nidia irrumpe la vida social de Salto, y se ganan el mote de "raras". Así relata ese espacio otro (la teatralidad) que la mirada de los otros habilitan sobre ellas: *Fuimos niñas un tanto fantásticas. Con la prima Ilse formamos un trío pálido, hierático. Íbamos al alba al liceo, con tiesas túnicas blancas; pero muy pintadas, con caravanas titilantes y flores en el pelo. Esto conmocionó a la población de Salto, gris y rutinaria.*[16] Al respecto, es muy significativa la elección del vestido en su performance poética "Diadema", realizada en el Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires en 1991, del mismo modo en que esas niñas, ella vistió mariposas en el cabello, los pies descalzos y los labios negros. Pero de esto nos ocuparemos en el siguiente apartado.

Marosa di Giorgio performer no podrá nunca pensarse en términos dicotómicos. Es ella en tanto performer, productora de teatralidad, o ser humano, un sujeto-planta-libro-raicilla, en el que confluyen todos estos modos del ser injertados en la destrucción de la raíz principal, pero que sin embargo, como dice Deleuze, invocan esa *unidad que sigue subsistiendo como pasado o futuro, como posible.*[17] Esa unidad que vuelve a ser en sus múltiples raíces –me atrevo a afirmar– es, en Marosa, la **infancia**. Esa ausente presente en la materialidad del cuerpo y en la inmaterialidad de la palabra.

## 2. Muñeca, princesa, cristal

> *Nos hacían sentir princesas, muñecas, y con esa envoltura pasé la escuela, el liceo, el teatro, la desaparición de familiares y atravieso la vida. Cuando digo princesa o muñeca quiero expresar que un leve cristal, una hoja, nos separaba sin que lo quisiéramos, de los seres y las cosas*.[18]

Ya que en el apartado anterior hemos focalizado en la noción de performance como modo de habitar el mundo a partir de la idea de "acontecimiento" y "teatralidad"; la intención en este apartado es pensar la noción de cuerpo en las performances artísticas de Marosa di

---

[16] Entrevista de Wilfredo Penco a Marosa di Giorgio en *El País Cultural*, Montevideo, 1990. Cita tomada de Helder, D. "Síntesis biográfica de Marosa di Giorgio", en *Los papeles salvajes, op. cit.,* p. 660.

[17] Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-textos, p. 11.

[18] Última nota autobiográfica de Marosa di Giorgio publicada en el tomo 11 de la Colección de Escritores salteños. Extraída aquí de: Helder, D. "Síntesis biográfica de Marosa di Giorgio", en *Los papeles salvajes, op. cit.,* p. 658.

Giorgio. Para ello, nos centraremos en dos núcleos: a. la desarticulación de lo femenino en tanto proceso de corporización y b. el cuerpo entendido como prisma. Como veremos, el análisis de ambos aspectos nos permitirá alejar sus performances del campo de lo teatral representativo.

**a. Rajar el vestido**

Para sumar raíces al complejo que conforma la figura de la salteña (y profundizar la idea de "sujeto múltiple"), la infancia también reaparece en ella para desestabilizar lo femenino como tal. La ficción de la memoria que construye a la Marosa que nos interesa, nos envuelve en la misma hoja que ella habita para empezar a ver a una muñeca o a una princesa en lugar de la imagen convencional de una mujer de sesenta años en los años noventa.

La envoltura, ese cristal del que habla, para Irina Garbatzky, descoloca o deja fuera de lugar tanto a la idea de género como al cuerpo mismo de la poeta. En cuanto al género, a través de una cita arrebatada de lo femenino, *por la cual las flores, las joyas, el maquillaje, los moños y los vestidos, la codeaban con lo kitsch, con una copia irrisoria de mujer. Pero el fuera de lugar del cuerpo respondía a aquella desmantelación de lo anatómico en función de un juego entre apariciones regresivas, que, como en capas, mostraban y ocultaban la infancia como naturaleza violenta y un ideal de mujer derruido*.[19]

La conjunción de estos dos aspectos: la mujer hiperbólica (grotesca) y la niña fantasmal (o la muñeca: sujeto inerte, en el sentido de objeto antropomórfico que bordea lo lúdico del juguete con lo siniestro de la materia) es el resultado de un proceso de corporización que genera una corporalidad propia en la realización escénica.

