

Formas de volver a Marosa:

Itinerarios (neo)barroc/sos para una lectura nuestroamericana

Coming back to Marosa: (neo)barroqu/se itineraries for a latinamerican reading



Tomás Siac

Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
siactomas@gmail.com

Recibido: 16/07/24. Aceptado: 28/08/24

Resumen

Este texto reflexiona sobre las implicancias de leer desde una perspectiva barroca. A partir de mi Trabajo final de licenciatura, en el que abordé la obra poética de Marosa di Giorgio, me permito reconstruir las potencias que engendra abrazar esta expresión americana. Para ello recuperaré la inscripción de dicha poeta en esta estética. A su vez, volveré sobre esta tradición literaria desde la propuesta de Lezama Lima.

En una segunda instancia retomaré las derivas que significa el Neobarroco a partir de las tesis de Severo Sarduy y cómo se complementan con la Neobarroca de Néstor Perlongher como inscripción (des)territorializada. Para ello cotejaré ambas derivas históricas — la cubana y la rioplatense—, a la vez que sus aperturas críticas. Lejos de afirmar si la poeta uruguaya pertenece o no a esta tradición estética, busco asentar qué permite ver lo barroco, y qué decisiones metodológicas resultan necesarias a la hora de esbozar un análisis que comprenda dicha propuesta americana.

Palabras claves: Marosa di Giorgio; Barroco; Neobarroco; Neobarroso; poesía uruguaya

Abstract

This text reflects about reading implications from a baroque perspective. Based on my graduate thesis of Marosa di Giorgio poetic work, I will reconstruct the potencies of this american expression. To do so, I will recuperate the inscription of this poet in this aesthetic. Moreover, I will revisit Lezama Lima's proposal on this literary tradition.

In a second instance, I will recover the drifts that the Neobaroque —from Severo Sarduy's tesis— means and how it is complemented with Néstor Perlongher's Neobarroque, as a (de)territorialized inscription. In order to do so, I will compare both historical drifts —the Cuban and the one from Rio de la Plata—, as well as their critical openings. Far from affirming whether or not the uruguayan poet belongs to this aesthetic, I seek to establish what the Baroque allows us to see, and what methodological decisions are necessary when outlining an analysis that includes this american proposal.

Keywords: Marosa di Giorgio; Barroque; Neobarroque; Neobarroque; uruguayan poetry

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Siac, T. (2024). Formas de volver a Marosa: Itinerarios (neo)barroc/sos para una lectura nuestroamericana. *Síntesis* (15), 134-148.

Formas de volver a Marosa: Itinerarios (neo)barroc/sos para una lectura nuestroamericana

En el presente artículo me propongo volver sobre decisiones metodológicas que se hicieron presente —y constantes— en el proceso de escritura del Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas. En el trabajo, titulado “*Esa carne levísima es pariente nuestra*” o *por qué necesitamos pensar zoofílica y materialmente a Marosa di Giorgio*¹, partí de la necesidad de responder a cómo la lectura de los textos marosianos permitía reconsiderar los vínculos humanos-animales-hongos y cómo estos lazos son repensados a la vez que reconfigurados desde una óptica posthumanista y neomaterialista. Sin embargo, aquí no abordaré dicha temática, sino las operaciones de lectura que hice en torno a la poeta, es decir, cómo leí a Marosa di Giorgio. Si bien no existe una mejor o peor forma de leer a esta poeta, sí creo que hay una que muestra mayor operatividad a la hora de leerla desde su inscripción latinoamericana.

Dicha categoría es el Barroco, estética que, a lo largo del texto, intentaré reponer: recorreré no solo su definición, sino sus derivas, operaciones y metodologías que habilitan a un diálogo continental. Entendiendo la necesidad de pensar desde *nuestras* latitudes es que recorro a esta epistemología americana, buscando reafirmarla como forma privilegiada nuestroamericana de pensar las expresiones artísticas y, en especial, la marosiana².

Llegar al barroco

Marosa di Giorgio fue una poeta uruguaya oriunda de Salto, provincia rural del noroeste del país oriental. Nacida en 1932, comienza a publicar poesía en los años 50, iniciando su trayectoria con *Poemas*, libro de tan solo 8 poemas que pasó completamente desapercibido para la crítica tanto provincial como nacional. Sus siguientes libros continuarían publicándose en el casi mismo anonimato hasta

1. El trabajo final de grado fue dirigido por Dra. Nancy Calomarde y co-dirigido por Dra. Andrea Torrano.

2. La inscripción de Marosa en el Barroco americano ha sido ampliamente discutida y las lecturas en torno a su poética no siempre coinciden o comparten esta visión. Es por ello que este trabajo intenta esquematizar, de manera escueta, las potencias que se engendran en la lectura barroca en torno a esta poeta.

1965 con la publicación de *Historial de las Violetas*, que cobró cierto renombre —aunque mínimo— y consiguió aparecer en el renombrado seminario *Marcha* en 1966. Con una reseña de este último libro y un repaso por sus anteriores publicaciones, Washington Lockhart inauguró líneas críticas de lectura que continúan hasta nuestros días. En el artículo titulado *El mundo poético de Marosa di Giorgio* —publicado en el número 1313, el 22 de julio—, el renombrado integrante de la Generación del 45 afirmó que “la autora no asume otro compromiso que consigo mismo y la poesía” (2017, p. 165), signando a este trabajo poético como una pulsión de vida. A su vez, este crítico señala la distancia con la poesía social de la época, ampliamente marcada por las revoluciones de izquierda, la militancia y un tono realista.

Todas estas presunciones e intuiciones primeras delineadas por Lockhart, fueron revisitadas y releídas al calor de las diversas discusiones que cada época ameritaba, aunque siempre sostenidas por este compromiso pleno de Marosa con el Arte y las formas de representación que poco tienen que ver con el realismo social de la década del 50 y 60. Con la publicación de sus siguientes libros, la producción de esta escritora fue ganando interés tanto lector como académico al punto de que el teórico Ángel Rama la incluye en su famoso texto *La generación crítica 1939-1969*. Sin embargo, el gran salto se da en la publicación de la antología *Medusario* (1996) editada por Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí, donde la inscriben en la línea neobarroca y neobarrosa. Si bien existen entre finales de los 70 y mediados de los 90 estudios sobre su obra, es indudable el trabajo de archivo esgrimido por Echavarren que contribuyó a la difusión de su obra, posicionándola en un lugar central en el canon latinoamericano. A partir de dicho trabajo de promoción, la crítica comenzó a proliferar al punto de generarse grandes investigaciones en torno a la obra de esta escritora uruguaya. A lo largo de los años, los tópicos fueron ampliándose y las líneas de análisis diversificando. Tras 1996, gracias a su inclusión en dicha antología, su poesía comenzó a disfrutar de una creciente popularidad. Sin haber sido traducida o editada en otros países, prontamente comenzó a ser añadida a otras antologías poéticas y en Argentina, a principios de este siglo, se editó su obra reunida hasta dicha fecha.

Si bien existen múltiples métodos y líneas teóricas para abordar a Marosa, creo relevante tener en cuenta la inscripción barroca. Independientemente de que en diversas ocasiones ha sido mencionado que, más que una estética, el neobarroco y neobarroso es un fenómeno comercial y editorial —“como cualquier *bluff*, el invento del neobarroco tiene un origen publicitario” (Perednik, 1995, p. 52)—, creo relevante

seguir exhumando dicha inscripción ya que encuentro allí potentes líneas de lectura. En este sentido, decido ceñirme a la corriente estética que hizo conocida a esta autora y a su producción poética.

Definir un (Neo)Barroco

No sería falso decir que hay tantos Barrocos como se puedan imaginar. Sin embargo, cuando afirmo la necesidad de pensar barrocamente lo hago afirmándome en aquel que pone como padre tutelar al cubano José Lezama Lima. En 1957 este escritor da cinco charlas en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura de Cuba —publicadas posteriormente bajo el nombre de *La expresión americana*— que sedimentarían el curso del Barroco hasta nuestros días. Laboratorio crítico, tratado estético, lectura tenaz, pronóstico histórico, encomienda imposible, todas estas descripciones —factibles a la vez que incompletas— sirven para delimitar los amplios efectos que dichas charlas tuvieron. Si bien en principio se podría decir que el intento de Lezama Lima era una relectura de dicho movimiento europeo y una posible diagramación de las formas pasadas y actuales que se concibieron en nuestro continente, es también la afirmación de que más que una escuela o un movimiento es una ética, estética, epistemología, filosofía e, incluso, una voluntad de conocimiento. Sin lugar a dudas, el escritor cubano reestructura y más allá de pensarlo como una mera creación artística lo piensa como una forma de existencia, de habitar.