Cuando hablo de "proceso de corporización", me refiero específicamente a lo que Erika Fischer-Lichte[20] señala como la superación de la oposición del cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico del actor o performer; esto es, la reformulación del concepto de encarnación. La idea de corporización toma en cuenta al cuerpo fenoménico (su físico estar en el mundo) fundamentalmente como condición de posibilidad para la producción cultural y, por lo tanto, de significados. Ya que sin él, no habría forma de ninguna expresión. Esto deja de lado, las teorías en las cuales, el actor debía atravesar una suerte de descorporización para lograr la encarnación de los significados lingüísticos, emocionales, etc. de un personaje y devenir exclusivamente un cuerpo semiótico. Entonces, en los actos performativos, a través de los procesos de corporización que lleva a cabo el sujeto/cuerpo performer,

---

[19] Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata.* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, p. 78.

[20] Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada, pp. 159-190.

acontece una nueva corporalidad. En Marosa di Giorgio, esta nueva corporalidad está dada –como mencionamos antes– por el doble juego de mujer hiperbólica y niña muñeca.

Esta característica queda expuesta en su performance “Diadema”, realizada en el Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires en 1991, como también en la del Ateneo de Salto en 1998. Dada la escasez de registros, tomamos los testimonios que, en su detallada investigación, Garbatzky ha recogido del archivo de Nidia di Giorgio, hermana de Marosa. En sus presentaciones, expande una femeneidad que va desde lo dark: uñas pintadas de negro, raíces negras dibujadas desde los tobillos, túnica, cabellos desordenados; hacia un cuerpo vencido que porta una ingenuidad infantil con mariposas en los cabellos, encajes de color pastel y flores en sus manos. Su voz como salida del abismo o de la caverna de un mago, resuena candorosa versos que mezclan lo sexual, animal y una campiña poblada de niños y ángeles. El yo lírico, esa primera persona, suele ser una niña que puede devorar al objeto de su deseo o convertirse en lechuza al regresar del colegio; o también una señora que ingresa en una hortensia para ocultarse de su esposo. En su universo, no hay distinción entre los seres de la naturaleza:

> *Al tornar del colegio, los otros niños jugaban en el patio; mamá preparó el té. Comencé a quitarme el delantal. Enseguida, volvieron las plumas. Mi rostro quedó absolutamente de perfil, se arqueó la nariz; crucé la ventana, volé al aire azul, batiendo las alas, blancas, pardas, grises, entreabiertas. Bellísima, impresionante. El cuerpo era pequeño; parecía sólo una cabeza.*
>
> *(Di Giorgio, M., “Al tornar del colegio”)*

En la performance realizada en Saint Nazaire en 1992[21], se la ve a Di Giorgio, descalza, con una rosa en sus cabellos rojo fuego, un vestido de satén hasta los tobillos, un collar de perlas, y sus labios pintados. Todo en negro: la rosa, el vestido y la boca. Una voz oracular da apertura a la mujer-médium, o pitonisa, que es acompañada de los sonidos de un piano a oscuras. En este caso, la teatralidad está dada, no en la representación, sino más bien en la presentación de un ritual, en el cual la voz es el instrumento principal que da inicio a la conexión con un mundo detrás de las cosas. *Testigo sensible y ardiente de todas las cosas*[22], da cuerpo a la poesía para rematerializar su creación. Transforma la materia poética en materia sacra a través de la disposición ritualística de la voz, el vestido, el

---

[21] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=wMG3jtt-zYI. Último acceso: 11/07/2015.

[22] Declaraciones de Marosa di Giorgio: "Hasta los cuatro años fui, me parece, como todo el mundo. Pero ahí sufrí una perturbación... Decía los cuatro años... entonces quedé, me transformé en una testigo, sensible y ardiente, de todas las cosas". "Mi protagonismo era como testigo: las cosas pasaban, yo las miraba en profundidad, con una atención extrema y dolorosa. Quedé expectante". Recuperado de: http://www.letralia.com/113/articulo05.htm

espacio y el tiempo. Ella extiende flores a los asistentes de la ceremonia, a su público, y da fin a las palabras.