Sosteniendo la necesidad de pensar desde nuestras latitudes, Lezama Lima reescribe la Historia, es decir, relee las formas en que se piensa lo americano a la vez que se lo aborda. Es por ello que pone como contrapartida al plan humanista que se da con el inicio de la Modernidad, con el des(en)cubrimiento de América, y con la posterior iluminación europea que da inicio al Renacimiento. Allí, el cubano impugna la confianza del europeo en su afán universalizante, colonialista, racionalista y progresista: niega la universalidad europea que el humanismo impuso. ¿Y cómo impugnar dichas políticas? con lo propio: Lezama Lima abraza al barroco americano, en contraposición al europeo —estilo imperialista—, como arte de contraconquista. Así, el autor expone la posibilidad de un uso inverso: se le saca al dominador lo propio y se lo devuelve agrandado. El americano es un “esforzado de la forma [que] recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido” (Lezama Lima, 2002, p. 240). Si el Barroco europeo no es más que una estética devaluada en

potencia, con una función meramente institucional y propagandística (Díaz, 2015), la versión americana hace de esta corriente una estética de la *imago*, de la potencia y la figuración. Toma la enunciación del amo y se la escupe en la cara. Si la imagen europea de lo Barroco, para Lezama, supone una imagen que carece de potencia y —lo que podríamos denominar bajo los términos deleuzeanos— devenir, la americana se erige como contraria, la cual no tiene forma de cristalizarse, de volverse estanca: la imagen se da en puro devenir constante. En este sentido, no se podría decir que la imagen barroca nustramericana es pasible de volverse universal. Es por esto que resulta interesante tomar esta estética como forma no cristalizante: su imagen permite el acceso a otras formas del reparto de lo sensible y lo vivible.

¿Cómo es que la obra literaria de Marosa se inscribe en una corriente estética tan antigua? Debe ser aclarado que el Barroco, desde el cual se piensa a esta poeta uruguaya, tiene que ver con la flexión contemporánea esgrimida por el crítico Severo Sarduy denominada Neobarroco y posteriormente la línea perlongheana del Neobarroso. Ya en 1969, con la publicación del primer libro de Sarduy —*Escrito sobre un cuerpo*— se comienzan a ver los esfuerzos que realiza este crítico en su propuesta de pensar un barroco contemporáneo: “El barroco de verdad en Cuba es Lezama” (Sarduy, 2013a, p. 91). Esta corriente sarduyiana surge a partir de la lectura y el análisis meticuloso de la obra de Lezama Lima³ que este llevó a cabo hasta su muerte. La obra de Lezama Lima —padre tutelar— se volvió un faro para leer esas poéticas contemporáneas que parecían esquivas, sin sentido, que incluso rehuían del sentido: “Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica” (Sarduy, 2013b, p. 399). Teniendo en cuenta esta característica, ambigüedad y dispersión, es que Sarduy lee al Barroco contemporáneo latinoamericano. Esta flexión tiene que ver con el “desbordamiento de las palabras sobre las cosas” (Sarduy, 2013b, p. 413), es decir, cómo las palabras se unen con las cosas y exceden su identidad. La cosa en sí, en el Neobarroco, se ve desbordada por las palabras que deconstruyen su identidad porque deconstruye el lenguaje utilitarista y económico. Es en ese ejercicio que el Neobarroco es, sin lugar a dudas, una impugnación del lenguaje coloquial en tanto entendible y comunicable:

Barroco que (...) [impugna] la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración,

3. Dicho esfuerzo puede rastrearse al capítulo “Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama” en el libro ya citado.

que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución (Sarduy, 2013b, p. 426).

Como puede leerse, este Barroco contemporáneo no instituye un régimen legitimado desde el cual hablar, sino que en su caos y abigarramiento rompe e impugna todo sistema logocéntrico y, agregado, eurocéntrico. El barroco propuesto por Sarduy, es no solo discutir el orden de lo legitimado, sino también romperlo, pero desde una óptica situada latinoamericana. Lejos de ser una forma de pensar en universales, se piensa en la particularidad del territorio latinoamericano, por lo que es una posibilidad decolonial en tanto búsqueda de la destrucción de las gramáticas europeas que han sometido a los cuerpos y territorios del sur. De esta manera, se puede afirmar que “lo neobarroco sobrevive como noción: un modo de mirar y de oír, un modo de participar críticamente de la época *desde América Latina*” (Díaz, 2021, p. 177-8).

Mirar desde América Latina requiere de un trabajo arduo que, posiblemente, nunca sea atinado, fruto de la inmensidad y diversidad de cuerpos y territorios. Sin embargo, en el intento, el Neobarroco puede ofrecer matrices desde la cual pensar nuestra contemporaneidad latinoamericana. Lejos de las formas logocéntricas, el Neobarroco inscribe como forma erótica: “todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo ‘desperdicio’ veremos que no por azar es erótico” (Sarduy, 2013b, p. 404). El erotismo —tanto en la forma como en el contenido— evidencia que la organización de la narración no está dada desde la palabra racional y cristalizada, sino desde el juego, la metáfora y la anormalidad. La forma de narrar está lejos de un realismo naturalista decimonónico mas no de la cuba lezamiana. El fundamento y el sustrato de esta corriente es “el carnaval, el espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo ‘anormal’, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia” (Sarduy, 2013b, p. 412).

La forma narrativa neobarroca, que se muestra ambivalente, descristalizante y metafórica, obliga a leer desde otra perspectiva⁴. Siguiendo el trabajo de María José Rossi, el Neobarroco constituye un método propio de lectura en el que hay un privilegio en su metaforicidad y su creación caótica:

4. En la lectura que Echavarren hace de di Giorgio se menciona la necesidad de perder no solo nuestras expectativas sino nuestro humanismo, toda forma de logocentrismo. En este sentido, la poesía marosiana es una forma de pensar fuera de las gramáticas europeizantes: “El llamado a la poesía no es una visión antropomórfica, sino que llama a la vez más atrás y más adelante del ‘hombre’. Ontogénesis, filogénesis, la visión del poeta ahonda en representaciones no convencionales, en mezclas, collages, construcciones que retrotraen y profetizan” (2004, p. 89).

Contra la objetividad positivista, es la ficción la que provee la mayor de las visiones, la que nos alcanza el mejor de los conocimientos. La fantasía creadora y la imaginación potencian la construcción de relatos que son generadores de nuevos espacios de inteligibilidad desde los cuales obtener visiones y vivencias renovadas, fundar otros regímenes de verdad. (...) La jerarquía entre el plano de lo imaginario y el plano de lo real es subvertida, operación cuyo efecto último es desactivar el concepto de arte como mimesis (2021, p. 144)⁵.

Como deja ver la cita anterior, la escritura neobarroca como concepto operatorio y método de lectura conlleva formular otros regímenes de verdad, de decir y de significar. Su potencia epistemológica está dotada por la imagen, la imaginación y la fantasía creadora. Poniendo el foco en lo imaginario y desestimando lo real (pensándolo como logocéntrico), esta corriente estética ofrece una posibilidad de no solo repensar el Arte, sino también los usos asociados a los objetos artísticos. Lejos de afirmar la obra de arte barroca como mimesis y mera contemplación, la línea de pensamiento sarduyiano piensa a la obra como un centro de intervención e interacción.

Si bien la teoría de Sarduy desarrolla herramientas conceptuales y metodológicas para leer desde una línea neobarroca la poética marosiana, creo relevante pensarla de manera incluso más situada: desde el Neobarroso. Si bien esta línea estética se desprende del Neobarroco sarduyiano, le agrega especificidad territorial a los estudios barrocos del Cono Sur y, más precisamente, del Río de la Plata.

Neobarroso: una posibilidad de lectura (des)territorializada

La corriente rioplatense barroca surge en 1991 a partir de un artículo publicado por Néstor Perlongher titulado *Caribe Transplantino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense*. Como muestra el título, el texto pretendía enlazar las teorías del barroco cubano -sarduyiano y lezamiano- con las de Deleuze, agregándole la matriz latinoamericana del Cono Sur, Argentina y Uruguay. Como característica particular de esta estética, Perlongher toma al Río de la Plata y la configuración geográfica de

5. Eduardo Espina comenta que en la poesía de Marosa di Giorgio “El lenguaje es ‘desrealizado’, quedando eximido de todo afán de representación, para situarse en una ficción confesional librada incluso de los requisitos autorales del yo. Este emerge en su tranquilidad, en su intencional distancia con el mundo a su alrededor, apropiándose de una inocencia desde la cual dice no saber todo lo que en verdad conoce muy bien, y que no es otra cosa que los aspectos de una realidad que es la suya” (2017, p. 73).

dicho territorio. Este río, fangoso y sucio, sirve de metáfora como producción de una subjetividad, de un devenir. En su suciedad, el río produce sujetos contaminados, abiertos a la desintegración del yo⁶. En tanto fangoso, el río produce sujetos resbaladizos a las categorías logocéntricas y eurocéntricas que intentan imponernos modos de lectura de las subjetividades latinoamericanas. De esta manera, el territorio del río y sus características topográficas sirven como categorías para leer al sujeto rioplatense. En este sentido, se anuda cuerpo y territorio como una manera de subversión del orden logocéntrico de sentido: el sujeto rioplatense está unido a su territorio al punto tal que se vuelve un sujeto inaprensible, sucio, díscolo. Contaminado, como su río⁷.

Neobarroso⁸ es el nombre delimitado por Perlongher para esta deriva en la que se enlazan tanto el barro como el barrio. Se inscribe lo barroso (lo contaminado y sucio) con lo barrial (lo bajo y decadente) como operatoria escritural. Los poetas neobarrosos son los que escriben desde la inspiración del barro y el barrio, que les interesa crear sujetos díscolos, contaminados, repudiados y odiados por las gramáticas bienpensantes y logocéntricas: “una provocación estética y un programa político para postular un elogio a lo abyecto, una política de lo marginal y una prosa plebeya” (Álvarez Solís, 2021, p. 181). El sujeto embarrado y barrial del neobarroso es la forma de contrarrestar el cuerpo nacional (aséptico e inmunológico) para dar paso a otro: “barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas” (Perlongher, 2016, p. 96). El cuerpo se desprende, en el Neobarroso, de las operaciones biopolíticas de cifrado de subjetividades, para conformar una corporalidad abyecta, imposible de descifrar y de delimitar⁹.

6. Roberto Echavarren lee en los relatos eróticos marosianos una pérdida del yo, es decir, la posibilidad individual, del uno, de lo indivisible: “La experiencia que podríamos llamar, con Deleuze, del cuerpo sin órganos, ignora la muerte orgánica y el desfallecimiento individual, porque es una experiencia de lo múltiple, despersonalizada, no corresponde a ninguna identidad, unidad de persona” (1992, p. 1107).

7. “En los relatos de Marosa, el erotismo es lo que liga los cuerpos, construyendo unión entre alteridades, construyendo cuerpos que lejos transitan desde lo pagano a lo místico (en una ansia permanente de lo trascendente), signados por el hambre insaciable del otro: Cuerpo de deseo” (Lujan, 2018, p. 17).

8. Según Álvarez Solís, lo “Neobarroso es un neologismo convertido en concepto político y práctica estética, que intenta ofrecer una respuesta a la pregunta por la existencia de un barroco del sur” (2021, p. 179). Esto señalaría que, la existencia de esta tradición estética en los territorios del sur no compone una traducción directa de la cubana sino que habilita, desde esta tradición, otras maneras estéticas no necesariamente contrapuestas sino complementarias, que abren la pregunta por su existencia en estos territorios.

9. En el Neobarroso las corporalidades se trazan sin un impulso totalizante o normalizador, sino que se da cuenta de la variedad de formas de vida y habitar al punto tal que presta especial atención a aquellas que ten-

Es por esto que Perlongher delimita a esta línea del Barroco americano como una poética desterritorializante: “Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (Perlongher, 2016, p. 94). Al revés de la búsqueda contemporánea de la crítica académica por territorializar o reterritorializar los cuerpos y los territorios, el trabajo perlongheano va a destiempo: busca que ni los territorios ni los cuerpos sean posibles de ser asidos y legibles. Lo interesante del Neobarroso es su posibilidad de ruptura del yo porque este no es más que la sedimentación de los impulsos biopolíticos de los Estados-nación contemporáneos que impiden un devenir¹⁰. El sujeto y el territorio desterritorializado permite un devenir sin restricciones, una manera de ser sin preconcepciones y sin reglas¹¹. El sujeto barroco, en su barrosidad y barrialidad, se expone a un devenir fangoso en tanto no es posible de ser asido y en esa posibilidad permite nuevas formas de pensamiento a la vez que de deseo y subjetividad¹². La corporalidad está dada, en este movimiento desubjetivante, por el erotismo: la existencia neobarrosa es la posibilidad de adoptar un cuerpo que en su deseo toma forma, deviene, se subjetiva y desubjetiva. La pulsión de vida en el Neobarroso es erótica, es decir, el deseo la mueve y hace posible su existencia: “Una contorsión pulsional, erótica” (Perlongher, 2016, p. 95).

sionan aquellas formas regladas por lineamientos biopolíticos. Las maneras de aproximarse a estas corporalidades evidencian la “metáfora absoluta de la imposibilidad de capturar las formas de vida latinoamericanas. El barroco es así ‘barrueco del barrueco’, (...) doble (mal) formación” (Álvarez Solís, 2021, p. 181).

10. Bruña Bragado advierte que el erotismo neobarroso en la obra de Marosa di Giorgio, se lee como una poética donde “lo estético se revela como político porque el deseo escapa siempre al control económico-moral del capital. Su discurso encuentra en el placer de Eros uno de sus principales leitmotivs y mecanismos de búsqueda y desde ese Eros se intentan desestabilizar los paradigmas, modelos y discursos que la biopolítica nos impone” (2017; p. 208).

11. Dicha desterritorialización puede apreciarse fruto del permanente correr las fronteras y la enunciación erótica característica de esta estética “que tiene su evidencia en la representación de un reino encantado en que no hay situaciones imposibles y la intensificación del universo vital se traduce en una pansexualidad que pulula a través de todas las figuras del género amoroso: la seducción, el rapto, la unión sexual, la espera, el abandono, etc. En sus textos, una suerte de enciclopedia del mundo natural se abre a un erotismo polimorfo” (Minelli, 2003, p. 200).

12. La escritura marosiana se muestra irreverente y lúcida al punto que desestabiliza cualquier idea preconcebida, ya que “Su forma transgresora asombra y escapa a todo intento de clasificación” (Bruña Bragado, 2008; p. 111). Por esta razón es posible afirmar los procesos desubjetivos a la vez que subjetivos, porque constantemente se traspasan los límites clasificatorios para sedimentar otros que, a la inversa del orden biopolítico, no pueden ser estancos. La narración marosiana corre el límite y se sostiene en dicho corrimiento.

Si esta poética neobarrosa está dada por el erotismo y el desplazamiento de las categorías occidentales —para leer los sujetos y los territorios— no solo es una estética antioccidental (Perlongher, 2016) y de contrarreforma, sino que también busca lo inauténtico y lo no original. Lejos de ser una escuela¹³ que busca algún tipo de novedad formal o conceptual, su originalidad está en la pérdida de esta: “el barroso es políticamente más radical puesto que postula una escritura del desarraigo en la que no existe posibilidad de lo auténtico” (Álvarez Solís, 2021, p. 182). En este injerto, la imaginación inauténtica permite atisbar fracturas en la arquitectura occidental: permite ver huecos y resquebrajamientos del orden biopolítico y reificante de los Estados-nación modernos. Las poéticas neobarrosas, con su imaginación díscola, atentan contra lo bienpensante y, de esa manera, generan una política de incidencia social desde lo artístico:

Si en el deseo reside la carga imaginal de lo político, esto se debe a que el deseo es la forma pura de la sublevación, pues si algo se reconoce en el tiempo es que la derecha no se subleva. La derecha no sabe desear (...). El deseo, confirman los escritores barrocos, no quiere la revolución porque es revolucionario por sí mismo. El neobarroso nos enseñó que no existe deseo sin plebeyización, no existe deseo si el cuerpo de la república no adopta un momento contaminado y leproso que permita al cuerpo, por fin, aprender a vivir (Álvarez Solís, 2021, p. 184).

La lectura hereditaria: un abordaje barroco

¿Cómo hacer para leer barrocamente? Para Sarduy, el Neobarroco —y lo extiendo al Neobarroso— obliga a leer como un heredero, de llevar la palabra de quien se lee hacia cierto destino. Quien lee desde el Neobarroco debe ser un heredero de la poética. ¿Pero qué es ser un heredero? “Heredero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación de hermenéutica. Heredero es el que, gracias a la fulguración de un desciframiento se apodera instantáneamente de un saber” (Sarduy, 2013c, p. 437). De esta manera, quien es un heredero no tiene la función de

13. Resulta incluso difícil delimitar al Neobarroso como escuela, ya que no es un grupo cerrado con manifiesto, sino que es más un movimiento donde diferentes escritoras y escritores fueron experimentando. Podría decirse que es más un método de lectura y experimentación con lo leído, que una forma de escribir a la que diversas escritoras y escritores se adherían.

sedimentar una lectura o un modo de significación estanco del escritor que resguarda. Contrariamente a ser un arconte de la significación de la obra, de guardar un sentido y un significado eterno de algunas páginas, el heredero, en este caso, es quien puede hacer con el texto: continuar con el desciframiento de los sentidos y los significados. Como trabajo hermenéutico, el lector neobarroc/so sabe que nunca se acaba la significación, que siempre hay algo más, que el sustrato de la obra puede cambiar. Por lo tanto, el proceso de herencia tiene que ver con que:

Ya no se trata de remodelar los fundamentos teológicos o las secuencias significativas de la historia, sino de superponerles otros ciclos, invisibles para la cronología empírica o para la causalidad, pero más eficaces, más reales, incluso, que los que moldean la progresión de los eventos, el desarrollo de las civilizaciones (Sarduy, 2013c, p. 429).

Como deja verse, el trabajo hermenéutico del heredero no tiene relación con un tiempo pasado, que es el de la producción del texto. La lectura hereditaria tiene que ver con volverlo presente: ya no se necesita reponer el modo de producción o el contexto socio-histórico que pudo haber influenciado a la escritura. Es la que le impone un presente y un futuro, que le imprime diferentes temporalidades y territorialidades, porque entiende que no hay un fundamento teleológico en el texto. La lectura hereditaria puede hacer otras cosas con el texto, puede superponerle otros ciclos, moldearlo en torno a los eventos que acontecen: es la posibilidad de darle un presente y que el presente haga algo con el texto y que el lector haga en ese presente algo con el texto. En este sentido, como explica Sarduy, la lectura hereditaria es fundar otra cosa:

(...) al descifrar, funda. La interpretación es un cimiento. (...) *descifrando a contracorriente*, haciendo con la lectura que su palabra advenga para que el porvenir se convierta en presente, en presencia. Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación. Adivinar, más que descifrar; incluir, injertar sentido, aun si detrás del juego de sus jeroglíficos el sentido es un exceso (...); deconstruir, más que estructurar (2013c, p. 438).

El heredero, en tanto quien funda, incluye sentido, injerta, abre el texto a estructuras extrínsecas a la obra. De esta manera, resulta importante volver a *Imágenes del tiempo inmóvil*, donde Sarduy expone que hay que leer igual que Lezama, quien con los textos, “lee lo que más tarde Lacan propondrá frente al discurso de los analizantes: una escucha distraída, la única que revela, no la trama aparente, sino el tejido secreto, la armazón invisible de la escritura” (2013d, p. 441). La obra se erige como un centro

de intervención —como mencionaba anteriormente—, es decir, un espacio donde hacer con esa escucha distraída, sedimentar en ese espacio otras formas de pensar y existir en América Latina. No es que hay que leer descifrando una estructura oculta, soterrada, sino una estructura imaginaria, es decir, una estructura hecha de imágenes, imaginaciones, fantasías creadoras. Es una lectura que permita hacer con los textos, pero no un hacer en términos utilitarios, sino continuando la búsqueda de, para seguir el juego lezamiano, una expresión americana.

Una marosa barroca/sa: lecturas finales

Una lectura en clave barroca (y con las derivas que he recuperado a lo largo del texto) requiere de pensar a la poética de Marosa di Giorgio no como un simple texto, mero palabrerío arbitrario, sino un centro de intervención que imprime una forma de —retomando a Diaz— mirar, ver y pararse desde América Latina. Si el Barroco, como define Lezama Lima, es una epistemología, a la vez que filosofía, voluntad de conocimiento y una (est)ética, la poética aquí mencionada puede ser leída en dicha clave. Es poder pensar a la poeta salteña como una textualidad que permite atisbar otra forma de conocimiento y de habitar que están sustentadas, justamente, en la figuración, la imaginación y la ficción. Es comenzar a apostar por estas ficciones como formas de habitar, de vivir en el territorio, aunque desde una manera desterritorializada. En este sentido, Marosa enseña a existir en el rompimiento de las gramáticas occidentales, el erotismo, el abrazo rotundo a la alteridad: una forma de existencia en la contaminación, la proliferación de formas, la barrialidad y la barrosidad. Si bien aquí no he presentado fragmentos de dicha poética, puedo afirmar que gran parte de la crítica —sobre todo los análisis aquí mencionados— han llamado la atención sobre esto que continua con la línea que Lockhart abre en los años 60: la obra se torna en un centro de intervención porque muestra la potencia de lo otro, lo alterno, lo ambiguo y lo anormal, recupera su potencia onto-epistemológica en el momento en que, lejos de toda mimesis, estructura una ficción de contraconquista. La impugnación que permite evidenciar estos rasgos que se muestran en la obra marosiana hacen de su expresión un arte de contraconquista, que disputa el orden biopolítico, las formas de existir y de ser.

El lenguaje marosiano impugna cualquier orden que esté dado por las gramáticas europeas, las gramáticas del amo, para concretar una expresión que pierde todo piso realista, toda posibilidad logocéntrica. Un caso paradigmático es su poema 15 en

*Historial de las violetas*¹⁴ donde afirma que los humanos son parientes de los hongos: allí se traza otras genealogías a la vez que otras imágenes que tiene que ver con la puesta en cuestión de un cuerpo logocéntrico, hegemónico, cerrado sobre sí mismo. En la afirmación de un humano pariente de los hongos se está poniendo en juego un sujeto no solo contaminado y díscolo, que no se corresponde al orden biopolítico de los cuerpos, sino también a una narración que abraza la potencia de la pérdida del yo, la desterritorialización de las gramáticas de los cuerpos, a la vez que se afirma la existencia en el gasto, el erotismo, en aquellas pulsiones vitales que tiene por objetivo destruir las herramientas del amo. Ya decía Audre Lorde (1984) que con las herramientas del amo no se puede dismantelar su casa, y a esto atienden los poetas (neo)barroc/sos: destruir lo que el amo lega, suspender toda forma opresora a partir de la ficción, a partir de una imagen y una imaginación disonante del reparto de lo sensible y vivible que nos impuso.

Teniendo en cuenta lo anterior es que puedo afirmar que pensar a la poesía de Marosa di Giorgio desde una óptica barroca conforma no solo un diálogo continental sino un diálogo decolonial. Leer a esta poeta desde el Barroco es sostener su escritura como una forma de habitar pero también de pensar y disputar las formas que existimos en el continente. Es entender la necesidad de encontrar otras formas de intervenir y devenir en el territorio. Es pensar desde otros regímenes que prescindan del orden de lo real, del orden de lo utilitarista, para asir su potencia imaginativa. Leo a Marosa di Giorgio barrocamente, y vuelvo sobre esta cuestión, porque entiendo la necesidad de pensar lo latinoamericano desde el Arte, desde la ficción y la imaginación, porque, parafraseando a Lezama Lima (2014), la verdad de un pueblo se encuentra en su imagen y, agrego, en su ficción. Es poder encontrar en la poeta salteña una forma desestabilizar las gramáticas, el cuerpo somático de la nación, y una forma de sostenerse en lo barrial, lo barroco, lo erótico, el gasto, lo alterno y lo ambiguo. Es encontrar una narración, una imagen, para escupirle en la cara al amo.

14. En el siguiente link puede encontrarse el poema a la vez que la lectura que Marosa hace del mismo: https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_vozl.php&wid=740&t=Los+hongos+nacen+en+silen-cio&p=Marosa+Di+Giorgio



Bibliografía

- Álvarez Solís, A. O. (2021). Neobarroso. En M. J. Rossi y A. González (comp.), *Glosario de términos (neo)barrocos: con imágenes de Nuestramérica* (pp. 179-185). Eudeba.
- Bruña Bragado, M. J. (2008). 'Inventivas' (neo)barrocas en el Uruguay. *Revista Nuestra América*, 6, 99-113. <http://hdl.handle.net/10284/2597>
- Bruña Bragado, M. J. (2017). Irreverencia queer: Poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, 203-214. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/60404>
- Díaz, V. (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX* [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. FILO:Digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4666>
- Díaz, V. (2021). Neobarroco Neo-barroco. En M. J. Rossi y A. González (comp.), *Glosario de términos (neo)barrocos: con imágenes de Nuestramérica* (pp. 171-178). Eudeba.
- Echavarren, R. (1992). Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay. *Revista Iberoamericana*, 160, 1103-1115. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1992.5096>
- Echavarren, R. (2004). Marosa di Giorgio. *GUARAGUAO*, 9(19), 89-90. <http://www.jstor.org/stable/25596423>
- Echavarren, R., J. Kozler y J. Sefamí (2016). *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. Ærea | Carménère
- Espina, E. (2017). Las palabras ven, las imágenes escriben. Una poética del entendimiento. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, 65-77. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/60415>
- Lezama Lima, J. (2014). La expresión americana. En *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América latina* (pp 211-292). Colihue.
- Lockhart, W. (2017). El mundo poético de Marosa di Giorgio. *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, 165-169. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/60400>
- Lujan, M. G. (2018). Transmutaciones neobarrocas: corporalidades en tensión en Misales de Marosa Di Giorgio. *RECIAL*, 9(14), 1-20. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v9.n14.22937>
- Minelli, M. A. (2003). Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio. *La Aljaba*, 8, 193-207. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/5157>



- Perednik, J. S. (1995). Algunas proposiciones sobre el “neobarroco”, la crítica y el síntoma. *Xul*, 11, pp. 51-2.
- Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Colihue.
- Rossi, M. J. (2021). Método (Neo)Barroco. En M. J. Rossi y A. González (comp.), *Glosario de términos (neo)barrocos: con imágenes de Nuestramérica* (pp. 141-152). Eudeba.
- Sarduy, S. (2013a). Escrito sobre un cuerpo. En *Obras III. Ensayos* (pp. 25-127). Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, S. (2013b). El barroco y el neobarroco. En *Obras III. Ensayos* (pp. 399-425). Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, S. (2013c). El heredero. En *Obras III. Ensayos* (pp. 427-439). Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, S. (2013d). Imágenes del tiempo inmóvil. En *Obras III. Ensayos* (pp. 440-445). Fondo de Cultura Económica.