La corporalidad que despliega Marosa (en el escenario, pero también fuera de él, como hemos visto) está lejos de una voluntad de representación, y menos aún, de encarnación en el sentido antes señalado. Como afirma Garbatzky, *no se trata de que los elementos escénicos representen o simbolicen el hogar o la naturaleza. Su presentación es literal y enfatiza la anti-figuración de una obra.*[23]

**b. Hacer girar el prisma**

Por otro lado, la corporalidad en la uruguaya se despliega como si fuera un prisma, del cual sólo tenemos acceso a las aristas o a las caras, es decir, a recortes, por medio de la distancia o los acercamientos que generemos, pero nunca a su totalidad. Esa corporalidad no se deja captar como una. El cuerpo de Marosa es humano, también animal o, incluso, está más allá: es una voz oracular, que oficia de médium, un druida (como el título que da a su libro). Así la retratan los testimonios de quienes la vieron tomarse un café en el Sorocabana, escondiendo sus ojos de felino tras unos anteojos oscuros en punta, o agazapada detrás de sus collares de perlas infinitos y sus tacos afilados, con un gesto de cálida soledad. El rasgo animal, felino, de su andar urbano se fractura en la arista de su voz cuando recita "Hortensias en la misa"[24] como si estuviera pronunciando un mantra secreto, un padrenuestro que relata el encuentro sexual entre un cerdito y la señora Dinorah:

> *En una de esas postraciones abrazó sin querer en el suelo, algo vivo, caliente, grueso, liso, un cerdito de jardín, le pasó la mano por el pelo, lo besó de pronto en la boca (pero qué ocurrencia) él le devolvió el beso con lengua rosada, espesa, de clavelinas y jamón; después, él se le atrevió a un seno y al otro, se abrazaron a jugar, rodaron juntos por lo hondo de las plantas, hasta que sucedió todo y todo sucedió.*

La idea de corporalidad como prisma en Marosa di Giorgio me interesa sobre todo por las acepciones de su significado. Un prisma es tanto un cuerpo formado por polígonos (las bases) y por tantos paralelogramos cuantos lados tenga cada polígono. Esta figura geométrica me resulta análoga a la figura del sistema-raicillas pre-rizomático, aunque parezca una contradicción, dada la expansión múltiple que caracteriza al segundo. La base

---

[23] Garbatzky, I. (2013), *op. cit*., p. 128.

[24] Lectura en el marco del Séptimo Festival Internacional de poesía de Medellín en el año 1997. Fragmento disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jP0oIk8JukQ

del prisma, como la raíz principal del sistema-raicillas es el centro que existe sólo en la medida en que es fragmentado en los diferentes paralelogramos (en el caso del prisma) y disgregado en las diversas raíces (en el segundo). Esa unidad o centro del que sólo accedemos a través de recortes, es la infancia en Marosa di Giorgio, que hace girar su corporalidad prismática y nos devela sólo las aristas, las intersecciones entre la niña, la mujer, el animal, la maga, o el vampiro. En todas las bases del polígono (sus palabras, sus performances, sus relatos de sí misma) la infancia aparece una y otra vez, siempre, remarcando que su tiempo y espacio transcurren distintos a los nuestros.

Deleuze y Guattari definen al cuerpo también en este sentido. Para ellos, *un cuerpo no se determina por los órganos que posee ni por las funciones que ejerce (…) un cuerpo sólo se define por una longitud y latitud, es decir, el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud (longitud); el conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz, bajo tal poder o grado de potencia (latitud)*.[25] En su segunda acepción[26], un prisma es también una perspectiva o punto de vista. La longitud y la latitud de la que hablan Deleuze y Guattari son comparables justamente con la idea de perspectiva. ¿Acaso no se refieren a que un cuerpo es lo que está atravesado por los vínculos ejercidos sobre él en un tiempo y un espacio?, ¿no son esas fuerzas en movimiento y reposo, voluntades, puntos de vista o perspectivas que los sujetos imprimen sobre las cosas, recortándolas y volviéndolas a crear? Así, este cuerpo deleuzeano de Marosa, o el prisma, se vincula a la idea –ya mencionada– de teatralidad: es la mirada, el punto de vista, la perspectiva, la que construye teatralidad, no la escena, ni el objeto o el sujeto por sí mismo. Entendiendo la corporalidad como prisma en Marosa, damos cuenta de que no hay una idea prefijada de vestuario o escenografía, ni de personaje en los actos escénicos y en su deambular cotidiano; por el contrario, su presencia (lo presentativo) lo abarca todo.

Por último, un prisma es también de cristal, y se usa para producir la reflexión y la refracción de la luz. En el epígrafe que da inicio a este apartado, di Giorgio declaraba atravesar la vida bajo un cristal leve que la separaba de los seres y las cosas. Pensar la corporalidad que ella expande como un prisma de cristal que refleja su luz y la refracta hacia nosotros, sus lectores, sus espectadores, sus oyentes, es una “licencia poética”, que me he permitido en este espacio. ¿Esa luz podrá ser identificable al concepto de “presencia”, de la que nos habla Erika Fisher-Lichte?

---

[25] Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Op. cit.*, p. 264.

[26] Ver Diccionario de la Real Academia española: http://lema.rae.es/drae/?val=prisma

## 3. Conclusiones: presencia o de cómo permanecer niña

*En las reuniones de la más diversa índole, Marosa era el centro natural de gravitación por su personalidad avasallante, aún siendo retraída; se imponía su voz baja pero perfectamente audible, su particular modo de vestirse, de maquillarse, de estar. La conversación y las miradas giraban a su alrededor y ella permanecía buena parte del tiempo en silencio. Sus expresiones precisas, personales, comprensivas, cultas, chispeantes, demostraban que, a pesar de parecer ausente, estaba perfectamente al tanto de lo que se estaba tratando.*[27]

Sin precisar demasiado, podríamos identificar esta forma de estar con la idea de **presencia**. Sin embargo, Erika Fischer-Lichte deja en claro que la presencia *no es una cualidad expresiva sino puramente performativa*[28]. Esto quiere decir que la presencia se genera a partir de procesos de corporización, con los que el performer[29] hace **actual** (aquí y ahora) su cuerpo fenoménico (estar) en tanto domina el espacio y obtiene toda la atención de quienes lo habitan en ese momento. La presencia es una cuestión puramente de actualidad. Lo que significa abandonar el cuerpo semiótico (la reflexión e interpretaciones críticas sobre ese cuerpo, la aplicación de significados, por ejemplo). En este sentido, todos los que forman parte de la actualidad de la performance, acceden a la superación de la dicotomía mente y espíritu o cuerpo y alma, para dar lugar a su indiferenciación o, mejor dicho, comunión: *embodied mind*, mente corporizada. Cuando el espectador participa de la fuerza que proviene del performer, es decir, de su actualidad, tiene la capacidad de sentirse actual él mismo.

En ello reside la cualidad performativa de Marosa según lo analizado. Ha sido su **presencia** tanto en el escenario como en su habitar lo cotidiano, lo que ha vuelto **actual** su literatura corporizándola: "actualizándola" en un cuerpo fenoménico y, de este modo, apartándola del cuerpo por excelencia semiótico: la letra.

Por otro lado, desafiando este concepto de presencia, podemos pensar que en Marosa di Giorgio se da en dos sentidos: a. a través del acontecimiento de su infancia, comunión actual con la magnolia; y b. en la comunicación que de esa experiencia genera con sus espectadores, los cuales participan de esa misma actualidad a partir de los procesos que su cuerpo fenoménico revela en el escenario. Una primera presencia: el encuentro con la

---

[27] De la biografía que ha hecho Leonardo Garet. Disponible en: http://www.marosadigiorgio.com.uy

[28] Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada, p. 197.

[29] Cuando Erika Fischer-Lichte desarrolla la idea de **presencia**, se refiere en todo momento al "actor". Utilizo aquí la palabra "performer" en lugar de "actor", no sólo a efectos de mi análisis sino también porque considero que la misma explicación del término permite relacionarlo tanto al actor como al performer.

naturaleza, da lugar a una segunda: el encuentro con el arte. Así, la infancia aparece como el origen y el sostenimiento de estas dos presencias, respectivamente; un recorrido que hizo permanecer a Marosa más allá que en los papeles (incluso salvajes).

*Una escritura que no necesita ser leída*
*y no lo será nunca,*
*sino un trazado para sentir.*
(Lyotard)

## 4. BIBLIOGRAFÍA


*Arzadun, M.* (2010). "Marosa di Giorgio. '¿Quién era eso?': la naturaleza como topos en el que conviven haecceidades". En *Revista Espacios de crítica y producción*, nro. 45, pp. 98-103, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

*Bruña Bragado, M. J.* (2010). "Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio", *Lírico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, nro. 5.

*Deleuze, G.* (1989). "Del acontecimiento". En *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. Disponible en Escuela de Filosofía Universidad ARCIS: www.philosophia.cl.

*Deleuze, G. y Guattari,* **F.** (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

*Di Giorgio, M.* (2013). *Los papeles salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

*Féral, J.* (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación/Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

*Fischer-Lichte, E.* (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

*Garbatzky, I.* (2013). *Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

*Lyotard, J-F.* (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba.